

SHOENBERG ARNOLD

**Compositore austriaco (Vienna 13 IX 1874 –
Bretwood Park, Los Angeles 13 VII 1951)**



Il padre, Samuele, era un commerciante israelita originario di Bratislava. La madre, Paoline Nachod, insegnava pianoforte. All'età di otto anni Schoenberg cominciò ad imparare il violino e, poco più tardi il violoncello.

Con alcuni compagni di scuola costituì piccoli complessi da camera per i quali compose trii e quartetti. Le ristrettezze economiche della famiglia non permisero a Schoenberg di fruire di una regolare educazione musicale.

Il padre morì nel 1889, e nel 1891, prima ancora di terminare il liceo scientifico, Schoenberg s'impiegò in una banca. Nel 1895, dopo il fallimento di quest'ultima, il compositore e direttore d'orchestra

A. von Zemlinsky (Schoenberg ne sposerà la sorella Mathilde nel 1910), gli procurò il posto di direttore dell'Associazione corale dei metallurgici di Stockerau.

Da Zemlinsky Schoenberg ricevette per qualche tempo lezioni di contrappunto, ma, come compositore restò in sostanza un autodidatta.

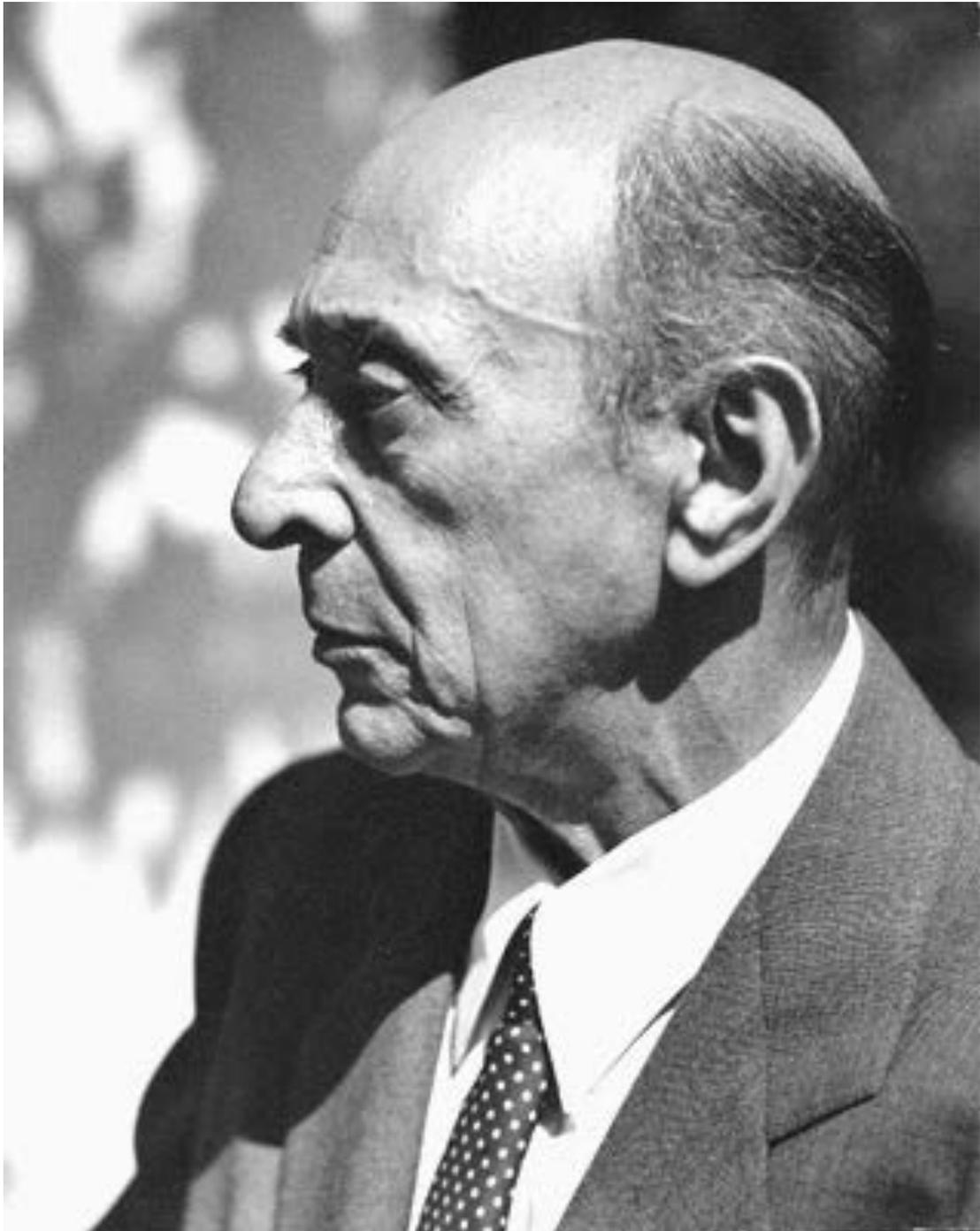
Nel 1897 scrisse un primo *Quartetto d'archi* che venne eseguito un anno più tardi, suscitando consensi, ma rimase inedito. Tra il 1898 e il 1900 nacquero i gruppi di *Lieder* op. 1-2-3. Al 1899 risale il sestetto per archi *Verklarte Nacht*, l'opera di maggior rilievo del periodo della sua prima maturità creativa e che, quando fu presentata pubblicamente nel 1903 al Wiener Tonkünstlerverein, provocò il primo scandalo della carriera di Schoenberg per via di talune arditezze armoniche innestate su di un linguaggio ancora legato a Wagner e a Brahms. Nel frattempo, per migliorare la propria precaria condizione finanziaria, Schoenberg fu costretto ad orchestrare canzoni ed operette, e ciò gli impedì di portare a termine lavori di vasto impegno quali i *Gurrelieder* per soli coro e orchestra su testi di J. P. Jacobsen (composti in parte ed orchestrati tra il 1900 ed il 1901, completati solo nel 1911).

Alla fine del 1901 si trasferì a Berlino per assumere il posto di direttore d'orchestra nel cabaret letterario di E. von Wolzogen presso il Buntes Theater.

R. Strauss, impressionato dall'abbozzo dei *Gurrelieder*, gli fece assegnare il Liszt-Stipendium dell'Allgemeiner Deutscher/Musikverein e l'incarico di insegnamento di composizione al conservatorio Stern.

Nel 1903 Schoenberg tornò a Vienna ed accettò di tenere corsi di composizione presso le scuole Schwarzwald. Intorno a lui si raccolse una cerchia di allievi (A. Berg. A. von Webern, E. Stein. E. Wellesz) e strinse

rapporti di amicizia con artisti d'avanguardia, quali lo scrittore K. Kraus, l'architetto A. Loos, il pittore O. Kokoschka e soprattutto col compositore Mahler che gli permise di dirigere nel 1905 il poema sinfonico *Pelleas und Melisande* nel quadro delle manifestazioni della *Vereinigung schaffender Tonkünstler*, fondata dallo stesso Mahler.



L'insegnamento assorbì Schoenberg al punto da impedirgli di comporre salvo che nei mesi delle vacanze estive, ma costituì per il compositore un'esperienza la cui importanza si rivelerà nella *Harmonielehre* (1911), dedicata a Mahler ed introdotta dalla dichiarazione "Questo libro l'ho imparato dai miei allievi": libro davvero fondamentale per la presa di coscienza della situazione storica della musica europea di quell'epoca in quanto congiunge un profondo ripensamento conclusivo della tradizione con profetiche aperture sui suoi futuri sviluppi.

Nel 1910 Schoenberg tenne dei corsi di composizione presso la Wiener Musikakademie.

Nel 1911 si recò nuovamente a Berlino per un ciclo di lezioni presso il Conservatorio Stern.

Alla crescente notorietà come didatta si contrapponeva una crescente ostilità del pubblico e della critica conservatrice verso le sue opere che, dalla *Kammersymphonie* (1906) in poi, andavano assumendo sembianze sempre più inedite e rivoluzionarie.

Nel *Secondo quartetto per archi* op. 10 con voce di soprano (1907-1908) si delinea la sospensione della tonalità tradizionale.

Nei *15 Gedichte aus "Das Buch der hangenden Garten"* per canto e pianoforte su poesie di S. George op. 15 (1908-1909), l'emancipazione delle dissonanze appare compiuta. Nei *Faust Orchesterstücke* op. 16 (1909) si ha il primo esempio di un'emancipazione costruttiva dei valori timbrici.

