

KRENEK ERNEST

Compositore austriaco naturalizzato americano

(Vienna 23 VIII 1900 - Palm Springs, 22 dicembre 1991)



Allievo dal 1916 al 1920 di F. Schreker all'Accademia musicale di Vienna, passò poi alla Hochschule für Musik di Berlino, dove continuò gli studi con Schreker, ed entrò in proficuo contatto di lavoro con Busoni, A. Schnabel ed altri esponenti del mondo musicale della capitale tedesca.

Sposata la figlia di Mahler, Anna (1923) si stabilì in Svizzera ma due anni dopo divorziò e dal 1925 al 1927, su invito di P. Bekker, fu nominato consigliere artistico dell'Opera di Kassel, mettendosi in luce con numerose composizioni teatrali e strumentali ed iniziando un'intensa attività pubblicistica come collaboratore musicale della "Frankfurter Zeitung" e dal 1933 della "Wiener Zeitung".

Ottenuto un successo di portata internazionale con l'opera *Jonny spielt auf*, dal 1928 si stabilì a Vienna dedicandosi quasi esclusivamente alla composizione, anche qui a contatto con gli ambienti artistici d'avanguardia (Berg, Webern, K. Kraus).

Nel 1937 emigrò in America, dove nel 1939 ottenne una cattedra nel Vassar College di Poughkeepsie, presso New York.

Dal 1945 ha avuto la cittadinanza americana.

Dal 1942 al 1947 ha insegnato nell'Università di Saint Paul, stabilendosi poi a Los Angeles.

Dopo la guerra rientrò spesso in Europa, per corsi di composizione, conferenze e concerti.

Musicista assai sensibile ai più attuali problemi estetici e di linguaggio, il suo arco creativo rispecchia l'evoluzione spesso contraddittoria delle correnti dell'avanguardia musicale del secolo.

L'insegnamento di Schreker lo ha avvicinato nella prima gioventù ad una sorta di espressionismo temperato in senso tardo-romantico, ma ben presto si liberò da quell'influenza per avvicinarsi alle più diverse esperienze musicali.

Forti tracce hanno lasciato sulla sua produzione negli anni Venti il folcloristico di Bartók, il neoclassicismo stravinskiano ed il neo-oggettivismo di Hindemith, mescolati ad elementi di jazz, che trovano nell'opera *Jonny spielt auf* l'impiego più accorto ed efficace.

Peculiare della sua musica è fin da allora una scrittura densamente contrappuntistica, spesso completamente libera da ogni legame tonale e piena di fantasia, controllata per altro da un mestiere solidissimo.

Assai vicino inizialmente alla tecnica schonberghiana, durante il soggiorno americano ha approfondito gli studi teorici della musica antica

e moderna, che lo hanno portato a definire il metodo dodecafonico in un senso sempre più personale: dopo il 1950, sotto l'influsso delle nuove correnti seriali, la sua produzione presenta caratteri di marcata astrazione formale, dove peraltro le acquisizioni della nuova tecnica non sempre giungono ad una reale pregnanza espressiva, spesso inaridendosi in freddi schemi.

La produzione più viva e rivelatrice di Krenek rimane pertanto quella giovanile, che ci indica ancor oggi in lui uno dei protagonisti dell'evoluzione musicale del XX sec..

IL COMPOSITORE



JONNY SPIELT AUF

di Ernst Krenek (1900-1991)

libretto proprio

Opera in due parti e sei quadri

Prima:

Lipsia, Stadttheater, 10 febbraio 1927

Personaggi:

Anita (S); Jonny, negro e violinista di una jazz-band (Bar); Max, compositore (T); Daniello, virtuoso di violino (Bar); Yvonne, cameriera (S); il manager (Bar); il direttore dell'hotel (T); un impiegato della ferrovia (T); tre poliziotti (T, Bar, B)

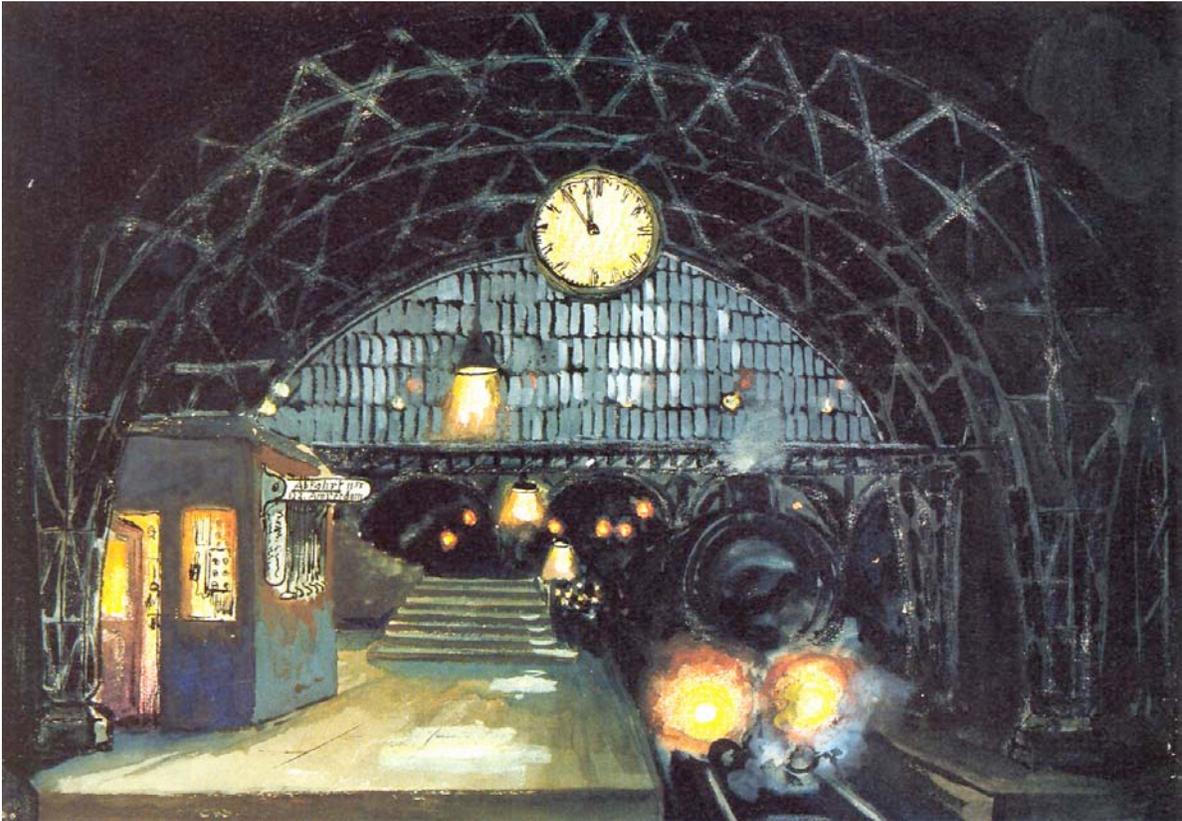
Rappresentato a ridosso di *Orpheus und Eurydike*, *Jonny spielt auf* ne offuscò rapidamente il successo in virtù del tono più vivace e del linguaggio più accessibile; ideato e redatto dallo stesso Krenek (autore di tutti i suoi libretti con l'unica eccezione di *Orpheus und Eurydike*), il soggetto è ambientato in epoca contemporanea e utilizza con spiritosa disinvoltura le tecniche registiche più ardite per simulare la presenza di una locomotiva in scena.

