

ORFF CARL

Compositore e didatta tedesco

(Monaco di Baviera 10 VII 1895 – Monaco di Baviera 29 III 1982)



Nato nel 1895 a Monaco; Orff si è sempre rifiutato di parlare pubblicamente del suo passato. È risaputo, però, che Orff nacque a Monaco da una famiglia bavarese della grande borghesia, molto attiva nell'esercito tedesco. Suo padre era un ufficiale e sua madre pianista. A cinque anni iniziò a studiare sia il pianoforte che l'organo ed il violoncello.

Orff studiò al conservatorio di Monaco fino al 1914. Prestò servizio durante la prima guerra mondiale. Lavorò poi all'Opera di Mannheim e di Darmstadt ed in seguito tornò a Monaco per completare la sua educazione musicale.

Nel 1924 Orff fondò a Monaco, con l'amica Dorothea Günther, la Günther Schule, specializzata nell'insegnamento della musica, della danza e della ginnastica. Fu così che poté sviluppare le sue teorie sull'educazione musicale: a capo di un dipartimento di questa scuola, compose uno Schulwerk (una raccolta per l'educazione musicale, 1930-1933, rivisti nel 1950-1954), cioè una serie di esercizi gradualmente, da ritmi semplici fino a pezzi complessi per più strumenti per xilofoni e altri strumenti a percussione.

Mentre la collaborazione di Orff con il partito nazista è ancora dibattuta, è indubbio il successo riscosso dai suoi *Carmina Burana*, fin dalla prima esecuzione a Francoforte nel 1937. Bisogna considerare però che fu uno tra i pochi compositori tedeschi che, durante il regime, risposero all'invito ufficiale a scrivere una nuova musica per *Sogno di una notte di mezza estate*, dopo che furono censurate le opere di Felix Mendelssohn: ciò suggerisce che fosse un simpatizzante del regime.

Orff era amico di Kurt Huber, uno dei fondatori del movimento di resistenza *Die Weisse Rose* (la Rosa Bianca), e che fu condannato a morte dal *Volksgerichtshof* e ucciso dai nazisti nel 1943.

Dopo la seconda guerra mondiale, Orff dichiarò di essere stato un membro del gruppo, e di aver partecipato alla resistenza; ma non ci sono prove del suo coinvolgimento, ad esclusione delle sue dichiarazioni, che però, vengono messe in discussione da altre fonti.

Orff è morto all'età di 86 anni ed è stato sepolto nella chiesa barocca dell'abbazia benedettina di Andechs, sulle rive del lago Ammersee, una trentina di Km. a sud di Monaco.

La sua lapide oltre al nome ed alle date di nascita e morte riporta l'iscrizione in latino: "Summus Finis" (Il fine supremo).



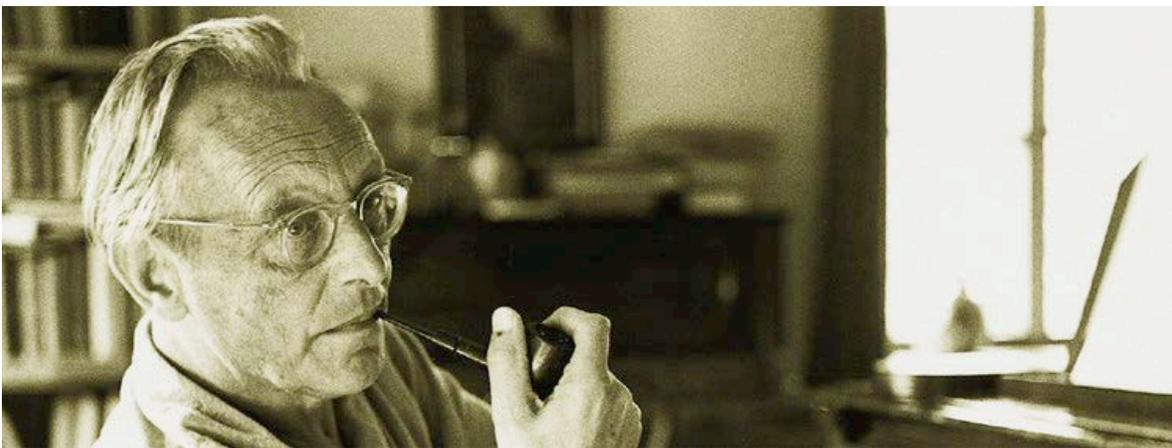
OPERE MUSICALI

Orff è conosciuto principalmente per i *Carmina Burana*. È la prima opera di una trilogia, chiamata *Trionfi*, che include *Catulli Carmina* ed il *Trionfo di Afrodite*. Queste composizioni riflettono il suo interesse che spazia dalla poesia lirica antica alla poesia goliardica medievale latina. I *Carmina Burana* sono tratti da alcune poesie del XIII secolo composte da giovani studenti di un monastero tedesco. I numerosi temi, dall'amore erotico alla filosofia fino al buon cibo, sono legati dal leitmotiv del tempo che passa inesorabilmente; l'autore crea deliberatamente una musica semplice, per coro e orchestra, articolata intorno a dei ritmi vigorosi, dalle sonorità ricche.

Tra gli altri titoli, ricordiamo le opere *Der Mond (la Luna, 1939)* e *Die Kluge (la Saggia, 1943)*, entrambe ispirate dai racconti di Grimm, e l'austera *Antigone* (1949) che, sul testo di Sofocle (tradotto in tedesco da Hölderlin), cerca di ritrovare la dimensione della tragedia greca.

OPERE PEDAGOGICHE

Per quanto riguarda questo genere, Orff è ricordato soprattutto per il suo "Schulwerk" (opera didattica). Nei Paesi di lingua tedesca vengono oggi definiti "Orff-Instrumente" i semplici strumenti a percussione che vengono impiegati per formare il senso del ritmo (tamburello, xilofono, guiro, triangolo, legnetti sonori, sonagli ecc.).



ANTIGONAE

Tipo: Opera in cinque atti

Soggetto: da Sofocle

Prima: Salisburgo, Felsenreitschule, 9 agosto 1949

Cast: Antigone (S), Ismene (A), Creonte (Bar), un guardiano (T), Emone (T), Tiresia (T), un messaggero (B), Euridice (S), un corifeo (Bar); anziani di Tebe

Autore: Carl Orff (1895-1982)

Rinascita della tragedia

L'occasione di ripensare i temi della dignità fu offerta ad Orff da alcune rielaborazioni di opere di Monteverdi e da una traduzione di Holderlin dell'*Antigone* messa in scena a Vienna nel 1940. Un anno più tardi aveva già sviluppato una concezione che rinunciava al predominio della parola e concedeva una posizione di rilievo alla musica.

La sua idea d'una tragedia adeguata al XX sec. si manifesta soprattutto nell'uso di un linguaggio musicale che utilizza ogni mezzo espressivo: la libera cantilena, gli ariosi, le accensioni espressive, brani "a cappella", plaghe sonore per arrivare fino all'impiego di strumenti solisti - per esempio del flauto come simbolo dell'eros.

La trama

Il soggetto del dramma di Sofocle, ripreso da Orff nella traduzione di Hölderlin, si riconnette al tragico epilogo della guerra contro Tebe. Eteocle e Polinice, figli di Edipo, si sono uccisi in duello; Creonte, re di Tebe, ha severamente proibito di dar sepoltura al corpo di Polinice, reo di aver mosso in armi contro la sua città. Antigone, pure figlia di Edipo, resistendo ai vani tentativi di dissuasione della sorella Ismene, decide di ignorare il divieto; viene però sorpresa dalle sentinelle e condannata da Creonte a essere segregata a vita in una caverna. Emone, figlio di Creonte e promesso sposo di Antigone, supplica il padre di rivedere la sua decisione; verificata poi l'inutilità dei suoi sforzi si allontana, visibilmente turbato.

Giunge l'indovino Tiresia, che vuole narrare al sovrano un sogno premonitore avuto nella notte; solo dopo una caparbia opposizione Creonte si lascia persuadere a liberare Antigone. Quando arriva nei pressi della caverna trova il figlio riverso sul corpo dell'amata suicida; Emone, sdegnando le suppliche del padre, si uccide a sua volta con la propria spada ed Euridice, madre di Emone, apprendendo la catastrofe si pugnala maledicendo Creonte.