Nel monodramma *Erwartung* (1909) l'istanza espressionistica di una assoluta immediatezza dell'espressione soggettiva prevale su ogni apparente razionalità formale. La brevità aforistica dei *Sechs Kleine Klavierstücke* op. 19 (1911) sembra mettere in dubbio la stessa concezione tradizionale dell'opera musicale come tale.

La prima esecuzione del *Pierrot lunaire* per una voce recitante (musicalmente intonata) e cinque strumentisti su testi di A. Giraud op. 21 (Berlino 16 ottobre 1912) segna una data decisiva nella storia musicale del XX secolo.

Fin dal 1907 Schoenberg aveva cominciato a dipingere, attirando l'attenzione di Kandinsky ed entrando a far parte della cerchia espressionistica.

Al manifesto antologico dell'espressionismo *Der blaue Reiter*, apparso nel 1912, Schoenberg collaborò col saggio *Das Verhältniss zum Text* in cui teorizzava un modo di comporre prevalentemente intuitivo. Nello

stesso almanacco furono riprodotti suoi quadri e stampe pagine musicali sue e dei suoi principali discepoli: Berg e Webern.

Nello stesso anno i suoi allievi ed amici pubblicarono un importante simposium sulla creatività di Schoenberg, attribuendogli un ruolo di guida nel rinnovamento del linguaggio musicale europeo.

RITRATTO DI SCHOENBERG



Si andava estendendo anche la sua notorietà internazionale: musiche di Schoenberg furono eseguite a Pietroburgo, Amsterdam e Londra (memorabile l'esecuzione dei *Funf Orchesterstucke*, sotto la direzione di H. Wood, a Londra nel 1912).

Un grande successo riscossero, nel febbraio 1913, i *Gurrelieder* presentati da F. Schrecker col coro filarmonico di Vienna.

Già un successivo concerto, nel marzo 1912, con nuove musiche di Schoenberg e della sua cerchia, vide il rinnovarsi dell'ostilità con la quale la maggior parte delle sue opere sarebbe stata accolta. Lo scoppio della prima guerra mondiale segnò una netta cesura nell'attività pubblica di Schoenberg.

Nell'autunno del 1915 fu chiamato sotto le armi e, dopo aver compiuto la scuola per ufficiali di complemento, fu congedato nell'autunno del 1916. Nel 1917 fu richiamato di nuovo per essere congedato definitivamente dopo alcuni mesi per ragioni di salute.

In quello stesso anno riprese l'insegnamento presso le scuole Schwarzwald nella forma di un seminario per composizione, al quale parteciparono molti compositori ed esecutori minori dell'epoca.

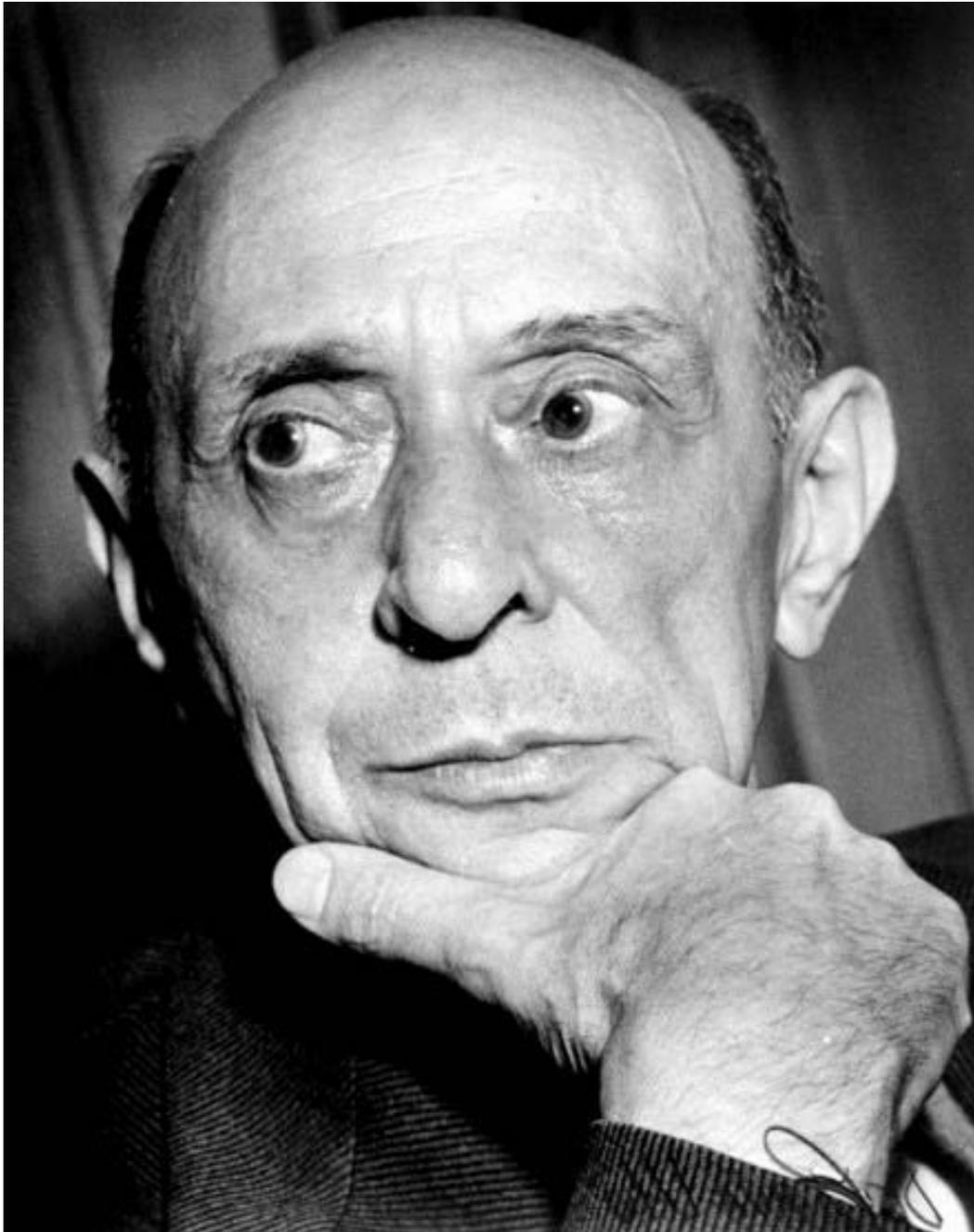
Nella primavera 1918 si trasferì a Modling, dove continuò per conto proprio il seminario fino al 1920. Tra il 1918 ed il 1921 presiedette il *Verein fur musikalische Privatauffuhrungen* promuovendo, oltre all'esecuzione delle opere sue e dei suoi amici, la conoscenza di musiche contemporanee di Debussy, Ravel, Reger, Bartók, Stravinskij, ecc.

Tra l'autunno 1920 e l'inverno 1921 tenne, un ciclo di conferenze ad Amsterdam e riprese l'attività creatrice virtualmente interrotta dall'inizio della guerra.

Il dissolvimento del tramandato linguaggio musicale, aveva provocato nella creatività di Schoenberg una crisi dalla quale uscì grazie al concepimento del "metodo di comporre con dodici suoni imparentati solo tra loro" (impropriamente chiamato "sistema dodecafonico") che, nella sua originaria concezione doveva sostituire la forza ordinatrice dei tradizionali procedimenti tonali.

Tale metodo, basato sull'uso di serie formate da dodici diversi suoni della scala cromatica e sulle loro diverse forme a specchio, appare prefigurato, nel *Valzer* conclusivo dei *Funf Klavierstucke* op. 23 (1920-1923), nel *Petrarca-Sonett* della *Serenade* op. 24 (1921-1923). Nel 1923 Schoenberg compì il primo lavoro interamente dodecafonico (*Suite* per pianoforte op. 25).

Il suo discepolo E. Stein teorizza i principi della nuova tecnica che, dapprima avversata e considerata come un vicolo cieco in cui si sarebbe arenata la corrente schoenberghiana ("la seconda scuola di Vienna") doveva rivelarsi, dopo un lungo periodo di incubazione, come il fatto decisivo per il divenire della musica occidentale nella prima metà del XX secolo.



La maturazione della nuova prassi compositiva, s'accompagna ad un mutamento profondo nell'atteggiamento spirituale di Schoenberg in connessione con l'evoluzione della sua religiosità.

Educato nella religione mosaica, Schoenberg, diventato maggiorenne, si convertì al cristianesimo protestante secondo la confessione di Augusta. Subì successivamente l'influsso della teosofia di Swedenborg, prima di ritornare, nel 1933, alla comunità mosaica, anche per testimoniare pubblicamente la protesta contro il nazismo hitleriano e solidarizzare col popolo ebraico.