L'elemento di maggior spicco resta comunque l'infiltrazione nel tessuto musicale di calchi jazzistici, riferiti al personaggio di Jonny e spesso affidati a un'apposita *band* situata sul palcoscenico e autonoma rispetto all'orchestra.

La trama

Il musicista Max incontra, durante un'escursione alpinistica, la cantante Anita e se ne innamora: lei però sembra perdere la testa per il virtuoso di violino Daniello e non solo dimentica Max, ma respinge anche il negro Jonny, strumentista jazz. Questi, indispettito, ruba il prezioso violino di Daniello e innesca una gustosissima e intricata sequela di inseguimenti.

BOZZETTO



L'ultimo quadro si svolge in una stazione ferroviaria, con Max ingiustamente accusato del furto, Anita decisa a discolparlo e Daniello, inviperito, che cerca di trattenerla, finendo nel trambusto sotto un treno. Eliminatosi con le sue stesse mani l'antipatico rivale, Max può partire con Anita per una *tournee* in America, mentre il gioviale Jonny si slancia in una beneaugurante improvvisazione jazz, appigliandosi con gesto da *musical* a un orologio che si trasforma in un mappamondo.

Le polarità espressive che l'opera mette a confronto si specchiano apertamente nella dicotomia in cui è descritta l'ambientazione: da un lato la solitudine immota e sovratemporale del ghiacciaio, dall'altro le effimere frenesie della vita cittadina. Protagonista morale della vicenda è Max, il pensatore che riesce a superare l'isolamento spirituale imposto da una creatività fine a se stessa e giunge a integrare l'arte nella vita; complementare a lui è Jonny, motore pratico dell'azione, che fa scaturire la sua musica dalle pieghe accidentali degli eventi quotidiani, ma che in fondo aspira a un'arte più raffinata, come dimostra il furto simbolico del violino.

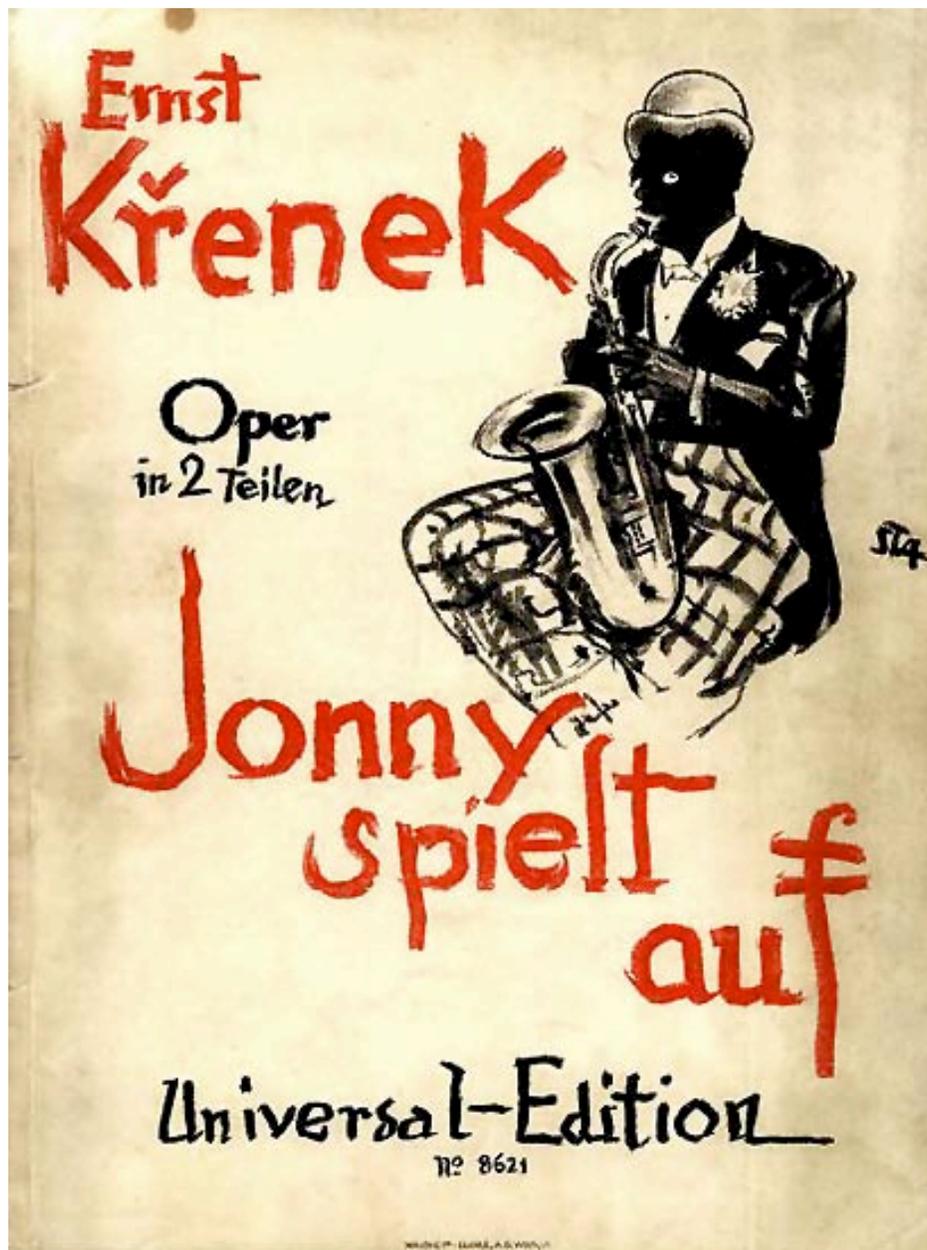
Nel personaggio di Max Krenek ritaglia una *silhouette* autobiografica, adombrandovi nel medesimo tempo una sorta di sinossi teatrale del 'romanzo dell'artista', in quanto ripercorre con efficacia lapidaria le tappe di una sofferta iniziazione interiore. La chiave di volta della vicenda si avrà con la scena dell'ammonizione del ghiacciaio (tre voci femminili sfumate in vocalizzi arcani, a suggerire l'incorporeità del vaticinio): l'idealista deve ritornare nel mondo, afferrarsi saldamente alla speranza e affrontare il turbinio e le vicissitudini dell'esistenza quotidiana.

