



FONDAZIONE  
TEATRO LA FENICE  
DI VENEZIA

# Der Freischütz



La Fenice prima dell'Opera 2004 5



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

---

GRANT  
LA FI

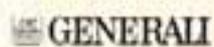
# Albo dei Fondatori



Provincia di Venezia



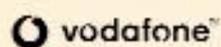
CASINÒ DI VENEZIA







Camera di Commercio Industria  
Artigianato e Agricoltura Venezia

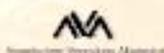


PAR  
TEC



coin

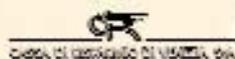
italgas



CONSORZIO VENEZIA NUOVA

COMITÉ FRANÇAIS POUR LA  
SAUVGARDE DU VENISE

RUBELLI



Camera di Navigazione di Venezia S.p.A.

Marsilio

PAM

Deltagas

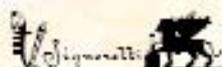


Camera di Commercio Venezia



MOTIA - COMPAGNIA DI NAVIGAZIONE S.P.A.

Industria Chimica Italiana



Feltrinelli



Camera di Commercio Venezia



Roberta di Camerino

## Abbonati sostenitori



Ristorante  
La Colomba



*Hotel Giorgione*  
Venezia  
\*\*\*\*



HOTEL  
SATURNIA & INTERNATIONAL  
VENEZIA

CONSORZIO VENEZIA NUOVA S

IL GAZZETTINO



BAUER  
VENEZIA  
\*\*\*\*



BANCA DI CREDITO DI VENEZIA S.p.A.



Gruppo Servizi Immobiliari Assicurativi



dp  
della ditta dp



BANCA DI ROMA  
CAPITALIA GRUPPO BANCARIO



TECNOLOGI INDUSTRIALI



Società delle Autostrade di Venezia e Padova



HOTEL CONCORDIA  
\*\*\*\*

---

## Consiglio di Amministrazione

Paolo Costa  
*presidente*

Cesare De Michelis  
Pierdomenico Gallo  
Achille Rosario Grasso  
Mario Rigo  
Luigino Rossi  
Valter Varotto  
Giampaolo Vianello  
*consiglieri*

---

*sovrintendente*  
Giampaolo Vianello  
*direttore artistico*  
Sergio Segalini  
*direttore musicale*  
Marcello Viotti

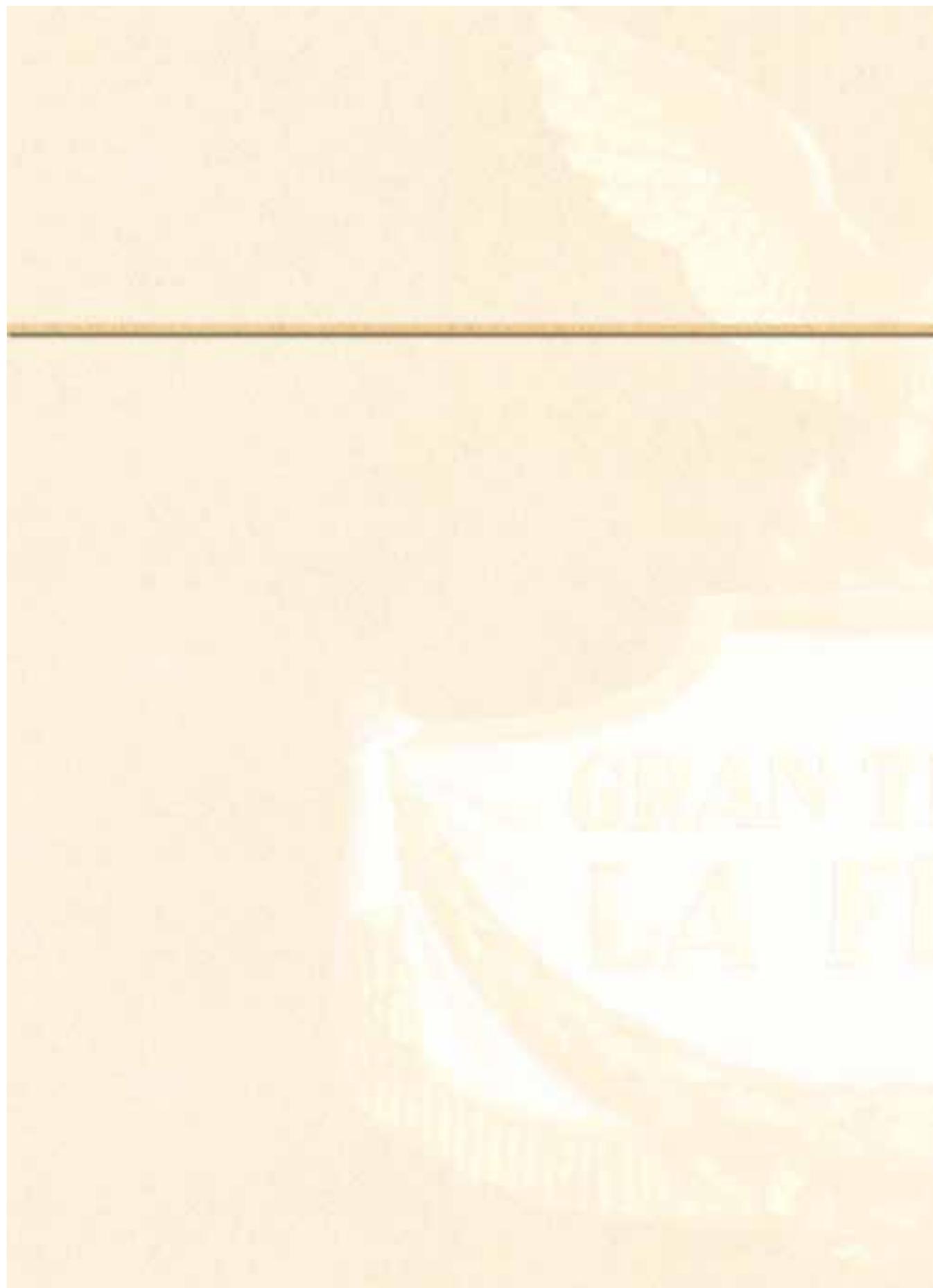
## Collegio dei Revisori dei Conti

Angelo Di Mico  
*presidente*  
Adriano Olivetti  
Paolo Vigo  
Maurizia Zuanich Fischer

---

SOCIETÀ DI REVISIONE  
PricewaterhouseCoopers S.p.A.

---





FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

---

# Der Freischütz

(Il franco cacciatore)

*romantische Oper in tre atti*

*libretto di*  
Friedrich Kind

*musica di*  
Carl Maria von Weber

## **Teatro Malibran**

venerdì 28 maggio 2004 ore 19.00 turno A  
domenica 30 maggio 2004 ore 17.00 turno B  
martedì 1 giugno 2004 ore 19.00 turno D  
giovedì 3 giugno 2004 ore 19.00 turni E-I  
sabato 5 giugno 2004 ore 17.00 turni C-H

---

La Fenice prima dell'Opera 2004 5

---



Caroline Bardua (1781-1864), *Ritratto di Carl Maria von Weber*. Berlino, Nationalgalerie.

La Fenice prima dell'Opera 2004 5

## Sommario

- 5 La locandina
- 7 «Umsonst ist der Tod» ...  
di Michele Girardi
- 9 *Der Freischütz*, libretto e guida all'opera  
*a cura di* Davide Daolmi
- 81 *Der Freischütz* in breve  
*a cura di* Gianni Ruffin
- 83 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 93 Michela Garda  
Di selve, cacciatori, angeli e demoni. Romanticismo del *Freischütz*
- 103 Jürgen Maedher  
Poesia del suono e natura demoniaca. Sulla drammaturgia dei timbri  
nel *Freischütz* di Carl Maria von Weber
- 131 Berlioz, Boito e il *Freischütz* di Weber  
*a cura di* Davide Daolmi
- 149 Nicola Bizzarro  
Bibliografia
- 157 *Online: Atto col diavolo*  
*a cura di* Roberto Campanella
- 167 Carl Maria von Weber  
*a cura di* Mirko Schipilliti
- 175 *Der Freischütz* a Venezia



Johann Friedrich Kind (1768-1843). Suoi sono anche i libretti di *Der Holzdieb* di Marschner e di *Blanda, die silberne Birke* di Kalliwoda. Il suo dramma *Das Nachtlager von Granada* è la fonte del libretto della quasi omonima opera di Kreutzer.

# Der Freischütz

(Il franco cacciatore)

*romantische Oper in tre atti*

*libretto di* Friedrich Kind

*musica di* Carl Maria von Weber

Editore proprietario C. F. Peters, Francoforte

Rappresentante per l'Italia Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, Milano

*personaggi ed interpreti*

*Agathe* Petra Maria Schnitzer

*Annchen* Gabriella Costa

*Kaspar* Hartmut Welker

*Max* Peter Seiffert

*Ottokar* Gabriele Ribis

*Kuno* Fernando Blanco

*Un eremita* Volodymyr Deyneka

*Kilian* Giulio Mastrototaro

*Samiel* Harald Beutelstahl

*Quattro damigelle* Nicoletta Andeliero, Andrea Lia Rigotti,  
Victoria Massey, Francesca Poropat (28-30/5, 1/6)  
Loriana Marin, Milena Ermacora,  
Gabriella Pellos, Manuela Marchetto (3-5/6)

*maestro concertatore e direttore*

Friedrich Haider

*regia* Christof Nel

*scene* Jens Kilian

*costumi* Ilse Welter-Fuchs

*luci* Franck Evin

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

*direttore del Coro* Piero Monti

*in lingua originale con sopratitoli in italiano*

allestimento Komische Oper di Berlino

*attori*

Stefano Pagin, Alessandro Bressanello, Piergiorgio Fasolo,  
Thomas Selmin, Enzo Turrin, Renzo Martini, Sandro Pizzolito

---

<i>direttore musicale di palcoscenico</i>	Giuseppe Marotta
<i>direttore di palcoscenico</i>	Paolo Cucchi
<i>responsabile allestimenti scenici</i>	Massimo Checchetto
<i>maestro di sala</i>	Stefano Gibellato
<i>altro maestro di sala</i>	Joyce Fieldsend
<i>altro maestro del coro</i>	Ulisse Trabacchin
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Lorenzo Zanoni
<i>assistente alla regia</i>	Bettina Giese
<i>assistente alla scenografia</i>	Tilo Steffens
<i>assistente ai costumi</i>	Bernadette Weber
<i>assistente alla drammaturgia</i>	Martina Jochen
<i>maestri di palcoscenico</i>	Silvano Zabeo
	Ilaria Maccacaro
	Raffaele Centurioni
<i>maestro rammentatore</i>	Pierpaolo Gastaldello
<i>maestro alle luci</i>	Gabriella Zen
<i>capo macchinista</i>	Vitaliano Bonicelli
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>capo sarta</i>	Rosalba Filieri
<i>responsabile della falegnameria</i>	Adamo Padovan
<i>coordinatore figuranti</i>	Claudio Colombini
<i>parrucche e trucco</i>	Fabio Bergamo (Trieste)
<i>effetti pirotecnici</i>	Flavio Guerini (Brescia)
<i>sopratitoli</i>	Studio GR (Venezia)

## «Umsonst ist der Tod» ...

Non appena scorge con terrore l'immagine dell'amata, Max si precipita dall'alto della rupe sino al fondo della Gola del lupo, dove l'attende Kaspar per forgiare le pallottole magiche. Lì, «in braccio al demonio, dove il nero della più cupa foresta di Germania si mostra, il canto, la voce del cuore, tace e non ha più suono», scrive Davide Daolmi nella guida musicale all'opera. E prosegue: «Cantano i cori di demoni, gli alberi, le nubi e gli animali notturni, ma gli uomini no. Nella Gola del lupo gli uomini parlano».

Il procedimento attuato da Weber in questa scena che, almeno sul terreno diacronico della grandezza e dell'affinità di genere, segue quella cena di Don Giovanni con un convitato di pietra, è straordinario, l'effetto, perciò, ne risulta garantito. L'atmosfera iniziale è segnata dal canto straziato degli spiriti, che gemono («Huii!») sulla nota La, mentre è l'orchestra a dipingere il terrore: i legni (disposti su tre ottave!) fanno un balzo dal La al Fa#, cioè dalla base alla cima dell'accordo di settima diminuita tenuto dall'orchestra. È uno tra i più magistrali esempi di 'pittura sonora' nella storia del teatro musicale (un argomento che viene qui sviscerato, nel contesto della storia dell'orchestrazione, da Jürgen Maehder), ma non è che una componente di una drammaturgia davvero geniale. Subito dopo Kaspar, infatti, ingaggia un 'duetto' col demone Samiel, la cui figura si proietta enorme in scena, così come nella coscienza: in quel frangente il cacciatore pravo riesce ancora a cantare ma, ottenuta la temporanea salvezza in cambio dell'anima innocente del compagno Max, la sua voce non riesce più a articolare una melodia. Chi riesce ancora a cantare è il tenore, quando si presenta all'appuntamento sulla cima della rupe, mentre scocca la mezzanotte. Se il bianco fantasma della madre lo esorta a fermarsi, la successiva immagine di Agathe che precipita nel fiume, tra i gorgi disegnati dagli archi, lo trascina nell'abisso.

Tanto può l'amore, che tutto travolge, e di tutto è più forte. Ma quando il giovane ingenuo sarà sceso (avrà, cioè, cominciato a vivere, rischiando in nome dell'amore passionale, e contro la devozione filiale) anche lui, come il com-

pagno, non potrà che esprimersi a parole, o gridare di terrore. Come Samiel, appunto, mentre l'orchestra dà voce ai più profondi recessi dell'inconscio.

*Der Freischütz* abbonda di significati reconditi, che molti studiosi hanno provato a rendere manifesti. Davide Daolmi, analizzando il finale ultimo, nota che «nella scena precedente, un interno, c'era un coro femminile, ora il coro festante è, prevedibilmente, tutto maschile. Ancora una volta si confermano le sessualità degli spazi, legate alla distribuzione degli incarichi, ai doveri sociali, ed anche ai piaceri». Dal canto suo Michela Garda scrive: «La duplicità di idillio e minaccia è il contrassegno di una soggettività maschile incrinata che ha perso la confidenza con il mondo. Nell'aria di Max del primo atto, la dinamica drammatica ruota intorno ad una confessione di impotenza e di inadeguatezza, per la quale non v'è altra spiegazione che quella di un destino avverso, né conclusione diversa dalla disperazione. Risultano infranti tutti i simboli maschili (foresta, osteria, cacciatori, corni) che all'inizio avevano la funzione di incarnare un mondo di sicurezze nella mira, nell'amore, nella natura».

La sezione dei documenti è arricchita, in questo numero, da un'antologia di testi curata da Davide Daolmi, dove due fra i genii più irregolari dell'Ottocento, Berlioz e Boito, dicono la loro sul *Freischütz*, un'opera decisiva per entrambi, e strettamente intrecciata alle loro sorti personali. Se il francese produsse una versione per l'Opéra rispettando, per quanto possibile, l'essenza del capolavoro di Weber, Boito, dal canto suo, tradusse il libretto in italiano, in occasione della prima scaligera del 1872. Non è casuale che due simili eccentrici abbiano amato intensamente un'opera dove i personaggi si cimentano con l'interpretazione delle visioni (a un passo dai sogni), come fanno Ännchen e Agathe all'inizio del second'atto, quando spalancano per la prima volta allo spettatore, dopo i clamori delle dispute maschili nel prim'atto, l'interiorità del loro animo femminile. E neppure è casuale che entrambi, sfidando ogni convenzione nel rapporto tra musica e letteratura, abbiano messo in musica il *Faust* di Goethe. *Il conto torna*, si direbbe: innamorato del demonio, e non poco attratto da scorci nichilisti (come il «Credo» di Jago ben dimostra), forse Boito avrebbe sottoscritto la frase che Kaspar declama, rauco, nella Gola del lupo: «Umsonst ist der Tod» ... «Gratuita è solo la morte!».

*Michele Girardi*

# Der Freischütz

*Libretto di* Friedrich Kind  
*Musica di* Carl Maria von Weber

Edizione a cura di Davide Daolmi  
con guida musicale all'opera



# *Der Freischütz*

## libretto e guida all'opera

a cura di Davide Daolmi

Il libretto tedesco di Friedrich Kind (1768-1843) si pubblica qui sulla scorta dell'edizione critica proposta nella monografia a cura di Csampai e Holland (1981),<sup>1</sup> che prende le mosse dallo spartito stampato in occasione della prima rappresentazione (1821).<sup>2</sup>

La critica coeva, dopo qualche momentaneo disorientamento, ricondusse tutti i pregi dell'opera alla musica, opponendo più di una riserva alla stesura del libretto. Kind, per difendersi dalle accuse, contestò in seguito alcuni tagli e modifiche imposti da Weber (con particolare riferimento ai tagli delle prime due scene), e disconobbe il testo della versione operistica. Nel 1843, poco prima di morire, pubblicò quella che sarebbe dovuta essere la redazione originale, testo certamente più compiuto ma se possibile meno efficace in teatro.<sup>3</sup> Il compositore Oskar Mörke avrebbe musicato nel 1871 le parti mancanti, ma il pubblico continuò a preferire la versione di Weber (malgrado qualche recente tentativo di recupero dell'originale di Kind).

Il testo fu tradotto in italiano fin dal 1823,<sup>4</sup> e fino al 1940 fu presentato sempre in versione ritmica.<sup>5</sup> Si registra anche il rifacimento di Francesco Guidi, sulla scorta di una traduzione francese, preparato per il Teatro della Per-

---

<sup>1</sup> Carl Maria von Weber. «*Der Freischütz*». *Texte, Materialien, Kommentare*, a cura di Attila Csampai e Dietmar Holland, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1981.

<sup>2</sup> *Der Freischütz: Romantische Oper in Drei Aufzügen. Dichtung von Friedrich Kind. In Musik gesetzt von Carl Maria von Weber. Klavier Auszug vom Componisten*, Berlin, In der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung, [1821].

<sup>3</sup> FRIEDRICH KIND, *Der Freischütz, Volks-Oper in drei Aufzügen. Ausgabe letzter Hand mit August Apels Schottenreise, sieben und dreissig Original-Briefen und einem Facsimile von C. M. v. Weber, einer biographischen Novelle, Gedichten und andern Beilagen*, Leipzig, G. J. Göschen, 1843.

<sup>4</sup> Di questa prima tradizione del «professor Giuseppe A.», fatta per il San Carlo di Napoli, sopravvivono un paio di copie manoscritte presso la biblioteca del Conservatorio di Napoli.

<sup>5</sup> Versione ritmica di Bruno Bruni, per il Teatro dell'Opera di Roma (febbraio 1939), pubblicato per la Casa Musicale Giuliana di Trieste nel 1940.

gola di Firenze (1843), apparso come *Il bersagliere* e più volte riallestito.<sup>6</sup> Ma certamente la traduzione più famosa rimane quella di Arrigo Boito, firmata dall'amico Franco Faccio, per la prima scaligera del 1872, il cui titolo, *Franco cacciatore*, è quello tradizionalmente rimasto nell'uso, malgrado il titolo di Kind oggi dovrebbe essere tradotto più opportunamente «tiratore libero».

Due sono le traduzioni in prosa apparse di recente: quella di Citton e Cavagnoli per l'editore Ariele (1995),<sup>7</sup> qui adottata, e quella quasi contemporanea di Laura Tirone (1996).<sup>8</sup> Per consentire una lettura più agevole, abbiamo distinto le parti recitate (che iniziano sulla stessa linea dov'è il nome del personaggio) da quelle cantate (che vanno a capo dopo il nome) e, in quest'ultimo caso, abbiamo disposto un rientro per distinguere i numeri solistici e d'insieme dal recitativo.

## Indice

<i>Overture</i>	p. 15
ATTO PRIMO	p. 17
ATTO SECONDO	
Quadro I	p. 36
Quadro II	p. 48
ATTO TERZO	
Quadro I	p. 57
Quadro II	p. 59
Quadro III	p. 65
APPENDICE:	
<i>L'orchestra</i>	p. 77
<i>Le voci</i>	p. 79

<sup>6</sup> Spartito pubblicato a Milano dall'editore Lucca a partire dal 1843.

<sup>7</sup> FRIEDRICH KIND, «*Der Freischütz*», *Opera romantica in tre atti*, introduzione di Raffaele Mellace, traduzione italiana con testo a fronte di Empedocle Citton e Viviano Cavagnoli, Milano, Ariele, 1995 (si ringrazia la casa editrice per aver consentito la riproduzione in questo volume). Per redigere la guida ci siamo riferiti, tramite il numero di pagina, alla partitura d'orchestra: CARL MARIA VON WEBER, *Der Freischütz*, Leipzig, Peters, s.a. (rist. New York, Dover, 1977).

<sup>8</sup> FRIEDRICH KIND – CARL MARIA VON WEBER, «*Der Freischütz*», *Opera romantica in tre atti*, traduzione italiana e commento (con testo a fronte) di Laura Tirone, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1996.

# DER FREISCHÜTZ

Romantische Oper in Drei Aufzügen von  
Friedrich Kind

Musik von  
Carl Maria von Weber

## Personen

OTTOKAR, <i>böhmischer Fürst</i>	Bariton
KUNO, <i>fürstlicher Erbfürster</i>	Bass
AGATHE, <i>seine Tochter</i>	Sopran
ÄNNCHEN, <i>eine junge Verwandte</i>	Sopran
KASPAR, <i>erster Jägerbursche</i>	Bass
MAX, <i>zweiter Jägerbursche</i>	Tenor
EIN EREMIT	Bass
KILIAN, <i>ein reicher Bauer</i>	Bariton
VIER BRAUTJUNGFER	Sopran
SAMIEL, <i>der schwarze Jäger</i>	Sprechrolle
ERSTER FÜRSTLICHER JÄGER	Sprechrolle
ZWEITER FÜRSTLICHER JÄGER	Sprechrolle
DRITTER FÜRSTLICHER JÄGER	Sprechrolle

Jäger und fürstlicher Gefolge, Landleute und Musikanten, Schenkmädchen,  
Brautjungfern, Erscheinungen

Ort und Zeit der Handlung:  
Böhmen, nach Beendigung der Dreißjährigen Krieg.

# IL FRANCO CACCIATORE

Opera romantica in tre atti di  
Friedrich Kind

Traduzione italiana di Empedocle Citton e Viviano Cavagnoli

Musica di  
Carl Maria von Weber

## Personaggi

OTTOKAR, <i>principe boemo</i>	Baritono
KUNO, <i>guardia forestale del principe</i>	Basso
AGATA, <i>sua figlia</i>	Soprano
ANNETTA, <i>una giovane parente</i>	Soprano
KASPAR, <i>primo cacciatore</i>	Basso
MAX, <i>secondo cacciatore</i>	Tenore
UN EREMITA	Basso
KILIAN, <i>un ricco contadino</i>	Baritono
QUATTRO DAMIGELLE D'ONORE DELLA SPOSA	Soprano
SAMIEL, <i>il nero cacciatore</i>	Voce recitante
PRIMO CACCIATORE DEL PRINCIPE	Voce recitante
SECONDO CACCIATORE DEL PRINCIPE	Voce recitante
TERZO CACCIATORE DEL PRINCIPE	Voce recitante

Cacciatori e seguito del principe. Contadini e musicisti. Cameriere.  
Damigelle d'onore della sposa. Apparizioni

Luogo e tempo:  
Boemia, poco dopo la fine della guerra dei Trent'anni.

## Overture

L'ouverture del *Freischütz* è spesso citata come modello di quelle sinfonie di sintesi capaci di organizzare i principali temi dell'opera e ripercorrere i momenti chiave della vicenda. In realtà tale soluzione, che sarebbe più corretto far risalire a Spohr e che avrà una discreta fortuna nell'opera tedesca ottocentesca, è estranea alla più celebre *ouverture* di Weber. Qui infatti l'attenzione è rivolta a due sole idee tematiche dell'opera – non due temi compiuti – che preannunciano il motivo scatenante della vicenda; niente di nuovo in verità: la lotta fra Bene e Male.

Il primo tema dell'*ouverture*, in ordine di apparizione, è quello recuperato dal momento più cupo e infernale del *Singspiel*, quando il malefico Kaspar, nella Gola del lupo, sta per fondere la settima palla di fucile (alla fine dell'atto II):

ESEMPIO 1 (*Overture*, p. 9)



Il secondo invece è tratto dallo slancio amoroso di Agathe che finalmente vede arrivare il suo amato Max (sempre nell'atto II, scena II, n. 8):

ESEMPIO 2 (p. 12)



Apparentemente la rappresentazione del Bene sembrerebbe più prosaica di quanto non si sia concesso al Male, ma in realtà Agathe, sorta di goethiana Margherita, è personificazione dell'innocenza e della *pietas* cristiana e quindi ogni sua esternazione è dispensatrice di santità.

L'aspetto interessante dell'*ouverture* è nel modo con cui la struttura gestisce questi opposti. Lasciando per un attimo da parte l'introduzione e la coda conclusiva, il corpo centrale del brano organizza i due temi secondo l'uso che Beethoven aveva applicato in molte sue composizioni strumentali e che di lì a poco avrebbe preso il nome di «forma sonata». Ma, sempre per smentire alcuni luoghi comuni, qui Weber non gestisce un vero e proprio primo tempo di sonata; sebbene il nucleo della sinfonia possa considerarsi tripartito e alla ripresa ritorni l'inciso tematico del Male (primo tema), in realtà i rapporti tonali non sono in nessun caso quelli tipici. Weber coglie dall'impianto beethoveniano solo la possibilità di giustapporre e far interloquire due caratteri profondamente contrastanti, mentre rimane indifferente ai rapporti fra le regioni armoniche che tanto caratterizzano la tenuta formale di un primo tempo sinfonico. D'altra parte Weber è soprattutto interessato alle valenze simboliche di questi due temi e quindi preferisce, per esempio, sopprimere, nella ripresa, il tema di Agathe, per poi farlo trionfare da solo nell'ampia coda conclusiva.

Le prime note dell'*ouverture* sono dedicate a raccontare la purezza della natura al suo risveglio.

## ESEMPIO 3 (p. 7)

Adagio  
[archi e legni] [violini I] [archi e legni] [violini I]

pp f p pp ff p

Il salto d'ottava, che subito delinea il Do maggiore della sincerità e della verità, fa luce su un primitivo incontaminato che è l'ideale del mondo montano di Max e Agathe. Qui il timbro dei corni esplicita la profonda innocenza di quel mondo.

## ESEMPIO 4 (p. 7)

[corni]

pp

pizz.  
[timpani e contrabbassi]

I corni sono emblema delle montagne e le montagne sono quanto c'è di più irraggiungibile e distante dalla corruzione della città. Il Male è dove gli uomini agiscono, perché il Male è nell'uomo, non nella natura. Ma Weber ci dice che, di per sé, nemmeno il Bene è nella natura; appartiene invece alla capacità di ciascuno di aver fede. La contrapposizione, come spesso accade, assume valenze d'identità sessuale: il bene (Agathe) serve all'uomo (Max) per sconfiggere il male quando questo si presenta sotto forma di inquietudini o di presenze.

La 'presenza' è quella di Samiel, il diavolo (in realtà l'anima maledetta di un mitico cacciatore-demonio), e si manifesta col tremolo d'archi e con la cupa solennità dei colpi di timpano e del pizzicato dei contrabbassi:

## ESEMPIO 5 (p. 8)

[violoncelli]

pp [archi]

pizz.  
[timpani e contrabbassi]

L'inquietudine è nel cuore di Max che non è sicuro della sua forza interiore, della sua fede. Qui vi sono un altro paio di suggestioni tratte dall'aria che Max canta nel primo atto (scena IV, n. 3), ma anche in questo caso non si tratta di anticipare quella che sarà una melodia chiave dell'opera, ma di coglierne il valore rappresentativo: il modo minore e la scrittura in contrattempo degli archi presagiscono l'ansia del fallimento.

## ESEMPIO 6 (p. 8)

Molto vivace

pp [clarinetti]

p

L'ouverture si delinea quale manifesto filosofico dell'opera: l'insinuarsi inatteso del diavolo nel cuore fondamentalmente puro di un giovane onesto seppur insicuro (introduzione) scatena la lotta tremenda fra bene e male (nucleo tripartito della sinfonia) che condurrà finalmente alla vittoria del bene (coda).

## ERSTER AKT

## ATTO PRIMO

Platz vor einer Waldschenke, sogenanntem Schenk-  
giebel. In Hintergrund eine Volgelstange, von  
Volksgetümmel umgeben. Böhmisches Bergmusik

Radura davanti a un'osteria nel bosco, detta «Il  
tetto dell'oste». Sullo sfondo un posatoio per uc-  
celli, circondato da una folla in tumulto. Musica  
montanara boema.

ERSTER AUFRITT<sup>1</sup>

Kilian, Max, Landleute.

(Max sitzt allein in Vordergrundrechts an einem  
Tisch, vor sich den Krug. Bald nach dem Aufgehen  
des vorgehans fällt von Kilians Büchse ein Scuß, und  
das letzte Stück einer Sternscheibe fliegt herunter.  
Kilian jaucht auf.)

## SCENA PRIMA

Kilian, Max, Contadini.

(Max, sul proscenio, siede solo a un tavolo, davan-  
ti a sé il boccale. Subito dopo l'alzarsi del sipario,  
dal fucile di Kilian parte un colpo e l'ultimo pezzo  
di un bersaglio a forma di stella vola giù. Kilian  
prorompe in un grido di gioia)

<sup>1</sup> n. 1 – Introduzione

Weber eliminò due scene introduttive del libretto originale di Kind per poter cominciare in grande stile con la festa paesana. Kind rimase sempre contrario a tale scelta, ed aveva le sue ragioni. Qui appare Agathe felice, in procinto di sposarsi, e insieme si genera la causa delle sue angosce, ovvero l'incontro con l'Eremita che le preannuncia sventure. Il taglio di Weber trasforma Agathe da personaggio a tutto tondo, con passioni anche molto diverse, a un carattere perennemente malinconico. Anche l'eliminazione dell'Eremita, che ricomparirà solo alla fine per sciogliere i nodi del dramma, trasforma il personaggio in un semplice accidente risolutivo e neutralizza il peso morale delle sue parole che avrebbero dovuto incombere per tutta la vicenda.

Ad apertura di sipario il primo numero musicale s'incarica di delineare tre piani drammaturgici paralleli: a) la vicenda nel suo accadere temporale, b) il contesto culturale (che è anche uno spazio psicologico), e c) l'elemento di disturbo, origine del dramma.

a) La vicenda è la prima cosa che si mostra: una festa campestre, una gara di tiro in cui vi è un vincitore (un contadino qualunque che poi sparirà di scena) e un perdente, Max, il protagonista dell'opera, deriso da tutti e motivo di delusione per i suoi amici. Le tre sezioni di questa introduzione seguono il decoro narrativo: un coro di contadini che esulta per la vittoria (1); la processione festosa dei vincitori, detta «Bauern-Marsch», marcia dei contadini (2); e una canzone strofica in cui ci si prende gioco per tre volte (una per strofa) del povero Max (3):

ESEMPIO 7 (Introduzione, pp. 24, 29 e 31)

The musical score consists of three numbered sections. Section 1 features a vocal line with the lyrics 'Victoria Vic-to-ria' and a piano accompaniment. Section 2 shows a vocal line for 'KILIAN' with the lyrics 'Schaun der Herr mich an als Kö-nig!' and a piano accompaniment. Section 3 continues the vocal line for 'KILIAN' with the same lyrics and piano accompaniment.

DAS VOLK (*ruft*) Ah, ah! Brav! Herrlich getroffen!  
(*jubelt und klatsch.*)

IL POPOLO (*grida*) Ah, ah! Bravo! Un colpo magnifico!  
(*esulta e applaude.*)

MAX (*bis jetzt die geballte Gaust vor der stirn, schlägt damit heftig auf den Tisch, ausrufend*) Glück zu, Bauer!

MAX (*fin'ora col pugno chiuso sulla fronte, lo batte violentemente sul tavolo esclamando*) Buona fortuna, contadino!

CHOR DER LANDLEUTE

Viktoria! Viktoria! Der Meister soll leben,  
Der wacker dem Sternlein den Rest hat gegeben!  
Ihm gleicht kein Schütz von fern und von nah!  
Viktoria! Viktoria! Viktoria!

CORO DEI CONTADINI

Vittoria! Vittoria! Viva il maestro  
che arditamente ha giustiziato la piccola stella!  
Nessun cacciatore gli è pari, vicino e lontano!  
Vittoria! Vittoria! Vittoria!

*segue nota 1*

b) Ad un livello più interno si riconosce la volontà di raccontare l'ambiente anche come luogo mentale. Siamo in una comunità semplice, schietta, ancora incorrotta e apparentemente felice. Il ritmo incalzante e la scrittura della prima sezione corale restituiscono la gioia collettiva del paese. La necessità di dover gestire tale esordio con uno stile comunque colto (quindi in contrasto con la finalità espressiva) induce Weber a innestare la successiva marcetta popolare. Qui il livello stilistico, improvvisamente impoverito, diventa metafora di una semplicità inconsapevole – perché il Male per manifestarsi ha bisogno di luoghi onesti e incontaminati. E anche l'arietta che canta il contadino per burlarsi di Max è strofica, cioè priva di sviluppo, a sottolineare la leggerezza di uno scherzo del tutto innocente.

c) Ma a grattare sotto questa scorza apparente si scoprono elementi d'inquietudine che Weber sapientemente sparge. Scopriamo così che il disagio, la violenza e quindi il male è potenzialmente presente ovunque. Ecco allora quel primo coro che sembra forse più l'esultanza di una truppa armata che la voce di un gioioso contado; e l'uso di un termine come «Viktoria», dal sapore mitologico, quasi pagano, richiama da vicino corrotti baccanali. L'incursione del coro di bassi (in un *fortissimo* ribadito che sale di semitono) riassume in sé l'aggressività di feroci guerrieri:

ESEMPIO 8 (p. 25)

The musical score for Example 8 consists of three staves. The top staff is a vocal line for the chorus, with the lyrics 'Vic - to - ria' repeated. The middle staff is a vocal line for the basses, also with the lyrics 'Vic - to - ria' repeated. The bottom staff is the piano accompaniment, featuring a strong, rhythmic accompaniment with a prominent bass line. The score is in 3/8 time, key of D major, and features a strong, rhythmic accompaniment with a prominent bass line.

La stessa scelta di una marcia per la processione festosa, nella sua ottusità un po' *rétro*, suona ritmicamente orgogliosa, come spesso sono le soldatesche dissennate, capaci di portare peste e lutti ovunque passino.

L'arietta strofica che chiude questo primo numero è ancora più esplicita. Un cromatismo ascendente, apparentemente innocuo, utile alla modulazione, cade in tutte e tre le strofe sulla parola «Mosje» (ovvero *monsieur* pronunciato alla tedesca) l'appellativo di derisione rivolto a Max. Che però non sia innocuo affatto lo si capisce dall'aver preferito il Mi $\flat$  ad un più 'funzionale' Re $\sharp$ . Weber non considera l'innalzamento di semitono utile a condurre al Mi successivo, ma come punto d'arrivo compiuto, idealmente armonizzabile con una settima diminuita, l'accordo tipico del maligno.

È che in questa derisione ci sia qualcosa di pericoloso, di malvagio addirittura, è confermato dal coro di contadini che chiude ogni strofa. La ritmica risata delle voci femminili insiste su un interminabile ritardo della fondamentale in area di dominante:



KILIAN

Stern und Strauß trag ich vorm Leibe!  
Kantors Sepherl trägt die Scheibe!  
Hat Er Augen nun, Mosje?  
Was traf Er denn, he, he, he?

*(Chor wiederholt die letzten Zeilen.)*

Darf ich etwa eure Gnaden  
's nächstmal zum Schießen laden?  
Er gönnt andern was, Mosje!  
Nun, Er kommt doch, he, he, he?

MAX Laßt mich zufrieden oder – !

## ZWEITER AUFRITT

*Kuno, Kaspar und mehrere Jäger. Die Vorigen.*

KUNO Was gibt's hier? Pfui! Dressig über Einen!!  
Wer untersteht sich, meinen Burschen anzuta-  
sten?

KILIAN *(von Max losgelassen, aber immer noch furcht-  
sam)* Alles in Güte und Liebe, werter Herr Erbför-  
ster, gar nicht böse gemeint! Es ist Herkommen bei  
uns, daß, wer stets gefehlt hat, vom Königsschuß  
ausgeschlossen und dann ein wenig gehänselt wird  
– alles in Güte und Liebe.

KUNO *(heftig)* Stets gefehlt? Wer? Wer hat das?

KILIAN Es ist freilich arg, wenn der Bauer einmal  
über den Jäger kommt – aber fragt ihn nur selbst.

MAX *(beschämt und werzfeifend)* Ich kann's nicht  
leugnen; ich habe nie getroffen.

KASPAR *(für sich)* Dank, Samiel!

KUNO Max! Max! Ist's möglich? Du, sonst der be-  
ste Schütze weit und breit! Seit vier Wochen hast  
du keine Feder nach Hause gebracht, und auch  
jetzt –? Pfui der Schande!

KASPAR Glaube mir, Kamerad, es ist, wie ich ge-  
sacht habe: es hat dir jemand einen Weidmann ge-  
setzt, und den mußt du lösen, oder du triffst keine  
Klaue.

KUNO Possen!

KILIAN

Stella e pennacchio io porto davanti sul petto!  
Peppino del cantore porta il bersaglio!  
Ebbene, li ha gli occhi Lei, signore?  
Cosa mai ha colpito Lei, he, he, he?

*(Il coro ripete gli ultimi versi.)*

Posso mica Vostra Grazia  
invitare la prossima volta alla gara di tiro?  
Ella lascerà agli altri qualcosa, signore!  
Ebbene, verrà allora, he, he, he?

MAX *(balza in piedi e afferra Kilian per il bavero)* La-  
sciatemi in pace oppure ...!

## SCENA II

*Kuno. Kaspar e diversi cacciatori. I precedenti.*

KUNO Che succede qui? Puah, trenta contro uno!  
Chi osa toccare il mio ragazzo?

KILIAN *(lasciato andare da Max, ma ancora impaurito)*  
Una cosa del tutto amichevole, onorato signor  
guardaboschi, senza alcuna cattiveria! È nostra  
consuetudine che chi sempre ha mancato il colpo  
venga escluso dal tiro reale e poi un po' deriso ...  
una cosa del tutto amichevole.

KUNO *(violentemente)* Sempre mancato il colpo?  
Chi? Chi lo ha fatto?

KILIAN È certo grave se il contadino per una volta  
supera il cacciatore ... ma chiedete a lui stesso.

MAX *(pieno di vergogna e disperandosi)* Non posso  
negarlo; non ho mai fatto centro.

KASPAR *(tra sé)* Grazie, Samiel!

KUNO Max! Max! È possibile? Tu, solitamente il  
miglior tiratore di tutta la regione! Da quattro set-  
timane non hai portato a casa neanche una piuma,  
e anche ora ...? Puah, vergogna!

KASPAR Credimi, camerata, è come ho detto io:  
qualcuno ti ha fatto un incantesimo di caccia e tu  
lo devi rompere altrimenti non colpirai più nean-  
che un artiglio.

KUNO Sciocchezze!

KASPAR Das meine ich eben. So etwas ist leicht gemacht; laß dir raten, Kamerad! Geh nächsten Freitag auf einen Kreuzweg, zieh mit dem Ladestock oder einem blutigen Degen einen Kreis um dich und rufe dreimal den großen Jäger –

KILIAN Gott bewahr uns! Einen von des Teufels Heerscharen!

KUNO Schweig, vorlauter Bube! Du bist ein Tagedieb, ein Schlemmer, ein falscher Würfler; hüte dich, daß ich nicht noch Ärgeres von dir denke. (*Kaspar macht eine kriechende Bewegung, als wolle er sich entschuldigen.*) Kein Wort, oder du hast auf der Stelle den Abschied! Aber auch du, Max, sieh dich vor! Ich bin dir wie ein Vater gewogen; es freut mich, daß der Herr Fürst Sohnesrecht auf den Eidam übertragen will, aber, wenn du morgen beim Probeschuß fehltest, müßt' ich dir doch das Mädchen versagen. Oder wollt ihr in der Irre herumlaufen?

MAX Morgen! Morgen schon!

EINIGE JÄGER Was ist das eigentlich mit dem Probeschusse? Schon oft haben wir davon gehört.

KILIAN Ja, auch wir. Aber noch hat uns niemand die rechte Bewandnis zu sagen gewußt.

ANDERE JÄGER O erzählt's uns, Herr Kuno!

KUNO Meinetwegen! Zum Hoflager kommen wir noch zeitig genug. (*Setzt sich.*) Mein Urältervater, der noch im Forsthaus abgebildet steht, hieß Kuno, wie ich, und war fürstlicher Leibschütz. Einst trieben die Hunde einen Hirschen heran, auf dem ein Mensch angeschmiedet war – so bestrafte man in alten Zeiten die Waldfrevler. Dieser Anblick erregte das Mitleid des damaligen Fürsten. Er versprach demjenigen, welcher den Hirsch erlege, ohne den Missetäter zu verwunden, eine Erbförsterei und zur Wohnung das nah gelegene Waldschlößchen. Der wackere Leibschütz, mehr aus eigenem Erbarmen als wegen der großen Verheißung, besann sich nicht lange. Er legte an und befahl die Kugel den heiligen Engeln. Der Hirsch stürzte, und der Wilddieb war, obwohl im Gesicht

KASPAR Dico per davvero, è presto fatto; lasciati consigliare, camerata! Va' venerdì prossimo a un crocevia, traccia con la bacchetta di caricamento o con una spada insanguinata un cerchio attorno a te e chiama tre volte il Grande Cacciatore...

KILIAN Dio ci protegga! Uno delle schiere infernali!

KUNO Taci, briccone impertinente! Ti conosco da molto. Sei un fannullone, un crapulone, un baro ai dadi ... sta' attento che non pensi di te ancor peggio. (*Kaspar fa un movimento strisciante, come se volesse scusarsi.*) Non una parola, o avrai immediatamente il benservito! Ma anche tu, Max, sta' ben attento! Io ti sono affezionato come un padre; mi fa piacere che il signor principe voglia trasferire il diritto ereditario sul genero, ma se domani alla prova di tiro tu fallissi, dovrei negarti la ragazza. Oppure volete prendere una strada sbagliata?

MAX Domani! Già domani!

ALCUNI CACCIATORI Ma in che consiste propriamente questa prova di tiro? Già spesso ne abbiamo udito parlare.

KILIAN Sì, anche noi. Ma ancora nessuno ci ha saputo dire di cosa si tratti esattamente.

ALTRI CACCIATORI Oh, ditecelo, signor Kuno!

KUNO Sta bene! Abbiamo ancora abbastanza tempo per andare alla corte. (*Si siede.*) Il mio antenato, che ancora è raffigurato nella casa del guardaboschi, si chiamava Kuno come me, ed era tiratore personale del principe. Una volta i cani scovarono un cervo su cui era incatenato un uomo ... così venivano puniti nei vecchi tempi i bracconieri. Questa visione suscitò la compassione dell'allora principe. Egli promise, a colui che avesse abbattuto il cervo senza ferire il malfattore, un impiego forestale ereditario e come abitazione il vicino piccolo castello nel bosco. L'audace tiratore personale, più per pietà che per la grossa ricompensa, non ci pensò su a lungo. Egli puntò e affidò la pallottola ai santi angeli. Il cervo cadde e il bracconiere, sebbene aspramente graffiato in volto dalle spine dei ro-

vom Dorngebüsch zerkratzt, doch im übrigen unversehrt.

DIE WEIBER Gott sei Dank! Der arme Wildschütz!

DIE MANNER Brav, brav! Das war ein Meisterschuß!

KASPAR Oder ein Glücksfall, wenn nicht vielleicht gar –

MAX Ich möchte der Kuno gewesem sein! (*Er starrt zu Boden und versinkt in sich selbst.*)

KUNO Auch mein Urvater freute sich sehr über die Rettung des Unglücklichen, und der Fürst erfüllte in allem seine Zusage.

KILIAN So? Also davon schreibt sich der Probeschuß her, Nachbarn und Freunde. Nun weiß man's doch auch!

KUNO Hört noch das Ende! Es ging damals wie jetzt, (*mit einem Blick auf Kaspar*) daß der böse Feind immer Unkraut unter den Weizen sät. Kunos Neider wußten es an den Fürsten zu bringen, der Schuß sei mit Zauberei geschehen, Kuno habe nicht gezielt, sondern eine Freikugel geladen.

KASPAR Dacht' ich's doch! (*Für sich*) Hilf zu, Samiel!

KILIAN (*zu einigen Bauern*) Eine Freikugel? Das sind Schlingen des bösen Feindes; meine Großmutter hat mir's einmal erklärt. Sechse treffen, aber die siebente gehört dem Bösen; der kann sie hinführen, wohin's ihm beliebt.

KASPAR Alfanzeri! Nichts als Naturkräfte!

KUNO Aus diesem Grunde machte der Fürst bei der Stiftung den Zusatz: «Daß jeder von Kunos Nachfolgern zuvor einen Probeschuß ablege, schwer oder leicht, wie es der regierende Fürst oder sein Abgeordneter anzubefehlen geruhe». Auch will es das Herkommen, daß der junge Förster am denselben Tag mit seiner Erwhälten getraut wird, die aber völlig unbescholten sein und im jungfräulichen Ehrenkränzlein erscheinen muß. Doch genug nun! (*Zu den Jägern, die mit ihm gekommen.*) Wir

vi, per il resto però era illeso.

LE DONNE Grazie a Dio! Povero bracconiere!

GLI UOMINI Bravo, bravo! Fu un colpo da maestro!

KASPAR Oppure un colpo fortunato, se non addirittura ...

MAX Vorrei io essere stato quel Kuno! (*Guarda fisso al suolo e sprofonda in se stesso.*)

KUNO Anche il mio antenato si rallegrò molto per la salvezza dell'infelice, ed il principe adempì in tutto la sua promessa.

KILIAN Ah sì? Dunque da qui proviene la prova di tiro, vicini e amici. Ora finalmente lo sappiamo!

KUNO Ascoltate anche la fine! Accadde allora come adesso, (*con uno sguardo a Kaspar*) che il Maligno semina sempre gramigna in mezzo al grano. Gli invidiosi di Kuno seppero convincere il principe che il colpo fu sparato per magia: Kuno non aveva preso la mira, aveva solamente caricato una palla fatata.

KASPAR L'ho pensato anch'io! (*Tra sé*) Aiutami, Samiel!

KILIAN (*ad alcuni contadini*) Una palla fatata? Questi sono lacci del Maligno; mia nonna me lo ha spiegato una volta. Sei colpiscono, ma la settima appartiene al Maligno; egli la può dirigere dove gli pare.

KASPAR Buffonate! Null'altro che forze della natura!

kuno Per questa ragione il principe fece un'aggiunta alla donazione: «Che ogni successore di Kuno sostenga prima una gara di tiro, facile o difficile come piacerà ordinare al principe in carica o a un suo delegato». E la consuetudine vuole anche che il giovane guardaboschi, nello stesso giorno, si fidanzi con la sua prescelta, che però dev'essere assolutamente pura e deve comparire ornata della sua piccola corona verginale. Ma ora basta! (*Ai cacciatori che sono venuti con lui.*) Rimettiamoci in

wollen uns auf den Weg machen! Du aber, Max, magst noch einmal zu Hause nachsehen, ob sämtliche Treibleute angelangt sind. Nimm dich zusammen! Der Weidmann, der dir gesetzt ist, mag die Liebe sein. Noch vor Sonnenaufgang erwarte ich dich beim Hoflager.

MAX (*der erst bei Kunos Anrede aus seiner Zerstreuung zurückgekommen ist*)<sup>2</sup>

Oh, diese Sonne,  
Furchtbar steigt sie mir empor!

KUNO

Leid oder Wonne,  
Beides ruht in deinem Rohr!

MAX

Ach, ich muß verzagen,  
Daß der Schuß gelingt!

KUNO

Dann mußt du entsagen!

cammino! Ma tu, Max, puoi ancora una volta andare a casa a vedere se sono arrivati tutti i battitori. Concentrati! Il malocchio che è su di te può essere l'amore. Ancor prima del sorgere del sole ti aspetto a corte.

MAX (*che solo alle parole di Kuno si è ripreso dal suo straniamento*)

Oh, questo sole,  
spaventevole mi sorge incontro!

KUNO

Dolore o gioia,  
entrambi stanno nella canna del tuo fucile!

MAX

Ah, io devo disperare  
che il colpo riesca!

KUNO

Allora dovrai rinunciare!

<sup>2</sup> n. 2 – Terzetto con coro

I veri presagi funesti cominciano adesso. Max è diviso fra i paterni rimproveri di Kuno, padre di Agathe, che vorrebbe vedere sposati i due giovani, e i timori di pericolosi malefici insinuati da Kasper. Il numero si apre con una scala minore discendente affidata a violoncelli e contrabbassi che ricorda l'attacco del «Rex tremendæ» mozartiano.

ESEMPIO 10 (*Terzetto*, pp. 36)



Il significato di questa citazione-reminiscenza è evidente: come il versetto della sequenza, nell'implorare ad un Dio severo la pietà del fedele, ribadisce quanto volubile sia la salvezza di ogni uomo, così Max è posto da quel momento di fronte ad un futuro incerto, segnato solo dal successo di una gara di tiro a segno. Il caso – ovvero l'abilità personale, secondo una lettura protestante – deciderà il suo futuro. L'incombenza di un Fato inconoscibile è ribadita dalle parole di Kuno («Se così vogliono le potenze celesti...»), intonate sulla stessa scala discendente.

Le paure e le incertezze di Max sono contrappuntate dai saggi consigli di Kuno e del popolo, che, con armonie da coro montano, esprimono quella religiosità sentimentale che non può aver nulla a che fare con la corruzione:

ESEMPIO 11 (p. 39)



Ancora una volta il melodramma borghese, espressione del *business* cittadino, guarda al contado come sede della propria salvezza. E la scena si chiude con la ripresa dell'esultanza spensierata e ignara della comunità.

Leid oder Wonne,  
Beides ruht in deinem Rohr!

KASPAR (*zu Max, mit bedeutungsvoller Heimlichkeit*)

Nur ein keckes Wagen  
Ist's, was Glück erringt!

MAX

Agathen entsagen,  
Wie könnt' ich's ertragen?  
Doch mich verfolgt Mißgeschick!

CHOR

Seht, wie düster ist sein Blick!  
Ahnung scheint ihn zu durchbeben!

DIE JÄGER (*zu Max*)

O laß Hoffnung dich beleben,  
Und vertraue dem Geschick!

KUNO und CHOR

O laß Hoffnung dich beleben,  
Und vertraue dem Geschick!

MAX

Weh mir! Mich verließ das Glück!

KUNO und CHOR

O Vertraue!

MAX

Unsichtbare Mächte grollen,  
Bange Ahnung füllt die Brust!

CHOR

O Vertraue dem Geschick!

MAX

Unsichtbare Mächte grollen,  
Bange Ahnung füllt die Brust!  
Nimmer trug' ich den Verlust!

KUNO

So's des Himmels Mächte wollen,  
Dann trag männlich den Verlust!

KASPAR

Mag Fortunas Kugel rollen;  
Wer sich höherer Kraft bewußt,  
Trotzt dem Wechsel und Verlust!

Dolore o gioia,  
entrambi stanno nella canna del tuo fucile!

KASPAR (*a Max, con una dimestichezza piena di sottintesi*)

Solo un temerario ardimento  
è quello che conquista la felicità!

MAX

Rinunciare ad Agata,  
come potrei sopportarlo?  
Eppure mi perseguita la sfortuna!

CORO

Guardate com'è cupo il suo sguardo!  
Un presentimento sembra farlo rabbrivire!

I CACCIATORI (*a Max*)

Lascia che la speranza ti rianimi  
e confida nel destino!

KUNO e CORO

Lascia che la speranza ti rianimi  
e confida nel destino!

MAX

Guai a me! La fortuna mi ha abbandonato!

KUNO e CORO

Oh, abbi fiducia!

MAX

Potenze invisibili minacciano,  
un pauroso presentimento mi riempie il petto!

CORO

Oh, confida nel destino!

MAX

Potenze invisibili minacciano,  
un pauroso presentimento mi riempie il petto!  
Mai sopporterei la perdita!

KUNO

Se così vogliono le potenze celesti  
allora sopporta da uomo la perdita!

KASPAR

Può girare la ruota della fortuna;  
chi è consapevole di una più alta potenza  
affronta le difficoltà e la sconfitta!

MAX  
 Agathen entsagen,  
 Wie könnt ich's ertragen!  
 Nimmer trüg ich den Verlust! Nimmer!

KUNO  
 Trage!

CHOR  
 Nein, nein, nimmer trüg' er den Verlust!  
 Nein!

KUNO (*faßt Max bei der Hand.*)  
 Mein Sohn, nur Mut!  
 Wer Gott vertraut, baut gut!  
 (*Zu den Jägern.*)  
 Jetzt auf! In Bergen und Klüften  
 Tobt morgen der freudige Krieg!

CHOR der JÄGER  
 Das Wild in Fluren und Triften,  
 Der Aar in Wolken und Lüften  
 Ist unser, und unser der Sieg!

CHOR der LANDEUTE  
 Laßt lustig die Hörner erschallen!

CHOR der JÄGER  
 Wir lassen die Hörner erschallen!

ALLE  
 Wenn wiederum Abend ergraut,  
 Soll Echo und Felsenwand hallen:  
 Sa! Hussa, dem Bräut'gam, der Braut!

(*Kuno mit Kaspar und den Jägern ab.*)

#### DRITTER AUFRITT

*Die Vorigen ohne Kuno und sein Gefolge.*

KILIAN Ein braver Mann, der Herr Förster! Aber nun kommt auch in den Schenkgiebel, es wird schon recht dämmrig und schaurig. (*Zu Max.*) Wir wollen gute Freunde bleiben, wackerer Bursch! Auch ich gönne Ihm morgen das beste Glück! Jetzt schlag Er sich die Grillen aus dem Kopf, nehm Er ein Mädchen und tanz Er mit hinein!

MAX Ja, es wär' mir wie tanzen!

KILIAN Nun, wie's beliebt!

MAX  
 Rinunciare ad Agata,  
 come potrei sopportarlo!  
 Mai sopporterei la perdita! Mai!

KUNO  
 Sopporta!

CORO  
 No, no! Mai egli sopporterà la perdita!  
 No!

KUNO (*prende Max per mano*)  
 Figlio mio, un po' di coraggio!  
 Chi confida in Dio costruisce bene!  
 (*Ai cacciatori.*)  
 Su ora! Tra montagne e burroni  
 si scatenerà domani la gioiosa battaglia!

CORO DEI CACCIATORI  
 La selvaggina nei campi e nei pascoli,  
 l'aquila tra le nubi e nei venti,  
 sono nostre, e nostra è la vittoria!

CORO DEI CONTADINI  
 Fate risuonare gioiosi i corni!

CORO DEI CACCIATORI  
 Facciamo risuonare i corni!

TUTTI  
 Quando di nuovo la sera si farà grigia,  
 l'eco e la rocciosa parete risuoneranno:  
 Viva! Hurrà per lo sposo e per la sposa!

(*Kuno esce con Kaspar e con i cacciatori.*)

#### SCENA III

*I precedenti senza Kuno e il suo seguito.*

KILIAN Un brav'uomo il signor guardaboschi! Ma ora venite anche voi all'osteria... ormai si va facendo buio, da far paura. (*A Max.*) Rimaniamo buoni amici, giovane pieno di ardimento! Anch'io Le auguro domani la miglior fortuna! Ora si tolga via i grilli dalla testa, prenda una ragazza e ci balli su!

MAX Sì, ho proprio voglia di ballare!

KILIAN Bene, come Le piace!

*(Killian nimmt eine der Frauen und tanzt. Die anderen folgen. Die meisten drehen sich tanzend in dem Schenke- gibel, die übrigen zerstreuen sich außerhalb desselben. Während des Tanzes ist es düster geworden.)*<sup>3</sup>

*(Kilian prende una delle donne e danza. Gli altri se- guono. La maggior parte giravoltano e danzano nella taverna, gli altri si sparpagliano fuori dalla stessa. Du- rante la danza s'è fatto buio.)*

#### VIERTER AUFRITT

*Max allein. Später Samiel, von beinahe über- menschlicher Größe, dunkelgrün und feuerfarb mit Gold gekleidet. Der große, mite einer Hahn- feder veizierte Hut bedeckt fast das ganze schwarzhelbe Gesicht.*

MAX

Nein, länger trag ich nicht die Qualen,  
Die Angst, die jede Hoffnung raubt!  
Für welche Schuld muß ich bezahlen?

#### SCENA IV

*Max solo. Più tardi Samiel, di grandezza quasi sovrumana, vestito di verde scuro e di rosso fuo- co, con ornamenti d'oro. Il grande cappello, or- nato di una penna di gallo, copre quasi tutto il volto giallonerastro.*

MAX

No, non sopporterò più a lungo gli strazi,  
l'ansia che rapisce ogni speranza!  
Per quale colpa devo pagare?

<sup>3</sup> n. 3 – Valzer, recitativo e aria

Con l'avanzare della sera i timori di Max si fanno ancora più forti. Alla taverna del paese si balla un valzer rumoroso e un po' triviale. Max forse vorrebbe divertirsi anche lui, come tutti, per far fuggire i cattivi pensieri, ma proprio la grossolana spensieratezza del ballo esaspera il contrasto con i suoi sentimenti. Ha un gesto di stizza e, in un intenso recitativo accompagnato, sfida il destino: «Per quale colpa devo pagare?». Ma d'improvviso l'ingresso del suono vellutato di un clarinetto lenisce la sua rabbia e il libero cadenzare dello strumento permette a Max di ricordare con nostalgia il sorriso e la gioia di Agathe che illuminavano il suo volto quando lui tornava dalla caccia.

L'aria bipartita che qui s'apre, destinata alla contemplazione malinconica dei giorni felici trascorsi con Agathe è prima interrotta e, dopo la seconda strofa, conclusa da due emblematici momenti d'inquietudine, quegli stessi che erano stati innestati nella prima parte dell'*ouverture* dell'opera (rispettivamente *ess. 5 e 6*).

Il pizzicato dei contrabbassi in unisono con il timpano che si staglia sul tremolo degli archi si accompagna, come detto, all'apparizione in lontananza di Samiel. La didascalia di Kind lo descrive «di grandezza quasi sovrumana, vestito di verde scuro e di rosso fuoco con ornamenti d'oro, con un grande cappello, ornato da una penna di gallo, che copre quasi tutto il volto giallo-nerastro».

In effetti, il senso di questa apparizione, al di là dell'immaginario romantico, apre degli interrogativi. Samiel non perseguita Max, bensì il malvagio Kaspar che anni prima aveva contratto un patto di sangue e gli aveva venduto l'anima. Scambio di non particolare vantaggio, giacché Kaspar non è un personaggio di successo: non è ricco, non è pieno di donne, né tantomeno ammirato dal popolo, anzi Kuno stesso lo considera un pessimo elemento. Samiel però ci tiene alla misera anima di Kaspar e a pochi giorni dalla scadenza del contratto gli apparirà per incassare. Samiel, apparentemente, non sa nemmeno chi sia Max, tanto che alla Gola del lupo saranno necessarie le presentazioni, ma Samiel si materializza quale sinistra presenza anche alle spalle di Max. Che significa?

Diversamente dal colto e speculativo Faust che invoca personalmente il diavolo come atto estremo di conoscenza, l'ignaro Max è più che altro vittima della tentazione. Kaspar, con le sue arti magiche ha reso fallace la sua abilità di tiro e quindi Max è diventato parte, suo malgrado, del maleficio. La presenza di Samiel alle sue spalle è l'emblema di un'anima segnata.

Il tema inquieto e spaventato (già presagito nell'*ouverture*, *es. 6*) che conclude l'aria di Max si spiega solo in questa direzione: Max non ha agito volontariamente e quindi non capisce perché gli sta accadendo tutto ciò. E non c'è consolazione a tale paura: la scena si chiude con il rumoreggiare spaventato dell'orchestra che, sul grido di Max «Libt kein Gott?» «Non vive alcun Dio?», intona, ancora una volta, il disperato accordo di settima diminuita.

Was weihst dem falschen Glück mein Haupt?

Durch di Wälder, durch die Auen  
Zog ich leichten Muts dahin;  
Alles, was ich konnt' erschauen,  
War des sichern Rohrs Gewinn.  
Abends bracht' ich reiche Beute,  
Und wie über eignes Glück,  
Drohend wohl dem Mörder, freute  
Sich Agathes Liebesblick!

Hat denn der Himmel mich verlassen?

*(Samiel tritt, fast bewegungslos, in Hintergrund einem Schritt aus dem Gebüsch.)*

Die Vorsicht ganz ihr Aug' gewandt?

Soll das Verderben mich erfassen?

Verfiel ich in des Zufalls Hand?

*(Samiel verschwindet wieder.)*

Jetzt ist wohl ihr Fenster offen,  
Und sie horcht auf meinen Schritt,  
Läßt nicht ab vom treuen Hoffen:  
Max bringt gute Zeichen mit!  
Wenn sich rauschend Blätter regen,  
Wähnt sie wohl, es sei mein Fuß;  
Hüpft vor Freuden, winkt entgegen.  
Nur dem Laub den Liebesruß.

*(Samiel schreitet im Hintergrund mit großen Schritten langsam über die Bühne.)*

Doch mich umgarnen finstre Mächte!  
Mich faßt Verzweiflung, folttert Spott!  
O dringt kein Strahl durch diese Nächte?

Herrscht blind das Schicksal?

Lebt kein Gott?

*(Samiel, schon ganzen der entgegengesetzten Seite, macht bei dem letzten Wort eine zuckende Bewegung, und ist verschwunden.)*

Mich faßt Verzweiflung, folttert Spott!

FÜNFTER AUFRITT

*Max, Kaspar, herbeischlechend. Samiel, größtenteils unisichtbar. Ein Schenk mädchen.*

KASPAR Da bist du ja noch, Kamerad. Gut, daß ich dich finde.

MAX Horchst du schon wieder herum?

Cosa consacra alla malasorte la mia testa?

Per i boschi, per i prati  
me ne andavo con animo leggero;  
tutto quel che potevo scorgere  
era preda del sicuro fucile.  
La sera portavo un ricco bottino,  
e come della propria felicità,  
biasimandone l'uccisore, si rallegrava  
lo sguardo amorevole di Agata!

Mi ha dunque il cielo abbandonato?

*(Samiel, quasi immobile sullo sfondo, fa passo fuori dal cespuglio.)*

La provvidenza ha distolto completamente il suo  
[sguardo?

La rovina si impadronirà di me?

Son caduto nelle mani del caso?

*(Samiel scompare nuovamente.)*

Ora sicuramente la sua finestra è aperta  
ed ella sta in ascolto del mio passo,  
non abbandona la fiduciosa speranza:  
Max porta con sé buone notizie!  
Quando le foglie si muovono fruscando,  
ella certo si figura che è il mio passo;  
fa salti di gioia, mi si fa incontro con cenni ...  
solo alle foglie ella dà il saluto d'amore.

*(Samiel, sullo sfondo, percorre a grandi passi, lentamente, la scena.)*

Ma mi irretiscono oscure forze!  
Mi prende la disperazione, mi tortura lo scherno!  
Oh, nessun raggio penetrerà attraverso questa  
[notte?

Signoreggia cieco il destino?

Non vive alcun Dio?

*(Samiel, già sul lato completamente opposto, alle ultime parole fa un movimento convulso e scompare.)*

Mi prende la disperazione, mi tortura lo scherno!

SCENA V

*Max, Kaspar, strisciando di soppiatto. Samiel, in gran parte invisibile. Una cameriera d'osteria.*

KASPAR Sei ancora qui, camerata. È bene che io ti trovi.

MAX Vai di nuovo in giro a spiare?

KASPAR Ist das mein Dank? Es fiel mir unterwegs ein guter Rat für dich ein; aus treumeinendem Herzen stehle ich mich fort, laufe mich fast außer Atem! Ich kann's, kann's nicht verschmerzen, daß du hier zum Spott der Bauern geworden bist. Teufel, die mögen gelacht haben! Ha, ha, ha! Aber was hilft's? Schlag dir's aus den Gedanken, Bruderherz! (*Er greift nach dem Krug.*) Wie? Was? Bier hast du? Das taugt nicht zum Sorgenbrecher! (*In den Schenkgiebel rufend.*) Wein! Wein! Zwei Paßgläser! – Kamerad, und kostete es mich den letzten Heller, ich kann dich nicht so traurig sehen! Du mußt mit mir trinken! (*Ein Schenk-mädchen hat indes das Gefordete gebracht. Kaspar zu dem Mädchen.*) Laß ankreiden! (*Mädchen geht mit unwilligen Blick ab.*)

MAX Damit verschone mich! Mein Kopf ist ohnedies wüst genug. (*Er legt den Kopf in die Hände.*)

KASPAR (*tropft geschwind aus einem Fläschchen etwas in das für Max bestimmte Glas; für sich*) So, Freun-dchen, da brauchst du wenig! (*Er gießt schnell Wein ein.*) Hilf, Samiel! (*Samiel schaut mit dem Kopf aus dem Gebüsch.*) Du da? (*Samiel verschwindet.*)

MAX (*auffahrend*) Mit wem sprachst du?