Rimasto vedovo nel 1923, sposò un anno più tardi Gertrud Kolisch (la sorella del suo discepolo R. Kolisch, fondatore dell'omonimo Quartetto) e si trasferì nuovamente a Berlino per assumere la successione di Busoni alla testa del corso di perfezionamento della Preussische Akademie der Künste a Berlino, incarico che doveva tenere dal 1926 al 1933, quando la politica razzista di Hitler l'indusse ad abbandonare la Germania.

A Berlino ebbe come suoi allievi R. Gerhardt, A. e. W. Goehr, N. Skalkottas, W. Zillig.

Dopo essersi stabilito transitoriamente in Francia, emigrò definitivamente negli Stati Uniti per assumere, nell'autunno 1933, una cattedra presso il Conservatorio Malkin di Boston.

Per ragioni climatiche si trasferì nell'autunno 1934 a Los Angeles.

Nel 1935 tenne un ciclo di lezioni all'University of Southern California, e nel 1936 divenne titolare di una cattedra dell'University of California a Los Angeles.

Dopo questa nuova esperienza didattica nacque una serie di importanti lavori teorici come *Structural functions of harmony*, *Models for beginners in composition*, *Preliminary exercises in Counterpoint* che, salvo i *Models* (stampati nel 1942) sarebbero apparsi solo dopo la morte di Schoenberg.

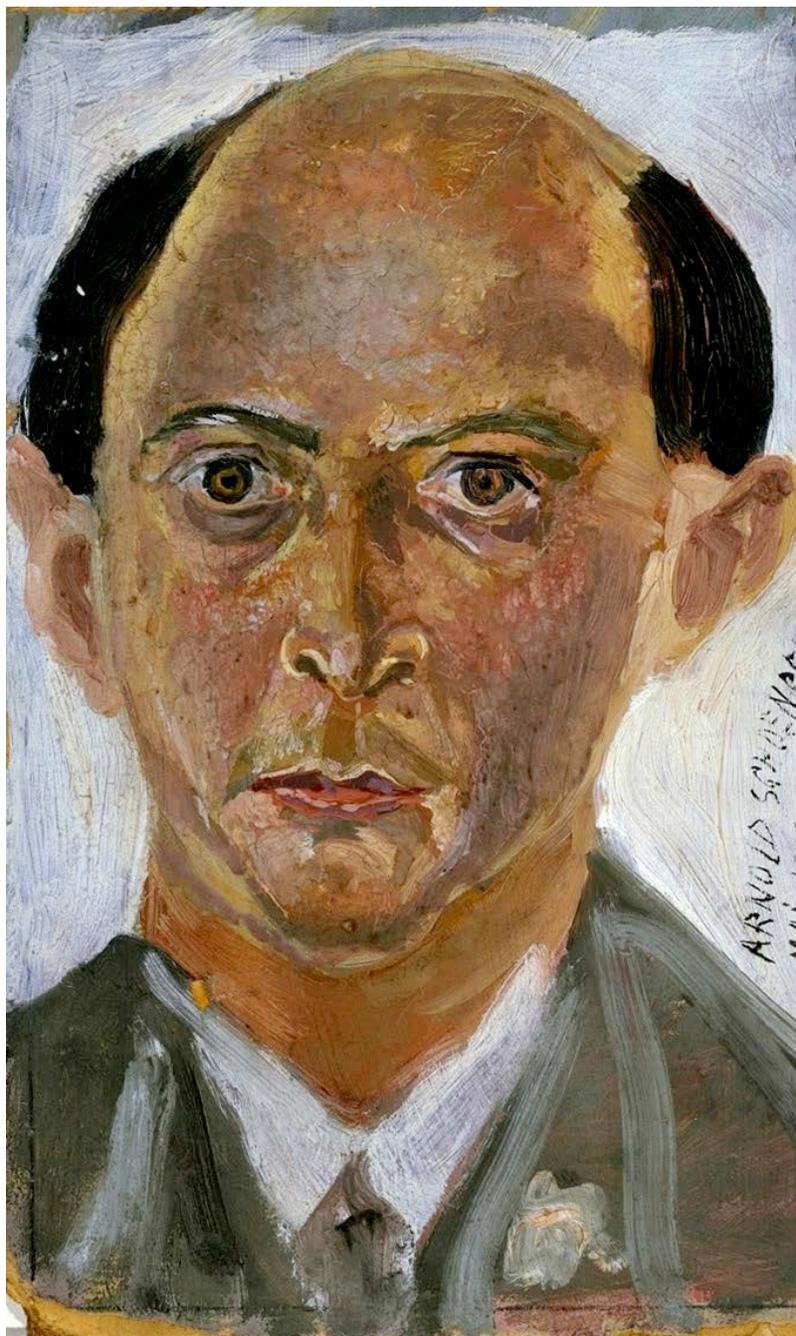
A Los Angeles Schoenberg ebbe frequenti contatti con intellettuali ed artisti europei emigrati in America, e particolarmente con B. Brecht e con T. Mann. Nell'aprile 1941 Schoenberg acquisì la cittadinanza americana.

Nel 1944, avendo compiuto sessant'anni, Schoenberg dovette lasciare l'insegnamento universitario e ricominciò a dare lezioni private non disponendo né di pensione, né di mezzi sufficienti per vivere.

Le sue opere, messe al bando nell'Europa occupata dai nazi-fascisti, come appartenenti all'arte "degenerata", "culturbolscevica" e "giudaica";

ostracizzate nella Russia di Stalin e di Zdanov come espressione più deleteria del "formalismo borghese"; troppo ostiche per il pubblico normale dei concerti sinfonici non potevano certo procurare a Schoenberg diritti d'autore tali da migliorare sostanzialmente la sua precaria condizione economica.

RITRATTO DEL COMPOSITORE



Il sopraggiungere di una serie di malattie e di traversie cliniche rese più critica la situazione di Schoenberg: soffriva di asma, diabete e lamentava disturbi alla vista.

Il 2 agosto 1946 subì un attacco di cuore in seguito al quale risultò per alcuni istanti clinicamente morto, ma si riprese poi miracolosamente (nel *Trio per archi* del 1946 si rifletterebbe "ex confesso" quest'esperienza di morte momentanea).

Dal 1947 fu membro dell'Istituto nazionale americano per l'arte e la letteratura.

Nelle opere di questo periodo si assiste da un lato ad un parziale ritorno alla prassi tonale e ad un ammorbidirsi del rigore della scrittura dodecafonica, mentre dall'altro lato vi si accentua l'impegno politico-sociale (*Ode to Napoleon Bonaparte* per recitante, pianoforte e quartetto d'archi del 1942, e *A Survivor from Warsaw* per recitante, coro virile e orchestra del 1947) e quello religioso (*Kol Nidre* per recitante, coro e orchestra del 1948, *De Profundis* per coro a cappella e *Modern Psalm* per recitante, coro e orchestra del 1950).

Nonostante il declinare della salute e l'ormai acquisita consapevolezza che non gli sarebbe più stato possibile portare a termine grandi lavori incompiuti come l'oratorio *Die Jacobsleiter* (abbozzato già nel periodo 1915-1917) e l'opera *Mosè e Aronne* (di cui, tra il 1930 e il 1932, aveva completato due dei tre atti progettati), Schoenberg intendeva intraprendere un ultimo viaggio in Europa per tenere un corso a Darmstadt, dove stava prendendo corpo quella "nuova musica" per la cui nascita la sua opera è la premessa maggiore.

La morte, sopraggiunta nella notte tra il 13 e il 14 luglio 1951, impedì questo estremo progetto e gli risparmiò, forse, l'ultima delusione: accorgersi che, nel momento stesso in cui la sua creatività veniva definitivamente riconosciuta come tappa decisiva ed imprescindibile per il futuro divenire della musica, ne veniva decretato il superamento da parte delle nuove avanguardie.

Le prime opere di Schoenberg rispecchiano l'influsso preponderante di Wagner (per l'armonia cromatica di tipo circolare), di Brahms (per la tecnica dello sviluppo e della variazione) e quello incidentale di Liszt, Bruckner e Wolff.

Tali sono le coordinate storiche che caratterizzano il Sestetto op. 4 - specie il poema sinfonico realizzato con i mezzi della musica da camera - ispirato alla poesia *Verklarte Nacht* di R. Dehmel, in cui si trasfigura

drammaticamente e si sublima una vicenda tra un uomo e una donna che porta il figlio di un altro uomo.



Tratti peculiari di Schoenberg si palesano nell'insolita ampiezza delle volute melodie, nella densità degli intrecci contrappuntistici, in talune strutture armoniche assai ardite per il periodo a cavallo tra il XIX ed il XX secolo, e soprattutto in taluni momenti di ambiguità tonale.