FOTO DI SCENA



All'epoca in cui scrisse *Antigona*, suo primo approccio creativo con la tragedia greca (cui seguiranno ancora *Oedipus der Tyrann* e *Prometheus*), Orff rifletteva da tempo sulle modalità da adottare per comporre un'opera su testi teatrali classici. Una rappresentazione in prosa del dramma di Sofocle lo aveva lasciato deluso già nel 1940; d'altra parte era convinto che, dopo il vertice raggiunto da Hofmannsthal e Strauss con *Elektra*, ogni ulteriore contributo a un'interpretazione in chiave moderna della tragedia greca fosse superfluo.

Il testo di Hölderlin giunse a mostrargli un sentiero nuovo grazie al quale mantenere in vita il rapporto con la classicità: versi così belli non potevano servire a un recupero neoclassico dell'opera mitologica settecentesca, né si prestavano a venire inseriti nelle maglie del moderno sinfonismo; con il supporto di un'adeguata strumentazione divenivano piuttosto il tramite ideale con cui ridonare alla tragedia greca la sua forza originaria, liberandola dall'involucro delle interpretazioni a posteriori.

Scenografia e gestualità vengono ridotte al minimo, lasciando il predominio alla dimensione rituale e ieratica che i panneggi orchestrali enfatizzano; la percezione dell'irrevocabilità del fato rivive nella spigolosità dei ritmi, nell'ostinato ripetersi di incisi, armonie, timbri. A suggerire il senso aristotelico del terrore interviene la sonorità possente dell'orchestra, molto arricchita nelle percussioni e priva di violini e viole, il cui velluto sarebbe qui inappropriato.

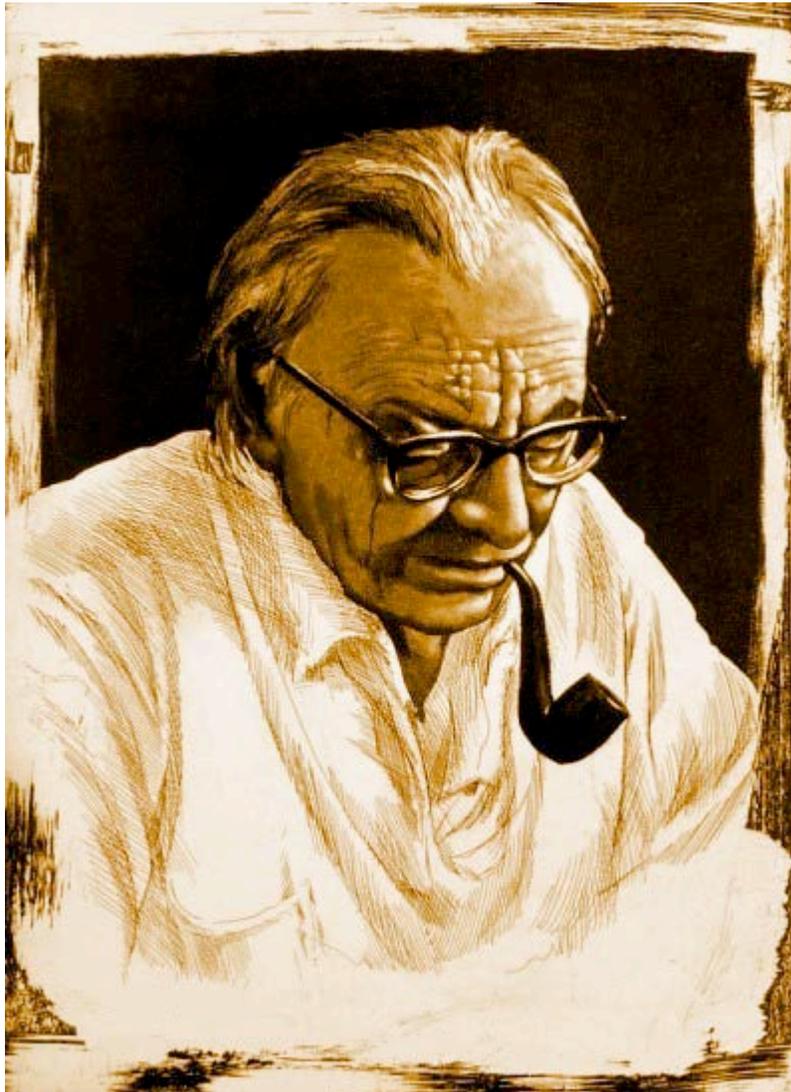
Il rapporto musica-parola non si fonda sulla corrispondenza degli accenti; anzi, come già in certo Stravinskij, il ritmo musicale tende a imprigionare il flusso verbale, coartandolo in rigide scansioni. E così ogni personaggio, con la sua cadenza innaturale, sembra pietrificato nella cieca volontà da cui sarà condotto alla rovina.

L'uso sistematico della declamazione, l'adozione di lamenti melismatici, l'inserimento di cori a cappella rafforzano ulteriormente la tinta arcaica dell'opera, in un autentico tentativo di rinnovare la suggestione e la potenza tragica del mito greco.

ASTUTULI

Astutuli (Lat. *Astutus* = furbo) può essere considerato una satira sia della tragedia *Antigone* sia della vecchia opera bavarese di Orff *Die Bermauerin* (1942-46). Il dramma tematizza, sulla base della favola *Der Kaisers neue kleider* (*I vestiti nuovi dell'imperatore*) la suggestione delle masse e l'inclinazione umana (specie in tempo di crisi) a voler cedere alle illusioni. Dal punto di vista linguistico, l'opera si esprime attraverso una sorta di *Ur-Dialekt* di limpida musicalità dominato dal *melos* della parola.

RITRATTO DI KARL ORFF



La trama

Davanti ad un teatro improvvisato si sono riuniti borgomastro, maggiorenti e popolo per assistere ad una rappresentazione di un giocoliere straniero.

Questi si presenta vestito da mago e crea tutta una serie di fantasmagorie con effetti di luce, parole e gesti di scongiuro.

Alcuni spettatori sono perplessi, altri si lasciano prendere dalla suggestione.

Alla fine il borgomastro viene costretto ad indossare un vestito nuovo: controvoglia, egli si spoglia fino a restare in camicia e viene rivestito, ma con abiti invisibili.

Quando il popolo segue l'esempio del borgomastro, gli succede la stessa cosa.

Vengono spente le luci ed il giocoliere scompare, mentre il pubblico resta in trepidante attesa d'un proseguimento della rappresentazione.

I giovani approfittano del momento favorevole e si accoppiano, i vagabondi si esercitano nell'arte del borseggio, mentre i cittadini più anziani si annoiano, e cominciano a dubitare che il giocoliere ritorni.

In realtà, egli è scomparso con i capi di vestiario, e tutti sono stati imbrogliati.

Ma ecco che il giocoliere ritorna sotto un altro travestimento e si proclama fabbricante d'oro.

Mentre borgomastro e Consiglio riveriscono il fabbricante d'oro, tutti portano il loro denaro perché venga trasformato in oro.

Ancora una volta sono stati vittima di un inganno.

Incurante dell'accaduto, la gente si mette a ballare, mentre i due vagabondi si godono la refurtiva.

CARMINA BURANA

(LA)	(IT)
« O	« O Sorte,
Fortuna,	come la
velut Luna	Luna
statu	mutevole,
variabilis,	sempre
semper	cresci
crescis	o
aut	decresci »
decrecis »	

(Introduzione a *O Fortuna*)

I *Carmina Burana* sono testi poetici contenuti in un importante manoscritto del XIII secolo, il **Codex Latinus Monacensis** o **Codex Buranus**, proveniente dal convento di Benediktbeuern (l'antica *Bura Sancti Benedicti* fondata attorno al 740 da San Bonifacio nei pressi di Bad Tölz in Baviera) e attualmente custodito nella Biblioteca Nazionale di Monaco di Baviera.

Retrosceca storico sui Carmina Burana

I **Carmina Burana** sono un antico manoscritto tedesco: una raccolta di poemi religiosi, politici, morali, erotici, bacchici e satirici che risale al 1230 circa e ritrovato solo nel 1803 nel monastero benedettino di Benediktbeuren, nelle Alpi Bavaresi.

Il nome fu dato da Johann Andreas Schmeller quando nel 1847 ne uscì la prima edizione completa. Karl Orff (1895,1982) musicò i poemi, modificandone i temi originali.