In questo modo Krenek affossa la concezione dell'artista Taugenichts, ovvero dell'intellettuale sfaccendato che si fa scudo dell'arte come di un alibi e che si rifugia negli ozi letterari eludendo le responsabilità della vita; e quest'uscita dalla torre d'avorio si inverte nell'inconsueta scorrevolezza del linguaggio musicale, inducendo ad accantonare le durezza di *Orpheus und Eurydike* in favore di una maggiore comunicabilità.

In luogo del rigore avanguardistico dei lavori precedenti, Krenek adotta il principio della 'contaminazione' dei generi, avvalendosi in particolare di stilemi jazz; *Jonny* segna quindi il rientro nell'orbita tonale, con una

svolta dettata non da opportunismo, quanto piuttosto dal sincero proposito di ripristinare un più fecondo dialogo con il pubblico; questa è la funzione dei ritmi di danza di cui l'opera pullula, dal fox-trot al tango alle inflessioni blues che contrassegnano le sortite di Jonny. L'interesse per il mondo del jazz va ricondotto comunque a un fenomeno di ampio riscontro nell'Europa di quel periodo (si pensi alle esperienze del Gruppo dei Sei, a certi spunti di Ravel, alla diffusione di iniziative editoriali dedicate alle danze americane).

MANIFESTO



È curioso notare, in ogni caso, che il tono da musical a cui Krenek piega il 'suo' jazz fu sufficiente a far scalpore in Europa come materiale eversivo, ma suscitò risentite critiche nel Nuovo Mondo per le movenze edulcorate e 'occidentalizzate' che qui si attribuiscono al folklore negro.

Effettivamente alcuni passi hanno quasi un sapore hollywoodiano, ma riscattano la loro ingenuità in un'euforia liberatoria, come nel giubilo finale; e anche in questo caso Krenek sa porre un freno alle enfasi mettendo a tacere all'improvviso la danza e concludendo l'opera su una 'pausa di riflessione' in cui riaffiora al violino l'eco del *song* di Jonny.

La vivacità delle sfumature interne è esemplificata molto bene da passi come il monologo di Max all'inizio del secondo atto, che trascorre da una frivolezza cabarettistica (siamo in un hotel) a una tempesta interiore; lo xilofono sembra misurare le accelerazioni del battito cardiaco e gli archi sono percorsi da fremiti nervosi, quasi a scaricare in guizzi improvvisi la tensione febbrile che va accumulandosi nell'attesa delusa di Max e che troverà sfogo e balsamo nell'arioso accorato "Ich habe geschlafen und ich habe getaum" ('Ho dormito e ho sognato').

Dopo il pathos della scena sul ghiacciaio si trapassa senza soluzione di continuità al vivacissimo quadretto dell'orchestrina jazz, trasmessa via radio in chissà quale spensierato e mondanissimo caffè; e un'analoga volontà di smorzare sul nascere ogni sospetto di patetismo si incontra nel quadro ambientato alla stazione, in cui gli accenti nostalgici di Max vengono sempre zittiti con un'ombra di divertito cinismo e soffocati dalle peripezie che si accavallano.

Dopo il putiferio che culmina nell'investimento di Daniello (con grida d'alterco, fischi di locomotiva e strilli di orrore) interviene un momento affidato ai soli archi, come un *requiescat* su cui però si riverbera il soggigno degli ottoni con sordina. Ad Anita, la cantante d'opera, sono riservati i vocalizzi di esultanza della sezione conclusiva; così il retaggio del belcanto si affianca all'impiego spregiudicato della componente rumoristica, e la contaminazione si arricchisce di una scintillante mescolanza di stili ed epoche diverse, in un clima che sposa i valori espressivi all'ideale di un teatro pensato per divertire.

FIGURINO



L'Opera di attualità

In quest'Opera l'elemento della "modernità" espresso dal termine tedesco *Zeitoper*, è rappresentato dalla presenza di spazi scenici legati alla vita di tutti i giorni - per esempio le montagne, l'albergo, la stazione - dall'inserimento di situazioni quotidiane, quali il debutto radiofonico del musicista nero di jazz, nonché dalla presenza della tecnologia nell'edificio della stazione.

All'epoca la radio era una novità anche per la benestante élite intellettuale, ed i musicisti jazz erano parte integrante di ogni buona struttura alberghiera e termale degli anni Venti e Trenta.

Proprio l'apertura allo spirito del tempo contribuì al grande successo di pubblico di quest'Opera.

Sebbene i contemporanei più raffinati biasimassero del suo effettivo valore artistico, il suo stile ricercato, che traspare anche dalle sequenze jazzistiche, appartiene indubbiamente alla musica "colta" comunque, a parte tali riserve, *Jonny spielt auf* raggiunse, presso il pubblico, la popolarità di un'operetta.

Nell'ambito di una sola stagione ebbe ben centocinquanta repliche. Al grande successo di un'Opera moderna come questa contribuiscono certamente gli inserti di musica da ballo alla moda, nonché la trasposizione in musica dell'atmosfera della stazione.

Dalla prima rappresentazione fino al 1930, il lavoro venne allestito in settanta teatri, ma poi l'Opera, che non rientrava nei canoni nazionalistici, fu bollata come "arte degenerata".