KASPAR Ich? Mit Niemand. Ich sagte: «So, Freun-dchen!», weil ich dir einschenkte.

MAX Ich mag aber nichts.

KASPAR Der Herr Förster soll leben! Die Gesund-heit deines Lehrherrn wirst du doch mittrinken? (*Er reicht Max das Glas mit den Tropfen.*)

MAX So sei's! (*Sie stoßen und trinken.*)

KASPAR Nun laß uns eins singen! – «Semper fröh-lich, nur halb selig, immerhin!». (*Max zeigt sei-nen Unwillen.*) Das gefällt dir nicht? Nin denn, ein andres!

Hier im ird'schen Jammertal<sup>4</sup>

KASPAR È questo il mio ringraziamento? Per strada mi è venuto in mente un buon consiglio per te; per fedeltà di cuore vengo qui di nascosto, correndo quasi senza fiato! Io non posso, non posso sop-portare che tu qui sia diventato lo zimbello dei contadini. Diavolo, che ti abbiano potuto deride-re! Ha, ha, ha! Ma a che serve? Toglitelo dalla te-sta, fratellino! (*Afferra il boccale.*) Come? Cosa? Hai della birra? Essa non serve a scacciare gli af-fanni! (*Gridando verso l'osteria.*) Vino! Vino! Due bicchieri come si deve ... camerata, e anche se mi costasse l'ultimo centesimo, non sopporto di ve-derti così triste! Devi bere con me! (*Una cameriera nel frattempo ha portato quanto richiesto. Kaspar alla ragazza.*) Mettilo in conto! (*La ragazza si allontana con sguardo risentito.*)

MAX Risparmiamelo! La mia testa è già abbastan-za confusa anche senza questo. (*Si prende la testa fra le mani.*)

KASPAR (*versa rapido da una fiaschetta alcune gocce nel bicchiere destinato a Max; tra sé*) Ecco, amico mio, te ne bastano poche! (*Versa velocemente del vi-no.*) Aiutami, Samiel! (*Samiel osserva col capo fuori dal cespuglio.*) Tu qui? (*Samiel scompare.*)

MAX (*sobbalzando*) Con chi stai parlando?

KASPAR Io? Con nessuno. Ho detto: «Ecco, amico mio!», mentre ti versavo da bere.

MAX Ma io non voglio nulla.

KASPAR Viva il signor guardaboschi! Dunque non berrai alla salute del tuo maestro? (*Porge a Max il bicchiere con le gocce.*)

MAX E sia! (*Brindano e bevono.*)

KASPAR E ora cantiamo qualcosa! ... «Sempre lie-to, solo a metà felice, comunque sia!» (*Max mani-festa la sua contrarietà.*) Non ti piace? E allora, un altro!

Qui in questa terrena valle di lacrime

<sup>4</sup> n. 4 – *Lied*

Tutto il finale d'atto, che comprende questo *Lied* e l'aria successiva, rappresenta il trionfo di Kaspar. Il compagno di caccia, che sta cercando un'anima da barattare col diavolo per salvare la sua, ha colto il momento di crisi di Max e tenta d'irretirlo. Dapprima lo fa bere e fra un bicchiere e l'altro can-

Wär' doch nichts als Plack und Qual,  
Trüg' der Stock nicht Trauben;  
Darum bis zum letzten Hauch  
Setz ich auf Gott Bacchus' Bauch  
Meinen festen Glauben!  
Ei, du mußt mitsingen. (*Er trinkt.*)

MAX Laß mich!

KASPAR Jungfer Agathe soll leben! Wer die Gesundheit seiner Braut ausschlug', wär' doch wahrlich ein Schuft!

MAX Du wirst unverschämt. (*Sie stoßen und trinken.*)

KASPAR

Eins ist eins und drei sind drei!  
Drum addiert noch zweierlei  
Zu dem Saft der Reben;  
Kartenspiel und Würfellust  
Und ein Kind mit runder Brust  
Hilft zum ew'gen Leben!

Mit dir ist aber auch gar nichts anzufangen! (*Er trinkt.*)

MAX Wie kannst du mir zumuten, in so etwas einzustimmen?

KASPAR Unser Herr Fürst soll leben! Wer nicht dabei ist, wär' ein Judas!

MAX Nun denn, aber dann auch keinen Tropfen mehr! (*Sie stoppen und trinken. Max weht sich mit dem Hut Luft zu und gibt sonst zu erkennen, daß ihm heiß sei.*)

se non ci fossero che tormento e pena,  
la vite non porterebbe uva;  
perciò fino all'ultimo respiro  
io ripongo nel ventre del dio Bacco  
la mia salda fede!  
Ehi, devi cantare insieme. (*Beve.*)

MAX Lasciami!

KASPAR Viva la giovane Agata! Chi si rifiutasse di bere alla salute della sua fidanzata sarebbe proprio una canaglia!

MAX Stai diventando insolente. (*Brindano e bevono.*)

KASPAR

Uno è uno e tre son tre!  
perciò aggiungetene altri due  
al succo della vite;  
il gioco delle carte e il piacere dei dadi  
e una bambina dal rotondo seno  
aiutano a vivere eternamente!

Ma non sei proprio buono a nulla! (*Beve.*)

MAX Come puoi pretendere che io intoni roba simile?

KASPAR Viva il nostro signor principe! Chi non è d'accordo è un Giuda!

MAX Va bene, ma poi più nemmeno una goccia (*Brindano e bevono. Max si fa aria col cappello e così fa capire di aver caldo.*)

segue nota 4

ta le tre strofe di una canzonetta sprezzante che esalta il vino, il gioco d'azzardo e l'amore libero. Temi che disturbano il provato Max che ad ogni strofa non può fare a meno di mostrare il suo disappunto. Eppure il motivo della canzonetta sa essere seducente: la ritmica brillante, le armonie saporite, l'incendere ruffiano permettono anche all'ascoltatore di condividere con Max la buona disposizione a prendere in considerazione le parole di Kaspar. A chiusura delle sue semifrasi della strofa un trillo, sintesi del virtuosismo funambolico e dell'artificio demoniaco, si insinua inquietante:

ESEMPIO 12 (*Lied*, p. 64)



Questo stesso trillo ritornerà in più occasioni e già a conclusione della successiva aria di Kaspar il quale, dopo aver convinto Max a intraprendere la strada della magia, festeggerà trionfalmente i suoi successi.

KASPAR

Ohne dies Trifolium  
Gibt's kein wahres Gaudium  
Seit dem ersten Übel.  
Fläschchen sein mein Abc,  
Würfel, Karte, Katherle  
Meine Bilderfibel!

MAX Elender! Agathe hat recht, wenn sie mich immer vor dir warnt. (*Er will fort. Man merkt ihm von jetzt eine gewisse Heftigkeit an, einem leichten, aber bösen Rausch gleich.*)

KASPAR Wie kannst du auch gleich so in Harnisch geraten, Bruderherz? Ich diene noch als Milchbart unter dem Altringer und Tilly und war mit beim Magdeburger Tanze; unterm Kriegsvolk lernt man solche Schelmliedlein. (*Die Dorfuhf schlägt. Max steht auf.*) Willst du schon nach Hause?

MAX Ja, es wird Zeit. Das schlug sieben!

KASPAR Zu Agathe? Das Ratich ich doch nicht – du könntest sie erschrecken! Wißt du nicht, daß sie auf einen Gewinn als gute Vorbedeutung für morgen hofft?

MAX Ach, die Arme! Und sich selbst! Morgen!

KASPAR Bleib noch und laß dir raten! Deshalb hab ich dich eigentlich aufgesucht. Dir könnte gar wohl geholfen werden!

MAX Mir geholfen?

KASPAR (*geheimnisvoll*) Um dir ganz meine Freundschaft zu beweisen, könnte ich dir unter vier Augen – nicht umsonst habe ich gegen dich zuweilen ein Wort fallen lassen. – Er gibt allerdings gewisse geheime Kräfte der Natur – gewisse unschuldige Jagdkünste – diese Nacht, wo sich die Mondscheibe verfinstert, ist zu großen Dingen geschickt! – Ein alter Bergjäger hat mir einmal vertraut –

(*Man sieht Samiel von Zeit zu Zeit lauschen, ohne daß ihm die Sprechenden bemerken.*)

MAX Du missest mir das Gift tropfenweis' zu

KASPAR Wie wär's, Kamerad, wenn ich dir noch heute zu einem recht glücklichen Schuß verhälfe,

KASPAR

Senza questo trifoglio  
non c'è nessuna vera gioia  
fin dal primo peccato.  
La fiaschetta sia il mio abc,  
dadi, carte e Caterinetta  
il mio sillabario illustrato!

MAX Miserabile! Agata ha ragione a mettermi sempre in guardia da te. (*Vuole andarsene. Da ora in poi si nota in lui un certo impeto, simile a una leggera, ma maligna ubriacatura.*)

KASPAR Come puoi uscir subito dai gangheri così, fratellino? Ancora sbarbatello io ho servito sotto Altringer e Tilly, e fui con loro al ballo di Magdeburgo; in mezzo ai soldati si imparano simili canzoncine sfacciate. (*L'orologio del villaggio suona. Max si alza.*) Vuoi già andare a casa?

MAX Sì, è ora. Son suonate le sette!

KASPAR Da Agata? Non te lo consiglio ... potresti spaventarla! Non sai che lei spera in una vittoria domani, come buon auspicio?

MAX Ah, la poveretta! E io anche! Domani!

KASPAR Rimani ancora e lasciati consigliare! In realtà è per questo che ti ho cercato. Potrebbe esserti proprio d'aiuto!

MAX Essermi d'aiuto?

KASPAR (*misteriosamente*) Per dimostrarti tutta la mia amicizia io ti potrei a quattr'occhi ... non per nulla dinanzi a te talvolta mi son lasciato sfuggire una parola... Esistono sicuramente certe segrete forze della natura ... certe innocenti arti di caccia ... questa notte, in cui il disco lunare si oscurerà, è destinata a grandi cose! ... Un vecchio cacciatore di montagna una volta mi ha confidato ...

(*Di tanto in tanto si vede Samiel origliare, senza che i parlanti lo notino.*)

MAX Mi stai dosando il veleno a gocce ...

KASPAR Che ne diresti, camerata, se già oggi ti aiutassi in un tiro ben riuscito, che tranquillizzi

der Agathe beruhigte und zugleich euer morgendes Glück verbürgte?

MAX Du fragst wunderbar. Wie ist das möglich?

KASPAR Mut! Mut! Was die Augen sehen, glaubt das Herz. Da, nimm meine Büchse.

MAX Was soll ich damit?

KASPAR Geduld! (*Er sieht nach dem Himmel.*) Zeigt sich denn nichts? (*Schnell, indem er ihm das Gewehr gibt.*) Da, da! Siehst du den Stößer dort? Schieß!

MAX Bist du ein Narr oder glaubst du, ich bin's? Es ist ganz düster, der Vogel schwebt wie ein schwarzer Punkt in der Luft, wolkenhoch über der Schußweite!

KASPAR Schieß in T - Schellobers Namen! Ha, ha!

MAX (*berührt wie im Zweifel den Stecher, das Gewehr geht los. In demselben Augenblick hört man gellendes Gelächter, so daß sich Max erschrocken nach Kaspar umsieht*) Was lachst du? Wie Fittiche der Unterwelt kreist's dort oben – (*Ein mächtiger Steinadler schwebt einen Augenblick wirbelnd in der Luft und stürzt dann tot zu Maxens Füßen.*) Was ist das?

KASPAR (*der ihn aufhebt*) Der größte Steinadler, den es gibt! Was für Fänge, und wie herrlich getroffen! Gleich unterm Flügel, sonst nichts verletz! Kannst ihn ausstopfen lassen, Bruder, für ein Naturalienkabinett.

MAX Aber ich begreife nicht – diese Büchse ist doch wie jede andere –

KASPAR Viktoria! Das wird dich bei den Bauern in Respekt setzen! Das wird Agathe erfreuen! (*Er rauft einige der größten Federn aus und steckt sie auf Maxens Hut.*) So, Kamerad, dies als Siegeszeichen.

MAX Was machst du? – Wird mir doch ganz schauerlich! – Was hast du geladen? Was war das für eine Kugel?

KASPAR Gar keine Kugel, Närrchen! Eine trächtige Blindschleiche! Die trifft allemal.

MAX Traum ich denn oder bin ich berauscht? So etwas ist mir noch sie begegnet! – Kaspar, ich bitte dich, ich beschwöre dich! (*Er faßt ihn.*) Kaspar, ich

Agata e insieme garantisca la vostra felicità di domani?

MAX Fai una strana domanda. Com'è possibile?

KASPAR Animo! Animo! Quel che gli occhi vedono, il cuore crede. Ecco, prendi il mio fucile.

MAX Cosa devo farne?

KASPAR Pazienza! (*Guarda verso il cielo.*) Non si mostra nulla? (*rapido, mentre gli dà l'arma.*) Ecco, ecco! Vedi là lo sparviero? Spara!

MAX Sei pazzo tu o credi che lo sia io? È buio completo, l'uccello si libra come un punto nero nell'aria, alto come le nubi, fuori la portata del tiro!

KASPAR Spara nel nome del D... Re di quadri! Ha, ha!

MAX (*sfiora dubbioso il grilletto, parte un colpo. Nello stesso istante si ode una stridula risata, tanto che Max, spaventato, si volta a guardare Kaspar*) Perché ridi? Lassù è come se roteassero le ali dell'inferno (*Una possente aquila reale si libra per un attimo mulinando nell'aria e precipita poi morta ai piedi di Max.*) Cos'è questo?

KASPAR (*che la solleva*) La più grande aquila reale che ci sia! Che preda, e in che modo superbo colpita! Proprio sotto le ali, tutto il resto illeso! Puoi farla impagliare, fratello, per un gabinetto di scienze naturali.

MAX Ma io non capisco ... questo fucile è proprio come tutti gli altri ...

KASPAR Vittoria! Questo ti restituirà al rispetto dei contadini! Questo rallegrerà Agata! (*Strappa via alcune delle penne più lunghe e le pone sul cappello di Max.*) Ecco, camerata, questo come segno di vittoria.

MAX Cosa fai? ... Mi prende tutto un orrore! ... Che cosa hai caricato? Che razza di pallottola era?

KASPAR Nessuna pallottola stupidotto! Una lucignola gravida coglie sempre nel segno.

MAX Sogno o sono ubriaco? Una cosa del genere non mi è mai successa! ... Kaspar, ti prego ti scongiuro! (*Lo afferra.*) Kaspar, io ti ammazzo! dimmi

bring dich um! Sag, was war das für eine Kugel?

KASPAR Bist du verwirrt vor Freuden? Ich teile sie mit dir! (*Er umarmt ihn.*) Nicht, Freundchen, das war ein Schuß? Laß mich los!

MAX (*laßt ihn los*) Wo hast du die Kugel her?

KASPAR Nun, wenn du Vernunft annimmst – so sag mir – du, der wackerste Jäger, bist du oder stellst du dich nur so unerfahren? Wüßtest du wirklich nicht, was eine Freikugel sagen will?

MAX Albernes Geschwätz!

KASPAR Da lernt man's doch besser unter dem Kriegsvolk. Ha, ha! Wie kämen die Scharfschützen zurecht, die ihren Mann aus dem dicksten Pulverdampf herauschießen? Oder hast du nie nachgedacht, wie der Schwedenkönig, trotz seines Kollers von Elenshaut, bei Lützen gefallen ist? Zwei silberne Kugeln, hieß es. Ja, ja, der Gescheite kennt das! Doch zu so etwas bedarf's anderer Künste als bloß zu zielen und loszudrücken.

MAX (*den Adler betrachtend*) Der Schuß ist unglaublich – in trüber Dämmerung – aus den Wolken herabgeholt! So wäre es doch wahr?

KASPAR Zudem ist's wohl zweierlei, einem armen Erdensohn aus dem Hinterhalt das Lebenslicht ausblasen oder sich eine Erbfösterlei und ein allerliebstes Mädchen erschießen!

MAX (*vor sich selbst brütend*) Hast du noch mehr solche Kugeln?

KASPAR Es war die letzte; sie haben gerade ausgebracht. (*Pause.*)

MAX Bist du doch auf einmal so wortkarg! – Ausgereicht! Wie verstehst du das?

KASPAR Weil sie in dieser Nacht zu bekommen sind.

MAX In dieser Nacht?

KASPAR Ja doch! Drei tage hintereinander steht jetzt die Sonne im Schützen, und heut ist der mittelste; heut, wenn sich die Tage scheiden, gibt's eine totale Mondfinsternis. Max! Kamerad! Dein Schicksal

che razza di palla era quella?

KASPAR Sei impazzito dalla gioia? Io la condivido con te! (*Lo abbraccia.*) Amico mio, questo sì che era un tiro? Lasciami andare!

MAX (*lo lascia*) Dove hai preso quella pallottola?

KASPAR Bene, se hai un po' di senno ... dimmi allora ... tu, il cacciatore più ardito, sei o fingi soltanto di esser così inesperto? Davvero non sapevi cosa significa una pallottola fatata?

MAX Stupide chiacchiere!

KASPAR Dunque s'impura meglio in mezzo ai soldati. Ha, ha! Come se la caverebbero i tiratori scelti che colpiscono il loro uomo anche in mezzo al più fitto polverone? Oppure non hai mai pensato come mai il re degli Svedesi, nonostante il suo farsetto di pelle d'alce, sia caduto a Lützen? Due pallottole d'argento, si disse. Sì, sì, la persona assennata lo sa! Ma per una cosa simile sono necessarie altre arti che il semplice mirare e premere il grilletto.

MAX (*contemplando l'aquila*) Il colpo è incredibile ... nell'oscuro crepuscolo ... dalle nubi buttata giù! Sarebbe dunque vero?

KASPAR Inoltre son due cose diverse: spegnere la luce della vita con un'imboscata a un povero figlio della terra oppure colpire a morte un posto ereditario di guardacaccia e la più incantevole delle fanciulle!

MAX (*rimuginando in sé*) Ne hai ancora di tali pallottole?

KASPAR Era l'ultima ... sono state giusto sufficienti. (*Pause.*)

MAX D'un tratto sei diventato così avaro di parole! ... Sufficienti! cosa intendi dire con ciò?

KASPAR Perché bisogna procurarsele in questa notte.

MAX In questa notte?

KASPAR Sì, certo! Da tre giorni, uno dopo l'altro, il sole sta nel Sagittario, ed oggi è quello di mezzo; oggi, quando il giorno volgerà alla notte, ci sarà un'eclissi totale di luna. Max! Kamerata! Il tuo de-

steht unter dem Einfluß günstiger Gestirne! Du bist zu hohen Dingen ausersehen! Heute, gerade in der Nacht zuvor, ehe du den Probeschuß tun, Amt und Braut dir gewinnen sollst, wo du der Hilfe unsichtbarer Mächte so sehr bedarfst, beut die Natur selbst sich zu deinem Dienst!

MAX Wohl! Mein Geschick will's! Schaff mir so eine Kugel!

KASPAR Mehr als du brauchst! Aber bedarf der Mann eines Vormunds?

MAX Wie erlangt man sie?

KASPAR Das will ich dich lehren. Sei Punkt zwölf Uhr in der Wolfsschlucht!

MAX Um Mitternacht – in der Wolfsschlucht? Nein! Die Schlucht ist verrufen, und um Mitternacht öffnen sich die Pforten der Hölle.

kaspar Pah! Wie du denkst! Und doch kann ich dich deinem Unstern nicht überlassen. Ich bin dein Freund! Ich will dir gießen helfen!

MAX Auch das nicht.

KASPAR So mach dich morgen zum Landesgespött! Verlier die Försterei und Agathe! – Ich bin dein Freund, ich will selbst für dich gießen; aber dabei mußt du sein!

MAX Deine Zunge ist glatt. Nein, an solche Dinge muß ein frommer Jäger nicht denken!

KASPAR Feigling! Also nur durch fremde Gefahr, gäb's anders dergleichen, möchtest du dein Glück erkaufen? Glaubst du, dann wäre deine Schuld, gäb' es dergleichen? Glaubst du, diese Schuld, gäb' es dergleichen, laste nicht schon auf dir? (*Den Adler an den Fittichen ausspreizend.*) Glaubst du, dieser Adler sei dir geschenkt?

MAX Furchtbar, wenn du recht hättest!

KASPAR Sonderbar, wie du fragst! Doch Undank ist der Welt Lohn. Ich will mir hier einen Flederwisch abhauen, daß ich wenigstens etwas davontrage. (*Er haut einen Flügel ab.*) Drollig! Um Agathe zu trösten, wagtest du den Schuß; sie zu erwerben, fehlt es dir an Herzhaftigkeit! Das würde sich das

stino sta sotto l'influsso di astri propizi! Tu sei destinato a grandi imprese! Oggi, proprio la notte prima che tu sosterrai la prova di tiro, ti devi guadagnare impiego e sposa; se tu hai così tanto bisogno dell'aiuto di potenze invisibili, la natura stessa si piega al tuo servizio!

MAX Bene! Lo vuole il mio destino! Procurami una di tali pallottole!

KASPAR Più di quel che hai bisogno! Ma l'uomo necessita di un tutore?

MAX Come la si ottiene?

KASPAR Questo te lo voglio insegnare. Trovati alle dodici in punto alla Gola del lupo!

MAX A mezzanotte ... alla Gola del lupo? No! Quella Gola è malfamata, e a mezzanotte si aprono le porte dell'inferno.

KASPAR Puah! Come vuoi tu! E tuttavia io non posso abbandonarti alla tua cattiva stella. Io sono tuo amico! Ti voglio aiutare a fare la fusione.

MAX No anche a questo.

KASPAR Così domani diventerai lo zimbello del paese! Perderai il posto di guardaboschi e Agata! ... Io sono tuo amico, farò io stesso la fusione per te; ma tu dovrai essere presente!

MAX La tua lingua è viscida. No, a tali cose un pio cacciatore non deve pensare!

KASPAR Vigliacco! Dunque solo attraverso un pericolo ignoto, se ce ne fosse un altro simile, vorresti comprarti la tua felicità? Credi tu che poi la tua colpa, se ce ne fosse una simile, sarebbe minore? Credi tu che questa colpa, se ce ne fosse una simile, già non pesi su di te? (*Distendendo l'aquila per le ali.*) Credi tu che quest'aquila ti sia regalata?

MAX È spaventoso se tu avessi ragione!

KASPAR È strano come parli! Ma l'ingratitude è la ricompensa del mondo. Voglio allora tagliarmi un mazzetto di piume, così da ricavarne almeno qualcosa. (*Taglia un'ala.*) È curioso! Per consolare Agata hai osato sparare; per conquistarla te ne manca il coraggio. Difficilmente si immaginerebbe una tal

Wachspüppchen, das mich um deinetwillen verwarf, schwerlich einbilden. (*Für sich.*) Es soll gerochen werden!

MAX Elender! Mut hab ich.

KASPAR So bewähr ihn! Brauchtest du schon eine Freikugel, so ist's ja ein Kinderspiel, welche zu gießen. Was dir bevorsteht ohne diese Hilfe, kannst du aus deinen bisherigen Fehlschüssen leicht abnehmen. Das Mädchen ist auf dich versessen, kann ohne dich nicht leben; sie wird verzweifeln! Du wirst, allen Menschen ein Spott, herumschleichen, vielleicht aus Verzweiflung – (*Er drückt sich die Faust in die Augen, als träte das Wasser hinein.*) Schäme dich, rauher Weidmann, daß du ihn mehr liebst, als er sich selbst! (*Für sich.*) Hilf zu, Samiel!

MAX Agathe sterben! Ich in einen Abgrund springen! Ja, das wär' das Ende! (*Er gibt Kaspar die Hand.*) Bei Agathes Leben, ich komme! (*Samiel, der bei den letzten Worten von links hervorgelauscht hat, nickt und verschwindet.*)

KASPAR Schweig gegen jedermann! Es könnte dir und mir Gefahr bringen. Ich erwarte dich Glock zwölf!

MAX Ich dich verraten? Glock zwölf! Ich komme! (*Schnell ab.*)

#### SECHSER AUFTRITT

*Kaspar allein.*

KASPAR<sup>5</sup>

Schweig, schweig, damit dich niemand warnt!  
Schweige, damit dich niemand warnt!  
Der Hölle Netz hat dich umgarnt!  
Nichts kann vom tiefen Fall dich retten,  
Nichts kann dich retten vom tiefen Fall!

cosa la bambolina di cera che mi ha respinto per amor tuo. (*Tra sé.*) Lo si dovrà sapere!

MAX Miserabile! Io ho coraggio ...

KASPAR Allora dimostralo! se già hai fatto uso di una palla fatata, sarà un gioco da ragazzi fonderne qualcuna. Quel che ti aspetta senza questo aiuto puoi facilmente dedurlo dai tuoi tiri che fin'ora hai mancato. La ragazza è incapricciata di te, senza di te non può vivere; ella si dispererà! Tu te ne andrai strisciando di soppiatto, scherno a tutti gli uomini, forse per la disperazione ... (*Si preme la mano sugli occhi come se fossero bagnati di lacrime.*) Vergognati, rozzo cacciatore, ché tu lo ami più di quanto egli ami se stesso! (*Tra sé.*) Aiutami, Samiel!

MAX Agata morire! Io in un abisso precipitare! Sì, questa sarebbe la fine! (*Tende la mano a Kaspar.*) Per la vita di Agata, verrò! (*Samiel, che alle ultime parole s'è sporto in fuori a sinistra per origliare, annuisce e scompare.*)

KASPAR Taci con chiunque! Potrebbe venirne pericolo a te e a me. Ti aspetto al tocco di mezzanotte!

MAX Io tradirti? A mezzanotte! Verrò! (*Se ne va rapido.*)

#### SCENA VI

*Kaspar solo.*

KASPAR

Taci, taci, ché nessuno ti metta in guardia!  
Taci, ché nessuno ti metta in guardia!  
La rete dell'inferno ti ha irretito!  
Nulla può salvarti dalla profonda caduta,  
nulla può salvarti dalla profonda caduta!

<sup>5</sup> n. 5 – Aria

Non è il canto di Kaspar che riesce a convincere Max: gli argomenti del *Lied* lo hanno infastidito e l'aria che lo conclude è cantata quando Max è ormai andato via. È invece la parola, il lungo discorrere di Kaspar per gran parte del finale primo atto che porta Max verso la perdizione. Qui Weber s'è forse perso un'occasione, quella di usare la musica come fonte di seduzione. Ma probabilmente per il compositore tedesco la musica è arte troppo nobile per così loschi intenti.

Umgebt ihn, ihr Geister, mit Dunkel beschwingt! Schon trägt er knirschend eure Ketten!	Circondatelo, voi spiriti avvolti da scure ali! Già egli porta, digrignando i denti, le vostre [catene!
Triumph, Triumph, Triumph, die Rache gelingt!	Trionfo, trionfo, trionfo, la vendetta riesce!

segue nota 5

A condurre la pericolosa conversazione fra i due c'è invece un'altra figura, il diavolo in persona, a cui Kaspar chiede più volte sostegno e che si aggira guardingo alle loro spalle. Sarà lui a guidare il proiettile che Kaspar dona a Max per uccidere un'aquila reale che volava nella notte. Max si convince che l'uso di quelle pallottole magiche gli permetterà di vincere la gara di domani e accetta di seguire Kaspar fin nella Gola del lupo a fonderne di nuove. Max quindi si allontana per portare l'aquila in omaggio ad Agathe e rassicurare la fanciulla sull'esito della gara: tornerà presto e raggiungerà Kaspar a mezzanotte in punto per forgiare i nuovi proiettili.

L'aria che Kaspar canta, ormai solo, è, diversamente dal *Lied*, *durchcomponiert*, ovvero priva di ripetizioni interne, e addirittura – quasi a sottolinearne la natura malvagia – priva di una melodia riconoscibile. Le parole servono a delineare il carattere musicale, e il significato delle stesse è chiave per suggerire forme retoriche di vecchia scuola, dove per esempio «Nicht kann vom tiefen Fall dich retten», «Niente può salvarti dalla tremenda caduta», è intonato prima su un cromatismo discendente e poi su valori interi per gradi discendenti che precipitano di quarta sulla parola «Fall», «caduta»:

ESEMPIO 13 (Aria, pp. 76 e 68)



La sezione successiva, in cui si evocano gli spiriti del male («Umgebt ihn...»), è introdotta da un inciso tematico (controtema affidato ai violini I) che si rivela una metamorfosi del motivo che introduce il tema di Agathe (es. 2):

ESEMPIO 14 (p. 68)

I due frammenti sono usati nell'*ouverture* in entrambe le forme, quale sorta di tessuto connettivo. Eseguiti così a breve distanza, la versione in maggiore, più distesa e cantabile, sembra la redenzione di quella in minore. L'uso di frammenti motivici così simili, pur limitati a momenti secondari della scrittura melodica, suggeriscono quanto l'apparente contrasto fra Bene e Male sia in realtà labile e facilmente intercambiabile.

L'aria si chiude sull'esultanza trionfante di Kaspar su cui risuonano i trilli demoniaci già ascoltati nel *Lied* precedente, e un vocalizzare che sembra la risata tremenda del demone:

ESEMPIO 15 (pp. 72-73)



## ZWEITER AKT

## ATTO SECONDO

Vorsaal mit Seiteneingängen im Forsthouse. Hirschgeweihe und düstere Tapeten mit Jagdstücken geben ihm ein altertümliches Ansehen und bezeichnen ein ehemaliges fürstliches Waldschloß. In der Mitte ein mit Vorhängen versehener Ausgang, der zu einem Altan führt. Auf einer Seite Ännchen Spinnrad, auf der anderen ein großer Tisch, worauf ein Lämpchen brennt und ein weißes Kleid mit grünem Band liegt.

Atrio con entrate laterali nella casa del guardaboschi.

Corna di cervo e cupi arazzi con scene di caccia gli conferiscono un aspetto antico e testimoniano del precedente utilizzo quale castello di caccia del principe. Al centro un'uscita munita di cortina che conduce a un balcone. Da un lato l'arcolajo di Annetta, dall'altro un grosso tavolo su cui arde una piccola lampada e dove è poggiato un bianco abito con un nastro verde.

## ERSTER AUFRITT

Agathe. Ännchen

ÄNNCHEN (steht auf einer Leiter, hat Bild de ersten Kuno wieder aufgehängt und kämmert den Nagel fest)<sup>6</sup>  
Schelm, halt fest!  
Ich will dich' lehren!  
Spukerein kann man entbehren  
In solch altem Eulennest.

## SCENA PRIMA

Agata. Annetta.

ANNETTA (sta su una scala, ha di nuovo riappeso il ritratto del primo Kuno e martella forte il chiodo)  
Canaglia, fissati bene!  
Te lo insegnerò io!  
Di spettri se ne può fare a meno  
in un simile vecchio nido di gufi.

<sup>6</sup> n. 6 – Duetto

Con l'apertura del secondo atto l'occhio dello spettatore si sposta dal mondo di Max a quello di Agathe. Se lui è il cacciatore che, girovagando per i boschi, è soggetto alle tentazioni esterne, lei, la promessa sposa, quale emblema di bontà e giudizio, si muove in spazi chiusi, protetti: la casa, il focolare. Gli unici pericoli che corre sono piccoli incidenti domestici, tipo un quadro che casca dalla parete. E l'atto si apre infatti con Agathe che sta fasciandosi la testa, colpita dal dipinto del nonno che s'è staccato dal chiodo. Ännchen, giovinetta di famiglia, cerca di consolare Agathe, afflitta più che dal quadro dal timore di non poter sposare Max. Il duetto, nel raccontare la serenità di quella vita domestica, contrappone la spensieratezza della più giovane alle preoccupazioni della prossima sposa.

La soluzione musicale è elaborata. Dopo aver concesso qualche battuta distensiva alle azioni attorno al quadro, Agathe si lamenta di come, per l'amica, tutto sia occasione di festa, dichiarando, in un cupissimo Sol diesis minore: «Oh, quanto diversamente sente il mio cuore!»

ESEMPIO 16 (Duetto, pp. 79-80)

Ännchen ribadisce su un temino rapido e vocalizzato la sua spensierata visione del mondo che viene a contrappuntare il canto spianato e malinconico di Agathe. La musica riconferma il divario che si oppone fra le due donne e in qualche modo sembra insistere su differenze che solo qualche anno prima si sarebbero contrapposte fra classi sociali differenti. La settecentesca padrona, rapita da pene

AGATHE (*bindet einen Verband von der Stirn*)  
Laß das Ahnenbild in Ehren!

ÄNNCHEN  
Ei, dem alten Herrn  
Zoll ich Achtung gern;  
Doch dem Knechte Sitte lehren,  
Kann Respekt nicht wehren.

AGATHE  
Sprich, wen meinst du? Welchen Knecht?

ÄNNCHEN  
Nun, den Nagel! Kannst du fragen?  
Sollt' er seinen Herrn nicht tragen?  
Ließ ihn fallen! War das nicht schlecht?

AGATHE  
Ja, gewiß, das war nicht recht.

ÄNNCHEN  
Ließ ihn fallen! War das nicht schlecht?  
Gewiß, das war recht schlecht! (*Sie steigt herab.*)

AGATHE  
Alles wird dir zum Feste,  
Alles beut dir Lachen und Scherz!  
O wie anders fühlt mein Herz!

ÄNNCHEN  
Grillen sind mir böse Gäste!  
Immer mit leichtem Sinn  
Tanzen durchs Leben hin,  
Das nur ist Hochgewinn!  
Sorgen und Gram muß man verjagen!  
Immer mit leichtem Sinn!  
Grillen sind mir böse Gäste!  
Immer mit leichtem Sinn  
Tanzen durchs Leben hin,  
Das nur ist Hochgewinn!

AGATA (*si lega un nastro alla fronte*)  
Onora il ritratto dell'antenato!

ANNETTA  
Ehi, al vecchio signore  
volentieri io porto rispetto;  
ma di insegnare la creanza al servo  
il rispetto non lo può impedire.

AGATA  
Parla, cosa vuoi dire? Quale servo?

ANNETTA  
O bella, il chiodo! E me lo chiedi?  
Non dovrebbe portare il suo signore?  
Lo ha fatto cadere! Non fu questo un male?

AGATA  
Sì, certo, non è stato giusto.

ANNETTA  
Lo ha fatto cadere, non fu questo un male?  
Certo, fu proprio un male! (*Scende.*)

AGATA  
Per te tutto è occasione di festa,  
ogni cosa ti fa ridere e scherzare!  
Oh, come sente diversamente il mio cuore!

ANNETTA  
Tristi pensieri sono per me spiriti cattivi!  
Sempre con animo leggero  
andare danzando attraverso la vita:  
questo soltanto è un grande guadagno!  
Cruccio e pena si devono scacciare!  
Sempre con animo leggero!  
Tristi pensieri sono per me spiriti cattivi!  
Sempre con animo leggero  
andare danzando attraverso la vita:  
questo soltanto è un grande guadagno!

---

*segue nota 6*

d'amore ma non compresa da una servetta esuberante, è modello tanto tipico da essere parafrasato fin nell'*Ariadne* di Strauss. Ma all'indomani della Rivoluzione Francese, e in un'opera che recupera la semplicità della vita campestre quale ideale morale, tutto ciò non regge. Qui il distinguo si pone su altri piani. Agathe «sente diversamente» da Ännchen, non perché di diverso ceto ma perché appartenente ad un'altra qualità psicologica: la caduta dell'*ancien régime* si è preoccupata di abbattere le differenze di sangue ma non quelle dell'anima. E Agathe è un'anima nobile, perché patisce e perché sarà motivo di salvezza per Max.

AGATHE

Wer bezwingt des Busens Schlagen?  
 Wer der Liebe süßen Schmerz?  
 Stets um dich, Geliebter, zagen  
 Muß dies ahnungsvolle Herz.

ÄNNCHEN

Grillen sind mir böse Gäste!  
 Immer mit leichtem Sinn  
 Tanzen durchs Leben hin,  
 Das nur ist Hochgewinn!  
 Sorgen und Gram muß man verjagen!  
 Das nur ist Hochgewinn!  
 Grillen sind mir böse, böse Gäste!

ÄNNCHEN (*besieht sich das Bild*) So, nun wird der  
 Altvater wohl wieder ein Jahrhundertchen fest-  
 hängen. Da oben mag ich ihn recht gern leiden!  
 (*Zu Agathe gekehrt.*) Aber du hast das Tuch schon  
 abgebunden? Das Blut ist doch völlig gestillt?

AGATHE Sei ohne Sorgen, liebes Ännchen! Der  
 Schreck war das schlimmste! – Wo nur Max  
 bleibt?

ÄNNCHEN Nun kommt er gewiß bald. Herr Kuno  
 sagte ja bestimmt, daß er ihn noch einmal heim-  
 senden werde.

AGATHE Es ist recht still und einsam hier.

ÄNNCHEN Unangenehm ist's freilich, in einem sol-  
 chen verwünschten Schloß am Polterabend fast  
 mutterseelenallein zu sein, zumal wenn sich so ehr-  
 würdige, längst vermoderte Herrschaften mir  
 nichts, dir nichts von den Wänden herabbemühen.  
 Da lob ich mir die lebendigen und jungen! (*Mit leb-  
 hafter Pantomime*)

Kommt ein schlanker Bursch gegangen,<sup>7</sup>  
 Blond von Locken oder braun,  
 Hell von Aug' und rot von Wangen,

AGATA

Chi può domare i battiti del cuore?  
 Chi il dolce dolore dell'amore?  
 Sempre per te, o amato, trepidare  
 deve questo cuore colmo di presagi.

ANNETTA

Tristi pensieri sono per me spiriti cattivi!  
 Sempre con animo leggero  
 andare danzando attraverso la vita:  
 questo soltanto è un grande guadagno!  
 Cruccio e pena si devono scacciare!  
 Questo soltanto è un grande guadagno!  
 Tristi pensieri sono per me cattivi, cattivi spiriti!

ANNETTA (*Contempla il ritratto*) Ecco, ora l'antena-  
 to se ne starà appeso ancora per un altro secol-  
 to. Lassù lo posso sopportare ben volentieri! (*Ri-  
 volta a Agata.*) Ma tu hai già legato il fazzoletto? Il  
 sangue si è già fermato del tutto?

AGATA Non preoccuparti, cara Annetta! Lo spa-  
 vento è stata la cosa peggiore! ... Dove sarà ora  
 Max?

ANNETTA Verrà sicuramente presto. Il signor Kuno  
 ha detto molto chiaro che lo manderà a casa an-  
 cora una volta.

AGATA È un luogo pieno di silenzio questo e solita-  
 rio.

ANNETTA È certamente poco piacevole stare in un  
 simile castello stregato, quasi completamente sole,  
 alla vigilia delle nozze, specialmente quando dei si-  
 gnori così dignitosi, già da tempo marciti, che non  
 hanno nulla a che fare con me e con te, si danno  
 la pena di scendere dalle pareti. Io per parte mia  
 lodo i vivi e i giovani! (*Con vivace pantomima*)

Se viene uno slanciato giovane,  
 biondo di riccioli o bruno,  
 chiari gli occhi e rosse le guance,

<sup>7</sup> n. 7 – Arietta

Che i problemi di Ännchen siano d'altro tipo lo ribadisce poi questa gustosa arietta che la giovane canta per distrarre l'amica. Sono cinque quartine di ottonari a rima alternata in cui si raccontano i modi per sedurre un uomo e portarlo all'altare. Il metro popolare e la struttura poetica semplice servono a dichiarare la spontaneità di Ännchen. Al contrario la musica, pur di facile ascolto, segue forme compositive elaborate. L'inciso tematico d'esordio viene esposto dall'orchestra:

Ei, nach dem kann man wohl schau.  
 Zwar schlägt man das Aug' aufs Mieder  
 Nach verschämter Mädchen Art;  
 Doch verstohlen hebt man's wieder,  
 Wenn's das Bürschchen nicht gewahrt.  
 Sollten ja sich Blicke finden,  
 Nun, was hat das auch für Not?  
 Man wird drum nicht gleich erblinden,  
 Wird man auch ein wenig rot.  
 Blickchen hin und Blick herüber,  
 Bis der Mund sich auch was traut!  
 Er seufzt: Schönste! Sie spricht: Lieber!  
 Bald heißt's Bräutigam und Braut.  
 Immer näher, liebe Leuchten!  
 Wollt ihr mich im Kranze sehn?  
 Gelt, das ist ein nettes Bräutchen,  
 Und der Bursch nicht minder schön?

AGATHE (*die während des Liedchens angefangen hat, das kleid mit Band zu besetzen, fällt am Schluß mit ein*)  
 Und der Bursch nicht minder schön!

ÄNNCHEN So recht! So gefällst du mir, Agathe! So bist du doch, wie ich sein werde, (*wichtig*) wenn ich einmal Braut bin.

ehi, lo si può ben guardare.  
 Certo si chinano gli occhi sul petto  
 al modo delle ragazze pudiche;  
 ma li si rialzano furtivamente  
 se il signorino non se n'è accorto.  
 E anche se gli sguardi dovessero incontrarsi,  
 ebbene, che ci sarebbe di male in ciò?  
 Non per questo si perderà subito la vista,  
 anche se si diventa un po' rosse.  
 Un'occhiatina di qua, uno sguardo di là,  
 finché anche la bocca non azzarda qualcosa!  
 Lui sospira: bellissima! Lei dice: caro!  
 In breve si chiamano marito e moglie.  
 Avvicinatevi di più, cara gente!  
 Volete vedermi con la ghirlanda della sposa?  
 Nevvero, è una sposina davvero carina,  
 e il giovanotto è forse meno bello?

AGATA (*che durante la canzoncina ha cominciato a guarnire l'abito col nastro, al termine si unisce al canto*) E il giovanotto è forse meno bello!

ANNETTA Bene! Così mi piaci, Agata! Così anche tu sei come sarò io, (*con aria d'importanza*) quando un giorno mi sposerò.

*segue nota 7*

ESEMPIO 17 (*Arietta*, p. 86)

Sarà raccolto dal canto solo nella quarta strofa. Prima e quinta quartina hanno la stessa linea melodica ad eccezione delle prime note, cosa che rende difficile accomunare le due sezioni. Tutte le altre strofe adottano linee melodiche o del tutto nuove o comunque ampiamente variate. La sensazione è di un brano anche in questo caso *durchcomponiert*. Il curioso riapparire dell'episodio d'esordio, non essendo sistematico, lascia l'ascoltatore disorientato. In effetti la musica restituisce il racconto di Ännchen sulle strategie femminili e in qualche modo restituire la sua volubilità piuttosto che accendere ad un esplicito modello formale; in questo senso è di grande efficacia l'improvviso uso di valori larghi per la seconda strofa, quella in cui si spiega l'uso sornione dello sguardo:

ESEMPIO 18 (p. 87)

AGATHE Wer weiß! Doch ich gönne dir's von Herzen, ist auch mein Brautstand nicht ganz kummerlos. Besonders seit ich heute von dem Eremiten zurückkam, hat mir's wie ein Stein auf dem Herzen gelegen. Jetzt fühle ich mich um vieles leichter.

ÄNNCHEN Wieso? Erzähle doch! Noch weiß ich gar nicht, wie dein Besuch abgelaufen ist, außer daß dir der fromme Greis diese geweihten Rosen geschenkt hat.

AGATHE Er warnte mich vor einer unbekanntem Gefahr, welche ihm ein Gesicht offenbart habe. Nun ist seine Warnung in Erfüllung gegangen. Das herabstürzende Bild konnte mich töten!

ÄNNCHEN Gut geklärt! So muß man böse Vorbedeutungen nehmen! Mein Vater war einst ein tapferer Degen und sehr unzufrieden, daß ich's nicht auch werden konnte. Er meinte, man müsse die Furcht nur verspotten, dann fliehe sie, und das wahre Sprüchlein, sich festzumachen, bestehe in den Worten: Halunke, wehre dich!

AGATHE Die Rosen sind mir nun doppelt teuer, und ich will ihrer auf das treueste pflegen.

ÄNNCHEN Wie wär's, wenn ich sie in die Nachtfri-sche vors Fenster setzte? Er wird ohnedies Zeit, mich auszukleiden.

AGATHE Tue das, liebes Ännchen!

ÄNNCHEN Aber dann laß uns auch zu Bette gehn!

AGATHE Nicht eher, bis Max dagewesen ist!

ÄNNCHEN Hat man nicht seine Not mit euch Liebesleuchten! (*Sie geht ab.*)

#### ZWEITER AUFRITT

*Agathe allein.*

AGATHE<sup>8</sup>  
Wie nahte mir der Schlummer,  
Bevor ich ihn gesehn?

AGATA Chissà! Io però te lo augurerei di cuore anche se la mia condizione di sposa non fosse del tutto senza affanni. Specialmente oggi, da quando son tornata dall'eremita, mi è stata messa una pietra sul cuore. Ora mi sento molto più sollevata.

ANNETTA Come mai? Racconta dunque! Ancora non so nulla di come è andata la tua visita, tranne che il pio vegliardo ti ha regalato queste rose consacrate.

AGATA Egli mi ha messo in guardia da un grave pericolo sconosciuto che una visione gli ha rivelato. Ora il suo ammonimento si è davvero compiuto. Il quadro, cadendo, avrebbe potuto uccidermi!

ANNETTA Giusta spiegazione. Così bisogna prendere i cattivi presagi! Mio padre un tempo fu una spada valorosa e molto scontento che anch'io non potessi diventarlo. Egli pensava che si dovesse canzonare la paura che così fuggirebbe, e che il motto efficace per rinfrancarsi consistesse nelle parole: Furfante, difenditi!

AGATA Le rose ora mi sono doppiamente care e voglio prendermi cura di esse nel modo più devoto.

ANNETTA Che ne diresti se le esponessi, sulla finestra, al fresco della notte? È comunque tempo di spogliarmi.

AGATA Fallo, cara Annetta!

ANNETTA Ma poi andiamo anche a letto!

AGATA Non prima che Max sia stato qui!

ANNETTA Con voi innamorati c'è sempre qualche fastidio! (*Esce.*)

#### SCENA II

*Agata sola.*

AGATA  
Come potrebbe avvicinarsi a me il sonno  
prima di averlo visto?

<sup>8</sup> n. 8 – Scena ed aria

Lasciata sola con i suoi pensieri Agathe canta per l'intera seconda scena. L'ampio arco drammatico di questo assolo è strutturato all'italiana, come è d'uso in questi anni, secondo una tipica «solita for-

Ja, Liebe pflegt mit Kummer  
Stets Hand in Hand zu gehn!  
Ob Mond auf seinem Pfad wohl lacht?  
(*Sie öffnet die Altantür, so daß man in eine sternehelle  
Nacht sieth.*)  
Welch schöne Nacht!  
(*Sie tritt in den Altan und erhebt in frommer Rührung  
ihre Hände.*)  
Leise, leise,  
Fromme Weise!  
Schwing dich auf zum Sternenkreise.  
Lied, erschalle!

Si, l'amore suole con l'affanno  
sempre procedere mano nella mano!  
Chissà se la luna risplende ridente sul suo cammino?  
(*Ella apre la porta del balcone così che si può vedere  
una notte rischiarata dalle stelle.*)  
Che bella notte!  
(*Esce sul balcone e solleva le mani in devota commo-  
zione.*)  
Lieve, sommessa,  
devota melodia!  
Innalzati fino alla volta stellata.  
Mio canto, risuona!

segue nota 8

ma» quadripartita: a) tempo d'attacco, b) una prima aria in tempo moderato, c) tempo di mezzo e d) una seconda aria più mosca, quella che in un'opera italiana si sarebbe chiamata cabaletta. Quattro momenti per quattro stati d'animo diversi, che raccontano chi è veramente Agathe, colei di cui finora s'è solo parlato.

a) nel tempo d'attacco Agathe rivela di non poter andare a dormire; oggi non ha ancora visto il suo Max e spera che possa arrivare, almeno per un saluto. Apre la finestra del balcone e si commuove alla visione della notte:

ESEMPIO 19 (*Scena*, p. 93)

Welch' schö - - - ne Nacht!

b) la prima aria è una preghiera alle stelle, una metafora apparentemente pagana che identifica Dio con il manto celeste. Le due strofe che la compongono sono separate da un breve recitativo che accenna alle «*Wolken dumpf und schwer*», alle «*nubi cupe e pesanti*» che si aggirano sulla foresta, là dove – lei non lo sa ma, santa donna, presagisce – Max andrà a forgiare i proiettili magici.

c) il tempo di mezzo, che in qualche modo apre una nuova prospettiva della scena, serve a cogliere quei segnali dell'arrivo di Max. Dapprima la presenza dell'amato è suggerita dal fruscicare delle foglie nel giardino sottostante, ben reso dal *pianissimo* in sedicesimi di viole e violoncelli:

ESEMPIO 20 (*Aria*, p. 95)

pp Ob mein Ohr auch eif - rig lauscht - - nur der Tan - nen Wi - pfel rauscht

Poi l'apparire di Max e lo scorgere un serto di fiori sul cappello, segno di una caccia fortunata, la fanno esplodere di gioia nell'aria successiva. Per preparare questa rinnovata, felice emozione Agathe canta la versione 'maggiore' di quel temino connettivo citato all'es. 14. Benché sia in tempo binario, il suo potenziale ritmico si rivela essere un tempo ternario camuffato, quasi un rapido valzer che obbliga a danzare e sorridere. L'attacco a freddo sul Sol#, che induce il canto a soffermarsi sulla prima nota, e il trattamento ritmico dell'accompagnamento, fanno percepire quasi un ritmo ternario (proposto a fianco):

Feiend walle  
 Mein Gebet zur Himmelshalle!  
 (*Hinausschauend.*)  
 O wie hell die goldnen Sterne,  
 Mit wie reinem Glanz sie glühn!  
 Nur dort in der Berge Ferne  
 Scheint ein Wetter aufzuziehn.  
 Dort am Wald auch schwebt ein Heer  
 Dunkler Wolken dumpf und schwer.

Zu dir wende  
 Ich die Hände,  
 Herr ohn' Anfang und ohn' Ende!  
 Vor Gefahren  
 Uns zu wahren  
 Sende deine Engelscharen!

(*Wieder hinausschauend.*)  
 Alles pflegt schon längst der Ruh?  
 Trauter Freund, wo weilst du?  
 Ob mein Ohr auch eifrig lauscht,  
 Nur der Tannen Wipfel rauscht;  
 Nur das Birkenlaub im Hain  
 Flüstert durch die hehre Stille;  
 Nur die Nachtigall und Grille  
 Scheint der Nachtluft sich zu freun.  
 Doch wie? Täuscht mich nicht mein Ohr?  
 Dort klingr's wie Schritte!  
 Dort aus der Tannen Mitte  
 Kommt was hervor!

Solenne salga ondeggiando  
 la mia preghiera alla sala celeste!  
 (*Guardando fuori.*)  
 O come sono chiare le stelle dorate,  
 con quale puro splendore esse ardono!  
 Solo laggiù, sui lontani monti,  
 sembra che un temporale s'avvicini.  
 Anche là, sulla foresta, si libra una schiera  
 di oscure nubi, cupe e pesanti.

A Te io volgo  
 le mie mani,  
 Signore che non hai principio né fine!  
 Dai pericoli  
 per preservarci  
 manda le schiere dei tuoi angeli!

(*Guardando nuovamente fuori.*)  
 Già da tempo il riposo si cura di ogni cosa;  
 caro amico, dove ti indugi?  
 Anche se il mio orecchio sollecito sta in ascolto  
 solo la cima degli abeti stormisce;  
 solo il fogliame delle betulle nel boschetto  
 bisbiglia attraverso il sublime silenzio;  
 solo l'usignolo e il grillo  
 paion gioire della brezza notturna.  
 Ma come? Non m'inganna il mio orecchio?  
 Là risuonano come dei passi!  
 Là di mezzo agli abeti  
 qualcosa sta sbucando!

*segue nota 8*

ESEMPIO 21 (p. 98)

All meine Pube schlagen und das Herz wallt ungestüm

d) l'aria rapida che chiude la scena è anch'essa organizzata da due strofe con una sezione centrale ariosa (ovvero in recitativo accompagnato) ed espone all'attacco di ciascuna delle due strofe il tema caratteristico di Agathe, quello rappresentativo delle forze del bene, utilizzato nell'*ouverture* (es. 2). In realtà questo è un tema che propone una gioia effimera, quella di riveder l'amato. Agathe non sa ancora che sorte avrà la gara di domani. Weber preferì questo passaggio ad altri forse più significativi per il suo spontaneo carattere gioioso che nei salti successivi, preparati dal gruppetto, esprime insieme entusiasmo (movimento ascendente), felicità (abbellimenti) e fermezza d'intenti (appoggio sui tre gradi dell'accordo).

Er ist's! Er ist's!  
 Die Flagge der Liebe mag wehn!  
*(Sie winkt mit einem weißen Tuch.)*  
 Dein Mädchen wacht  
 Noch in der Nacht!  
 Er scheint mich noch nicht zu sehn!  
 Gott, täuscht das Licht  
 Des Monds mich nicht,  
 So schmückt ein Blumenstrauß den Hut!  
 Gewiß, er hat den besten Schuß getan!  
 Das kündigt Glück für morgen an!  
 O süße Hoffnung, neu belebter Mut!  
 All meine Pulse schlagen,  
 Und das Herz wallt ungestüm,  
 Süß entzückt entgegen ihm!  
 Konnt' ich das zu hoffen wagen?  
 Ja, es wandte sich das Glück  
 Zu dem teuren Freund zurück,  
 Will sich morgen treu bewähren!  
 Ist's nicht Täuschung? Ist's nicht Wahn?  
 Himmel, nimm des Dankes Zähren  
 Für dies Pfand der Hoffnung an!  
 All meine Pulse schlagen,  
 Und das Herz wallt ungestüm,  
 Süß entzückt entgegen ihm,  
 Entzückt entgegen ihm!

## DRITTER AUFRITT

*Agathe. Max, verstört und heftigeintretend. Ännetchen hinter ihm.*

AGATHE Bist du endlich da, lieber Max!

MAX Meine Agathe! *(Sie umarmen sich, Agathe tritt still zurück, als sie statt des gehofften Straußes den Federbusch erblickt.)* Verzeiht, wenn ihr meinerwegen aufgeblieben seid! Leider komm ich nur auf wenig Augenblicke.

AGATHE Du willst doch nieder fort? Es sind Gewitter im Anzug?

MAX Ich muß! *(Er wirft den Hut auf den Tisch, daß das Lämpchen von dem Federbusch ausgelöscht wird. Die Gegend, in die man aus dem Altan hinaussieht, zeigt sich schon in dunklerer Beleuchtung.)*

È lui! È lui!  
 Il vessillo d'amore può sventolare!  
*(Fa dei cenmi con un bianco fazzoletto.)*  
 La tua fanciulla veglia  
 ancora nella notte!  
 Sembra che ancora non mi veda!  
 O Dio, se non m'inganna la luce  
 della luna,  
 un serto di fiori gli orna il cappello!  
 Di sicuro ha effettuato il colpo migliore!  
 E questo annunzia felicità per domani!  
 O dolce speranza, o animo che di nuovo rivivi!  
 Tutte le mie vene pulsano  
 e il cuore ondeggia impetuoso  
 in dolce estasi incontro a lui!  
 Potrei osare sperarlo?  
 Sì, la fortuna è ritornata  
 al caro amico,  
 domani essa si dimostrerà fedele!  
 Non è illusione? Non è follia?  
 O cielo, accogli le lacrime di gratitudine  
 per questo pegno di speranza!  
 Tutte le mie vene pulsano  
 e il cuore ondeggia impetuoso  
 in dolce estasi incontro a lui,  
 in estasi incontro a lui!

## SCENA III

*Agata. Max, sconvolto, entra impetuosamente. Dietro lui Annetta.*

AGATA Sei qui finalmente, caro Max!

MAX O mia Agata! *(Si abbracciano, Agata indietreggia impercettibilmente quando nota il pennacchio al posto dell'atteso serto.)* Perdonate se siete rimasta alzata per colpa mia! Purtroppo vengo solo per pochi istanti.

AGATA Dunque vuoi andartene di nuovo via? Ci sono temporali in arrivo.

MAX Lo devo! *(Getta il cappello sul tavolo così che il piccolo lume viene spento dal pennacchio. Il paesaggio, che si scorge guardando dal balcone, appare in una luce già più cupa.)*

ÄNNCHEN Gut, daß der Mond scheint, sonst säßen wir im Finstern. (*Sie schlägt Feuer und brennt das Lämpchen wieder an. Zu Max.*) Wir sind ja recht lebhaft! Vermutlich getanzt?

MAX Ja, ja! Vermutlich!

AGATHE (*furchtsam, mit allen Zeichen getäuscher Hoffnung*) Du scheinst übel gelaunt. Wieder unglücklich gewesen?

MAX Nein, nein! Im Gegenteil!

AGATHE Nicht? Gewiß nicht?

ÄNNCHEN (*Zu Max.*) Was hast du gewonnen? Wenn's ein Band ist, Vetter, mußt du mir's schenken. Bitte, bitte! Agathe hat schon Bänderkram genug von dir!

AGATHE Was hast du getroffen, Max? Heute ist mir's von Wichtigkeit.

MAX (*mit ängstlicher Verlegenheit*) Ich habe – ich war nicht beim Sternschießen!

AGATHE Und sagst doch, du seist glücklich gewesen?

MAX Ja doch! Wunderbar, unglaublich glücklich. Sieh! (*Er zeigt ihr mit solcher Heftigkeit den Federbusch auf dem Hut, daß sie zurückfabrt.*) Den größten Raubvogel hab ich aus den Wolken geholt!

AGATHE Sei doch nicht so hastig, du fährst mir in die Augen!

MAX Vergib! (*Er bemerkt Blut an ihrer Stirn.*) Aber was ist das? Du bist verwundet, deine Locken sind blutig; um aller Heiligen willen, was ist dir begegnet?

AGATHE Nichts! Soviel als nichts, es heilt noch vorm Brautgang. (*Sich an ihn schmiegend.*) Du sollst dich drum deines Bräutchens nicht schämen!

MAX Aber so sagt doch nur –

ÄNNCHEN Das Bild dort fiel herunter –

MAX Dort, der Urvater Kuno?

ÄNNCHEN Was hast du? Es ist sonst kein Bild hier.

MAX Das wackere, gottesfürchtige Kuno?

ANNETTA È un bene che splenda la luna, altrimenti siederemmo nell'oscurità. (*Ella attizza il fuoco e riaccende il piccolo lume. A Max.*) Siamo ancora belli vispi! Hai forse ballato?

MAX Sì, sì! È probabile!

AGATA (*spaventata, con tutti i segni di una speranza delusa*) Sembri di cattivo umore. Hai di nuovo avuto sfortuna?

MAX No! No! al contrario!

AGATA No? Proprio no?

ANNETTA (*a Max*) Cos'hai vinto? Se è un nastro, cugino, devi regalarlo a me. Avanti, ti prego! Agata ne ha già avuta abbastanza di quella roba da te!

AGATA Cos'hai colpito, Max? Oggi per me è importante.

MAX (*con angoscioso imbarazzo*) Io ho ... io non c'ero affatto al tiro al bersaglio!

AGATA Eppure dici che sei stato fortunato?

MAX Ma certo! Meravigliosamente, incredibilmente fortunato. Guarda! (*le mostra con tale impeto il pennacchio sul cappello che ella indietreggia.*) Ho strappato alle nuvole il più grosso uccello rapace!

AGATA Non essere così brusco, mi indisponi!

MAX Perdona! (*Nota del sangue sulla sua fronte.*) Ma cos'è questo? Tu sei ferita, i tuoi riccioli sono insanguinati; per amore di tutti i santi, che ti è accaduto?

AGATA Nulla! Proprio nulla, guarirà prima del corteo di nozze. (*Stringendosi dolcemente a lui.*) Perciò non ti dovrai vergognare della tua sposa!

MAX Ma ditemi solamente ...

ANNETTA Quel ritratto là è caduto ...

MAX Quello, l'antenato Kuno?

AGATA Ma che hai? Qui non ci sono altri ritratti.

MAX Il prode, devoto Kuno?

ÄNNCHEN Halb und halb war Agathe selbst schuld. Wer hieß ihr auch, schon nach sieben Uhr immer ans Fenster zu laufen! Da ließ sich doch kaum erwarten, daß du schon heinkämst.

MAX Um sieben Uhr?

ÄNNCHEN Du hörst's ja. Die Turmuhr drüben im Dorf hatte kaum ausgeschlagen.

MAX Seltsam! (*Für sich.*) Um diese Zeit schoß ich den Bergadler.

AGATHE Du sprichst mit dir selbst. Was hast du?

MAX Nichts, nichts auf der Welt!

AGATHE Bist du unzufrieden mit mir?

MAX (*Mit steigender Verlegenheit*) Nein! Wie konnt' ich – Ja denn! Ich bringe dir eine Bürgschaft meines wiederkehrenden Glücks – sie hat mich viel gekostet, und du – du freust dich nicht einmal darüber. Ist das auch Liebe?

AGATHE Sei nicht ungerecht, Max! Noch weiß ich ja nicht – so große Raubvögel, wie ich diesen mir denken muß. Aber immer etwas Furchtbares.

ÄNNCHEN Das dächt' ich mir nicht! Mir sehn sie recht stattlich aus.

AGATHE (*zu Max*) O steh nicht so in dich gekehrt! Ich liebe dich ja so innig. Solltest du morgen nicht glücklich sein, würdest du mir, ich dir entrissen, o gewiß, der Gram würde mich töten!

MAX Drum – eben darum – muß ich wieder fort!

AGATHE Aber was treibt dich?

MAX Ich habe – ich bin noch einmal glücklich gewesen.

AGATHE Noch einmal?

MAX Ja, doch, ja! (*Ohne Agathe ansehen zu können.*) Ich hab in der Dämmerung einen Sechzehnder geschossen; der muß noch hereingeschafft werden, sonst stehlen ihn nachts die Bauern.

AGATHE Wo liegt der Hirsch?

MAX Ziemlich weit, im tiefen Wald, bei der Wolfsschlucht.

ANNETTA Per metà è stata colpa di Agata stessa. Infatti chi le ha detto di correre sempre alla finestra già dalle sette! Eppure a quell'ora era difficile aspettarsi che tu già venissi a casa

MAX Dalle sette?

ANNETTA Hai sentito bene. L'orologio della torre là nel villaggio le aveva appena suonate.

MAX Strano! (*Fra sé.*) In quel momento io colpivo l'aquila.

AGATA Parli tra te. Ma che hai?

MAX Nulla, proprio nulla!

AGATA Sei arrabbiato con me?

MAX (*con crescente imbarazzo*) No! Come potrei ... anzi sì! Io ti porto un pegno della mia fortuna che sta tornando ... essa mi è molto costata. E tu ... tu non ne gioisci neppure. È veramente amore questo?

AGATA Non essere ingiusto. Max! Ancora non so ... uccelli rapaci così grossi, come devo immaginarmi questo, hanno sempre qualcosa di spaventoso.

ANNETTA Io non la penserei così! A me sembrano molto imponenti.

AGATA (*a Max*) Oh, non stare così chiuso in te stesso! Io ti amo profondamente. Se domani tu non dovessi essere fortunato, se tu fossi strappato a me ed io a te, oh certo, il dolore mi ucciderebbe!

MAX Per questo ... proprio per questo ... devo di nuovo andarmene!

AGATA Ma che cosa ti spinge?

MAX Io ho ... io sono stato ancora una volta fortunato.

AGATA Ancora una volta?

MAX Certo, sì! (*Senza poter guardare Agata.*) Nel crepuscolo ho colpito un cervo con corna a sedici palchi; dev'essere ancora portato al sicuro, altrimenti questa notte i contadini lo rubano.

AGATA E dov'è il cervo?

MAX Piuttosto lontano ... nel folto della foresta ... nella Gola del lupo.

AGATHE<sup>9</sup>

Wie? Was? Entsetzen!  
Dort in der Schreckensschlucht?

AGATA

Come? Che cosa? Orrore!  
Là nella voragine spaventosa?

ÄNNCHEN

Der wilde Jäger soll dort hetzen,  
Und wer ihn hört, ergreift die Flucht.

ANNETTA

Là deve cacciare il selvaggio Cacciatore,  
e chi lo ode si dà alla fuga.

MAX

Darf Furcht im Herz des Weidmanns hausen?

MAX

Può la paura dimorare nel cuore del cacciatore?

AGATHE

Doch sündigt der, der Gott versucht!

AGATA

Tuttavia pecca chi sfida Dio!