Retrosцена misterico

I **Carmina Burana** non sono solo una raccolta di poemi, ma contengono una serie di invocazioni rituali. Essi sono stati ritrovati in un antico tempio pagano dal frate benedettino Carlo Orff nel 1403, che li ha musicati. La loro esecuzione nella cappella della chiesa di Benediktbeuren avrebbe dovuto portare a termine l'invocazione, ma il provvidenziale intervento di Maestro Medoro e dei suoi confratelli dell'Inquisizione riuscì a contrastarne il potere. Fino a quando i **Carmina Burana** furono ritrovati quattrocento anni dopo. Un noto musicista di nome Karl Orff li musicò di nuovo; e per ironia del destino il loro potere dovrà essere scatenato durante la loro esecuzione proprio a Benediktbeuren, ad opera di un gruppo di musicisti fra i quali spicca un celebre violinista, Maestro Medoro.

Il tritico di Orff

Nel 1847 Johann Andreas Schmeller pubblicò i *Carmina Burana*, la più importante raccolta di poesia tardo-latina e tedesco alto-medievale, risalente al periodo 1220-50 e conservata nel convento benedettino di Beuem.

Quasi un secolo dopo, nel 1934 Orff scoprì questa raccolta e fu a tal punto affascinato dalla sua seducente arcaicità poetica da concepire immediatamente una cantata scenica, che ultimò nell'agosto del 1936.

Egli realizzò poi, strutturandolo in modo analogo, un dramma danzato sulle poesie di Catullo, in particolare sul suo amore per la patrizia Clodia (Lesbia).

A questo punto disponeva di due lavori teatrali autonomi: una sorta di introduzione e un "intermezzo".

La conclusione sarebbe stata costituita da una festa di nozze "senza tempo".

Orff ricorse nuovamente a Catullo, scegliendo alcune delle sue poesie nuziali, cambiandole con opportuni passi tratti dai frammenti di Saffo, e ponendo, alla fine, la significativa strofa del coro euripideo in corrispondenza dell'apparizione di Afrodite.

Nel 1951 anche questa terza parte era pronta.

I *Carmina Burana* sono caratterizzati da una forma strofica senza sviluppo, da una plastica periodicità, da una ritmica ossessiva e da una

melodia costruita per brevi frammenti.

Ben più espressivi e profondi riuscirono ad Orff i *Catulli Carmina*, intrisi di estatica gestualità e di un ricco lavoro di percussioni che danno luogo ad effetti sorprendenti.

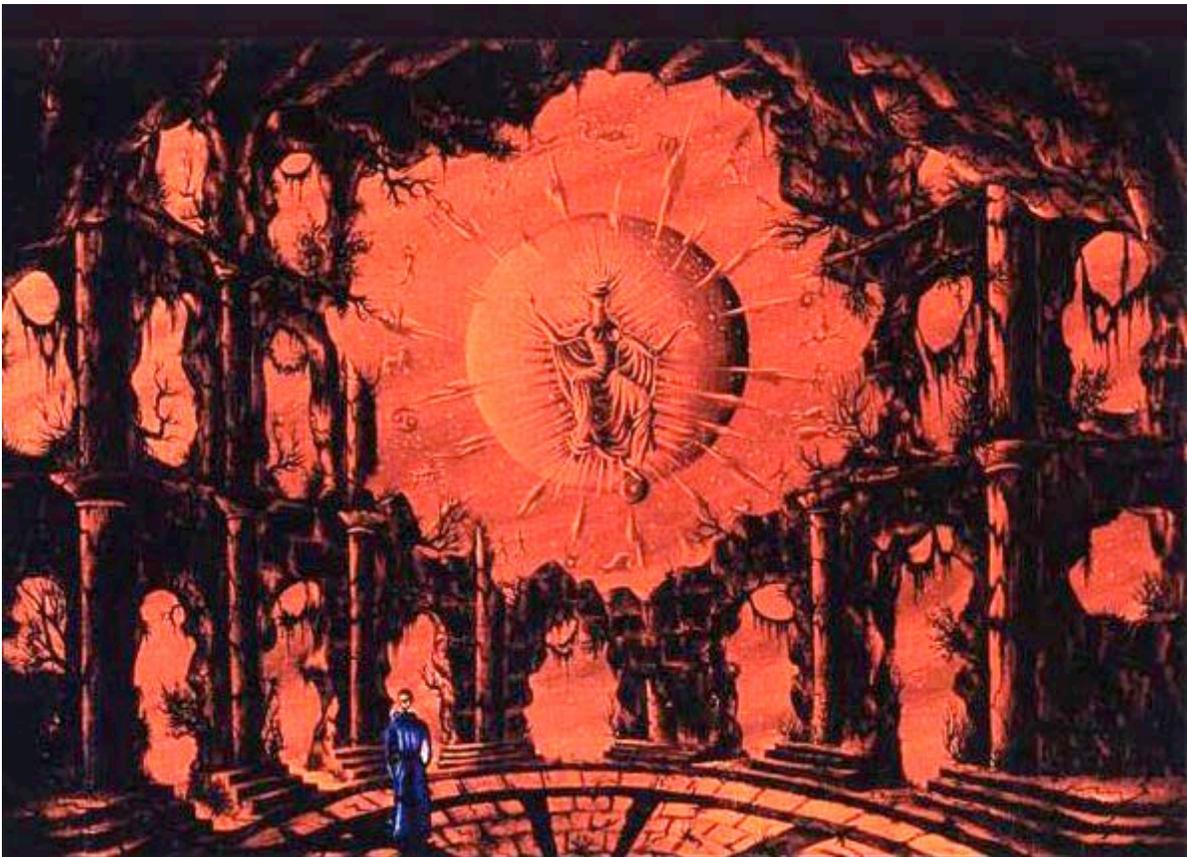
Nella terza parte, *Trionfo di Afrodite*, la voce domina rispetto al suono degli strumenti denotando un nuovo tipo di sensibilità in Orff, il quale rinunciò ad una chiara "definizione" di tonalità e scelse la strada di una tonalità allargata.

In occasione del battesimo scenico dei *Carmina Burana*, l'opera fu ritenuta inadatta alla scena. Il grande successo suscitò le reazioni negative nei nazisti.

Ma dopo la seconda guerra mondiale l'opera trovò posto nel repertorio internazionale, sia come parte del trittico sia come lavoro singolo, e sulle scene e nelle sale da concerto.

Tuttavia, le altre due parti non hanno mai raggiunto la popolarità dei *Carmina burana*.

FOTO DI SCENA



Struttura e contenuti

Il termine *Carmina Burana* è stato introdotto dallo studioso Johann Andreas Schmeller nel 1847 in occasione della prima pubblicazione del manoscritto. Tale codice comprende 228 componimenti poetici su 112 fogli di pergamena decorati con 8 miniature. Sembra che tutte le liriche dovessero essere destinate al canto, ma gli amanuensi autori di questo manoscritto non riportarono la musica di tutti i canti poetici, cosicché possiamo ricostruire l'andamento melodico solo di 47 di essi. Il codice è suddiviso in sezioni:

- *Carmina moralia* (CB:1-55), argomento satirico e morale;
- *Carmina veris et amoris* (CB:56-186), argomento amoroso;
- *Carmina lusorum et potatorum* (CB:187-226), canti bacchici e conviviali;
- *Carmina divina*, argomento moralistico sacrale (CB: 227 e 228) (questa parte fu probabilmente aggiunta all'inizio del secolo XIV).

I testi (tutti in latino eccetto 47, scritti in alto tedesco) hanno argomento evidentemente molto diverso tra loro, e dimostrano la poliedricità della produzione goliardica. Se da un lato troviamo i ben noti inni bacchici, le canzoni d'amore ad alto contenuto erotico e le parodie blasfeme della liturgia, dall'altro emergono un moralistico rifiuto della ricchezza e la sferzante condanna della curia romana, nella quale molti membri erano sempre e solo dediti alla ricerca del potere.

(LA)

« Iam mors regnat in prelati:
nolunt sanctum dare gratis,
[...]
Sunt latrones, non latores
legis Dei destructores »

(IT)

« La morte ormai regna sui prelati
che non vogliono
amministrare i sacramenti senza
ottenere ricompense
[...]
sono ladri e non apostoli,
e distruggono la legge del
Signore »

(Carme n. 10)

(LA)

« In terra summus
rex est hoc tempore nummus

[...]

Nummo venalis
favet ordo pontificalis.

Nummus in abbatum
cameris retinet dominatum.