MANIFESTO



DER DIKTATOR

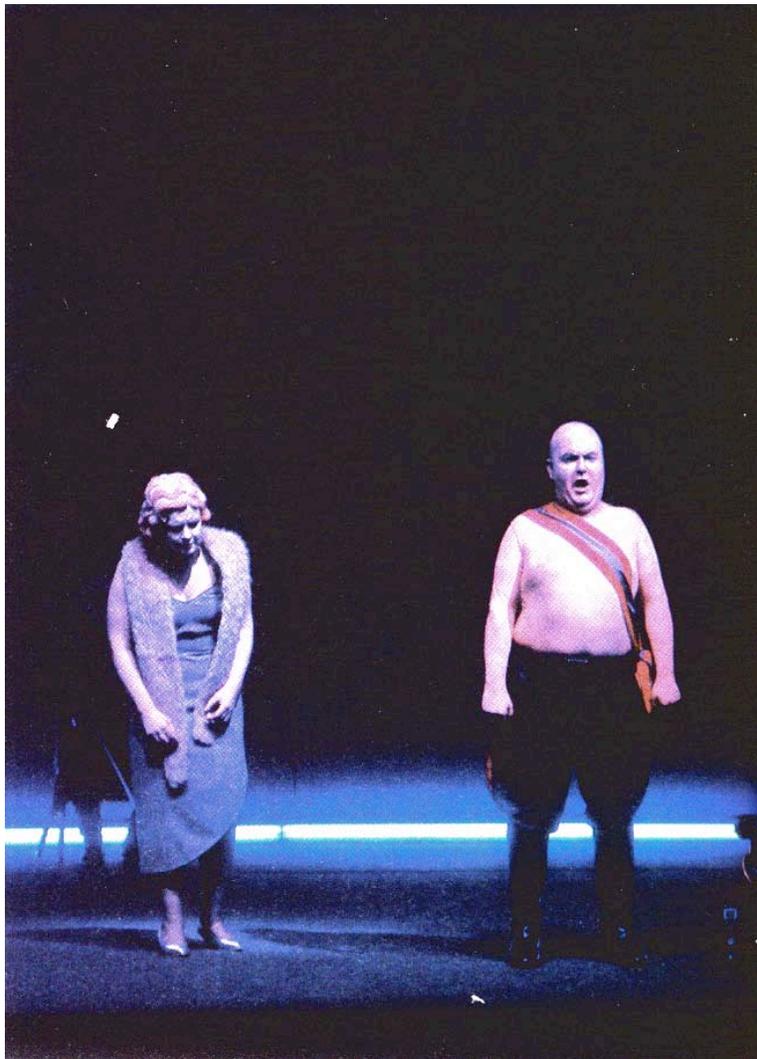
Krenek ha definito *Der Diktator* un'opera tragica, ma in essa è presente un fondo di ironia: nella vicenda si intrecciano in modo paradossale una crisi matrimoniale ed una politica.

Opera tragica in un atto (due quadri)

Libretto: Ernest Krenek

Prima rappresentazione: Wiesbaden (Staatstheater)

FOTO DI SCENA



La trama

Il dittatore di un piccolo paese decide di entrare in guerra, ed a nulla vale il biasimo della moglie Charlotte per l'inutile spargimento di sangue.

Al contrario, il dittatore festeggia l'avvenimento con un brindisi.

Egli tiene d'occhio Maria, che nell'ospedale di fronte si occupa del marito, cieco di guerra.

Maria vuole uccidere il responsabile di tanta sofferenza.

Tuttavia, invece di agire, si lascia coinvolgere in una lite con il dittatore, al quale soccombe e non gli oppone più resistenza

Charlotte osserva tutta la scena nascosta dietro un paravento.

Proprio nel momento in cui Maria sta per concedersi al dittatore, Charlotte spara, ma colpisce la donna.

Davanti al cadavere di Maria, il cieco chiede se il piano di Maria abbia avuto buon esito.

FOTO DI SCENA



DAS GEHEIME KONIGREICH

Il trittico di opere in un atto di Krenek costituisce una catena di assurdità che si susseguono in modo talmente illogico ed improbabile da acquistare una certa verosimiglianza. Il mondo è incomprensibile e, proprio per questo, inquietante: questo è il messaggio del compositore ventottenne nel ciclo di tre Opere in un atto di cui *Das geheime Konigreich* rappresenta, in quanto al centro, il movimento lento, lirico. Il trittico di Krenek è stato ben ripreso nel 1980 a Minneapolis, e poi, all'inizio degli anni Novanta, in diversi teatri d'opera europei. Pertanto, l'anziano compositore ha avuto modo di assistere di persona alla calorosa accoglienza riservata ai suoi tre lavori.

FOTO DI SCENA



La trama

Nel regno vi sono tumulti: il popolo è in rivolta, ed il re passa le insegne del potere ad un buffone. Nel frattempo, la regina rivolge le proprie attenzioni ad un attraente prigioniero, il quale, tuttavia, è interessato solo alla corona, che vorrebbe consegnare al popolo. La regina fa di tutto per sottrarre al buffone i vestiti e le insegne reali, e poi libera il ribelle dalla prigione. Questi sobilla il popolo e lo guida all'assalto della regina: così la regina,

il buffone ed il re - tutti in costume da giullare di corte - sono costretti a fuggire.

Tuttavia, il ribelle riesce a raggiungere la regina, da cui cerca, con la forza, di farsi consegnare le insegne reali.

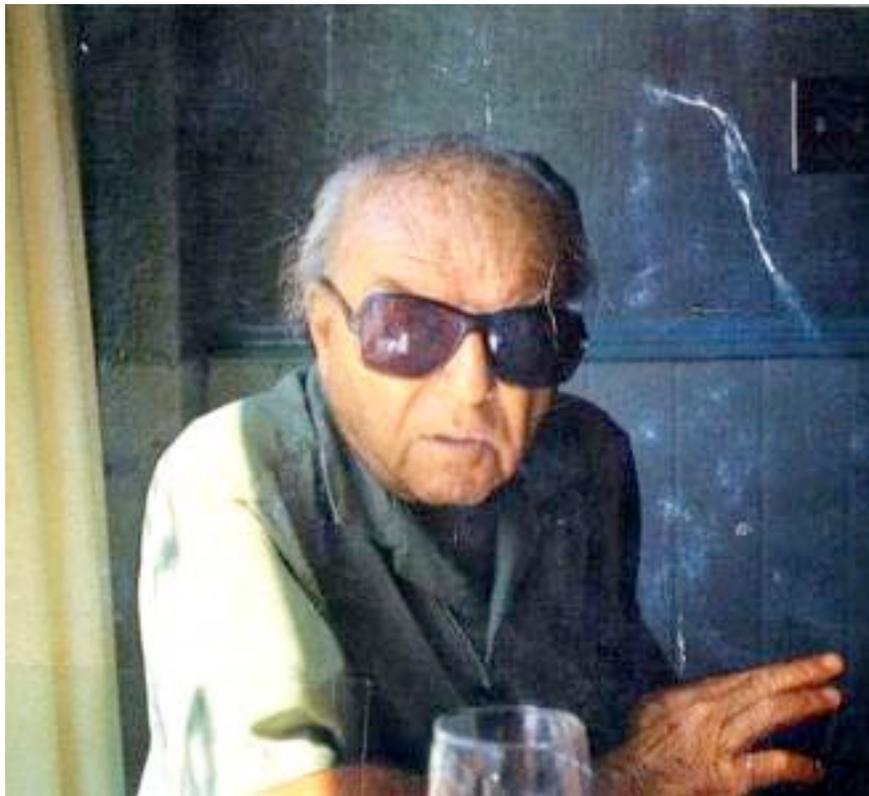
Ma la donna glielo nega e prova invece a sedurlo spogliandosi.