L'opera, avversata al suo primo apparire (le fu rimproverato di contenere certi rivolti di accordi "impossibili") è diventata col tempo una delle composizioni più diffuse di Schoenberg ed ha ispirato anche importanti

realizzazioni coreografiche.

Un passo in avanti nella direzione dello sfruttamento delle singole possibilità del sistema basato su dodici toni temperati e verso il conseguente acuirsi della crisi della tonalità e dell'armonia funzionale, già avviata da Wagner, era presentato dal poema sinfonico *Pelleas und Melisande* (1902), ispirato al medesimo lavoro di Maeterlinck da cui Debussy aveva ricavato il libretto dell'omonima opera terminata nello stesso anno 1902.

Nel poema di Schoenberg s'intravede il superamento delle strutture armoniche basate sulle scale di sette note in virtù dell'uso di accordi per quarte e per quinte passabili di un'estensione al tonale cromatico dei dodici diversi toni.

Questa tendenza si accentua nella *Kammersymphonie* per quindici strumenti (1906) dove l'accordo per quarte assume funzione tematica.

Il lavoro acquista una grande importanza nel quadro generale della moderna storia musicale anche per il precisarsi di procedimenti che preannunciano la futura tecnica seriale atta a garantire un'unità architettonica sostitutiva dei nessi tonali in via di dissolvimento.

Questa tendenza all'unità non investe solo le infrastrutture melodiche ed armoniche, ma (come era già avvenuto anche nel *Primo quartetto* d'archi in Re minore del 1905) si estende anche all'impianto architettonico, che raggruppa organicamente in un unico movimento i vari tempi che tradizionalmente costituivano una sonata, una sinfonia o un quartetto.

Anche per la scrittura lineare e la concezione strumentale, che segna il ritorno allo spirito della musica da camera in contrapposizione al ridondante sinfonismo postwagneriano, la *kammersymphonie* si pone all'inizio di uno sviluppo che riguarderà tutta la musica europea del Novecento.

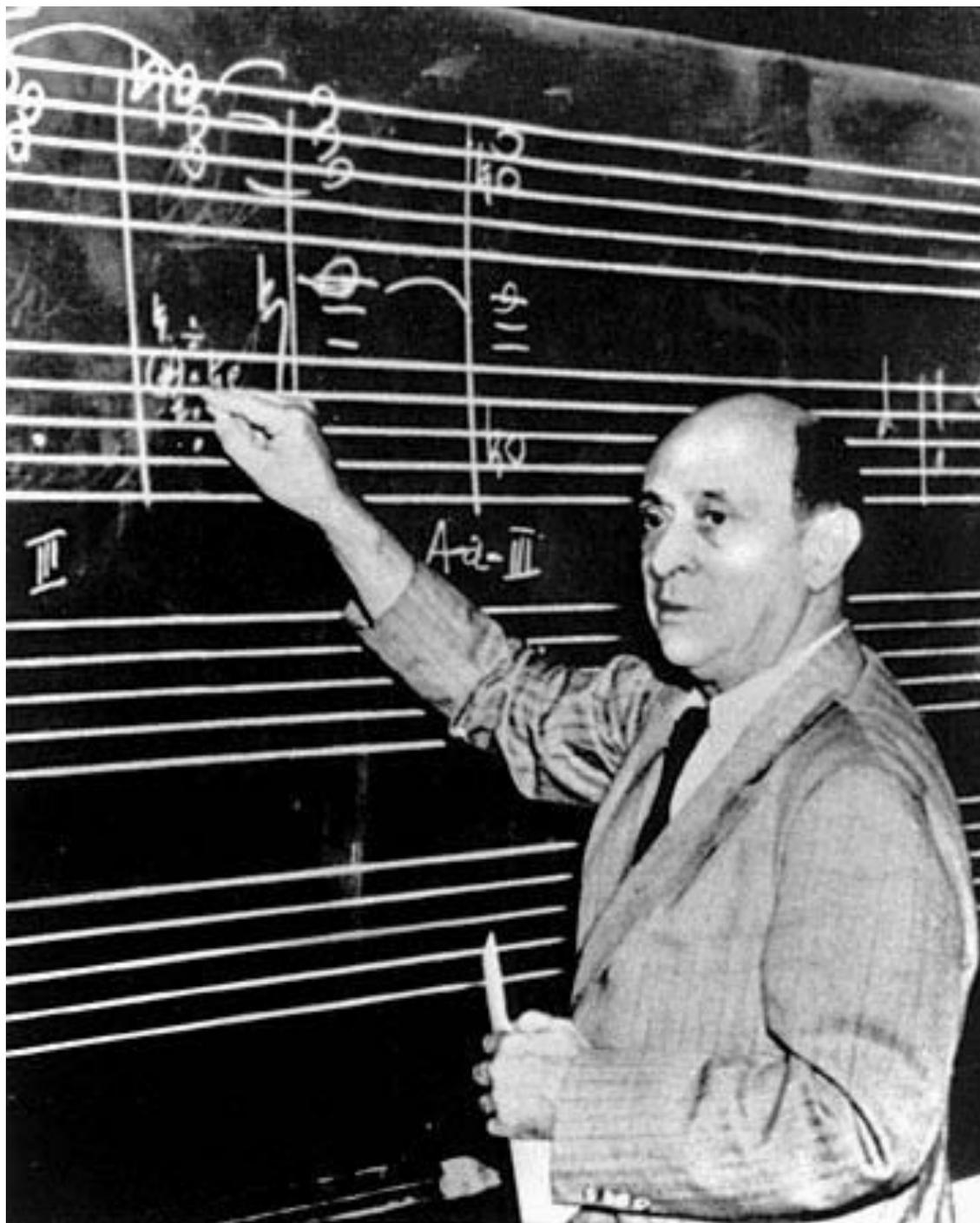
L'ultimo lavoro di Schoenberg, scritto nel suo complesso in una determinata tonalità, è il *Secondo quartetto d'archi in Fa diesis minore* op. 10 (1907-1908), ma è anche il primo nel cui decorso questa tonalità viene sospesa consapevolmente, seppure in modo transitorio.

Ciò avviene nei due ultimi tempi dove interviene una voce di soprano per cantare i poemi di S. George *Litanei* e *Entrückung*, i cui testi chiariscono i moventi della musica.

Nel terzo tempo, in cui il "grido originario" postulato dalla poetica espressionista risuona in modo particolarmente intenso ("Nel più profondo intimo veglia ancor' un grido"), i nessi tonali sembrano toccare

i limiti di resistenza e la temperatura espressiva raggiunge la soglia della potenzialità emotiva.

Nel quarto tempo, superato il punto oltre il quale si confondono le sensazioni di estremo calore col gelo estremo, la visione del mondo diventa allucinata ("Respiro aria di altro pianeta").



Ed è qui che, per la prima volta nella storia della musica, la gravitazione tonale viene annullata.

Nei *Drei Klavierstücke* op. 11 (1909) ed in *Das Buch der hangenden Garten* (1908-1909), il superamento della tonalità appare esteso a tutto il discorso dei rispettivi lavori.

Tali musiche sono i primi esempi di quella che Schoenberg preferiva definire "pantonalità", per significare il libero uso di tutte le connessioni tonali possibili nell'ambito del nostro sistema musicale.

In Schoenberg la tendenza storica, che portava al superamento dei limiti dell'antico sistema tonale (basato sull'uso di sette note, disposte di volta in volta nelle dodici possibili scale diatoniche), convergeva con l'istanza soggettiva della sua personalità maturata nel clima dell'espressionismo.

Abolendo ogni preconstituito intralcio grammaticale, egli attua uno dei postulati fondamentali della poetica espressionista. Nei *Drei Kleine Orchesterstücke* (il terzo incompiuto) del 1910 e soprattutto nei *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19 del 1911, nulla sembra frapporsi più alla libera espressione dell'*io* soggettivo.