Nummus nigrorum
veneratur turba priorum »

(IT)

« Sulla terra in questi tempi
il denaro è re assoluto.

[...]

La venale curia papale
ne è quanto mai golosa.

Esso impera
nelle celle degli abati
e la folla dei priori, nelle loro
cappe nere, inneggia solo a lui »

(Carme n. 11)

Queste parole dimostrano chiaramente come gli autori di questi versi (i cosiddetti *clerici vagantes*) non fossero unicamente dediti al vizio, ma che si inserissero anche loro in quella corrente contraria alla mondanizzazione degli uomini di Chiesa. Tuttavia non sono contro la Chiesa come istituzione divina, anzi, il concetto è dato per scontato in ogni canto.

FOTO DI SCENA



Nessun canto attacca la Chiesa cattolica ma solo i suoi membri corrotti. D'altra parte la varietà di contenuti di questo manoscritto è anche indiscutibilmente ascrivibile al fatto che i vari *carmina* hanno autori differenti, ognuno con un proprio carattere, proprie inclinazioni e probabilmente propria ideologia, non trattandosi di un "movimento letterario" compatto ed omogeneo nel senso moderno del termine.

I testi originali sono inframmezzati da notazioni morali e didattiche, come si usava nel primo Medioevo, e la varietà degli argomenti (specialmente religioso e amoroso ma anche profano e licenzioso) e delle lingue adottate, riassume le vicende degli autori, i clerici vagantes altrimenti detti goliardi (dal nome del mitico vescovo Golia) che usavano spostarsi tra le varie nascenti università europee, assimilandone lo spirito più concreto e terreno.

Molti dei canti dei *Carmina Burana* sono scritti in "campo aperto", ovvero con neumi senza pentagramma, per cui se la melodia è riconducibile al canto gregoriano il problema è quello armonico e ritmico, in quanto manca qualunque indicazione. Per quanto un'interpretazione certa ed oggettiva sia oggi molto difficile e varie soluzioni possano essere valide, tra i pochi tentativi di una corretta interpretazione filologico-musicale si possono citare lo studio e le incisioni realizzate dal Clemencic Consort, da I Madrigalisti di Genova e dallo Studio der Frühen Musik - Early Music Quartet di Thomas Binkley registrato nel 1964 (Teldec).

L'opera teatrale di Carl Orff

Nel 1937, il compositore tedesco Carl Orff musicò alcuni brani dei *Carmina Burana*, realizzando un'opera omonima. Orff scelse di comporre una musica nuova, sebbene nel manoscritto originale fosse contenuta una traccia musicale per alcuni dei brani.

La prima rappresentazione fu l'8 giugno 1937 a Francoforte sul Meno. La prima rappresentazione italiana invece si tenne al Teatro alla Scala il 10 ottobre 1942.

Per le sue caratteristiche può essere definita anche "cantata scenica" ed ha il sottotitolo "Cantiones profanae cantoribus et choris cantandae, comitantibus instrumentis atque imaginibus magicis".

L'opera non presenta una trama precisa e richiede tre solisti (un soprano, un tenore e un baritono), due cori (uno dei quali di voci bianche), mimi, ballerini e una grande orchestra (Orff ne ha composto anche una seconda versione dove l'orchestra è sostituita da due pianoforti e percussioni).

L'opera è strutturata in un prologo e tre parti. Nel prologo c'è l'invocazione alla Dea Fortuna sotto cui sfilano diversi personaggi emblematici dei vari destini individuali. Nella prima parte si celebra la "*Veris laeta facies*" ovvero il lieto aspetto della primavera.

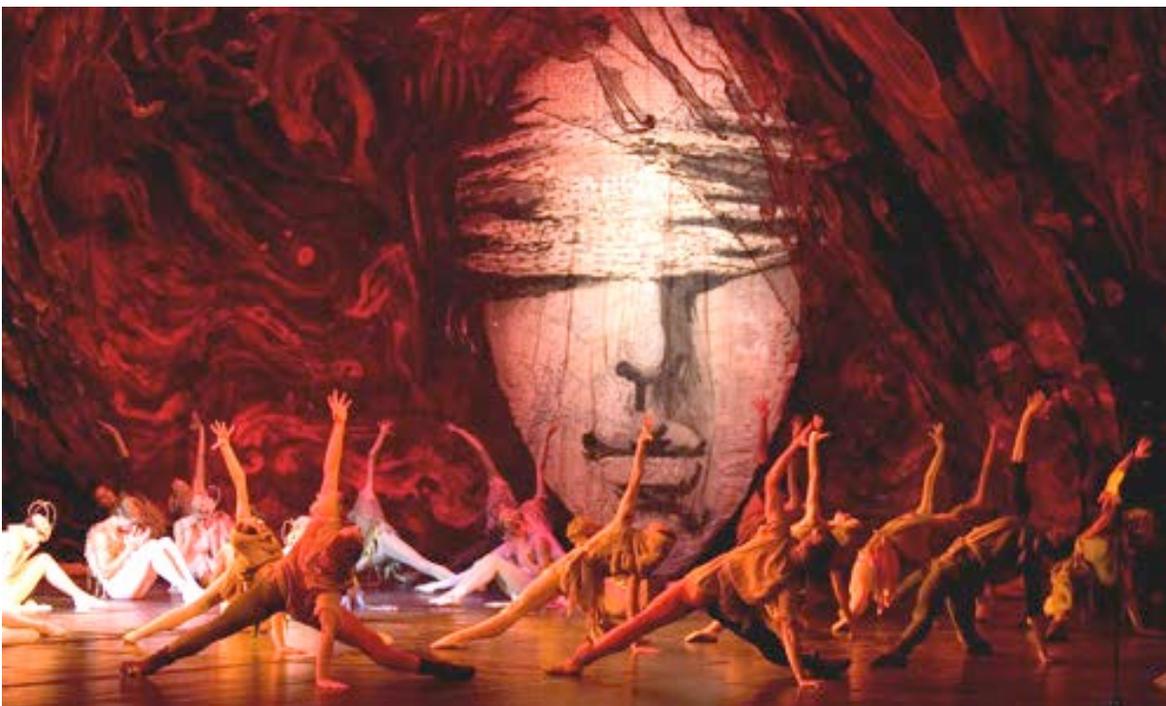
FOTO DI SCENA



Nella seconda, "*In taberna*" ovvero "All'osteria", si hanno prevalentemente canti goliardici; la terza parte - "*Cour d'amours*" cioè "Le corti dell'amore" - contiene brani che inneggiano all'amore e che si concludono con il coro di grazie alla fanciulla ("*Ave, formosissima*"). Nel finale si ha la ripresa del coro iniziale alla Fortuna.

Quest'opera fa parte del trittico teatrale di Orff "*Trionfi*" che, composto in periodi diversi, comprende anche i "*Catulli carmina*" e il "*Trionfo di Afrodite*".

FOTO DI SCENA



CATULLI CARMINA

Prima rappr. 1943

Teatro Lipsia, Stadtische Bohner

Catulli Carmina (*Ludi Scaenici*) è una cantata da Carl Orff composta fra il 1940 e il 1943. L'opera è composta dai testi di Catullo, il poeta romano del I secolo a.C., e da Orff stesso nell'apertura. I *Catulli Carmina* fanno parte dei cosiddetti *Trionfi*, il trittico musicale che comprende i *Carmina Burana*, *Trionfo di Afrodite* e, appunto, i *Catulli Carmina*. L'opera è scritta per un coro misto, soprano e tenore solisti e un'orchestra formata interamente da percussioni - il che è forse ispirato da *Les Noces* di Stravinskij - composto da quattro pianoforti, timpani, grancassa, 3 tamburelli, triangolo, nacchere, maracas, piatti sospesi e crash, piatti antichi (senza specificazione), tam-tam, litofono, Metallofono, 2 glockenspiel, un blocco di legno, xilofono e uno xilofono tenore.

L'opera è un altro memorabile esempio dell'eclettico utilizzo di Carl Orff dell'orchestra, delle percussioni e dell'azione sul palco. Il ruolo dell'orchestra è limitato solo nel quadro iniziale della storia, mentre nella porzione centrale, con i testi di Catullo, i solisti sono accompagnati dal coro (*canto a Cappella*) che imita la presenza del coro greco. Musicalmente parlando, l'opera è un allontanamento stilistico dai toni romantici dei *Carmina Burana*, composta da una continua, ossessiva ripetizione di melismi, di frasi musicali, cadenzati ritmi sincopati, che in parte avevano anche contraddistinto l'opera precedente.