Proprio mentre egli sta per gettarsi su di lei, la donna viene trasformata in albero.

Il re vuole morire, e decide di consegnarsi a due rivoltosi, i quali intendono ucciderlo per incassare la taglia, ma finora non lo hanno riconosciuto.

All'improvviso il bosco risplende magicamente, il re percepisce la bellezza della natura e si addormenta dolcemente.

KRENEK



SCHWERGEWICHT ODER DIE EHRE DER NATION

Farsa in un atto.

Libretto: Ernest Krenek

Prima rappresentazione: Wiesbaden (Staatstheater)

La trama

Il pugile Ochsenschwanz è contrariato a causa delle lezioni di danza che la moglie prende da Gaston, in quanto ritiene che lei gli sia infedele.

La donna è interessata più a Gaston che alla danza.

BOZZETTO



Quando Ochsenschwanz si accorge che i due si baciano furtivamente, perde completamente il controllo: distrugge un tavolo e rinchiude la moglie, mentre Gaston si nasconde in un'altra stanza.

La studentessa Himmelhuber si intrufola in casa per chiedere ad Ochsenschwanz un autografo.

Gaston la scopre ed ella si traveste da "Billy", la sagoma da allenamento, anche per nascondersi dal padre, il professore Himmelhuber, che è venuto a conferire al campione di pugilato il titolo di dottore ad honorem.

Il pugile che è lusingato, per dimostrare le sue capacità, assesta un colpo di KO a "Billy" che è in realtà la studentessa.

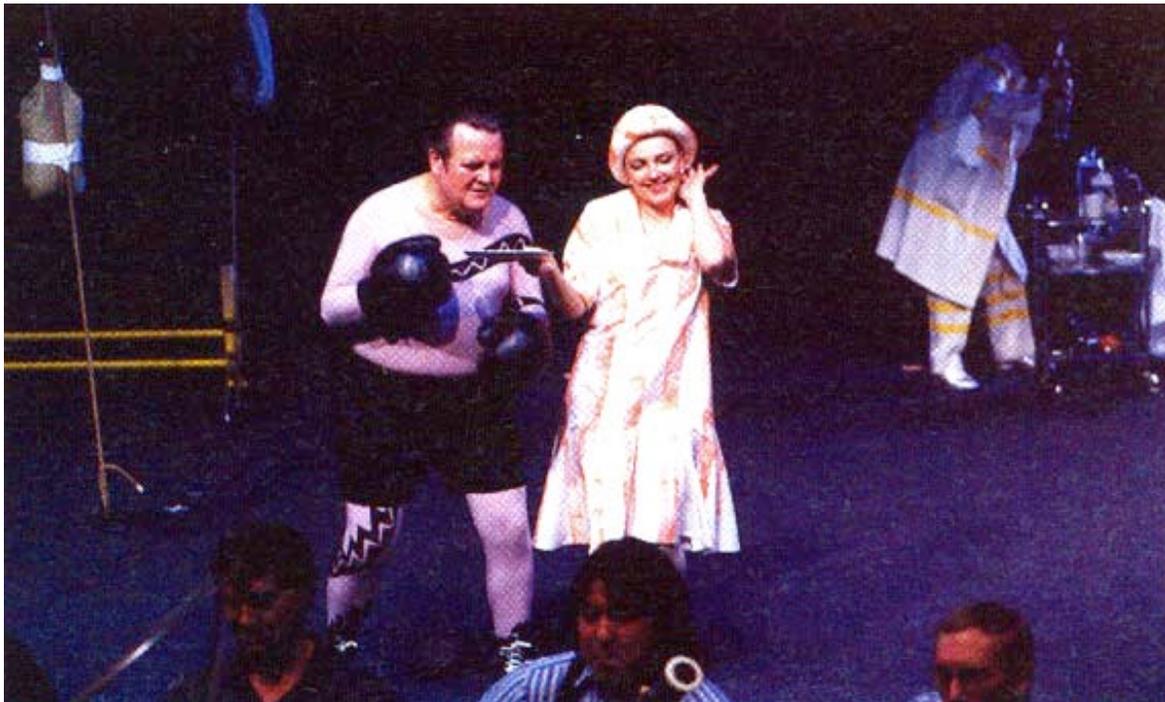
Il professore riconosce la figlia ed accusa il pugile di avere sfigurato una minorenne.

Il pugile, furioso, va alla macchina da allenamento.

Gaston la mette in funzione e così, mentre Ochsenschwanz non riesce a sfuggire a quell'allenamento forzato, il maestro di danza e la moglie del pugile possono scappare insieme.

Nel frattempo sopraggiunge un membro del governo con un invito per le Olimpiadi, ma neppure lui, per non disturbare il campione di pugilato, spegne il congegno elettrico per il training.