<sup>9</sup> n. 9 – Terzetto

Max deve ripartire subito, lo aspetta l'incontro con Kaspar, ma ad Agathe ha detto di dover recuperare la carcassa di un cervo fortunatamente colpito poco prima. È il momento degli addii con tutto il rituale di saluti, ripensamenti e benedizioni tipici dei commiati sempre troppo lunghi. Ad alleggerire il clima malinconico, che vuole Agathe preoccupata per il futuro e Max angosciato dalla scelta che sta per compiere, c'è Ännchen che tenta in tutti i modi di sdrammatizzare. Non ci riesce gran che: ha contro anche l'ululare della foresta descritto da un ostinato dei violoncelli che insegue per l'intera prima parte del terzetto le parole di Max:

ESEMPIO 22 (*Terzetto*, p. 106)

Mir ist so bang! O blei-be o ei-le nicht so schnell! Mir ist so bang! O blei-be o ei-le nicht so schnell o ei-le ei-le

Il canto di Agathe sembra un'ulteriore metamorfosi del tema di collegamento già citato (ess. 4 e 21), di cui si riconoscono almeno gli elementi caratteristici:

ESEMPIO 23 (*Terzetto*, p. 107)

Mir ist so bang! O blei-be o ei-le nicht so schnell! Mir ist so bang! O blei-be o ei-le nicht so schnell o ei-le ei-le

Eppure ora il significato va in tutt'altra direzione. Forse è solo un tentativo di dare unità al melodizzare di Agathe, oppure chissà, Agathe vorrebbe salutarlo col sorriso sulle labbra, con quelle note di felicità con cui lo ha incontrato, ma non ci riesce e il suo umore trasforma il tema sveltante di prima in una cupa discesa. Finalmente l'addio, su note lunghe e quanto mai interminabili, cadenza melismatica, altro addio, altri tenuti e infine la chiusa dell'orchestra. Sembrerebbe tutto finito ma no, Max ha un ripensamento: «Ma mi hai perdonato per il rimprovero di prima?» e via che si ricomincia.

La seconda parte fortunatamente è più breve e più spigliata. Ännchen usa persino le terzine per dare un po' di coraggio ai due, ma ormai si sta immalinconendo anche lei. Al limite della prostrazione la vena drammaturgica di Weber risorge e, con un bel *Allegro vivace* imposto all'orchestra, richiama ai suoi doveri Max che ora è risolutamente salutato dalle due donne e definitivamente accompagnato alla porta. Sulle ultime note il pubblico assiste forse con una punta di sollievo alla chiusura del sipario: l'atto prosegue ma si cambia scena, siamo nella Gola del lupo.

MAX

Ich bin vertraut mit jenem Grausen,  
 Das Mitternacht im Walde webt,  
 Wenn sturmbewegt die Eichen sausen,  
 Der Häher krächzt, die Eule schwebt.  
*(Er nimmt Hut, Jagdtasche und Büchse.)*

AGATHE

Mir ist so bang, o bleibe!  
 O eile nicht so schnell.  
 O eile, eile nicht so schnell!  
 O eile, eile, eile nicht!  
 Mir ist so bang!

ÄNNCHEN

Ihr ist so bang, o bleibe!  
 O eile nicht so schnell!  
 O eile, eile nicht!

MAX *(Nach dem Altan hinten schauend, düster für sich.)*

Noch trübt sich nicht die Mondenscheibe,  
 Noch strahlt ihr Schimmer klar und hell;  
 Doch bald wird sie den Schein verlieren –

ÄNNCHEN

Willst du den Himmel observieren?  
 Das wär, nun meine Sache nicht!

AGATHE

So kann dich meine Angst nicht rühren?

MAX

Mich ruft von hinnen Wort und Pflicht!

AGATHE, MAX und ÄNNCHEN

Leb wohl! Lebe wohl!

MAX *(get hastig fort, kehrt aber in der Tür noch einmal zurück.)*

Doch hast du auch vergeben  
 Den Vorwurf, den Verdacht?

AGATHE

Nichts fühlt mein Herz als Beben,  
 Nimm meiner Warnung acht!

ÄNNCHEN

So ist das Jägerleben!  
 Nie Ruh' bei Tag und Nacht!

MAX

Conosco bene quell'orrore  
 che a mezzanotte aleggia nella foresta,  
 quando, scosse dalle tempeste, le querce sibilano,  
 la ghiandaia gracchia, la civetta si libra nell'aria.  
*(Prende il cappello, il carniere e il fucile.)*

AGATA

Ho tanta paura, rimani!  
 Oh, non andare così in fretta.  
 Oh, non andare, non andare così in fretta!  
 Oh, non andare, non andare, non andare!  
 Ho tanta paura!

ANNETTA

Ella ha tanta paura, o rimani!  
 Oh, non andare così in fretta!  
 Oh, non andare, non andare!

MAX *(guardando indietro verso il balcone, cupo tra sé)*

Ancora non si vela il disco della luna,  
 ancora irraggia il suo splendore, chiaro e  
 [luminoso;  
 Ma presto essa perderà il suo chiarore ...

ANNETTA

Vuoi metterti ad osservare il cielo?  
 Be', questo non sarebbe affar mio!

AGATA

Dunque la mia angoscia non ti commuove?

MAX

Mi chiamano via da qui parola e dovere!

AGATA, MAX e ANNETTA

Addio! Addio!

MAX *(si precipita fuori, ma ancora una volta ritorna sulla porta)*

Ma tu hai davvero perdonato  
 il rimprovero, il sospetto?

AGATA

Il mio cuore non sente che tremore,  
 bada al mio avvertimento!

ANNETTA

Così è la vita del cacciatore!  
 Mai pace, né di giorno né di notte!

AGATHE

Weh mir, ich muß dich lassen!  
Denk an Agathes Wort!

MAX (*düster*)

Bald wird der Mond erblassen,  
Mein Schicksal reißt mich fort!

ÄNNCHEN (*zu Agathe*)

Such, Beste, dich zu fassen!  
(*Zu Max*) Denk an Agathes Wort!

(*Max, den Hut tief in die Augen drückend, stürzt heftig ab.*)

VERWANDLUNG<sup>10</sup>

*Furchtbare Waldschlucht, größtenteils mit Schwarzholz bewachsen, von hohen Gebirgen rings umgeben. Von einem derselben stürzt ein Wasserfall. Der Vollmond scheint bleich. Zwei Gewitter sind von entgegengesetzter Richtung im Anzug. Weiter vorwärts ein vom Blitz zerschmettert, verdorrter Baum, inwendig faul, so daß er zu glimmen scheint. Auf der anderen Seite, auf einem knorrigem Ast, eine groß Eule mit feurig rädernden Augen. Auf anderen Bäumen Raben und andere Waldvögel.*

VIERTER AUFTRITT

*Kaspar. Unischnare Geister von verschiedenen Seiten.*

*Kaspar ohne hut und Oberkleid, doch mit Jagdtasche und Hirschfänger, ist beschäftigt, mit schwarzen Feldsteinen eine Kreis zu legen, in dessen Mitte ein Totenkopf liegt; einige Schritte davon, der abgehaue Adlerflügel, Gießkelle und Kugelform.*

AGATA

Ahimé, ti devo lasciare!  
Pensa alle parole di Agata!

MAX (*cupo*)

Presto la luna impallidirà,  
il mio destino mi strappa via!

ANNETTA (*ad Agata*)

Cerca, o cara, di calmarti!  
(*A Max.*) Pensa alle parole di Agata!

(*Max, calcandosi il cappello sugli occhi, si precipita fuori impetuosamente*)

CAMBIAMENTO DI SCENA

*Spaventosa voragine nella foresta, in gran parte coperta di nera vegetazione, circondata tutt'attorno da alte cime. Da una di queste precipita una cascata. La luna piena appare pallida. Due temporali sono in arrivo da opposte direzioni. Avanti, più lontano, un albero schiantato da un fulmine e disseccato, internamente marcio, tanto che sembra ardere senza fiamma. Dall'altro lato, su un ramo nodoso, una grossa civetta con occhi rotondi e fiammeggianti. Su altri alberi corvi e altri uccelli di bosco.*

SCENA IV

*Kaspar. Spiriti invisibili da diverse parti.*

*Kaspar senza cappello e soprabito, ma con carneire e coltello da caccia, è intento a fare un cerchio con delle pietre nere, nel cui centro sta un teschio; alcuni passi più in là ci sono ali d'aquila mozzate, un cucchiaino da fonditore e una forma sferica.)*

<sup>10</sup> n. 10 – Finale [del secondo atto]

Questa è senza alcun dubbio la scena più impressionante di tutta l'opera, quella che ancora oggi lascia senza fiato, quella che all'epoca deve aver profondamente turbato più di uno spettatore, quella che, come dirà Wagner, fu modello per le scritture infernali di Meyerbeer.

Assecondando il principio di scegliere una forma diversa per ogni numero musicale qui Weber fa una scelta anomala. Giunti nella Gola del lupo, in braccio al demonio, dove il nero della più cupa foresta di Germania si mostra, il canto, la voce del cuore, tace e non ha più suono. Cantano i cori di demoni, gli alberi, le nubi e gli animali notturni, ma gli uomini no. Nella Gola del lupo gli uomini parlano. Weber in realtà adotta una forma di teatro molto diffusa all'epoca: il *Melodram*, o melologo. Seppur considerato meno nobile dell'opera (ma rispetto all'opera tutto era meno nobile, anche il teatro di prosa), è una versione *ante litteram* delle musiche di scena: gli attori recitano e l'orchestra, quasi scenografia sonora, delinea l'ambiente, lo mostra, lo spiega. E spiega anche le emozioni, le inquietudini, il non detto.

STIMMEN der UNSICHTBAREN GEISTER

Milch des Mondes fiel aufs Kraut!

Uhui! Uhui!

Spinnweb' ist mit Blut betaut!

Uhui! Uhui!

Eh' noch wieder Abend graut –

Uhui! Uhui!

Ist sie tot, die zarte Braut!

Uhui! Uhui!

Eh' noch wieder sinkt die Nacht,

Ist das Opfer dargebracht!

Uhui! Uhui! Uhui!

FÜNFTER AUFRITT

*Kaspar. Bald darauf Samiel.**Die Uhr schlägt ganz in der Ferne zwölf. Der Kreis von Steinen ist vollendet.**KASPAR (reißt heftig den Hirschfänger heraus, stößt ihn in den Totenkopf, erhebt den Hirschfänger mit dem Totenkopf, dreht sich dreimal herum und ruft) Samiel! Samiel! Erschein! Bei des Zaubrers Hirngebein! Samiel! Samiel! Erschein! (Er stellt beides wieder in die Mitte des Kreis.)*SAMIEL (*tritt aus dem Felsen.*) Was rufst du?KASPAR (*wirft sich vor Samiel nieder. Kriechend.*)

Du weißt, daß meine Frist

Schier abgelaufen ist –

SAMIEL Morgen!

VOCI DI SPIRITI INVISIBILI

Il latte della luna è caduto sull'erba!

Uhui! Uhui!

La ragnatela è intrisa di sangue!

Uhui! Uhui!

Prima che la sera nuovamente ingrigisca ...

Uhui! Uhui!

sarà morta, la tenera sposa!

Uhui! Uhui!

Prima che nuovamente cali la notte,

la vittima sarà immolata!

Uhui! Uhui! Uhui!

SCENA V

*Kaspar. Subito dopo Samiel.**L'orologio batte lontanissimo le dodici. Il cerchio di pietre è completato.**KASPAR (estrae violentemente il coltello da caccia, lo pianta nel teschio, solleva il coltello da caccia col teschio, si volge attorno tre volte e grida) Samiel! Samiel! Appari! Per il teschio dell'incantatore! Samiel! Samiel! Appari! (Depone entrambi gli oggetti nel mezzo del cerchio.)*SAMIEL (*esce dalle rocce*) Perché chiami?KASPAR (*si getta davanti a Samiel, strisciando*)

Tu sai che il mio tempo

è quasi scaduto

SAMIEL Domani!

---

*segue nota 10*

Il canto tace gradualmente, a mano a mano che la corruzione demoniaca si compie. La prima immagine della scena è descrittiva. Un ininterrotto tremolo degli archi dipinge il freddo della notte il cui silenzio è pervaso da echi di profezie (voci più gravi del coro) rotti da grida demoniache, quasi ululati di rapaci notturni.

Allo scoccare della mezzanotte Kaspar invoca Samiel. Tremante (come i ribattuti dei secondi violini) Kaspar propone a Samiel di scambiare la sua anima con quella di Max che presto li raggiungerà. Il cacciatore ancora riesce a intonare le sue richieste, mentre Samiel non solo non canta ma ad ogni sua risposta interrompe il procedere della musica che s'immobilizza come congelata. Samiel accetta lo scambio scatenando rumori notturni sempre più minacciosi, sentenziando: «Sechse treffen! Sieben äffen!», «Sei colpiscono, la settima inganna»; è la sorte delle pallottole magiche che offrirà a Max in cambio della sua anima. Ed ecco su quelle parole la percussione di timpani e contrabbassi.

Kaspar è terrorizzato; sull'incedere dell'orchestra (di nuovo il trillo dell'es. 16), prepara gli strumenti per la rituale fusione dei proiettili. Ormai anche lui non sa più cantare. Chi ha ancora voce, ma voce per confessare tutto il suo terrore è Max che giunge finalmente alla Gola del lupo.

KASPAR  
Verlängre sie noch einmal mir –

SAMIEL Nein!

KASPAR  
Ich bringe neue Opfer dir –

SAMIEL Welche?

KASPAR  
Mein Jagdgesell, er naht –  
Er, der noch nie dein dunkles Reich betrat!

SAMIEL Was sein Begehrt?

KASPAR  
Freikugeln sind's, auf die er Hoffnung baut!

SAMIEL Sechse treffen, sieben öffnen.

KASPAR  
Die siebente sei dein!  
Aus seinem Rohr lenk sie nach seiner Braut  
Dies wird ihn der Verzweiflung weihn,  
Ihn und den Vater–

SAMIEL Noch hab ich keinen Teil an ihr!

KASPAR (*bange*)  
Genügt er dir allein?

SAMIEL Das findet sich!

KASPAR  
Doch schenkst du Frist?  
Und wieder auf drei Jahr',  
Bring ich ihn dir zur Beute dar!

SAMIEL Es sei. – Bei den Pforten der Hölle! Morgen  
er oder du! (*Er verschwindet. Dumpfer Donner.*)

#### SECHSER AUFRITT

*Kaspar. Bald darauf Max. Später Erscheinungen,  
die jedoch sämtliche den Zauberkreis nicht  
berühren. Zuletzt Samiel.*

*KASPAR (richtet sich langsam und erschöpft auf und  
trocknet sich den Schweiß von der Stirn. Der Totenkopf  
mit dem Hirschfänger ist verschwunden, an dessen Stel-  
le kommt ein kleiner Herd mit glimmenden Kohlen, da-*

KASPAR  
Prolungamelo ancora una volta ...

SAMIEL No!

KASPAR  
Io ti porto una nuova vittima ...

SAMIEL Quale?

KASPAR  
Il mio compagno di caccia; si sta avvicinando ...  
Lui, che mai ancora ha varcato il tuo oscuro  
[regno!]

SAMIEL Che cosa desidera?

KASPAR  
Pallottole fatate sono quelle in cui ripone la sua  
[speranza!]

SAMIEL Sei colpiscono, la settima inganna.

KASPAR  
La settima sia tua!  
Dal suo fucile dirigila contro la sua sposa:  
questo lo porterà alla disperazione,  
lui e il padre ...

SAMIEL Ancora non ho alcun potere su di lui!

KASPAR (*timoroso*)  
Ti basta lui solo?

SAMIEL Si vedrà!

KASPAR  
Dunque mi concederai una proroga?  
E per altri tre anni;  
io te lo offrirò come vittima!

SAMIEL E sia ... Per le porte dell'inferno! Domani o  
lui o tu! (*Scompare. Un tuono cupo.*)

#### SCENA VI

*Kaspar. Subito dopo Max. Più tardi apparizioni,  
nessuna delle quali tuttavia sfiora il cerchio ma-  
gico. Da ultimo Samiel.*

*KASPAR (Si rialza lentamente, sfinito e si asciuga il su-  
dore dalla fronte. Il teschio col coltello da cacciatore è  
sparito, al suo posto scaturisce dall'abisso una piccola  
fornace con carboni ardenti, e accanto alcune fascine di*

bei einige Reisbunde, aus der Tiefe. Als sie erblickt) Trefflich bedient! (Er tut einen Zug aus der Jagdflasche.) Gesegn' es, Samiel! (Trinkt.) Er hat mir warm gemacht! – Aber wo bleibt Max? Sollte er wortbrüchig werden? Samiel, hilf!

(Er geht nicht ohne Beängstigung im Kreise hin und her; die Kohlen drohen zu verlöschen; er kniet zu ihnen nieder, legt Reis auf und bläst an. Die Eule und andere Vögel heben dabei die Flügel, als wollten sie anfachen. Das Feuer raucht und knistert.)

MAX (wird auf einer Felsenspitze, dem Wasserfall gegenüber, sichtbar und beugt sich in die Schlucht herab)

Ha! – Furchtbar gähnt  
Der düstre Abgrund, welch ein Graun!  
Das Auge wäht  
In einen Höllenspfuhl zu schauen!  
Wie dort sich Wetterwolken ballen,  
Der Mond verliert von seinem Schein!  
Gespenst'ge Nebelbilder wallen,  
Belebt ist das Gestein!  
Und hier – husch, husch,  
Fliegt Nachtgevögel auf im Busch!  
Rotgraue narb'ge Zweige strecken  
Nach mir die Riesenfaust!  
Nein! Ob das Herz auch graust,  
Ich muß! Ich trotze allen Schrecken!

(Er klettert einige Schritte herab.)

arbusti secchi. Non appena egli li vede) Eccellente servizio! (Prende un sorso dalla borraccia.) Benedicilo, Samiel! (Beve.) Mi ha riscaldato! ... Ma dov'è Max? Che possa mancare alla parola data? Samiel, aiutami!

(Cammina su e giù dentro il cerchio, non senza angoscia; i carboni minacciano di spegnersi; Egli vi si china sopra, vi aggiunge arbusti secchi e soffia. Nello stesso momento la civetta e gli altri uccelli battono le ali come a voler attizzare il fuoco. Il fuoco fuma e crepita.)

MAX (appare su uno spuntone roccioso, di fronte alla cascata, e si cala giù nella gola)

Ah! ... Spaventevole si spalanca  
l'oscuro abisso, quale orrore!  
L'occhio si figura  
di guardare in una palude infernale!  
Come si addensano qui le nubi tempestose,  
la luna perde il suo splendore!  
Spettrali figure nebbiose vi ondeggianno,  
animate son le rupi!  
E qui ... ratti, ratti  
volano nella macchia gli uccelli notturni!  
Nodosi rami rossogrigi stendono  
verso di me il loro gigantesco pugno!  
No! Anche se il cuore ne ha orrore  
io devo! Io sfido ogni terrore!

(Scende di alcuni passi.)

segue nota 10

Di fronte a quell'orrore, Max, pur spaventato, non indietreggia. Ormai sembra convinto che il Fato vuole che lui si conceda al maligno e accetta di scendere nella Gola. Per un attimo ha una visione: la madre morta lo implora di tornare indietro. Max sembra volerla ascoltare. Kaspar chiede aiuto a Samiel e d'improvviso appare la povera Agathe sul punto di gettarsi nel fiume che scorre lì sotto. Per salvarla Max è obbligato a scendere nella Gola (al contrario la visione di Margherita farà dubitare Faust del patto). Il precipitato di appoggiature affidato a flauti e violini su un ribattuto di La minore rende al meglio l'immaginario dell'apparizione di Agathe accanto all'agitazione di Max che corre giù a salvarla:

ESEMPIO 24 (Finale I, p. 134)



Ma nella Gola, svanite le visioni, sono svaniti anche i suoi dubbi. La musica cessa, e Kaspar e Max si parlano, usano il linguaggio infido delle parole, quelle che possono mentire, che sanno nascondere i sentimenti veri. E qui Max accetta di aiutare Kaspar a fondere i proiettili che gli permetteranno di vincere la gara di tiro. Comincia la scena che Weber intitola *Melodram*.

KASPAR (*richtet sich auf und erblickt ihn*) Dank, Samiel! Die Frist ist gewonnen! (*Zu Max.*) Kommst du endlich, Kamerad? Ist das auch recht, mich so allein zu lassen? Siehst du nicht, wie mir's sauer wird? (*Er hat das Feuer mit dem Adlerflügel angefacht und erhebt diesen in Gespräch gegen Max.*)

MAX (*nach dem Adlerflügel starrend*)  
Ich schoß den Adler aus hoher Luft;  
Ich kann nicht rückwärts, mein Schicksal ruft!

(*Er klettert einige Schritte, bleibt dann wieder stehen und blickt starr nach dem gegenüberliegenden Felsen. Der Geist seiner Mutter erscheint im Felsen.*)  
Weh mir!

KASPAR So komm doch, die Zeit eilt!

MAX  
Ich kann nicht hinab!

KASPAR Hasenherz! Klimmst ja sonst wie eine Gemse!

MAX  
Sieh dorthin! Sieh!  
(*Er deutet nach dem Felsen, man erblickt eine weißverschleierte Gestalt, die Hand erhebt.*)  
Was dort sich weist,  
Ist meiner Mutter Geist!  
So lag sie in Sarg, so ruht sie im Grab!  
Sie fleht mit warnendem Blick!  
Sie winkt mir zurück!

KASPAR (*für sich*) Hilf, Samiel! (*Laut*) Alberne Fratzen! – Hahaha! Sieh noch einmal hin, damit du die Folgen deiner feigen Torheit erkennest.

(*Die verschleierte Gestalt ist verschwunden, man erblickt Agathens Gestalt mit aufgelösten Locken und wunderbarlich mit Laub und Stroh aufgeputzt. Sie gleich völlig einer Wahnsinnigen und scheint im Begriff, sich in den Wasserfall herabzustürzen.*)

MAX  
Agathe! Sie springt in den Fluß!  
Hinab! Hinab! Ich muß!  
(*Die Gestalt verschwindet, Max klimmt vollends herab, der Mond fängt an, sich zu verfinstern.*)

KASPAR (*si rialza e lo vede*) Grazie, Samiel! Ho ottenuto la proroga! (*A Max.*) Finalmente arrivi, camerata? È dunque giusto lasciarmi così da solo? Non vedi com'è faticoso per me? (*Egli ha attizzato il fuoco con l'ala dell'aquila e la solleva mentre parla rivolto a Max.*)

MAX (*fissando l'ala dell'aquila*)  
Ho colpito l'aquila a una grande altezza;  
non posso più tornare indietro, il mio destino  
[chiama! ...

(*Scende di alcuni passi, poi si ferma nuovamente e guarda fisso verso il roccione che si erge di fronte. Lo spirito di sua madre appare sulla roccia*)  
Guai a me!

KASPAR Vieni dunque, il tempo incalza!

MAX  
Non posso scendere giù!

KASPAR Cuore di coniglio! Di solito ti arrampichi come un camoscio!

MAX  
Guarda là! Guarda!  
(*Indica la rupe: si scorge una figura velata di bianco che solleva la mano.*)  
Quel che là si mostra  
è lo spirito di mia madre!  
Così giaceva nella bara, così riposa nella tomba!  
Ella implora con sguardo ammonitore!  
Mi fa cenno di tornare indietro!

KASPAR (*tra sé*) Aiutami Samiel! (*Ad alta voce*) Stupide caricature! ... Hahaha! Guarda ancora una volta perché tu riconosca le conseguenze della tua vile pazzia.

(*La figura velata è scomparsa; si scorge la figura di Agata coi capelli sciolti e bizzarramente adorna di fronde e di paglia. Assomiglia in pieno a una demente e sembra in procinto di gettarsi nella cascata.*)

MAX  
Agata! Si getta nella corrente!  
Giù! Giù! Io devo!  
(*La figura scompare, Max scende fino in fondo, la luna comincia ad oscurarsi.*)

KASPAR (*böhmisch für sich*) Ich denke wohl auch, daß du mußt!

MAX (*befügt zu Kaspar*) Hier bin ich! Was hab' ich zu tun?

KASPAR (*wirft ihm die Jagdflasche zu, die Max weglegt*) Zuerst trink! Die Nachtluft ist kühl und feucht. Willst du selbst gießen?

MAX Nein! Das ist wider die Abrede.

KASPAR Nicht? So bleib außer dem Kreise, sonst kostet's dein Leben!

MAX Was hab ich zu tun?

KASPAR Fasse Mut! Was du auch hören und sehen magst, verhalte dich ruhig. (*Mit eigenem heimlichem Grauen.*) Käm' vielleicht ein Unbekannter, uns zu helfen, was kümmert's dich? Kommtandres, was tut's? So etwas sieht ein Gescheiter gar nicht!

MAX Oh, wie wird das enden?

KASPAR Umsonst ist der Tod! Nicht ohne Widerstrand schenken verborgene Naturen den Sterblichen ihre Schätze. Nur wenn du mich selbst erzittern siehst, dann komm mir zu Hilfe und rufe, was ich rufen werde, sonst sind wir beide verloren. (*Max macht eine Bewegung des Einwurfs*) Still! Die Augenblicke sind kostbar! (*Der Mond ist auf einen schmalen Streif verfinstert. Kaspar nummt die Gießkelle.*) Merk auf, was ich hineinwerfen werde, damit du die Kunst lernst. (*Er nimmt die Ingredienzien aus der Jagdtasche und wirft sie nach und nach hinein.*) Hier erst das Blei. Etwas gestoßenes Glas von zerbrochenen Kirchenfenstern; das findet sich! – Etwas Quecksilber! – Drei Kugeln, die schon einmal getroffen! – Das rechte Auge eines Wiedehopfes! – Das linke eines Luchses! Probatum est! – Und nun den Kugelsegen! (*In drei Pausen sich gegen die Erde neigend.*)

Schütze, der im Dunkeln wacht,  
Samiel, Samiel, hab acht!  
Steh mir bei in dieser Nacht,  
Bis der Zauber ist vollbracht!  
Salbe mir so Kraut als Blei,  
Segn'es sieben, neun und drei,  
Daß die Kugel tüchtig sei!

KASPAR (*sarcastico, tra sé*) Anch'io penso proprio che tu devi!

MAX (*con impeto a Kaspar*) Eccomi qui! Cosa devo fare?

KASPAR (*gli getta la borraccia che Max mette da parte*) Prima bevi! L'aria della notte è fresca e umida. Vuoi fare la fusione tu stesso?

MAX No! Questo è contrario al patto.

KASPAR No? Allora rimani fuori dal cerchio altrimenti ne va della tua vita!

MAX Cosa devo fare?

KASPAR Fatti coraggio! Qualunque cosa tu possa vedere o udire mantieniti calmo. (*Con un segreto orrore.*) Se venisse uno sconosciuto ad aiutarci, che t'importa? Se viene qualcos'altro, che interessa? Un tipo intelligente non bada a simili cose!

MAX Oh, come finirà tutto ciò?

KASPAR Gratuita è solo la morte! Le forze segrete non senza resistenza regalano i loro tesori ai mortali. Solo se tu vedessi tremare anche me, allora vienimi in aiuto e grida quel che griderò io, altrimenti saremo entrambi perduti. (*Max fa un movimento come per obiettare.*) Taci! Gli attimi sono preziosi! (*La luna si è oscurata fino a diventare un striscia sottile. Kaspar prende il cucchiaino da fonditore.*) Fa' attenzione a quel che vi getterò dentro, perché tu possa imparare l'arte. (*Prende gli ingredienti dal cagniere e li getta uno dopo l'altro dentro la fornace.*) Ecco per primo il piombo. Un po' di vetro ridotto in polvere di vetrate di chiesa infrante; eccolo! ... Un po' di mercurio! ... Tre pallottole che già una volta hanno colpito! ... L'occhio destro di un'upupa! ... Quello sinistro di una lince! Probatum est! ... Ed ora la benedizione alle pallottole! (*Chinandosi a terra in tre riprese.*)

Proteggi, tu che vegli nell'oscurità,  
Samiel, Samiel, presta attenzione!  
Stammi vicino in questa notte  
finché l'incantesimo è compiuto!  
Consacrarmi erbe e piombo,  
benedicile sette, nove e tre volte,  
perché le pallottole siano valide!

Samiel, Samiel, herbei!

(Die Masse in der Gießkelle fängt an zu gären und zu zischen und gibt einen grünlichweißen Schein. Eine Wolke läuft über den Mondstreif, daß die ganze Gegend nur noch von dem Herdfeuer, den Augen der Eule und dem faulen Holz des Baumes beleuchtet ist.)

(Kaspar gießt, laßt die Kugel aus der Form fallen und ruft) Eins!

ECHO (wiederholt) Eins!

(Waldvogel kommen herunter, setzen sich um den Kreis, hüpfen und flattern.)

KASPAR (gießt und zählt) Zwei!

ECHO Zwei!

(Ein schwarzer Eber bricht durchs Gebüsch und jagt vorüber.)

KASPAR (stutz und zählt) Drei!

ECHO Drei!

Samiel, Samiel, qui!

(La massa nel cucchiaio da fonditore comincia a ribollire e a sibilar e manda un bagliore verde-bianco. Una nube copre la striscia della luna, così che l'intera scena è illuminata soltanto dal fuoco della fornace, dagli occhi della civetta e dal legno marcescente dell'albero.)

(Kaspar versa, fa cadere la pallottola nella forma e grida.) Uno!

L'ECO (ripete) Uno!

(Uccelli di bosco volano giù, si sistemano attorno al cerchio, saltellano e svolazzano.)

KASPAR (versa e conta) Due!

L'ECO Due!

(Un nero cinghiale irrompe attraverso la macchia e corre via.)

KASPAR (si ferma brevemente e conta) Tre!

L'ECO Tre!

segue nota 10

Ancora una volta si sentono i timpani, uniti al pizzicato dei contrabbassi, comincia il rito della fusione sotto lo sguardo vigile di Samiel. Kaspar conta: «Eins!» e rapaci notturni cominciano a svolazzare tutt'attorno. Le terzine dei legni restituiscono l'onomatopea del batter d'ali.

ESEMPIO 25 (p. 137)

«Zwei!» e compare «un nero cinghiale» il cui incedere spaventoso è reso dall'oscillazione di quarta diminuita dei bassi:

ESEMPIO 26 (p. 138)

«Drei!» e si scatena la tempesta:

ESEMPIO 27 (p. 138-139)

(Ein Sturm erhebt sich, beugt und bricht Wipfel der Bäume, jagt Funken vom Feuer.)

KASPAR (zählt ängstlich) Vier!

ECHO Vier!

(Män hört Rasseln, Peitschengeknall und Pferdegetrappel; vier feurige funkenwerfende Räder rollen vorüber, ohne daß man wegen der Schnelligkeit ihre eigentliche Gestalt oder den Wagen gewahr werden kann.)

KASPAR (immer ängstlicher, zählt) Fünf!

ECHO Fünf!

(Hundgebell und Wiehern in der Luft; Nebelgestalten von Jägern zu Fuß und zu Roß, Hirsche und Hunde ziehen auf der Höhe vorüber.)

CHOR (unsichtbar)

Durch Berg und Tal, durch Schlund und Schacht,  
Durch Tau und Wolken, Sturm und Nacht!  
Durch Höhle, Sumpf und Erdenklufft,  
Durch Feuer, Erde, See und Luft,  
Jaho! Wauwau! ho! ho! ho! ho! ho! ho! ho! ho!

KASPAR Wehe, das wilde Heer! Sechs! Wehe!

ECHO Sechs! Wehe!

(Si scatena una tempesta, piega e spezza le cime degli alberi, fa sprizzare scintille dal fuoco.)

KASPAR (conta angosciato) Quattro!

L'ECO Quattro!

(Si sentono strepiti, schiocchi di frusta e scalpitare di cavalli; quattro ruote infuocate, sprigionando scintille, rotolano via, senza che si possa scorgere, per la velocità, la loro vera forma o il carro.)

KASPAR (sempre più angosciato, conta) Cinque!

L'ECO Cinque!

(Latrare di cane e nitriti nell'aria; figure nebulose di cacciatori a piedi e a cavallo, cervi e cani passano via nella parte alta.)

CORO (invisibile)

Per monti e valli, per gole e voragini,  
attraverso rugiada e nuvole, tempesta e notte!  
Per caverne, paludi e burroni,  
attraverso fuoco, terra, acqua e aria,  
Joho! Wauwau! ho! ho! ho! ho! ho! ho! ho! ho!

KASPAR Ahimé, la schiera selvaggia! Sei! Ahimé!

L'ECO Sei! Ahimé!

segue nota 10

«Vier!» ed ecco lo scalpiccio di cavalli, forse quelli dell'apocalisse:

ESEMPIO 28 (p. 140)



«Fünf!» ed ai cavalli si aggiungono mute di cani latranti resi dalle acciaccature dei corni («sempre tutto fortissimo possibile», come richiesto in partitura):

ESEMPIO 29 (p. 141)



(Der ganze Himmel wird schwarze Nacht, die vorher miteinander kämpfenden Gewitter treffen zusammen und entladen sich mit furchtbaren Blitzen und Donnern; Platzregen fällt; dunkelblaue Flammen schlagen aus der Erde; Irrlichter zeigen sich auf den Bergen; Bäume werden prasselnd aus den Wurzeln gerissen: der Wasserfall schäumt und tobt; Felsenstücke stürzen herab; von allen Seiten Wettergeläut; die Erde scheint zu schwanken.)

KASPAR (zuckend und schreiend.) Samiel! – Samiel!  
(Er wird zu Boden geworfen.) Hilf! – Sieben!

ECHO Sieben!

MAX (gleichfalls vom Sturm hin und her geschleudert, springt aus dem Kreis, faßt einen Ast des verdorrten Baumes und schreit) Samiel!

(In demselben Augenblick fängt das Ungewitter an, sich zu beruhigen, an der Stelle des verdorrten Baumes steht der schwarze Jäger, nach Maxens Hand fassend.)

SAMIEL (mit furchtbarer Stimme) Hier bin ich!

(Max schlägt ein Kreuz und stürzt zu Boden. Es schlägt ein. Plötzliche Stille. Samiel ist verschwunden. Kaspar liegt noch mit dem Gesicht zu Boden. Max richtet sich konvulsivisch auf.)

(L'intero cielo diventa nera notte, le tempeste, che prima si scatenavano l'una contro l'altra, ora si uniscono e coalizzano tra spaventevoli lampi e tuoni; un acquazzone comincia a cadere; fiamme blu scuro erompono dalla terra; fuochi fatui compaiono sui monti; alberi vengono divelti con fragore fin dalle radici: la cascata schiumeggia e strepita; pezzi di roccia precipitano; da ogni parte rombo di tempesta; la terra sembra vacillare.)

KASPAR (in preda a convulsioni e gridando) Samiel! ... Samiel! (Viene gettato a terra.) Aiuto! ... Sette!

L'ECO Sette!

MAX (ugualmente scagliato qua e là dalla tempesta, salta fuori dal cerchio, afferra un ramo dell'albero disseccato e grida) Samiel!

(Nello stesso istante la tempesta comincia a calmarsi e al posto dell'albero disseccato si erge il Cacciatore Nero nell'atto di afferrare la mano di Max.)

SAMIEL (con voce terribile) Eccoli!

(Max si fa il segno della croce e cade a terra. Tutto sprofonda. Improvviso silenzio. Samiel è scomparso. Kaspar giace ancora con la faccia a terra. Max si rialza in modo convulso.)

segue nota 10

Ora fantasmi di cacciatori e mandrie di cervi scendono nella gola, finché anche la sesta pallottola è stata fusa. È il momento della settima, quella che rimarrà comunque in potere di Samiel. E a questo punto in tutto il suo fulgore orchestrale trionfa il tema delle potenze demoniache, quello usato nell'*ouverture*:

ESEMPIO 30 (p. 142-143)



La scena si conclude con la fusione dell'ultimo proiettile e con Max che, anche lui, invocando Samiel, lancia in un ultimo disperatissimo grido di terrore.

DRITTER AKT<sup>11</sup>

ATTO TERZO

*Kurze Waldszene. Tag*

*Breve scena nella foresta. Giorno.*

ERSTER AUFRITT

SCENA PRIMA

*Zwei fürstliche Jäger. Später Max und Kaspar. Zuletzt der dritte fürstliche Jäger*

*Due cacciatori del principe. Più tardi Max e Kaspar. Da ultimo il terzo cacciatore del principe.*

ERSTER JÄGER Ein herrliches Jagdwetter!

PRIMO CACCIATORE Un tempo splendido per la caccia!

ZWEITER JÄGER Nimmermehr hätt' ich das erlaubt; bis gegen Morgen war ein Mordlärm!

SECONDO CACCIATORE Non l'avrei mai creduto; fin verso il mattino c'è stato un baccano d'inferno!

ERSTER JÄGER Besonders in der Wolfsschlucht soll der böse Feind gehaust haben.

PRIMO CACCIATORE Soprattutto nella Gola del lupo il Maligno deve aver imperversato a tutt'andare.

ZWEITER JÄGER Das ist ein für allemal seiner Großmutter Lustwäldchen.

SECONDO CACCIATORE Questo è senz'altro il boschetto di piacere di sua nonna.

ERSTER JÄGER Dort gibt's Windbrüche! Mannsdicke Stämme sind zersplittert wie Rohrstäbe, Riesentannen strecken die Wurzeln gen Himmel.

PRIMO CACCIATORE Là ci sono alberi abbattuti dal vento! Tronchi massicci come il corpo d'un uomo sono frantumati come canne, abeti giganteschi distendono le loro radici al cielo.

ZWEITER JÄGER Ja, ja, man weiß schon, wer dort sein Wesen treibt.

SECONDO CACCIATORE Sì, sì, si sa bene chi vive là.

ERSTER JÄGER Mit deinem Fratzen! Laß und gehen! (*Max etwas erhitzt, kommt mit Kaspar. Erster Jäger zu ihnen im Vorübergehen*) Guten Tag!

PRIMO CACCIATORE Tu e le tue buffonate! Andiamo! (*Max un po' eccitato arriva con Kaspar. Primo cacciatore mentre passa davanti a loro.*) Buongiorno!

ZWEITER JÄGER (*zieth vor Max den Hut*) Glück zu, Herr Exspektant!

SECONDO CACCIATORE (*si toglie il cappello di fronte a Max*) Buona fortuna, signor pretendente!

<sup>11</sup> n. 11 – *Entre-acte*

Un po' per allontanare l'accumulo di tensione e terrore che aveva procurato la fine del secondo atto (all'epoca era sconosciuto l'intervallo fra un tempo e l'altro), un po' per far cominciare con un numero musicale l'ultimo atto, il cui esordio, ambientato il mattino successivo, è affidato a un dialogo fra due cacciatori, Weber colloca qui una breve sinfonia campestre.

Il clima è di nuovo quello popolare e spensierato con cui cominciava l'opera. Nelle battute introduttive si alternano un ruvido ritmo puntato degli archi e un tenuto sospeso dei fiati. Poi un doppio tema, affidato prevalentemente ai corni sembra relazionarsi all'inciso introduttivo dell'*ouverture* dell'opera almeno per l'uso dell'acciacatura (es. 4), anche se qui il carattere è del tutto diverso:

ESEMPIO 31 (*Entre-acte*, p. 150)



MAX Gute Jagd!

ZWEITER JÄGER (*den ersten zurückhaltend und auf Max deutend*) Hör, sei höflich gegen den! Das ist ein Mordskerl! Er hat drei Schüsse getan – unser-einer kann nicht so weit sehen, geschweige denn treffen! Die Durchlaucht ist ganz versessen auf ihn. Das Glücksrädchen dreht sich wunderbar. Läuft's so fort, kann er noch Landjäger meister werden.

ERSTER JÄGER Meinethalben! Komm! (*Sie gehen.*)

MAX (*zu Kaspar*) Gut, daß wir allein sind! Hast du noch von den Glückskugeln? Gib!

KASPAR Bist du des Geiers, Kamerad? Bedenk, drei nahm ich, vier für dich! Kann ein Bruder redlicher teilen?

MAX Aber ich habe nur noch eine! Der Fürst hatte mich ins Auge gefaßt. Drei Schüsse hab ich getan zum Erstaunen. Was hast du denn mit den Kugeln angefangen?

KASPAR (*nimmt zwei Elstern aus der Jagdtasche und wirft sie hinter einen Busch*) Da sieh, nach den Elstern hab ich zwei verschossen.

MAX Bist du toll?

KASPAR Es macht mir Spaß, so einen Galgenvogel herunterzulangen! Was kümmert mich die ganze fürstliche Jagd?

MAX (*dringend*) So hast du noch eine; gib mir sie!

KASPAR Daß ich ein Narr wär! Ich noch eine – du noch eine! Die heb dir fein auf – zu dem Probeschuß.

MAX Gib mir deine dritte!

KASPAR Ich mag nicht –

MAX Kaspar!

DRITTER JÄGER (*tritt ein, zu Max*) Der Fürst verlangt Euch, aber augenblicklich! Es ist ein Streit entstanden, wie weit Euer Gewehr trifft.

MAX Sogleich! (*Zu Kaspar, nachdem der dritte Jäger abgegangen, dringend.*) Gib mir die dritte!

MAX Buona caccia!

SECONDO CACCIATORE (*Trattenendo il primo e indicando Max*) Ascolta, sii cortese con quello! È un tipo capace di tutto! Ha fatto tre tiri ... che nessuno di noi nemmeno lontanamente può immaginare, men che meno poi a far centro! Sua Altezza è preso da incondizionata ammirazione per lui. La ruota della fortuna gira in modo singolare. Se continua così può anche diventare primo guardacaccia del paese.

PRIMO CACCIATORE Per quel che m'importa! Vieni! (*Se ne vanno.*)

MAX (*a Kaspar*) Bene, ora siamo soli! Ne hai ancora di pallottole fatate? Dammele!

KASPAR Sei forse figlio d'un avvoltoio, camerata? Ricorda, tre le ho prese io, quattro sono per te! Può un fratello dividere le parti più equamente?

MAX Ma io ne ho ancora una soltanto! Il principe aveva messo i suoi occhi su di me. Ho fatto tre tiri da sbalordire. Tu invece che cosa hai fatto con le pallottole?

KASPAR (*prende due gazze dal carniere e le getta dietro un cespuglio*) Ecco vedi, ho tirato due volte alle gazze.

MAX Sei pazzo?

KASPAR Mi diverte abbattere simile uccello di malaugurio! Che m'importa di tutta la caccia del principe?

MAX (*incalzante*) Così ne hai ancora una. Dammela!

KASPAR Fossi matto! Io ne ho ancora una ... e anche tu una! Essa ti favorirà molto alla prova di tiro.

MAX Dammi la tua terza!

KASPAR Non posso ...

MAX Kaspar!

TERZO CACCIATORE (*entra, a Max*) Il principe chiede di voi, ma subito! È sorta una disputa su fin dove arriva a colpire il vostro fucile.

MAX Subito! (*A Kaspar, dopo che il terzo cacciatore è uscito, incalzante.*) Dammi la terza!

KASPAR Nein, und wenn du mir zu Füßen fielst!

MAX Schufft! (*Ab.*)

KASPAR Immerhin –Jetzt geschwind die sechste Kugel verbraucht. (*Er ladet.*) Die siebente, die Teufelskugel, hebt er mir schon zum Probeschuß auf! Hahaha! Das Exempel ist richtig. Wohl bekomm's der schönen Braut! – Dort läuft ein Fuchslein; dem die sechste in den Pelz! (*Er legt im Abgeben an; der Schuß fällt.*)

VERWANDLUNG

*Agathens Zimmer, altertümlich, doch niedlich verziert. An einer Stelle ein kleiner Hausaltar, worauf in einem Blumentopf der Strauß weißer Rosen, von dem durch das Fenster hereinsfallenden Sonnenstrahl beleuchtet.*

ZWEITER AUFRITT

Agathe allein.

AGATHE (*bräutlich weiß, mit grünem Band gekleidet, kniet an Altar, steht auf und singt dann mit wehmütiger Andacht.*)<sup>12</sup>

Und ob die Wolke sie verhülle,  
Die Sonne bleibt am Himmelszelt;  
Es waltet dort ein heil'ger Wille,  
Nicht blindem Zufall dient die Welt!  
Das Auge, ewig rein und klar,  
Nimmt aller Wesen liebend wahr!

KASPAR No, anche se mi cadessi ai piedi!

MAX Canaglia! (*Esce.*)

KASPAR Meglio di niente ... Ora sia subito usata la sesta pallottola. (*Carica il fucile.*) La settima, la pallottola del diavolo, egli me la serberà per la prova di tiro! Hahaha! L'esempio è corretto. Farà bene alla bella sposa! ... Ecco là una piccola volpe che corre; a lei la sesta pallottola in mezzo il pelo! (*Prende la mira mentre si allontana; parte il colpo.*)

CAMBIAMENTO DI SCENA

*La camera di Agata, in vecchio stile ma ornata con grazia. Da un lato un piccolo altare domestico su cui, in un vaso da fiori, c'è un mazzo di rose bianche, illuminato dal raggio di sole che penetra attraverso la finestra.*

SCENA II

Agata sola.

AGATA (*vestita di un bianco abito da sposa e cinta di un nastro verde, si inginocchia all'altare, si alza e canta poi con malinconica devozione*)

Anche se la nube lo vela,  
il sole rimane sul firmamento;  
imperà lassù una santa volontà,  
non a cieco caso serve il mondo!  
L'occhio, eternamente puro e limpido,  
si cura amorosamente di tutti gli esseri!

<sup>12</sup> n. 12 – Cavatina

Se il primo atto non ha cambi di scena e il secondo solo uno, il terzo ne ha due; e quest'aria di Agathe, il primo effettivo numero musicale dell'atto, apre già la seconda mutazione. È un classico *adagio* tripartito in cui la protagonista, benché intimorita da strani presagi, esprime la sua totale fede in Dio. La malinconia dell'aria, oltre che dal tempo rallentato, viene assecondata dalla presenza del violoncello solo obbligato, e la sua intima religiosità si compie nell'accompagnamento in contrattempo di corni e fagotti che sembra imitare il timbro dell'organo.

ESEMPIO 32 (*Cavatina*, p. 153)

Adagio

*dolce* *[violoncello solo]* *Und ob die Wol - ke sie ver-*

Für mich auch wird der Vater sorgen,  
Dem kindlich Herz und Sinn vertraut,  
Und wär' dies auch mein letzter Morgen,  
Rief' mich sein Vaterwort als Braut:  
Sein Auge, ewig rein und klar,  
Nimmt meiner auch mit Liebe wahr!

Anche a me provvede il Padre  
in cui candidamente confidano cuore e senso,  
e fosse pure questo il mio ultimo giorno,  
sposa mi chiamerebbe la sua parola paterna:  
il suo occhio, eternamente puro e limpido,  
si prende cura con amore anche di me!

### DRITTER AUFRITT

*Agathe. Ännchen*

ÄNNCHEN Ei, du hast dich dazugehalten! – Aber du bist ja so wehmütig; ich glaube gar, du hast geweint? Brauttränen und Frühregen, sagt das Sprichwort, währen nicht lange. Nun, das weiß der Himmel, Regen genug hat's gegeben! Oft dacht' ich, der Sturm würde das alte Jagdschlößchen ganz über den Haufen blasen.

AGATHE Und Max war in diesem schrecklichen Wetter im Walde! Zudem habe ich so quälende Träume gehabt.

ÄNNCHEN Träume? Ich habe immer gehört, was einem vor dem Hochzeitstage träumt, muß man sich merken. Solche Träume sollen, wie Laubfrösche, das ganze liebe Ehestandswetter verkündigen. Was träumtest du denn?

### SCENA III

*Agata. Annetta.*

ANNETTA Ehi, non hai perso tempo intanto! ... Però sei così triste; credo proprio che tu abbia pianto. Lacrime di sposa e piogge mattutine, dice il proverbio, non durano a lungo. Be', sa il cielo che di pioggia n'è venuta abbastanza! Spesso ho pensato che la tempesta avrebbe spazzato via il vecchio castello di caccia facendone un mucchio.

AGATA E Max, in questo spaventoso uragano, era nella foresta! Per questo ho avuto sogni così terrificanti.

ANNETTA Sogni? Ho sempre sentito che uno deve tenere a mente quello che sogna il giorno prima delle nozze. Tali sogni, come raganelle, possono annunciare tutto il caro tempo del matrimonio. Che sognasti dunque?

*segue nota 12*

Ma il momento più commovente dell'intero brano è il verso cantato a conclusione delle due parti estreme dell'aria: «L'occhio [di Dio], eternamente puro e limpido, si cura amorosamente di tutti gli esseri umani»:

ESEMPIO 33 (p. 153-154 e 155)

das Au - ge ewig rein und klar nimmt al - - - - - ler We - sen liebend wahr

L'acuto struggente su «aller» – vi grado (minore quindi) – è anticipato dalla dominante relativa su «klar» che, in quanto Do maggiore, obbliga ad alterare il Mi<sup>♭</sup> d'impianto infondendo su tutto un'improvvisa luce abbagliante. La sosta su quel Do maggiore apre il cuore e non ci sarebbe bisogno d'altro, ma Weber spinge ancora più in su il canto che, ritornando in tonalità ma su un grado minore, esprime insieme sfogo e contrizione, un miscuglio di gioia e dolore che è forse uno dei momenti più intensi di tutta l'opera.

AGATHE Es klingt wunderbar. Mit träumte, ich sei in eine weiße Taube verwandelt und fliege von Ast zu Ast; Max zielte nach mir, ich stürzte; aber nun war du weiße Taube verschwunden, ich war wieder Agathe, und ein großer schwarzer Raubvogel wälzte sich im Blute.

ÄNNCHEN (*klatsch in die Hände*) Allerliebste! Allerliebste!

AGATHE Wie kannst du dich nur über so etwas freuen?

ÄNNCHEN Nun, der schwarze Raubvogel – du hast du ja die ganze Bescherung: du arbeitest noch spät an dem weißen Brautkleide und dachest gewiß vor dem Einschlafen an deinen heutigen Staat; du hast du die weiße Taube! Du erschrakst von den Adlerfedern auf Maxens Hut, es schauert dir überhaupt vor Raubvögeln; da hast du den schwarzen Vogel! Bin ich nicht eine geschickte Traumdeuterin?

AGATHE Deine Liebe zu mir macht dich dazu, liebes, fröhliches Kind! Gleichwohl – hast du nie gehört, daß Träume in Erfüllung gingen?

ÄNNCHEN (*für sich*) Fällt mir denn nichts ein, sie zu zerstreuen? (*Laut mit scheinbarer Ernsthaftigkeit und Furcht.*) Freilich, alles kann man nicht verwerfen! Ich selbst weiß da ein grauserregendes Beispiel!

Einst träumte meiner sel'gen Base,<sup>13</sup>  
Die Kammertür eröffne sich,  
Und kreideweiß ward ihre Nase,  
Denn näher, furchtbar näher schlich

AGATA La cosa suona singolare. Mi sognai di essere mutata in una bianca colomba e di volare di ramo in ramo; Max mirava a me ed io cadevo; ma ora la bianca colomba era scomparsa, io ero di nuovo Agata e un grosso rapace nero si rotolava nel sangue.

ANNETTA (*batte le mani*) Bellissimo! Bellissimo!

AGATA Come puoi rallegrarti di una cosa simile?

ANNETTA Bene, il nero rapace ... eccoti spiegato l'intero pasticcio: tu hai lavorato fino a tardi al bianco vestito da sposa e hai certamente pensato, prima di addormentarti, al tuo stato di oggi; ecco spiegata la bianca colomba! Poi hai avuto paura delle penne d'aquila sul cappello di Max, rabbrivisci soprattutto degli uccelli rapaci; ed ecco spiegato il nero uccello! Non sono forse abile ad interpretare i sogni?

AGATA È l'amore per me che ti rende così, cara e gaia bambina! Nondimeno... non hai mai udito di sogni che si sono avverati?

ANNETTA (*tra sé*) Non mi viene in mente niente per distrarla? (*Ad alta voce, con apparente serietà e paura.*) Certo, non si può escludere nulla! Io stessa conosco in proposito un esempio che desta orrore!

Una volta una mia defunta cugina sognò  
che la porta della camera si apriva  
e che il suo naso diventava bianco come gesso  
perché vicino, spaventosamente vicino strisciava

<sup>13</sup> n. 13 – Romanza, recitativo e aria

Per sollevare l'umore ad Agathe e un po' distrarla dall'attesa, Ännchen le canta una storiella di spettri che vuol essere soprattutto comica («romanza»). La scrittura ridondante di tremoli è parodia di una scena drammatica e, in verità della romanza, ha molto poco, se non l'inutilità strutturale che le è tipica. In effetti il brano fu aggiunto da Weber su precisa richiesta della cantante Johanne Eunicke, che non voleva aver meno numeri della protagonista.

Il recitativo e l'aria che subito succedono ricalcano meglio l'indole spensierata di Ännchen. Qui infatti la ragazza sollecita la compagna a sorridere, perché a una sposa non si addice lo sguardo triste. L'intimità fra le due donne è sottolineata dall'uso della viola come strumento obbligato che fa da contraltare al violoncello della cavatina precedente. La viola, la cui prerogativa, in genere, è quella di essere più grave del violino, ha più frequentemente connotati di saggezza e malinconia, ma in questo caso, rapportandosi al violoncello, esplicita soprattutto il suo suonare un'ottava sopra e in qualche modo restituisce la giovinezza di Ännchen e la sua spensieratezza.

Ein Ungeheuer  
 Mit Augen wie Feuer,  
 Mit klirrender Kette –  
 Es nahte dem Bette,  
 In welchem sie schlief –  
 Ich meine die Base  
 Mit kreidiger Nase,  
 Und stöhnte, ach! so hohl!  
 Und ächzte, ach! so tief!  
 Sie kreuzte sich, rief  
 Nach manchem Angst- und Stoßgebet:  
 Susanne, Margaret! Susanne! Margaret!  
 Und sie kamen mit Licht,  
 Und – denke nur- und  
 Erschrick mir nur nicht! –  
 Und- graust mir doch! – und-  
 Der Geist war: – Nero, der Kettenhund!

*(Agathe wendet sich unwillig ab.)*

*(Zärtlich.)* Du zürnest mir?

Doch kannst du wöhnen,  
 Ich fühlte nicht mit dir?  
 Nur ziemen einer Braut nicht Tränen!

Trübe Augen,  
 Liebchen, taugen  
 Einem holden Bräutchen nicht.  
 Daß durch Blicke  
 Sie erquicke  
 Und beglücke  
 Und bestricke,  
 Alles um sich her entzücke,  
 Das ist ihre schönste, schönste Pflicht.  
 Laß in öden Mauern  
 Büsserinnen trauern,  
 Dir winkt ros'ger Hoffnung Licht!  
 Schon entzündet sind die Kerzen  
 Zum Verein getreuer Herzen!  
 Holde Freundin, zage nicht!

Nun muß ich aber auch geschwind den Kranz holen. Die Alte Elsbeth hat ihn eben aus der Stadt mitgebracht, und ich vergeßliches Ding ließ ihn unten. Horch, da kommen die Brautjungfern schon. *(Im abgeben.)* Guten Tag, liebe Mädchen! Da, singt immer die Braut an. Ich komme gleich wieder. *(Sie geht ab.)*

un mostro  
 con occhi di fuoco,  
 con una catena cigolante ...  
 Si avvicinava al letto  
 in cui lei dormiva ...  
 Intendo dire della cugina  
 col naso di gesso ...  
 e gemette, ah! così cupamente!  
 E si lamentò, ah! così profondamente!  
 Ella si fece il segno della croce, gridò  
 dopo un'aangosciosa e breve preghiera:  
 Susanna, Margherita! Susanna! Margherita!  
 Ed esse vennero con la luce ...  
 e ... pensa un po' ... e ...  
 non aver paura adesso! ...  
 e ... rabbrivisco ancora! ... e ...  
 lo spirito era: ... Nerone ... il cane da guardia!

*(Agata si volta risentita.)*

*(carezzevole.)* Sei in collera con me?

Ma come puoi credere  
 che io non partecipi ai tuoi sentimenti?  
 Solo che le lacrime non si addicono ad una sposa!

Occhi tristi,  
 o cara, non giovano  
 a una dolce sposina.  
 Che coi suoi sguardi  
 ella ristori  
 e renda felice  
 e affascini  
 e incanti tutto quanto attorno a lei,  
 questo è il suo bellissimo, splendido dovere.  
 Lascia tra vuote mura  
 che le penitenti facciano cordoglio,  
 a te fa cenno la luce di una rosea speranza!  
 Già sono accese le cande  
 per l'unione di cuori fedeli!  
 Dolce amica, non aver paura!

Ma ora devo andare di corsa a prendere la corona. La vecchia Elisabetta l'ha portata or ora dalla città ed io, sbadata, l'ho lasciata di sotto. Ascolta, stanno già arrivando le damigelle d'onore. *(Mentre se ne va.)* Buongiorno, care ragazze! Ecco, cantate in onore della sposa. Io torno subito. *(Esce.)*

## VIERTER AUFRITT

*Agathe. Brautjungfern in ländlicher Feiertracht, doch ohne Kränze und Blumen.*

ERSTE BRAUTJUNGER<sup>14</sup>

Wir winden dir den Jungfernkranz  
Mit veilchenblauer Seide;  
Wir führen dich zu Spiel und Tanz,  
Zu Glück und Liebesfreude!

ALLE (*einen Ringelreihen um Agathe tanzend*)

Schöner grüner, schöner grüner Jungfernkranz!  
Veilchenblaue Seide! Veilchenblaue Seide!

## ZWEITE BRAUTJUNGER

Lavendel, Myrt' und Thymian,  
Das wächst in meinem Garten;  
Wie lang bleibt doch der Freiersmann?  
Ich kann es kaum erwarten.

ALLE

Schöner grüner, schöner grüner Jungfernkranz!  
Veilchenblaue Seide! Veilchenblaue Seide!

## DRITTE BRAUTJUNGER

Sie hat gesponnen sieben Jahr,  
Den goldnen Flachs am Rocken;

## SCENA IV

*Agata. Le damigelle in vestiti da festa tipici della campagna, ma senza corone e fiori.*

## PRIMA DAMIGELLA

Intrecciamo per te la corona di fanciulla  
con seta violetta;  
ti conduciamo al gioco e alla danza,  
alla felicità e alla gioia dell'amore!

TUTTE (*danzando in cerchio intorno ad Agata*)

Bella e verde, bella e verde corona di fanciulla!  
Seta violetta! Seta violetta!

## SECONDA DAMIGELLA

Lavanda, mirto e timo  
crescono nel mio giardino;  
quanto ancora rimarrà lontano il pretendente?  
Non ne vedo l'ora.

TUTTE

Bella e verde, bella e verde corona di fanciulla!  
Seta violetta! Seta violetta!

## TERZA DAMIGELLA

Per sette anni ella ha filato  
il lino dorato sulla conocchia;

<sup>14</sup> n. 14 – *Folkslied*

Malgrado Hoffmann lodasse la mano di Weber nello scrivere canzoni popolari, bisogna ammettere che questo *Folkslied*, estrapolato dal contesto, non brilla per originalità. Si ripete per quattro volte (più altre due nella scena successiva), ed è strutturato, come d'uso in certe canzoni tradizionali, in forma responsoriale: la strofa è cantata da una solista e il ritornello, sempre uguale, da tutto il coro (permettendo, in questo modo, a ciascun membro del gruppo di potersi esibire per suo conto).

Il brano diventa però momento chiave se gli si riconosce la fondamentale funzione drammaturgica che assume in questo momento. Serve infatti a far da bordone di contrasto all'episodio in cui è aperta la scatola della corona nuziale di Agathe e vi trova una corona da morto. Le fanciulle si premurano di dire che ci deve essere stato uno scambio di confezioni, ma il segnale che qualcosa di tremendo deve accadere abbatte definitivamente la futura sposa. Il modo con cui si struttura questo colpo di scena è veramente magistrale.

All'arrivo delle damigelle tutti cantano per quattro volte la canzoncina che è l'emblema della spensieratezza (malgrado i tristi presagi che vi ha voluto leggere Adorno, francamente poco condivisibili). Giunge poi Änchen che annuncia la caduta del quadro del nonno, lo stesso di prima. Agathe si preoccupa ma non ce n'è motivo: sarà stato rimesso su male, in fondo era già venuto giù una volta. Le donne ricominciano a cantare e lo spettatore capisce che la scena tripartita – coro, parlato, di nuovo coro – è finita. Ma non si fa in tempo a cantare la strofa che Agathe caccia un urlo. Ha scoperto che la sua corona nuziale è un ornamento per il lutto. A questo punto non si può più fingere, tutti sono profondamente avviliti. Änchen tenta di far ricantare le amiche ma ora la voce di tutti è sfocata e l'armonia poco a poco si sfalda: non v'è dubbio, c'è qualcosa di funesto nell'aria. Se l'apparizione della corona da morto non fosse stata incorniciata nella spensieratezza un po' scontata di questo coretto non sarebbe stata così tragicamente efficace.

Das Hemdlein ist wie Spinnweb'klar  
Und grün der Kranz der Locken.

ALLE

Schöner grüner, schöner grüner Jungfernkranz!  
Veilchenblaue Seide! Veilchenblaue Seide!

VIERTE BRAUTJUNGFER

Und als der schmucke Freier kam,  
War'n sieben Jahr' verronnen;  
Und weil sie der Herzliebste nahm,  
Hat sie den Kranz gewonnen.

ALLE

Schöner grüner, schöner grüner Jungfernkranz!  
Veilchenblaue Seide! Veilchenblaue Seide!

#### FÜNFTER AUFRITT

*Die Vorigen. Ännchen*

ÄNNCHEN (*mit einer zugenbundenen runden Schachtel, füllt noch mit ein*) Schöner grüner, schöner grüner Jungfernkranz! Nun, da bin ich wieder! Aber fast wär' ich auf die Nase gefallen. Kannst du dir's denken, Agathe? Der alte Herr Kuno hat schon wieder gespuht.

AGATHE (*bekommen*) Was sagst du?

ÄNNCHEN Daß ich über das alte Bild fast die Beine gebrochen hätte. Est ist diese Nacht zum zweitenmal von der Wand gefallen und hat ein tüchtiges Stück Kalk mit heruntergenommen. Der ganze Rahmen ist zertrümmert.

AGATHE Fast könnte es mich ängstigen! Er war der Urvater unseres Stammes.

ÄNNCHEN Du zitterst auch vor einer Spinne! In eine so tollen Nacht, wo alle Pfosten krachen, ist's da zu verwundern? Auch führ' ich wohl keinen sonderlichen Hammer, und der alte Nagel wir ganz verrostet. Nun frisch, noch einmal das Ende des Liedchens! (*Sie schneidet den Bindfaden entzwei, kniet tändelnd vor Agathe nieder und überreicht ihr die Schachtel, während sie mit den anderen singt.*)

Schöner grüner, schöner grüner Jungfernkranz!  
Veilchenblaue Seide –

i veli sono sottili come ragnatele  
e verde la corona dei riccioli.

TUTTE

Bella e verde, bella e verde corona di fanciulla!  
Seta violetta! Seta violetta!

QUARTA DAMIGELLA

E quando giunse il pretendente tutto adorno  
eran trascorsi sette anni;  
E poiché l'amatissimo la prese,  
ella ha guadagnato la corona.

TUTTE

Bella e verde, bella e verde corona di fanciulla!  
Seta violetta! Seta violetta!

#### SCENA V

*Le precedenti. Annetta.*

ANNETTA (*con una scatola rotonda avvolta in un nastro entra improvvisamente*) Bella e verde, bella e verde corona di fanciulla! Bene, eccomi qua di nuovo! Ma stavo quasi cadendo sul mio naso. Puoi figurartelo, Agata? Il vecchio signor Kuno è apparso di nuovo.

AGATA (*oppressa*) Cosa dici?

ANNETTA Che quasi mi stavo rompendo le gambe sul vecchio ritratto. Questa notte è caduto per la seconda volta dalla parete e s'è trascinato dietro un pesante pezzo di calcinaccio. L'intera cornice è andata in frantumi.

AGATA Potrebbe quasi darmi angoscia! Era il progenitore della nostra casata.

ANNETTA Tu tremi anche davanti a un ragno! In una notte così pazza, in cui tutti gli stipiti scricchiolavano, c'è forse da meravigliarsene? In oltre io non so usare bene nessun tipo di martello, e il vecchio chiodo era tutto arrugginito. Ora di nuovo, ancora una volta la fine della canzoncina! (*Taglia in due lo spago, s'inginocchia scherzando davanti ad Agata e le porge la scatola, mentre canta insieme alle altre.*)

Bella e verde, bella e verde corona di fanciulla!  
Seta violetta! ...

AGATHE (*öffnet und fährt zurück*) Auch!

(*Alle außer Ännchen, die noch kniet, fahren gleichfalls erblassend zurück.*)

ÄNNCHEN Nun, was ist denn? (*Agathe nimmt den Kranz heraus; es ist ein silberner Totenkranz. Selbst erschrocken.*) Eine Totenkrone! Himmel, das ist – (*aufspringenden und ihre Verlegenheit verbergend*) das ist nicht zum Aushalten! Da hat die alte halbblinde Frau oder die Verkäuferin gewiß die Schachteln vertauscht! (*Die Brautjungfern sehen einander bedenklich an. Agathe blickt still vor sich nieder und faltet die Hände.*) Aber was fangen wir nun an? (*Sie macht schnell die Schachtel zu und verbirgt sie.*) Weg damit! – Einen Kranz müssen wir haben!

AGATHE Vielleicht ist dies ein Wink von oben; der fromme Eremit gab mir die weißen Rosen so ernst und bedeutend; windet daraus die Brautkrone. Vor dem Altar und im Sarge mag die Jungfrau weiße Rosen tragen.

ÄNNCHEN (*nimmt die Rosen aus dem Blumentopf und verschlingt sie zu einem Kranz*) Ein herrlicher Einfall! Sie verschlingen sich von selbst (*sie setzt den Kranz Agathe auf*) und stehen dir allerliebste! – Doch nun laßt uns auch gehen, unsere Begleiter werden sonst ungeduldig. – Singt! Singt doch!