Gli studiosi hanno ampiamente discusso circa il motivo per cui questo è un lavoro meno noto rispetto al suo predecessore, fin dalla sua comparsa.

La maggior parte di loro è giunta alla conclusione che, con la caduta della Germania nazista e la depressione d'Europa all'indomani della seconda guerra mondiale, semplicemente non ha avuto l'opportunità di essere presentata al grande pubblico, e il disinteresse che ha avuta allora, perpetra ancor oggi; infatti è una delle opere meno eseguite di Orff.

La trama

La storia racconta di Catullo, un ragazzo che si innamora di Lesbia, una donna bella ma infedele. In questo modo, il pezzo richiede anche un solista di sesso maschile e femminile a rappresentare rispettivamente ciascuno di questi due ruoli. Il testo contiene anche una discussione di amore, tra, da un lato, un gruppo di giovani uomini e donne, e in contrasto, un gruppo di uomini vecchi.



Atti

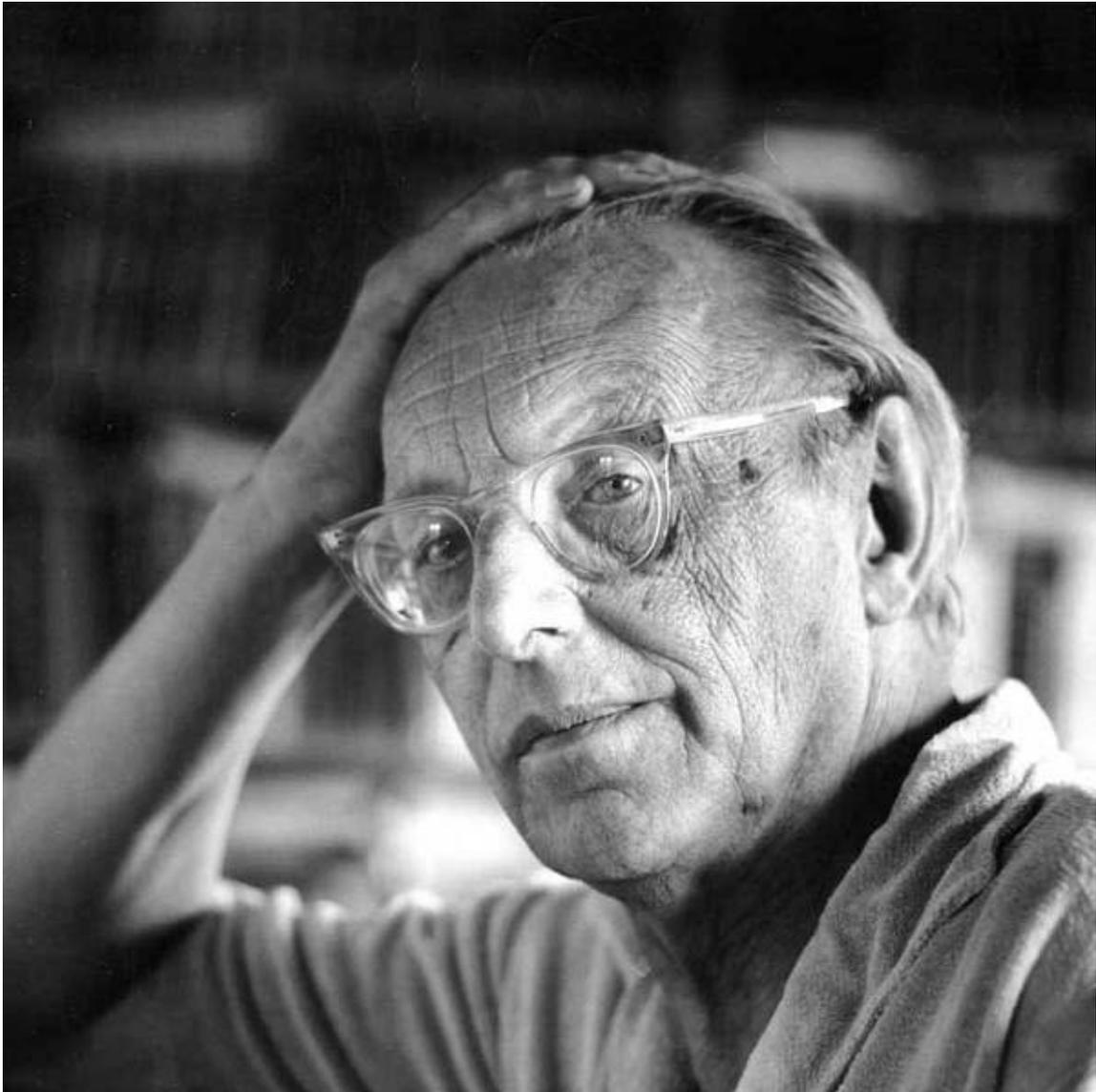
Praelusio: contiene un canto in cui giovani uomini e donne si dichiarano vicendevolmente il proprio amore e desiderio, finché un gruppo di vecchi li redarguisce;

- *Actus I*: contiene diversi carmi dal *Liber* di Gaio Valerio Catullo;
 - *Odi et amo* (carne 85)
 - *Vivamus, mea Lesbia, atque amemus* (carne 5)
 - *Ille mi par esse deo videtur* (carne 51)
 - *Caeli, Lesbia nostra, Lesbia illa* (carne 58)
 - *Nulli se dicit mulier mea nubere malle* (carne 70)
- *Actus II*: contiene ancora carmi dal *Liber*, intervallati dall'unico canto non in latino dell'opera, *Dormi, dormi ancora* (in italiano);
 - *Iucundum, mea vita, mihi proponis amorem* (carne 109)
 - *Desine de quoquam quicquam bene velle mereri* (carne 73)
- *Actus III*: contiene altri carmi dal *Liber*;
 - *Odi et amo* (carne 85)
 - *Amabo, mea dulcis Ipsitilla* (carne 32)
 - *Ameana puella defututa* (carne 41)
 - *Miser Catulle, desinas ineptire* (carne 8)
 - *Nulla potest mulier tantum se dicere amatam* (carne 87)
- *Exodium*: i ragazzi e le ragazze della *Praelusio* si dichiarano nuovamente il loro amore, mentre i vecchi si dichiarano sconfitti con un "Ohimè!".

TRIONFO DI AFRODITE

Trionfo di Afrodite è una cantata scenica composta dal compositore tedesco Carl Orff. È la terza ed ultima parte dei Trionfi, il trittico musicale che comprende i *Carmina Burana*, i *Catulli Carmina* e, appunto, *Trionfo di Afrodite*.

KARL ORFF



L'opera è ispirata da poesie di Catullo e Saffo e comprende un versetto da un coro dell'*Ippolito* di Euripide. La prima si tenne il 14 febbraio 1953 al Teatro alla Scala di Milano.

Il lavoro, diviso in sette atti, è basato sul tema di Afrodite, e molti suoi trionfi sulla sua natura carnale, i quali divampano più volte durante il corso della narrazione musicale, ma infine-attraverso un'ultima analisi-l'amore platonico trionfa attraverso l'equilibrio interiore.

Personaggi

- La sposa (soprano)
- Il fidanzato (tenore)
- tre maestri di coro (tenore, soprano, basso)
- Afrodite (ruolo muto)
- Vergine, uomini giovani, anziani, genitori, amici, persone (coro, coro ballato)

La trama

La coppia primigenia - sposa e sposo - celebra le sue nozze. Dopo gli scongiuri di rito ed un inno di lode ad Imeneo, dio delle nozze, le giovanette accompagnano la sposa alla camera nuziale fra canti e suoni, mentre gli uomini perseguitano lo sposo con canti di scherno. L'apparizione della dea Afrodite, simbolo dell'amore, pone fine al rito.

Canti

- *Canto amebeo di vergini e giovani al Véspero in attesa della sposa e dello sposo.*
- *Corteo nuziale ed arrivo della sposa e dello sposo.*
- *La sposa e lo sposo.*
- *Invocazione dell'Imeneo - Inno all'Imeneo.*

- *Ludi e canti nuziali davanti al talamo. La sposa viene accolta - La sposa viene condotta alla camera nuziale - Epitalamo.*
- *Canto di novelli Sposi dal talamo.*
- *Apparizione di Afrodite.*

Alla sua prima rappresentazione a Milano, l'opera ricevette una cattiva accoglienza da parte del pubblico, giudizio che si rovesciò solo quando fu diretta da Eugen Jochum in una magistrale interpretazione a Monaco di Baviera.