FOTO DI SCENA



KARL V

di Ernst Krenek (1900-1991)

libretto proprio

Lavoro scenico con musica in due parti

Prima:

Praga, Nuovo Teatro Tedesco, 22 giugno 1938 (seconda versione: Düsseldorf, Deutsche Oper am Rhe

Personaggi:

Karl V (Bar); Juana, sua madre (A); Eleonore, sua sorella (S); Ferdinand, suo fratello (T); Isabella, sua sposa (S); Juan de Regia, suo padre spirituale (rec); Henri Mathys, suo medico (rec); Francisco Borgia, gesuita, ciambellano dell'imperatrice (T); Alarcon, Alba, Frundsberg, Lannoy, comandanti in capo del re (rec); novizi del chiostro, chierici, eretici spagnoli, lanzichenecchi, dame, monache, popolo tedesco e spagnolo, coro di morti

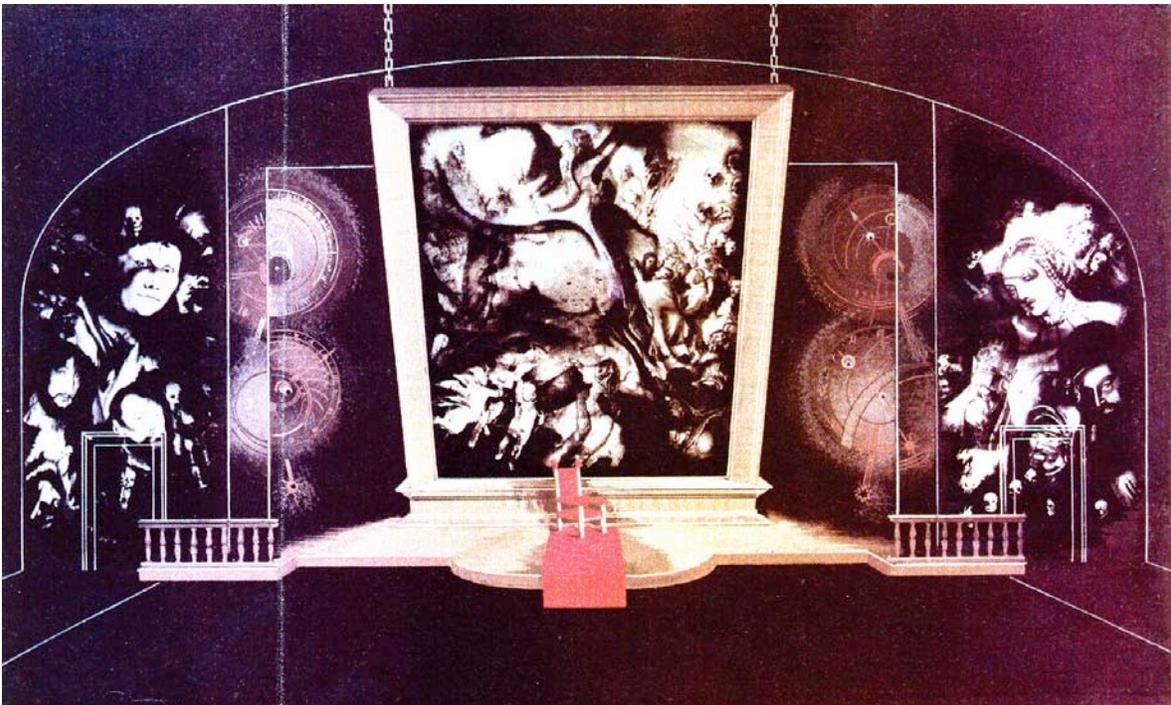
Dopo l'atto unico *Der Diktator* (1928) e il successivo *Leben des Orest*, Krenek torna ad analizzare una figura di uomo politico, in una sorta di meditazione retrospettiva che passa al setaccio le speranze e gli errori di una vita; accantonati sia il modulo della *Zeitoper* sia quello neoclassico, l'interesse si concentra su uno spaccato di storia particolarmente nodale per i paesi tedeschi ripercorrendo, attraverso la biografia di Carlo V, le vicende della Riforma.

Scritto per l'Opera di Vienna (ma rappresentato anni dopo a Praga) su consiglio di Clemens Krauss, *Karl V* è frutto della passione storica di Krenek e del tentativo di conciliare l'attività creativa con le imposizioni dettate dal regime, eludendo in apparenza i temi di attualità. In realtà la riflessione politica dissimula in chiave rinascimentale una serie di interrogativi ben radicati nella contemporaneità; e proprio per dar voce a queste connessioni con il presente Krenek scavalca il fosso dell'atonalità e opta per il linguaggio dodecafonico, che gli pare in quel momento il più valido a garantire unità a una partitura.

La trama

Entrato in convento dopo l'abdicazione, Carlo V ripercorre le tappe del suo operato politico narrandole a un padre spirituale: dapprima la ribellione di Lutero, con cui l'imperatore fu forse troppo blando e diplomatico, poi i difficili rapporti con l'infido Francesco I, infine la minaccia dei Turchi, sobillati dallo stesso re di Francia, cui pure Carlo aveva dato in sposa la sorella. Dopo la sciagura del sacco di Roma, Carlo rimase vedovo e la sofferenza personale incominciò a renderlo più sensibile riguardo alle persecuzioni inflitte agli eretici.

BOZZETTO



Nella seconda parte dell'opera, il confessore Juan si mostra sempre più commosso di fronte al dramma del vecchio imperatore, ma il gesuita Borgia lo rimprovera, ricordandogli che l'indecisione di Carlo ebbe come conseguenza l'avvento rovinoso della lega di Smalcalda: l'imperatore riuscì in seguito a imporre ai tedeschi il cattolicesimo a viva forza, ma ormai vacillava in lui definitivamente la fiducia nella sua missione

storica e morale: e l'abdicazione segnò irreparabilmente il crollo dei suoi antichi ideali, e insieme la frantumazione dell'impero su cui non tramontava il sole.

Pochi anni prima un altro protagonista di un'opera storica si era trovato faccia a faccia con la propria vita, cercando di discernere a posteriori il bene e il male volontariamente compiuti: Cristoforo Colombo nel lavoro omonimo di Milhaud. Krenek sdoppia Carlo V, rendendolo contemporaneamente soggetto e oggetto dell'azione: da un lato un io che medita e soffre, dall'altro un personaggio storico ormai visto in prospettiva e sottoposto a un'impetosa anatomia spirituale.

Dominato dall'ambizione di costituire un impero cattolico, ma insieme roso dal dubbio di infierire a torto sui sudditi abusando del proprio potere, Carlo V non seppe impiegare il 'pugno di ferro' e i tentennamenti furono fatali al suo predominio.