BRAUTJUNGFERN und ÄNNCHEN (*im Abgehen mit gedämpfter Stimme.*)

Schöner grüner, schöner grüner Jungfernkranz!  
Veilchenblaue Seide! Veilchenblaue Seide!

VERWANDLUNG

*Eine romantisch schöne Gegend. Auf der einen Seite die fürstlichen Jagdzelte, worin vornehme Gäste und Hofleute, alle Brüche auf den Hüten, bankettieren. Auf der andern Seite sind Jäger und Treibleute gelagert, welche gleichfalls schmusen; hinter ihnen Hirsche, Eber und anderes Wild als Jagdbeute.*

SECHSTER AUFRITT

Ottokar. Kuno. Max. Kaspar. Jäger. Treibleute. Zuletzt Agathe, ännchen, der Eremit die Brautjungfern und ein Zug von Landleuten. Ottokar im

AGATA (*apre e si tira indietro*) Ah!

(*Tutte tranne Annetta, che è ancora inginocchiata, indietreggiano insieme impallidendo.*)

ANNETTA Ebbene, che succede? (*Agata estrae la corona; è una corona da morto d'argento. Sconvolta ella pure.*) Una corona da morto! O cielo, questo ... (*balzando in piedi e nascondendo il suo imbarazzo*) questo è insopportabile! La vecchia donna delle commesse, mezza cieca, oppure la venditrice hanno di certo scambiato la scatola! (*Le damigelle si guardano l'un l'altra preoccupate. Agata guarda in basso davanti a sé, taciturna, e congiunge le mani.*) Ma ora che facciamo? (*Chiude in fretta la scatola e la nasconde.*) Via questa! ... Dobbiamo trovare una corona!

AGATA Forse questo è un segno del cielo; il pio eremita mi diede le rose bianche con fare così serio e significativo; intrecciate con esse la corona nuziale. Davanti all'altare o nella bara può la fanciulla portare bianche rose.

ANNETTA (*prende le rose dal vaso di fiori e le intreccia a formare una corona*) Magnifica idea! Si intrecciano da se stesse (*depone la corona in capo ad Agata*) e ti stanno benissimo! ... Però ora andiamo, altrimenti i nostri accompagnatori diventeranno impazienti ... Cantate! avanti, cantate!

DAMIGELLE e ANNETTA (*mentre escono, con voce più tenue*)

Bella e verde, bella e verde corona di fanciulla!  
Seta violetta! Seta violetta!

CAMBIAMENTO DI SCENA

*Bel paesaggio romantico. Da un lato le tende di caccia del principe, sotto le quali banchettano ospiti di riguardo e cortigiani, tutti con verdi ramoscelli sui cappelli. Dall'altro lato stanno sdraiati cacciatori e battitori i quali parimenti stanno mangiando; dietro di loro cervi, cinghiali e altra selvaggina, preda di caccia.*

SCENA VI

Ottokar. Kuno. Max. Kaspar. Cacciatori. Battitori. Da ultimo Agata, Annetta, l'eremita, le damigelle e un corteo di contadini. Ottokar nella tenda

*Hauptzelt and der Tafel; am untersten Platz Kuno. Max in Kunos Nähe, doch außerhalb, auf seine Büchse gestützt. Auf der entgegengesetzten Seite Kaspar hinter einem Baum lauschend.*

*principale a tavola; nel posto più basso Kuno. Max vicino a Kuno, ma fuori, appoggiato al suo fucile. Al lato opposto Kaspar che sta spiando dietro a un albero.*

CHOR der JÄGER<sup>15</sup>

Was gleicht wohl auf Erden dem  
Jägervergnügen?  
Wem sprudelt der Becher des Lebens so reich?  
Beim Klange der Hörner im Grünen zu liegen,  
Den Hirsch zu verfolgen durch Dickicht und  
[Teich,  
Ist fürstliche Freude, ist männlich Verlangen,  
Erstarrt die Glieder und würzet das Mahl.  
Wenn Wälder und Felsen uns hallend umfängen,  
Tönt freier und freud'ger der volle Pokal!  
Jo, ho! Tralalalala!  
Diana ist kundig, die Nacht zu erhellen,  
Wie labend am Tage ihr Dunkel uns kühlt.  
Den blutigen Wolf und den Eber zu fällen,  
Der gierig die grünenden Saaten durchwühlt,  
Ist fürstliche Freude, ist männlich Verlangen,  
Erstarrt die Glieder und würzet das Mahl.  
Wenn Wälder und Felsen uns hallend umfängen,  
Tönt freier und freud'ger der volle Pokal!  
Jo, ho! Tralalalala!

*(Anstoßen der Gläser und lautes Gejubil.)*

OTTOKAR Genug der Freuden des Mahls, werte Freunde und Jagdgenossen! Und nun noch zu etwas Ernstem. Ich genehmige sehr gern die Wahl, welche Ihr, mein alter wackerer Kuno, getroffen habt. Der von Euch erwählte Eidam gefällt mir.

CORO DEI CACCIATORI

Cosa somiglia sulla terra al piacere della caccia?  
A chi trabocca tanto abbondante la coppa della  
[vita?  
Al suono dei corni nel verde giacere,  
il cervo inseguire per macchie e stagni,  
è gioia da principe, è desiderio virile,  
rafforza le membra e insaporisce il banchetto.  
Quando foreste e dirupi ci circondano  
[echeggianti  
risuona più libero e più gioioso il boccale pieno!  
Jo, ho! Tralalalala!  
Diana è capace di rischiarare la notte,  
così come di giorno ci rinfresca la sua ombra  
[ristoratrice.  
Il lupo sanguinario ed il cinghiale abbattere,  
che bramoso s'aggira per i verdi seminati,  
è gioia da principe, è desiderio virile,  
rafforza le membra e insaporisce il banchetto.  
Quando foreste e dirupi ci circondano  
[echeggianti  
risuona più libero e più gioioso il boccale pieno!  
Jo, ho! Tralalalala!  
*(Cozzare di bicchieri e fragoroso giubilo.)*

OTTOKAR Basta con la gioia del banchetto, cari amici e compagni di caccia! Ed ora anche qualcosa di serio. Io approvo molto volentieri la scelta che voi, mio vecchio e valoroso Kuno, avete fatto. Il genero che vi siete scelto mi piace.

<sup>15</sup> n. 15 – Coro dei cacciatori

Ultimo cambio di scena. Siamo nella radura in cui si svolgerà la gara di tiro al bersaglio. Padiglioni colorati e tanta gente festante. Se nella scena precedente, un interno, c'era un coro femminile, ora il coro festante è, prevedibilmente, tutto maschile. Ancora una volta si confermano le sessualità degli spazi, legate alla distribuzione degli incarichi, ai doveri sociali, ed anche ai piaceri.

Il coro festante canta sulle stesse note dell'*Entre-acte*, qui è solo un po' più articolato. In particolare il secondo tema (riprodotto nell'es. 31) rivela tutta la sua potenzialità vocale tanto da imitare la suggestione di uno *jodel*, e fa supporre che la sinfonia del terzo atto sia posteriore alla scrittura di questo numero.

KUNO Ich kann ihm in allem das beste Zeugnis geben; gewiß wird er sich stets beeifern, Eurer Gnade würdig zu sein.

OTTOKAR Das hoff ich. Sagt ihm, daß er sich be-reithalte.

*(Kuno geht aus dem Zelt, spricht mit Max und geht dann wieder hinein.)*

KASPAR *(für sich)* Wo bleibt nur das Döckchen? Hilf, Samiel! *(Er klettert auf den Baum und sieht sich um.)*

OTTOKAR Wo ist die Braut? Ich habe so viel zu ihrem Lobe gehört, daß ich auf ihre Bekanntschaft recht neugierig bin.

KUNO Nach den Beispiel Eurer erlauchten Ahnen wart Ihr immer sehr huldreich gegen mich und mein Haus.

MAX *(hält die Kugel in der hohlen Hand und blickt starr auf sie hin; für sich)* Dich sparte ich auf – Unfehlbare! Glückskugel! Aber du lastest jetzt zentnerschwer in meiner Hand.

KUNO Der Zeit nach muß meine Tochter bald hier sein. Doch wollt Ihr mir gnädig Gehör schenken, Herr Fürst, so laßt den Probeschuß vor ihrer Ankunft ablegen. Der gute Bursch hat seit einiger Zeit, wo freilich die Entscheidung seines Glücks immer mehr herannahte, ganz besonderen Unstern gehabt. Ich fürchte, die Gegenwart der Braut könne ihn in Verwirrung setzen.

OTTOKAR *(lächelnd)* Er scheint allerdings für einen Weidmann noch nicht kaltes Blut genug zu besitzen. Solang ich ihn nur aus der Ferne beobachtete, tat er drei Meisterschüsse. Aber seit dem Augenblick, da ich ihn rufen ließ, hat er stets gefehlt.

KUNO Das steht nicht zu leugnen, und doch war er früher stets der Geschickteste.

OTTOKAR Wer weiß, Alter, ob's uns beiden am Hochzeitstag besser gegangen wäre? Indes, alte Gebräuche muß man ehren! Zudem – *(lächelnd und laut, daß es Max vernehmen soll)* habt Ihr ja noch einen älteren Jägerburschen, Kuno, dem, wenigstens den Jahren nach, der Vorzug gebührte.

KUNO lo posso dare di lui in tutto la migliore testimonianza; certo egli si darà sempre premura di essere degno di Vostra Grazia.

OTTOKAR Lo spero. Ditegli di tenersi pronto!

*(Kuno esce dalla tenda, parla con Max e poi ritorna di nuovo dentro.)*

KASPAR *(tra sé)* Ma dov'è la bambolina? Aiutami, Samiel! *(Si arrampica sull'albero e si guarda attorno.)*

OTTOKAR Dov'è la sposa? Ho udito così tanto in sua lode che sono proprio desideroso di conoscerla.

KUNO Seguendo l'esempio dei vostri illustri antenati, voi foste sempre molto benevolo verso di me e la mia casa.

MAX *(tiene la pallottola nel cavo della mano e la guarda fissamente; tra sé)* Io ti ho serbata ... o infallibile! Pallottola della fortuna! Ma ora tu pesi enormemente nella mia mano.

KUNO Data l'ora, mia figlia dovrebbe essere qui presto. Ma se volete darmi benevolo ascolto, signor principe, fate che la prova di tiro si tenga prima del suo arrivo. Il buon ragazzo ha avuto da qualche tempo, certo perché sempre più s'avvicinava il momento decisivo della sua felicità, una sfortuna davvero singolare. Io temo che la presenza della sposa possa metterlo in confusione.

OTTOKAR *(ridendo)* Non sembra certo che egli possegga abbastanza sangue freddo per un cacciatore. Finché lo osservavo solo da lontano, egli ha tirato tre colpi da maestro. Ma dal momento che lo feci chiamare ha sempre sbagliato.

KUNO Non si può negarlo, eppure prima egli era sempre il più bravo.

OTTOKAR Chissà, vecchio, se a noi due sarebbe andata meglio nel giorno delle nozze? Intanto bisogna onorare le antiche usanze! Inoltre ... *(ridendo e ad alta voce perché Max lo possa udire)* voi avete ancora un apprendista cacciatore più vecchio, Kuno, a cui, quantomeno per l'età, andrebbe la preferenza.

KUNO Dieser – gnädigster Herr – erlaubt mir – (*Er spricht leise mit dem Fürsten weiter.*)

MAX (*für sich*) Kaspar hat vielleicht noch seine letzte Freikugel. Er könnte wohl gar – (*Er ladet hastig und stößt die Kugel in den Lauf.*) Noch einmal und nimmer wieder!

OTTOKAR Nun, es ist bloß, um das Herkommen zu beobachten und meine Gunst zu rechtfertigen. (*Er tritt aus dem Zelt. Gäste und Hofleute folgen. Die Jäger erheben sich und treten auf die andere Seite.*) Wohlauf, junger Schütz! Einen Schuß, wie heut früh deine drei ersten, und du bist geborgen! (*Nachdem er sich umgeschaut.*) Siehst du dort auf dem Zweig die weiße Taube? Die Aufgabe ist leicht. Schieß!

(*Max legt an. In dem Augenblick, da er losdriicken will, tritt Agathe mit den übrigen zwischen den Bäumen heraus, wo die weiße Taube sitzt.*)

AGATHE (*schreit*) Schieß nicht! Ich bin die Taube!

(*Die Taube flattert auf und nach dem Baum, von welchem Kaspar eilig herabklettert. Max folgt mit dem Gewehr; der Schuß fällt. Die taube fliegt fort. Sowohl Agathe als Kaspar sinken. Hinter der ersten tritt der Eremit hervor, faßt sie auf und verliert sich dann wieder unter dem Volk. Dies alles ist das Werk eines Augenblicks. Sowie der Schuß fällt, beginnt das Finale.*)

(*Ämchen, Max, Ottokar, Kuno und einige Landleute sind um Agathe im Hintergrund beschäftigt. Die übrige Chor steht in angstvollen Gruppen verteilt, nach Agathe und Kaspar blickend.*)

CHOR der HOFLEUTE, JÄGER und LANDLEUTE<sup>16</sup>

Schaut, o schaut!

Er traf die eigne Braut!

KUNO Questo ... graziosissimo signore ... permettetemi (*Continua a parlare a bassa voce col principe.*)

MAX (*tra sé*) Forse Kaspar ha ancora la sua ultima pallottola fatata. Egli potrebbe davvero ... (*Carica in fretta il fucile e mette la palla in canna.*) Ancora una volta e mai più!

OTTOKAR Bene, bisogna semplicemente vigilare l'arrivo e giustificare il mio favore. (*Esce dalla tenda. Ospiti e cortigiani seguono. I cacciatori si alzano e si spostano dall'altra parte.*) Orsù, giovane cacciatore! Un colpo come i tuoi primi tre di stamane presto e sei al sicuro! (*Dopo essersi guardato attorno.*) Vedi là sul ramo quella bianca colomba? Il compito è facile. Spara!

(*Max prende la mira. Nel momento in cui sta per premere il grilletto esce Agata con gli altri tra gli alberi dove posa la bianca colomba.*)

AGATA (*grida*) Non sparare! Io sono la colomba!

(*La colomba vola via e va verso l'albero da cui Kaspar scivola giù in fretta. Max la segue col fucile; parte il colpo. La colomba vola via. Sia Agata che Kaspar cadono a terra. Dietro la prima esce l'eremita, la raccoglie e si sperde poi di nuovo in mezzo al popolo. Tutto questo è l'azione di un attimo. Appena esplose il colpo inizia il finale.*)

(*Ottokar e il suo seguito più vicino si sono affrettati da Agata; i cacciatori da Kaspar. Agata viene portata sul proscenio e deposta su un sopralzo erboso. Max è in ginocchio davanti a lei.*)

CORO DI CORTIGIANI, CACCIATORI e CONTADINI

Guardate, o guardate!

Egli ha colpito la propria sposa!

<sup>16</sup> n. 16 – Finale

Lo scioglimento del dramma è interamente musicale. La colomba bianca da colpire è ferma su un ramo e Max ha sparato il suo colpo, quello che Kaspar ha fatto in modo fosse l'ultimo dei sette forgiati, l'unico rimasto in potere del demonio. Dal libretto non è chiaro che cosa s'immaginasse Kaspar: chi doveva essere ucciso da quel colpo? La povera Agathe, come sembra s'intuisca da alcune mezze frasi? Ma certo quell'anima non sarebbe stata di Samiel. Max? Kaspar dovrebbe in realtà volere proprio questo: far sì che l'anima del cacciatore innamorato fosse data a Samiel in cambio del-

EINIGE

Der Jäger stürzte vom Baum!

ALCUNI

Il cacciatore precipitò dall'albero!

*segue nota 16*

la sua. Ma come avrebbe potuto quel colpo uccidere Max? Il provetto cacciatore avrebbe dovuto spararsi in testa? Oppure la colomba era di ghisa tanto da far rimbalzare il proiettile direttamente al cuore di Max? Mistero della storia.

Agathe, che ha rielaborato improvvisamente il significato di un suo sogno, si convince che quella colomba sia lei stessa e, temendo di morire, pensa bene di mettersi fra il fucile di Max e il bersaglio. Genialità femminile.

La vicenda originale è tragica: Agathe muore. Il libretto di Kind offre la consolazione del *deus ex machina* nella figura dell'Eremita che, ignoto fino a quel momento, interviene al momento giusto e dà lo spintone salvifico ad Agathe, la quale prima sviene e poi, nella gioia generale, si riprende. Chi è stato colpito è invece Kaspar che muore maledicendo il mondo: il diavolo s'è ripreso le sue proprietà. L'Eremita, già citato nei discorsi di Agathe, in realtà, come detto, appariva nella prima scena dell'opera, che Weber ha preferito cassare. L'espedito di cominciare con la festa campestre, obbligando ad omettere la precedente apparizione dell'Eremita, rende non poco pretestuosa questa sua materializzazione *in extremis*. Ma tant'è.

L'ultima ampia scena musicale comincia con l'esplosione di un colpo di fucile, esattamente come avveniva per il primo numero dell'opera. Qui però non è motivo di giubilo ma di terrore. Agathe sembra essere stata colpita e, solo dopo il suo rialzarsi, il popolo può intonare un coro di ringraziamento il cui versetto «Den Heil'gen preis», «Sia ringraziato il cielo», accenna a un fugato che rende immediatamente il clima di una messa protestante.

ESEMPIO 34 (Finale, p. 178)

Sopran  
Dank! Sie hat die Augen of-fen den Heil'gen Preis den Heil'-gen Preis und Dank Preis und Dank

Contralti  
Dank! Sie hat die Augen of-fen den Heil'gen Preis und Dank den Heil'-gen Preis und Dank Preis und Dank

Tenori e MAX  
Dank! Sie hat die Augen of-fen den Heil'gen Preis und Dank den Heil'-gen Preis und Dank Preis und Dank

Bassi e CUNO  
Dank! Sie hat die Augen of-fen den Heil'gen Preis und Dank den Heil'-gen Preis und Dank Preis und Dank

La seconda sezione, delle cinque che compongono questo finale, è dedicata da un lato all'estatico ringraziamento a Dio di Agathe e dall'altro alla disperazione di Kaspar, che nel suo sprofondare negli inferi (letteralmente, giacché Ottokar, il signore del villaggio, ordina che il suo corpo sia gettato nella Gola del lupo) rivendica, prima di morire, una dignità eroica e combattiva, anche musicale, che suggerisce un Weber in fondo non così ostile al personaggio – in genere i malvagi una volta scoperti si dimostrano vili. Qui, ancora per un'ultima volta, ricompaiono i colpi dei timpani e dei contrabbassi.

La terza parte è dedicata alla confessione e pentimento di Max: pentimento invero un po' lamento e contrappuntato dalla condanna senza appello di Ottokar, vivace ed eroica qual dev'essere la sentenza di un cavaliere senza macchia (sedicesimi, acciaccature e chiusa puntata), ma anche con quell'ottusità un po' sorda tipica del potere laico, ben resa dalla scrittura non armonizzata.

ESEMPIO 35 (p. 185)

So ei-le mein Ge-biet zu mei-den und kehre nimmer in dies Land

*ff con fuoco* *mf*

## CHOR

Wir wagen's kaum,  
Nur hinzuschauen!  
O furchtbar Schicksal, o Graun!  
Unsre Herzen beben, zagen!  
Wär' die Schreckenstat geschehn?  
Kaum will es das Auge wagen,  
Wer das Opfer sei, zu sehn.

## CORO

Osiamo appena  
guardare da quella parte!  
O spaventevole destino, orrore!  
I nostri cuori tremano, esitano!  
È dunque accaduto il terribile fatto?  
A malapena l'occhio oserà  
guardare chi sia la vittima.

segue nota 16

In effetti colui che avrà parole di saggezza sarà alla fine l'eremita (quarta parte), il cui esordio solenne con un impressionante salto di decima, rivela l'autorità della sua parola:

ESEMPIO 36 (p. 188)

Wer legt auf ihn so strengen Bann?

Autorità potente quanto lo è quella della forza della fede, a cui il principe (laico) si prostra. L'Eremita condanna Max e con lui questo rituale della gara di tiro, troppo governato dal caso e pieno di superstizioni, ma sa dosare il suo rimprovero col riconoscere i meriti del cacciatore. Dopo averlo duramente appellato («der schwer gesündigt hat», «che ha peccato gravemente») ricorda «che finora è sempre stato puro e onesto»; qui un conciliante assolo di flauto contrappunta le parole dell'Eremita:

ESEMPIO 37 (p. 191)

doch sonst stets rein und bieder war vergönnt da für ein Pro-be jahr

La commozione generale vede il sestetto in scena (Agathe, Max, l'Eremita, Ottokar, Kuno e Ännchen) entrare gradualmente a partecipare a un concertato (quinta ed ultima sezione del finale) il cui tema principale è la trasformazione in maggiore del controcanto del flauto appena ascoltato (secondo una simbologia, cara a Weber, di contrapposizione fra minore e maggiore usata in chiave simbolica):

ESEMPIO 38 (p. 193)

Die Zukunft soll mein Herz bewäh-ren stets hei-lig sei mir Recht und Pflicht!

Il tutto sfocerà in un intensissimo 'tutti' la cui solennità restituisce la religiosità eroica delle grandi messe bachiane. A quel punto, perdonato Max, non resta altro che esultare tutti nell'*Allegro vivace* conclusivo, dove ritorna il tema sorridente di Agathe, quello del bene e della felicità.

(Ottokar und seine nähere Umgebung sind zu Agathe geeilt; Jäger zu Kaspar. Agathe wird in den Vordergrund auf eine Rasenerhöhung gebracht. Max liegt vor ihr auf den Knien.)

AGATHE (*erwacht aus schwerer Ohnmacht*)  
Wo bin ich?  
War's Traum nur, daß ich sank?

ÄNNCHEN  
O fasse dich!

MAX und KUNO  
Sie lebt!

MAX, KUNO und CHOR  
Den Heil'gen Preis und Dank!  
Sie hat die Augen offen!

EINIGE (*auf Kaspar zeigend*)  
Hier dieser ist getroffen,  
Der rot vom Blute liegt!

KASPAR (*sich kramphaft krümmend*)  
Ich sah den Klausner bei ihr stehn;  
Der Himmel siegt!  
Es ist um mich geschehn!

AGATHE (*sich nach und nach erholend und aufstehend*)  
Ich atme noch, der Schreck nur warf mich  
[nieder.

Ich atme noch die liebliche Luft,  
Ich atme noch!

KUNO  
Sie atmet frei!

MAX  
Sie lächelt wieder!

AGATHE  
O Max!

MAX  
Die süße Stimme ruft!

AGATHE  
O Max, ich lebe noch!

MAX  
Agathe, du lebest noch!

ALLE  
Den Heil'gen Preis und Dank!

(Ottokar e il suo seguito più vicino si sono affrettati da Agata; i cacciatori da Kaspar. Agata viene portata sul proscenio e deposta su un sopralzo erboso. Max è in ginocchio davanti a lei.)

AGATA (*rinviene da profondo svenimento*)  
Dove sono?  
Fu solo un sogno quando caddi?

ANNETTA  
Fatti animo!

MAX e KUNO  
Ella vive!

MAX, KUNO e CORO  
Ai santi lode e ringraziamento!  
Ella ha aperto gli occhi!

ALCUNI (*indicando Kaspar*)  
Questo qui è stato colpito.  
Egli giace coperto di sangue!

KASPAR (*torcendosi convulsamente*)  
Vidi stare presso di lei l'eremita;  
Il cielo vince!  
Per me è finita!

AGATA (*sollevandosi sempre di più e alzandosi*)  
Respiro ancora, lo spavento solo mi gettò a  
[terra.

Respiro ancora la dolce aria,  
io respiro ancora!

KUNO  
Ella respira liberamente!

MAX  
Sorride ancora!

AGATA  
O Max!

MAX  
La dolce voce chiama!

AGATA  
O Max, io vivo ancora!

MAX  
Agata, tu vivi ancora!

TUTTI  
Ai santi lode e ringraziamento!

*(Samiel kommt hinter Kaspar aus der Erde, von den übrigen ungesehend)*

KASPAR *(erblickt Samiel)*

Du, Samiel, schon hier?  
So hieltst du dein Versprechen mir?  
Nimm deinen Raub! Ich trotze dem Verderben!

*(Er hebt die geballte Faust drohend gen Himmel.)*

Dem Himmel Fluch! – Fluch dir!

*(Er stürzt zusammen. Samiel verschwindet.)*

CHOR *(von Grausen ergriffen)*

Ha! Das war sein Gebet im Sterben?

KUNO

Er war von je ein Bösewicht!  
Ihn traf des Himmels Strafgericht!

KUNO und CHOR

Er war von je ein Bösewicht!  
Ihn traf des Himmels Strafgericht!

EINIGE

Er hat dem Himmels selbst geflucht!

KUNO und CHOR

Vernahmt ihr's nicht? Er rief den Bösen!

OTTOKAR

Fort! Stürzt das Scheusal in die Wolfsschlucht!

*(Einige Jäger tragen den Leichnam fort. Zu Max.)*

Nur du kannst dieses Rätsel lösen;  
Wohl schwere Untat ist geschehn!  
Weh dir, wirst du nicht alles treu gestehn!

MAX

Herr, unwert bin ich Eurer Gnade;  
Des Toten Trug verlockte mich,  
Daß aus Verzweiflung ich vom Pfade  
Der Frömmigkeit und Tugend wich;  
Vier Kugeln, die ich heut verschoß,  
Freikugeln sind's, die ich mit jenem goß.

OTTOKAR *(zornig)*

So eile, mein Gebiet zu meiden,  
Und kehre nimmer in dies Land!  
Vom Himmel muß die Hölle scheiden,  
Nie, nie – empfängst du diese reine Hand!

MAX

Ich darf nicht wagen,

*(Samiel esce dalla terra dietro Kaspar, invisibile agli altri.)*

KASPAR *(scorge Samiel)*

Tu, Samiel, già qui?  
Così mantenesti la tua promessa a me?  
Prendi la tua preda! Io sfido la perdizione!

*(Solleva il pugno chiuso minacciosamente verso il cielo.)*

Maledizione al cielo! ... Maledizione a te!

*(Stramazza. Samiel scompare.)*

CORO *(preso da orrore)*

Ha! ... Fu questa la sua preghiera nel morire?

KUNO

Egli fu sempre uno scellerato!  
L'ha colpito il castigo del cielo!

KUNO e CORO

Egli fu sempre uno scellerato!  
L'ha colpito il castigo del cielo!

ALCUNI

Ha maledetto il cielo stesso!

KUNO e CORO

Non l'avete sentito? Ha invocato il Maligno!

OTTOKAR

Via! Gettate quel mostro nella Gola del lupo!

*(Alcuni cacciatori portano via il cadavere. A Max.)*

Solo tu puoi sciogliere questo enigma;  
è accaduto un gravissimo misfatto!  
Guai a te se non confessi tutto sinceramente!

MAX

Signore, io sono indegno della vostra grazia;  
l'inganno di quel morto mi sedusse  
così che per la disperazione io dal sentiero  
del timore di Dio e della virtù mi allontanai;  
le quattro pallottole che oggi ho sparato,  
sono pallottole fatate che io ho fuso assieme a lui.

OTTOKAR *(con collera)*

Affrettati dunque a uscire dalla mia terra  
e non tornare più in questo paese!  
Dal cielo dev'essere separato l'inferno,  
mai, mai ... tu otterrai questa pura mano!

MAX

Io non posso osare

Mich zu beklagen;  
Denn schwach war ich,  
Obwohl kein Bösewicht.

KUNO

Er war sonst stets getreu der Pflicht!

AGATHE

O reißt ihn nicht aus meinen Armen!

JÄGER

Er ist so brav, voll Kraft und Mut!

LANDLEUTE

O er war immer treu und gut.

ÄNNCHEN

Gnädigen Herr' o habt Erbarmen!

KUNO und CHOR

Gnädigen Herr' o habt Erbarmen!

ÄNNCHEN

O habt Erbarmen!

OTTOKAR

Nein, nein, nein!  
Agathe ist für ihn zu rein! (*Zu Max.*)  
Hinweg, hinweg aus meinem Blick!  
Dein harrt der Kerker, kehrt du je zurück!

*(Der Eremit tritt auf. Alles weicht ehrerbietig zurück und begrüßt ihn demutsvoll, selbst der Fürst entblößt sein Haupt.)*

EREMIT

Wer legt auf ihn so strengen Bann?  
Ein Fehltritt, ist er solcher Büßung wert?

OTTOKAR

Bist du es, heil'ger Mann,  
Den weit und breit die Gegend ehrt?  
Sei mir gegrüßt, Gesegneter des Herrn!  
Dir bin auch ich gehorsam gern.  
Sprich du sein Urteil; deinen Willen  
Will treulich ich erfüllen.

EREMIT

Leicht kann des Frommen Herz auch wanken

Und überschreiten Recht und Pflicht,  
Wenn Lieb' und Furcht der Tugend Schranken,

compiangermi;  
poiché fui debole  
ma non uno scellerato.

KUNO

Egli altrimenti fu sempre fedele al dovere!

AGATA

Oh, non strappatelo dalle mie braccia!

CACCIATORI

Egli è così buono, pieno di forza e di coraggio!

CONTADINI

Egli è sempre stato fedele e buono.

ANNETTA

Grazioso signore, abbiate pietà!

KUNO e CORO

Grazioso signore, abbiate pietà!

ANNETTA

Oh abbiate pietà!

OTTOKAR

No, no, no!  
Agata è troppo pura per lui! (*A Max.*)  
Via, allontanati dalla mia vista!  
Ti aspetta il carcere se torni indietro!

*(L'eremita si fa avanti. Tutti indietreggiano reverenti e lo salutano con umiltà; lo stesso principe si scopre il capo.)*

EREMITA

Chi pone su di lui un bando così severo?  
Una mancanza merita una tale espiazione?

OTTOKAR

Sei tu, o uomo santo,  
colui che da ogni parte il paese onora?  
Io ti saluto, o benedetto del Signore!  
Anch'io volentieri ti obbedirò.  
Pronuncia la tua sentenza; la tua volontà  
io la compirò fedelmente.

EREMITA

Facilmente anche il cuore dell'uomo pio può  
[vacillare

e trasgredire giustizia e dovere  
quando l'amore e la paura dei limiti (imposti)  
[dalla virtù,

Verzweiflung alle Dämme bricht.  
Ist's recht, auf einer Kugel Lauf  
Zwei edler Herzen Glück zu setzen?  
Und unterliegen sie den Netzen,  
Womit sie Leidenschaft umflicht,  
Wer höb' den ersten Stein wohl auf?  
Wer griff' in seinen Busen nicht?  
Drum finde nie der Probeschuß mehr statt!  
*(mit vorwurfsvollen Blick auf Max)*  
Ihm, Herr, der schwer gesündigt hat,  
Doch sonst stets rein und bieder war,  
Vergönnt dafür ein Probejahr!  
Und bleibt er dann, wie ich ihn stets erfand,  
Dann werde sein Agathes Hand!

OTTOKAR

Dein Wort genüget mir.  
Ein Hör'rer spricht aus dir.

ALLE

Heil unserm Herrn, er widerstehet nicht  
Dem, was der fromme Klausner spricht!

OTTOKAR *(zu Max)*

Bewährst du dich, wie dich der Greis erfand,  
Dann knüpf ich selber euer Band!

MAX

Die Zukunft soll mein Herz bewähren,  
Stets heilig sei mir Recht und Pflicht!

AGATHE *(zu Ottokar)*

O lest den Dank in diesen Zähnen,  
Das schwache Wort genügt ihm nicht!

OTTOKAR und EREMIT

Der über Sternen ist voll Gnade,  
Drum ehrt es Fürsten, zu verzeihn!

KUNO *(zu Max und Agathe)*

Weicht nimmer von der Tugend Pfade,  
Um eures Glückes wert zu sein!

ÄNNCHEN *(zu Agathe.)*

O dann, geliebte Freundin, schmücke  
Ich dich aufs neu zum Traualtar!

EREMIT

Doch jetzt erhebt noch eure Blicke  
Zu dem, der Schutz der Unschuld war!

e la disperazione spezzano ogni barriera.  
È forse giusto alla traiettoria di una pallottola  
affidare la felicità di due nobili cuori?  
E se essi soccombono alle reti  
in cui la passione li imprigiona,  
chi alzerebbe la prima pietra?  
Chi non si sentirebbe toccato nel cuore?  
Che la prova di tiro non abbia mai più luogo!  
*(con sguardo pieno di rimprovero per Max)*  
A lui, signore, che gravemente ha peccato,  
ma che sempre in passato fu puro e leale,  
concedete perciò un anno di prova!  
E se egli rimane come sempre l'ho trovato,  
allora sua sia la mano di Agata!

OTTOKAR

La tua parola mi basta.  
Un Essere più alto parla per tuo mezzo.

TUTTI

Salute al nostro principe, egli non si oppone  
a ciò che il pio eremita dice!

OTTOKAR *(a Max)*

Se ti mantieni come ti ha conosciuto il vegliardo  
allora io stesso annoderò la vostra unione!

MAX

Il futuro confermerà il mio cuore,  
sempre sacri mi saranno diritto e dovere!

AGATA *(a Ottokar)*

Oh, leggete la gratitudine in queste lacrime,  
la debole parola non è sufficiente per essa!

OTTOKAR e EREMITA

Colui che è al di là delle stelle è pieno di grazia:  
perciò, o principi, onorate il dovere di perdonare!

KUNO *(a Max e ad Agata)*

Non deviate mai dal sentiero della virtù  
per essere degni della vostra felicità!

ANNETTA *(ad Agata)*

Oh allora, cara amica, ti ornerò  
ancora io per l'altare della fedeltà!

EREMITA

Ma ora levate ancora i vostri sguardi  
a Colui che fu scudo all'innocenza!

*(Er kniet nieder und erhebt die Hände. Agathe, Kuno, Max, Ännchen und mehrere des Volkes folgen seinem Beispiel.)*

ALLE

Ja, laßt uns zum Himmel die Blicke erheben  
Und fest auf die Lenkung des Ewigen baun!

AGATHE, ÄNNCHEN, MAX, OTTOKAR, KUNO und  
EREMIT

Wer rein ist von Herzen und schuldlos im Leben,  
Darf kindlich der Milde des Vaters vertraun!

ALLE

Ja, laßt uns die Blicke erheben  
Und fest auf die Lenkung des Ewigen baun,  
Fest der Milde des Vaters vertraun!  
Wer rein ist von Herzen und schuldlos im Leben,  
Darf kindlich der Milde des Vaters vertraun!

*(Egli si inginocchia e solleva le mani. Agata, Kuno, Max, Annetta e diversi popolani seguono il suo esempio.)*

TUTTI

Sì, leviamo i nostri sguardi al cielo  
e confidiamo saldamente nella guida dell'Eterno!

AGATA, ANNETTA, MAX, OTTOKAR, KUNO e EREMITA

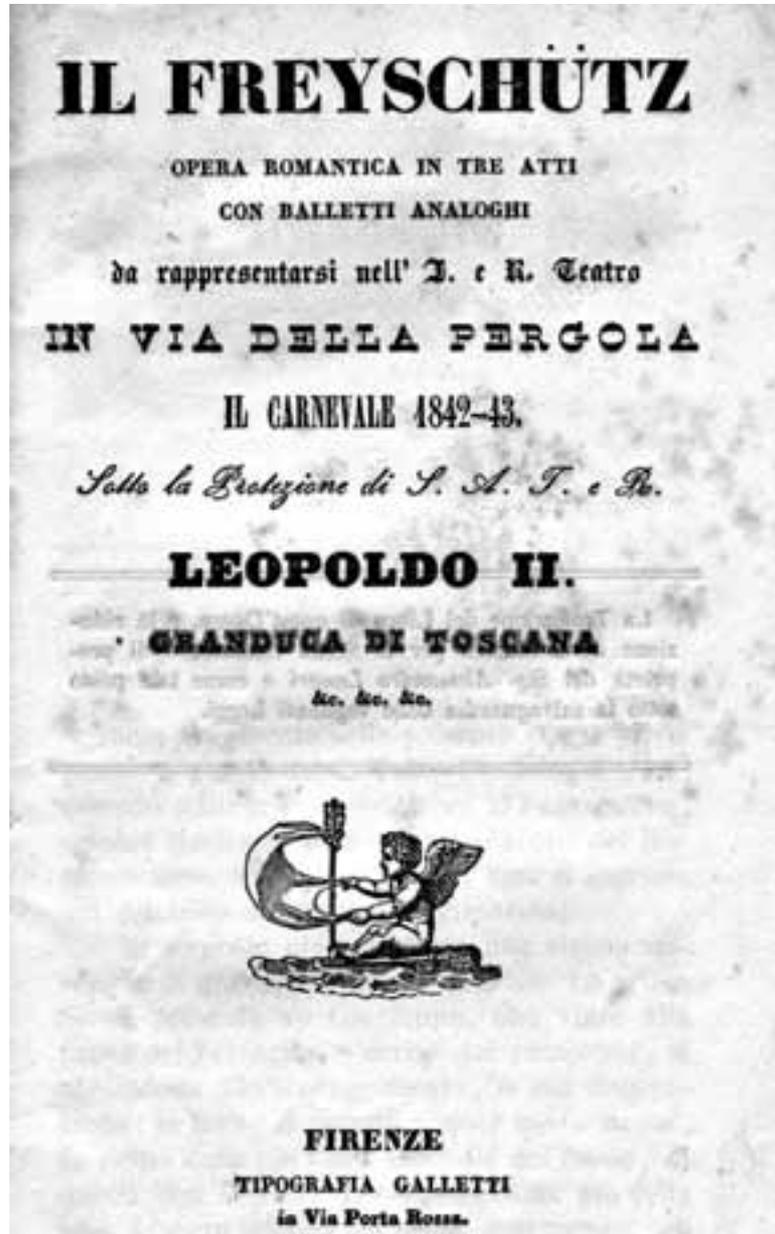
Chi è puro di cuore e senza colpe nella vita  
può confidare come un bimbo nella mitezza del  
[Padre!]

TUTTI

Sì, innalziamo gli sguardi  
e confidiamo saldamente nella guida dell'Eterno,  
confidiamo saldamente nella dolcezza del Padre!  
Chi è puro di cuore e senza colpe nella vita  
può confidare come un bimbo nella mitezza del  
[Padre!]

E N D E

FINE



Frontespizio del libretto per la prima rappresentazione italiana. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi). Nel *cast*: Teresa Brambilla (Alisa, cioè Agathe; 1813-1895), che fu per Verdi la prima Gilda. La traduzione (di Francesco Guidi) è condotta non sull'originale tedesco ma sulla traduzione francese approntata da Émilien Pacini per la ripresa del 1841 con i recitativi di Berlioz. Parigi, Théâtre de l'Opéra, 1841.

## L'orchestra

---

2 Flauti (anche Ottavini)	4 Corni
2 Oboi	2 Trombe
2 Clarinetti	3 Tromboni
2 Fagotti	
Timpani (2 caldaie)	Violini I
	Violini II
	Viole
	Violoncelli
	Contrabbassi

---

Sul palco: 1 Clarinetto, 2 Corni, 1 Tromba, 2 Violini, 1 Violoncello

---

Malgrado l'uso di un organico tipico per i teatri d'opera di quegli anni – anche gli strumenti sul palco (nella prima scena) non sono una novità – l'originalità dell'orchestra di Weber spicca per l'uso dei colori e la sperimentazione degli impasti. Berlioz rimarrà affascinato da questa attenzione del tutto nuova alla timbrica e ne riproporrà più di un esempio nel suo trattato di orchestrazione (1843).<sup>1</sup> Wagner stesso troverà nel trattamento del *Freischütz* gli spunti necessari per concepire la sua teoria sul *Leitmotiv* come trasformazione infinita del colore di una melodia, e la possibilità quindi di poter ritornare su uno stesso tema, straniandolo proprio in ragione della nuova destinazione strumentale.

L'idea che una caratteristica del suono diventi elemento della trama (si pensi all'accoppiata timpani e pizzicato dei contrabbassi che accompagna

---

<sup>1</sup> HECTOR BERLIOZ, *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration modernes*, Paris, Schonenberger, 1843; trad. it.: *Grande trattato di strumentazione e di orchestrazione*, a cura di Alberto Mazzucato (con appendici di Ettore Panizza), 3 voll., Milano, Ricordi, © MCMXII (rist. 1983).

la figura di Samiel) era soluzione inedita fino a quel momento. Il prendere poi molto sul serio la musica quale scenografia sonora, pratica già acquisita dell'opera (soprattutto nella restituzione di eventi climatici come tempeste e temporali), con Weber si pone quale descrizione di una condizione psicologica legata a scenari della natura – la campagna spensierata, l'orrida foresta – che improvvisamente sanno offrire un riferimento acustico prima ignorato. Così le feste di paese restituiscono come sempre le danze popolari, ma insieme si sforzano di riproporre il vociare pettegolo delle comari, la confusione di una piazza in festa, come pure gli echi dei corni dei pastori di montagna, il silenzio sereno di una valle soleggiata. Sull'altro versante le paure di una notte indemoniata accolgono il battere d'ali di uccelli rapaci, il vento che fa stormire le foglie, lo scalpiccio di cavalli immaginati, gli ululati terribili di animali notturni. *Freischütz* offre quella tavolozza vastissima di sonorità popolari, benigne e maligne, che oggi appartengono spontaneamente alla cultura di ognuno di noi, ma che in quegli anni non si credeva avrebbero potuto uscire da un'orchestra, se non come scherzo un po' troppo originale per poter diventare musica d'arte.

## Le voci

The image displays eight musical staves, each representing a different vocal part. From top to bottom, they are labeled: AGATHE, ÄNNCHEN, MAX, KASPAR, KUNO, OTTOKAR, L'EREMITA, and KILIAN. Each staff shows a single note on a five-line staff, with a diagonal line indicating the pitch contour. The notes are placed on various lines and spaces, showing the relative pitch for each character. For example, Agathe and Annchen have notes on the first space (F), while Kaspar and Kuno have notes on the second space (G). The notation is in a standard musical format with a treble clef for the first three parts and a bass clef for the others.

Spicca nella distribuzione dei ruoli del *Freischutz* il gran numero di parti maschili. In effetti la vicenda è una storia di uomini, e la presenza di Agathe è quasi più l'emblema di un sentimento, piuttosto che un personaggio femminile a tutto tondo. La stessa Ännchen sembra essere stata introdotta proprio per stemperare una storia che troppo indugia sulle complicità cameratesche e i rapporti, anche violenti, di un mondo al maschile. La marginalità di caratteri femminili si riscontra nell'assenza di contralti e nel peso simbolico che, all'opposto, viene attribuito a due ruoli apparentemente marginali come l'Eremita e Ottokar, sovrano del paese.

Ma i tre bassi del *Freischutz* non potrebbero essere più diversi. Kaspar, Kuno e l'Eremita, se anche abbracciano un'estensione apparentemente simile, richiedono qualità vocali differenti e ca-

paci di rendere prima di tutto il peso morale del proprio personaggio. L'Eremita ha voce potente e autorevole, non agilità ma corpo, ampia estensione e molti armonici, soprattutto nel registro medio basso. All'opposto Kaspar ricerca maggior sonorità negli acuti, un'agilità anche nervosa, e una vocalità molto attoriale, ricca delle sfumature proprie della parola. Kuno invece è il basso più tradizionale fra i tre, dal bel suono caldo e morbido. Ovviamente la scrittura di Weber insegue e valorizza ad ogni occasione queste caratteristiche che solo se assecondate riescono a rendere al meglio i passaggi apparentemente più ardui.

Anche i due tenori, Max e Ottokar, tendono a differenziarsi molto. Entrambi non rinunciano all'agilità, ma Ottokar preferisce gli ambiti gravi e

un'emissione di forza, mentre Max, dal timbro più cantabile, sembra la versione 'giovane' della vocalità di Kuno. E questa affinità vocale ben si rende dal primo terzetto (seconda scena) dove i due ben si amalgamano si pongono in contrasto con il canto spigoloso di Kaspar.

Ma dove più appariscente si rivela la distanza vocale è fra le due donne che, avvicinate in due occasioni (il duetto e il terzetto del second'atto), sembrano cantare in registri differenti. Se Agathe indugia su una vocalità spianata quasi drammatica, Ännchen richiede un suono più sottile e penetrante, utile per colorature e agilità. Com'è noto le due soprano a cui fu affidata la prima rappresentazione ebbero modo di condizionare la stesura musicale, ma sia che Weber abbia assecondato le disposizioni degli interpreti sia che abbia preferito forzare la mano per rendere i due differenti caratteri con la scrittura melodica, in ogni caso non avrebbe potuto ottenere meglio la nobiltà d'animo di Agathe contrapposta all'ingenua spensieratezza dell'amica.

## *Der Freischütz* in breve

a cura di Gianni Ruffin

Il sottotitolo «romantische Oper» apposto al *Freischütz* di Carl Maria von Weber condensa in maniera emblematica i contenuti ed i significati di un capolavoro profondamente innovativo nel panorama operistico e musicale europeo. Già di per sé notevole era l'assunzione d'un soggetto mutuato da una leggenda popolare – della quale dal 1810 Weber era venuto a conoscenza attraverso la lettura del *Gespensterbuch* di Johann August Apel e Friedrich Laun –, ma fu soprattutto l'invenzione musicale, unitamente alla sua pregnanza drammaturgica, a dare a molti la sensazione che il cosiddetto, e anoso, problema dell'opera tedesca avesse finalmente trovato una soluzione.

Nella veste librettistica approntata da Johann Friedrich Kind, il *Freischütz* esordì con straordinario successo allo Schauspielhaus di Berlino, il 18 giugno 1821, e di lì dilagò: Londra, Parigi e Vienna furono le tappe della sua consacrazione europea, che ebbe per paladino un genio dell'avanguardia musicale ottocentesca, come Hector Berlioz (folgorato dalla rappresentazione, col titolo *Robin des bois*, nella capitale francese: si leggano in questo volume le sue considerazioni critiche) ma anche – fatto più sorprendente, dunque vieppiù significativo – un impresario dall'intenso fiuto teatrale ma apparentemente legato a repertori di conio più tradizionale come Domenico Barbaja. Il lancio internazionale del *Freischütz* non si sarebbe comunque limitato all'Europa, raggiungendo entro la metà del secolo le sponde del Sudafrica, dell'Australia e dell'America meridionale.

È bene chiarire come l'ideazione del *Freischütz* non fosse concepita entro un orizzonte culturale precisamente tedesco, ma consistesse nel più elastico ed aperto fra i generi europei del tempo: l'*opéra-comique* francese. D'ascendente *comique* sono infatti l'originale ambientazione, il ricorso a motivi ricorrenti, la struttura – condivisa peraltro col *Singspiel* – che alterna sezioni parlate e cantate; lo è la tecnica del cosiddetto *mélodrame*, un termine che definisce sia un genere teatrale, sia uno stilema del repertorio *comique* tardo-settecentesco, caratterizzato dall'unione di recitazione ed accompagna-

mento orchestrale. D'ascendente *comique* è anche il ricorso alla *couleur locale*, che Weber realizza rifacendosi a modelli folclorici montani e, in generale, la disinvolta, eclettica varietà dei mezzi espressivi impiegati, che vede agire una *soubrette* da opera comica nostrana del Settecento, Ännchen, accanto a una primadonna da opera seria italiana, quale Agathe si rivela nella grande scena ed aria solistica d'esordio.

Ciononostante, la valutazione del *Freischütz* come «opera tedesca» e «romantica» è d'assoluta pertinenza. Fin dalla celeberrima *ouverture*, i fiati tratteggiano con memorabile efficacia l'atmosfera romantico-tedesca per definizione: quella della foresta, vale a dire della natura selvaggia che, a detta di molti, è la vera protagonista dell'opera. Il *Freischütz* testimonia, inoltre, l'abbandono dell'idea universalistica e settecentesca del 'bello ideale' a favore dell' 'individuale' e del 'caratteristico', ma non indietreggia nemmeno di fronte alla possibilità di rappresentare scene di vero e proprio raccapricciante *horror*, idealmente facendo il paio con le più moderne tendenze francesi (si pensi a Victor Hugo): per la più celebre scena dell'opera – la terrificante sequenza della Gola del lupo, vera e propria fucina di effetti orchestrali dalla quale apprenderanno tutti i grandi orchestratori del secolo.

Ma la tradizione di un genere operistico non è fatta di singoli capolavori, cronologicamente remoti. L'opera tedesca *Der Freischütz* non ha dato in verità l'avvio alla tradizione dell'*Opera tedesca*, non da ultimo perché, oltre a fondarsi su di un paradigma non autoctono, la sua drammaturgia verte troppo esclusivamente sulla creatività anziché su quella solida componente di 'mestiere' che si trasmette all'interno di una tradizione propriamente intesa. Essa, vale a dire, risulta difficilmente imitabile come modello archetipico, non potendo esser considerata come un repertorio di formule ripetibili in contesti nuovi e diversi. In altre parole, l'isolato *Freischütz*, che a detta del suo creatore era «arrivato troppo presto», incarna già il venturo paradosso wagneriano, per il quale la vera opera d'arte, non risolvendosi entro le coordinate del proprio presente storico, non potrà che dirsi «dell'avvenire».

# Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

## Argomento

### ATTO PRIMO

Un villaggio montano in Boemia, verso la metà del secolo XVII. Davanti ad un'osteria, in prossimità della foresta, si tiene una gara di tiro col fucile. Il guardiacaccia Max, un tempo invincibile, ingaggia una lite con Kilian, un ricco contadino che, dopo averlo sconfitto, lo deride; ma la rissa è placata sul nascere da Kuno, guardia forestale del principe. Questi annuncia che nella gara del giorno seguente verrà messo in palio l'incarico di capo guardiacaccia e, insieme a quella, la mano di sua figlia Agathe, che ama, riamata, Max. La tradizione della disputa, spiega, viene da un'antica leggenda, riguardante una pallottola stregata.

Max, insicuro delle proprie capacità, teme per la prova dell'indomani, ma sa solo rievocare la felicità perduta. Quando tutti si sono congedati, mentre alle sue spalle appare misteriosamente la figura gigantesca del cacciatore nero Samiel, il collega Kaspar lo invita a bere e gli offre l'aiuto della magia: Max può sperimentarne la potenza abbattendo, grazie a una pallottola magica, un'aquila che vola a grande distanza, confusa nell'imbrunire. Potrà disporre di altre pallottole l'indomani, se verrà a mezzanotte nella famigerata Gola del lupo: Max accetta la proposta di Kaspar che, sicuro di averlo in pugno, celebra il proprio sinistro trionfo.

### ATTO SECONDO

In casa di Kuno, quale sinistro presagio, è caduto il ritratto di un antenato, colpendo in fronte Agathe, intenta a sistemarlo con l'aiuto della giovane Ännchen. Agathe, ammonita da un eremita di un grave pericolo che incombe su di lei, trepida per il ritardo di Max, e indirizza una preghiera al cielo. Quando il cacciatore giunge, nota che, per minacciosa coincidenza, il ritratto ha colpito l'amata nello stesso momento in cui egli aveva colpito l'aquila. Ciò nonostante annuncia che dovrà recarsi alla Gola del lupo, per recuperare un cervo abbattuto, nonostante le due ragazze lo scongiurino di non andarci.

Nello spettrale ambiente della Gola del lupo due temporali si avvicinano: Kaspar, in attesa di Max, dispone un cerchio di pietre nere intorno ad un teschio, in cui pianta violentemente il pugnale allo scoccare della mezzanotte, invocando Samiel che, sinistramente, appare. Al demone, contrario a prorogare il patto (che scadrà in mattinata), Kaspar offre in sua vece una nuova vittima innocente, e suggerisce di indirizzare la settima pallottola contro la pura Agathe, la cui morte causerà inoltre la disperazione di Max e Kuno. Samiel non ha alcun potere sulla ragazza, ma si accontenta della vita di Max, e accorda a Kaspar una proroga di altri tre anni.



Carl Lieber (1781-1861), *La Gola del lupo*. Litografia dal bozzetto scenico di Carl Wilhelm Holdermann per la ripresa di Weimar (1822), conservato nelle Staatliche Kunstsammlungen di Weimar.

Fra presaghe apparizioni spettrali sopraggiunge Max; in uno stato d'animo misto di terrore e coraggio, in preda a febbrili allucinazioni, egli discende nella Gola. Kaspar dà inizio all'incantesimo: evoca la protezione di Samiel ed inizia a forgiare le pallottole. Progressivamente la foresta si anima di allucinate apparizioni; il temporale esplose con inaudita violenza. Alla sesta pallottola fiamme blu erompono dal sottosuolo e la terra sembra vacillare. In preda a convulsioni, Kaspar forgia la settima pallottola e chiede aiuto a Samiel, che appare d'improvviso, afferrando la mano di Max: terrorizzato, il giovane si fa il segno della croce e cade a terra privo di sensi, mentre la tregenda scompare.

#### ATTO TERZO

È giorno. Nella foresta, un gruppo di cacciatori incrocia Kaspar e Max. Rimasti soli, i due iniziano a litigare: a Max è rimasta solo una pallottola (la settima): egli ne pretende almeno un'altra, ma Kaspar, pur di non dargliela, spara ad una volpe.

Nella sua camera, Agathe prega, vestita da sposa. Quindi confida ad Änchen l'inquietante sogno che l'ha visitata nella notte: era trasformata in una colomba e Max le sparava; una volta colpita, la colomba tornava a trasformarsi in lei stessa e a terra già-



Caspar David Friedrich (1774-1840), *La quercia dei corvi* (circa 1822). Olio su tela. Parigi, Museo del Louvre.

ceva nel sangue un nero uccello rapace. La solare Ännchen riesce ad interpretare positivamente persino queste immagini, quindi va a prendere la corona nuziale. Giunge frattanto un corteo di damigelle; al suo ritorno Ännchen riferisce che nella notte il quadro è nuovamente caduto, quindi Agathe, nell'aprire la scatola recata da Ännchen, si trova davanti una corona mortuaria. Ännchen cerca di sdrammatizzare.

Di fronte al padiglione del principe Ottokar si banchetta; i cacciatori vi partecipano in gran numero ed inneggiano ai piaceri della vita. Il principe invita Max a sparare alla candida colomba appollaiata su di un ramo; immediatamente – ma, fatalmente, con un attimo di ritardo – Agathe grida d'essere lei stessa la colomba, supplicando Max di non fare fuoco. Il colpo parte, la colomba fugge volando, Agathe e Kaspar stramazzano a terra. Agathe tuttavia è salva; Kaspar, invece, è morente: prima di spirare maledice Samiel ed il cielo. Dopo aver ordinato che il suo cadavere sia abbandonato nella Gola del lupo, il principe viene avvicinato da Max, che confessa di aver partecipato assieme a Kaspar alla fusione delle pallottole. Irato, il principe lo condanna all'esilio perpetuo, e nulla possono le preghiere di tutti gli astanti a suo favore fintantoché non interviene l'eremita, che ottiene il ridimensionamento della pena ad un solo anno e l'abolizione della gara di tiro. Tutti si riuniscono in una preghiera di ringraziamento.

## Argument

### PREMIER ACTE

Dans un village de montagne de Bohême, vers le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle. Devant une auberge à la lisière de la forêt un concours de tir est en train de se dérouler. Le garde-chasse Max, jadis imbattable, est sur le point de bagarrer avec Kilian, un riche paysan qui le raille après l'avoir battu; la querelle est cependant étouffée dans l'œuf par Kuno, garde forestier du prince. Celui-ci annonce que dans la compétition du jour suivant seront en jeu la succession à sa charge de garde forestier en chef et avec elle la main de sa propre fille Agathe – qui aime Max et en est aimée de retour; il rappelle aussi l'ancienne légende qui est à l'origine de cette épreuve et se rapporte à une balle enchantée.

Max, qui n'est plus sûr de ses capacités, s'inquiète de l'épreuve du lendemain et évoque son bonheur perdu. Après le départ des autres, alors que derrière lui surgit mystérieusement la silhouette gigantesque du chasseur noir Samiel, son collègue Kaspar l'invite à boire et lui offre l'aide de la magie: Max fait l'expérience de sa puissance en abattant une aigle qui vole très loin, presque invisible dans les ombres du soir, grâce à une balle magique. Le lendemain Max aura à sa disposition d'autres balles, s'il se rendra à minuit dans la malfamée Gorge du Loup: il accepte donc la proposition de Kaspar, qui se réjouit de son sinistre triomphe, sûr d'avoir désormais Max en son pouvoir.

### DEUXIÈME ACTE

Chez Kuno, un sombre présage vient de se manifester: le portrait d'un ancêtre est tombé de son clou, en frappant Agathe au front. Agathe, qui a été avertie par un ermite qu'un grand danger la menace, raccroche le tableau aidée par la jeune Ännchen, en s'inquiétant du retard de Max, et adresse une prière au Ciel. Lorsque le chasseur arrive, il remarque que par une coïncidence menaçante le portrait a frappé sa bien-aimée au moment même où il a atteint l'aigle: il annonce cependant qu'il doit se rendre à la Gorge du Loup pour récupérer un cerf abattu, bien que les deux jeunes filles l'adjurent de ne pas y aller.

Dans l'atmosphère spectrale de la Gorge du Loup deux orages approchent. Kaspar, en attendant Max, est en train de poser des pierres noires en cercle autour d'une tête de mort; sur le coup de minuit il plante violemment son poignard dans le crâne et appelle Samiel, qui paraît sinistrement. Comme le démon refuse de lui prolonger son contrat, qui va échoir le lendemain, Kaspar lui offre à sa place une nouvelle victime innocente et lui suggère de diriger la septième balle sur la pure Agathe, dont la mort plongerait dans le désespoir Max et Kuno. Samiel n'a aucun pouvoir sur la jeune fille, mais il se contentera de la vie de Max: il accorde donc à Kaspar un nouveau délai de trois ans.

Max arrive entouré de fantômes et descend dans l'abîme, partagé entre la terreur et le courage et hanté par des hallucinations fiévreuses. Kaspar commence alors le sortilège: il invoque la protection de Samiel et se met à couler les balles, pendant que la forêt se peuple d'horribles apparitions et l'orage éclate avec une violence inouïe. À la sixième balle des flammes bleues jaillissent du sous-sol et la terre semble s'ébranler. Kaspar, secoué par des convulsions, fonde la dernière balle et appelle à son aide Sa-



Caspar David Friedrich (1774-1840), *Un viaggiatore contempla dall'alto il mare di nebbia* (circa 1818). Olio su tela. Amburgo, Kunsthalle.

miel, qui paraît soudainement et saisit la main de Max; le jeune homme, terrifié, fait le signe de la croix et tombe à terre évanoui, alors que la tempête cesse tout à coup.

#### TROISIÈME ACTE

Il fait jour. Dans la forêt, un groupe de chasseurs croise Kaspar et Max. Restés seuls, les deux commencent à se disputer: Max n'a plus qu'une seule balle (c'est la septième) et il en exige une autre au moins, mais Kaspar, pour ne pas la lui donner, tire la sienne sur un renard.

Dans sa chambre Agathe prie, en robe de mariée. Ensuite, elle confie à Ännchen le rêve troublant qu'elle a fait pendant la nuit: elle avait pris la forme d'une colombe que Max abattait et lorsqu'elle tombait blessée, la colombe se transformait de nouveau en elle-même, tandis qu'à terre un oiseau de proie noir gisait dans son sang. La joyeuse Ännchen parvient à interpréter positivement même ces images, puis elle va chercher la couronne nuptiale. Entre-temps arrivent les demoiselles d'honneur; à son retour, Ännchen raconte que pendant la nuit le portrait est encore tombé. Agathe ouvre la boîte que Ännchen a apporté et y trouve une couronne mortuaire. Ännchen cherche de dramatiser la situation.

Les chasseurs participent au banquet dressé devant la tente du prince Ottokar, en chantant un hymne aux plaisirs de la vie. Le Prince invite Max à tirer sur une blanche colombe perchée sur une branche; aussitôt – mais avec un fatal instant de retard – Agathe lui crie de ne pas tirer, car la colombe, c'est elle. Le coup part quand même, la colombe s'envole, Agathe et Kaspar s'effondrent. Agathe cependant est sauvée, c'est Kaspar qui est mourant: avant d'expirer, il maudit Samiel et le Ciel. Le prince ordonne de jeter son corps dans la Gorge du Loup et demande des explications à Max, qui confesse qu'il a coulé les balles magiques avec Kaspar. Le prince, en colère, le bannit à jamais. Les prières de tous en son faveur ne fléchissent pas le prince jusqu'à ce qu'intervient l'ermite, qui obtient la réduction de la peine de Max à une année seulement et l'abolition de l'épreuve de tir. Tout le monde entonne une prière de remerciement.

## Synopsis

#### ACT ONE

In a mountain village in Bohemia around the middle of the eighteenth century. Outside an inn near the forest, a shooting competition is taking place. The head hunter, Max, who used to be invincible, is arguing with Kilian, a rich peasant who is making fun of him after having defeated him. However, they stop arguing upon the arrival of Kuno, the Prince's head ranger. The latter announces that the prize of the competition the following day will not only be the position of head forester, but also the hand in marriage of Kuno's daughter Agathe, who is in love with Max as he is with her. He explains that the tradition of the dispute goes back to the ancient legend of a bewitched bullet.

Max no longer has any faith in his own skills and is worrying about tomorrow but he only succeeds in evoking the happiness he has lost. When everyone has taken their

leave, his friend Kaspar invites him for a drink and offers him the help of some magic while, to his unbeknown, the gigantic mysterious figure of the dark hunter Samiel appears behind him. He is given the chance to try out the strength of this power on an eagle circling around far above them in the dusk using a magic bullet. He can have as many magic bullets as he wants the next day, if he comes to the notorious Wolf's Glen. Max accepts the proposal and Kaspar, sure he has him in on a string, celebrates his own sinister triumph.

#### ACT TWO

In Kuno's house a portrait falls down, hitting Agathe on the forehead while she is trying to set it to rights with the help of young Ännchen. This is taken as a bad omen. Agathe has been warned of serious danger by a hermit and while anxiously awaiting Max who is late; she sends a prayer to the heavens. When the hunter arrives, he notices that by some terrible coincidence, the painting struck Agathe at the very same moment he had shot the eagle. Nevertheless, he announces that he will have to go to the Wolf's Glen to collect the stag he shot down and refuses to listen to the two young girls please to the contrary.

In the ghostly surroundings of the Wolf's Glen, storms are brewing: Kaspar is waiting for Max and is placing a circle of black stones around a skull, which he violently stabs with a dagger when midnight strikes. He invokes Samiel who mysteriously arrives. Since he does not want to extend their pact (which runs out the following morning), Kaspar offers the devil a new innocent victim in his place and suggests sending the seventh bullet against the pure-souled Agathe whose death will also cause Max and Kuno pure desperation. Samiel has absolutely no power over the girl but declares himself satisfied with Max's life and agrees with Kaspar to extend the pact for another three years.

Max arrives amidst ominous spectral apparitions; in a state of both terror and courage, in the grip of febrile hallucinations, he goes down into the Glen. Kaspar begins the spell: he evokes Samiel's protection and begins to forge the bullets. The forest becomes fuller and fuller of blinding figures and the storm breaks out with unheard of violence. With the sixth bullet blue flames burst out of the ground and the earth seems to shake. Overcome with paroxysms, Kaspar forges the seventh bullet and asks Samiel, who has suddenly arrived, for help and takes Max's hand. Overcome with terror, the young man makes the sign of the cross and falls to the ground unconscious while the Sabbath disappears.

#### ACT THREE

It is daytime. In the forest a group of hunters meet Kaspar and Max. Once alone, the pair starts to argue. Max has only one bullet left (the seventh): he wants at least one more. But Kaspar will do anything not to give it to him and shoots a fox.

Dressed in her wedding gown, Agathe is praying in her room. She tells Ännchen of the disturbing dream she had in the night. She had been transformed into a dove and Max shot at her. Once she had been shot the dove was transformed back into herself and a black bird of prey was lying on the ground in a pool of blood. Ännchen is of such a sunny nature that she manages to interpret even this positively and then goes

to get the wedding crown. In the meantime the procession of bridesmaids arrives; when she returns Ännchen tells her that the portrait fell down again during the night. When Agathe opens the box Ännchen has brought back, she sees a crown of death. Ännchen tries to play down the scene.

A feast is taking place outside the pavilion of Prince Ottokar. There are very many hunters present and they are singing their praise of the pleasures of life. The Prince asks Max to shoot the lily-white dove perched on a branch. Immediately – but fatally with a moment's delay – Agathe shouts that she is the dove, begging Max not to shoot. The bullet is fired, the dove escapes in the sky and Agathe and Kaspar fall to the ground. Agathe is safe but Kaspar is dying. Before drawing his last breath he curses Samiel and heaven. After ordering that his body is to be left in the Wolf's Glen, Max approaches the Prince and admits that he had also been with Kaspar when he fused the bullets. Enraged, the Prince condemns him to eternal exile and all the prayers of those present can do nothing to make him change his mind until the hermit intervenes. He manages to make him reduce the punishment to a year as well as the abolition of the shooting match. Everyone is reunited in a prayer of thanks.

## Handlung

### ERSTER AKT

Ein Bergdorf in Böhmen, um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Vor einem Wirtshaus am Waldrand wird ein Wettschießen mit der Flinte ausgetragen. Der bisher unschlagbare Jägerbursche Max unterliegt und gerät mit dem reichen Bauern Kilian aneinander, der ihn verspottet; der Streit wird jedoch sofort von Kuno, dem fürstlichen Erbförster, geschlichtet. Dieser setzt den Preis für das am nächsten Tag anstehende Wettschießen fest: Dem Sieger winkt das Amt des Oberförsters und die Hand seiner Tochter Agathe: Agathe aber liebt Max, der ihre Gefühle erwidert. Kuno erklärt, daß die Tradition des Wettschießens ihren Ursprung in der alten Legende einer Zauberkugel hat.