BOZZETTO



DE TEMPORUM FINE COMOEDIA

De Temporum Fine Comoedia, letteralmente «Opera della fine dei tempi», è un'opera o commedia musicale del compositore tedesco Carl Orff, che fu anche autore del libretto.

È l'ultimo lavoro di Orff, che impiegò ben dieci anni per comporlo: dal 1962 al 1972 (una successiva versione risale al 1979). È stata presentata in anteprima al Festival di Salisburgo il 20 agosto 1973, da Herbert von Karajan, che ha diretto la Colonia Radio Symphony Orchestra.

Il lavoro è una rappresentazione sacra cantata in greco, tedesco e latino, in cui il compositore riassume la sua visione della fine del tempo.

La musica

La trama / *Dramatis Personae*

L'opera è divisa in tre parti, ognuna con dei propri personaggi.

La Parte I coinvolge 9 *Sibille*, rappresentate da cantanti di sesso femminile.

- 3 Soprani drammatici
- 4 Mezzosoprano
- 1 Contralto
- 1 doppio Contralto

La Parte II coinvolge 9 *Anachorites*, rappresentati da cantanti di sesso maschile.

- 1 Tenore
- 5 Baritoni
- 2 Bassi
- 1 Basso profondo

Vi è anche un coro di bambini, insieme a un tenore di sezione che si sente su un nastro magnetico.



La Parte III prevede i seguenti personaggi:

- Gli ultimi sopravvissuti; rappresentato da tre grandi cori misti
- Il direttore del coro, che svolge un ruolo parlato e dirige il coro
- Lucifero, che appare verso la fine, svolgendo un ruolo parlato

Vi è anche un doppio coro di soprani e contralti utilizzato verso la fine, così come due solisti, un tenore e un contralto, a rappresentare la "Vox Mundana". Un coro di bambini è anche utilizzato per rappresentare le "Voces caelestes".

Revisione del 1979

Orff in seguito fece ampie revisioni del *De Temporum Fine Comoedia*, con molti cambiamenti nell'orchestrazione.



DIE KLUGE

Tipo: (La saggia) Dodici scene

Soggetto: libretto proprio

Prima: Francoforte, Staulmdtische Bühnen, 20 febbraio 1943

Cast: il re (Bar), il contadino (B), sua figlia (S), il carceriere (B), l'uomo con l'asino (T), l'uomo con il mulo (Bar), tre vagabondi (T, Bar, B)

Autore: Carl Orff (1895-1982)

Orff incominciò a lavorare all'opera già nel 1938, affiancandola alla precedente fiaba *Der Mond*, con l'intento di formare un dittico rappresentabile in un'unica serata; la coppia di operine doveva presentare caratteri divergenti, estrinsecando in sostanza le due anime della tradizione popolare, quella godereccia e truffaldina da un lato (*Der Mond*) e quella saggia dall'altro.

FOTO DI SCENA



Ancora una volta il compositore attinse l'intreccio dalle favole dei fratelli Grimm, eliminandone però ogni retaggio Biedermeier. Lo scioglimento dei tre enigmi è addirittura un archetipo narrativo antico di millenni, e garantisce al soggetto la pacatezza di un tono saldamente radicato nell'immaginario ancestrale.

FOTO DI SCENA



La trama

Un contadino trova nel proprio campo un pestello d'oro e, tutto speranzoso in un ricco compenso, decide di consegnarlo al re; la sua saggia figliola tenta di metterlo in guardia contro questa ingenuità, dal momento che difficilmente il re potrà credere che il pestello sia stato rinvenuto casualmente e sospetterà il contadino di furto. Mentre il padre, rinchiuso in carcere come previsto, impreca contro i sovrani ingiusti e la sorte avversa, la figlia risolve tre enigmi che il re le propone per metterla alla prova.

Affascinato dalla sua intelligenza, il re sposa la giovane, ma dopo qualche tempo decide di ripudiarla, infastidito dalla sua intromissione a favore di un asinaio, condannato a torto dallo stesso sovrano. Per non infierire, il re concede alla consorte di portare via con sé ciò che le è più caro, chiudendolo in una cassapanca che egli le dona; ma sarà proprio lui a venire addormentato dalla donna e adagiato nella cassapanca, dove si ritroverà al risveglio, quando la commozione imporrà, com'è naturale, il perdono reciproco.

FOTO DI SCENA



Se in *Der Mond* il palcoscenico era diviso in tre diversi livelli, a simboleggiare il cielo, la terra e l'Adè, in *Die Kluge* la volontà di mantenere distinti la coppia regale e il comune popolino detta il ricorso alla struttura del teatro elisabettiano, con i due spazi distinti dell'inner stage e del main stage.

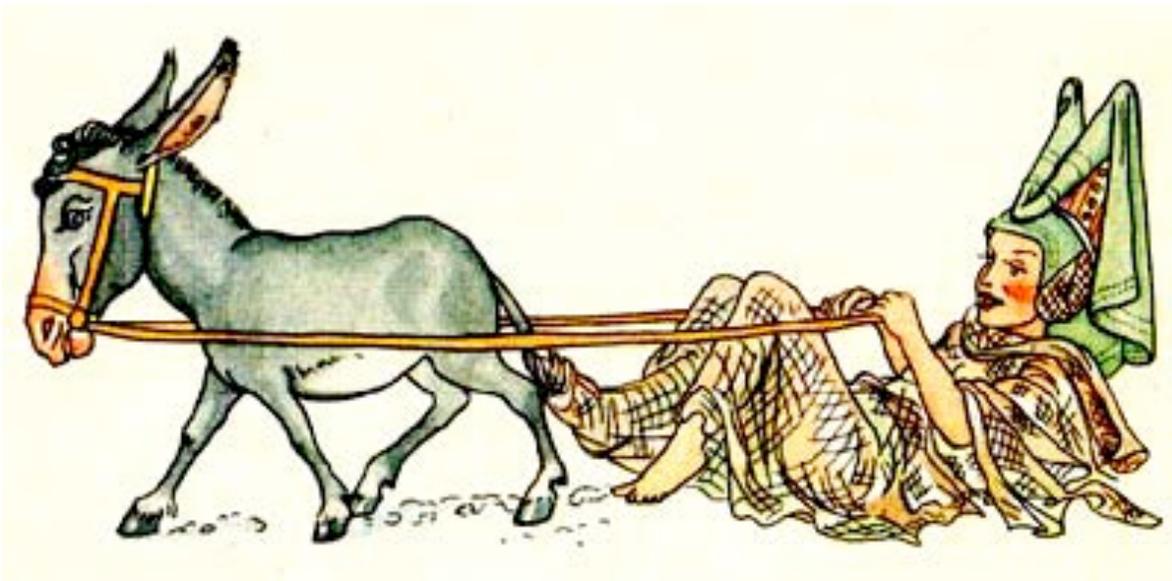
FOTO DI SCENA



Shakespeare è un po' il nume nel cui segno scorre quest'opera, sia per la presenza di alcune citazioni (il motto conclusivo deriva da *Troilus and Cressida*) sia, soprattutto, per l'inserimento delle figure dei tre vagabondi, che Orff ammise espressamente di aver desunto dai buffoni shakespeariani, pur calcando un po' sulla componente grottesca e assimilandoli, quindi, anche alla commedia dell'arte.

Rispetto a *Der Mond*, l'opera è impostata secondo una ritmica più composta ma anche più rigorosa, in sintonia con il carattere di ragionevolezza e di equilibrio che connota la protagonista; se vengono meno gli incanti 'lunari' irradiati da strumentini iridescenti, interviene però una componente melodica più sciolta e appassionata, che si addice all'attrazione amorosa del re e della saggia, precludendo alle tenerezze della Bernauerin.

BOZZETTO



È inoltre interessante l'avvicinamento di Orff alla tecnica brechtiana della *Entfremdung*, fin dall'esordio in cui compare la dicitura 'Storia del re e della donna saggia'; la scarnificazione dell'apparato scenico-orchestrato a favore di un'estrema oggettività si rispecchia anche in certi recitativi sorretti dalle sole percussioni, con esiti ancora inediti nella sperimentazione ritmica di Orff.