Mentre il gesuita gli rinfaccia i suoi dubbi e la tiepidezza delle sue decisioni politiche, il confessore Juan comprende poco per volta il valore umano della sofferenza di Carlo: la crisi morale dell'imperatore non trova risposta nemmeno nell'assoluzione, che è un perdono dato al morente, ma non un verdetto credibile sulle reali responsabilità del suo comportamento, lasciato al giudizio dei posteri.

Ancora una volta Krenek mette a confronto coscienza e ragion di stato; e l'incertezza che macera il protagonista frange la struttura compositiva in rivoli frammentari, in spezzoni che non giungono a cementarsi fra loro. Il linguaggio dodecafonico, come si è detto, amalgama la partitura, ma viene perseguito più come ausilio formale e linguistico che come imperativo, tanto che spesso gli accordi si ricompongono in relazioni tradizionali e perdono il rigore seriale.

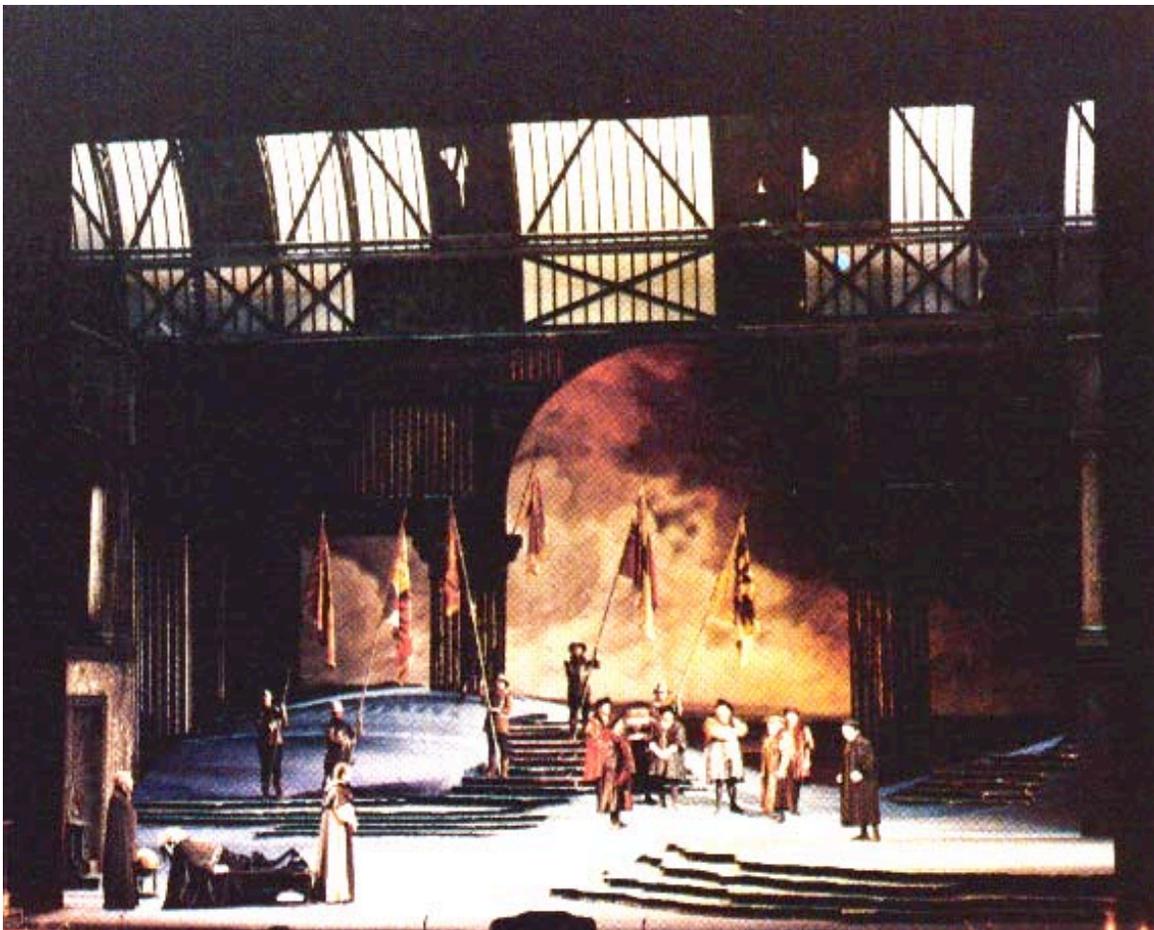
L'oggettività della tecnica dodecafonica serve a Krenek per concretare anche nella partitura l'imparzialità freddamente analitica dell'assunto drammaturgico; la vocazione a individuare contrasti si infiltra però anche in *Karl V* e fa rivivere le affettazioni della corte francese nella gradevolezza superficiale dei rondò, la crassa irruenza dei Lanzinecchi nel passo greve delle marce, il clima di tensione politica nella scena della Dieta di Worms e la partecipazione storica della masse nel grandioso finale corale.

Europa. 1933

Con l'inasprimento della situazione politica in Germania intorno al 1930, Krenek fu colto da seri dubbi sul proprio stile "neoromantico". Egli desiderava intervenire negli avvenimenti politici in veste di artista e di intellettuale.

Con l'Opera in un atto *Der Diktator* aveva già preso posizione contro ogni forma di tirannia, ed accolse di buon grado l'invito del direttore d'orchestra Clemens Kraus di comporre un lavoro teatrale storico per la Staatsoper di Vienna, in quanto in questo modo egli avrebbe avuto la possibilità di criticare aspramente la propria epoca.

FOTO DI SCENA



La concezione, alla base dell'Opera, di un regno cristiano universale - che in qualche modo rispecchiava l'ideologia dello stato classista e cristiano diffuso in Austria nel 1933 - richiese approfonditi studi storici. Krenek intendeva manifestare la propria riprovazione contro pretese annessionistiche del Terzo Reich. L'Opera nacque tra il luglio 1932 ed il maggio 1933.

Tre mesi prima della prima rappresentazione la truppe della Germania nazista entravano in Austria.

Nel 1954 Krenek scrisse una seconda versione dell'Opera, in cui viene meno il momento del pentimento finale. Per far percepire la simultaneità di passato e presente, l'azione si svolge su due livelli paralleli - il compositore si ispirò al dramma barocco, ma anche al teatro epico di Kurt Weill e Bertold Brecht, nonché alla tecnica cinematografica del *flashback*.

Anche l'impiego della dodecafonia, considerata dal compositore l'unica tecnica compositiva adatta al soggetto, costituisce una novità in Krenek, anche se egli non rinunciò alle forme tradizionali della costruzione musicale.