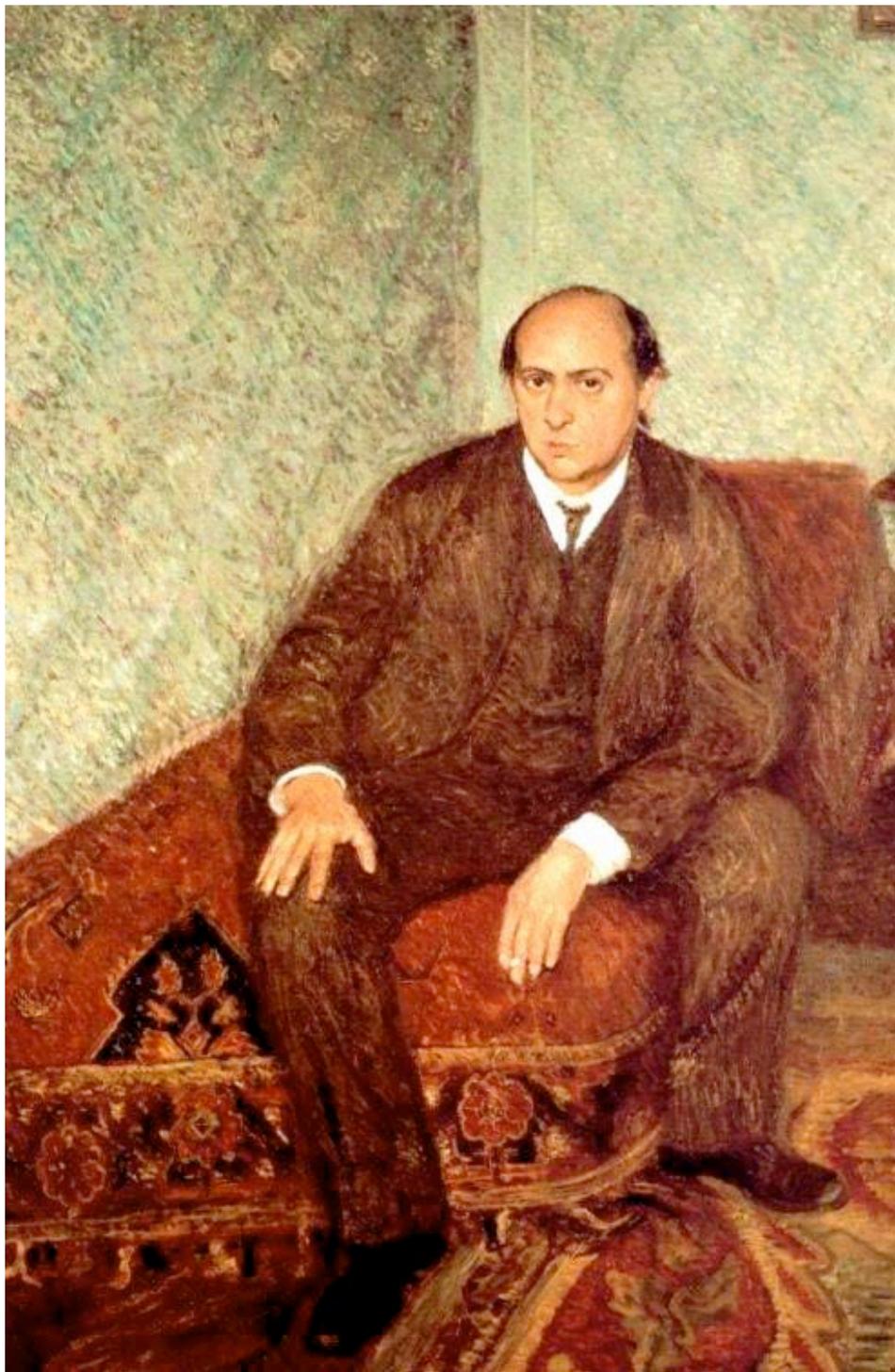
Fu sotto l'unica guida del suo istinto creativo e quasi ad occhi chiusi, che Schoenberg s'inoltrò nelle zone inesplorate dove i suoni ubbidivano a leggi ancora ignote. C'era il rischio di cadere nel caos. Mancando le norme costruttive, diventò problematico costruire architetture sonore di una certa ampiezza.

Schoenberg stesso confessò che, per mancanza di appoggi formali preferiva plasmare, allora, le sue musiche su testi poetici. Dei dieci lavori scritti tra il 1908 e il 1913, ben sette si valgono infatti di trame letterarie: il *Secondo quartetto*, *Das Buch der hangenden Garten*, le opere teatrali *Erwartung* ("L'Attesa") e *La mano felice* ("Die gluckliche Hand"), le liriche *Herzgewachse* per soprano, celesta, armonio ed arpa su testi di Maeterlinck, il *Pierrot lunaire* op. 21, i *Lieder* op. 22.

Dove manca il soccorso del testo, la trama sonora tende a contrarsi aforisticamente. Molte di queste opere sembrano scritte in uno stato quasi ipnotico. Su questa strada non si poteva continuare: come alternativa al caos essa offriva l'estinzione della musica nel silenzio. Ed è per questo che Schoenberg conobbe la crisi decennale tra il 1913 ed il 1923, durante la quale cercò i mezzi formali atti ad organizzare lo spazio dei dodici suoni.

Questi mezzi si riallacciano per taluni aspetti agli antichi procedimenti contrappuntistici che connettono le parti di un tessuto polifonico secondo

rapporti speculari, per inversione e retrogradazione d'intervalli.
Tali forme canoniche compaiono soprattutto nel *Pierrot lunaire*, considerato - a prescindere dal sapore alquanto decadente dei suoi testi - come l'opera centrale della creatività schoenberghiana, come "il plesso solare della musica del nostro secolo" (Stravinskij).



I primi lavori dodecafonici nati nell'immediato dopoguerra sembrano possedere, nel confronto, un significato storico superiore all'assoluto valore estetico.

Un equilibrio classico tra obiettive istanze formali ed intrinseche ragioni poetiche appare raggiunto invece nelle monumentali *Variationen für Orchester* op. 31 (1928), che possono considerarsi il capolavoro di questo periodo centrale dell'attività creatrice di Schoenberg. Meno felice appare l'opera *Von heute auf Morgen* (1929), il cui assunto implica una protesta contro la società contemporanea incentrata però su aspetti epidemici del gusto e del costume.

Come una delle espressioni più alte del moderno teatro musicale va considerata *Mosè e Aronne* la cui tematica investe i supremi problemi della conoscenza di Dio, del rapporto tra spirito e parola, tra essenza ed esistenza.

Anche se non terminata, l'opera può considerarsi come idealmente compiuta, dal momento che il progettato atto III si proiettava nell'utopia di una immedesimazione con Dio che non può competere all'umanità nei limiti della sua realtà esistenziale.

Tra i lavori del periodo americano di Schoenberg, emergono *Ode to Napoleon Bonaparte* op. 41 su testo di Lord Byron (uno degli esempi più alti di protesta civile espressa in traslati termini artistici contro la tirannia nazista) e *A Survivor of Warsaw*, la cui composizione fu ispirata dal racconto di uno scampato dalla tragica strage del ghetto di Varsavia.

Sono opere che contano tra i massimi e più significativi capolavori della musica nata dall'esperienza della seconda guerra mondiale.

Schoenberg è stato indubbiamente il compositore che ha maggiormente influenzato gli sviluppi della musica della prima metà del XX sec..

Dalla fine del primo decennio del nostro secolo, cioè da quando Schoenberg pubblicò i suoi primi lavori non più tonali, egli venne considerato come il rivoluzionario, il sovversivo per eccellenza tra i compositori d'avanguardia di quel tempo, come il compositore che si poneva agli antipodi rispetto a Stravinskij, la cui opera sembrava tracciare alla musica occidentale una strada irrimediabilmente divergente da quella segnata da Schoenberg.

Già subito nel primo dopoguerra, però, taluni critici cominciarono a parlare di Schoenberg come di "un grande conservatore" e tale valutazione dovette culminare trent'anni più tardi nel celebre articolo col quale P. Boulez commemorava la scomparsa del compositore intendendo

conglobare nell'atto di decesso del compositore anche l'atto di decesso della sua musica e incriminandolo d'aver salvato la tradizione, invece di promuovere "l'epifania di una nuova musica".

MATHILDE SCHOENBERG



Per converso, l'irriducibile avversario di un tempo, Stravinskij, non solo cessò ogni opposizione a Schoenberg, ma diventò egli stesso un compositore dodecafonico, anche se si accostò all'esperienza schoenberghiana più per il tramite di Webern che direttamente.

Rassegnato al fatto di non poter contare durante la sua vita "su di una piena ed amorevole comprensione" delle sue opere, (questo lo confessava lo stesso Schoenberg nella risposta agli auguri per il suo 75° compleanno), egli esprimeva tuttavia la convinzione che la seconda metà del secolo avrebbe sopravvalutato in lui quello che la prima metà aveva sottovalutato.

Questa predizione non si è certo avverata: per il grande pubblico egli appare ancora troppo "moderno" e troppo difficile.

Per i compositori d'avanguardia è già lontano e sorpassato.

Tuttavia la presenza di Schoenberg incombe sulla vita musicale come quella del più importante, anche se più impopolare, compositore del nostro secolo.

Schoenberg: un "rivoluzionario conservatore" (Willi Reich) che, sul terreno della tradizione austro-tedesca, trasse le ultime conseguenze della musica classico-romantica e sviluppò una tecnica compositiva basata su dodici suoni posti in relazione esclusivamente fra loro.