Der in seiner Treffsicherheit verunsicherte Max befürchtet, im besagten Wettschießen erneut zu unterliegen, und besingt sein verlorenes Glück. Als sich alle verabschiedet haben, erscheint auf mysteriöse Weise im Hintergrund die riesenhafte Gestalt des schwarzen Jägers Samiel. Der zweite Jägerbursche Kaspar lädt Max zu einem Glas ein und schlägt ihm vor, sich mit Magie zu behelfen: Max läßt sich zur Probe darauf ein und es gelingt ihm mithilfe einer Zauberkugel, trotz des schwachen Dämmerlichts einen Adler im Flug abzuschießen. Wenn er bereit sei, sich um Mitternacht in der berühmten Wolfsschlucht einzufinden, werde er für den folgenden Tag weitere Zauberkugeln erhalten: Max willigt in Kaspars Vorschlag ein. Dieser ist nun ganz sicher, Max in der Hand zu haben, und feiert seinen tückischen Sieg.

### ZWEITER AKT

Ein böses Omen manifestiert sich im Hause Kunos: als Agathe gemeinsam mit dem jungen Ännchen das Porträt ihres Ahnherrn gerade rücken möchte, fällt es von der Wand und verletzt sie an der Stirn. Ein Einsiedler warnt Agathe vor der großen Gefahr,



Simon Quaglio (1795-1878), bozzetto scenico (Gola del lupo) per il *Freischütz* Monaco, Hoftheater, 1822.

in der sie schwebt, und sie gerät über Max' Verspätung so sehr in Unruhe, daß sie ein Stoßgebet zum Himmel spricht. Als der Geliebte endlich eintrifft, stellt er fest, daß das Gemälde durch einen bösen Zufall im selben Moment Agathe verletzt hat, in dem er auf den Adler schoß. Er gibt vor, trotz allem in die Wolfsschlucht gehen zu müssen, um einen erlegten Hirsch zu holen – gegen den ausdrücklichen Willen der beiden Mädchen, die ihn dazubleiben beschwören.

In der gespenstischen Wolfsschlucht ziehen zwei Gewitter auf: Kaspar, der auf Max wartet, legt einen Kreis aus schwarzen Steinen um einen Totenkopf und stößt seinen Dolch hinein, als es Mitternacht schlägt. Er ruft Samiel an, der unheilvoll erscheint. Dem Dämonen, der gegen eine Verlängerung ihres (am folgenden Morgen hinfalligen) Paktes ist, schlägt Kaspar vor, an seiner Stelle ein neues, unschuldiges Opfer zu wählen und mit der siebten Freikugel die reine Agathe zu töten, deren Tod zudem Max und Kuno in die Verzweiflung treiben würde. Samiel besitzt keinerlei Gewalt über das Mädchen, will sich aber mit dem Leben des Jagdburschen Max begnügen und räumt Kaspar eine Frist von drei Tagen ein.

Inmitten geisterhafter Erscheinungen tritt Max auf; zwischen Mut, Schrecken und Gesichtern hin- und her gerissen, steigt er in die Schlucht hinab. Kaspar beginnt mit dem Zauberritus: er ruft den Beistand Samiels an und gießt die Freikugeln. Nach und nach füllt sich der Wald mit Spukerscheinungen; das Gewitter entlädt sich mit unerhörter Wucht. Bei der sechsten Kugel züngeln blaue Flammen empor und die Erde scheint zu erbeben. Von Krämpfen geschüttelt, gießt Kaspar die siebte Kugel und bittet Samiel um Hilfe. Dieser taucht plötzlich auf und faßt Max bei der Hand: zu Tode erschrocken bekreuzigt sich der Jagdbursche und sinkt ohnmächtig zu Boden, der Hexenzauber löst sich in nichts auf.

#### DRITTER AKT

Es tagt. Im Wald begegnen Kaspar und Max einem Trupp Jäger. Als sie wieder allein sind, geraten sie in Streit: Max hat nur noch eine einzige Kugel (nämlich die siebte) und verlangt, Kaspar solle ihm noch mindestens eine weitere geben. Statt dessen aber verschießt dieser seine letzte Kugel auf einen Fuchs.

Mit einem Hochzeitsgewand bekleidet, betet Agathe in ihrer Kammer. Sodann vertraut sie Ännchen den Albtraum an, den sie in der Nacht gehabt hat: sie sei in eine Taube verwandelt gewesen und Max habe auf sie geschossen; als sie getroffen worden sei, habe sich die Taube wieder in sie selbst zurückverwandelt und ein schwarzer Greifvogel habe in seinem Blut auf der Erde gelegen. Das fröhliche Ännchen schafft es, sogar diese finsternen Bilder positiv zu deuten, ehe sie den Brautkranz holen geht. Die Brautjungfern treffen ein; als Ännchen zurückkommt, berichtet sie, daß Gemälde sei nachts erneut von der Wand gefallen. Als nun Agathe die Schatulle öffnet, die ihr Ännchen hinhält, findet sie einen Totenkranz darin. Ännchen bemüht sich, den Vorfall herunterzuspielen.

Vor dem Pavillon des Fürsten Ottokar wird ein Bankett gehalten; eine große Anzahl Jäger nimmt daran teil und besingt die Lebensfreuden. Der Fürst ermuntert Max, auf eine weiße Taube zu schießen, die sich auf einem Ast niedergelassen hat; sogleich – aber unglücklicherweise einen Augenblick zu spät – ruft Agathe, daß sie selbst die Taube sei und fleht Max an, nicht zu schießen. Der Schuß löst sich, die Taube flattert davon, Agathe und Kaspar sinken zu Boden. Doch Agathe ist gerettet; an ihrer Stelle liegt Kaspar im Sterben: bevor er stirbt, verflucht er Samiel und den Himmel. Nachdem der Fürst befohlen hat, die Leiche in die Wolfsschlucht zu werfen, tritt Max zu ihm und gesteht, Kaspar beim Gießen der Freikugeln zugesehen zu haben. Wütend verbannt ihn der Fürst auf Lebenszeit; die Bitten aller Anwesenden sind vergeblich, bis endlich der Einsiedler auftritt und eine Begnadigung erwirkt: Max' Verbannung wird auf ein Jahr begrenzt und das Wettschießen wird abgeschafft. Alle versammeln sich in einem Dankesgebet.

Michela Garda

Di selve, cacciatori, angeli e demoni.

Romanticismo del *Freischütz*

*Scherzi del destino*

Weber e Hoffmann furono entrambi testimoni e attori di un momento di trasformazione della cultura e della musica tedesca. Weber era più giovane di una decina di anni, ma si spense appena quarantenne nel 1826. Nel 1821 Hoffmann era ormai prossimo alla fine (morirà nel giugno dell'anno seguente) quando scrisse le *Nachträgliche Bemerkungen über Spontinis Oper Olympia* che era andata in scena al teatro Am Gendarmenmarkt di Berlino circa un mese prima del *Freischütz* di Weber. Non fu però l'autore della recensione anonima ed entusiasta dell'opera dell'amico Weber uscita sulla «Vossische Zeitung», contrariamente a quanto si continuò a credere in seguito. Intellettuali e artisti versatili entrambi, si cimentarono nei campi più diversi: disegno, letteratura e critica, musica e teatro musicale. Nel 1816 Hoffmann aveva composto un'opera di soggetto favolistico, *Undine*, anch'essa tagliata, come il *Freischütz*, secondo le convenzioni del *Singspiel*. Weber, dal canto suo, era stato un attivo critico musicale e aveva imbastito un romanzo in parte autobiografico intitolato *Tonkünstlers Leben*, nel 1809, proprio l'anno in cui era uscito dalla penna di Hoffmann il primo dei frammenti di *Kreisleriana*.

La storia successiva è arcinota: *Undine* fu pressoché dimenticata e *Freischütz* divenne l'emblema dell'opera nazionale tedesca. *Tonkünstlers Leben* si impolverò assieme alle riviste musicali su cui era stata pubblicata in frammenti sparsi, mentre *Kreisleriana* si affermò come il ciclo di novelle musicali più famoso e più amato del romanticismo tedesco. Anche rispetto al loro presunto contributo al romanticismo, la fortuna di queste due personalità speculari si dispose a chiasmo: Hoffmann dischiuse l'orizzonte di un'estetica romantica della musica che si avvaleva di un canone di opere classiche; Weber fu considerato una pietra miliare nella storia dell'opera romantica tedesca che, dal *Faust* di Spohr, avrebbe condotto al *Tannhäuser* e al *Lohengrin*

di Wagner. Eppure il libretto dell'*Undine* era scaturito dall'estro di un poeta romantico, Friedrich Karl de la Motte Fouqué; mentre quello del *Freischütz* era tratto da una novella *noir* che apriva il *Gespensterbuch* di Apel, ma il librettista Friedrich Kind e l'esperto drammaturgo teatrale Weber avevano arrangiato la materia in un insieme di numeri da *opéra-comique*, adatto ad essere messo in musica da un tedesco che teneva d'occhio gli esempi più eccentrici del genere *Singspiel*, ovvero *Zauberflöte* e *Fidelio*.

Nel 1816, all'indomani della prima dell'*Undine*, Weber aveva licenziato una recensione all'*Undine* di Hoffmann, se non entusiastica, senz'altro molto positiva e colma di rispetto per un autore che, per parafrasare le espressioni di Weber, sapeva apprezzare Mozart con il calore e la profondità espressa nei *Pezzi di fantasia alla maniera di Callot* ed era pertanto incapace di creare un'opera mediocre. Un artista di tal fatta poteva tutt'al più sorpassare <appena la mediocrità, ma mai scendere sotto questo livello. Con questa osservazione, che può sembrare una velata allusione ad un'opera riuscita, ma non eccelsa, piuttosto che un pregiudizio a favore del compositore dell'*Undine*, Weber aveva invece voluto rendere omaggio all'ammirato collega, lodandolo poi con il nuovo immaginifico linguaggio dell'estetica romantica coniato dallo stesso Hoffmann:

In questo è racchiuso il grande e profondo segreto della musica, qualcosa che percepiamo, ma che non possiamo esprimere in parole. L'alta e la bassa marea, le ondate contrastanti di ira, amore e 'i piaceri di tutto quanto non è dolore' sono riuniti là dove Salamander e Undine si congiungono e si abbracciano. In una parola ciò che l'amore è per gli esseri umani, la musica lo è per le altre arti e per gli uomini, poiché essa stessa è amore, è il linguaggio più puro ed etereo, essa ha mille volti e contiene tutti i colori dell'arcobaleno in ogni sfumatura del sentimento, vero in maniera tanto singolare da essere compreso simultaneamente dagli esseri umani di mille differenti complessioni d'animo.<sup>1</sup>

Ma la lode va di pari passo con il riconoscimento della discrasia tra il tempo storico e le pretese avanzate dalla musica romantica:

Circostanze della vita oggi hanno reso inevitabile che siano i due estremi della morte e del piacere a guidare le nostre vite. Gli orrori della guerra hanno depresso il nostro spirito e la miseria è stata fin troppo diffusa, cosicché si è cercato sollievo nelle forme d'arte più grossolane e primitive.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> *Sämtliche Schriften von Carl Maria von Weber: Kritische Ausgabe von Georg Kaiser*, Berlin-Leipzig, Schuster & Löffler, 1908 (trad. ingl. *Carl Maria von Weber: Writings on Music*, a cura di John Warrack, Martin Cooper, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, p. 202).

<sup>2</sup> *Ibid.*

Perciò «soltanto coloro che sanno che cosa significa sacrificare la gloria dell'esplosione spontanea dell'applauso del pubblico possono apprezzare in pieno la grandezza di Hoffmann».

Un diaframma sottile e invalicabile separa Hoffmann da Weber: un diverso modo di intendere lo spirito dei tempi e dell'arte. È probabile che Hoffmann non avrebbe mai scritto una recensione positiva del *Freischütz*, e non soltanto perché a Berlino parteggiava per la *coterie* di Spontini. La sua metafisica della musica era legata ad una concezione gerarchica dei generi e degli stili al cui vertice si trovavano la sinfonia e l'opera seria. Il significato infababile di quest'arte era associato in maniera indissolubile alla padronanza di uno stile che ne fissava il valore estetico secondo i criteri del bello o sublime. Per questo un'opera come il *Freischütz* che oscilla tra il tono alto del terribile e del tragico, quello medio dell'idillio borghese e quello basso del divertimento rustico non sarebbe potuta piacere ad Hoffmann, come non piacque esplicitamente ad altri contemporanei sostenitori dell'arte come Appenzeller, distinta dalla realtà da un'esplicita volontà di stile: Grillparzer, per esempio, Beethoven e soprattutto Hegel. Al filosofo dello spirito, amante di Rossini e della *Zauberflöte*, il *Freischütz* non andava a genio, perché in un certo senso contravveniva al principio schilleriano che informava anche le sue lezioni di estetica: «Seria è la vita e serena l'arte». Per questo il riso e il pianto gli apparivano nelle opere di Weber «senza ritegno», perché

il grido del dolore o della letizia non è musica, ma anche nella sofferenza il dolce suono del lamento deve penetrare e purificare i dolori, onde appaia che meriti così soffrire, per udire un simile lamento. Questa è la dolce melodia, il canto in ogni arte.<sup>3</sup>

L'ambizione di Weber, intellettuale e uomo di teatro espertissimo, era di scrivere un'opera che rispondesse alle esigenze del suo tempo, per un pubblico che conosceva bene: un pubblico indifferente all'estetica del bello; poco propenso alla contemplazione di torsi neoclassici e di melodie accompagnate con stile e decoro, ma sensibile alle seduzioni del caratteristico e del colore locale. Il che non significa affermare che la musica di Weber sia semplicemente senza stile. Adorno seppe formulare questa difficile contraddizione con uno dei suoi più paradossali ossimori: «Si potrebbe dire che il *Freischütz* sia la prima opera in musica di grande stile che non ricade in uno stile prestabilito».<sup>4</sup>

<sup>3</sup> GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL, *Estetica*, trad. it. di Nicolao Merker e Nicola Vacca-ro, Einaudi, Torino 1972, p. 182.

<sup>4</sup> THEODOR WIESENGRUND ADORNO, *Il mondo figurato del «Freischütz»*, trad. it. di Diego Bertocchi, «Lo spettatore musicale», 1970, p. x.

Il recensore, identificato a lungo ma erroneamente in Hoffmann, aveva colto nel segno affermando che il *Freischütz* cadeva al momento giusto e che se si fosse fatto attendere oltre sarebbe sembrato sorpassato. Ma non poteva immaginare che aveva la stoffa per durare ben oltre il suo immediato successo, oltre la moda del demoniaco e del fantastico, fino a rappresentare l'opera romantica tedesca per eccellenza, consacrata da una storia della ricezione punteggiata da nomi eccellenti come Ludwig Tieck, Adolf Bernhard Marx, Richard Wagner, Friedrich Wilhelm Jähns. Se dobbiamo credere alla gustosa scenetta di Heine<sup>5</sup> perseguitato dalla melodia del coro del serto nuziale che sembra essere sulle labbra di tutta Berlino, possiamo concludere che Weber riuscì ad assicurarsi tanto quell'applauso entusiastico del pubblico dei suoi contemporanei, quanto la fama imperitura: un destino senza dubbio invidiabile.

*Le ombre lunghe del destino: l'idillio minacciato*

Per essere un *Singspiel*, il *Freischütz* attacca con un gesto inconsueto ma non isolato, basti pensare alle allusioni allo stile grave di *Zauberflöte* o *Fidelio*: una minacciosa figura all'unisono che si ripete in progressione dopo una lunga pausa, e si riallaccia direttamente alla tradizione retorica del terribile musicale, a Gluck, a Mozart, a Cherubini, e soprattutto alle *ouvertures* beethoveniane *Leonore* ed *Egmont*. Il ricorso a questo *topos*, tuttavia, non ha lo scopo di istituire fin dall'inizio il tono tragico dell'azione, ma di inscrivere in una convenzione formale, ossia nel breve *Adagio* che precede il *Molto vivace* dell'introduzione, la funzione drammatica di un presentimento minaccioso che percorre tutta l'opera e proietta un'ombra scura perfino nelle pagine più idilliache e spensierate. Al di là della questione della mescolanza degli stili, tragico, medio e comico, si afferma in quest'opera una nuova prospettiva nella rappresentazione della realtà: nulla è come appare, idillio e tragedia sono le due facce opposte e coesistenti dello stesso mondo. Già la musica dell'*ouverture* introduce questa duplicità attraverso l'anticipazione dei motivi 'in nero' della scena della Gola del lupo e di Samiel; ma perfino il trascinate tema d'amore, che risuona nella parte centrale di sviluppo (*Molto vivace*) dell'*Overture* suona come un ghigno satanico, completato com'è dal timbro sinistro dei tromboni. È la prima smorfia deformante della musica come risultato espressivo, aveva notato Adorno, ma anche uno dei primi esempi dell'emancipazione del timbro strumentale a voce autonoma, personaggio

<sup>5</sup> HEINRICH HEINE, *Aus den «Briefe aus Berlin»*, in *Carl Maria von Weber. Der Freischütz. Texte, Materialien, Kommentare*, a cura di Attila Csampai e Dietmar Holland, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1981, pp. 104-113, 114-117.

musicale o agente strumentale virtuale che dir si voglia<sup>6</sup> – un'anticipazione sorprendente, fra l'altro, dell'impiego efficacissimo del timbro strumentale nelle sinfonie di Berlioz. Nel dramma musicale implicito, ma non per questo meno comprensibile all'ascoltatore, i tromboni incarnano la più oscura delle due forze che si contendono il campo, il bene e il male.

Le ombre del destino si allungano in ogni passo spensierato e luminoso dell'opera e insinuano nello spettatore il dubbio che l'idillio, al quale egli si vorrebbe abbandonare, sia in realtà prossimo a rovesciarsi in tragedia. È nella musica stessa che se ne avvertono i primi sinistri scricchiolii: il valzer all'osteria si inceppa e gira a vuoto dissolvendosi; il canto popolare del 'serto nuziale' mostra una piega cupa nel *Lab* delle viole che compare nell'ultima strofa e fa da contraltare musicale allo sgomento suscitato dalla scoperta dello scambio del serto con una corona funebre. La musica d'arte si prende qui la sua rivincita su quanti vogliono ridurla a quella «bella melodia» che – come dirà Thomas Mann – mal si accompagna alla serietà della vita. Rispetto a chi canticchia con soddisfazione le strofette preferite, come quei berlinesi che tanto irritavano Heine, la musica scritta mette nero su bianco il sospetto che le cose potrebbero non andare tanto bene come sembrano promettere.

La duplicità di idillio e minaccia è il contrassegno di una soggettività maschile incrinata che ha perso la confidenza con il mondo. Nell'aria di Max del primo atto, la dinamica drammatica ruota intorno ad una confessione di impotenza e di inadeguatezza, per la quale non v'è altra spiegazione che quella di un destino avverso, né conclusione diversa dalla disperazione. Risultano infranti tutti i simboli maschili (foresta, osteria, cacciatori, corni) che all'inizio avevano la funzione di incarnare un mondo di sicurezze nella mira, nell'amore, nella natura. L'aria prende inizio con un recitativo che fa uso di tutti gli ingredienti dello stile gluckiano, dagli unisoni ai tremoli alle settime diminuite, per poi sfociare nell'idillio di «Durch die Wälder, durch die Auen» attraverso due deliziose battute del clarinetto. Senza l'autonomia e il carattere che questo strumento aveva conquistato nell'introduzione non sarebbe possibile questa transizione delicatissima tra ombre e luce. Eppure la melodia che si dispiega introdotta dal clarinetto, sincera e scorrevole come se fosse un canto naturale, non è l'espressione di un momento di pienezza, ma il sostituto di una confidenza perduta e di un amore anelato, ma non posseduto e forse irraggiungibile:

---

<sup>6</sup> EDWARD T. CONE, *The Composer's voice*, Berkeley, University of California Press, 1974 (cfr. anche il saggio di Maehder qui pubblicato, pp. 103-130).

Durch die Wälder, durch die Auen	Per i boschi, per i prati
Zog ich leichten Muts dahin;	me ne andavo con animo leggero;
Alles, was ich konnt's erschauen	tutto quel che potevo scorgere
War des sichern Rohrs Gewinn	era preda del sicuro fucile

L'angoscia da prestazione si rispecchia nell'umiliante immagine dell'insoddisfazione femminile con un'allusione non troppo mascherata ai sottointesi sessuali della condizione di Max.

Jetzt ist wohl ihr Fester offen,	Ora sicuramente la sua finestra è aperta
Und sie horcht auf meinen Schritt,	ed ella sta in ascolto del mio passo,
Läßt nicht ab vom treuen Hoffen:	non abbandona la fiduciosa speranza:
Max bringt gute Zeichen mit!	Max porta con sé buone notizie!
Wenn sich rauschend Blätter regen,	Quando le foglie si muovono fruscando,
Wähnt sie wohl, es sei mein Fuß;	ella certo si figura che è il mio passo;
Hüpft vor Freuden, winkt entgegen	fa salti di gioia, mi si fa incontro con cenni
Nur dem Laub den Liebesgruß.	solo alle foglie ella dà il saluto d'amore.

Il destino avverso spinge verso le forze del male perché, nella favola trasformata in libretto, la sconfitta e la vergogna sono accompagnate dallo scherno: «Mich faßt Verzweiflung, foltert Spott» («Mi prende la disperazione, mi tortura lo scherno!»), esclama Max nella sezione conclusiva dell'aria. Lo scherno rappresenta di volta in volta l'inquietante rovescio della solidarietà comune, il segnale di trionfo delle forze del male, lo spettro allucinato dell'angoscia del nulla («Herrscht blind das Schicksal? Lebt kein Gott?» – «Signoreggia cieco il destino? Non vive alcun Dio?»). Questo sentimento si concretizza nel *Freischütz* in inconfondibili gesti musicali: screziato da una vena di antagonismo sociale, nell'affettazione dell'intervallo cromatico che segue il «Mosje» di Kilian e nelle stolide seconde ripetute che punteggiano il coro dei contadini dell'Introduzione a partire dal tempo debole della battuta, ma soprattutto in quei brevi interventi musicali che fanno il verso alla musica. Nell'*Andante con moto* dell'aria di Max nel primo atto, i flauti all'ottava ripetono l'innocente salto di quinta discendente intonato dal protagonista sulla parola «Liebesgruß»; questa ripetizione suona fuori posto, come un'eco deformata, perché riprende la melodia vocale dopo la cadenza in Sol maggiore e la indirizza, movendosi verso una triade di quinta diminuita, alla disperazione espressa nell'ultima sezione dell'aria, ambientata in Do minore.

Il bene e il male agiscono nel *Freischütz* come forze contrapposte. Esse tirano le fila del dramma che si articola secondo un intreccio semplicissimo e ruota intorno all'episodio della Gola del lupo, ossia il finale secondo. Gli stessi personaggi appaiono spesso come figurine vittime di forze sovrastanti e impenetrabili. I primi due atti sono costruiti secondo semplici polarità che

si coagulano intorno alla divisione manichea di bene e male, luce e ombra, maschile e femminile: il primo è il regno del mondo maschile, ambientato all'esterno nella foresta risuonante di corni, e nell'interno, ma pubblico, dell'osteria; è il luogo dell'agone, della vergogna e dello scherno, infine della tentazione demoniaca. Il secondo si svolge tutto quanto nella dimensione domestica, dominato dalle figure femminili di Agathe e di Ännchen ed è sintetizzato musicalmente dall'intonazione liederistica dell'aria di Agathe. È il regno dei sentimenti positivi che non si lasciano scuotere da funesti presagi, della fede nell'ordine e nella giustizia del creato, e di un sentimento fiducioso e sereno della natura. Alla fine dell'aria del primo atto, Max dubita di Dio e sprofonda nella disperazione. Agathe, nel punto corrispondente del secondo atto, incantata dal cielo stellato, invoca il Signore in un recitativo la cui bellezza fa risuonare il cielo e fa letteralmente ascoltare e vedere allo spettatore la sublimità della volta celeste in un soave intreccio di legni e archi. La sua preghiera si raccoglie poi nell'intimità di un *Lied* semplice ed espressivo.

In questo punto, più che in ogni altro, si può cogliere il filo che lega Weber, attraverso il suo maestro Vogler, a Herder a Reichardt e alla ricerca romantica di un'intensità espressiva raggiunta senza sentimentalismo. Eppure questo semplice dualismo, articolato sia sul piano dell'azione drammatica sia su quella musicale con il suo arsenale di reminiscenze (*Erinnerungsmotive*) e di timbri strumentali schierati secondo le parti in lizza, è rotto talvolta dallo spiraglio umanissimo del dubbio e dell'indecisione, cifre tanto deboli quanto inequivocabili della libertà di scelta. L'incantevole frase del clarinetto che risuona nell'introduzione è qualcosa di più e qualcosa di meno di un richiamo mnemonico; essa non appartiene in realtà a un personaggio, anche se è Max ad intonarla in ben due punti, né annuncia una presenza sovranaturale, ma riveste una vera e propria funzione drammatica, quella di illuminare una dimensione riflessiva interiore che squarcia il contesto chiuso in cui si trova il personaggio e lascia percepire una resistenza a percorrere la china della perdizione.

Il motivo del clarinetto, contrassegnato dal suo inconfondibile colore, è anticipazione di felicità quando compare nell'introduzione ed è seguito dall'anticipazione del tema di amore di Agathe, o aleggia, pur ridotto a richiamo timbrico senza impiego di materiale motivico, nella frasetta di clarinetto che introduce l'idillio mancato di «Durch die Wälder, durch die Auen»; manifesta invece un indugio ad abbandonarsi alla tentazione diabolica quando ed è intonato dal protagonista (nella stessa tonalità della sua prima occorrenza): nel momento di più profonda disperazione nell'aria del primo atto («O dringt kein Strahl durch diese Nächte?» – «Oh, nessun raggio penetrerà attraverso questa notte?») e mentre si affaccia sull'abisso naturale e morale



Ewald Dülberg (1888-1933), bozzetto scenico (Gola del lupo) per il *Freischütz*. Berlino, Krolloper, 1928.

che deve affrontare quando fa la sua comparsa sulla scena della Gola del lupo («Ha! Furchtbar gähnt / Der düstre Abgrund!» – «Ha! ... Spaventevole si spalanca / l'oscuro abisso, quale orrore!»). Sostanza motivica e timbro agiscono qui come agenti veri e propri del dramma e portano con sé la carica semantica positiva delineata nell'introduzione, dando spessore al personaggio di Max a poco a poco irretito irrimediabilmente nella trama del maligno, ma fino all'ultimo consapevole della china che sta percorrendo.

Il mondo del *Freischütz*, assediato da potenze oscure, non conosce la catarsi della tragedia né la perversa logica del sacrificio femminile che dominerà nell'opera wagneriana. Bene e male giocano una partita di cui gli uomini scorgono segni inquietanti, ma nella quale non hanno il potere di intervenire. La comparsa dell'eremita e la sua funzione di *deus ex machina* appare dunque inevitabile. Il lieto fine è reso possibile, infatti, soltanto dall'intervento delle 'forze dell'ordine', la religione impersonata dall'Eremita e il potere politico, incarnato da Ottokar. La conclusione del dramma decreta al contempo il tramonto dell'idillio. Quando l'eremita ordina che cessi l'usanza del tiro di prova, sancisce al contempo la fine del mondo di ieri e con esso la fine della favola dei cacciatori e della foresta, della felicità concessa al migliore e della gerarchia naturale. Max, l'eroe danneggiato, non riacquista la meravigliosa fiducia nella propria mira e nella propria virilità, ma si meriterà la sposa, come un bravo borghese, se la saprà onestamente aspettare un anno intero.

Questo finale affermativo, moralizzante ha fatto riflettere la critica sulla distanza del *Freischütz* dalla dimensione più critica e negativa del primo romanticismo letterario e filosofico, riducendo l'etichetta di «romantico» di solito associata a quest'opera al significato originario di questo termine, ossia legato a paesaggi naturali selvaggi e a situazioni inquietanti e fantastiche.<sup>7</sup> L'etichetta alternativa di opera *Biedermeier*, intesa nel senso di un'arte che ha come scopo il rafforzamento delle norme sociali condivise, è altrettanto riduttivo. Certo il *Freischütz* nasce dalla consapevolezza di una storizzazione degli ideali romantici e anche dalla consapevolezza della loro infettualità. Il romanticismo di Weber è già nostalgia del romantico: l'intonazione popolare dei suoi *Lieder* è sempre smentita nella scrittura; tanto l'idillio quanto la magia nera non vogliono essere più di quello che sono, semplici illusioni teatrali. Eppure i sostituti dell'autenticità, invocati e subito

---

<sup>7</sup> Cfr. MARK F. DOERNER, *German Romantic Opera? A Critical Reappraisal of «Undine» and «Der Freischütz»*, «Opera Quarterly», vol. 10, 1993-4, n. 2, pp. 10-26.

messi in dubbio da Weber, emanano l'incanto invincibile della continua dislocazione tra illusione e disillusione che è proprio dell'arte.

Grazie ad una superba capacità di unire e tenere distinti i contrari (ogni suo brano è da questo punto di vista un perfetto ossimoro), Weber ha raccolto e in gran parte realizzato il sogno romantico dell'unione delle arti. Il finale del secondo atto, giustamente il punto più commentato dell'opera, così distante da qualsiasi convenzione di finale d'atto, manifesta su larga scala la tendenza a far parlare un mezzo con l'aiuto di un altro, immagine suono parola. Adorno aveva notato il susseguirsi di «figurine da film» e la contemporaneità della composizione dell'opera con l'invenzione del caleidoscopio. La costruzione del finale secondo si avvale perciò di tutti gli effetti teatrali, compreso tutte le combinazioni tra parola e musica (dal semplice parlato, al recitato misurato del *mélodrame*, al dialogo tra recitato e recitativo, con l'onnipresente e vario intervento dell'orchestra) e la proiezione di fantasmi sulla scena, per progettare in chiave fantastica un abbozzo di opera d'arte totale che era già nei vagheggiamenti dei romantici, da Schlegel a Hoffmann. Del resto il *Freischütz* vive della corrispondenza continua di suoni, parole e immagini, e senza una pur debole propensione alla sinestesia, grazie alla quale sentiamo la foresta e vediamo il silenzio sospeso della notte, la seduzione di quest'opera non esisterebbe e l'eterogeneità dei suoi ingredienti stilistici non risveglierebbe il ricordo di «ciò che ha il colore di vecchi libri per ragazzi».

Jürgen Maehder

## Poesia del suono e natura demoniaca

Sulla drammaturgia dei timbri nel *Freischütz*  
di Carl Maria von Weber

Ma per quanto riguarda il colore, il musicista si trova affatto abbandonato; ad esso corrisponde infatti la strumentazione. Già a causa dell'incommensurabile varietà delle frasi musicali, è qui impossibile azzardare un'unica regola, ma sulla base di una viva fantasia affinata dall'esperienza, è nondimeno possibile fornire abbozzi, ai quali darei nell'insieme il nome di 'mistica degli strumenti'.

E. T. A. HOFFMANN<sup>1</sup>

### *Poesia romantica e uso poetico dei timbri*

La convinzione, diffusa tra i musicisti tedeschi dell'Ottocento, che ai singoli timbri strumentali spettasse una nuova funzione estetica, in grado di capovolgere tutta la dottrina della composizione, è uno dei *topoi* tradizionali negli studi sulla musica orchestrale. Non è infrequente imbattersi nel concetto della complessiva compenetrazione delle varie componenti estetiche, tecnico-compositive e drammaturgiche.<sup>2</sup> In uno studio sull'interdipendenza del ruolo strutturale dell'orchestra e della progressiva emancipazione del timbro, ho tentato di descrivere la storia singola di ogni strumento come storia di una progressiva perdita di valore simbolico.<sup>3</sup> Il corno, ad esempio, modificò il suo ruolo e, da attributo del cacciatore sulla scena, pervenne, dopo una fase in cui fu recepito come simbolo della foresta e della natura, fino al misterio-

---

<sup>1</sup> *Fantasie- und Nachtstücke*, München, Müller-Seidel, 1960, p. 57 [le traduzioni dei brani tedeschi inediti in italiano sono di Cecilia Palandri e di Gian Mario Borio (ADORNO, *Moments musicaux*) – ndr].

<sup>2</sup> Cfr. HEINZ BECKER, *Geschichte der Instrumentation*, Köln, Arno Volk, 1964; HERMANN ERPF, *Lehrbuch der Instrumentation und Instrumentenkunde*, Mainz, Schott, 1959, p. 150 e segg.; PAUL BEKKER, *Das Orchester – Geschichte, Komponisten, Stile*, Kassel, Bärenreiter, 1989.

<sup>3</sup> JÜRGEN MAEHDER, *Klangfarbe als Bauelement des musikalischen Satzes – Zur Kritik des Instrumentationsbegriffes*, Diss., Bern, 1977.

so brusio timbrico che accompagna l'apparizione dell'elmo magico nell'*Anello del Nibelungo*: qui una siffatta utilizzazione 'astratta' dei timbri vive accanto ad altri, più realistici riferimenti.<sup>4</sup>

L'evoluzione che vide il singolo strumento passare da detentore di una voce neutra a veicolo di senso musicale, grazie al suo timbro, si svolse attraverso molteplici gradi intermedi: al culmine di questo ipotetico processo – da una composizione musicale 'astratta' all'organizzazione del 'suono reale' (non più sottoposto, cioè, alle sole regole del movimento delle parti) – si sarebbe situato il timbro del singolo strumento.<sup>5</sup> Il passaggio da una prassi fondata sulle voci, a una che privilegiasse le sonorità è senz'altro riconducibile alla perdita di quel senso musicale compiuto che, in precedenza, caratterizzava ciascuna linea.<sup>6</sup> L'astratto sistema cadenzale di una partitura del classicismo viennese permetteva di scrivere anche voci incomplete, grazie al solido tessuto armonico-metrico sottinteso. I compositori delle epoche successive si sarebbero serviti di tale tecnica allo scopo di fissare «eventi sonori puri», la cui realizzazione sarebbe stata impossibile senza l'opposizione, attuata nelle partiture dei viennesi, tra la libertà dei singoli elementi e la struttura cadenzale complessiva.<sup>7</sup>

<sup>4</sup> Può sorprendere che un'immagine sonora così essenziale per il dramma come il suono del corno nel motivo dell'elmo magico non fosse fissata fin dall'inizio. Negli appunti per lo schizzo del *Rheingold* (Scheide Library, Princeton/NJ) Wagner abbozzò dapprima il motivo per tre clarinetti e clarinetto basso; solo durante l'elaborazione della parte del secondo clarinetto Wagner si rese conto della necessità di modificare l'organico, utilizzando quattro corni in sordina; cfr. JOHN MERRILL KNAPP, *The Instrumentation Draft of Wagner's «Rheingold»*, «Journal of American Musicological Society», 30, 1977, pp. 272-295.

<sup>5</sup> Cfr. ROBERT ERICKSON, *Sound Structure in Music*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1975; CARL DAHLHAUS, *Schönbergs Orchesterstück op. 16. 3 und der Begriff der «Klangfarbenmelodie»*, in ID., *Schönberg und andere – Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*, Mainz, Schott, 1978, pp. 181-183; JÜRGEN MAEHDER, *La struttura del timbro musicale nella musica strumentale ed elettronica*, in *Atti della «International Conference on Musical Grammars and Computer Analysis»*, Modena 1982, a cura di Mario Baroni e Laura Callegari, Firenze, Olschki, 1984, pp. 345-352.

<sup>6</sup> L'approccio strutturale all'analisi dell'orchestrazione a cavallo fra Sette e Ottocento si basa appunto sul paragone fra il senso musicale codificato nella voce singola e la struttura globale del tessuto dell'orchestra; cfr. JÜRGEN MAEHDER, *Satztechnik und Klangstruktur in der Einleitung zur Kerkerszene von Beethovens «Leonore» und «Fidelio»*, «Fidelio» / «Leonore». *Annäherungen an ein zentrales Werk des Musiktheaters*, a cura di Ulrich Müller et al., Anif-Salzburg, Müller-Speiser, 1998, pp. 389-410.

<sup>7</sup> THRASYBULOS G. GEORGIADIS, *Aus der Musiksprache des Mozarts-Theaters*, e *Zur Musiksprache der Wiener Klassiker*, in ID., *Kleine Schriften*, a cura di Theodor Göllner, Tutzing, Schneider, 1977, pp. 9-32 e 33-43; ID., *Musik und Sprache*, Berlin-Göttingen-Heidelberg, Vandenhoeck & Ruprecht, 1954.

La disposizione di strutture intervallari significanti per le singole parti orchestrali, implica la necessità, per il compositore, di condividere uno stesso codice con l'ascoltatore, che garantisca la decifrazione di determinati colori in base a una precisa struttura semantica.<sup>8</sup> L'associazione di un dato personaggio a un dato strumento – per esempio re e tromba, cacciatore e corno, pastore e oboe – era diffusa ovunque, in Europa, e sufficientemente consolidata da quando, in teatro, particolari accessori scenici avevano fatto la loro comparsa nelle mani di quelli.<sup>9</sup> Se l'occorrenza isolata di un suono, conosciuto grazie all'esperienza reale, va intesa perlopiù come segnale (e non come simbolo – per esempio un *clacson* d'automobile nella vita quotidiana), solo lo straniamento suscitato dalla finzione teatrale (e in particolare dall'integrazione graduale delle singole componenti di quella compagine sonora, divenuta orchestra nel frattempo), permise di codificare l'uso degli strumenti, banalmente, in senso figurativo.<sup>10</sup> Per raggiungere tale risultato fu però necessaria anzitutto la capacità di percepire una successione di strutture timbriche come dotate di senso non solo musicale.

Se è vero che l'arte di una certa epoca, per quanto eterogenea, restituisce anche il modo di percepirla proprio della società in cui è nata, tramite strutture valide successivamente, bisognerebbe allora indagare sulle cause contingenti della storia dell'ascolto che, a cavallo fra Sette e Ottocento, ridefinirono l'orizzonte dell'esperienza acustica. Tale processo non dipendeva esclusivamente dalla musica, poiché vi contribuirono in modo altrettanto determinante la trattatistica attinente nonché la filosofia. Negli studi sulla storia dell'orchestrazione, a una testimonianza meno rigorosa di alcuni documenti scritti sull'acustica, si oppone il felice caso di una partitura che definisce eventi sonori solo verbalmente – tramite l'indicazione del nome dello strumento a lato del pentagramma –, fornendo dunque un grado di precisione equivalente a quello di un testo letterario. Sarebbe necessario, perciò, indagare sull'importanza delle testimonianze sui singoli strumenti all'interno della totalità del testo teorico, su quali connotazioni siano legate ad essi e, infine, se la menzio-

---

<sup>8</sup> Sulla percezione del timbro attraverso il senso dell'udito, si veda HORST-PETER HESSE, *Die Wahrnehmung von Tonhöhe und Klangfarbe als Problem der Hörtheorie*, Köln, Arno Volk-Verlag, 1972; PETER NITSCHKE, *Klangfarbe und Schwingungsform*, München-Salzburg, Katzbi-chler, 1974.

<sup>9</sup> Cfr. EMANUEL WINTERNITZ, *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art*, New York, Norton, 1967 (New Haven, Yale University Press, 1979<sup>2</sup>); SABINE ZAK, *Musik als «Ehr und Zier»*, Neuss, Pfäffgen, 1979, *passim*.

<sup>10</sup> Sulla genesi dell'orchestra cfr. KLAUS HALLER, *Partituranordnung und musikalischer Satz*, Tutzing, Schneider, 1970; NEAL ZASLAW, *When is an Orchestra not an Orchestra?*, «Early Music», 16, 1988, pp. 483-495.

ne dei loro nomi richiami associazioni palesi di timbri musicali, che oltrepassino la consuetudine coeva.<sup>11</sup>

Un confronto fra due testi illustrerà la peculiare tendenza di menzionare strumenti musicali in un contesto letterario tramite il ricorso alla loro personificazione, e di associare il loro timbro a connotazioni particolari che si delineavano ai primi dell'Ottocento:

Gli giunse da una strada una gradevole serenata di clarinetti, corni da caccia e fagotti, e la commozione gli gonfiò il petto. Erano musicanti di passaggio; aveva già udito parlare della loro presenza. Si unì a loro, e con qualche moneta riuscì a trascinarli seco fino alla casa di Mariane. Sotto i vecchi alberi che ornavano la vicina piazza, egli schierò i suoi cantori, adagiandosi egli stesso poco lontano e abbandonandosi tutto ai suoni che nella frescura notturna gli fluttuavano e bisbigliavano intorno. Disteso sotto le stelle amiche, l'esistenza gli pareva un sogno dorato. «Anche lei ascolta questi flauti,» diceva nel suo cuore, «sente di chi è il ricordo, di chi è l'amore che rende melodiosa la notte; anche distanti siamo allacciati da questa musica, come a qualsiasi distanza lo siamo dall'impalpabile corrispondenza dell'amore. [...] La musica cessò e fu come se fosse precipitato dall'elemento in cui le sensazioni lo avevano innalzato fino ad allora.<sup>12</sup>

Questo stralcio dal *Wilhelm Meister* di Goethe contrasta con il seguente, da *Franz Sternbalds Wanderungen* (*Le peregrinazioni di Franz Sternbald*) di Ludwig Tieck (1798) in cui al suono del corno, del flauto e alle manifestazioni sonore della natura è attribuita una particolare importanza:

«Non senti tu, spesso», proseguì Rudolph, «uno slancio meraviglioso del tuo cuore verso il meraviglioso e lo strano?... allora è come se agli alberi si sciogliesse la lingua, cosicché questo loro frusciare diventi un canto comprensibile. Ora ha inizio l'amore, entrando sul suono di flauti lontani, il cuore palpitante vuole precipitarsi contro di lui, il presente è come arrestato da un potente incantamento, e gli splendidi minuti non osano involarsi. Un cerchio di armonia ci tiene come rinchiusi con forze magiche, e una nuova esistenza trasfigurata trapela come misteriosa luce lunare nella nostra vita reale».

<sup>11</sup> Alcuni testi fondamentali per la storia della relazione fra poesia e musica nel Romanticismo tedesco: STEVEN PAUL SCHER, *Verbal Music in German Literature*, New Haven, Yale University Press, 1968; JÜRGEN KIELHOLZ, W. H. WACKENRODER, *Schriften über die Musik. Musik- und literaturgeschichtlicher Ursprung und Bedeutung in der romantischen Literatur*, Bern-Frankfurt, Peter Lang, 1972; PAULINE WATTS, *Music. The Medium of Metaphysical in E.T.A. Hoffmann*, Amsterdam, Rodopi, 1972; *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, a cura di Steven Paul Scher, Berlin, Erich Schmidt, 1984.

<sup>12</sup> JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, *La vocazione teatrale di Wilhelm Meister*, a cura di Emilio Castellani, Milano, Mondadori, 1993, pp. 55-56.



1



2

1. Francisco Goya y Lucientes (1746-1828), *La fusione delle pallottole* (1810-1814). Olio su tavola. Madrid, Palazzo Reale.

2. Wolf, *La fusione delle pallottole* (1830). Incisione colorata. È la n. 2 della serie «Szenen aus dem Freischütz». Norimberga, 1830.

«O poeta!» esclamò Franz, «se tu non fossi così sventato, dovresti creare una grande poesia prodigiosa, piena di splendore ingannevole e suoni mutevoli, piena di fuochi fatui e chiaro di luna; io ti ascolto con gioia, e il mio cuore è già toccato da queste parole».

Ora udirono una commovente musica di corni del bosco che confusamente suonano da lontano; si arrestarono tendendo l'orecchio, incerti se fosse fantasia o realtà: ma un canto melodioso giungeva loro dal bosco come un torrente che fluisce loro incontro, e Franz credette che il mondo degli spiriti si fosse schiuso all'improvviso, poiché forse senza saperlo, avevano trovato la parola magica; come se il fiume misterioso e invisibile avesse ora indicato loro la strada, e li avesse accolti nei suoi flutti.<sup>13</sup>

I suonatori appaiono in Goethe come persone: la loro presenza viene resa tangibile dall'improvviso cessare dell'esecuzione – improvviso per Wilhelm Meister, che giaceva sprofondato nei suoi sogni. La musica eseguita da costoro, presente nel romanzo sotto il termine più generale di «melodie», ha la qualità specifica di essere riconoscibile, e non disgiunta da essa per un rudimentale carattere di *opus* musicale («Werkcharakter»),<sup>14</sup> mentre i loro strumenti, al contrario, rimangono stranamente indefiniti: talvolta si parla di clarinetti, corni e fagotti, talaltra di flauti. È evidente che i sogni di Wilhelm non si rifanno a uno specifico carattere della musica, ma piuttosto alla tipologia, intesa come genere ben preciso, della serenata di un piccolo gruppo di fiati. Nella scena descritta da Goethe, la musica contribuisce senz'altro all'atmo-

<sup>13</sup> «Fühlst du nicht oft», fuhr Rudolph fort,» einen wunderbaren Zug deines Herzens dem Wunderbaren und Seltsamen entgegen? ...; dann ist es, als würde den Bäumen die Zunge gelöst, damit ihr Rauschen in verständlichem Gesang dahinrinne. Nun fängt die Liebe an, auf fernen Flötentönen heranzuschreiten, das klopfende Herz will ihr entgegenfliegen, die Gegenwart ist wie durch einen mächtigen Bannspruch festzaubert, und die glänzenden Minuten wagen es nicht zu entfliehen. Ein Zirkel von Wohllaut hält uns wie mit magischen Kräften eingeschlossen, und ein neues verklärtes Dasein schimmert wie rätselhaftes Mondlicht in unser wirkliches Leben hinein». «O du Dichter!» rief Franz aus, «wenn du nicht so leichtsinnig wärest, solltest du ein großes Wundergedicht erschaffen, voll von gaukelndem Glanz und wandelnden Klängen, voll Irrlichter und Mondschrimer; ich höre dir mit Freuden zu, und mein Herz ist schon von diesen Worten ergriffen». Nun hörten sie eine rührende Waldmusik von durcheinander spielenden Hörnern aus der Ferne; sie standen still und horchten, ob es Einbildung oder Wirklichkeit sei: aber ein melodischer Gesang quoll durch die Bäume ihnen wie ein rieselnder Bach entgegen, und Franz glaubte, die Geisterwelt habe sich wohl plötzlich aufgeschlossen, weil sie vielleicht, ohne es zu wissen, das große zaubernde Wort gefunden hätten; als habe nun der geheimnisvolle unsichtbare Strom den Weg nach ihnen gelenkt, und sie in seine Fluten aufgenommen.» LUDWIG TIECK, *Franz Sternbalds Wanderungen, Eine altdeutsche Geschichte*, in Id., *Frühe Erzählungen und Märchen*, a cura di Marianne Thalmann, München, DTV, 1963, p. 854 e segg.

<sup>14</sup> Per il concetto di «Werkcharakter» – fondamentale per la recente musicologia tedesca – si veda HANS HEINRICH EGGBRECHT, *Opusmusik*, nel suo *Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen, 1977, pp. 219-242. (trad. it. *Il senso della musica: saggi di estetica e analisi musicale*, ed. italiana a cura di Antonio Serravezza, Bologna, il Mulino, 1987).

sfera, ma è anche il prodotto circoscritto nel tempo di un gruppo di persone, per le quali suonare significa lavorare: viene menzionato il timbro dei singoli strumenti, dunque, solo perché tratteggiano l'immagine del piccolo *ensemble*.

Le cose stanno diversamente nel romanzo di Tieck – e ciò vale non soltanto per il passaggio citato, ma più in generale per il primo romanticismo tedesco. Gli esecutori di quei suoni, a cui nel romanzo tocca una funzione «di atmosfera», rimangono necessariamente anonimi, e la trascuratezza del nesso musicale diretto è in rapporto con la distanza della fonte sonora. La «commovente musica di corni del bosco che confusamente suonano da lontano» deve necessariamente ignorare l'assetto inerente all'evento acustico – considerato secondo criteri musicali – al fine di mettere in risalto ancora maggiore le qualità dei timbri puri, evocanti l'atmosfera. Sembra dunque legittimo parlare di una sorta di «aura» del timbro strumentale, secondo la famosa definizione di Walter Benjamin:

Cade qui opportuno illustrare il concetto, sopra proposto, di aura a proposito degli oggetti storici mediante quello applicabile agli oggetti naturali. Noi definiamo questi ultimi apparizioni uniche di una lontananza, per quanto questa possa essere vicina.<sup>15</sup>

Se il nesso musicale di ciò che risuona viene trascurato, allora il puro suono non possiederà né un principio né una fine precisamente delimitabili. Altrettanto problematica sarebbe, agli occhi dei teorici contemporanei, la situazione musicale intesa in senso strettamente acustico, dal momento che i confini fra suono e rumore, che lo stesso Berlioz implicitamente rispetta, risultano confusi. Se Tieck, nella conversazione tra gli amici, trasforma il mormorio degli alberi in «un canto comprensibile», allora il suo testo oltrepassa i confini di quello che, nella musica coeva, era concepibile.<sup>16</sup>

L'intenzionale genericità acustica di singoli timbri – il suono dei flauti appare evidentemente metaforico, le svariate, armoniose e indeterminate sonorità sono immaginarie, mentre i suoni di corno e le voci umane sono reali, benché lontane – contraddice curiosamente la precisione con cui fenomeni sonori differenti vengono distinti. Proprio come accade a uno strumento che suona da lontano, esso viene identificato esclusivamente grazie al suo timbro. È que-

---

<sup>15</sup> WALTER BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2000<sup>3</sup>, pp. 24-25.

<sup>16</sup> Nella trattatistica dell'Ottocento, la differenza fra «suono musicale» e «rumore» viene costantemente sottolineata; cfr. KATJA MEGWARB, *Instrumentationslehren des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt-Bern-New York, Peter Lang, 1997.

sto dunque che costituisce, in completo contrasto con le «melodie» di Goethe, il vero *medium* dell'esperienza sonora. Non è possibile distinguere del tutto i diversi livelli in cui i nomi degli strumenti servano come semplice rappresentazione sonora, sembra però evidente che i «lontani suoni dei flauti» dell'amore possedano un carattere di realtà ben diverso da quello dei corni. Indipendentemente da tale carattere, nessun timbro appare in ogni caso privo di una sua connotazione, cioè di un'aura di possibile profondità semantica, le cui implicazioni sono particolarmente chiare nella congettura di Franz, per cui essi avrebbero trovato la «große zaubernde Wort» («grande parola magica») – l'analogia con la celebre quartina di Eichendorff è palese.<sup>17</sup>

La tecnica del poeta per creare atmosfere non si basa principalmente sull'imitazione naturalistica di un'esperienza acustica, cioè l'avvicinarsi graduale di un gruppo di cacciatori nella foresta. In virtù della coincidenza fra la conversazione degli amici e il *Lied* in lontananza, e grazie alla descrizione dei suoni di caccia, impone acusticamente tale dimensione venatoria al lettore. Nell'episodio della conversazione, Tieck riesce a disegnare una specifica atmosfera che, risolvendosi nel canto lontano e nella voce dei corni, elegge suoni a una dimensione poetica, che si unisce inscindibilmente alla poesia del naturale.<sup>18</sup>

Ho scelto intenzionalmente un esempio d'inizio Ottocento per mostrare la priorità cronologica di una concezione poetica dei singoli timbri strumentali nel primo romanticismo tedesco, ma fenomeni analoghi si verificarono nel campo della musica con un ritardo di circa quindici anni. Che tale immagine trovasse anche concrete applicazioni alla musica, lo si legge negli scritti di Wackenroder – e anzi il suo legame con la persona di Tieck è così stretto che la paternità di alcune parti delle *Fantasie sull'arte per amici dell'arte* è considerato un problema dagli studiosi di germanistica.<sup>19</sup> Si osservi, nella citazione seguente, come il linguaggio di Wackenroder, ricco di sinestessie, venga messo al servizio della mediazione di associazioni che accompagnavano la percezione timbrica nell'epoca del romanticismo:

Sul prato verde sedevano i suonatori, e dai loro strumenti a fiato traevano le più

<sup>17</sup> HANS-JÜRGEN LÜTHI, *Dichtung und Dichter bei Joseph v. Eichendorff*, Bern-München, Francke, 1966, p. 167, 255 e *passim*.

<sup>18</sup> THEODOR W. ADORNO, *Zum Gedächtnis Eichendorffs*, in *Noten zur Literatur* (Id., *Gesammelte Schriften*, Frankfurt, Suhrkamp, 1974, XI, pp. 69-94).

<sup>19</sup> Cfr. RICHARD ALEWYN, *Wackenroders Anteil*, «Germanic Review», 19, 1944; WERNER KOHLSCHMIDT, *Bemerkungen zu Wackenroders und Tiecks Anteil an den Phantasien über die Kunst*, in *Philologia deutsch. Festschrift W. Henzen*, a cura di Werner Kohlschmidt e Paul Zinsli, Bern, Francke, 1965.

vivaci e allegre note primaverili, fresche come le foglie giovani che venivan su dai rami degli alberi [...]; in verità anche se tutti non avevano, dalla musica e da quel vivace insieme, una gioia così profonda come l'avevo io, pure mi sembrava che quel mondo pieno di vita si dissolvesse in una luce di gioia; le note degli oboi e dei corni parevano scherzare come raggi splendenti sul volto di ognuno e avevo l'impressione di vedere tutta quella gente, cinta di corone, entrare in un alone di gloria [...]. La luce calda del giorno svanì a poco a poco nel buio fresco della notte, le schiere variopinte si ritiravano a casa, il giardino diventò scuro, solitario e silenzioso; di tanto in tanto un suono delicato di corno si librava come uno spirito beato nel mite bagliore della luna, e tutta la natura, già prima così viva, ora si dissolveva in una leggera febbre di malinconia.<sup>20</sup>

In quest'opera si legge, inoltre, una riflessione sulle cause della molteplicità dei timbri strumentali; non a caso il testo fu pubblicato nel capitolo *I colori*, che in realtà è associato alla pittura.

La natura fisica del fenomeno dei colori era stata spiegata da Isaac Newton, mentre una soddisfacente interpretazione dei corrispondenti fenomeni timbrici non era ancora stata affrontata.<sup>21</sup> Nelle *Entdeckungen über die Theorie des Klanges* (*Scoperte sulla teoria del suono*) di Ernst Florens Friedrich Chladni (1787) venne abbozzata la seguente definizione, ancora curiosamente imprecisa, soprattutto per quanto concerne la distinzione tra il suono dell'onda sinusoidale e il timbro, mentre allo stesso tempo documenta a sufficienza il rango inferiore dei rumori nella teoria acustica del secolo XIX:

Si produce suono quando un corpo elastico emette vibrazioni periodiche e udibili. La periodicità delle vibrazioni è incontestabilmente la sola caratteristica essenziale per cui un suono si distingue da ogni altro rumore. Nella *Teoria delle arti belle* di Sulzer viene addotto, oltre a quanto esplicito in precedenza, ancora un erroneo criterio di distinzione fra suono vero e proprio e fenomeno acustico generale. Vi si legge infatti: «Il suono è una manifestazione acustica che perdura incessantemente, e che si distingue dal mero rumore in quanto quest'ultimo fa udire solo singoli colpi non continui, come i colpi di un martello, mentre il suono è appunto un fenomeno continuo. [...]». Se tale concezione di suono fosse esatta allora anche il rumore prodotto da un getto d'acqua che scorra, e ogni altro rumore continuo prodotto dallo sfregare, raschiare o graffiare sarebbero suoni veri e propri; come lo stesso autore di quell'articolo si è visto costretto, in seguito della sua concezione, a considerare il fracasso delle ruote di un carro spinto a gran velocità come suono,

<sup>20</sup> WILHELM HEINRICH WACKENRODER, *Fantasia sulla musica*, a cura di Enrico Fubini, versione italiana di Bonaventura Tecchi, Fiesole, Discanto, 1981, pp. 40, 41.

<sup>21</sup> Solo nel 1843 Georg Simon Ohm, in *Poggendorffs Annalen der Physik* (vol. LX, 1843, pp. 449 e segg.; vol. LXIII, 1844, pp. 353 e segg., e 368 sgg.) poté presentare la prima formulazione della teoria del fenomeno del suono ora universalmente accolta.

ragion per cui egli poi nel caso di ogni suono musicalmente utilizzabile ammette il risuonare degli armonici naturali, come una qualità essenziale a causa della quale il suono, secondo la sua opinione, si distinguerebbe da un mero fracasso.<sup>22</sup>

In contrasto con l'interpretazione dei fenomeni acustici come oscillazione periodica – dal punto di vista della fisica, l'unica esatta – negli esperimenti di Chladni sull'oscillazione di corpi bi e tridimensionali, si insinua una concezione piuttosto vaga di «immagini acustiche»: egli scoprì che queste immagini erano facilmente ottenibili cospargendo di sabbia o pulviscolo di ferro i corpi oscillanti. Dal momento che Chladni credette così di aver trovato il segreto dei fenomeni acustici, ignorò necessariamente la differenza, decisiva per la storia della fisica, fra oscillazione sinusoidale e timbro complesso:

Per ogni suono si ascolta un solo tono; o si ascoltano sempre più toni contemporaneamente? Che ogni corpo risuonante possa far udire due o più, o eventualmente anche tutti i toni, che da solo è in grado di produrre è stato dimostrato sufficientemente da Eulero e Bernoulli, e risulta confermato, anche in seguito ai numerosi esperimenti fin qui menzionati, più spesso dall'esperienza; che però si ascoltino sempre più toni contemporaneamente e appunto in ciò un suono si differenzi da un qualsiasi fenomeno acustico o dal rumore viene accettato da molti autori in assenza di fondamenti.<sup>23</sup>

Il fisico Johann Wilhelm Ritter, i cui *Frammenti dal lascito di un giovane fisico* (1810) esercitarono una profonda influenza sulla concezione naturalistica della seconda generazione romantica tedesca, interpretò le figure acustiche di Chladni, in seguito a fraintendimento, come chiave d'ingresso all'essenza delle oscillazioni di corpi elastici, cioè come specifica modalità per descrivere la relazione fra timbri e corpo oscillante: «sarebbe bello se ciò che qui divenne chiaro nella sua superficie fosse vero anche per ciò che secondo noi concerne l'interno: – figura di luce, segno di fuoco».<sup>24</sup> Sebbene le speculazioni teoriche di Ritter si riferissero in primo luogo alla corrispondenza fra suono linguistico e scrittura – derivazione dal *Trattato sull'origine delle lingue* (1770) di Johann Gottfried Herder –, i suoi *Frammenti* contengono però la formulazione dogmatica di una corrispondenza diretta fra materia oscillante e risultanza timbrica: «Ogni corpo sonoro, o piuttosto il suo tim-

<sup>22</sup> ERNST FLORENS FRIEDRICH CHLADNI, *Entdeckungen über die Theorie des Klanges*, Leipzig, Weidmanns Erben und Reich, 1787, p. 71 e segg.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 65 e segg.

<sup>24</sup> JOHANN WILHELM RITTER, *Fragmente aus dem Nachlasse eines romantischen Physikers. Ein Taschenbuch für Freunde der Natur*, Heidelberg, Mohr und Zimmer, 1810; rist. Heidelberg, L. Schneider, 1969, II, p. 227 e segg.

<sup>25</sup> *Ivi*, frammento 240.



Antonín Machek (1775-1844), *Ritratto di Alois Jelen nei panni di Liborin* (cioè Max). La prima rappresentazione praghese, in tedesco, ebbe luogo il 29 dicembre 1821.

bro, è, per così dire, l'ombra colorata della sua qualità interna».<sup>25</sup>

Non può che sembrare un'ironia della storia della fisica, come della storia della composizione, che la distinzione fra suono e rumore, la sola categoria certa nel dibattito sull'acustica a cavallo fra Sette e Ottocento, venisse messa in dubbio dallo sviluppo della storia della musica e della letteratura. Se ancora Goethe aveva notato nella sua *Tonlehre (Teoria acustica)*: «Schall (Geräusch). Übergang ins Formlose, Zufällige» («Suono (Rumore). Trapasso nel privo di forma, accidentale»),<sup>26</sup> il seguente estratto dal romanzo *Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter (1801-1802)* di Clemens Brentano permette di illuminare il passaggio graduale da melodia strutturata al mormorio del bosco, messo in atto tramite riverbero e «avvolgenza dall'amalgama sonoro»:

Raggiungemmo presto la parte più profonda della valle boscosa, e fatto ancora qualche passo a sinistra nella boscaglia, molti corni da caccia risuonarono con un motivo molto vivace. Era una melodia di richiamo, ed io intesi presto tre corni, che si rispondevano da punti diversi in un canto alternato.

L'eco raddoppiava i suoni, e portava nella serrata melodia una confusione piacevole e dal tono brillante. Presto sembrò che anche l'eco raddoppiasse, e che la melodia risuonasse da ogni profondità del bosco, come se attraverso le cime degli alberi spirasse una vita segretamente musicale.<sup>27</sup>

L'orizzonte associativo di singole tinte strumentali, come il corno e il flauto, conferiva alla poesia del romanticismo tedesco un'aura poeticamente connotata.<sup>28</sup> La sinestesia tanto cara ai poeti romantici tedeschi trovò forma convincente nei seguenti versi tratti da *Die lustigen Musikanten, Singspiel* di Clemens Brentano (1803) che fu musicato da E. T. A. Hoffmann:

FABIOLA Ascolta, il flauto ancor si lamenta,  
E mormorano le fresche sorgenti.  
PIAST Dorati quaggiù aleggiano i suoni,

<sup>26</sup> JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, *Tonlehre*, in ID., *Schriften zur Botanik und Wissenschaftslehre*, DTV-Gesamtausgabe, vol. 39, München, DTV, 1963, p. 212.

<sup>27</sup> «Wir erreichten bald den tiefsten Teil des waldigten Tales, und da wir noch einige Schritte links in das Gebüsch getan hatten, ertönten mehrere Jagdhörner auf eine sehr muntere Art. Es war eine rufende Melodie, und ich unterschied bald drei Hörner, die von verschiedenen Punkten aus sich in einem Wechselliede antworteten. Das Echo verdoppelte die Töne, und brachte in die gedrängte Melodie eine angenehme tonschimmernde Verwirrung. Bald schien sich auch das Echo zu verdoppeln und aus allen Tiefen des Waldes tönte es der Melodie nach, als ziehe ein geheimnisvolles musikalisches Leben durch die Wipfel der Bäume» (CLEMENS BRENTANO, *Godwi oder das steinerne Bild der Mutter*, in ID., *Werke*, München, Hanser, 1963, II, p. 246 e segg. 1963, p. 246 e segg.).

<sup>28</sup> Cfr. JÜRGEN MAEHDER, *Die Poetisierung der Klangfarben in Dichtung und Musik der deutschen Romantik*, «Aurora» 38, 1987, pp. 9-31.

Facci pian piano ascoltare!  
 FABIOLA Domanda incantevole, desiderio leggiadro,  
 Così dolcemente tu parli al cuore!  
 PIAST Attraverso la notte, che tutta mi avvolge,  
 A me traspare la luce dei suoni.<sup>29</sup>

Quando nel 1808 apparvero le prime poesie di Eichendorff nella «*Zeitschrift für Wissenschaft und Kunst*» fondata da Friedrich Ast, l'utilizzazione poetica dei suoni di corno come fattore stilistico significò piuttosto un rifarsi a *topoi* già sperimentati nella poesia romantica che un vero arricchimento dello stile lirico. Una peculiare ripartizione di strumenti e rispettivi effetti sonori domina e arricchisce l'intera opera poetica di Eichendorff, senza che ai singoli strumenti possa essere attribuita una precisa funzione. Occorre rilevare che in relazione alle ambientazioni di racconti e romanzi di Eichendorff l'organico strumentale utilizzato nella finzione non coincide in alcun modo con quelli della prassi musicale coeva: infatti o l'attività musicale fittizia non appartiene all'ambito della musica d'arte – come richiami di corno, musica da danza – oppure è strettamente legata all'intonazione del testo poetico, dunque sarebbe per lo più ascrivibile al tipo del canto solistico accompagnato da strumenti. Grazie alla frequente identità di poeta, cantante e strumentista gli strumenti a pizzico assumono nella poesia di Eichendorff uno spazio che non venne mai concesso loro nella cultura musicale dell'Ottocento.<sup>30</sup>

Fra i suoni prodotti dall'uomo con intento estetico, il suono del corno evoca più di altri un senso di lontananza – mediato dall'eco, cioè attraverso la riconduzione di un suono artificiale al suo precedente stato di natura, diventa portatore della dimensione del rumore nella poesia di Eichendorff.<sup>31</sup> Già negli stralci citati da Tieck e Brentano si coglieva quel tipico susseguirsi di suoni di corno e rumori della natura; nella lirica di Eichendorff però la descrizione di atmosfere è parte di una più ampia visione di poesia, natura e mondo. Alla distribuzione spaziale dell'apparato strumentale nella poesia narrativa di Eichendorff – con tutte le sue fasi di passaggio condizionate dal dramma – corrisponde una struttura timbrica di mediazione fra i diversi ele-

<sup>29</sup> CLEMENS BRENTANO, *Gedichte*, München, DTV, 1977, p. 29 e segg.