Un'opera sulla storia

Carlo V (1500-1558), ritratto due volte da Tiziano, fu uno dei sovrani più importanti della storia occidentale.

Per consolidare il potere centrale del suo impero, dovette combattere contro la Francia, contro i movimenti religiosi riformistici e contro il potere personale dei principi tedeschi.

Egli sognava una monarchia universale indivisa, ma alla fine della vita, ritiratosi nel convento di San Giusto come semplice monaco, dovette rendersi conto che l'epoca dei domini universali era finita.

Krenek vedeva nella figura del monaco Carlo V la grande personalità politica in grado di conciliare esigenze diverse di cui l'Europa aveva urgentemente bisogno nel momento in cui sorgevano tendenze nazionalistiche.

D'altro canto, nell'Opera Krenek pose il problema della responsabilità politica e della giustificazione degli atti compiuti da un sovrano sotto la spinta delle circostanze storiche.

Attraverso l'Opera krenek voleva mostrare la complessità della storia - analogamente a quanto aveva scritto Tolstoj nel grandioso romanzo

Guerra e Pace.

A questo scopo egli si servì di un metodo compositivo di grande complessità come la tecnica dodecafonica.

Karl V è stata la prima Opera composta seguendo strettamente le regole del metodo dodecafonico.

FOTO DI SCENA



ORPHEUS UND EURYDIKE

di Ernst Krenek (1900-1991)

da Oskar Kokoschka

Dramma in tre atti e un epilogo

Prima:

Kassel, Staatstheater, 27 novembre 1926

Personaggi:

Orpheus (T), Amor (rec), Psyche (S), le Furie (Ms), un ubriaco (B), un guerriero (Bar), un marinaio (T), il buffone (Bar); marinai, contadini, guerrieri, donne

Il dramma di Kokoschka nasce come trasposizione allegorica della tragedia umana attraversata dallo scrittore, ferito durante la prima guerra mondiale e rimasto a lungo sospeso fra la vita e la morte: la discesa di Orfeo nell'Averno, liberamente reinterpretata in chiave espressionistica, diventa emblema dell'abisso esistenziale costituito dalla guerra e dalla morte.

Quando si accinse a musicare questo testo, Krenek era già reduce da due esperienze drammaturgiche: la prima era una 'cantata scenica', *Die Zwingburg*, imperniata sull'incomprensione dell'artista da parte della società e sulla lotta tra potere e moltitudine; la seconda era invece una delle cosiddette *Zeitopern*, (opera di ambientazione contemporanea), *Der Sprung über den Schatten*, piccante parodia di quell'ipnotismo che negli stessi anni ispirava in campo cinematografico lavori tesi e inquietanti come *Das Kabinett des Doktors Caligari* di Robert Wiene o *Dr. Mabuse* di Fritz Lang.

Con *Orpheus und Eurydike* Krenek si allontana anche dall'ambito della commedia testimoniando, nella varietà della scelte, un eclettismo che non è sintomo di irrisolutezza né di calcolo opportunistico, ma che piuttosto amplia lo spettro creativo del musicista e lo innerva passo dopo passo, con il nutrimento estetico desunto dallo studio severo e analitico di composizioni anche strumentali dei secoli passati. Il soggetto intreccia le vicende di Orfeo ed Euridice con quelle di Amore e Psiche,

modificandone sensibilmente i contenuti rispetto alla linea tradizionale del mito.

La trama

Atto primo

Nell'impazienza di rimanere sola con Amore, Psiche si lascia indurre dalle Furie ad aprire la porta della camera di Euridice, dando così loro senza volerlo la possibilità di accecare lo stesso Amore.

FOTO DI SCENA



Atto secondo

Orfeo ritrova Euridice, che ormai lo ha dimenticato, ma che accetta di tornare sulla terra con lui: durante la traversata le Furie suscitano perfidamente una tempesta, che smuovendo i flutti porta a galla un teschio, nel quale Orfeo ritrova l'anello da lui donato un tempo a Euridice con una scritta beneaugurante ora in parte erosa. Incomincia il dramma della coppia: Orfeo smania di conoscere il passato di Euridice, che ammette di attendere un figlio dal dio dell'Ade e, irritata per la gelosia di Orfeo, ridiscende nell'Averno.

Atto terzo

In uno scenario di rovine, fra le macerie della sua casa Orfeo ritrova la cetra e intona un canto gonfio di rabbia e di amarezza; i passanti ne sono così ferocemente provocati da gettarsi sul cantore impiccandolo a un albero, intorno al quale improvvisano una danza selvaggia. Ormai ridotti entrambi a spiriti, Orfeo ed Euridice si incontrano nuovamente nell'oltretomba: confessando che «dietro all'amore c'è sempre l'odio», Orfeo esige di appurare la verità sul comportamento di lei che, esasperata da questa brama dominatrice, lo soffoca.

Epilogo

Psiche guarisce con le sue lacrime gli occhi feriti di Amore.

Per quest'opera non si può parlare di 'collaborazione' fra Kokoschka e Krenek, dal momento che ciascuno agì in piena autonomia: indubbiamente si trattò comunque di un incontro fortunato, il cui frutto è una densa epitome dell'espressionismo. Rappresentata solo nel 1926 a Kassel per l'interessamento di Paul Bekker, ma già ultimata nel 1923, *Orpheus und Eurydike* anticipa diversi aspetti di *Wozzeck* e di *Cardillac*: si pensi al coro dei marinai dormienti nel secondo atto o alla passacaglia nell'ultimo.

La spigolosità del linguaggio di Krenek si coniuga con pari efficacia alla subdola persecuzione delle Furie e all'annichilimento interiore di Orfeo,

ora utilizzando una strumentazione aspra e rumoristica, ora scarnificandola nella nudità di pochi suoni immobili e isolati, come quando il cadavere di Orfeo penzola dall'albero mentre l'orchestra si arresta sul lugubre dondolio di due note, con una fissità da *Gibet* raveliano.

Non mancano reminiscenze dell'universo armonico e timbrico di Debussy, particolarmente negli accordi per quarte su cui si apre l'opera: l'attrazione frequente di pedali ostinati determina un certo senso di gravità tonale molto spesso temperato, tuttavia, da una scrittura contrappuntistica attenta all'orizzontalità delle parti e non alla loro sovrapposizione verticale.

FOTO DI SCENA