ERWARTUNG

Tipo: (Attesa) Monodramma in un atto

Soggetto: libretto di Marie Pappenheim

Prima: Praga, Neues Deutsches Theater, 6 giugno 1924

Cast: una donna (S)

Autore: Arnold Schönberg (1874-1951)

FOTO DI SCENA



Forse l'opera più significativa del teatro musicale espressionista, nonché primo lavoro teatrale di Schönberg, venne composta nel 1909 a Vienna. Tanto breve (dura una trentina di minuti) quanto densa di contenuti drammatici e musicali, si avvale di un libretto scritto dalla giovane poetessa e medico Marie Pappenheim, senza dubbio sotto l'influenza dei coevi studi psicoanalitici di Freud.

Singolare, o comunque assai insolito in tutta la storia del teatro d'opera, il fatto che nel lavoro compaia un solo personaggio (di qui la scelta del sottotitolo 'Monodram'): aspetto, quest'ultimo, che accomuna la drammaturgia schenberghiana alla letteratura viennese coeva, se è vero che di lì a poco uno scrittore del calibro di Arthur Schnitzler avrebbe iniziato ad adottare, in alcuni suoi celebri racconti (Leutnant Gustl, Fraululein Else), il corrispondente stile letterario basato sul monologo interiore.

FOTO DI SCENA

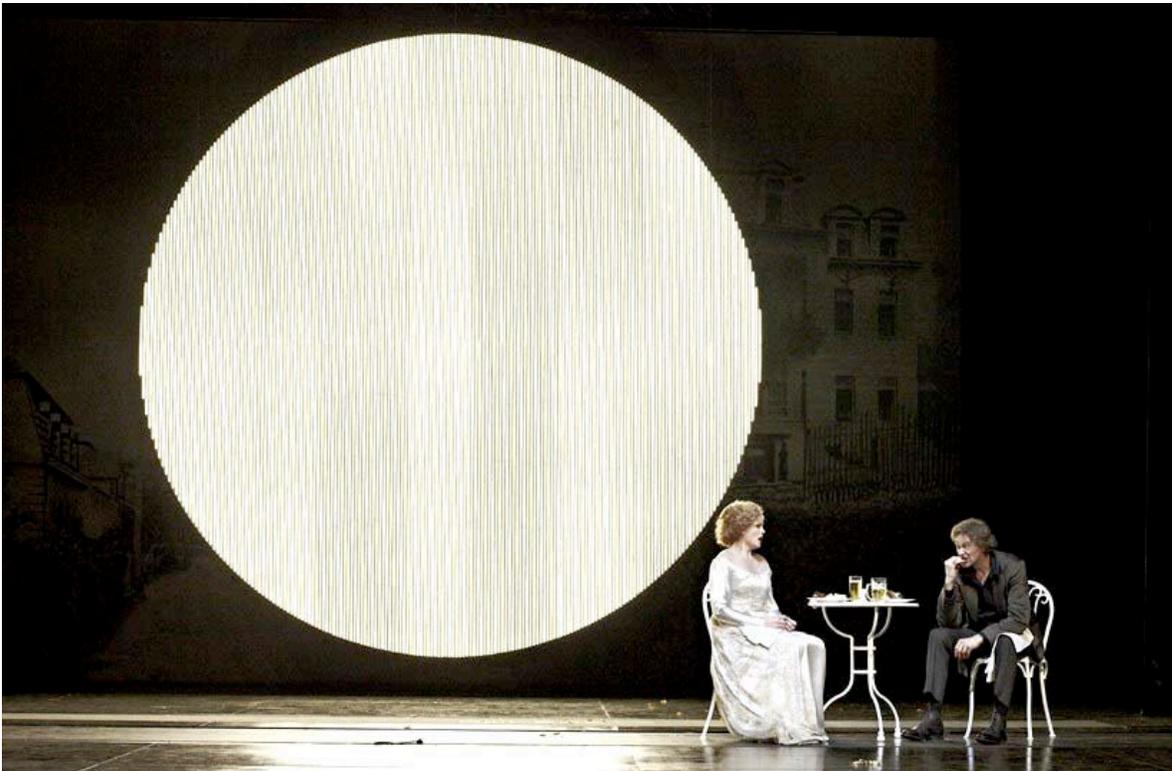


Diagramma in musica di una febbre

Il testo di *Erwartung*, che Schoenberg aveva musicato con febbrile ispirazione già nel 1909 (la prima rappresentazione ebbe luogo soltanto quindici anni dopo), era opera della giovane Dott.ssa Marie Pappenheim, moglie di un famoso neurologo e non priva di talento letterario. Alcune sue poesie apparvero anche nella rivista di Karl Kraus "Die Fachel".

La musica di *Erwartung* è un caposaldo del cosiddetto espressionismo musicale, una sorta di "radiografia" sonora, che tenta di seguire il più fedelmente possibile i percorsi ed i progressi di un'anima malata (il filosofo e teorico della musica Theodor Wiesengrund Adorno parlò di "tracciato sismografico di uno shock traumatico").

FOTO DI SCENA



Il posto della tonalità, dei temi, dei *leitmotive*, e delle ripetizioni strutturali nel senso tradizionale viene occupato dalle dissonanze.

Quella che gli analisti continuano comunque a chiamare "reazione motivica" è ormai ridotta ad una somiglianza occasionale.

Stridenti "fortissimo" e "pianissimo" appena udibili si susseguono rapsodicamente.

Qui Schoenberg spinge agli estremi il concetto di prosa musicale - ossia di una musica senza ripetizioni e periodi.

FOTO DI SCENA



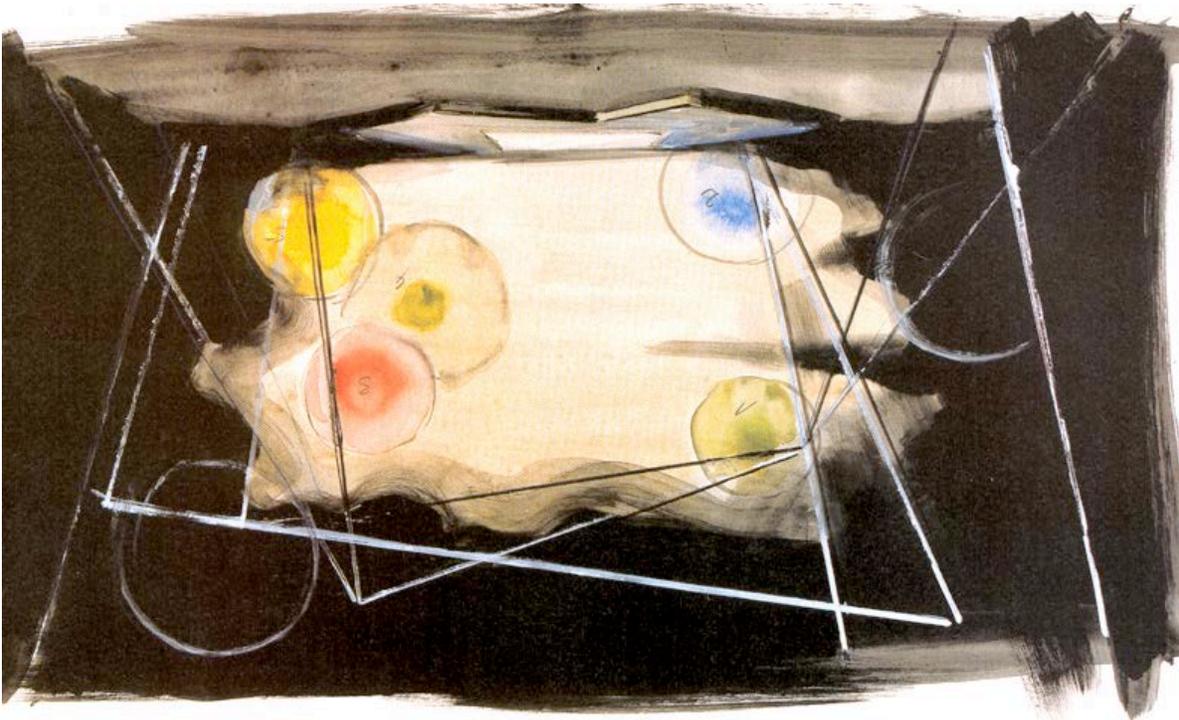
Il cammino verso la tecnica dodecafonica

Schoenberg fondò il metodo compositivo basato su dodici suoni posti in relazione esclusivamente fra loro in primo luogo in termini storici. Secondo Schoenberg la storia della musica europea è caratterizzata da un'evoluzione costante.