<sup>30</sup> ERICH WORBS, *Waldbornruf und Lautenklang. Musikinstrumente in der Dichtung Eichendorffs*, «Aurora» 22, 1962, p. 74 e segg.

<sup>31</sup> LOTHAR PIKULIK, *Bedeutung und Funktion der Ferne bei Eichendorff*, «Aurora» 35, 1975, pp. 21-34.

<sup>32</sup> ERICH WORBS, *Waldbornruf und Lautenklang. Musikinstrumente in der Dichtung Eichendorffs*, «Aurora» 22, 1962, pp. 74 e segg.

menti acustici, di cui la sua poesia è così ricca.<sup>32</sup>

L'oscillazione fra suono musicale e di natura, che attraversa tutta l'opera di Eichendorff, va considerata in particolare come il modello per la loro mediazione musicale, ma è necessario tener presente che in un'epoca ancora preindustriale la dimensione acustica ambientale offriva alla mimesi per lo più rumori di tipo naturale – come si desume dal girare delle ruote dei carri che Chladni portava come esempio di rumore informe. All'integrazione di struttura musicale e carattere di rumore si dovrebbe dunque dedicare nella storia della composizione dell'Ottocento quella particolare attenzione che tale problema richiede.

#### *Orchestrazione e timbro nella partitura del «Freischütz»*

Per facilitare la comprensione delle implicazioni estetiche del timbro orchestrale nell'opera di Weber e delle ripercussioni sulle generazioni seguenti di compositori europei, è utile occuparsi delle differenze fra l'impiego dell'orchestra nella Francia post-rivoluzionaria e nell'opera romantica tedesca, che sviluppò una nuova concezione di timbro per l'influsso della sua poesia romantica (dove la trasformazione, di un ideale di suono orchestrale si svolse in condizioni produttive assolutamente circoscritte).<sup>33</sup> Gli organici orchestrali delle opere di Spohr, Weber e Marschner non si distinguono per i numerosi strumenti aggiunti, che miravano a restituire l'immagine sonora dell'opera francese della Rivoluzione e del *grand-opéra*. Del normale complesso orchestrale facevano parte i fiati a due in organico strettamente solistico, quattro corni, due trombe, tre tromboni e il gruppo degli archi, a cui si aggiungevano talora un'arpa e alcuni strumenti a percussione, per evocare l'esotico. Il graduale processo di strutturazione semantica compiutosi all'interno di questa compagine si basò sullo *standard* dell'opera rivoluzionaria francese: non a caso i lavori di Cherubini e Méhul assunsero un'importanza predominante nei teatri europei nei primi decenni dell'Ottocento – non da ultimo anche nel repertorio di Weber, direttore a Dresda, che si apriva proprio con il *Joseph* di Méhul.<sup>34</sup> Mentre la struttura orchestrale media di queste opere si rivela spesso sorprendentemente povera, individualizzata soltan-

<sup>33</sup> JÜRGEN MAEHDER, *Hector Berlioz als Chronist der Orchesterpraxis in Deutschland*, in *Berlioz, Wagner und die Deutschen*, a cura di Sieghart Döhring, Arnold Jacobshagen, Gunther Braam, Köln, Dohr, 2003, pp. 193-210.

<sup>34</sup> WOLFGANG BECKER, *Die deutsche Oper in Dresden unter der Leitung von Carl Maria von Weber 1817-1826*, Berlin, 1962 («Theater und Drama, 22»).

to dall'impiego di singoli effetti ed eventualmente di strumenti desueti, una nuova funzionalità dei timbri usuali si sviluppò in maniera sostanzialmente indipendente dall'esibizione di *grandeur* orchestrale.

Un confronto fra la partitura di *Joseph* di Méhul – che in presenza di una struttura armonica elementare e di figurazioni d'accompagnamento uniformi prevede ben due strumenti aggiunti (l'arpa, che nel 1807 era uno strumento scarsamente usato, e la tuba curva allo scopo di creare colore locale biblico<sup>35</sup>) – le coeve *ouvertures* di Weber e la partitura di *Abu Hassan* (1811) sono illuminanti. Come si evince in particolar modo dalle opere di Weber, Spohr e Marschner composte fra il 1811 e il 1833, cioè nel periodo compreso fra *Abu Hassan* e *Hans Heiling*, lo sviluppo di una nuova concezione del timbro strumentale si realizzò attraverso la costruzione di un mondo sonoro negativo. Le note tendenze dei libretti di quest'epoca, che suscitarono il sarcasmo dell'anonimo recensore del *Freischütz*,<sup>36</sup> esigevano dai compositori la creazione di suoni che si adattassero alle scene d'orrore – conformemente all'universale predilezione della poesia romantica per il «lato oscuro della natura».<sup>37</sup> Ernst Bloch ha saputo cogliere felicemente questo lato dell'opera romantica tedesca:

A questo prezzo dunque si ebbe nella musica romantica il fenomeno sempre strano di un'imitazione della natura come scavo della natura, cioè come musica descrittiva del suo mero lato notturno. [...] Il romanticismo dipinse la *natura naturans* non come diagramma ma come fosforo.<sup>38</sup>

Il fatto che d'altra parte le straordinarie manifestazioni di effetto orchestrale armonioso – come il sorgere del sole nell'aria dell'oceano di Rezia, o l'apparizione del protagonista su un carro trainato da cigni, ambedue nell'*Oberon* di Weber, per tacere poi dall'accompagnamento orchestrale alle

<sup>35</sup> DAVID CHARLTON, *New Sounds for Old: Tam-Tam, Tuba Curva, Buccin*, «Soundings» 3, 1973, pp. 39-47.

<sup>36</sup> «La più giovane, tenera e fragile di nervi fra le Muse ha dunque stretto improvvisamente amicizia con Satana, con l'Inferno, con una smorfia che lei chiamò destino, e ruota e forza divennero i suoi ninnoli da toilette [...] così abbiamo visto notti di febbraio, antenate, evocatori di spiriti maligni, fratricidi stregati di zingari, e la bugia dello spirito del tempo tenne davvero a galla per un momento questa robaccia; inoltre avvenne che un vero genio, per quanto solo uno, Lord Byron, sia altrettanto caduto su quella via, e per l'intelligenza della maggior parte dei contemporanei fu finita» (*Carl Maria von Weber, «Der Freischütz». Texte, Materialien, Kommentare*, a cura di Attila Csampai, Dietmar Holland, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1981, p. 105 e segg.).

<sup>37</sup> GOTTHILF HEINRICH SCHUBERT, *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*, Dresden, Arnoldische Buchhandlung, 1808.

<sup>38</sup> ERNST BLOCH, *Il principio speranza*, a cura di Enrico De Angelis, Milano, Garzanti, 1994<sup>2</sup>, vol. III, p. 1254.

parole di Isotta «Frau Minne kenntest du nicht? Nicht ihres Zaubers Macht?» e di tante altre parti del second'atto del *Tristano* – siano state perseguite con un certo ritardo, dipende probabilmente da un dato di natura tecnico-compositiva, che fino ad oggi è rimasto quasi del tutto ignorato. Dal momento che l'organico orchestrale tendeva a mantenere inalterata la sua composizione di base, la possibilità maggiormente praticabile dal punto di vista tecnico-compositivo di ampliare la paletta timbrica consisteva nello straniamento e nello snaturamento del suono risultante, ottenuti grazie a tecniche d'esecuzione peculiare e alla conquista dei limiti della tessitura.<sup>39</sup> Una nuova organizzazione delle funzioni dell'orchestra richiedeva invece modelli d'orchestrazione inconsueti e creati *ex novo*; come dimostra l'ancor semplice costruzione timbrica delle prime due scene del *Rheingold* di Wagner, solo decenni più tardi fu possibile, nell'ambito di un linguaggio musicale del tutto rinnovato, contrapporre alla negatività dell'opera romantica tedesca un'adeguata «super-positività».<sup>40</sup>

L'evoluzione delle possibilità dell'orchestra, che nell'epoca della 'verità drammatica in scena' doveva essere in grado di seguire tutte le sfumature degli stati d'animo dei protagonisti, fu messa in moto dalla tendenza dell'opera romantica di legare i timbri dei singoli strumenti dell'orchestra ad un determinato significato. Al tempo della nascente opera romantica tedesca, che tentò di combattere la dominante opera italiana valendosi di categorie come quella della «verosimiglianza drammatica»,<sup>41</sup> sembrò logico basare le coordinate della distribuzione dei timbri sulle strutture fondamentali dell'intreccio. Sotto l'influsso dell'«essere *opus* musicale» («Werkhaftigkeit»<sup>42</sup>) della musica del classicismo viennese, un timbro musicale caratteristico ed unico fu sentito come una condizione necessaria per garantire l'originalità, mentre, nei secoli precedenti, un certo schematismo era stato tollerato, soprattutto in ambito italiano. La categoria dell'individualità musicale e timbrica si sviluppò prima in Germania, dove il modello del sinfonismo viennese fu più presente; dopo essere stata applicata a tutte le opere di un compositore, fu presto estesa a ogni partitura, richiedendo quindi un maggiore impegno per

<sup>39</sup> JÜRGEN MAEHDER, *Verfremdete Instrumentation – Ein Versuch über beschädigten Schönklang*, «Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft» 4, 1980, pp. 103-150.

<sup>40</sup> JÜRGEN MAEHDER, *Klangzauber und Satztechnik. Zur Klangfarbendisposition in den Opern Carl Maria v. Webers*, in *Weber – Jenseits des «Freischütz»*, a cura di Friedhelm Krummacher, Heinrich W. Schwab, Kassel, Bärenreiter, 1989, pp. 14-40 («Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, 32»).

<sup>41</sup> SIEGFRIED GOSLICH, *Die deutsche romantische Oper*, Tutzing, Schneider, 1975.

<sup>42</sup> EGGBRECHT, *Il senso della musica* cit.

la creazione di un linguaggio orchestrale in continuo sviluppo.

L'orchestrazione del classicismo viennese puntava alla percezione individuata di una pluralità di strati orchestrali;<sup>43</sup> nella distribuzione delle funzioni all'interno dell'orchestra, il classicismo viennese ne aveva innalzato ad ideale una ripartizione determinata dalle numerose limitazioni imposte dalla tecnica strumentale, conservando immutati gli schemi compositivi tradizionali – si pensi alla vetusta combinazione di trombe e timpani.<sup>44</sup> Nel corso della prima metà dell'Ottocento, si sviluppò invece la tendenza verso un suono il più omogeneo possibile. La progressiva valorizzazione poetica degli impasti timbrici si sovrappose al fascino – esercitato dal *grand-opéra* sulle altre culture teatrali europee – dei nuovi effetti ottenuti con strumenti aggiunti, cioè destinati ad un effetto speciale senza incidere sulla struttura globale della partitura. Lo sviluppo della strumentazione nel *grand-opéra* parigino mirava anche a rendere percepibili nuove dimensioni spazio-temporali, mai considerate in precedenza nel teatro musicale europeo, mediante la musica sul palcoscenico, che rese percepibili gli avvenimenti musicali su diversi livelli di presenza spaziale.<sup>45</sup> Da ciò ebbe origine un fenomeno musicale che si può giustamente definire come «spazio virtuale»: in molte scene cruciali lo spazio scenico reale, visibile dallo spettatore, e quello suggerito dagli eventi acustici non coincisero più, dando origine a un'accelerazione nelle partiture del *grand-opéra*, fino alle grandi opere di Meyerbeer dove, accanto agli effetti espressivi, le scene si cominciarono a differenziare a seconda della compagine orchestrale richiesta e delle tecniche compositive: da categoria concreta il *Tutti* si trasformò nella *summa* puramente teorica di tutti gli strumenti utilizzati nel corso di un'opera.

Nel caso più semplice, le sonorità venivano generate da un semplice accostamento dei singoli timbri utilizzati. Poiché la condizione di partenza prevedeva che ogni timbro fosse legato a un solo personaggio, a un'azione o un'idea di fondo dell'opera, la scelta sarebbe stata limitatissima, danneggiando necessariamente l'originalità dell'orchestrazione. Una complessità ulteriore vide, per la prima volta, la conquista di un'orchestrazione personalizzata e ricca di significato drammaturgico, assegnando ad ogni elemento

---

<sup>43</sup> THRASYBULOS G. GEORGIADIS, *Schubert, Musik und Lyrik*, Göttingen, Vandenhoeck & Rupprecht, 1967.

<sup>44</sup> HORACE FITZPATRICK, *The Horn and Horn-Playing and the Austro-Bohemian tradition 1680-1830*, London, Oxford University Press, 1970; DETLEF ALTENBURG, *Untersuchungen zur Geschichte der Trompete im Zeitalter der Clarinblaskunst*, 3 voll., Regensburg, Bosse, 1973.

<sup>45</sup> JÜRGEN MAEHDER, «Banda sul palco» – *Variable Besetzungen in der Bühnenmusik der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts als Relikte alter Besetzungstraditionen?*, in *Alte Musik als ästhetische Gegenwart. Kongreßbericht Stuttgart 1985*, a cura di Donald Berke, Dorothea Hanemann, Kassel, Bärenreiter, 1987, II, pp. 293-310.

significativo della struttura drammatica un timbro puro o un impasto di più strumenti. Un simile procedimento implicava una distribuzione di tutta la gamma a disposizione del compositore, che assegnava in ogni nuovo lavoro una funzione drammaturgica differente agli impasti sonori. Questo livello di orchestrazione corrisponde a quello della partitura del *Freischütz* di Weber. I suoni dei corni che, nell'*ouverture*, sembrano giungere dallo spazio virtuale di una natura idealizzata, il timbro cupo del clarinetto nel suo registro più grave, mescolato ai timpani e al pizzicato dei contrabbassi che forniscono il ritratto musicale di Samiel, il dolcissimo impasto dei legni che circonda la preghiera di Agathe: questo apparato apparteneva ai primordi più tipici dell'esperienza timbrica del romanticismo tedesco.

L'effetto epocale di quest'opera sui contemporanei, ben documentato dalle partiture seriori di Spohr e Marschner, si coglie ancora nelle entusiastiche affermazioni di Wagner del 1870:

In precedenza incontro R[ichard] in colloquio con Richter su Weber; che prima di questo uomo non aveva davvero mai avuto del carattere sinistro di certi strumenti (oboe, clarinetto); così come non aveva avuto idea della *Repetition* prima di Beethoven; [...] tutto opera, qui; la strumentazione, la tonalità, tutto.<sup>46</sup>

Nei *Colloqui con Carl Maria von Weber* di Johann Christian Lobe il compositore sviluppò le sue riflessioni sul «tono di base» dell'opera e richiamò l'attenzione del suo interlocutore sul fatto che la maggior parte dell'azione si svolge di notte. La sua ricerca di sonorità peculiari per il tema di Samiel documenta la precisa valutazione della loro ricaduta sul dramma:

Ho riflettuto e rimuginato a lungo su quale potesse essere la giusta sonorità principale per tale sensazione terribile. Naturalmente doveva essere un timbro scuro, opprimente, quindi da cercare nelle regioni più basse di violini, viole e contrabbassi, poi specialmente i toni più profondi del clarinetto, che a me sembravano essere particolarmente adatti per la raffigurazione del 'terribile', oltre ai suoni lamentosi dei fagotti, le note più gravi dei corni, il tetro rullo dei timpani o i sinistri colpi isolati dei timpani. Se lei scorre la partitura dell'opera non troverà quasi un brano in cui non sia percepibile il cupo colore di base.<sup>47</sup>

La partitura del *Freischütz* viene largamente arricchita, sia tramite rumo-

<sup>46</sup> «Vorher treffe ich R. mit Richter im Gespräch über Weber; wie vor diesem man von dem Grauenhaften gewisser Instrumente (Oboe, Klarinette) keine Ahnung gehabt; so auch vor Beethoven man die *Repetition* nicht geahnt hat; [...] ; alles wirkt dabei; die Instrumentation, die Tonart, alles.» (COSIMA WAGNER, *Tagebücher*, a cura di Martin Gregor-Dellin, Dietrich Mack, München-Zürich, Atlantis, 1976, I, p. 321 (diario del 7 dicembre 1870).

<sup>47</sup> JOHANN CHRISTIAN LOBE, *Gespräche mit Carl Maria v. Weber (Carl Maria von Weber, «Der Freischütz». Texte, Materialien, Kommentare cit., p. 154).*



Charles Cambon (1802-1875), bozzetto scenico (Gola del lupo) per il *Freischütz* con i recitativi di Berlioz. Parigi, Théâtre de l'Opéra, 1841.

ri sia mediante eufonia: sin dall'inizio dell'*ouverture*, l'armonioso risuonare dei corni si contrappone alla cifra sonora di Samiel, uno dei primi suoni misti «composti» in piena consapevolezza nella storia dell'orchestrazione. Dopo una introduzione di otto battute di archi e legni all'unisono, le due coppie di corni in Do e in Fa entrano sul morbido tappeto sonoro degli archi. Poiché nei corni naturali l'emissione delle note dipendeva strettamente dalla loro intonazione, la prescrizione di Weber di due parti di corni diversamente intonate consentiva un ampliamento del totale di suoni a disposizione; da questo punto di vista il passaggio citato riflette una prassi consolidatasi già intorno ai primi del secolo, che traeva origine dalle sinfonie in modo minore della tradizione preclassica e classica.<sup>48</sup> Al tempo stesso, egli sfrutta la differenza, chiaramente percepibile nel carattere delle due intonazioni dei corni che, a quell'epoca – poco prima dell'affermazione del corno doppio a scapito di quello basso – era ancora possibile ottenere. Sul movimento regolare degli archi la voce dei corni si staglia come puro fenomeno sonoro, gravido di

<sup>48</sup> OTTMAR SCHREIBER, *Orchester und Orchesterpraxis in Deutschland zwischen 1790 und 1850*, Berlin, Tritsch & Hunther, 1938, pp. 177-188.

ESEMPIO MUSICALE 1<sup>49</sup>

**Der Freischütz.**  
Ouvertüre.

7

C. M. von Weber.

Adagio.

Flauti.

Oboi.

Clarinetti in B.

Fagotti.

Corni in F.

Corni in C.

Trombe in C.

Timpani in C. A.

Alto.  
Trombe.

Bassi.

Tromboni.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Bassi.

Solo.

<sup>49</sup> CARL MARIA VON WEBER, *Der Freischütz*, Leipzig, Peters, s.a.; rist. New York, Dover, 1977, pp. 7-8 (partitura d'orchestra).

This musical score is divided into three systems. The first system includes parts for Soprano, Tenore, Cori in E, and Piano. The piano part features a prominent, rhythmic accompaniment with a 'Moto' marking. The second system is marked 'Molto vivace' and includes parts for Soprano, Tenore, Cori in E, and Piano. The piano part continues with a complex, rhythmic texture. The third system includes parts for Soprano, Tenore, Cori in C, and Piano. The piano part maintains its complex, rhythmic accompaniment. The score is written in a dark ink on a light background, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.



Paul Lormier, figurini di Kilian e Samiel per il *Freischütz* del 1841, con i recitativi di Hector Berlioz. Parigi, Théâtre de l'Opéra, 1841.

tutte le associazioni di spazialità che ne contraddistinguono il timbro: Il flusso musicale muta all'improvviso: una mescolanza di timbri – clarinetti nel registro grave, tremolo degli archi e colpi di timpano, raddoppiati dal pizzicato dei contrabbassi – tratteggia, nelle sei battute seguenti, il personaggio di Samiel. Le componenti di questa sonorità, la settima diminuita La-Mib-Fa#-Do, sono anche le quattro toniche principali della scena della Gola del lupo.<sup>50</sup> Nella cifra sonora del dèmone convergono dunque le diverse immagini d'orrore secondo il loro ordine diastematico, e appaiono altresì come incarnazione stilizzata del 'terribile'. A tre toni dell'accordo corrisponde in modo vincolante una combinazione strumentale fissa: il La grave appartiene a timpani e contrabbassi pizzicati, e costituisce l'unico elemento ritmico variabile della sonorità, e quando riappare nella scena della Gola del lupo si scoprirà che tale metro sostiene le parole di Samiel «Sechse treffen!

<sup>50</sup> GOSLICH, *Die deutsche romantische Oper* cit., p. 419 e segg.

Sieben äffen.» («Sei colpiscono, la settima inganna!»). I due toni centrali vengono eseguiti dai clarinetti nel registro basso, combinati con le viole divise. Solo il tono superiore muta la sua strumentazione nel corso dell'opera, senza tuttavia modificare la successione dei timbri conformemente alle strutture drammaturgiche dell'opera. Gli archi tralasciano il loro tremolo durante la scena della Gola del lupo, come se il compositore avesse voluto contrapporre alle loro figurazioni – non prive di una certa componente rumoristica – la cifra sonora di Samiel che, con i suoi suoni fissi, sembra rappresentare in qualche modo l'Altro. Il ritorno di tale suono alla forma dell'*ouverture* quando muore Caspar, dimostra nuovamente che il compositore ha voluto attenuare il carattere statico del suo mondo sonoro e perseguire una elementare chiusura della struttura timbrica dell'opera.

Per la comprensione dei campi timbrici, che nella scena della Gola del lupo accompagnano le diverse manifestazioni del soprannaturale, è necessario ripercorrere almeno sommariamente la storia del soggetto di *Freischütz*. Le apparizioni, che interferiscono con le attività dei cacciatori, soggiacciono infatti a interessanti mutamenti, il cui risultato, la versione di Kind, venne a sua volta interpretato da Weber. Nella più antica tra le probabili fonti del soggetto di *Freischütz*, le *Conversazioni dal regno dello spirito*, pubblicata a Lipsia nel 1731, l'avvenimento – ambientato nell'«anno 1710, in una città del Regno di Boemia» – viene presentato come esempio nella trattazione dedicata agli spiriti dell'aria.<sup>51</sup> Come suggerisce l'articolazione dell'opera, l'esistenza del mondo soprannaturale viene data semplicemente per scontata.<sup>52</sup> Vi compaiono le seguenti figure:

1. una donna anziana, «che porta appesi numerosi mestoli in legno da cucina»;
2. alcuni «cocchi trainati da cavalli, i quali si dirigevano verso di lei»;
- 3 «una pattuglia di uomini a cavallo»;
4. «un corno da caccia, un forte ululato di molti cani, un capo di selvaggina inseguito, [...] cani [...], numerosi cacciatori a cavallo»;
5. «da ultimo arrivò lentamente un uomo che montava un cavallo nero, e si pose

<sup>51</sup> *Unterredungen von dem Reiche der Geister, worin gehandelt wird: I. Von den Geistern überhaupt./ II. Von den geheimen Hauss=Geistern./ III. Von den Geistern der Verstorbenen./ IV. Von den Erd= und Wasser=Geistern./ V. Von den Luft= und Feuer=Geistern./ VI. Von den Geistern gewisser Landschaften, Städte und Schlösser./ zwischen ANDRENIO und PNEUMATOPHILO*, Leipzig, Samuel Benjamin Walther, 1731-1741 (riprodotto in *Der Freischütz. Friedrich Kinds Operndichtung und ihre Quellen*, a cura di Felix Hasselberg, Berlin, Dom-Verlag, 1921, p. 9 e segg.).

<sup>52</sup> Una simile classificazione di spettri con pretesa di sistematicità – in questo caso si tratta della categoria degli spettri del sottosuolo – venne fornita da GEORG AGRICOLA nel suo trattato *De re metallica libri XII*, Basel, 1556 (trad. ingl., a cura di Herbert Hoover: New York, Dover, 1986).

davanti al cerchio».

Quest'ultimo potrebbe essere considerato il precursore di Samiel: insieme alla vecchia è l'unica figura ad interloquire con le altre due persone del cerchio magico. Accomuna le rimanenti apparizioni la grande rapidità con cui si muovono verso il cerchio magico, per poi sfrecciare sulle teste dei due protagonisti all'ultimo momento: risulterebbe così giustificata la loro classificazione come spiriti dell'aria. In questa prima fonte del *Freischütz* però è assente la dimensione naturale delle manifestazioni del 'terribile', ugualmente significativa tanto per il libretto del *Freischütz* di Kind, quanto per il *Libro degli spettri* (1810) di Johann August Apel, dove compaiono, immersi in un ambiente naturale romantico:

1. «una vecchia china, circondata da cucchiari di legno, mestoli e altri arnesi da cucina»;
2. «un carro con sei destrieri, preceduto da uomini a cavallo»;
3. un falso rintocco d'orologio, proveniente da un campanile lontano;
4. una scrofa furiosa, che si rivela invulnerabile;
5. un cavaliere su un destriero rosso.<sup>53</sup>

Grazie al parallelismo delle apparizioni, la dipendenza di Apel dalla sua fonte appare più chiara di quanto la cornice del racconto lasci sospettare. All'interno del *Libro degli spettri* le apparizioni sono calate nella descrizione di una natura terribile ed ostile, che si serve di numerosi prestiti stilistici provenienti dall'allora nascente letteratura romantica.<sup>54</sup> «Sinistri volatili notturni» e «figure impalpabili» circondano i personaggi mentre «civette e nottole», razzolando rumorosamente fra teschi e ossa, spargono il terrore ai crocevia.

Dal momento che il *Freischütze* del consigliere di corte Franz Xaver von Caspar (1812, musica di Carl Borromäus Neuner, mai eseguito) si segnala per una scena della Gola del lupo<sup>55</sup> che, come parodia – per quanto assolutamente involontaria – del romanticismo spettrale, oltrepassa in comicità

<sup>53</sup> *Der Freischütz. Friedrich Kinds Operndichtung und ihre Quellen* cit., pp. 37-40.

<sup>54</sup> Cfr. HERMANN ANDERS KRÜGER, *Pseudoromantik. Friedrich Kind und der Dresdener Dichterkreis*, Leipzig, Haessel, 1904; JOACHIM REIBER, *Bewahrung und Bewährung. Das Libretto zu Carl Maria von Webers «Freischütz» im literarischen Horizont seiner Zeit*, München, W. Ludwig, 1990 («Literatur aus Bayern und Österreich, 2»); Id., *Friedrich Kind – Versuch einer Würdigung*, in *Weber-Studien*, a cura di Gerhard Allroggen, Joachim Veit, Mainz, Schott, 1993, pp. 224-236.

<sup>55</sup> GOTTFRIED MAYRHOFER, «Abermals vom Freischützen». *Der Münchner «Freischütze» von 1812*, Regensburg, Bosse, 1959, pp. 38-42.

<sup>56</sup> CARL MARIA VON WEBER, *Tonkünstlers Leben*, in Id., *Kunstansichten*, a cura di Karl Laux, Leipzig, Reclam, 1975, p. 67.

quella di Weber dell'opera romantica tedesca<sup>56</sup> e quella del *Freischütz* di Franz Grillparzer,<sup>57</sup> non sarà inutile rappresentare di seguito le manifestazioni del sovrannaturale all'interno della partitura del *Freischütz*:

1. «una nube copre la striscia della luna, così che l'intera scena è illuminata soltanto dal fuoco della fornace, dagli occhi della civetta e dal legno marcescente dell'albero»;<sup>58</sup> campo sonoro basato su La minore negli archi senza contrabbassi; movimento interno del campo sonoro dovuto a rapide note di cambio in sedicesimi nelle tre parti superiori; breve figurazione di chiusura nei flauti in ottava: *fusione della prima pallottola*;
2. «uccelli di bosco volano giù, si sistemano attorno al cerchio, saltellano e svolazzano»; lo stesso campo sonoro prolungato di una battuta, al di sopra del quale guizzano terzine in staccato di flauti, oboi e clarinetti in ottava: *fusione della seconda pallottola*;
3. «un nero cinghiale irrompe attraverso la macchia e corre via»; tremolo in Si bemolle maggiore nei violini e nelle viole, sotto il quale gorgoglia una parte di basso in *fortissimo*, composta da archi bassi e fagotti, intensificata da toni del trombone basso e dei clarinetti nel registro profondo: *fusione della terza pallottola*;
4. «si scatena una tempesta, piega e spezza le cime degli alberi, fa sprizzare scintille dal fuoco»; musica di tempesta in Re minore, figurazioni ascendenti e discendenti degli archi in sedicesimi, su cui – conformemente al *topos* della scena di tempesta nell'opera del Settecento<sup>59</sup> – i fiati tengono note lunghe; rullo del timpano al principio, poco dopo entrano i flauti: *fusione della quarta pallottola*;
5. «si sentono strepiti, schiocchi di frusta e scalpitare di cavalli; quattro ruote infuocate, sprigionando scintille, rotolano via, senza che si possa scorgere, per la velocità, la loro vera forma o il carro»; terzine in Sol maggiore sulla prima corda dei secondi violini, viole e violoncelli, accentuata da colpi regolari di oboi, clarinetti, corni, violini primi e contrabbassi; successivamente brevi figurazioni nei flauti e nei primi violini che mimano i fulmini: *fusione della quinta pallottola*;
6. «latrare di cane e nitriti nell'aria; figure nebulose di cacciatori a piedi e a cavallo, cervi e cani passano via nella parte alta»; quattro corni (in tre differenti intonazioni!), due fagotti e trombone basso s'impegnano nella grossolana caricatura di una fanfara di caccia *sempre tutto fortissimo possibile*, cui si aggiunge un coro maschile all'unisono dietro la scena: *fusione della sesta pallottola*;
7. «l'intero cielo diventa nera notte, le tempeste, che prima si scatenavano l'una contro l'altra, ora si uniscono e coalizzano tra spaventevoli lampi e tuoni; un acquazzone comincia a cadere; fiamme blu scuro erompono dalla terra; fuochi

<sup>57</sup> FRANZ GRILLPARZER, *Der wilde Jäger. Parodie der Wolfsschlucht* (1822), in *Der Freischütz. Friedrich Kinds Operndichtung und ihre Quellen* cit., p. 115 e segg.

<sup>58</sup> La traduzione della didascalie della partitura (WEBER, *Der Freischütz* cit., p. 137 e segg.) è quella impiegata nell'edizione del libretto in questo volume.

<sup>59</sup> GUDRUN BUSCH, *Die Unwetzerszene in der romantischen Oper*, in *Die «couleur locale» in der Oper des 19. Jahrhunderts*, a cura di Heinz Becker, Regensburg, Bosse, 1976, pp. 190-192.

fatui compaiono sui monti; alberi vengono divelti con fragore fin dalle radici: la cascata schiumeggia e strepita; pezzi di roccia precipitano; da ogni parte rombo di tempesta; la terra sembra vacillare»; irruzione dell'intera orchestra sul *Presto* in Do minore già udito nell'*ouverture*, che, nel momento dell'apparizione di Samiel, si volge repentinamente al Fa diesis minore: *fusione della settima pallottola*. Presunto accordo conclusivo *fortissimo*, seguito immediatamente da un inaspettato accordo in *pianissimo*, che lo spegne, quasi come un'eco.

Friedrich Kinds dette un contributo determinante alla struttura librettistica riducendo sia il numero di spiriti sulla scena sia quello di pallottole magiche (in origine erano sessantatré). Un intervento pur così limitato, che per di più connotava negativamente i proiettili stregati grazie al numero sette, consentì a Weber di articolare le apparizioni spettrali in sezioni regolarmente distinte, coincidenti con le fasi dell'incantesimo. Grazie al rapporto tra figure spettrali e dimensione fenomenica naturale – quest'ultima presente nei due temporali notturni che si scatenano sul paesaggio sconvolto della Gola del lupo – viene a crearsi una giustificazione di ordine quasi naturale per la manifestazione del 'terribile'; con l'eccezione dell'apparizione di Samiel, si potrebbero interpretare tutte le altre apparizioni come allucinazioni di Caspar e Max. Ancor più significative delle conseguenze sceniche di tale modifica furono quelle musicali: Kind offrì a Weber un punto d'appoggio per la realizzazione sonora del mondo degli spettri, che ha così acquisito un'importanza molto maggiore di quanto previsto originariamente nel libretto.

I mezzi drammatici del *Singspiel* tedesco e dell'*opéra-comique* rivoluzionaria, soprattutto la tecnica del *Melodram* (o melologo)<sup>60</sup> – sezione parlata con accompagnamento musicale libero – coincidono con l'idea di una successione di apparizioni spettrali isolate. L'avanzata tecnica weberiana di composizione orchestrale offriva sì una paletta di suoni misti individualizzati, ma non consentiva però di operare trasformazioni timbriche fra questi. Le singole sezioni musicali della Gola del lupo costituiscono una sorta di struttura ad incremento progressivo, priva però di gradi intermedi: ogni evento sonoro mantiene un costante livello dinamico con un grado ben definito di sostanza rumoristica nel suono orchestrale. Non soltanto il numero di strumenti e la dinamica, anche il crescente grado di distorsione del suono soggiace al principio di una crescente tensione drammatica e musicale.

La scena della Gola del lupo riceve la sua relativa unità musicale non soltanto dall'ordine simmetrico delle tonalità disposte sull'intervallo di settima

<sup>60</sup> THOMAS BETZWIESER, *Sprechen und Singen. Ästhetik und Erscheinungsformen der Dialogoper*, Stuttgart-Weimar, Metzler, 2002.

diminuita, ma è anche una sorta di compendio di suoni distorti, in stretto rapporto reciproco grazie all'affinità dei principi che regolano la produzione della distorsione timbrica. Particolari prestazioni vengono richieste ora agli archi, le cui figurazioni, per lo più molto mosse, arricchiscono il suono complessivo di quella percentuale di sostanza rumoristica, che a partire dalla partitura del *Freischütz* divenne patrimonio stabile delle scene di natura nell'opera ottocentesca.<sup>61</sup> Il problema specifico che Weber, nel musicare il libretto di *Freischütz*, dovette affrontare, consisteva nel motivare drammaturgicamente una molteplicità di manipolazioni e distorsioni timbriche, ma l'*impasse* era pressoché insolubile all'interno delle convenzioni della scena di tempesta. Come si evince da una partitura emblematica come *Médée* di Luigi Cherubini (1797), una tradizionale scena di tempesta consisteva in una struttura continuamente crescente, però relativamente poco individuata timbricamente.<sup>62</sup> L'obiettivo di Weber, al contrario, fu quello di fondere cifre sonore a sé stanti, sotto l'egida compositiva di una struttura in crescendo, che avrebbe dovuto condurre ad uno i sette livelli di straniamento timbrico.

La singolarità della soluzione realizzata da Weber si manifesta chiaramente attraverso un confronto con le opere romantiche di Richard Wagner, dove i *Leitmotive* principali possiedono una molteplicità di aspetti timbrici, interpretabili diacronicamente, come correlato compositivo dell'azione sulla scena, o del racconto di un'azione passata.<sup>63</sup> In un'analisi sincronica della struttura compositiva siffatte manifestazioni timbriche drammaturgicamente determinate sarebbero interpretabili come la «forma-base» di un *Leitmotiv*, unitamente ai gradi di accrescimento e di diminuzione del volume come della «positività». Paragonato con la duttilità dell'immaginazione timbrica di Wagner, i cui fondamenti tecnico-orchestrali avevano preso avvio proprio da *Freischütz*, la focalizzazione sistematica sull'individualità dei singoli campi timbrici condusse alla retrocessione in secondo piano della continuità del decorso musicale:

La gola del lupo è composta, quasi come in una pellicola cinematografica, di brevi istantanee, ognuna delle quali accompagna una situazione o un'apparizione

---

<sup>61</sup> STEFAN KUNZE, *Naturszenen in Wagner Musikdrama*, in *Bayreuther Dramaturgie. Der Ring des Nibelungen*, a cura di Herbert Barth, Stuttgart-Zürich, Belsler, 1980, pp. 299-308; ARNFRIED EDLER, «*Glanzspiel und Seelenlandschaft*». *Naturdarstellung bei Weber und Rossini*, in: *Weber – Jenseits des «Freischütz»* cit., pp. 71-83.

<sup>62</sup> STEFAN KUNZE, *Cherubini und der musikalische Klassizismus*, «*Analecta Musicologica*» 14, 1973, pp. 301-323.

<sup>63</sup> JÜRGEN MAEHDER, *Studi sul rapporto testo-musica nell'«Anello del Nibelungo» di Richard Wagner*, «Nuova rivista musicale italiana», XXI/1-2, 1987, pp. 43-66, 255-282.

spettrale. È proprio grazie a questa riservatezza, al fatto di limitarsi alla musica di scena e a rinunciare all'idea di un gran finale continuativo, come quello del secondo atto di *Figaro* o della scena del carcere, il brano cruciale di *Freischütz* si impone per la sua originalità. Si affida senza timore al rapido susseguirsi delle immagini. Le esigenze sinfoniche non si potrebbero soddisfare nel *Singspiel* né si accorderebbero con i colori degli istanti mutevoli di una visione infernale fatta di miniature *Biedermeier*. Negli stessi anni in cui fu composto il *Freischütz* fu inventato il caleidoscopio; qualcosa del bisogno che quell'invenzione richiama è diventato musica nella Gola del lupo.<sup>64</sup>

Le mescolanze sonore così precisamente calibrate di Weber hanno influenzato in modo determinante la tecnica strumentale, come anche l'estetica dei timbri dell'Ottocento: senza l'individualità del suono orchestrale realizzata nelle sue tre opere della maturità, la storia della tecnica strumentale dell'Ottocento sarebbe stata diversa. Fino a che punto potesse giungere la suggestione dei timbri della partitura di *Freischütz*, viene documentato da un curioso errore in cui incorse Hector Berlioz nella stesura del celebre *Trattato di Orchestrazione*: nella descrizione della melodia del clarinetto, che nell'*ouverture* segue ai tre squilli di corno tolti alla scena della Gola del lupo – dove per giunta risuonano alle parole di Max «O dringt kein Strahl durch diese Nächte!» («Oh, nessun raggio penetrerà attraverso questa notte?») – presentò con una connotazione femminile il timbro del clarinetto, collegandolo al personaggio di Agathe, prima di chiarire le implicazioni semantiche della linea melodica:

Ella è pure la vergine isolata, la bionda fidanzata del cacciatore, che, gli occhi fissi al cielo, mesce i teneri suoi gemiti al susurrìo del vento, che rompesi fra i rami di an-

<sup>64</sup> «Aus Bildchen, fast streifenhaft wie im Film, ist auch die Wolfsschlucht komponiert, deren jedes eine Situation oder eine Gespenstererscheinung begleitet. Gerade durch diese Zurückhaltung, durch die Beschränkung auf Bühnenmusik, den Verzicht auf die Idee des großen durchlaufenden Finales wie jenes im zweiten *Figaro*-Akt oder in der Kerkerszene, hat das Kernstück des *Freischütz* seine bezwingende Originalität. Ohne Angst vertraut es der Flucht der Bilder sich an. Symphonische Ansprüche wären im *Singspiel* weder einzulösen, noch vertragen sie sich mit den Farben der wechselnden Augenblicke – einer Höllenvision aus *Biedermeier*miniaturen. Um dieselben Jahre, in denen der *Freischütz* komponiert ward, hat man das Kaleidoskop erfunden; etwas von dem Bedürfnis, das jene Erfindung herbeizitierte, ist in der Wolfsschlucht Musik geworden»; THEODOR W. ADORNO, *Bilderwelt des «Freischütz»*, in ID., *Moments musicaux (Gesammelte Schriften, cit., xvii, 1982, pp. 36-41)*.

<sup>65</sup> HECTOR BERLIOZ, *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration modernes*, Paris, Schöenberger, 1843; trad. it.: *Grande trattato di strumentazione e di orchestrazione*, a cura di Alberto Mazzucato (con appendici di Ettore Panizza), Milano, Ricordi, © MCMXII (rist. 1983), II, p. 34.

nosa foresta?... Oh Weber!...<sup>65</sup>

## Berlioz, Boito e il *Freischütz* di Weber

a cura di Davide Daolmi

Dopo la prima berlinese del *Freischütz* (1821), che suscitò subito vivo interesse anche fra spettatori di fama come Heine e Hoffmann,<sup>1</sup> chi visse lo spettacolo come un momento di svolta, fors'anche suggestionato dell'entusiasmo dei suoi vent'anni, fu Hector Berlioz che assistette al successivo adattamento francese di Castil-Blaze per l'Odéon di Parigi (1824).

*Robin des bois*, questo il nuovo titolo del *Freischütz*, profondamente rimangiato per il pubblico parigino, non rendeva giustizia all'opera di Weber e, a detta dello stesso Berlioz, era interpretato da «cantanti tremendi». Ciò malgrado, fu una rivelazione. Della scoperta di Weber e delle prime perplessità Berlioz dirà anni dopo, un po' con la civetteria dell'«io c'ero», nei suoi *Mémoires* pubblicati postumi nel 1870.<sup>2</sup> Il passo gustosissimo – il primo che di seguito si pubblica (*Apparizione di Weber all'Odéon*) – ricorda anche la sosta di Weber a Parigi del febbraio 1826. Il giovane Berlioz avrebbe fatto di tutto per incontrarlo, ma non vi riuscì; Weber morirà di lì a poco. Dell'episodio, una delusione che evidentemente segnò la sua giovinezza, Berlioz aveva già parlato, più o meno con le stesse parole, in *Voyage musical en Allemagne et en Italie* (1844);<sup>3</sup> qui l'omaggio a Weber si mischia alle accuse contro i filistei che non seppero apprezzarne l'arte quand'era ancora vivo.

Berlioz racconta poi della delusione dei francesi per la versione originale tedesca del *Freischütz* offerta nel 1828, che indusse a riproporre dieci anni

---

<sup>1</sup> Cfr. Die E.T.A. Hoffmann zugeschriebenen Kritiken in der Vossischen Zeitung, e HEINRICH HEINE, Aus den «Briefen aus Berlin», in Carl Maria von Weber. Der Freischütz. Texte, Materialien, Kommentare, a cura di Attila Csampai e Dietmar Holland, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1981, pp. 104-113, 114-117; i contributi di Heine e Hoffmann si posso leggere in francese anche in Weber. «Le Freischütz», «L'Avant-scène Opéra», nn. 105-106, 1988.

<sup>2</sup> *Mémoires de Hector Berlioz: comprenant ses voyages en Italie, en Allemagne, en Russie et en Angleterre: 1803-1865*, Paris, Michel Lévy Frères, 1870.

<sup>3</sup> HECTOR BERLIOZ, *Voyage musical en Allemagne et en Italie: études sur Beethoven, Gluck et Weber: mélanges et nouvelles*, Paris, Jules Labitte, 1844.

dopo, di nuovo, l'adattamento di Castil-Blaze. I tempi però erano maturi per trasformare quella che nel '24 era stata accolta come una bizzarria in un'opera di repertorio a tutti gli effetti: l'Opéra nel 1841 apre i battenti a una nuova produzione di *Freischütz*. Apparentemente le condizioni c'erano tutte perché fosse un fallimento: la traduzione letterale (non più un adattamento) era affidata a un italiano, Émilien Pacini; il parlato, non potendo essere tollerato in un tempio della lirica come l'Opéra, sarebbe stato rimpiazzato da recitativi accompagnati; e, soprattutto, si sarebbero aggiunti i balletti, a cui il pubblico francese non era disposto rinunciare. Ma è a Berlioz stesso che, con suo grande piacere, viene affidata la cura musicale dell'opera. Berlioz fa senz'altro un buon lavoro. Rispettoso dello spirito trasognato di Weber evita per esempio di toccare la scena della Gola del lupo e, per i balletti, orchestra l'*Invito alla danza* dello stesso Weber.

Chi più di tutti avrebbe potuto deprecare l'operazione era il giovane Richard Wagner, che da tempo rivendicava un'identità nazionale dell'opera tedesca. In quei mesi di stanza a Parigi scrisse tuttavia ben due articoli per elogiare senza riserve l'operazione di Berlioz. Il primo apparve in francese sulla «Revue et Gazette musicale de Paris» del 23 e 30 maggio con il titolo *Le Freischütz*; il secondo, intitolato «*Le Freischütz*»: *Bericht nach Deutschland* («*Il Freischütz*»: *resoconto per la Germania*), uscì fra il 16 e il 21 luglio sulle pagine dell'«Abend-Zeitung».<sup>4</sup>

A due settimane di distanza dal primo scritto di Wagner, Berlioz, ancora nelle orecchie il trionfo della rappresentazione parigina, pubblicherà sul «Journal des débats» (16 giugno 1841), un omaggio a Weber (e un pochino anche a sé stesso) che poi riproporrà, abbreviato, nelle pagine di *À travers chants* (1862).<sup>5</sup> Questa è la versione che corrisponde al secondo testo qui proposto («*Der Freischütz*» di Weber).

Il terzo e ultimo scritto di cui si compone la nostra antologia (*Il «Freischütz» davanti al pubblico della Scala*) è invece di Arrigo Boito, e fu pubblicato sulla «Gazzetta Musicale di Milano» del 17 marzo 1872, come presentazione alla prima scaligera della sua traduzione italiana dell'opera di Weber. Diversamente da Berlioz, che in fondo sembra indifferente alle lodi di Wagner, Boito lega a filo doppio la fortuna di Weber con il pensiero operistico wagneriano, realizzazione compiuta della rivoluzione cominciata da

<sup>4</sup> Entrambi saranno ripubblicati, uno di seguito all'altro (pp. 207-240), nel primo volume dei *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, la raccolta dei suoi scritti critici e poetici in dieci volumi che Wagner dà alle stampe fra il 1871 e il 1883 presso l'editore Fritzsche di Lipsia. *Le Freischütz* assumerà il titolo di «*Der Freischütz*»: *An der Priserpublicum*.

<sup>5</sup> HECTOR BERLIOZ, *À travers chants: études musicales, adorations, boutades et critiques*, Paris, Michel Lévy Frères, 1862.

Weber. Qui si citano ampiamente gli articoli di Wagner (che solo l'anno prima erano stati ripubblicati nel primo volume dei *Gesammelte Schriften*). Boito tace invece non solo di Berlioz, ma anche del suo adattamento con recitativi che, peraltro, il pubblico milanese aveva potuto ascoltare quindici anni prima in un allestimento non troppo fortunato al teatro Carcano (24 giugno 1856). Del resto Boito, che in queste pagine si cela dietro l'anagramma di Tobia Gorrio, sta facendo propaganda a se stesso, e poco avrebbe giovato ricordare i successi francesi.

#### I.a HECTOR BERLIOZ, *Apparizione di Weber all'Odéon*<sup>6</sup>

Nel bel mezzo di questo fervente periodo di studi musicali, proprio quando più forte era la febbre causatami dalla mia passione per Gluck e Spontini e dall'avversione che mi ispiravano le dottrine e le forme rossiniane, apparve Weber. Il *Freischütz*, trasformato in *Robin des bois*, venne rappresentato all'Odéon. Ebbe come interpreti una giovane orchestra ammirevole, un coro mediocre, e dei cantanti tremendi. Soltanto una donna, la Pouilley, che sosteneva il ruolo di Agathe (chiamata Annette dal traduttore),<sup>7</sup> possedeva una certa grazia e una qualche abilità nei vocalizzi, ma niente di più. Sicché la sua parte, cantata senza intelligenza, senza passione e senza il minimo slancio d'animo, finì col risultare pressoché annientata. La grande Aria del secondo atto soprattutto, che la signora Pouilley cantava con un imperturbabile sangue freddo, aveva la grazia d'un vocalizzo di Bordogni<sup>8</sup> e passava via praticamente quasi senza che ci se ne accorgesse. Ho impiegato parecchio tempo per scoprire i tesori di ispirazione celati in questa partitura.

La prima rappresentazione venne accolta tra i fischi e le risate dell'intera sala. Il valzer e il coro dei cacciatori, che erano stati notati fin dal primo momento, suscitarono il giorno dopo un tale entusiasmo che, da soli, bastarono a far sì che dopo un poco si riuscisse a *sopportare* il resto della partitura e ad attirare la folla all'Odéon. Più tardi, la canzonetta delle fanciulle, al ter-

<sup>6</sup> Il testo qui riprodotto corrisponde alle prime pagine del capitolo XVI dei *Mémoires* di Berlioz (a cura di Pierre Citron, Paris, Garnier Flammarion, 1969, I, pp. 115-122: 116-118); è stata adottata la nuova traduzione di Olga Visentini (già curatrice dei *Mémoires* per Studio Tesi, nel 1989) destinata ai tipi di Ricordi, e parte di una più ampia guida critica a Berlioz e, più in generale, al mondo della musica e del teatro francese ottocenteschi. Ringraziamo l'Autrice e la Casa editrice per averne concessa la pubblicazione in anteprima su queste pagine.

<sup>7</sup> Nel *Robin des bois*, su libretto di Sauvage, Agathe viene chiamata Annette.

<sup>8</sup> Il riferimento di Berlioz, implacabile fustigatore di ogni manifestazione di italianismo musicale, è rivolto ai 36 *vocalises pour la voix de soprano ou de ténor* che il tenore bergamasco Giulio Marco Bordogni pubblicò a Parigi nel 1835.

zo atto, e la preghiera di Agathe (accorciata della metà) *furono gradite*. Dopo di che ci si accorse che l'*ouverture* aveva *un qualche brio bizzarro*, e che l'Aria di Max *non mancava di potenza drammatica*. Poi, ci si abituò a trovare *comiche* le diavolerie della scena infernale, e tutta Parigi volle andare a vedere quest'opera *strampalata*, e l'Odéon si arricchì, e Castil-Blaze, che aveva saccheggiato il capolavoro, guadagnò più di centomila franchi.

Questo nuovo stile, contro il quale all'inizio ero prevenuto a causa dell'esclusività del mio culto per i grandi classici, mi causò delle grandissime sorprese e delle straordinarie estasi, malgrado l'esecuzione incompleta e grossolana che ne alterava i contorni. Per quanto stravolta, da questa partitura esalava un aroma selvaggio la cui deliziosa freschezza m'inebriava. Confesso che ero anche un po' stanco del passo solenne della musa tragica; lo svelto passo della ninfa dei boschi, di una garbata rusticità, le sue attitudini sognanti, la sua ingenua e verginale passione, il suo casto sorriso, la sua malinconia, mi inondarono di un torrente di sensazioni fino ad allora a me ignote.

È chiaro che le rappresentazioni all'Opéra vennero un po' trascurate, mentre non mancai a una sola di quelle dell'Odéon. Avevo libero accesso all'orchestra di questo teatro; feci in fretta a imparare a memoria tutto quel che era stato eseguito della partitura del *Freischütz*.

Lo stesso autore venne allora in Francia. Sono passati ventuno anni dal giorno in cui, per la prima e l'ultima volta, Weber attraversò Parigi.<sup>9</sup> Stava andando a Londra, per assistere a quello che fu quasi un fiasco d'uno dei suoi capolavori (*Oberon*), e morire. Quanto avrei desiderato vederlo! Con quali palpitazioni lo seguii, la sera in cui, già sofferente, poco prima della sua partenza per l'Inghilterra, volle assistere alla ripresa dell'*Olympie*. Il mio inseguimento fu vano. La mattina di quello stesso giorno Lesueur<sup>10</sup> mi aveva detto: «Ho appena ricevuto la visita di Weber! Cinque minuti prima, e l'avreste sentito suonarmi al pianoforte intere scene tratte dalle partiture francesi: le conosce tutte». Qualche ora dopo, entrando in un negozio di musica: «Se voi sapeste chi si è seduto lì poco fa!». «Chi mai?». «Weber!». Arrivando all'Opéra, trovai una folla di persone che ripetevano: «Weber ha appena attraversato il ridotto – è entrato nella sala – è nei primi palchi». Mi disperavo per il fatto di non riuscire in nessun modo a raggiungerlo. Fu tut-

<sup>9</sup> Poiché Weber soggiornò Parigi nel 1826, si può dunque supporre la redazione di queste pagine databile intorno al 1847.

<sup>10</sup> Jean-François Le Sueur (1760-1837), compositore e critico musicale che si mise in luce negli anni di Napoleone. Fondò con Cherubini e Méhul il Conservatorio di Parigi (1795) dove poi insegnò composizione; ebbe fra i suoi allievi Thomas, Gounod e lo stesso Berlioz che gli fu sempre molto legato.



Johan Heinrich Stürmer (1774 o 1775-1855), figurini (1. Kuno, 2. Brautjungfer, 3. Ottokar, 4. Max, 5. Agathe) per la prima rappresentazione assoluta. Berlino, Staatsbibliothek.

to inutile: nessuno riuscì a portarmi dove era. All'inverso delle poetiche apparizioni di Shakespeare, visibili per tutti, Weber rimase invisibile per uno solo. Troppo sconosciuto per osare scrivergli, e senza amici di importanza tale da potermi presentare a lui, non riuscii neppure a intravederlo.

Oh! Se gli uomini ispirati potessero indovinare le grandi passioni che suscitano le loro opere! Se fosse dato loro scoprire questa ammirazione di centomila anime concentrata e nascosta in una sola, quanto gli sarebbe dolce il potersene attorniare, l'accoglierla, e consolarsi così dell'odio pieno d'invidia degli uni, dell'intelligente frivolezza degli altri, dello scarso calore di tutti!

Malgrado la popolarità di cui godeva, malgrado lo splendente fulgore e la moda del *Freischütz*, malgrado la coscienza che senza dubbio aveva del proprio genio, Weber, più d'ogni altro forse, sarebbe stato felice di queste oscure, ma sincere adorazioni. Aveva scritto pagine ammirevoli, trattate da virtuosi e critici con la più sprezzante freddezza. La sua ultima opera, *Euryanthe* era stata solo un mezzo successo; era ovvio che nutrisse qualche inquietudine sulla sorte dell'*Oberon*: un'opera simile esige un pubblico di poeti, una platea di monarchi del pensiero. Persino il re dei re, Beethoven, per lunghissimo tempo lo aveva sottovalutato. Si può ben capire che abbia qualche volta potuto dubitare della propria missione musicale, e che sia morto del colpo che atterrò l'*Oberon*.

Se fu grande la differenza tra il destino di questa meravigliosa partitura e la sorte della sorella maggiore, il *Freischütz*, non è perché vi sia qualcosa di volgare nella fisionomia di questa felice eletta dalla popolarità, o di meschino nelle sue forme, o di falso nel suo splendore, o di ampolloso e di enfatico nel suo linguaggio; l'autore non ha mai fatto, né nell'una né nell'altra opera, la benché minima concessione alle puerili esigenze della moda, e neanche a quelle ancor più imperiose degli enormi orgogli dei cantanti. Tanto nel *Freischütz* che nell'*Oberon* manifestò la stessa semplice sincerità, la stessa fiera originalità, la stessa inimicizia per le formule, la stessa dignità nei confronti del pubblico, del quale non voleva comprare gli applausi per mezzo di basse condiscendenze, la stessa grandezza. Ma la poesia della prima delle due opere è piena di movimento, di passione e di contrasti. Il sovrannaturale vi apporta degli effetti strani e violenti. La melodia, l'armonia e il ritmo combinati insieme tuonano, bruciano, lampeggiano; tutto concorre a tenere desta l'attenzione. Inoltre i personaggi, presi dalla vita quotidiana, suscitano fortissima simpatia; la pittura dei loro sentimenti e il quadro dei loro costumi sono all'origine dell'impiego di uno stile meno elevato che, ravvivato da un lavoro squisito, acquista un fascino irresistibile anche per gli spiriti che disprezzano le magie sonore. Costruita in questo modo, quest'opera appare alla massa della gente come l'ideale stesso dell'arte, il prodigio dell'invenzione.

Anche in *Oberon* le passioni umane giocano un ruolo fondamentale, ma a predominare è soprattutto il fantastico: tuttavia qui si tratta del fantastico aggraziato, sereno, pieno di freschezza. Al posto di mostri, di orribili apparizioni, abbiamo cori di spiriti aerei, di silfidi, di fate, di ondine. Ma la cosa che la massa capisce meno è la lingua di questo popolo dal dolce sorriso, lingua tutta particolare, che trae dall'armonia il suo fascino principale e che poggia su una melodia capricciosamente vaga, il cui ritmo impreveduto, velato, diviene spesso difficile da captare, e le cui raffinatezze non possono capirle neanche i musicisti se non grazie a una grande attenzione e una immaginazione estremamente vivace. Indubbiamente la fantasticheria tedesca è di gran lunga più in sintonia con questa divina poesia; per noi francesi temo che essa non rappresenterebbe che un oggetto di studio che al primo momento desta curiosità, e dalla quale quasi subito si ingenera fatica e noia.<sup>11</sup> Se ne ebbe una prova quando nel 1828 la compagnia lirica di Karlsruhe venne a dare delle rappresentazioni al teatro Favart. Il coro delle ondine, un canto morbidamente cadenzato, che esprime una felicità purissima e totale, non si compone che di due brevissime strofe; siccome è costruito su di un movimento lento sul quale ondeggiavano degli accenti che procedono con immutabile dolcezza, l'attenzione del pubblico si spense nel giro di qualche battuta; alla fine della prima strofa, il malessere degli ascoltatori era palese, nella sala si cominciava a mormorare, e la seconda strofa venne ascoltata appena. Così, in occasione della seconda rappresentazione, ci si affrettò a sopprimerla.

Weber, vedendo quel che Castil-Blaze, questo musicista veterinario, aveva fatto del suo *Freischütz*, non poté che risentirsi profondamente per un simile indegno oltraggio, e riversò le sue giustificate proteste in una lettera che pubblicò prima di lasciare Parigi.<sup>12</sup> Castil-Blaze ebbe l'audacia di argomentare sul fatto che le modifiche di cui il compositore tedesco si lamentava erano le sole che potessero garantire il successo di *Robin des bois*, e che Weber era un bell'ingrato a indirizzare simili rimproveri a colui che l'aveva reso famoso in Francia.

O miserabile!... E si danno cinquanta colpi di frusta a un povero marinaio per la minima insubordinazione!...

---

<sup>11</sup> Berlioz qui annota: «Da quando quest'opinione è stata scritta, è venuta a darle una smentita la messa in scena dell'*Oberon* al Théâtre Lyrique. Questo capolavoro ha fatto enorme sensazione; il suo successo è stato immenso. Il pubblico parigino dunque avrebbe fatto dei notevoli progressi in musica».

<sup>12</sup> Le lettere di Weber sono due, quella del 15 dicembre 1825 e del 4 gennaio 1826, entrambe apparse sulle pagine di un giornale parigino e subito ripubblicate in inglese in «*Harmonicon*», IV/38, 1826, pp. 41-42.

I.b HECTOR BERLIOZ, «*Der Freischütz*» di Weber<sup>13</sup>

Il pubblico francese capisce ed apprezza oggi, nel suo insieme e nei dettagli, questa composizione, che poco fa ancora non gli sembrava che una divertente eccentricità. Egli vede la ragione delle cose rimaste per lui finora oscure; riconosce in Weber la più severa unità di pensiero, il sentimento più giusto dell'espressione, delle convenienze drammatiche, unite a una sovrabbondanza di idee musicali messe in opera con una riserva piena di saggezza, a un'immaginazione di cui le ali immense non portano tuttavia mai l'autore oltre i limiti dove l'ideale finisce, dove l'assurdo comincia.

È infatti difficile, cercando nell'antica e nuova scuola, trovare una partitura altrettanto irreprensibile in tutto punto come quella del *Freischütz*, e insieme sempre interessante da capo a fine; di cui la melodia abbia più freschezza nelle diverse forme che gli piace rivestire; di cui i ritmi siano più sorprendenti, le invenzioni armoniche più numerose, più salienti, e l'uso delle masse vocali e strumentali più energiche senza sforzi, più soavi senza affettazione. Dall'inizio dell'*ouverture* fino all'ultimo accordo del coro finale, mi è impossibile trovare una battuta da tagliare, o un cambiamento che reputi desiderabile. Intelligenza, immaginazione e genio brillano ovunque, con una forza tanto sfavillante che solo occhi d'aquila potrebbero fissare senza stancarsi, se una sensibilità inesauribile, e al tempo stesso contenuta, non ne addolcisse il fulgore, riparando l'ascoltatore col dolce suo velo.

L'*ouverture* è al giorno d'oggi incoronata quale regina, e nessuno si sogna di contestarla, anzi la si cita come modello del genere. Il tema dell'*Andante* e quello dell'*Allegro* si cantano ovunque. Ce n'è uno che debbo citare, perché lo si nota di meno, ma mi commuove incomparabilmente più di tutto il resto. Si tratta di quell'ampia melodia gemente, lanciata dal clarinetto sul tremolo dell'orchestra, come una pianta lontana dispersa dal vento nel profondo del bosco. Va dritta al cuore e, almeno per me, questo canto verginale, che sembra esalare verso il cielo un timido rimprovero, mentre un'armonia cupa freme e minaccia dal basso, realizza una tra le opposizioni più nuove, poetiche e belle che la musica abbia mai partorito nell'età moderna. In questa ispirazione strumentale si può facilmente cogliere un riflesso del carattere di Agathe, che si svilupperà presto in tutto il suo candore passio-

<sup>13</sup> Questo testo apparve per la prima volta sulle pagine del «Journal des débats» dell'11 giugno 1841, e fu poi fu ripubblicato nel 1862 col titolo «*Le Freyschütz*» de Weber in *À travers chants* cit. (n. 5), pp. 219-224, sostituendo alcune frasi centrali con puntini di sospensione. La traduzione di Cecilia Palandri e Michele Girardi, che qui si propone, segue la versione del 1862.

nato. Tuttavia essa si lega al ruolo di Max: è l'esclamazione del giovane cacciatore quando, dall'alto delle rocce, scruta gli abissi della gola infernale.<sup>14</sup> Ma, un poco modificata nei tratti, e strumentata in tal modo, questa frase cambia completamente d'aspetto e d'accento.

L'autore possedeva al massimo livello l'arte di realizzare queste trasformazioni melodiche.

Bisognerebbe scrivere un libro per studiare in modo isolato ciascuna delle facce di quest'opera, così ricca di bellezze diverse. I tratti principali della sua fisionomia sono d'altronde quasi generalmente noti. Ognuno ammira l'allegria pungente dei *couplets* di Kilian, col ritornello del coro che scoppia in risate, o l'effetto sorprendente di queste voci femminili, raggruppate per seconde maggiori, e il ritmo contrastante delle voci maschili che completano questo strano momento di scherno. Chi non ha colto l'avvilimento, la desolazione di Max, la bontà toccante che respira nel tema del coro che cerca di consolarlo, la gioia esuberante di questi robusti paesani, che partono per la caccia, la comica piattezza di questa marcia, eseguita dai suonatori villani in testa al corteo di Kilian trionfante; e questa canzone diabolica di Kaspar, quasi una risata sarcastica, e questo clamore selvaggio della sua grande aria «Triumph! Triumph!» che prepara in un modo così minaccioso il finale! Tutti insomma, amatori e artisti, ascoltano con rapimento questo delizioso duetto, in cui si delineano dall'inizio i caratteri contrastanti delle due ragazze. Di quest'idea del maestro una volta riconosciuta, non è difficile seguirne lo sviluppo fino alla fine. Agathe è sempre tenera e sognante; Ännchen, la felice fanciulla che non ha mai amato, sempre si compiace d'innocenti civetterie; sempre il suo gioioso chiacchierio, il suo canto spensierato, gettano brio in mezzo agli incontri dei due amanti inquieti, tristemente preoccupati. Niente sfugge all'ascoltatore di quei sospiri dell'orchestra durante la preghiera della giovane vergine che aspetta il suo fidanzato, di questi mormorii dolci e strani, in cui l'orecchio attento ascolta, ma

solo la cima degli abeti stormisce;  
solo il fogliame delle betulle nel boschetto  
bisbiglia attraverso il sublime silenzio;<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Qui Berlioz riprende e, in parte, emenda, un rilievo già espresso nel *Traité*, a proposito della melodia che si ode nell'*ouverture* (cfr. CARL MARIA VON WEBER, *Der Freischütz*, Leipzig, Peters, s.a.; rist. New York, Dover, 1977, p. 11, b. 11 e segg.): «Ella è pure la vergine isolata, la bionda fidanzata del cacciatore, che, gli occhi fissi al cielo, mesce i teneri suoi gemiti al susurrio del vento, che rompesi fra i rami di annosa foresta?... Oh Weber!...» (BERLIOZ, *Grande trattato* cit., p. 34).

<sup>15</sup> «Nur der Tannen Wipfel rauscht; / Nur das Birkenlaub im Hain / Flüstert durch die hehre Stille», WEBER, *Freischütz* cit., p. 95

e sembra che l'oscurità diventi tutt'a un tratto più intensa e fredda, a questa magica modulazione in Do maggiore:

Già da tempo il riposo si cura di ogni cosa;<sup>16</sup>

di quale fremito gradito non ci si agita, più lontano, a questo slancio: «È lui! È lui!». E soprattutto al grido immortale che scuote l'animo intero:

in estasi incontro a lui!<sup>17</sup>

No, no, bisogna ammetterlo, non c'è aria altrettanto bella. Mai nessun compositore, tedesco, italiano o francese ha fatto seguire nella stessa scena, così in successione, la santa preghiera, la malinconia, l'inquietudine, la meditazione, il sonno della natura, l'eloquenza silenziosa della notte, l'armonioso mistero di cieli stellati, il tormento dell'attesa, la speranza, l'incertezza, la gioia, l'ebbrezza, il trasporto, l'amore travolgente! E quale orchestra per accompagnare queste nobili melodie vocali! Quali invenzioni! Quali ingegnose ricercatezze! Quali tesori che un'ispirazione improvvisa lasciò scoprire! Questi flauti nel registro grave, i violini in quartetto, i disegni di viole e di violoncelli alla sesta, il ritmo palpitante dei bassi, questo crescendo che sale ed esplose alla fine della sua luminosa ascesa, i silenzi nonostante i quali la passione sembra raccogliere le sue forze per slanciarsi poi con più violenza. Non esiste niente di simile! È l'arte divina! È la poesia! È l'amore stesso! Il giorno in cui Weber sentì questa scena realizzata come egli aveva sognato essere, se mai la sentì così, quel giorno radioso certamente avrebbe reso ben tristi e pallidi tutti i giorni a seguire. Avrebbe dovuto morire! Che fare della vita dopo simili gioie!