L'orchestra non si limita però a una funzione esornativa, e anzi acquista nella sua essenzialità una forza ancor più graffiante; in questo modo (pur in assenza di un narratore, materialmente presente sulla scena a delucidare gli eventi) l'opera ritrova nell'apparato strumentale il più eloquente commento esplicativo, non succedaneo al plot, ma capace di illuminare la fisionomia individuale dei personaggi e il loro dinamico interagire.

FOTO DI SCENA



DER MOND

Tipo: (La luna) Piccolo Welttheater

Soggetto: libretto proprio

Prima: Monaco, Nationaltheater, 5 febbraio 1939

Cast: il narratore (T); quattro giovanotti che rubano la luna (T, Bar, B); un contadino (Bar); un sindaco (rec); un oste (rec); il vecchio Petrus, che tiene in ordine il cielo (B)

Autore: Carl Orff (1895-1982)

Per il suo primo approccio con il teatro Orff scelse un soggetto fiabesco, elaborato dai fratelli Grimm e particolarmente propizio all'individuazione di quei caratteri di elementarità archetipica intrinseci alla narrativa popolare.

FOTO DI SCENA



Il sottotitolo *Ein kleines Welttheater* (Un piccolo theatrum mundi) occhieggia al dramma barocco, contessuto di cielo e inferno, domini sovranaturali e prode terrene; ma se del dramma barocco era propria la volontà di stupire, qui il sostrato folcloristico annulla ogni senso di sorpresa, riconducendo anche gli eventi più improbabili alla dimensione di una pacifica accettazione tipica della naïveté fiabesca.

D'altra parte la rozza bonomia con cui si guarda al regno dei morti, o il ritratto furbesco e tutto terrestre di Petrus, lambiscono addirittura i dominî espressivi della 'moralità' medioevale; niente di più lontano dalla sublimazione romantica della fiaba, sostituita qui da una grossière contadinesca alla *Grimmelhausen*.

BOZZETTO



La trama

Quattro giovani di un paese immerso nelle tenebre rubano la luna appesa a una quercia del villaggio vicino; alla loro morte ognuno porta nella tomba un quarto della luna rubata, con il risultato di lasciare i viventi al buio e di sconvolgere il riposo dei morti, risvegliati dall'inconsueto luore.

Interviene Petrus, sorta di guardiano notturno dell'universo; ma anziché rimbrottare i defunti ribelli (come accadeva nella versione di Grimm), Petrus scende fra loro e ne incoraggia l'orgia a forza di boccali ricolmi, finché i morti, esausti, si riaddormentano definitivamente. Ora la luna è di nuovo ben salda sulla volta celeste, mentre un bambino constata senza scomporsi il ritorno degli eventi alla normalità ("Ecco là la luna!").

FOTO DI SCENA



L'opera è scandita dal progressivo evolversi delle fasi lunari, riconducendo in tal modo la vicenda alla regolare naturalezza del respiro cosmico; un altro trait d'union è costituito dalla presenza del narratore, che richiama ancora una volta al teatro del Medioevo, ma che nello stesso tempo lascia trapelare la propensione all'oratorio insita nella drammaturgia di Orff.

FOTO DI SCENA



La caratteristica iterazione di ritmi ostinati si attaglia al tono popolare del soggetto, sfogandone la gestualità latente in una serie di canzoni a ballo, cui tale circolarità di incisi si addice particolarmente: persino la danza finale dei morti non ha niente di macabro, ma fonde reminiscenze di valzer viennesi con bacchiche salacità.

BOZZETTO



La scrittura corale di Orff, omoritmica e restia agli impasti polifonici, sfrutta anche in questo caso la contrapposizione di gruppi ben distinti: da un lato le voci maschili, spesso con grottesche sottolineature di fagotti e contrabbassi, non di rado fissate nella pietrificata ripetizione di nonsense, dall'altro il cristallo delle voci bianche, sostenute da una glockenspiel, armonica a bicchieri e strumentini tintinnanti.

Petrus è contraddistinto dal richiamo del corno e dal motto "Ihr Leute, labt euch sagen", che diventa quasi il simbolo dell'opera; per le sue apparizioni a metà fra il boccaccesco e il minaccioso, Orff impiega anche la macchina dei tuoni e quella del vento; i momenti di chiarezza lunare, invece, coincidono con trasparenze di cetra, con effetti di insolita soavità nel ridondante panorama strumentale orffiano.

FOTO DI SCENA



OEDYPUS DER TYRANN

Tipo: Tragedia

Soggetto: libretto proprio, da Sofocle

Prima: Stoccarda, Württembergisches Staatstheater, 11 dicembre 1959

Cast: Oedypus (T), un sacerdote (B), Creonte (B), Tiresia (T), Giocasta (Ms), due messi (rec), un pastore di Laio (rec), un corifeo (Bar); coro di anziani tebani

Autore: Carl Orff (1895-1983)

FOTO DI SCENA



Ancor prima di vedere rappresentata la sua *Antigona*, Orff intraprese la stesura di *Oedipus der Tyrann*, servendosi anche in questo caso della mirabile versione tedesca ultimata da Hölderlin nel 1804.

FOTO DI SCENA



Consapevole di maneggiare non solo un capolavoro letterario, ma anche uno dei testi classici più intensi e più rappresentativi dello spirito tragico greco, Orff approfondì con scrupolo esegetico le tematiche inerenti all'*Oedypus*, chiedendo lumi anche ad alcuni insigni filologi di Monaco, in particolare a Wolfgang Schadewalt.

FOTO DI SCENA



Questa circostanza è significativa anche ai fini di una valutazione estetica dell'intervento di Orff, lasciandoci individuare le motivazioni di una scrittura ancor più scarnita di quella riscontrabile in *Antigona*. Orff respinge ogni suggestione freudiana e ridimensiona anche l'aspetto, caro ai romantici, dell'implacabilità persecutoria del fato; l'interesse poetico di Sofocle, infatti, si concentrava piuttosto sull'individuo, scandagliato con un umanesimo intriso di pietas.

La trama

Oedypus è l'eroe intellettuale, il magnanimo che ricerca la verità e la ricostruisce con logica infallibile; ma questa logica è inficiata dall'inconsapevolezza della colpa originaria di Laio, che il corso inarrestabile della giustizia deve prima o poi punire e purificare; nello stesso tempo, la tacita convinzione della superiorità quasi divina della propria intelligenza macchia Edipo di un orgoglio eccessivo, di una hybris che solo il cruento lavacro catartico del finale emenderà pienamente.

FOTO DI SCENA



Questa, riassunta per sommi capi, la linea interpretativa di Orff, sulla scorta di minute analisi del pensiero sofocleo; non meraviglia quindi che il musicista riservi al suo Edipo un declamato proteiforme, sorretto da scarni sostegni orchestrali che lasciano risaltare la purezza quasi spirituale della parola.

FOTO DI SCENA



Solo nei momenti in cui il daimon della gnosi incalza Edipo verso l'inarrestabile e volontaria coscienza della propria sciagura i ritmi che ne puntellano le sortite si fanno martellanti e vanno a radicarsi nelle sonorità più viscerali dell'orchestra; diversamente la voce del protagonista si modula quasi senza sostegno su diversi stadi di recitazione, compreso quello inusuale del melologo, che beneficia qui di cospicue presenze; paradigmatico di questa ricchezza espressiva è l'arioso iniziale di Edipo, screziato in gradazioni infinitesime.

FOTO DI SCENA



Al contrario, le sortite di Tiresia sono accompagnate sempre da cellule sonore molto alonate e spesso indistinte; alla clarté gnoseologica del pensiero si contrappone infatti nella persona del vate l'onniscienza dogmatica, che vede la verità metafisica ma non sa darne razionale spiegazione, con turbamento e dispetto di Edipo.

In confronto ad *Antigone*, Orff privilegia comunque il ricorso al parlato e a una ritmica più secca e scandita; le sezioni melodiche si rarefanno, mentre emergono le risonanze livide di lugubri pedali, che paiono pietrificati dall'orrore che si fa strada nella coscienza dei presenti.

FOTO DI SCENA



Il piano tonale, come irretito da un'invincibile forza di gravità, si rapprende intorno al Do maggiore per quasi tutta la durata dell'opera; questo inconsueto 'magnetismo' armonico (in cui si può forse scorgere un riflesso della monomaniacale sete di conoscenza che assilla Edipo) è preservato da un'eccessiva uniformità in virtù di frequenti sovrapposizioni bitonali o bimodali, provocatoriamente irrelate fra loro (ciò avviene soprattutto per le battute di Tiresia, precedute da silenzi forieri di sventura, in cui l'aspra dissonanza dell'impasto armonico-timbrico si dilata a inequivocabile presagio).