Al sistema modale medievale fece seguito la musica tonale, e quando le possibilità di quest'ultima cominciarono ad esaurirsi, la scala diatonica di sette note si ampliò sempre più in senso cromatico. In *Tristan und Isolde* Wagner porta questo sistema ai limiti estremi: alla base dell'opera c'è ancora l'antica struttura tonale, ma i suoni cromatici sembrano tutti sul medesimo piano, il che getta un'ombra sulla gerarchia tradizionale dei suoni. Poiché la sequenza dei suoni (motivi, temi e loro variazioni) non era più riconducibile ad una tonalità fondamentale, bisognava trovare un nuovo sistema di relazioni.

Il merito di Schoenberg consiste nell'aver tratto questa conseguenza e dall'aver elaborato un metodo nuovo.

BOZZETTO



La trama

L'atto unico è suddiviso in quattro quadri, i primi tre brevissimi, non occupando insieme che un quarto della durata complessiva.

Scena prima

Su una strada al limitare di un bosco, una donna cerca ansiosamente il proprio amante. L'oscurità della notte la opprime.

Scena seconda

La donna si inoltra nel bosco seguendo un oscuro sentiero; è terrorizzata dai suoni che la circondano. A un certo momento le sembra di urtare un corpo, ma si tratta semplicemente di un tronco d'albero.

FOTO DI SCENA



Scena terza

Il sentiero si apre su una radura illuminata dalla luna; ma la donna non è meno terrorizzata dalle ombre che le sembra di intravedere e dai rumori che sente sempre più opprimenti.

Scena quarta

Su una strada all'uscita dal bosco la donna, esausta, si imbatte nel corpo inanimato dell'amante, nei pressi di una casa che potrebbe essere quella della rivale: realtà e sogno, immaginazione e delirio isterico a questo punto si confondono nella sua mente; mentre sorge l'alba, si abbandona all'estasi irrazionale dell'attesa.

FOTO DI SCENA



Il titolo stesso dell'opera fornisce un prezioso suggerimento sulla natura drammaturgica di questo lavoro schöenberghiano. L'attesa è infatti una non-azione, uno stato d'animo interiore, e tutta interiorizzata è la vicenda, al punto che l'allucinata e delirante interiorità psichica della donna appare paradossalmente come il solo elemento scenico-rappresentativo 'concreto' dell'opera, che inevitabilmente offre il fianco alle più diverse interpretazioni - che se ne sono registrate nel corso del secolo - in chiave simbolica, mitologica, letteraria, psicoanalitica, filosofica.

Considerata la modernità dell'assunto, non stupisce che *Erwartung* abbia dovuto attendere quindici anni prima di debuttare su un palcoscenico teatrale; ma da allora è rappresentata assai frequentemente nei teatri di tutto il mondo, ed è giustamente considerata, con una sostanziale unanimità critica, tra i titoli più rappresentativi del nostro secolo.

FOTO DI SCENA



Non meno dirompenti e innovativi di quelli drammatici sono infatti gli elementi musicali che a quelli si connettono - e con un rapporto di reciprocità tra linguaggio musicale e drammaturgia che è proprio dei più alti capolavori del teatro musicale.

La partitura di *Erwartung* è la prima integralmente atonale nella storia dell'opera, e ciò implica una 'dissociazione' dei parametri musicali tradizionali (armonici, ritmici, timbrici e melodici), che meglio di qualsiasi altro espediente teatrale restituisce la tensione drammatica e l'irrazionalità delle associazioni psichiche della donna.

FOTO DI SCENA



Ciò non significa che il linguaggio, anche nei momenti di più tesa lacerazione, non sia sottoposto al vigile controllo del compositore, in modo da risultare coerentemente unitario.

L'elemento portante della partitura è dato dalla proliferazione continua del canto che, nella varietà dei modi d'emissione indicati - dal quasi parlato all'arioso, dal declamato al lirico - aderisce alla logica testuale ed emotiva del dramma. Un canto che nel rifuggire da ogni convenzione formale, sia essa legata alla stroficità melodica italo-francese o al tematismo leitmotivico germanico, rivela una molteplicità di rapporti

logici nelle trasformazioni motiviche, negli aggregati accordali e nei principi d'orchestrazione che caratterizzano la partitura: la sua densità polifonica, che prevede un organico tanto ampio da essere paragonabile a quelli straussiani per *Salome* o *Elektra* (anche se, come ha suggerito Dahlhaus, in Schönberg il timbro è una funzione della polifonia, un mezzo per chiarirla e non, come in Strauss, la polifonia una funzione della ricchezza dei timbri orchestrali), è insomma coerentemente regolata da quella meticolosità certosina e da quell'amore per il dettaglio che si ritrovano in tutta l'opera di Schönberg, motivandone ulteriormente la grandezza.

FOTO DI SCENA



DIE GLÜCKLICHE HAND

Tipo: (La mano felice) Dramma con musica in un atto e quattro quadri

Soggetto: libretto proprio

Prima: Vienna, Volksoper, 14 ottobre 1924

Cast: l'Uomo (Bar), la Donna (m), il Gentiluomo (m), sei uomini (T, Bar), sei donne (S, A)

Autore: Arnold Schönberg (1874-1951)

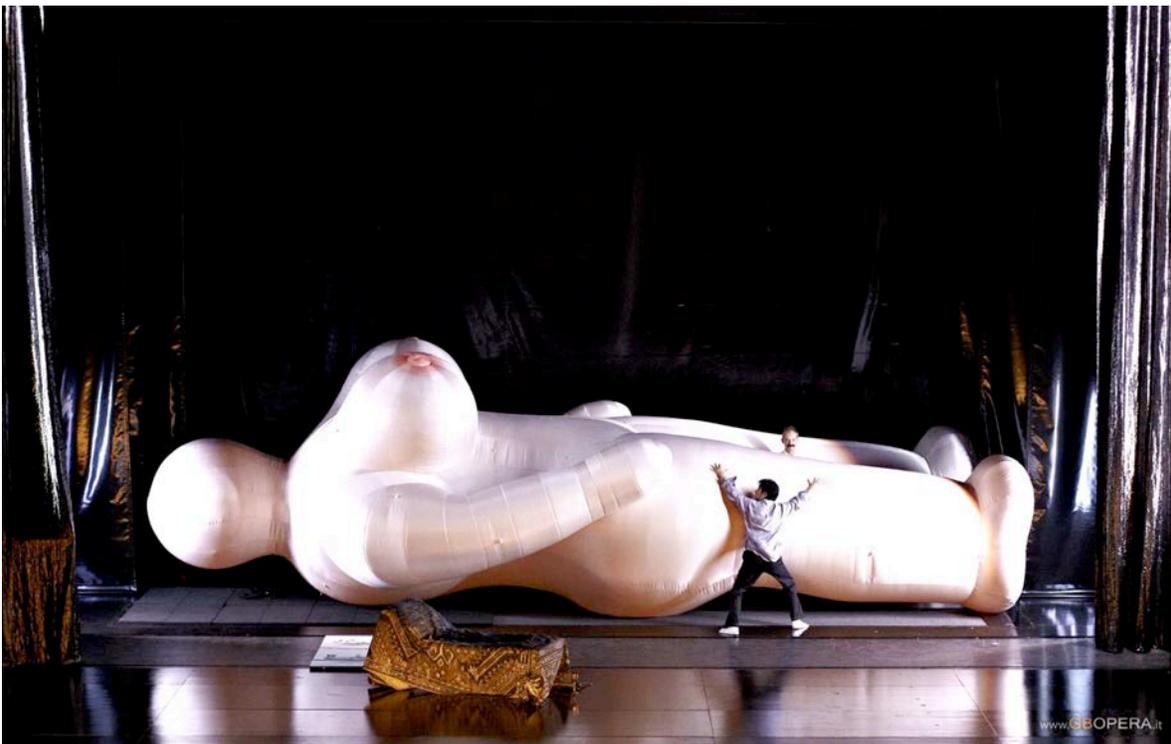
Composta nel periodo compreso tra il 9 settembre 1910 e il 18 settembre 1913, *Die glückliche Hand* fu rappresentata la prima volta soltanto nel 1924, che è anche l'anno del tardivo battesimo sulle scene di *Erwartung* (1909), l'altra grande opera del teatro espressionista schöenbergiano. E con quest'ultima, *Die glückliche Hand* condivide la brevità, la struttura in un atto unico suddiviso in quattro quadri, l'ampiezza dell'organico, l'uso cameristico degli strumenti, la densità del contrappunto, la natura atonale dell'armonia, la presenza, infine, di un solo personaggio cantante in scena, sebbene attorniato da due mimi e da un coro di sei voci maschili e sei femminili.