\* \* \*

Certi teatri della Germania, per inseguire il più possibile una verità contraria all'arte, fanno sentire, si dice, durante la scena della fusione delle pallottole, i più dissonanti rumori, grida di animali, latrati, guaiti, ululati, scricchiolii di alberi che si rompono, ecc. ecc. Come ascoltare la musica in mezzo a quell'orrendo tumulto? È perché, nel caso stesso in cui la si ascoltasse, mettere la realtà a confronto con l'imitazione? Se ammiro il rauco latrato dei corni in orchestra, la voce dei vostri cani del teatro non può ispirarmi che disgusto. La cascata naturale, invece, non è incompatibile con tali effetti scenici, a tutto vantaggio della partitura; in lontananza vi contribuisce. Questo

<sup>16</sup> «Alles pfllegt schon längst der Ruh?», *Ibid.*

<sup>17</sup> «Entzückt entgegen ihm!», *Ivi*, p. 103.



18. Johann Heinrich Ramberg (1763-1840), Vignette (1-2: I.7 - 3: II.1 - 4: II.6) per il *Freischütz*. Lipsia, Orphea Taschenbuch, 1824.

rumore d'acqua uguale e continuo suggestiona il ricordo; impressiona soprattutto durante queste lunghe corone che il compositore ha così abilmente realizzato, e si unisce come meglio non potrebbe con i suoni della campana lontana, che rintocca lentamente l'ora fatale.

Quando nel 1837 o 1838 si volle mettere in scena *Der Freischütz* all'Opéra, com'è noto, accettai l'onere di scrivere i recitativi per sostituire il dialogo parlato della versione originale, proibito dal regolamento dell'Opéra. Non ho bisogno di spiegare ai tedeschi perché in questa scena strana e arida fra Samiel e Kaspar mi sono astenuto dal far cantare Samiel. C'era un'intenzione troppo precisa; Weber ha fatto cantare Kaspar e recitare a Samiel le risposte. Una volta sola la parola del diavolo è ritmata, ogni sua sillaba essendo cantata su una nota di timpani. Il rigore del regolamento che proibisce il parlato all'Opéra non è tale che non si possa introdurre in una scena musicale qualche parola recitata: ci si è dunque preoccupati di forzare un po' la mano per non perdere altrimenti questa idea del compositore.

La partitura di *Der Freischütz*, grazie alla mia insistenza, fu eseguita integralmente e nell'ordine esatto in cui l'autore l'ha scritta. Il libretto, tradotto da Émilien Pacini, non fu rimaneggiato.

Il risultato della fedeltà con cui l'Opéra allestì questo capolavoro, fedeltà sempre troppo rara, fu che il finale del terz'atto apparve ai parigini quasi una novità. Qualcuno l'aveva ascoltato quattordici anni prima alle rappresentazioni d'estate della compagnia tedesca; ma la maggior parte non lo aveva mai sentito. Questo finale è magnificamente concepito. Tutto quel che Max canta ai piedi del principe è segnato da pentimento e vergogna; il primo coro in Do minore, dopo la caduta di Agathe e Kaspar, è di un bel colore tragico e annuncia come meglio non si potrebbe la catastrofe che sta per compiersi. Poi il risorgere di Agathe, la sua tenera esclamazione «O Max!» il *viva* del popolo, le minacce di Ottokar, l'intervento religioso dell'Eremita, la morbidezza della sua parola conciliatrice, le istanze di tutti, paesani e cacciatori, per ottenere la grazia di Max, nobile cuore smarrito per un momento; questo sestetto in cui si vede la speranza e la felicità rinascere, questa benedizione del vecchio monaco che piega tutte queste fronti commosse e, dal seno della folla prosternata, fa scaturire un inno immenso nella sua laconicità; e infine questo coro finale in cui riappare per la terza volta il tema dell'*Allegro* dell'aria di Agathe, già ascoltato nell'*ouverture*; tutto appare bello e degno d'ammirazione, come quanto udito fino a quel momento, né più né meno. Non c'è una nota che non sia al posto giusto e che possa essere soppressa senza distruggere l'armonia dell'insieme. Gli spiriti superficiali non saranno forse di quest'avviso, ma per tutti gli ascoltatori attenti la cosa è certa, e più si ascolterà questo finale più ci si ne convincerà.



Simon Quaglio (1795-1878), bozzetto scenico (stanza di Agathe). Monaco, Hoftheater, 1845-1850.

Qualche anno dopo la messa in scena di *Der Freischütz* all'Opéra, mentre io ero assente da Parigi, il capolavoro di Weber, accorciato, mutilato in tutti i modi, è stato trasformato in un intrattenimento da balletto; l'esecuzione ne è diventata detestabile, scandalosa perfino; si risolleverà mai?... non si può che sperarlo.

## II. ARRIGO BOITO, *Il «Freischütz» davanti al pubblico della Scala*<sup>18</sup>

O mia nobile patria germanica come potrei non amarti, come potrei tenermi dal fantasticare con te, con te che porti il *Freischütz* sulla tua terra!? Come potrei non amare il popolo tedesco che ama tanto il *Freischütz*! Il popolo tedesco che oggi ancora porge cupido l'orecchio ai prodigi della ingenua saga, e udendola trema nel cuore per misterioso sgomento! O vaghissima idealità germanica tutta invasa da fantasie di boschi, di stelle, da visioni lunari, da echi di vespri! Beato colui che t'intende che ti crede, e teco vaneggia e sogna!

Con queste mistiche esclamazioni spiranti ardore di arte e di patria, Riccardo Wagner dà principio ad uno scritto che porta il titolo: «*Der Freischütz*» *bericht nach Deutschland*. Codesto opuscolo ed un altro intitolato: *Il «Freischütz» davanti al pubblico di Parigi*,<sup>19</sup> citeremo volentieri per quanto la misura ce lo consenta; così il nostro intento sarà mirabilmente soccorso.

Pochi argomenti hanno animato l'entusiasmo artistico del Wagner come codesto *Freischütz*; scrivendo intorno ad un tale capolavoro, il Nostradamus della musica moderna spinge il volo della penna nei cieli del germanismo più azzurro. Il suo stile magnetico è invaso come dalla continuità d'impulso che prova la mano del «medium» scrivente colla tavola spiritistica, per ogni frase vibra un fremito estatico, rotto qua e là da una parola oscura o da un angolo bizzarro. Strano scritto, esuberante di fede, d'intelletto, di passione, che rammenta a chi legge come il Wagner fin dai suoi primi anni ravvisasse in Carlo Maria de Weber il grande maestro suo, il suo Virgilio. Il lettore si sente circondato dall'aura dell'argomento tanto vi si distoglie colui che scrive, la musica di Weber si ripercuote quasi in quella prosa. Ma converrebbe leggerla in tedesco;<sup>20</sup> pure udite come imprende a narrare:

Nel mezzo di quella selva boema, antica come il mondo, c'è la «Wolfsschlucht» (il precipizio del lupo) la cui leggenda, fino alla guerra dei trent'anni (guerra che distrusse le ultime tracce della grandezza germanica), era rimasta vivente. Si mormoravano molte storie spaventevoli di quel misterioso precipizio. Questo o quel caccia-

<sup>18</sup> L'articolo fu pubblicato sulla «Gazzetta musica di Milano» (17 marzo 1872) a firma di Tobia Gorrio. Fu poi ripubblicato in *Critiche e cronache musicali di Arrigo Boito*, a cura di Raffaello De Rensis, Milano, Treves, 1931, pp. 176-182 (da cui si trae); e di nuovo in ARRIGO BOITO, *Tutti gli scritti*, a cura di Piero Nardi, Milano, Mondadori, 1942. Abbiamo scelto di utilizzare la versione corrente del titolo, che Boito scrive invece *Freyschütz*.

<sup>19</sup> Sono i testi tedesco e francese pubblicati nel 1841 rispettivamente sull'«Abend-Zeitung» e sulla «Revue e Gazette musicale de Paris» (v. nota 4). Boito li conosce per averli letti entrambi in tedesco nell'edizione che pubblicò lo stesso Wagner nel 1871 come primo volume dei suoi scritti; *Il «Freischütz» davanti al pubblico di Parigi* è infatti traduzione della versione tedesca: l'originale francese s'intitolava semplicemente *Le Freischütz*.

<sup>20</sup> In realtà il testo che segue fu pubblicato originariamente in francese (cfr. nota precedente); quelle qui riprodotte sono le prime righe.

tore solitario, smarrito nel bosco deserto su per sentiero ignoto si trovava d'un tratto, senza saper ove fosse, sull'orlo della «Wolfsschlucht». Costui ripeteva poscia racconti pieni d'orrore, e in udirli le genti facevano il segno della croce e mormoravano ai santi una orazione contro il pericolo dello smarrirsi presso di quel luogo tremendo. Il cacciatore aveva udito in quel luogo uno strano rombo, aveva veduto levarsi dall'abisso dei biechi nuvoloni e agitarsi con gesti umani i tronchi degli antichi pini.

Per quanto il cacciatore spingesse l'occhio nell'abisso, egli non giungeva a discernere il fondo immensurabile.

Poi la visione mutava e udiva come un immenso latrato d'una immane muta di veltri e appariva il «cacciatore nero» maledetto da Dio, e dannato all'inferno, Samiel che corre la selva per arruolare nelle sue sinistre legioni i cacciatori smarriti e trascinarli nelle sue corse notturne. Poscia irrompeva un vento d'uragano prodigioso che non iscotava una foglia e il di cui soffio non si sentiva sul viso, ma la di cui voce urlante nell'abisso pareva che con ruinosa rapina volesse tutto schiantare; orribili grida di lamento sorgevano da sotto terra, ecc., ecc. – S'arresti la citazione.

Goethe non ha maggiori spaventi sulle cime del suo «Brocken»,<sup>21</sup> nè Mickiewicz<sup>22</sup> fra i dirupi della «Lisagora» lituana. La geografia satanica del nord ha già collocato questa «Wolfsschlucht»<sup>23</sup> fra le più infernali contrade del Romanticismo, fra il «Blocksberg» e l'«Insenstein». L'«equis canibusque»<sup>24</sup> vi rintrona terribilmente; chi mai sognò un più portentoso «cauchemar»<sup>25</sup> di caccia?

Au bruit de ce cor la forêt s'éclaira dans ses profondeurs de mille lueurs extraordinaires, des ombres passèrent dans les futaies, des voix lointaines crièrent: en chasse! La meute aboya, les chevaux reniflèrent et les arbres frissonnèrent comme par un grand vent. En ce moment-là une cloche fêlée qui semblait bêler dans les ténèbres sonna minuit.<sup>26</sup>

<sup>21</sup> E il monte della catena tedesca dello Harz, poco oltre detto anche Blocksberg, su cui Goethe ambienta il sabba delle streghe del suo *Faust*.

<sup>22</sup> Adam Mickiewicz (1798-1855), poeta lituano e nazionalista polacco, ha ambientato la sua opera poetica nel medioevo lituano.

<sup>23</sup> La Gola del lupo, poc'anzi e più avanti chiamata «Precipizio del lupo».

<sup>24</sup> Citazione dal *De arte poetica* di Orazio (*Epistula III*, 162): «Gaudet equis canibusque et aprici gramine campi» dove si narra della spensieratezza ruvida e campestre della prima età; ma *Equis canibusque* è anche il titolo del capitolo appena precedente al passo del *Rhin* di Hugo citato subito dopo.

<sup>25</sup> Incubo.

<sup>26</sup> «Al suono di questo corno la foresta si rischiarò in tutte le sue profondità di mille luci straordinarie, ombre passarono nelle fustaie, lontane voci gridarono: a caccia! La muta abbaiò, i cavalli tirarono su col naso, e gli alberi furono come scossi da un vento impetuoso. In quel momento una campana fessa che pareva belare nelle tenebre suonò mezzanotte.» (da VICTOR HUGO, *Le Rhin: lettres à un ami*, Bruxelles, Société des Bibliophiles Belges, 1842; prime righe tratte dalla lettera XXI, cap. XI: *A quoi l'on s'expose en montant un cheval qu'on ne connaît pas*).

La memoria, quella capricciosa tiranna del pensiero, mi ha portato (m'avvedo ora) su d'una fra le meno conosciute e fra le più vaghe pagine del *Rhin* di Victor Hugo. Potenza dell'ambiente in cui l'uomo respira! Quella pagina scritta da Victor Hugo quarant'anni fa sotto le legendarie rovine del «Falkenbourg» pare un seguito della descrizione weberiana.<sup>27</sup> Pure non è tutto spaventoso in quell'opera del Weber, l'aura poetica non è sempre così buia e tremebonda come vedemmo ora nel «precipizio del lupo». Il «precipizio del lupo» non è che una scena di questa leggenda, la scena più importante, è vero, ma non è che una scena; nelle altre parti si respira una serena atmosfera preta delle fresche emanazioni dei boschi, e allora la fiaba non mette più raccapriccio, ma esala grazia o stilla commozione. Una ineffabile ingenuità domina su tutta questa opera del musicista tedesco, tanto quando apparisce il terrore come quando sorride l'affetto. L'ingenuità, una delle muse del popolo tedesco, è la ispirazione del *Freischütz*. Cori di caccia, canti nuziali, lagrime d'amore, patti col diavolo, incantesimi, preghiere, ecco i colori della tavolozza di Weber. Max, ardito cacciatore, innamorato di Agata, figliuola d'un venerando guardacaccia, deve, secondo un vetusto uso tradizionale del luogo, per ottenere la sposa fare il più bel colpo d'archibugio. La sua vita è come quella di Guglielmo Tell appesa ad un bersaglio, nella forza del suo occhio, nella destrezza del suo polso, nello spazio d'un attimo, d'un sussulto, d'un batter di palpebre sarà raccolta la sua eterna felicità o la sua angoscia eterna. Egli, atterrito dalla prova alla quale dev'essere sottoposto, cede alle tentazioni di Gasparo, specie di Mefistofele cacciatore, e acconsente andare a fare l'incantesimo del piombo magico al «precipizio del lupo» ed invocare il soccorso del fatale Samiel. Al tocco della mezzanotte sette palle d'archibugio sono fuse da Gasparo e da Max sull'orlo di quel terribile precipizio. Ma i patti col demonio mostrano presto o tardi le loro corna; sei di queste palle voleranno giuste ai colpi più miracolosi dove Max le drizzerà, ma la settima palla sarà in balia di Samiel.

Non v'ha chi non indovini dove andrà a colpir quella settima fatalissima palla: nel cuore di Agata. Ma non affrettatevi a piangere, Agata non muore, è soltanto ferita, il cielo la salvò da un santo romeo che entra in sulla fine del dramma, benedice il pentito Max e promette le dolci nozze. In quella candida Agata c'è qualcosa della mesta avvenenza di Gretchen prima della colpa, un soffio goethiano spira qua e là nel tedesco poemetto; assai tedesco. Annetta, l'amica di Agata, è una vezzosissima creazione tutta ridente e geniale,

---

<sup>27</sup> Falkenburg è il nome di alcune rovine descritte da Hugo nelle pagine del *Rhin*; Boito si sbaglia di dieci anni nel datare la redazione della cronaca di Hugo.

piena di celie e di chiacchiere e fa bel contrasto con la melanconia dei due amanti e col beffardo sogghigno di Gasparo. Pure il Wagner temeva che a' francesi il *Freischütz* non dovesse piacere perchè, come egli dice, il dramma non ha senso comune, volendo dare a comprendere con ciò che il senso poetico non è certamente il senso comune. Il Wagner noto dispregiatore del pubblico di Parigi si rallegra nel suo scritto perché un poeta italiano veniva incaricato della traduzione francese del *Freischütz*; egli trae da ciò buoni auspicii per la interpretazione artisticoletteraria del dramma.

Noi non vogliamo qui trar auspicii intorno alla prossima rappresentazione del *Franco cacciatore* alla Scala. Per ciò che riguarda l'effetto buono o cattivo che ne subirà il pubblico, sarà quistione di volere o potere entrare sì o no in quel benedetto ambiente in cui agisce l'autore. Se c'entrerà piacerà, se non c'entrerà non piacerà. Questo aforisma in *ra'* degno un po' d'Arlecchino, dovrebbe essere rammentato spesso al pubblico della Scala e a quello dei palchi in ispecial modo quando più fervono le risate, le chiacchiere. Sarebbe davvero una vergogna se quel grande maestro di canto che è il pubblico della Scala dovesse far fiasco (lui questa volta) davanti alla augusta figura di Weber. Ecco uno dei casi in cui l'autore giudica e il pubblico è giudicato. Entrar nell'ambiente conviene; ci piace ridir questa frase, alla maniera di Amleto quando ripete: «fatti monachella». «Fatti bimbo», vorremmo dire al pubblico della Scala la prima sera [del] *Freischütz*. Cioè: vieni a teatro con cuore innocente e con intelletto vergine e cupido d'ingenua e meravigliose istorie; vieni in teatro con quel candore di spirito col quale v'accorre il fanciullo. Dimentica di essere il celebre pubblico della Scala (l'orgoglio offusca ogni netto giudizio) e gusterai una eletta gioia, una emozione artistica e possente. Pensa che questa nuova emozione la dovrai ad un'opera scritta precisamente mezzo secolo fa, la di cui vigoria drammatica può in varii punti uguagliarsi alle più forti ispirazioni musicali dei tempi più recenti, la di cui grazia melodica è ineffabile, la di cui orchestrazione, a detta del Wagner stesso, «ha fatto strabiliare perfino l'incontentabile Berlioz». L'autore del *Freischütz* è un precursore di Meyerbeer e di Rossini, del *Roberto il Diavolo* e del *Guglielmo Tell*. Il *Freischütz* è una di quelle generose creazioni fecondatrici d'altre creazioni. Il *Freischütz* donò le sue tenebre a Meyerbeer e il suo azzurro a Rossini; nudrì colle sue viscere un poco i due sublimi titani i quali lo hanno prodigiosamente superato, forse anche, perché nudriti da esso.

Ora, chi volesse sapere una faustissima data: «Carlo Maria barone di Weber» nacque il 18 dicembre 1785 a Eutin nel Ducato d'Holstein.



1



2

1. Carl Wilhelm Gropius (1793-1870), bozzetto scenico (Stanza di Agathe) per la prima rappresentazione assoluta. Berlino, Archivio della Staatsoper.

2. A. Lamy, Vignette per il *Freischütz*, pubblicate da «L'illustration» (dicembre 1866) in occasione della ripresa parigina al Théâtre Lyrique.

Nicola Bizzaro  
Bibliografia

L'indagine biografica ed analitica sviluppatasi intorno alla figura di Carl Maria von Weber, come riflesso dell'importanza del compositore nella vita musicale e culturale del suo tempo, ha conosciuto un processo di lento e costante arricchimento, una sedimentazione continua di strati successivi d'approfondimento che consegna al lettore odierno un *corpus* di mole notevole, certamente commisurato alla statura del soggetto trattato, all'interno del quale la componente in lingua italiana costituisce, comprensibilmente, una porzione assai esigua. Grazie a un preziosissimo contributo bibliografico pubblicato da Donald e Alice Henderson nel 1990,<sup>1</sup> è oggi possibile ottenere un'informazione capillare e sistematica su buona parte della produzione relativa all'autore, avvalendosi di uno strumento ben strutturato e di facile consultazione.

La lunga schiera dei biografi di Weber è inaugurata dalla penna dello stesso compositore, di cui sopravvivono un breve *Schizzo autobiografico*<sup>2</sup> del 1810 e i dettagliatissimi diari, compilati a partire dal 1815.<sup>3</sup> Sulla base delle informazioni contenute in questi preziosi documenti, oltre che su quella dell'esperienza diretta, Max Maria von Weber, figlio dell'autore, poté redigere la prima biografia completa,<sup>4</sup> la quale, oltre a collocarsi come uno dei

---

<sup>1</sup> DONALD G. HENDERSON – ALICE H. HENDERSON, *Carl Maria Von Weber: A Guide to Research*, New York-London, Garland, 1990 («Garland Composer Resource Manuals, 24»).

<sup>2</sup> Pubblicato all'interno del *corpus* degli scritti dell'autore in *Sämtliche schriften von Carl Maria von Weber: Kritische Ausgabe von Georg Kaiser*, Berlin-Leipzig, Schuster & Löffler, 1908; parzialmente tradotto in inglese in *Carl Maria von Weber: Writings on Music*, a cura di John Warrack, Martin Cooper, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.

<sup>3</sup> I diari di Weber non sono stati pubblicati, ma sono consultabili presso l'archivio della Deutsche Staatsbibliothek di Berlino.

<sup>4</sup> MAX MARIA, FREIHERR VON WEBER, *Carl Maria von Weber, ein Lebensbild*, 3 voll., Leipzig, E. Keil, 1864-1866; trad. ingl. *Carl Maria von Weber, The Life of an Artist*, a cura di John Palgrave Simpson, 2 voll., London-Boston-New York, Chapman & Hall-C. H. Ditson & Co.,

principali punti di riferimento per la ricerca, ha a sua volta costituito la fonte principale per tutti i successivi contributi. Tra i più significativi, si segnala quello di John Warrack,<sup>5</sup> che, per quanto datato, non cessa di essere il punto di riferimento principale per un'informazione esaustiva sia sulla vita e le opere del compositore sia sulla temperie storico culturale circostante; accanto a questo, si collocano diversi altri lavori complementari fra loro: oltre alle numerose biografie di carattere generale,<sup>6</sup> nessuna delle quali disponibile in lingua italiana, segnaliamo i contributi di Wolfgang Becker,<sup>7</sup> Gilson MacCormack,<sup>8</sup> Percival R. Kirby,<sup>9</sup> Till Gerrit Waidelich<sup>10</sup> e Joachim Veit,<sup>11</sup> che approfondiscono l'indagine su periodi circoscritti della vita dell'autore.

La centralità della figura del compositore tedesco nella storia della musica e dell'estetica musicale è inequivocabilmente testimoniata dal cospicuo numero di autori che hanno espressamente ammesso il debito intellettuale e stilistico contratto col maestro.<sup>12</sup> La monumentale produzione critica e teorica di Ro-

---

1865 (New York, Haskell House, 1968<sup>2</sup>; Westport, Greenwood Press, 1970<sup>3</sup>). Si vedano anche gli studi condotti sulla base di detta biografia da D.G.E. MOUNAIS, *Etudes sur Ch.M. de W. d'après la biographie écrite par son fils*, «Revue et Gazette musicale de Paris» XXXII/1, 1865, pp. 213-425 – XXXIII/1, 1866, pp. 25-353 – XXXIV/1, 1867, pp. 25-373 – XXXV/1, 1868, pp. 1-3.

<sup>5</sup> JOHN HAMILTON WARRACK, *Carl Maria von Weber*, Cambridge, Cambridge University Press, 1968, 1976<sup>2</sup>; una versione ridotta dello stesso contributo è contenuta in JOHN HAMILTON WARRACK-HUGH MACDONALD-KARL-HEINZ KOHLER, *Weber, Berlioz, Mendelssohn*, New York, W.W. Norton & Co., 1985 («The New Grove Early Romantic Masters, 2»); trad. it. *Maestri del primo Romanticismo: Weber, Berlioz, Mendelssohn*, Milano, Ricordi-Giunti, 1989.

<sup>6</sup> JULIUS BENEDICT, *Carl Maria von Weber*, New York, Scribner & Welford, 1881 («The great Musicians, 2»); rist.: New York, AMS Press, 1980; WILLIAM SUNDERS, *Weber*, London-New York, J. M. Dent & Sons Ltd- E. P. Dutton & Co. inc., 1940; rist. New York, Da Capo Press, 1970; HANS HOFFMANN, *Carl Maria von Weber: Biographie eines realistischen Romantikers*, Düsseldorf, Droste, 1986; DIETER HÄRTWIG, *Carl Maria von Weber*, Leipzig, Bibliographisches Institut, 1986, 1989<sup>2</sup>; STEPHEN C. MEYER, *Carl Maria von Weber and the search for a German opera*, Bloomington, Indiana University Press, 2003. Si veda anche JOACHIM VEIT, *Quellen zur Biographie des jungen Weber (bis etwa 1815). Anmerkungen zum Forschungsstand*, «Beiträge für Musikwissenschaft», XXX/1, 1998, pp. 68-71.

<sup>7</sup> WOLFGANG BECKER, *Die deutsche Oper in Dresden unter der Leitung von Carl Maria von Weber 1817-1826*, Berlin, 1962 («Theater und Drama, 22»).

<sup>8</sup> GILSON MACCORMACK, *Weber in Paris*, «Music & Letters», IX/2, 1928, pp. 240-248.

<sup>9</sup> PERCIVAL R. KIRBY, *Weber's operas in London: 1824-1826*, «The Musical Quarterly», XXXIII/3, 1946.

<sup>10</sup> TILL GERRIT WAIDELICH, *Ein gewisses Eingreifen und die hie und da ganz unrichtige Beobachtung der Tempos. Weitere Dokumente zum Dirigenten Weber in Breslau 1805-1806*, «Weberiana» 3/1993, pp. 26-32.

<sup>11</sup> JOACHIM VEIT, *Der junge Carl Maria von Weber. Untersuchungen zum Einfluß Franz Danzis und Abbé Georg Voglers*, Mainz etc., Schott, 1990.

<sup>12</sup> JOHN WARRACK, *Weber's Legacy*, in *Weber in London*, a cura di David Reynolds, London, Oswald Wolff Ltd., 1976, pp. 46-51.



Albert Henry Paine (1812-1902), Weber attorniato da scene e personaggi del *Freischütz*. Incisione.

bert Schumann,<sup>13</sup> Hector Berlioz<sup>14</sup> e Richard Wagner,<sup>15</sup> ad esempio, è costellata da riferimenti di carattere encomiastico nei confronti dell'opera weberiana, celebrata, pur con alcune riserve, anche da E.T.A. Hoffmann, figura centrale del romanticismo musicale tedesco, la cui critica alla prima rappresentazione del *Freischütz* è oggetto di un interessante intervento di Norbert Miller.<sup>16</sup> Non è affatto difficile, inoltre, riscontrare un analogo entusiasmo negli scritti di autori certamente più distanti dal punto di vista cronologico e poetico, quali, ad esempio, Claude Debussy<sup>17</sup> e Igor Stravinskij.<sup>18</sup> Ancor più diretta e incisiva è infine

<sup>13</sup> ROBERT SCHUMANN, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 4 voll., Leipzig, Georg Wigands Verlag, 1854 (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1914); trad. ingl. *On Music and Musicians: Robert Schumann*, New York, W. W. Norton & Co., 1969, Berkeley, University of California Press, 1983; trad. it. *Gli scritti critici di Robert Schumann*, a cura di Antonietta Cecocchi Pozzi, 2 voll., Milano, Ricordi-Unicopli, 1991. Per un'analisi introduttiva del rapporto fra Schumann e Weber si vedano anche: GÜNTHER MÜLLER, *Weber im Traditionsverständnis Robert Schumanns*, «Beiträge für Musikwissenschaft», XXX/1, 1988, pp. 101-105 e MANFRED HERMANN SCHMID, *Musik als Abbild. Studien zum Werk von Weber, Schumann und Wagner*, Tutzing, Schneider, 1981.

<sup>14</sup> HECTOR BERLIOZ, *Voyage musical en Allemagne et en Italie: études sur Beethoven, Gluck et Weber: melanges et nouvelles*, Paris, Jules Labitte, 1844; la parte dedicata all'intervento sul *Freischütz* fu rifiuta in *Mémoires de Hector Berlioz: comprenant ses voyages en Italie, en Allemagne, en Russie et en Angleterre*, Paris, Michel Lévy Frères, 1870 (edizione critica, a cura di Pierre Citron: HECTOR BERLIOZ, *Mémoires*, 2 voll., Paris, Garnier Flammarion, 1969, 1991); trad. it. *Memorie: comprendenti i suoi viaggi in Italia, in Germania in Russia e in Inghilterra, 1803-1865*, a cura di Mario Giordano, Roma, Palombi, 1945 (Milano, Genio, 1947); HECTOR BERLIOZ, *Memorie*, a cura (e con un saggio introduttivo) di Olga Visentini, Pordenone, Studio Tesi, 1989 («L'arte della fuga, 12»); la stessa Visentini ha realizzato una nuova traduzione di quest'opera, per conto dell'editore Ricordi, che qui s'anticipa (pp. 133-137). L'interesse per il trattamento del timbro da parte di Weber, è ampiamente testimoniato dalle citazioni che Berlioz gli riservò nel suo *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration modernes*, Paris, Schöenberg, 1843; trad. it. *Grande trattato di strumentazione e di orchestrazione*, a cura di Alberto Mazzucato (con appendici di Ettore Panizza), 3 voll., Milano, Ricordi, © MCMXII (rist. 1983).

<sup>15</sup> RICHARD WAGNER, *Oper und Drama*, Leipzig, J. J. Weber, 1852 (Stuttgart, Reclam, 1994); trad. it. *Opera e dramma*, a cura di Luigi Torchi, Torino-Milano, Bocca, 1939; RICHARD WAGNER, *Mein leben*, 1870 (Mainz-München, Schott-Piper, 1983); trad. it. *La mia vita*, a cura di Massimo Mila, 2 voll., Torino, UTET, 1953 (Torino, EDT, 1982). L'influenza musicale dell'*Euryanthe* di Weber sull'opera di Wagner è oggetto degli interventi di MICHAEL C. TUSA, *Richard Wagner and Weber's «Euryanthe»*, «19th Century Music», VIII/3, 1986, pp. 206-221, e di JOACHIM VEIT, *Spurensuche: Wagner und Weber – Aspekte einer künstlerischen Beziehung*, in *Richard Wagner und seine «Lehrmeister»*. Egon Voss zum 60. Geburtstag, a cura di Christoph-Hellmuth Mahling, Kristina Pfarr, Mainz, Are Edition, 1999, pp. 173-214.

<sup>16</sup> NORBERT MILLER, *Für und Wider die Wolfsschlucht*. E. T. A. Hoffmann, die «Freischütz»-Premiere und das romantische Singspiel, in *Festschrift Rudolf Elvers zum 60. Geburtstag*, a cura di Ernst Hertrich, Hans Schneider, Tutzing, Schneider, 1985, pp. 369-382.

<sup>17</sup> CLAUDE DEBUSSY, *Monsieur Croche antidilettante*, Paris, Gallimard, 1926; rist. in ID., *Monsieur Croche et autres écrits*, a cura di François Lesure, Paris, Gallimard, 1987; trad. it. *Il signor Croche antidilettante*, Milano, SE, 2000; Milano, Adelphi, 2003.

<sup>18</sup> IGOR STRAVINSKIJ, *Chroniques de ma vie; avec six dessins hors texte*, Paris, Denoël et Steele, 1935 (Paris, Denoël, 2000); trad. it. *Cronaca della mia vita*, Milano, SE, 1999.

la testimonianza apportata dai compositori che si cimentarono direttamente nell'elaborazione della musica di Weber, fra i quali, oltre allo stesso Berlioz (che curò la versione francese del *Freischütz*),<sup>19</sup> risaltano i nomi di Gustav Mahler, che portò a termine l'opera incompiuta *Der Drei Pintos*,<sup>20</sup> e Paul Hindemith, le cui *Symphonische Metamorphosen über Themen von Carl Maria von Weber* sono estremamente note anche al pubblico odierno.<sup>21</sup>

Volgendo lo sguardo agli interventi di stampo critico e analitico dedicati alla produzione weberiana, non stupisce che l'interesse si sia focalizzato in misura quasi predominante sul *Freischütz* e che, anche in questo caso, i contributi in lingua italiana siano presenti in numero esiguo.<sup>22</sup> Fra questi, si segnala la traduzione del saggio di Ludwig Finscher<sup>23</sup> che, ponendo in evidenza la contiguità del linguaggio weberiano con quello dell'*opéra-comique* e del *Singspiel*, descrive il processo di formazione della fortuna dell'opera nell'ottica generale della storia delle idee, e quello di Rubens Tedeschi, che propone una lettura breve e puntuale dei tre principali lavori teatrali del compositore.<sup>24</sup> Per quanto riguar-

<sup>19</sup> Si vedano, in proposito, le considerazioni dello stesso compositore pubblicate in questo volume (pp. 133-142, parzialmente provenienti dai *Mémoires* cit., e da HECTOR BERLIOZ, *À travers chants: études musicales, adorations, boutades et critiques*, Paris, Michel Lévy Frères, 1862); si veda inoltre OLGA VISENTINI, *I recitativi di Berlioz per il «Freischütz» di Weber: sviluppi del recitativo francese tra Settecento e Ottocento*, «Rivista italiana di musicologia», xxviii/1, 1993, pp. 79-129 e xxviii/2, 1993 pp. 299-356; FRANK HEIDLBERGER *Carl Maria von Weber und Hector Berlioz. Studien zur französischen Weber-Rezeption*, Tutzing, Schneider, 1994 («Würzburger Musikhistorische Beiträge, 14»).

<sup>20</sup> Cfr. JOHN WARRACK, *Mahler and Weber*, «The Musical Times», cvii, Febbraio 1967, pp. 120-123; HERMANN DANUSER, *Urheber und Mehrer: Aspekte der Autorschaft bei Weber/Mahlers komische Oper «Die drei Pintos»*, in *Weber – Jenseits des «Freischütz»* a cura di Friedhelm Krummacher, Heinrich W. Schwab, Kassel, Bärenreiter, 1989, pp. 41-48 («Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, 32»); DIETER HÄRTWIG, *Eine Weber- und eine Mahler- Oper. Zu Gustav Mahlers Bearbeitung und Vollendung von Carl Maria von Webers Opernfragment «Die drei Pintos»*, in *Fassungen-Bearbeitungen-Vollendungen*, a cura di Uwe Harten, Elisabeth Maier, Andrea Harrandt, Erich W. Partsch, Linz, Anton Bruckner Institut, 1998, pp. 167-175 («Bericht des Bruckner-Symposiums 1996»).

<sup>21</sup> Cfr. WILFRIED BRENNECKE, *Die Metamorphosen-werke von Richard Strauss und Paul Hindemith*, «Schweizerische Musikzeitung», ciii/4, 1963, pp. 199-208.

<sup>22</sup> CARL MARIA VON WEBER, *Der Freischütz: Texte, Materialien, Commentare*, a cura di Attila Csampai-Dietmar Holland, Hamburg, Rowohlt, 1981; questo prezioso volume, oltre a riportare il libretto dell'opera quale risulta dal confronto con lo spartito curato da Weber nel 1821, ospita, tra l'altro, la fonte del libretto di Kind, le testimonianze coeve di E.T.A. Hoffmann, Heine e Wagner e alcune importanti ristampe di saggi critici segnalate oltre.

<sup>23</sup> LUDWIG FINSCHER, *Weber's «Freischütz»: conceptions and misconceptions*, «Proceedings of the Royal Musical Association», cx, 1986-87, pp. 79-90; trad. it. LUDWIG FINSCHER, *Il «Freischütz» di Weber: comprensione e fraintendimento*, «Musica/Realtà» vii/21, dicembre 1986, pp. 23-40.

<sup>24</sup> RUBENS TEDESCHI, *La trilogia romantica di Carl Maria von Weber*, «Musica/Realtà» xv/3, agosto 1994, pp. 53-56. Lo stesso soggetto è trattato anche in GAYNOR G. JONES, *Weber's «Se-*

da la produzione in lingua straniera, è inevitabile menzionare l'articolo di Carl Dahlhaus<sup>25</sup> (oltre alle pagine che lo stesso studioso dedica a Weber nella monografia sulla musica dell'Ottocento<sup>26</sup>), che, affiancandosi a quello più datato di Richard Engländer,<sup>27</sup> propone una lettura del capolavoro di Weber inserendolo nel dibattuto contesto della nascita dell'opera tedesca.<sup>28</sup> Di particolare interesse sono anche le proposte interpretative di Theodor Wiesengrund Adorno,<sup>29</sup> Rudolf Stephan<sup>30</sup> e Anthony Newcomb, il quale descrive la nota scena della Gola del lupo come catalizzatore di elementi sociologici, scelte drammaturgiche e innovazioni scenotecniche.<sup>31</sup>

Una menzione particolare meritano infine i contributi dedicati alle problematiche connesse al libretto dell'opera, fra i quali segnaliamo il brevissimo articolo di Carl Dahlhaus,<sup>32</sup> il saggio di Hermann F. Weiss,<sup>33</sup> in cui il rapporto fra Weber e Kind è delineato sulla base di testimonianze documen-

---

*condary Worlds*»: *the later operas of Carl Maria von Weber*, «International Review of the Aesthetics and Sociology of Music» VII/2, 1976, pp. 219-223.

<sup>25</sup> CARL DAHLHAUS, *Weber's «Freischütz» und die Idee der deutschen Oper*, «Österreichische Musik Zeitschrift» XXXVIII/7-8, 1983, pp. 380-388.

<sup>26</sup> CARL DAHLHAUS, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden, Athenaion, 1980; trad. it. *La musica dell'Ottocento*, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1990 (*Opéra comique e opera tedesca*, pp. 70-82).

<sup>27</sup> RICHARD ENGLÄNDER, *The struggle between German and Italian opera at the time of Weber*, «The Musical Quarterly» XXXI/4, 1945, pp. 479-491.

<sup>28</sup> La collocazione della figura di Weber nel contesto dell'opera tedesca è stata diffusamente discussa, in particolare, da JOHN WARRACK, *German Opera: From the Beginnings to Wagner*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001 e da WOLFGANG MICHAEL WAGNER, *Carl Maria von Weber und die deutsche Nationaloper*, «Weber-Studien» 2, 1994. Segnaliamo inoltre la recente pubblicazione degli atti del convegno tenutosi a Berlino nel 1998, dedicato alla musica di Weber sullo sfondo della produzione operistica coeva: *Carl Maria von Weber und die Schauspielmusik seiner Zeit: Bericht über die Tagung der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe in der Staatsbibliothek zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz am 26. und 27. November 1998*, a cura di Dagmar Beck, Frank Ziegler, Mainz-London, Schott, 2003.

<sup>29</sup> THEODOR W. ADORNO, *Bilderwelt der «Freischütz»*, in ID., *Moments musicaux*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1964 (rist. in WEBER, *Der Freischütz: Texte, Materialien, Commentare cit.*, pp. 194-200).

<sup>30</sup> RUDOLF STEPHAN, *Bemerkungen zur «Freischütz»-Musik*, in *Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert*, a cura di Carl Dahlhaus, Regensburg, Bosse, 1980, pp. 491-496.

<sup>31</sup> ANTHONY NEWCOMB, *New light(s) on Weber's Wolf's Glen Scene*, in *Opera and the Enlightenment*, a cura di Thomas Bauman, Marita Petzoldt McClymonds, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1995, pp. 61-88.

<sup>32</sup> CARL DAHLHAUS, *Zum Libretto des «Freischütz»*, «Neue Zeitschrift für Musik» 133/1972, pp. 249-251 (rist. in WEBER, *Der Freischütz: Texte, Materialien, Commentare cit.*, pp. 200-204).

<sup>33</sup> HERMANN F. WEISS, «*Ich war nie ein Knopf an Fortuna's Hute*». *Unbekannte Dokumente zur Beziehung zwischen Carl Maria von Weber und Friedrich Kind*, a cura di Joachim Veit, Frank Ziegler, «Weber-Studien» 3, 1996, pp. 72-81.

tarie inedite, le monografie di Felix Hasselberg<sup>34</sup> e Hermann Anders Krüger,<sup>35</sup> dedicate all'inquadramento storico e artistico della figura del librettista, e quella di Joachim Reiber,<sup>36</sup> che propone un'esaustiva analisi del testo inserita nel panorama della letteratura coeva.

L'ammirazione indiscussa nei confronti del capolavoro weberiano incessantemente espressa dalla critica non ha certo fatto dimenticare le molte altre frecce a disposizione dell'arco del compositore, ampiamente considerate dagli studiosi per quanto riguarda sia il versante operistico<sup>37</sup> sia quello strumentale.<sup>38</sup> La vasta produzione 'al di là del *Freischütz*' è stata inoltre oggetto di due importanti convegni tenutisi a Eutin (città natale di Weber) nel 1986 e a Weimar nel 2000. La consultazione dei relativi atti<sup>39</sup> è da considerarsi come un passo fondamentale per il raggiungimento di una visione più articolata e approfondita dell'attività del maestro: nel primo caso, infatti, troviamo un nutrito elenco di contributi dedicati all'intero *corpus* musicale weberiano, fra i quali si segnala come particolarmente rilevante per la comprensione del processo compositivo dell'autore, l'approfondita analisi della tecnica della di-

<sup>34</sup> FELIX HASSELBERG, *Der Freischütz. Friedrich Kinds Operndichtung und ihre Quellen*, Berlin, Dom-Verlag, 1921.

<sup>35</sup> HERMANN ANDERS KRÜGER, *Pseudoromantik. Friedrich Kind und der Dresdener Dichterkreis*, Leipzig, H. Haessel, 1904.

<sup>36</sup> JOACHIM REIBER, *Bewahrung und Bewährung. Das Libretto zu Carl Maria von Webers «Freischütz» im literarischen Horizont seiner Zeit*, W. Ludwig, München, 1990 («Literatur aus Bayern und Österreich, 2»); la lettura di quest'ultimo contributo dovrà necessariamente essere integrata da WEISS, «*Ich war nie ein Knopf an Fortuna's Hute*» cit.

<sup>37</sup> VIKTOR KRÜGER, *Die Entwicklung Carl Maria von Webers in seinen Jugendopern «Abu Hassan» und «Silvana»*, Diss., Wien 1907; MICHAEL C. TUSA, «*Euryanthe*» and *Carl Maria v. Webers's Dramaturgy of German Opera*, Oxford, Clarendon, 1991; CARL DAHLHAUS-SIEGHART DÖHRING, *Euryanthe*, lemma della *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, vol. VI, a cura di Sieghart Döhring, München-Zürich, Piper, 1997, pp. 668-672; PAOLO GALLARATI, *Grammatica dell'esotismo nell'«Oberon» di Weber*, in «*I puritani*» ritrovati, a cura di Giuseppe Pugliese, Roman Vlad, Manduria, Lacaita, 1986, pp. 175-198; JOHN WARRACK, *Französische Elemente in Webers Opern*, in *Die Dresdener Oper im 19. Jahrhundert*, a cura di Michael Heinemann, Hans John, Laaber, Laaber, 1995, pp. 119-124; NORBERT MILLER, *Musikalische tableaux vivants – Zur Poetik der deutschen Oper bei Weber*, «Beiträge für Musikwissenschaft» 1/2, 1988, pp. 46-53; OLIVER HUCK, *Von der «Silvana» zum «Freischütz». Die Konzertarien, die Einlagen zu Opern und die Schauspielmusik Carl Maria von Webers*, «Weber-Studien» 5, 1999.

<sup>38</sup> MATTHIAS S. VIERTEL, *Die Instrumentalmusik Carl Maria von Webers. Ästhetische Voraussetzungen und struktureller Befund*, Frankfurt-Bern, Peter Lang, 1986.

<sup>39</sup> Rispettivamente: *Weber – Jenseits des «Freischütz»* cit., e *Carl Maria von Webers Klaviermusik im Kontext des 19. Jahrhunderts. Bericht des Symposiums der Internationalen Carl Maria von Weber Gesellschaft Weimar 2000*, a cura di Frank Heidlberger, Tutzing, Schneider, 2001. Il catalogo tematico e cronologico delle composizioni di Weber è stato compilato e pubblicato da FRIEDRICH WILHELM JÄHNS, *Carl Maria von Weber in seinen Werken. Chronologisch-thematisches Verzeichniss seiner sämtlichen Compositionen [...]*, Berlin, Schlesinger, 1871.

sposizione timbrica proposta da Jürgen Maehder.<sup>40</sup> Non meno interessanti, anche se di argomento più circoscritto, sono gli interventi raccolti nella seconda silloge, esclusivamente dedicata alla produzione pianistica.

A completamento di questo breve itinerario nella bibliografia weberiana non può mancare un accenno all'attività di direttore d'orchestra,<sup>41</sup> e a quella di letterato, che impegnò il compositore, oltre che per la stesura dei diari precedentemente citati, nella duplice veste di critico musicale e di drammaturgo. Tale aspetto dell'inesauribile vena creativa dell'autore è stato approfonditamente trattato in due articoli, complementari fra loro, di André Cœuroy<sup>42</sup> e Gerald Abraham,<sup>43</sup> di cui si raccomanda vivamente la lettura al fine di ottenere una conoscenza più diretta delle concezioni estetiche e tecnico-musicali dello stesso.

Come il lettore avrà certamente compreso, la presente bibliografia non rappresenta che una minima parte della sterminata letteratura weberiana oggi disponibile, ci auguriamo tuttavia che possa contribuire utilmente a tratteggiare un ritratto fedele di una figura fondamentale dell'intera storia della musica, quale certamente fu Carl Maria von Weber.

---

<sup>40</sup> JÜRGEN MAEHDER, *Klangzauber und Satztechnik. Zur Klangfarbendisposition in den Opern Carl Maria v. Webers*, in *Weber – Jenseits des «Freischütz»* cit., pp. 14-40 (si veda anche il contributo dello studioso tedesco ospitato in questo volume).

<sup>41</sup> Cfr. WOLFGANG BECKER, *Die deutsche Oper in Dresden unter der Leitung von Carl Maria von Weber 1817-1826*, Berlin 1962 («Theater und Drama», 22).

<sup>42</sup> ANDRÉ CŒUROY, *Weber as a writer*, «The Musical Quarterly» II/1, 1925, pp. 67-115.

<sup>43</sup> GERALD ABRAHAM, *Weber as a novelist and critic*, *Ivi*, XX/1, 1934, pp. 239-250.

# Online

a cura di Roberto Campanella

Atto col Diavolo

All'inizio dell'Ottocento Chateaubriand, nel suo famoso *Génie du christianisme*,<sup>1</sup> dimostrava l'assoluta perfezione della religione cristiana, fondamento della civiltà e della cultura umana, presentando, con indubbia abilità di scrittore, una lunga e dotta serie di argomentazioni, che, si appellano più al cuore che alla mente, attraverso un'espressività decisamente enfatica e suggestiva. In questo compendio del sapere religioso cristiano è molto forte l'influsso della nuova sensibilità legata al romanticismo, che si andava allora diffondendo; una sensibilità che – al di là dei diversi aspetti, talora contrastanti, che rendono tale movimento particolarmente complesso – ne costituisce forse il tessuto connettivo, l'elemento unificante. Si tratta di una nuova visione dell'uomo e del mondo, che si fonda sull'affermazione dei valori dello spirito e coincide in molti casi con il richiamo alla tradizione religiosa, nonché all'ordine sociale e politico di cui essa era fondamento (il romanticismo – si sa – è anche figlio della Restaurazione). Sia che tratti di argomenti dottrinali, sia che si soffermi su aspetti di carattere estetico (come avviene in tutta la seconda parte del saggio, intitolata *Poétique du christianisme*), il *Génie* abbonda di suggestioni romantiche e, per certi versi, costituisce, oltre che un esempio di stile, un repertorio di alcuni tra i più tipici motivi della letteratura e dell'arte del primo Ottocento: l'oscuro fascino del demoniaco, nella sua eterna lotta con il Bene, e insieme della magia,<sup>2</sup> a cui si lega la conce-

---

<sup>1</sup> Il testo completo del monumentale saggio è offerto da *Gallica* all'indirizzo: <http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Gallica&O=NUMM-23371>.

<sup>2</sup> «Le christianisme, [...] en nous instruisant de la vraie constitution des êtres surnaturels, nous a montré l'empire de la vertu éternellement séparé de celui du vice. Il nous a révélé des esprits de ténèbres machinant sans cesse la perte du genre humain, et des esprits de lumière uniquement occupés des moyens de le sauver. De là un combat éternel, dont l'imagination peut tirer une foule de beautés. Ce merveilleux, d'un fort grand caractère, en fournit ensuite un second, d'une moindre espèce, à savoir: la magie. Celle-ci a été connue des anciens, mais sous notre culte elle a acquis comme machine poétique plus d'importance et d'étendue.» (*Ivi*, Deuxième partie, Livre IV, Chapitre VI: *Des esprits des ténèbres*).

zione del mondo fisico come manifestazione visibile del soprannaturale;<sup>3</sup> il senso del mistero evocato dalle cattedrali gotiche, simboli tangibili della compresenza della vita e della morte;<sup>4</sup> l'arcana potenza del suono delle campane nella notte, che incute timor di Dio anche all'animo più abbruttito dal peccato.<sup>5</sup>

Tra i filosofi dell'idealismo, è forse Schelling quello che ha maggiormente influenzato letterati ed artisti: la sua concezione della natura come un'entità autonoma, animata da un proprio spirito vitale che coinvolge sia gli esseri viventi che gli stessi elementi 'inanimati', si traduce, nel campo dell'arte e della letteratura, in un interesse tutto nuovo per la realtà fisica, per gli elementi del paesaggio, che spesso assurgono al ruolo di personaggi al pari dei protagonisti umani, che alla natura, non a caso, amano confidare drammi interiori e, a volte, speranze, come ad un'affettuosa amica del cuore.

In questo clima culturale nasce un capolavoro come *Der Freischütz*, primo fulgido esempio compiuto di dramma musicale romantico tedesco, in cui si possono cogliere molti degli elementi stilistici e tematici, cui si è appena fatto cenno. Non è questa la sede per un'analisi approfondita del capolavoro weberiano, ci limiteremo a proporre una breve osservazione, nell'illusione che possa risultare originale e di qualche interesse. Molto si è, giustamente, insistito sulle novità della tavolozza orchestrale cui Weber attinge per esprimere, in tutta la sua potenza drammatica, l'eterna lotta tra il Bene e il Male; un epico scontro che trova la sua cassa di risonanza nella natura, nell'atmosfera incantata della foresta, ora gioiosamente piena di vita, ora per-

---

<sup>3</sup> «Si les démons se multiplient autant que les crimes des hommes ils peuvent aussi présider aux accidents terribles de la nature; tout ce qu'il y a de coupable et d'irrégulier dans le monde moral et dans le monde physique est également de leur ressort. [...] Il faut qu'avec un goût exquis le poète sache faire distinguer le tonnerre du Très Haut du vain bruit que fait éclater un esprit perfide; que le foudre ne s'allume que dans la main de Dieu, qu'il ne brille jamais dans une tempête excitée par l'enfer; que celle-ci soit toujours sombre et sinistre; que les nuages n'en soient point rougis par la colère et poussés par le vent de la justice, mais que leurs teintes soient blafardes et livides, comme celles du désespoir, et qu'ils ne se meuvent qu'au souffle impur de la haine.» (*Ibid.*).

<sup>4</sup> «L'architecte chrétien, non content de bâtir des forêts, a voulu, pour ainsi dire, en imiter les murmures, et au moyen de l'orgue et du bronze suspendu il a attaché au temple gothique jusqu'au bruit des vents et des tonnerres, qui roulent dans la profondeur des bois. Les siècles, évoqués par ces sons religieux, font sortir leurs antiques voix du sein des pierres et soupirent dans la vaste basilique: le sanctuaire mugit comme l'ancre de l'ancienne Sibylle, et tandis que l'airain se balance avec fracas sur votre tête, les souterrains voûtés de la mort se taisent profondément sous vos pieds.» (*Ivi*, Troisième partie, Livre I, Chapitre VIII: *Des Eglises gothiques*).

<sup>5</sup> «Combien de fois, dans le calme des nuits, les tintements d'une agonie, semblables aux lentes pulsations d'un coeur expirant, n'ont-ils point surpris l'oreille d'une épouse adultère! Combien de fois ne sont-ils point parvenus jusqu'à l'athée, qui, dans sa veille impie, osait peut-être écrire qu'il n'y a point de Dieu!» (*Ivi*, Quatrième partie, Livre I, Chapitre I: *Des Cloches*).



1. La Gola del lupo in una stampa pubblicata in «London Illustrated News», marzo 1859.
2. Stampa inglese, con personaggi e scene del *Freischütz*. Londra, Victoria and Albert Museum. La prima rappresentazione inglese (in inglese) ebbe luogo a Londra, Lyceum Theatre, 22 luglio 1824, nell'arrangiamento di William Hawes (libretto tradotto da W. McGregor Lagan) e col titolo *Der Freischütz, or The Seventh Bullett*; nello stesso anno il capolavoro weberiano fu rappresentato, in arrangiamenti diversi e con altri titoli, al Surrey, al Covent Garden e al Drury Lane.

corsa da sinistre presenze, manifestazioni del Soprannaturale. Forse, però, non si è abbastanza sottolineato il nuovo impiego da parte del compositore di una famiglia di strumenti già da tempo parte integrante dell'orchestra: i timpani. Considerati tradizionalmente come gli strumenti a percussione più perfezionati, essendo in grado di produrre suoni intonati, fino ai primi dell'Ottocento i compositori li utilizzarono più che altro per sottolineare ritmicamente una determinata frase o per concludere un pezzo o, talora, a scopo onomatopeico. Ci sembra, invece, che Weber, in certe pagine del *Freischütz*, proponga, in piena consapevolezza, un uso dei timpani eminentemente espressivo, ben lungi dai furori dionisiaci di beethoveniana memoria o da intenti meramente realistici. Questo si coglie, in particolare, nella celeberrima scena del sortilegio nella Gola del lupo: l'irruzione del soprannaturale è simbolicamente sottolineata da una specie di pulsazione del timpano, che contribuisce a definire un clima perturbante e misterioso, con effetto espressionistico di rara potenza. Non ne resterà insensibile Wagner, che in varie scene della *Tetralogia* farà risuonare l'angosciosa pulsazione prodotta dallo strumento con la stessa finalità espressiva (una citazione tra le tante: le prime battute del brano orchestrale che, nel *Götterdämmerung*, rende l'estremo commosso saluto a Siegfrid, dove si ascolta più volte il «motivo dell'assassinio», affidato ai soli timpani). Ma già nel *Fliegende Holländer* l'autore li aveva fatti rullare sinistramente nel silenzio, quasi a volerne dimostrare il diritto ad una maggiore autonomia espressiva.

L'argomento ci sembra intrigante e meritevole di più ampi sviluppi, ma non vogliamo esimerci ulteriormente dal gradito compito di traghettare i nostri pazienti lettori verso meno spettrali navigli, che li conducano alla scoperta del mondo virtuale weberiano. Il sito ufficiale è quello della *Internationale Carl Maria von Weber-Gesellschaft*,<sup>6</sup> fondata nel 1991, che promuove le attività di musicisti, teatri lirici, biblioteche e studiosi, concernenti Carl Maria von Weber e la sua produzione. L'obiettivo è diffondere una più completa conoscenza del sommo precursore di tutta la generazione musicale romantica, la cui fama è ancora legata generalmente al solo *Freischütz*, mentre restano in secondo piano la pur brillantissima produzione concertistica e le altre notevoli opere teatrali. A tale scopo la società organizza varie manifestazioni ed esecuzioni. Ma l'attività principale consiste nel sostenere vari importanti progetti: le edizioni integrali delle opere, la pubblicazione di lettere, scritti e diari, la revisione del catalogo, l'acquisizione di manoscritti per le biblioteche. Il sito (a dire il vero un po' serio) di questa meritevole

---

<sup>6</sup> <http://www.webergesellschaft.de/>.

istituzione si articola, dunque, in più sezioni: *Jarhesversammlung* (l'assemblea annuale), *Weberiana* (l'annuario informativo), *Publikationen* (le pubblicazioni), *Veranstaltungen* (le esecuzioni di opere e concerti), *Mitgliedschaft* (le modalità di iscrizione), *Aktuell* (l'attualità), *Unsere Arbeit und Ziele* (il nostro lavoro e i suoi obiettivi), *Der Vorstrand* (il comitato direttivo), *Spendeninitiative* (le donazioni), *Föderprojekte* (i progetti avviati). Attraverso un *link* esterno si può accedere alle pagine di un altro sito DOC, quello della *Weber-Gesamtausgabe* (cioè l'edizione integrale delle opere di Weber),<sup>7</sup> il cui indice provvisorio (*Vorläufiges Inhaltsverzeichnis*) prevede la pagina iniziale di presentazione (*Starseite*), seguita da: *Info-Board: Aktuelles* e *Diskussionsforum* (notizie d'attualità e *forum* di discussione), *Notenedition: Bandübersicht* (sommario delle partiture disponibili) e *Werkverzeichnis* (il catalogo delle composizioni), *Weber-Studien* (gli studi su Weber), *Briefe und Tagebücher* (lettere e diari – sezione non ancora attivata), *Dokumente* (documenti – anch'essi non ancora disponibili), *Bibliographie: Literatur* e *Noten* (bibliografia divisa in libri e partiture), *Projekt Digitale Edition* (il progetto per l'edizione digitale), *Mitarbeiter* (collaboratori).

Tra le numerose biografie l'unica di un certo respiro – anche se piuttosto frammentaria – è contenuta nel sito anglofono *Web-Helper.net*.<sup>8</sup> Essa si apre con una citazione da una lettera al padre, in cui l'autore indica in un sicuro talento, affinato da uno studio serio e metodico, l'unica via che può portare un musicista al successo, lamentando la superficialità di tanti giovani (tutto il mondo, in ogni epoca, è paese!). Segue un paragrafo dedicato al rapporto tra Weber e la natura, in cui si mette in risalto la capacità del compositore di tradurre in musica i dati dell'esperienza sensoriale (colori, forme, rumori ecc.), simile in questo – ma con un'intensità tutta particolare – ad altri grandi compositori, tra cui Mendelssohn. Più avanti, si cerca di mettere a fuoco l'immagine caratteriale del Maestro, di cui si evidenzia l'assoluta indifferenza nei confronti degli umori del pubblico, ben diversamente dall'ambizioso Meyerbeer, il quale – a dispetto del teutonico rigore del proprio conterraneo, che oltremodo se ne crucciava – svendeva la sua innegabile potenza creativa pur di ricevere l'applauso della folla. Si raccontano, poi, due episodi curiosi: il primo riguarda lo zelo con cui si applicò – appena quattordicenne – all'arte della litografia (a dimostrazione della proverbiale serietà che lo distingueva in ogni occasione); l'altro svela una certa sua indole vendicativa, che lo portò, nel periodo in cui era segretario del principe Ludwig di Württemberg,

<sup>7</sup> <http://www.weber-gesamtausgabe.de/>.

<sup>8</sup> <http://www.web-helper.net/PDMusic/Biographies/vonWeberKarlMaria/default.asp>.

ad architettare uno scherzo ai danni del suo augusto fratello, il nevrastenico re Federico, reo di averlo trattato in modo offensivo, provocando l'ira terribile del sovrano. Quanto al Weber compositore, si mettono in evidenza la spinta al rinnovamento del genere operistico e l'aspirazione a dar vita ad un teatro musicale nazionale, nonché l'ostilità dimostrata nei suoi confronti dalla stampa così come da alcuni tra i più eminenti intellettuali dell'epoca, che liquidarono saccettamente il *Freischütz*, nonostante il successo di pubblico con cui fu salutato alla prima di Dresda. Il suo genio, però, non sfuggì alle raffinate orecchie di Hector Berlioz, che apprezzò la freschezza delle melodie, le straordinarie invenzioni armoniche e ritmiche, l'energico impiego delle masse vocali e strumentali. Un altro paragrafo ci presenta – in base all'impetosa descrizione dell'amico Julius Benedict – un Weber negli umilianti panni di compositore di corte, mentre dirige su una piattaforma rotonda una *Tafel Music* ad allietare il convito del re di Sassonia: il soprabito verde con il collare ricamato e i grandi bottoni d'oro, insieme alle *culottes* bianche, da cui penzolava una lunga spada, mal si addicevano ad uno spirito romantico, che avrebbe voluto liberare gli artisti da queste anacronistiche soggezioni. Segue una parte dedicata alla genesi di *Euryante*, nata (come Atena dalla mente di Zeus) già perfettamente composta in tutte le sue parti, dopo averne imparato a memoria il libretto, in applicazione di un metodo che usava anche Mendelssohn: così aveva fissato la partitura sulla carta in soli due mesi. La prima viennese dell'opera, nel 1823, gli offrì l'occasione – come scrive nei suoi appunti autobiografici – per il toccante incontro con Beethoven, invelenito e solo, eppure così affettuoso con lui. La biografia continua con il racconto del soggiorno londinese del Maestro che, sebbene ormai minato dalla tisi, aveva accettato l'offerta del Covent Garden di comporre un'opera sulla base di un testo in inglese (e per l'occasione, con la sua solita tenacia, si era impadronito in breve tempo di quest'idioma). Giunto nella capitale britannica per completare la partitura ed eseguirla sotto la sua direzione, rimane scioccato dallo snobismo dell'alta società inglese, che trattava i musicisti come fossero merce. Ciononostante l'opera riscuote un grande successo e si merita sedici repliche, ma la fatica è troppo grande per un organismo debilitato da un «oscuro morbo». La mattina del 5 giugno 1826 un servitore di sir Gorge Smart, presso il quale Weber alloggiava, lo trova morto sul letto. Il corpo imbalsamato giacerà per diciassette anni nella cappella di Moorfields, fino a quando per l'amorevole interessamento di Richard Wagner non verrà trasferito a Dresda. A completare il profilo del Maestro viene citato (chissà perché proprio alla fine?) un altro episodio rivelatore del suo carattere serio e rigoroso: lo scatto d'ira durante le prove dell'opera di Étienne-Nicholas Méhul *Joseph en Egypte*, dopo che il tenore Genast aveva incau-

tamente introdotto nella sua parte un passaggio in stile italiano (non propriamente amato dal fondatore della scuola nazionale tedesca).

Un'altra biografia di qualche interesse è quella offerta dal sito francese dei *Ballets russes*,<sup>9</sup> che illustra sinteticamente gli aspetti salienti della personalità weberiana: la concezione della nuova opera tedesca come sintesi delle arti (argomento su cui avrà qualcosa da dire anche Wagner), l'esaltazione del sentimento, il senso della natura e del fantastico, il culto per la cultura nazionale esaltato dal patriottismo antinapoleonico, la predilezione per forme libere (nei pezzi da concerto) o grandiose (nelle opere drammatiche), l'uso 'pittorresco' degli strumenti dell'orchestra (si può essere più romantici di così?). Com'è ovvio, un breve paragrafo è dedicato a *l'Invitation à la valse* che, nella veste orchestrale elaborata da Berlioz, verrà utilizzata da Diaghilev in uno dei suoi celebri balletti.

Una buona sintesi della vita si può trovare nel sito di *Radio France*,<sup>10</sup> che in forma schematica ne passa in rassegna le principali vicende, fino alla cerimonia funebre con cui Dresda salutò – mentre risuonava la musica, composta e diretta da Wagner, su temi di *Euryante* – il ritorno delle spoglie mortali del Maestro. La trattazione si conclude con una valutazione sul ruolo determinante del compositore nel processo di rinnovamento del linguaggio musicale, che gli assicura un posto di sicuro rilievo nella storia dell'arte dei suoni'.

La cronologia presente nel portale *Lycos.fr*<sup>11</sup> – che si apre (come, peraltro, la precedente) con qualche cenno di carattere genealogico<sup>12</sup> e sulla formazione musicale del giovane Carl-Maria – è seguita dall'elenco delle composizioni (accompagnato talora da qualche parola di commento) e da un'analisi del *Freischütz*.

Stringatissima la biografia contenuta nel dizionario Karadar,<sup>13</sup> che però – come d'abitudine – offre l'analisi di alcune composizioni cameristiche e l'elenco delle opere teatrali con l'indicazione di luogo e data della loro prima apparizione sulla scena, consentendo anche qualche ascolto in formato MIDI (di *Freischütz* e *Oberon* è disponibile, inoltre, il libretto).<sup>14</sup> Il tutto è accom-

<sup>9</sup> [http://www.cndp.fr/balletrusse/portraits/von\\_weber.htm#vie](http://www.cndp.fr/balletrusse/portraits/von_weber.htm#vie).

<sup>10</sup> <http://www.radiofrance.fr/chaines/francemusiques/biographies/fiche.php?numero=5000080>.

<sup>11</sup> <http://membres.lycos.fr/musiqueclassique/weber.htm>.

<sup>12</sup> Sull'argomento si veda il *web site* di Theo Molberg, presso il server dell'Università di Düsseldorf, intitolato *Genealogie und Musik*: un'ampia sezione è dedicata proprio alla genealogia della famiglia Weber, che viene proposta in varie forme (ordinata per nome, luogo di nascita o altro, oltre che, ovviamente, nel tradizionale ordine cronologico).

<sup>13</sup> <http://www.karadar.it/Dizionario/weber.html>.

<sup>14</sup> <http://www.karadar.it/Operas/weber.html>.