Anche il ruolo del coro resta scarnificato e sostituito in massima parte da interventi dei singoli cantori, quasi a testimoniare l'insorgere di una latente afasia nel gruppo allibito e impotente dei senes; e a ribadire questa paralisi emotiva interviene sempre il rintocco terreo del pedale armonico.

FOTO DI SCENA



Quando la stesura di *Oedypus der Tyrann* era ormai a buon punto, Orff affiancò la composizione di un *Mysterienspiel* pasquale, sorta di rivisitazione dei misteri medioevali al quale il compositore avrebbe poi accostato un ‘gemello’ su soggetto natalizio; di siffatta contiguità di impegni fanno fede in *Oedypus* le numerose volute gregoriane, la salmodia latente, certi passi ‘a cappella’ e la manifesta parentela di un ricorrente declamato sonnambolico con la cantillatio medioevale.

FOTO DI SCENA



PROMETHEUS

Tipo: Nove quadri

Soggetto: testo di Eschilo

Prima: Stoccarda, Württembergisches Staatstheater, 24 marzo 1968

Cast: Kratos, Bia, Efesto, Prometeo, Oceano, Io, Ermes; Oceanine

Autore: Carl Orff (1895-1983)

Con quest'opera Orff suggellò la sua trilogia classica, derivando dai precedenti *Antigone* e *Oedipus der Tyrann* alcune conseguenze estreme che ne sviluppano con coerenza i presupposti estetici, facendo convergere nella loro evoluzione una ricerca timbrico-ritmica ormai più che trentennale e la sua personale visione della tragedia greca.

FOTO DI SCENA



Il testo di Eschilo non poteva avvalersi della parafrasi mediatrice di Hölderlin; non avendo trovato nessuna traduzione del valore di quelle utilizzate per i due lavori sofoclei, Orff stabilì di attenersi all'originale greco.

Inoltre, dal momento che alcuni filologi interpellati sul problema dell'interpretazione metrica fornirono opinioni discordanti, il compositore si risolse per una libera scansione ritmica, indipendente da ogni regola e legata solo al diverso spirito di ciascuna sezione. Declamare versi in greco antico significava naturalmente farsi comprendere da pochi eletti: eppure proprio l'adozione di una lingua morta consentì a Orff di dare compiutezza risolutiva alla sua parabola artistica.

FOTO DI SCENA



Per rendere comprensibile il contenuto della tragedia, infatti, viene accentuata la visualizzazione mimico-coreutica degli eventi narrati, esplicitando la gestualità stilizzata che permea tutto il teatro di Orff; la stessa ossessiva ripetizione ritmica richiama a moduli di danza popolare.

Come nell'*Oedypus*, anche in *Prometheus* Orff plasma la voce ora su un parlato secco, ora su una declamazione più morbida, risalendo poi attraverso gradazioni impercettibili fino a melismi e a sezioni più ariose; anche l'apparato delle didascalie si arricchisce, e la volontà di rendere comprensibile agli spettatori il dipanarsi degli eventi suggerisce a Orff indicazioni molto frequenti e precise, il cui carattere quasi attorale richiama la duttilità icastica della ballata.

FOTO DI SCENA



L'incontro (avvenuto trent'anni prima) con la ballerina di scuola dalcroziana Dorothee Günther aveva stimolato in Orff il desiderio di creare un teatro in cui gesto e musica si equilibrassero alla pari, scaturendo non da reciproca ancillarità, ma da una comune radice spirituale; e la musica impiegata in tale contesto doveva concentrarsi essenzialmente sul ritmo, vivificandolo con svariati accorgimenti timbrici.

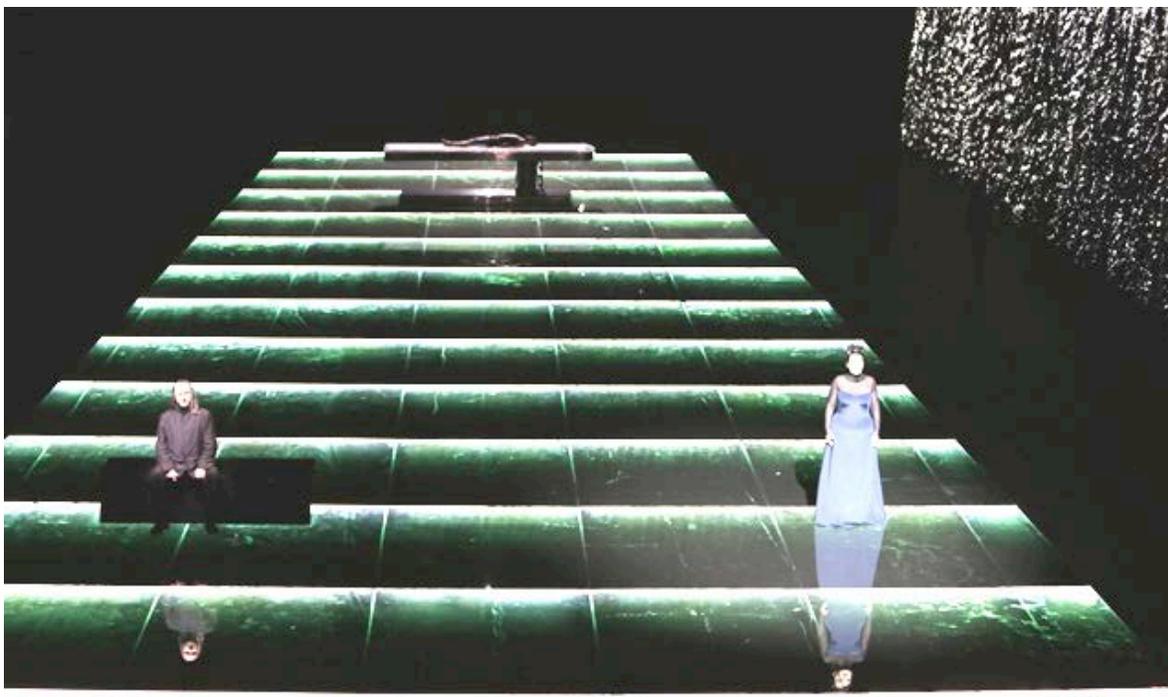
FOTO DI SCENA



Di qui era germogliato l'interesse orffiano per gli strumenti esotici, selezionati sempre di preferenza fra le percussioni; con *Prometheus* questa ricerca tocca il suo traguardo, inglobando tamburi giapponesi (l'io-daiko che fa sentire i tre rulli d'esordio al levar del sipario, o il taiko dal timbro nitido e asciutto, impiegato per le spigolosità ritmiche della profezia di Prometeo a Io), i sonagli (tra cui la wasamba africana, che incornicia le entrate e le sortite di Io) o le percussioni arabe.

Orff non si ferma qui, ma sfrutta con dovizia il ricorso ai clusters, che dilagano da quattro pianoforti a quattro mani come sintomi dell'informe primordiale. Il coro delle ninfe Oceanine si avvale invece della registrazione su nastro magnetico, con un modernismo che è parso testimonianza di opportunistici tributi alle avanguardie.

FOTO DI SCENA



In realtà l'evoluzione timbrica dello Schlagwerk, ossia del nucleo di percussioni fondamentale in tutta la produzione di Orff, giustifica pienamente questa incursione nelle tecniche più radicali della Nuova Musica, sentita non come ibrido annessionismo, ma piuttosto quale naturale coronamento di uno sviluppo organico.

L'adozione di strumenti giapponesi, arabi, africani nel complesso orchestrale decreta poi l'avvento simbolico di un autentico *theatrum mundi*, a cui collaborano svariate tradizioni musicali; e a questo ampliamento sincronico verso civiltà diverse fa riscontro lo sguardo idealmente diacronico dello stesso mito prescelto, quel Prometeo che era stato oggetto di riflessione lungo l'intero cammino artistico europeo, da Goethe a Shelley a Gide, senza escludere Beethoven, Liszt e Fauré; e il discorso potrebbe ampliarsi ulteriormente, se si ricordasse che il mitologema del furto originario del fuoco è comune anche alle culture extraeuropee

FOTO DI SCENA