Jeanne Hatto (1879-1958) e Louise Léonie Grandjean (1870-1934), rispettivamente Annette e Agathe al Théâtre de l'Opéra di Parigi (1905). Da «Le Théâtre», dicembre 1905.

pagnato da una breve, ma pregevole galleria di immagini (ritratti, pagine musicali autografe, un bozzetto).<sup>15</sup>

Altri esempi musicali si trovano all'interno del *Site Hector Berlioz*,<sup>16</sup> che consente anche di seguire la musica con la partitura sott'occhio, aiutati da una barra scorrevole che indica le note di volta in volta corrispondenti (occorre, però, munirsi del modulo Sibelius Scorch, peraltro acquisibile gratuitamente *online*<sup>17</sup>). Una serie ben più nutrita di documenti iconografici è disponibile, all'interno della sezione digitale *Gallica*, presso la Bibliothèque nationale de France: si tratta di ben trentasette ritratti del compositore e di alcune foto della statua e del monumento funebre di Dresda, cui si aggiunge una serie di immagini di famosi interpreti weberiani del primo Ottocento.<sup>18</sup>

Per farsi un'idea dei luoghi in qualche modo legati al compositore, il sito dedicato a Dresda, «la Firenze dell'Elba», presenta brevemente, in italiano, il Carl-Maria-von-Weber-Museum,<sup>19</sup> fondato nel 1976 nella casa rurale, che abitò nelle estati dal 1822 al 1824, lavorando ad opere importanti, tra cui lo stesso *Freischütz*, e facendone anche ritrovo di artisti e poeti. Informazioni più ampie al riguardo si trovano in altre pagine di promozione turistico-culturale, in tedesco.<sup>20</sup> Due fotografie della casa natale ad Eutin sono reperibili all'interno del portale *Ebay.de*:<sup>21</sup> si tratta di due immagini d'epoca, che mostrano l'edificio prima che ospitasse la sede di un caffè intitolato al Maestro.<sup>22</sup>

Ma veniamo al vero protagonista della serata: il prodotto più perfetto del genio weberiano. Innanzitutto citiamo la voce *Freischütz* del *Dizionario dell'Opera* (Baldini & Castoldi),<sup>23</sup> che, oltre ad un ampio riassunto, contiene informazioni sulla genesi e, inoltre, svolge un'interessante analisi drammaturgico-musicale, in cui esamina gli elementi di novità e di continuità, ad esempio rispetto alla contemporanea opera francese. Altre sintesi sono offerte da *Welt der Oper* (in tedesco), insieme al libretto in lingua originale e in spagnolo,<sup>24</sup> e

<sup>15</sup> <http://www.karadar.it/PhotoGallery/weber.html>.

<sup>16</sup> <http://www.hberlioz.com/Predecessors/weberf.htm#partitions>.

<sup>17</sup> <http://www.sibelius.com/cgi-bin/download/get.pl?com=sh&prod=scorch>.

<sup>18</sup> <http://gallica.bnf.fr/scripts/ConsultationTout.exe?O=07722527>.

<sup>19</sup> [http://www.firenzedellelba.com/web/arte\\_cultura/musei\\_collezioni/museo\\_weber.htm](http://www.firenzedellelba.com/web/arte_cultura/musei_collezioni/museo_weber.htm)

<sup>20</sup> <http://stadtmuseum.dresden.de/public/index.html> e <http://home.t-online.de/home/320092486953-0001/weber2.htm>.

<sup>21</sup> <http://cgi.ebay.de/ws/eBayISAPI.dll?ViewItem&item=3258650477#ebayphotohosting> e <http://cgi.ebay.de/ws/eBayISAPI.dll?ViewItem&item=3258651102#ebayphotohosting>.

<sup>22</sup> La foto dell'insegna, insieme ad altre informazioni sul locale, è offerta all'indirizzo: <http://www.schau-mal-einer-an.com/Staedte/Eutin/Speisen/SpEU24vonWeber.htm>.

<sup>23</sup> [http://www.delteatro.it/hdoc/result\\_opera.asp?idopera=2288](http://www.delteatro.it/hdoc/result_opera.asp?idopera=2288).

<sup>24</sup> <http://www.impresario.ch/synopsis/synwebfre.htm>.

da *Wikipedia* (in inglese).<sup>25</sup> La partitura d'orchestra<sup>26</sup> o la riduzione per canto e pianoforte<sup>27</sup> si può acquisire presso il server dell'Indiana University, mentre una dignitosa discografia è consultabile in *Opera Glass*.<sup>28</sup> Di alcune più o meno famose edizioni discografiche la Gran Rete propone una recensione. Ne citeremo due: la prima in italiano, scarna ma entusiastica, relativa all'edizione storica diretta da Wilhelm Fürtwängler (1954, registrazione *live* durante una rappresentazione al festival di Salisburgo);<sup>29</sup> l'altra in francese riguardante, invece, un'incisione molto più recente (2001, realizzata, sotto la direzione di Bruno Weil, con strumenti d'epoca), che viene letteralmente fatta a pezzi dalla redattrice Mathilde Bouhon, forse con qualche ragione, se è vero, per esempio, che i dialoghi originali sono stati sostituiti integralmente da dei monologhi di Samiel.<sup>30</sup>

Quanto al librettista, quel Friedrich Kind, che non si può dire abbia offerto a Weber un testo di livello adeguato, il sito tedesco *Projekt Gutenberg* ne offre la biografia, corredata da un ritratto, e il libretto di *Freischütz* in versione integrale.<sup>31</sup> Un'altra immagine del poeta si può trovare tra i documenti digitali di *Gallica*.<sup>32</sup>

Chiudiamo con due curiosità: un poster che presenta una composizione grafica ispirata al *Freischütz*<sup>33</sup> e un *puzzle* con l'immagine del Maestro.<sup>34</sup>

Non mi resta che augurarvi: Buona caccia! «So ist das Jägerleben! / Nie Ruh' bei Tag und Nacht!»<sup>35</sup> («Così è la vita del cacciatore! Mai pace, né di giorno né di notte!»): si fa per dire.

<sup>25</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/Der\\_Freisch%FCtz#Cast](http://en.wikipedia.org/wiki/Der_Freisch%FCtz#Cast).

<sup>26</sup> <http://www.dlib.indiana.edu/variations/scores/bah5388/large/index.html>.

<sup>27</sup> <http://www.dlib.indiana.edu/variations/scores/abf1877/large/index.html>.

<sup>28</sup> <http://opera.stanford.edu/Weber/Freischutz/disco.html>.

<sup>29</sup> <http://www.suono.it/recensioni/356/85.htm>.

<sup>30</sup> <http://www.forumopera.com/critiques/freischutz-weil.htm>.

<sup>31</sup> <http://gutenberg.spiegel.de/autoren/kind.htm>.

<sup>32</sup> <http://gallica.bnf.fr/scripts/ConsultationTout.exe?O=07721255>.

<sup>33</sup> <http://polishposter.com/html/poster1185.html>.

<sup>34</sup> <http://www.metronimo.com/fr/minipuzzle/classique/weber.php>.

<sup>35</sup> *Der Freischütz*, atto II, n.° 9 (terzetto: Agathe, Annchen, Max).

# Carl Maria von Weber

a cura di Mirko Schipilliti

Credo almeno di poter difendere la mia musica sotto l'aspetto logico e discorsivo e procurare una determinata impressione con ciascun singolo pezzo. Poiché questo soltanto mi sembra essere lo scopo di una realizzazione artistica: predisporre il tutto da singole idee, in modo che nella più grande varietà risplenda sempre l'unità.

CARL MARIA VON WEBER

(dalla lettera all'editore Hans Georg Nägeli, 21 maggio 1810)

- 1786 Carl Maria Friedrich Ernst von Weber nasce il 19 novembre a Eutin, nell'Holstein, a circa trenta chilometri a nord di Lubecca, in Germania. È il nono figlio di Franz Anton (1734-1812), maestro di cappella a Eutin presso il Principe Arcivescovo di Lubecca, sposato in seconde nozze con l'attrice e cantante Genovefa Brenner (1764-1798), e fratello di Fridolin Weber (1733-1779), padre di Konstanze, moglie di Mozart.
- 1797 Studia contrappunto con Michael Haydn a Salisburgo.
- 1798 A Monaco è allievo di Johann Evangelist Wallishäuser, detto Valesi, e di Johann Nepomuk Kalcher. Compone la sua prima opera, *Die Macht der Liebe und des Weins*, perduta. Prime composizioni pubblicate sono le Sei Fughette op. 1 per pianoforte.
- 1799 Apprese le tecniche di stampa per diffondere le proprie composizioni da Aloys Senefelder, inventore della litografia, a Vienna le offrirà successivamente all'editore Artaria di Vienna. Abbozza la *Grosse Jugendmesse*.
- 1800 Dopo una *tournee* come pianista a Erfurt, Gotha e Lipsia, compone *Das Waldmädchen*, debutto teatrale e primo contatto con il Romanticismo, da cui trarrà alcune musiche per *Silvana*; rappresentata a Friburgo, non ottiene successo.



Charles Joseph Hullmandel (1788 o 1789-1850), *Weber direttore d'orchestra al Covent Garden* (1826). Litografia da John Hayter (1800-1891). Weber diresse nel teatro londinese la prima assoluta del suo *Oberon*.

- 1801 Seguito da Michael Haydn, a Salisburgo inizia la composizione dell'opera *Peter Schmoll*.
- 1802 Viaggia per tutta la Germania e si dedica alla composizione di canoni vocali e *Lieder*. Vengono pubblicati i Sei pezzi facili op. 3 per pianoforte a quattro mani.
- 1803 *Peter Schmoll* va in scena ad Augusta senza successo. A Vienna diventa allievo dell'abate Georg Joseph Vogler, lavorando allo spartito della sua opera *Samori*. Affascinato dal folclore, canta nei locali cittadini accompagnandosi alla chitarra. Abbandona il progetto sulla realizzazione di un dizionario musicale. Incontra Franz Joseph Haydn e Johann Nepomuk Hummel.
- 1804 Su raccomandazione di Vogler viene nominato direttore musicale al Teatro di Breslavia, ma si dimette in seguito alle ostilità contro le

- proprie riforme. Scrive alcune sezioni della nuova opera *Rübezahl*, mai rappresentata. Compone le Variazioni op. 5 e op. 6 per pianoforte. A Vienna viene rappresentata *Das Waldmädchen*.
- 1806 Dopo un periodo di difficoltà finanziarie, lavora come sovrintendente musicale a Karlsruhe (l'attuale Pokój), in Slesia, presso la corte del duca Eugen di Württemberg. Compone la prima versione del Concertino per corno op. 45 (revisionato nel 1815).
- 1807 In seguito allo scioglimento della cappella musicale di Karlsruhe, tiene una breve *tournee* concertistica, e si reca a Stoccarda per svolgere l'incarico di segretario privato del duca Ludwig di Württemberg, fratello del duca Eugen e del reggente duca Friedrich II di Württemberg. Si occupa delle lezioni musicali di corte e degli intrattenimenti, suonando improvvisazioni al pianoforte e alla chitarra. Il compositore Franz Danzi, maestro di cappella a Stoccarda, lo introduce alla società di artisti «Faust's Höllenfahrt». Scrive le Variazioni per pianoforte op. 7. Conosce Ludwig Spohr.
- 1808 Pianista fra i più virtuosi dell'epoca, compone le Variazioni op. 9, la *Grande polonaise* op. 21 e il *Momento capriccioso* op. 12, alcuni brani da camera, una serie di *Lieder* e la cantata-melologo *Der erste Ton* op. 14 successivamente revisionata. Inizia la stesura di *Silvana*, progettata inizialmente come «opera romantica».
- 1809 Su incarico di Danzi compone le musiche di scena per *Turandot* di Schiller, tratta da Gozzi. Avvia la stesura del romanzo semi-autobiografico *Tonkünstlers Leben*, a cui lavorerà fino al 1820. Il quarto capitolo viene pubblicato sul «Morgenblatt für gebildete Stände» di Stoccarda, con cui collabora come critico musicale.
- 1810 A causa di alcuni debiti con il duca Ludwig (saldati faticosamente negli anni successivi) viene arrestato con l'accusa di truffa ed espulso dal Württemberg. Inizia la stesura del Concerto per pianoforte n. 1. A Darmstadt riprende gli studi con Vogler e fa conoscenza del giovane Giacomo Meyerbeer, fra i suoi allievi. Rimane colpito dai racconti di Johann August Apel e Friedrich Laun *Gespenssterbuch*, fra cui *Der Freischütz*. Trascorre un periodo di villeggiatura a Baden-Baden presso Ludwig di Baviera, incontrando Ludwig Tieck. Continuerà a occuparsi di cronache musicali fino al 1812 e fonda l'associazione artistica «Harmonischer Verein» per la diffusione della nuova musica tedesca, attiva fino al 1813. A Francoforte dirige *Silvana*, primo successo operistico (vi canta il soprano Caroline Brandt, sua futura moglie). Ritornato a Darmstadt, completa il Con-

- certo n. 1 per pianoforte e orchestra e le *Six Sonatines progressives* per pianoforte e violino obbligato. Incontra presso l'orchestra di corte il clarinetista futuro collaboratore Heinrich Bärmann. Inizia a comporre il *singspiel Abu Hassan*.
- 1811 Tiene una nuova serie di concerti, incontra E.T.A. Hoffman, e a Monaco, dove lavora con Bärmann, membro dell'orchestra di corte, e compone il Concerto per fagotto e orchestra, il Concertino e i due Concerti per clarinetto. Al Residenztheater dirige con successo *Abu Hassan*. Parte per la Svizzera alla ricerca di nuove opportunità. Dopo un concerto a Basilea ritorna a Monaco e programma una *tournee* nel nord della Germania con Bärmann, col quale dà una serie di fortunati concerti a Praga, dove stringe contatti con il direttore dell'Opera. Scrive l'*ouverture Der Beherrscher der Geister* op. 27, tiene un catalogo delle proprie composizioni e continua la stesura di *Tonkünstlers Leben*. Raggiunge Dresda e Lipsia.
- 1812 A Weimar incontra Goethe, mentre a Berlino dirige *Silvana* e compone la Sonata per pianoforte n. 1. Gli spostamenti di Weber sono continui, lungo una vita costellata da viaggi: a Weimar rivede Goethe e Spohr.
- 1813 Primo importante incarico è la nomina a direttore del Teatro dell'Opera di Praga. Per ingaggiare cantanti e musicisti (fra cui Caroline Brandt) si reca a Vienna, dove incontra Ignaz Moscheles e suona il Concerto per pianoforte n. 2. *Fernand Cortez* di Gaspare Spontini è la prima delle sessantadue opere allestite e dirette a Praga durante il proprio incarico, fra cui compaiono soprattutto lavori contemporanei e tedeschi, per i quali Weber controlla ogni aspetto degli allestimenti e redige le note di sala. Con Spohr è il primo direttore d'orchestra inteso in senso moderno (inaugurerà l'uso della bacchetta nel 1817 a Dresda).
- 1814 A Praga dirige *Don Giovanni* di Mozart, mentre a Berlino lavora a una produzione di *Silvana*. Compone i primi due volumi della raccolta di *Lieder Leyer und Schwert* (il terzo è del 1816). Dirige *Fidelio* a Praga.
- 1815 Allestisce con successo *Così fan tutte*. Compone il Quintetto per clarinetto e archi op. 34 e le Variazioni per pianoforte op. 40. Scrive sui quotidiani praguesi soprattutto a sostegno delle teorie sull'opera nazionale tedesca, «un'opera d'arte a tutto tondo e autonoma dove tutti gli ingredienti forniti dal contributo delle arti scompaiono in un processo di fusione».



Frontespizio dello spartito (Schlesinger, 1824). «L'ouvrage est publiée comme nous l'avons entendu en Allemagne».

- 1816 Allestisce *Faust* di Spohr a Praga, ma la difficile e faticosa gestione dell'Opera lo induce a dimettersi definitivamente dall'incarico di direttore. A Berlino si fida con Caroline Brandt e compone le sonate per pianoforte n. 2 e 3, il ciclo di *Lieder Die Temperamente beim Verluste der Geliebten* op. 46, oltre al *Gran duo concertante* op. 48 per clarinetto e pianoforte. Viene nominato *Kapellmeister* presso il Teatro di Corte di Dresda, direttore musicale dell'Opera tedesca, accanto a Francesco Morlacchi, responsabile per l'Opera italiana.
- 1817 Nonostante i difficili rapporti con la fazione italiana del teatro di Dresda ottiene tuttavia la carica a vita, consolidando una scrupolosa attenzione di lavoro con l'orchestra. Con lo scrittore Friedrich Kind inizia a progettare *Der Freischütz*. A Praga sposa Carolina Brandt, con cui tiene una *tournée* di concerti in numerose città tedesche, per far fronte a difficoltà finanziarie.
- 1818 Compone la *Missa sancta I*, la *Jubel-Ouvertüre*, la *Jubel-Kantate* (per il cinquantesimo del regno di Federico Augusto I); inizia la stesura dei Pezzi op. 60 per pianoforte a quattro mani e la *Missa Sancta II*. Nasce la prima figlia, Maria Caroline Friederike.
- 1819 Si aggravano le condizioni di salute, per probabile malattia tubercolare, e muore la figlia. Compone il Trio per flauto, violoncello e pianoforte op. 63, il celebre *Aufforderung zum Tanze* op. 65, la Polacca brillante op. 72, il Rondò brillante op. 62, parte della Sonata per pianoforte n. 4, e avvia la composizione di *Der Freischütz*. Diviene amico del compositore Heinrich Marschner (suo futuro assistente).
- 1820 Incontra nuovamente Hummel, e conosce il figlio di Mozart, Franz Xaver. Completa *Der Freischütz*, di cui esegue al pianoforte una scena nella residenza del principe Friedrich August III di Sassonia. Riprende a scrivere come critico musicale. Compone le musiche per *Preciosa* di Pius Alexander Wolff, e inizia a lavorare all'opera comica *Die drei Pintos*. Tiene una *tournée* concertistica nel nord della Germania, giungendo a Copenaghen, dove suona per i reali e dirige la prima dell'*ouverture* di *Der Freischütz*. Prosegue la stesura di *Tonkünstlers Leben* (su ventitré capitoli previsti ne completa solo cinque).
- 1821 A Berlino *Preciosa* riscuote successo all'Hoftheater e il 18 giugno *Der Freischütz* va in scena trionfalmente allo Schauspielhaus, nonostante la fredda accoglienza di Hoffman, Tieck e Spohr; seguono una serie di fortunate repliche in Germania. Esegue con successo il *Konzerstück* op. 79 per pianoforte e orchestra. A Dresda gli intrighi

- messi in atto contro gli allestimenti di *Der Freischütz* e di *Die drei Pintos* lo inducono ad abbandonare quest'ultima (la completerà Gustav Mahler nel 1888). Barbaja, sovrintendente del Kärntner Theater di Vienna gli commissiona una nuova opera «nello stile di *Der Freischütz*» (sarà *Euryanthe*).
- 1822 Mette in scena *Der Freischütz* a Dresda e a Vienna. Nella capitale austriaca incontra Franz Schubert. Dopo la nascita del figlio Christian Philipp Max Maria (1822-1881), suo futuro biografo, inizia a comporre *Euryanthe*. A Dresda è amico della famiglia di Richard Wagner, suo ammiratore.
- 1823 A Baden incontra Beethoven, con cui mantiene un fervido e amichevole contatto epistolare; *Euryanthe* debutta positivamente al Kärntner Theater, diretta dall'autore nonostante alcune perplessità di Schubert.
- 1824 A Dresda *Euryanthe* è un trionfo. Compositore celebre, il Covent Garden di Londra gli commissiona una nuova opera e la direzione di *Der Freischütz*, con un compenso in grado di sostenere il bilancio familiare in caso di morte.
- 1825 Nasce il secondo figlio, Alexander Heinrich Victor Maria (morirà di tubercolosi nel 1844). Inizia a comporre *Oberon*. Dirige finalmente *Der Freischütz* a Dresda ed *Euryanthe* a Berlino.
- 1826 Completato *Oberon*, a Parigi assiste a una parodia di *Der Freischütz* intitolata *Robin des bois*, contro cui protesta pubblicamente, negativamente recensita da Berlioz; visita il Conservatorio, e incontra Auber, Paër, Cherubini, Rossini. A Londra prepara l'allestimento di *Oberon*, alcuni concerti da camera e sinfonici (in programma estratti da *Der Freischütz*). Debilitato drasticamente dalla tubercolosi, riesce a dirigere ugualmente la prima di *Oberon* al Covent Garden, con grande successo. Due mesi dopo, il 5 giugno, muore nella propria abitazione londinese. Dopo un concerto di beneficenza per la famiglia, cui ne seguiranno altri in tutta Europa, la salma viene tumulata nella cappella di Moorfields a Londra. Solo nel 1844 le sue spoglie verranno traslate a Dresda.



Ferdinand Schimon (1787-1852), *Ritratto di Weber* (eseguito durante la composizione di *Oberon*).  
Olio. Dresda, Historisches Museum.

## *Der Freischütz* a Venezia



Nicola Benois (1901-1988), bozzetto scenico (Gola del lupo) per il *Freischütz* (Venezia, Teatro La Fenice, 1956); regia di Franco Enriquez. Allestimento del Teatro alla Scala di Milano, 1955.



Sena Jurinac nei panni di Agathe al Teatro La Fenice di Venezia, 1956; regia di Franco Enriquez, scene di Nicola Benois. La Jurinac (Štebrenka; n. 1921) esordì all'Opera di Zagabria (1941) nella *Bohème* (Mimi) e alla Staatsoper di Vienna nelle *Nozze di Figaro* (Cherubino). Mozartiana insigne (Dorabella, Ilia, Contessa, Donn'Anna, Donn'Elvira), fu anche, fra i tanti altri ruoli, un memorabile Octavian (cantò anche la Marescialla). Venezia, Archivio Storico del Teatro la Fenice.



Il *Freischütz* (III.4 e finale) al Teatro La Fenice di Venezia, 1974; regia di Wolfgang Windgassen, scene e costumi di Rudolf Heinrich; allestimento del Teatro di Stoccarda. Venezia, Archivio Storico del Teatro La Fenice.



Il *Freischütz* (I,1 e II,3) al Teatro La Fenice di Venezia, 1982; regia di Gerhard Fischer, scene di Falk von Vangelin. Allestimento della Staatsoper di Dresda. Venezia, Archivio Storico del Teatro la Fenice.



Il *Freischütz* (Gola del lupo) al Teatro La Fenice di Venezia, 1982; regia di Gerhard Fischer, scene di Falk von Vangelin. Venezia, Archivio Storico del Teatro la Fenice.



© 2000 MONIKA RITTERSHAUS

Il *Freischütz* alla Komische Oper di Berlino (2000); regia di Christof Nel, scene di Jens Kilian, costumi di Ilse Welter. In scena: Miranda van Kralingen (Agathe). Allestimento ripreso a Venezia, La Fenice al Malibran, 2004.

© 2000 MONIKA RITTERSHAUS



© 2000 MONIKA RITTERSHAUS



Il *Freischütz* alla Komische Oper di Berlino (2000); regia di Christof Nel, scene di Jens Kilian, costumi di Ilse Welter. In scena: Brigitte Geller (Ännchen) e Miranda van Kralingen (Agathe); sotto Jaco Huijpen (Kaspar) e Gerhard Siegel (Max). Allestimento ripreso a Venezia, La Fenice al Malibran, 2004).



© 2000 MONIKA RITTERSHAUS

Il *Freischütz* alla Komische Oper di Berlino (2000); regia di Christof Nel, scene di Jens Kilian, costumi di Ilse Welter. In scena: Klemens Slowiczek (Kuno) e Gerhard Siegel (Max). Allestimento ripreso a Venezia, La Fenice al Malibran, 2004.



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA  
STRUTTURA ORGANIZZATIVA

**SOVRINTENDENZA**

Giampaolo Vianello,  
*sovrintendente*

Cristina Rubini  
Anna Migliavacca

**Area formazione**

Domenico Cardone,  
*responsabile*  
Elisabetta Navarbi  
Simonetta Bonato

**Servizi generali**

Ruggero Peraro,  
*responsabile*  
Irene Zahtila  
Stefano Callegaro  
Gianni Mejato  
Gilberto Paggiaro  
Thomas Silvestri  
Roberto Urdich  
Walter Comelato  
Vladimiro Piva

**DIREZIONE  
AMMINISTRATIVA  
E CONTROLLO**

Tito Menegazzo,  
*direttore*  
Elisabetta Bottoni  
Andrea Carollo  
Giuseppina Cenedese  
Liliana Fagarazzi  
Daniela Serao  
Anna Trabuio

**DIREZIONE  
PERSONALE E  
SVILUPPO  
ORGANIZZATIVO**

Paolo Libettoni,  
*direttore*  
Giovanna Casarin  
Antonella D'Este  
Lucio Gaiani  
Salvatore Guarino  
Alfredo Iazzoni  
Stefano Lanzi  
Renata Magliocco  
Fernanda Milan  
Marica Tileti  
Lorenza Vianello

**DIREZIONE  
MARKETING E  
COMMERCIALE**

Cristiano Chiarot,  
*direttore*  
Gianni Bacci  
Rossana Berti  
Nadia Buoso  
Laura Coppola  
Barbara Montagner  
Lorenza Pianon

**DIREZIONE  
PRODUZIONE E  
ORGANIZZAZIONE  
SCENICO-TECNICA**

Bepi Morassi,  
*direttore*

**Area produzione**

Massimo Checchetto,  
*responsabile allestimenti  
scenici*  
Paolo Cucchi,  
*direttore di palcoscenico*  
Lucia Cecchelin  
Valter Marcanzin  
Giovanni Pilon  
Francesca Piviotti  
Lorenzo Zanoni

**Area tecnica**

*Macchinisti,  
 falegnameria,  
 magazzini*  
Vitaliano Bonicelli,  
*capo reparto*  
Michele Arzenton  
Massimiliano Ballarini  
Roberto Cordella  
Antonio Covatta  
Giuseppe Daleno  
Dario De Bernardin  
Luciano Del Zotto  
Paolo De Marchi  
Bruno D'Este  
Roberto Gallo  
Sergio Gaspari  
Michele Gasparini  
Giorgio Heinz  
Roberto Mazzon  
Carlo Melchiori  
Andrea Muzzati  
Adamo Padovan  
Pasquale Paulon  
Mario Pavan  
Arnold Righetti  
Roberto Rizzo  
Stefano Rosan  
Paolo Rosso  
Massimo Senis  
Luciano Tegen  
Federico Tenderini  
Mario Visentin  
Fabio Volpe

*Elettricisti e audiovisivi*

Vilmo Furian,  
*capo reparto*  
Fabio Baretin,  
*vice capo reparto*  
Costantino Pederoda,  
*vice capo reparto*  
Alessandro Ballarin  
Alberto Bellemo  
Andrea Benetello  
Michele Benetello  
Marco Covelli  
Cristiano Faè  
Stefano Faggian  
Euro Michelazzi  
Roberto Nardo  
Maurizio Nava  
Marino Perini  
Roberto Perrotta  
Alberto Petrovich  
Stefano Povolato  
Teodoro Valle  
Giancarlo Vianello  
Massimo Vianello  
Roberto Vianello  
Marco Zen

*Attrezzeria*

Roberto Fiori,  
*capo reparto*  
Sara Valentina  
Bresciani,  
*vice capo reparto*  
Marino Cavaldoro  
Salvatore De Vero  
Oscar Gabbanoto  
Romeo Gava  
Vittorio Garbin  
Nicola Zennaro  
*addetto calzoleria*

*Interventi scenografici*

Giorgio Nordio  
Marcello Valonta

*Sartoria*

Rosalba Filieri,  
*capo reparto*  
Bernadette Baudhuin  
Emma Bevilacqua  
Annamaria Canuto  
Elsa Frati  
Luigina Monaldini  
Sandra Tagliapietra

## DIREZIONE ARTISTICA

Sergio Segalini  
*direttore artistico*

Marcello Viotti  
*direttore musicale*

*direttore musicale di palcoscenico*  
Giuseppe Marotta

*maestro rammentatore*  
Pierpaolo Gastaldello

*maestri di sala*  
Stefano Gibellato  
Joyce Fieldsend

*maestri di palcoscenico*  
Silvano Zabeo  
Ilaria Maccacaro  
Raffaele Centurioni

*maestro alle luci*  
Gabriella Zen

*ufficio casting*  
Susanne Schmidt  
Luisa Meneghetti

*servizi musicali*  
Cristiano Beda  
Gianluca Borgonovi  
Santino Malandra  
Andrea Rampin  
Gianfranco Sozza  
Francesca Tondelli

## ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

### *Violini primi*

Roberto Baraldi <sup>3</sup>  
Enrico Balboni <sup>3 1</sup>  
Nicholas Myall •  
Gisella Curtolo •  
Pierluigi Pulese  
Mauro Chirico  
Pierluigi Crisafulli  
Loris Cristofoli  
Andrea Crosara  
Roberto Dall'Igna  
Marcello Fiori  
Elisabetta Merlo  
Sara Michieletto  
Annamaria Pellegrino  
Daniela Santi  
Mariana Stefan  
Anna Tositti  
Anna Trentin  
Maria Grazia Zohar

### *Violini secondi*

Alessandro Molin •  
Gianaldo Tatone •  
Enrico Enrichi  
Mania Ninova  
Luciano Crispilli  
Alessio Dei Rossi  
Maurizio Fagotto  
Emanuele Frascini  
Maddalena Main  
Luca Minardi  
Marco Paladin  
Rossella Savelli  
Aldo Telesca  
Johanna Verheijen  
Muriel Volkaert  
Roberto Zampieron

### *Viola*

Daniel Formentelli •  
Alberto Lattuada • <sup>1</sup>  
Antonio Bernardi  
Paolo Pasoli  
Elena Battistella  
Ottone Cadamuro  
Rony Creter  
Anna Mencarelli  
Stefano Pio  
Katalin Szabó  
Maurizio Trevisin  
Roberto Volpato

### *Violoncelli*

Alessandro Zanardi •  
Emanuele Silvestri • <sup>1</sup>  
Nicola Boscaro  
Marco Trentin  
Bruno Frizzarin  
Gabriele Garofano  
Paolo Mencarelli  
Mauro Roveri  
Renato Scapin  
Maria Elisabetta Volpi  
Loris Balbi <sup>1</sup>

### *Contrabbassi*

Matteo Liuzzi •  
Stefano Pratissoli •  
Massimo Frison  
Marco Petruzzi  
Ennio Dalla Ricca  
Walter Garosi  
Giulio Parenzan  
Denis Pozzan

### *Ottavino*

Franco Massaglia

### *Flauti*

Angelo Moretti •  
Andrea Romani •  
Luca Clementi  
Anna Colacioppo <sup>1</sup>

### *Oboi*

Rossana Calvi •  
Marco Gironi •  
Angela Cavallo  
Walter De Franceschi

### *Corno inglese*

Renato Nason •

### *Clarinetti*

Alessandro Fantini •  
Vincenzo Paci •  
Federico Ranzato  
Rossana Rossignoli <sup>1</sup>

### *Clarinetto basso*

Renzo Bello

### *Fagotti*

Dario Marchi •  
Roberto Giaccaglia •  
Roberto Fardin  
Massimo Nalesso

### *Controfagotto*

Fabio Grandesso

### *Corni*

Konstantin Becker •  
Andrea Corsini •  
Lorenzo Meneghetti • <sup>1</sup>  
Guido Fuga  
Adelia Colombo  
Stefano Fabris  
Loris Antiga

### *Trombe*

Fabiano Cudiz •  
Fabiano Maniero •  
Simone Lonardi • <sup>1</sup>  
Mirko Bellucco  
Gianfranco Busetto  
Enrico Roccato <sup>1</sup>

### *Tromboni*

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

### *Tuba*

Alessandro Ballarin

### *Timpani*

Roberto Pasqualato •  
Dimitri Fiorin •

### *Percussioni*

Attilio De Fanti  
Gottardo Paganin

### *Arpa*

Brunilde Bonelli • <sup>1</sup>

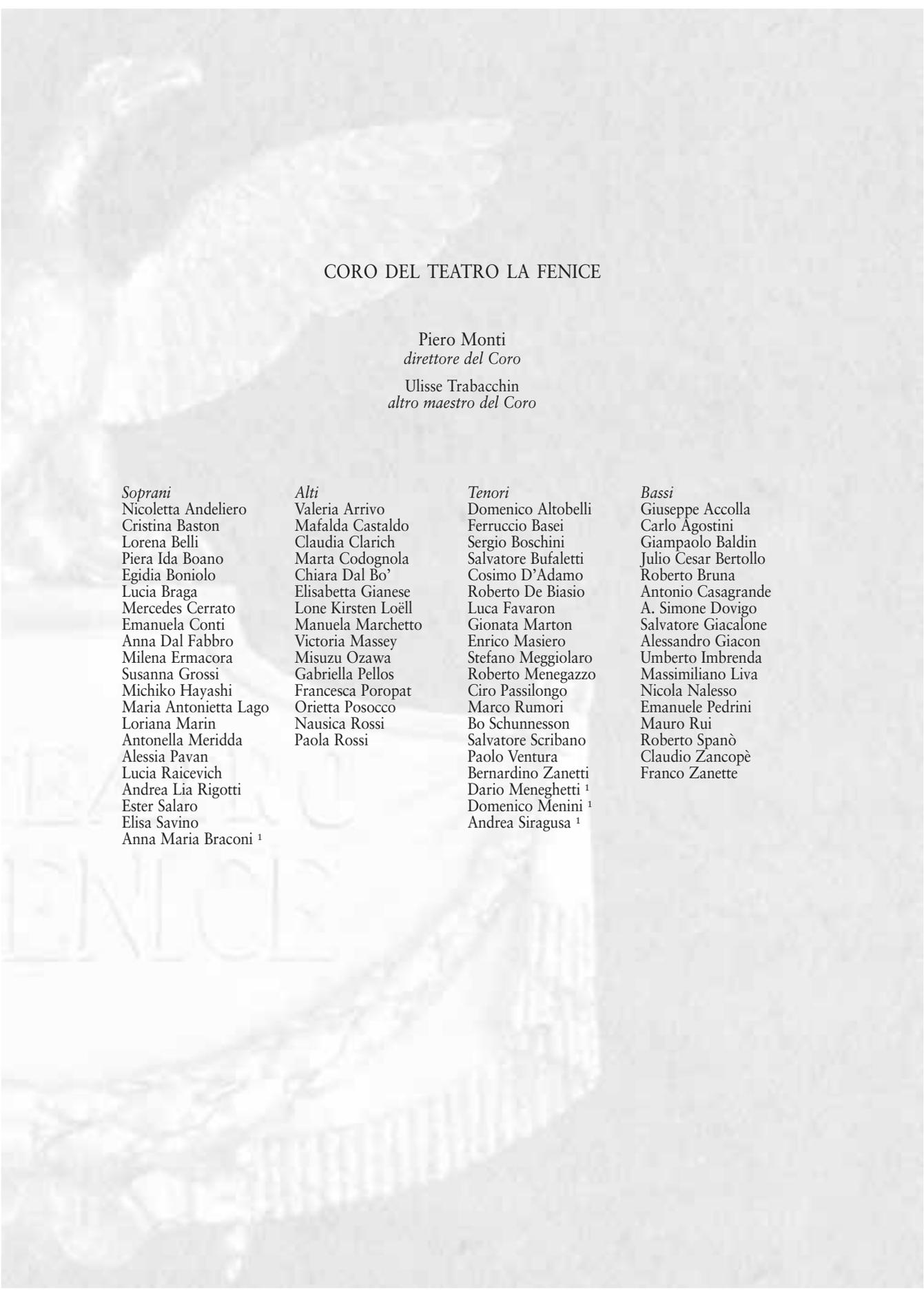
### *Pianoforte e tastiere*

Carlo Rebeschini •

<sup>3</sup> primo violino di spalla

• prime parti

<sup>1</sup> a termine



CORO DEL TEATRO LA FENICE

Piero Monti  
*direttore del Coro*

Ulisse Trabacchin  
*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  
Loriana Marin  
Antonella Meridda  
Alessia Pavan  
Lucia Raicevich  
Andrea Lia Rigotti  
Ester Salaro  
Elisa Savino  
Anna Maria Braconi <sup>1</sup>

*Alti*

Valeria Arrivo  
Mafalda Castaldo  
Claudia Clarich  
Marta Codognola  
Chiara Dal Bo'  
Elisabetta Gianese  
Lone Kirsten Loëll  
Manuela Marchetto  
Victoria Massey  
Misuzu Ozawa  
Gabriella Pellos  
Francesca Poropat  
Orietta Posocco  
Nausica Rossi  
Paola Rossi

*Tenori*

Domenico Altobelli  
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  
Bo Schunnesson  
Salvatore Scribano  
Paolo Ventura  
Bernardino Zanetti  
Dario Meneghetti <sup>1</sup>  
Domenico Menini <sup>1</sup>  
Andrea Siragusa <sup>1</sup>

*Bassi*

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

11-12 e 18-20 giugno

2004

al palazzo del cinema

fenice  
**jazz**

2004

al palazzo del cinema

In collaborazione con Venice Convention



[www.veniceconvention.com](http://www.veniceconvention.com)

e con il Circuito Cinema del Comune di Venezia

Venerdì 11 giugno 2004 ore 21.30

**RON CARTER QUARTET**

Ron Carter, *basso*  
Stephen Scott, *piano*  
Payton Crossley, *batteria*  
Steve Kroon, *percussioni*

Sabato 12 giugno 2004 ore 21.30

**ROY HARGROVE /  
CEDAR WALTON QUARTET**

Roy Hargrove, *tromba*  
Cedar Walton, *piano*  
Reginald Johnson, *basso*  
Willie Jones III, *batteria*

Venerdì 18 giugno 2004 ore 21.30

**MULGREW MILLER /  
RAY DRUMMOND / ALVIN QUEEN**

Mulgrew Miller, *piano*  
Ray Drummond, *basso*  
Alvin Queen, *batteria*

Sabato 19 giugno 2004 ore 21.30

**PATTI AUSTIN**

*For Ella* – Omaggio a Ella Fitzgerald  
con l'**Orchestra Jazz della BBC**  
diretta da **Jiggs Whigham**  
Patti Austin, voce  
The BBC Big Band (22 elementi)

Domenica 20 giugno 2004 ore 21.30

**BENNY GREEN / RUSSELL MALONE DUO**  
**I Classici del Jazz per il Cinema**

Benny Green, *piano*  
Russell Malone, *chitarra*

# Stagione 2003-2004

## Lirica e Balletto

*opere*

Le domino noir

Il barbiere di Siviglia

di Gioachino Rossini

Nabucco

A Midsummer Night's Dream

Attila

Les pêcheurs de perles

Der Freischütz

Il barbiere di Siviglia

di Giovanni Paisiello

Il matrimonio segreto

*balletti*

Carmen e Tangos

«... Altre Danze ...»

*Rassegna internazionale  
di danza contemporanea*



FONDAZIONE  
TEATRO LA FENICE  
DI VENEZIA

## Le domino noir

(Il domino nero)

*opéra-comique in tre atti*

*libretto di Eugène Scribe*

*musica di Daniel Auber*

*personaggi ed interpreti*

*Angèle* Veronica Cangemi

*Brigitte* Rosita Ramini

*Jacinthe* Giovanna Donadini

*Ursule* Bruno Praticò (20-23-27/11)

Filippo Morace (25-30/11)

*La Tourière* Silvia Pasini

*Lord Elfort* Federico Sacchi

*Juliano* Nicolas Rivenq

*Horace* Simon Edwards

*Juliano* Nicolas Rivenq

*Gil Perez* Bruno Praticò (20-25-30/11)

Filippo Morace (23-27/11)

*maestro concertatore e direttore*

**Marc Minkowski**

*regia, scene e costumi*

**Pier Luigi Pizzi**

*coreografia*

**Gheorghe Iancu**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

*direttore del Coro* Piero Monti

*in lingua originale con sopratitoli in italiano*

nuovo allestimento

prima rappresentazione in Italia

## Teatro Malibran

giovedì 20 novembre 2003 ore 19.00 turni A-G

domenica 23 novembre 2003 ore 15.30 turni B-F

martedì 25 novembre 2003 ore 19.00 turno D

giovedì 27 novembre 2003 ore 19.00 turno E

domenica 30 novembre 2003 ore 15.30 turno C

## Il barbiere di Siviglia

*dramma comico in due atti*  
*libretto di Cesare Sterbini*  
*musica di Gioachino Rossini*

*personaggi e interpreti principali*

*Figaro* Andrew Schroeder (27-31/12)  
Fabio Previati (28-30/12, 3/1)  
Piero Guarnera (2-4/1)  
*Conte d'Almaviva* Antonino Siragusa (27-31/12, 2-4/1)  
Davide Cicchetti (28-30/12, 3/1)  
*Bartolo* Bruno De Simone (27-30-31/12, 2-4/1)  
Filippo Morace (28/12, 3/1)  
*Rosina* Laura Polverelli (27-31/12, 2-4/1)  
Oana Andra (28-30/12, 3/1)  
*Basilio* Nicolaj Ghiaurov (27-28-31/12, 2-4/1)  
Lorenzo Regazzo (30/12, 3/1)

*maestro concertatore e direttore*

**Marcello Viotti**

*regia*

**Bepi Morassi**

*scene e costumi*

Lauro Crisman

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

*direttore del Coro* Piero Monti

*con sopratitoli*

allestimento Teatro La Fenice

fuori abbonamento

### Teatro Malibrán

sabato 27 dicembre 2003 ore 15.30 fuori abb.  
domenica 28 dicembre 2003 ore 15.30 fuori abb.  
martedì 30 dicembre 2003 ore 19.00 fuori abb.  
mercoledì 31 dicembre 2003 ore 15.30 fuori abb.  
venerdì 2 gennaio 2004 ore 19.00 fuori abb.  
sabato 3 gennaio 2004 ore 15.30 fuori abb.  
domenica 4 gennaio 2004 ore 15.30 fuori abb.

## Nabucco

*dramma lirico in quattro parti*  
*libretto di Temistocle Solera*  
*musica di Giuseppe Verdi*

*personaggi e interpreti principali*

*Nabucco* Carlo Guelfi (23-25-27-29/1)  
Marco Chingari (24-30/1, 1/2)  
*Ismaele* Nicola Sette (23-25-27-29/1)  
Carlo Barricelli (24-30/1, 1/2)  
*Zaccaria* Francesco Ellero D'Artegna (23-25-27-29/1)  
Arutjun Kotchinian (24-30/1, 1/2)  
*Abigaille* Iano Tamar (23-25-27-29/1)  
Alessandra Rezza (24-30/1, 1/2)  
*Fenena* Anna Maria Chiuri (23-25-27-29/1)  
Silvia Pasini (24-30/1, 1/2)

*maestro concertatore e direttore*

**György G. Ráth**

*regia*

**Charles Roubaud**

*scene*

Isabelle Partiot

*costumi*

Katya Dufлот

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

*direttore del Coro* Piero Monti

*con sopratitoli*

allestimento Teatro dell'Opera di Montecarlo

### PalaFenice

venerdì 23 gennaio 2004 ore 19.00 turno A  
sabato 24 gennaio 2004 ore 15.30 turno C  
domenica 25 gennaio 2004 ore 15.30 turno B  
martedì 27 gennaio 2004 ore 19.00 turno D  
giovedì 29 gennaio 2004 ore 19.00 turno E  
venerdì 30 gennaio 2004 ore 19.00 turno G  
domenica 1 febbraio 2004 ore 15.30 turno F

# A Midsummer Night's Dream

(Sogno di una notte di mezza estate)

*opera in tre atti*

*libretto di Peter Pears e Benjamin Britten*

*musica di Benjamin Britten*

*personaggi e interpreti principali*

*Oberon* William Towers  
*Tytania* Susan Gritton  
*Puck* Richard Gauntlett  
*Hippolyta* Julie Mellor  
*Lysander* Matthew Beale  
*Demetrius* William Dazeley

*maestro concertatore e direttore*

Sir **John Eliot Gardiner**

*regia*

**David Pountney**

*scene*

Stefanos Lazaridis

*costumi*

Sue Blane

Orchestra del Teatro La Fenice

Trinity Boys Choir

*direttore del Coro* David Swinson

Coro «Pueri cantores» di Vicenza

*direttore del Coro* Roberto Fioretto

*in lingua originale con sopratitoli in italiano*

nuovo allestimento

prima rappresentazione a Venezia

## Teatro Malibrán

venerdì 20 febbraio 2004 ore 19.00 turno A   
domenica 22 febbraio 2004 ore 15.30 turno B  
martedì 24 febbraio 2004 ore 19.00 turno D  
giovedì 26 febbraio 2004 ore 19.00 turni E-I  
sabato 28 febbraio 2004 ore 15.30 turni C-H

# Attila

*dramma lirico in un prologo e tre atti*

*libretto di Temistocle Solera*

*musica di Giuseppe Verdi*

*personaggi e interpreti*

*Attila* Michele Pertusi  
*Ezio* Alberto Mastromarino  
*Odabella* Dimitra Theodossiou (26-28-30/3, 1/4)  
Elena Zelenskaya (3/4)  
*Foresto* Nicola Sette  
*Uldino* Massimiliano Tonsini  
*Leone* Fernando Blanco

*maestro concertatore e direttore*

**Marcello Viotti**

*regia, scene e costumi*

Laboratorio integrato

di regia, scenografia e costume

coordinato da

Walter Le Moli, Margherita Palli, Vera Marzot  
del Corso di Laurea Specialistica in Teatro  
della Facoltà di Design e Arti dell'Università IUAV  
di Venezia in collaborazione con  
Claudio Coloretti (*light designer*)

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

*direttore del Coro* Piero Monti

*con sopratitoli*

nuovo allestimento

## PalaFenice

venerdì 26 marzo 2004 ore 19.00 turno A   
domenica 28 marzo 2004 ore 15.30 turni B-H  
martedì 30 marzo 2004 ore 19.00 turno D  
giovedì 1 aprile 2004 ore 19.00 turni E-I  
sabato 3 aprile 2004 ore 15.30 turno C

# Les pêcheurs de perles

(I pescatori di perle)

*opera in tre atti*

*libretto di Eugène Cormon e Michel Carré*

*musica di Georges Bizet*

*personaggi e interpreti*

*Léïla* Annick Massis

*Nadir* Yasu Nakajima

*Zurga* Luca Grassi (16-18-20-22/4)

Vincenzo Taormina (24/4)

*Nourabad* Luigi De Donato

*primi ballerini*

Letizia Giuliani, Gheorghe Iancu

*maestro concertatore e direttore*

**Marcello Viotti**

*regia, scene e costumi*

**Pier Luigi Pizzi**

*coreografia*

**Gheorghe Iancu**

*light design* Sergio Rossi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

*direttore del Coro* Piero Monti

*in lingua originale con sopratitoli in italiano*

nuovo allestimento

## Teatro Malibran

venerdì 16 aprile 2004 ore 19.00 turno A   
domenica 18 aprile 2004 ore 15.30 turno B  
martedì 20 aprile 2004 ore 19.00 turno D  
giovedì 22 aprile 2004 ore 19.00 turni E-G  
sabato 24 aprile 2004 ore 15.30 turni C-F

# Carmen e Tangos

con **Alessandra Ferri e Julio Bocca**

## Carmen

*balletto in un atto*

*coreografia*

**Alberto Alonso**

*musica di Georges Bizet*

*arrangiamento di* Rodion Shedrin

*costumi, scene e luci di* Enrique Bordolini

*personaggi e interpreti principali*

*Carmen* Alessandra Ferri

*Don José* Julio Bocca

*Torero* Hernàn Piquin

*Zuñiga* Lucas Oliva

*Toro, El Destino* Rosana Pérez

## Piazzolla Tango Vivo

*coreografia*

**Ana María Stekelman**

*musica di* Astor Piazzolla

*design costumi* Jorge Ferrari

*design luci* Omar Posemato

Registrato dall'Orchestra Sinfonica Nazionale Argentina

diretta da Pedro Ignacio Calderón

appositamente per Julio Bocca ed il Ballet Argentino

## Ballet Argentino

## PalaFenice

mercoledì 19 maggio 2004 ore 19.00 turno A  
giovedì 20 maggio 2004 ore 19.00 turno D  
venerdì 21 maggio 2004 ore 19.00 turni E-F  
sabato 22 maggio 2004 ore 17.00 turni C-G  
domenica 23 maggio 2004 ore 17.00 turno B

# Der Freischütz

(Il franco cacciatore)

*romantische oper in tre atti*

*libretto di Friedrich Kind*

*musica di Carl Maria von Weber*

*personaggi e interpreti principali*

*Agathe* Petra Maria Schnitzer

*Annchen* Gabriella Costa

*Kaspar* Hartmut Welker

*Max* Peter Seiffert

*Ottokar* Gabriele Ribis

*Kuno* Fernando Blanco

*Un eremita* Volodymyr Deyneka

*Kilian* Giulio Mastrototaro

*maestro concertatore e direttore*

**Friederich Haider**

*regia*

**Christof Nel**

*scene*

Jens Kilian

*costumi*

Ilse Welter

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

*direttore del Coro* Piero Monti

*in lingua originale con sopratitoli in italiano*

allestimento Komische Oper di Berlino

## Teatro Malibran

venerdì 28 maggio 2004 ore 19.00 turno A

domenica 30 maggio 2004 ore 17.00 turno B

martedì 1 giugno 2004 ore 19.00 turno D

giovedì 3 giugno 2004 ore 19.00 turni E-I

sabato 5 giugno 2004 ore 17.00 turni C-H

## Biennale di Venezia

*in collaborazione con la*

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

## Festival Internazionale di Danza Contemporanea

11 giugno - Teatro alle Tese - ore 20.00

12 giugno - Teatro alle Tese - ore 19.00

ABCDANCECOMPANY (Austria)

12 giugno - PalaFenice - ore 21.30

Guangdong Modern Dance Company (Cina)

18 giugno - Teatro Piccolo Arsenale - ore 19.00

19 giugno - Teatro Piccolo Arsenale - ore 20.00

Ballet Freiburg Pretty Ugly Amanda Miller  
(Germania)

18 giugno - PalaFenice - ore 21.30

Jacopo Godani (Italia)

22 - 23 giugno - Teatro Piccolo Arsenale - ore 20.00

Charles Linehan Company (Gran Bretagna)

24 giugno - PalaFenice - ore 20.00

Saburo Teshigawara (Giappone)

26 - 27 giugno - Teatro Piccolo Arsenale - ore 20.00

Russell Maliphant Company (Gran Bretagna)

30 giugno - PalaFenice - ore 20.00

Rambert Dance Company (Gran Bretagna)

9 luglio - Teatro Piccolo Arsenale - ore 20.00

10 luglio - Teatro Piccolo Arsenale - ore 19.00

13 - 14 luglio - Teatro Fondamenta Nuove - ore 20.00

Sarah Michelson (USA)

10 luglio - PalaFenice - ore 21.30

Alonzo King's Lines Ballet (USA)

15 luglio - PalaFenice - ore 20.00

Isabel Bustos (Cuba)

21 - 25 luglio - Teatro alle Tese - ore 20.00

22 - 23 - 24 luglio - Teatro alle Tese - ore 19.00

Karole Armitage (USA)

22 - 23 luglio - Teatro Piccolo Arsenale - ore 21.30

John Jasperse (USA)

24 luglio - PalaFenice - ore 21.30

Shen Wei Dance Arts (Cina/USA)

29 luglio - Teatro alle Tese - ore 21.30

Ballet de Lorraine (Francia/USA)

30 luglio - PalaFenice - ore 20.00

Peter Boal & Company (USA)

fuori abbonamento

# Il barbiere di Siviglia      Il matrimonio segreto

*dramma giocoso in due atti*  
libretto di Giuseppe Petrosellini  
musica di Giovanni Paisiello

*personaggi e interpreti principali*  
Conte d'Almaviva Mirko Guadagnini  
Rosina Stefania Donzelli  
Bartolo Filippo Morace  
Figaro Giampiero Ruggeri  
Don Basilio Mauro Utzeri

*maestro concertatore e direttore*

**Eric Hull**

*regia*

**Guido De Monticelli**

*scene*

Fausto Dappiè

*costumi*

Zaira De Vincentiis

Orchestra del Teatro La Fenice

*con sopratitoli*

nuovo allestimento

prima rappresentazione a Venezia

## Teatro Malibran

venerdì 25 giugno 2004 ore 19.00 turno A  
domenica 27 giugno 2004 ore 17.00 turno B  
martedì 29 giugno 2004 ore 19.00 turno D  
giovedì 1 luglio 2004 ore 19.00 turni E-G  
sabato 3 luglio 2004 ore 17.00 turni C-F

*dramma giocoso in due atti*  
libretto di Giovanni Bertati  
musica di Domenico Cimarosa

in collaborazione con

XXXIII Concorso Internazionale per Cantanti  
«Toti Dal Monte»

*maestro concertatore e direttore*

**Michael Guttler**

*regia*

**Italo Nunziata**

*scene e costumi*

Pasquale Grossi

Orchestra del Teatro La Fenice

*con sopratitoli*

allestimento Teatri S.p.A. di Treviso

## Teatro Malibran

venerdì 24 settembre 2004 ore 19.00 turno A  
domenica 26 settembre 2004 ore 15.30 turno B  
martedì 28 settembre 2004 ore 19.00 turno D  
giovedì 30 settembre 2004 ore 19.00 turni E-I  
sabato 2 ottobre 2004 ore 15.30 turni C-H

# Stagione sinfonica

Stili e interpreti

## PalaFenice

sabato 11 ottobre 2003 ore 20.00

ERNEST CHAUSSON

*Sinfonia in si bemolle maggiore  
op. 20*

FRANCIS POULENC

*Gloria*

per soprano, coro e orchestra

*direttore*

**Marcello Viotti**

*soprano* June Anderson

Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice

*direttore del Coro* Piero Monti

## PalaFenice

sabato 18 ottobre 2003 ore 20.00

RICHARD STRAUSS

*Concerto n. 2 in mi bemolle  
maggiore per corno e orchestra*

*Symphonia domestica op. 53*

*direttore*

**Ernst Märzendorfer**

*corno* Konstantin Becker

Orchestra del Teatro La Fenice

## PalaFenice

sabato 25 ottobre 2003 ore 20.00

ROBERT SCHUMANN

*Concerto in la minore  
per pianoforte e orchestra op. 54*

JOHANNES BRAHMS

*Sinfonia n. 4 in mi minore op. 98*

*direttore*

**Jerzy Semkow**

*pianoforte* Maurizio Zanini

Orchestra del Teatro La Fenice

## PalaFenice

mercoledì 19 novembre 2003  
ore 20.00

ARNOLD SCHOENBERG

*Sinfonia da camera n. 2 op. 38*

ROBERT SCHUMANN

*Ouverture, Scherzo*

e *Finale in mi maggiore op. 52*

JOHANNES BRAHMS

*Concerto n. 1 in re minore  
per pianoforte e orchestra op. 15*

*direttore*

**Daniel Harding**

*pianoforte* Lars Vogt

Mahler Chamber Orchestra

*In collaborazione con Ferrara Musica  
Residenza Italiana Mahler Chamber  
Orchestra*

## Basilica di San Marco

lunedì 22 dicembre 2003  
ore 20.30\*

martedì 23 dicembre 2003  
ore 20.00\*\*

BALDASSARE GALUPPI

*Magnificat*

per soprano, coro e orchestra

ANTONIO VIVALDI

*Gloria in re maggiore RV 588*  
per soli, coro e orchestra

*direttore*

**Claudio Scimone**

*soprano* Patrizia Ciofi

*mezzosoprano* Gloria Banditelli

Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice

*direttore del Coro* Piero Monti

*in collaborazione con*

Procuratoria di San Marco

\* solo per invito

\*\* serata riservata esclusivamente agli  
abbonati della Stagione Sinfonica 2003-2004



FONDAZIONE  
TEATRO LA FENICE  
DI VENEZIA

**Teatro Malibran**

sabato 10 gennaio 2004 ore 20.00

JOSEPH HAYDN  
*Sinfonia n. 60 in do maggiore*  
«Il distratto»DMITRIJ ŠOSTAKOVIČ  
*Sei romanze su testi di poeti*  
*giapponesi op. 21*  
per tenore e orchestra*Sinfonia n. 9 in mi bemolle*  
*maggiore op. 70*

direttore

**Vladimir Jurowski**

tenore Vsevolod Grivnov

Orchestra del Teatro La Fenice

**Teatro Malibran**

sabato 6 marzo 2004 ore 20.00

BALDASSARE GUALUPPI  
*La Scusa*  
per contralto e archiANTONIO VIVALDI  
*Stabat Mater*  
per contralto, due violini, viola  
e basso RV 621LUDWIG VAN BEETHOVEN  
*Messa in do maggiore*  
per soli, coro e orchestra op. 86

direttore

**Sir John Eliot Gardiner**soprano Alison Hagley  
contralto Sara Mingardo  
tenore Mark Tucker  
basso Mark BeesleyOrchestra e Coro  
del Teatro La Fenice  
direttore del Coro Piero Monti**PalaFenice**

venerdì 30 aprile 2004 ore 20.00

LUDWIG VAN BEETHOVEN  
*Sinfonia n. 8 in fa maggiore op. 93*RICHARD STRAUSS  
*Interludio da Intermezzo*BENJAMIN BRITTEN  
*4 Sea Interludes*  
da *Peter Grimes op. 33a*

direttore

**Jeffrey Tate**

Orchestra del Teatro La Fenice

**PalaFenice**

sabato 8 maggio 2004 ore 20.00

EDWARD ELGAR  
*Concerto in mi minore*  
per violoncello e orchestra op. 85LUDWIG VAN BEETHOVEN  
*Sinfonia n. 5 in do minore op. 67*

direttore

**Yuri Temirkanov**

violoncello Alexander Knyazev

Orchestra del Teatro La Fenice

**PalaFenice**

sabato 15 maggio 2004 ore 20.00

GIUSEPPE VERDI  
*Messa da Requiem*  
per soli, coro e orchestra

direttore

**Marcello Viotti**soprano Daniela Dessì  
mezzosoprano Ursula Ferri  
tenore Fabio Armiliato  
basso Andrea PapiOrchestra e Coro  
del Teatro La Fenice  
direttore del Coro Piero Monti**Teatro Malibran**

sabato 10 luglio 2004 ore 20.00

GUSTAV MAHLER  
*Sinfonia n. 6 in la minore*

direttore

**Eliahu Inbal**

Orchestra del Teatro La Fenice

**Teatro Malibran**

venerdì 16 luglio 2004 ore 20.00

LUDWIG VAN BEETHOVEN  
*Sinfonia n. 9 in re minore op. 125*  
per soli, coro e orchestra

direttore

**Marc Minkowski**soprano Cinzia Forte  
mezzosoprano Ursula Ferri  
tenore Klaus Florian Vogt  
basso Lorenzo RegazzoOrchestra e Coro  
del Teatro La Fenice  
direttore del Coro Piero Monti**Teatro Malibran**

domenica 25 luglio 2004 ore 20.00

BOHUSLAV MARTINŮ  
*Doppio concerto per due orchestre*  
*d'archi, pianoforte e timpani*GYÖRGY LIGETI  
*Concert Românesc*PĚTR IL'ÍČ ČAJKOVSKIJ  
*Sinfonia n. 5 in mi minore op. 64*

direttore

**Zoltan Pesko**pianoforte Carlo Rebeschini  
timpani Roberto Pasqualato

Orchestra del Teatro La Fenice

## A.C. FENICE



La squadra di calcio della Fenice si è costituita come gruppo culturale - sportivo per organizzare iniziative a favore della ricostruzione del Teatro.

La squadra di calcio del Teatro «La Fenice» si è conquistata negli ultimi anni una posizione di prestigio a livello internazionale; basti ricordare alcuni importanti risultati: la conquista del titolo europeo tra le squadre degli enti lirici nel 1992, il secondo posto, sempre in questa competizione, conquistato nel 1995, la Coppa Italia nel 2001 e nel 2003 e altri vari riconoscimenti. La squadra, ha disputato partite con la nazionale cantanti e dei giornalisti.

La squadra, che si autofinanzia, intende con la propria attività portare un contributo alla ricostruzione del Teatro.

Attualmente l'attività sportiva è sostenuta da Kronos, Kele & Teo Tour Operator srl; Cassa di Risparmio di Venezia; Transport Service; Bullo Tecnologie e Servizi srl; Regazzo Strumenti Musicali; Arti Grafiche Venete - La Tipografica srl; Damatherm srl; Markas; Green Computer; Guerrato SpA.

Programmi di sala del Teatro La Fenice  
a cura di Michele Girardi

WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Così fan tutte*, 2002/1, 220 pp., ess. mus.: saggi di Daniel Hearz, Luca Fontana, Maria Giovanna Miggiani

David Parsons Dance Company, 2002/2, 40 pp.: saggi di Rita Zambon

GIOACHINO ROSSINI, *La scala di seta*, 2002/3, 132 pp.: saggi di Marco Beghelli, Emilio Sala, Carlida Steffan

GIUSEPPE VERDI, *Otello*, 2002/4, 220 pp., ess. mus.: saggi di Guido Paduano, Anselm Gerhard, Marco Marica

GAETANO DONIZETTI, *Don Pasquale*, 2002/5, 208 pp., ess. mus.: saggi di Paolo Fabbri, Giorgio Pagannone, Marco Emanuele, Francesco Bellotto

GIACOMO PUCCINI, *Tosca*, 2002/6, 184 pp.: saggi di John Rosselli, Gabriele Dotto, Andrea Chegai, Gabriella Biagi Ravenni, Massimo Acanfora Torrefranca

RICHARD STRAUSS, *Capriccio*, 2002/7, 252 pp., ess. mus.: saggi di Jürgen Maehder, Giovanni Guanti

RICHARD WAGNER, *Tristan und Isolde*, 2002/8, 188 pp.: saggi di Virgilio Bernardoni, Guido Paduano

LEON MINKUS, *Don Quichotte*, 2002/9, 55 pp.: saggi di Rita Zambon, Andrea Toschi

ADRIANO GUARNIERI, *Medea* di 2002/10, 184 pp.: saggi di Anna Maria Morazzoni, Ettore Cingano, Giordano Ferrari

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2002-2003  
a cura di Michele Girardi

JULES MASSENET, *Thaïs*, 1, 146 pp., ess. mus.: saggi di Enrico Maria Ferrando, Jürgen Maehder, Adriana Guarnieri, Mercedes Viale Ferrero

GIUSEPPE VERDI, *La traviata*, 2, 124 pp. ess. mus.: saggi di Marco Marica, Fabrizio Della Seta, Guido Paduano

LEOŠ JANÁČEK, *Kát'a Kabanová*, 3, 140 pp., ess. mus.: saggi di Riccardo Pecci, Alessandro Roccatagliati, Paul Wingfield, David Pountney

GAETANO DONIZETTI, *L'elisir d'amore*, 4, 116 pp., ess. mus.: saggi di Giorgio Pagannone, Emanuele Senici, Alessandro Di Profio, Francesco Bellotto

RICHARD STRAUSS, *Ariadne auf Naxos*, 5, 156 pp., ess. mus.: saggi di Marco Marica, Virgilio Bernardoni, Davide Daolmi, Giovanni Guanti

UMBERTO GIORDANO, *Andrea Chénier*, 6, 148 pp., ess. mus.: saggi di Giorgio Pagannone, Marco Emanuele, Giovanni Guanti, Cecilia Palandri

GILBERT & SULLIVAN, *The Mikado*, 7, 124 pp. ess. mus.: saggi di Jesse Rosenberg, Carlo Majer, Andrea Chegai

GAETANO DONIZETTI, *Marino Faliero*, 8, 172 pp., ess. mus.: saggi di Giorgio Pagannone, Paolo Fabbri, Francesco Bellotto, Guido Paduano, documenti inediti

DANIEL AUBER, *Le domino noir*, 9, 236 pp., ess. mus.: saggi di Marco Marica, Hervé Lacombe

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2004  
a cura di Michele Girardi

GIUSEPPE VERDI, *Nabucco*, 1, 186 pp. ess. mus.: saggi di Marco Marica, Marco Capra, Claudio Toscani, Guido Paduano, Giuliano Procacci

BENJAMIN BRITTEN, *A Midsummer Night's Dream*, 2, 222 pp. ess. mus.: saggi di Riccardo Pecci, Julien Budden, Davide Daolmi, Guido Paduano, Benjamin Britten, Cecilia Palandri

GIUSEPPE VERDI, *Attila*, 3, 182 pp. ess. mus.: saggi di Marco Marica, Emanuele Senici, Guido Paduano, Lorenzo Bianconi, Stefano Castelvechi, John Rosselli

GEORGES BIZET, *Les pêcheurs de perles*, 4, 174 pp. ess. mus.: saggi di Enrico Maria Ferrando, Anselm Gerhard, Riccardo Pecci, Marco Gurrieri

La Fenice prima dell'Opera  
2004 5

*Responsabile musicologico*  
Michele Girardi

*Redazione*  
Michele Girardi, Cecilia Palandri  
*con la collaborazione di*  
Pierangelo Conte

*Ricerche iconografiche*  
Luigi Ferrara

*Progetto e realizzazione grafica*  
Marco Riccucci

Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia  
a cura dell'Ufficio stampa

*stampa*  
L'Artegrafica S.n.c. – Casale sul Sile (Treviso)

*Supplemento a*  
**LA FENICE**  
Notiziario di informazione musicale culturale  
e avvenimenti culturali  
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

dir. resp. CRISTIANO CHIAROT  
aut. trib. di Ve 10.4.1997  
iscr. n. 1257, R.G. stampa

finito di stampare  
nel mese di maggio 2004

€ 10,00