È inedito invece nel teatro schöenbergiano il tentativo di organizzare unitariamente la musica e libretto (di cui Schönberg stesso è autore) nonché ogni minimo dettaglio della messa in scena, essendo prescritte in partitura tutte le indicazioni riguardanti le scenografie, le luci, i movimenti registici e coreografici dei personaggi e del coro: una sorta di 'teatro totale' che è specchio non tanto di un esasperato individualismo creatore in un'accezione wagneriana, quanto piuttosto della coscienza della necessità di un compiuto equilibrio, di un saldo integrarsi reciproco di tutti gli elementi dello spettacolo. Gli anni in cui l'opera vede la luce sono del resto gli stessi in cui numerosi poeti, pittori e drammaturghi dell'orbita espressionista, con molti dei quali il musicista è in stretto contatto, si rivolgono ad analoghe ricerche sul rapporto tra le arti.

Nell'azione del libretto sono state invece riscontrate, in primo luogo dal suo allievo Alban Berg, non poche assonanze con il teatro di Strindberg, e particolarmente con i drammi *Verso Damasco* e *Ich-Drama*: nonostante il musicista rivendicasse l'originalità del libretto («nel mio testo tanto l'idea principale quanto le molte idee secondarie, espresse direttamente o

per simboli, costituiscono un tutto unico con la mia persona, così che è da escludersi che possa esserci anche soltanto una somiglianza esteriore con quanto ha espresso Strindberg»), questi lavori strindbergiani e la *Glückliche Hand* condividono, come afferma Alan Philip Lessem, «il raggiungimento non tanto di un maggiore realismo, quanto piuttosto di una maggiore veridicità di esposizione, in una sorta di ‘teatro dell’anima’ in cui alla legge della realtà quotidiana subentrano quelle delle rivelazioni dell’inconscio».

FOTO DI SCENA



Entrambi i lavori sono intesi dai rispettivi autori come «una confessione e un'autobiografia spirituale»; entrambi prevedono un solo personaggio protagonista, che si trova «in mezzo al conflitto generato dalla polarizzazione della sensualità e della spiritualità»; entrambe sopprimono le unità di tempo, luogo e azione «per trasformare il palcoscenico in un campo di forze irradiate dalla mente»; in entrambe la parola riveste un ruolo minimo, i monologhi consistendo perlopiù di brevi e saltuarie esclamazioni, ed è sostituita dalla gestualità e dall'inclinazione pantomimica: «si ha così un ritorno all'antica tradizione del teatro come intrattenimento magico, con la conseguente liberazione del 'rappresentato' dai vincoli della verosimiglianza».

Dramma autobiografico

Schoenberg compose il dramma, che presenta innegabili tratti autobiografici, già nel 1913.

Nel 1907 egli aveva vissuto una grave crisi matrimoniale: la sua prima moglie Mathilde (sorella dell'amico e compositore Alexander von Zemlinsky) aveva avuto una relazione sentimentale con il pittore Richard Gerstl ed aveva abbandonato marito e figli.

Alla fine gli amici di Schoenberg (soprattutto Anton Webern) riuscirono a convincerla a tornare dal marito (Gerstl morì suicida poco dopo).

Colori

In questo lavoro i colori hanno una parte importante.

Non solo i colori musicali della grande orchestra, ma anche lo spettro cromatico della luce sulla scena. Gli effetti di luce vennero elaborati accuratamente dallo stesso Schoenberg.

Così, verso la metà del dramma, è richiesto un "crescendo di luce", che deve partire da una luce debole rossastra e svilupparsi fino al giallo chiaro attraverso verde scuro, grigio-azzurro scuro, violetto, rosso scuro, rosso-sangue, arancione.

Il "marito" - così prescrive la partitura - deve rappresentare questo crescendo di luce, come se provenisse "da lui" (e lo stesso vale per il simultaneo fragore della tempesta).

Ovviamente in questo punto c'è anche un crescendo musicale.

Schoenberg, il pittore

Schoenberg utilizzò tutte le possibilità dell'espressione artistica avvalendosi anche della sua predisposizione per la pittura.

Ma prima dovette imparare il "mestiere".

Per questo, nel 1907 si rivolse a Richard Gerstl, il cui studio si trovava nella medesima casa dove viveva la famiglia Schoenberg.

FOTO DI SCENA



Mathilde Schoenberg fece più volte da modella al pittore.

Un po' più tardi Schoenberg conobbe il pittore russo Vasillj Kandinskij (che viveva in Germania) ed il circolo artistico *Blaue Reiter*.

Kandinskij lavorava ad una complessa teoria dei colori, su cui più tardi tenne anche delle lezioni al Bauhaus.

Ogni colore aveva per lui una propria espressione, il giallo per esempio rappresentava l'attività e l'energia. Schoenberg sembra aver adottato questa concezione, il che, forse, spiega una peculiarità dei suoi autoritratti, il fatto che le parti degli occhi siano spesso ombreggiate con giallo vivo. Schoenberg dipinse molti quadri, tra cui emergono gli autoritratti.

Schoenberg eseguì un gran numero di autoritratti nella tradizione dell'espressionismo tedesco.

Sé come pittore restò un epigono, con la tecnica dei dodici suoni egli rinnovò il linguaggio musicale. Come funziona questo sistema?

Prima di iniziare propriamente a comporre, l'autore stabilisce una "serie" particolare di dodici suoni diversi, che viene conservata per tutto il pezzo.

Le serie ed i loro derivati (inversione, inversione per moto contrario e retrogrado) possono anche essere trasposti su alti gradi della scala dodecafonica.

Da un lato questa tecnica fu aspramente criticata, dall'altro venne apprezzata come una scoperta rivoluzionaria e necessaria.

La trama

Quadro primo

Su un palcoscenico avvolto nella semi-oscurità, l'uomo ha la faccia rivolta a terra ed è sovrastato da un mostro che si presenta nelle fattezze di una iena con le ali da pipistrello. Il coro, quasi nascosto, è formato da uomini e donne di cui si vedono distintamente soltanto gli occhi, e ammonisce l'uomo a non cedere alle lusinghe dei sensi. Si ode una musica volgare e una risata beffarda.

FOTO DI SCENA



Quadro secondo

La luce gialla del finale del quadro precedente si muta in una azzurra al comparire della donna, esile, bellissima, adornata di fiori gialli e rossi tra i lunghi capelli sciolti. L'uomo non riesce a vederla ma ne sente la presenza; beve un filtro luminoso e cade in uno stato di rapimento estatico. La donna sembra ora ostile; giunge l'elegante gentiluomo che la trascina con sé. Ella, riapparendo, si inginocchia presso l'uomo, che allungando la mano sfiora appena quella di lei. La donna scompare, mentre l'uomo è ormai convinto di possederla.

Quadro terzo

Luci che lasciano il palcoscenico nella semi-oscurità.

Da un dirupo situato tra due grotte appare l'uomo, che brandisce una spada insanguinata. Egli entra nella prima grotta, nella quale alcuni operai cercano l'oro; indifferente all'aggressività degli operai, prende un pezzo d'oro e lo pone su un'incudine, alza al cielo la mano sinistra da cui si irradia una luce azzurro-argentea e colpisce con forza.

L'incudine si spezza e l'oro sprofonda, rivelando un diadema pieno di gemme, che l'uomo scaglia addosso agli operai.

La scena ora si trasforma di nuovo.

Ritorna a dominare la luce gialla e si illumina la seconda grotta, nella quale la donna appare con le vesti lacerate; con lei è il gentiluomo, che lancia contro l'uomo brandelli della veste di lei.

La donna si avvicina per recuperare le vesti, mentre l'uomo tenta disperatamente, ma invano, di raggiungerla. Sopra il capo di lui vi è una roccia verdastra che, spinta dalla donna, lo travolge nel buio.

Quadro quarto

Situazione speculare a quella del primo quadro: stessa musica ‘volgare’, stessa risata beffarda e stesse luci. Il coro ammonisce l’uomo, sul quale si accanisce ancora il mostro a forma di iena: si rassegni, cerchi la sua pace in cose durature, se non vuole che gli restino solo tormento e infelicità: sulla scena scende frattanto la più completa oscurità.

Attorniato dai due mimi, il gentiluomo che funge da emblema della vacua mondanità, e la donna che simboleggia l’eros ma è al contempo un’incarnazione del sublime, l’uomo protagonista della *Glückliche Hand* schöenberghiana figura come un Sigfrido ‘rovesciato’, un eroe dominato dall’attrazione carnale e lusingato dal potere dell’oro: un eroe toccato dalla grazia di una ‘mano felice’ solo per due brevi istanti - nel momento in cui sfiora la mano della donna e allorché forgia il diadema.

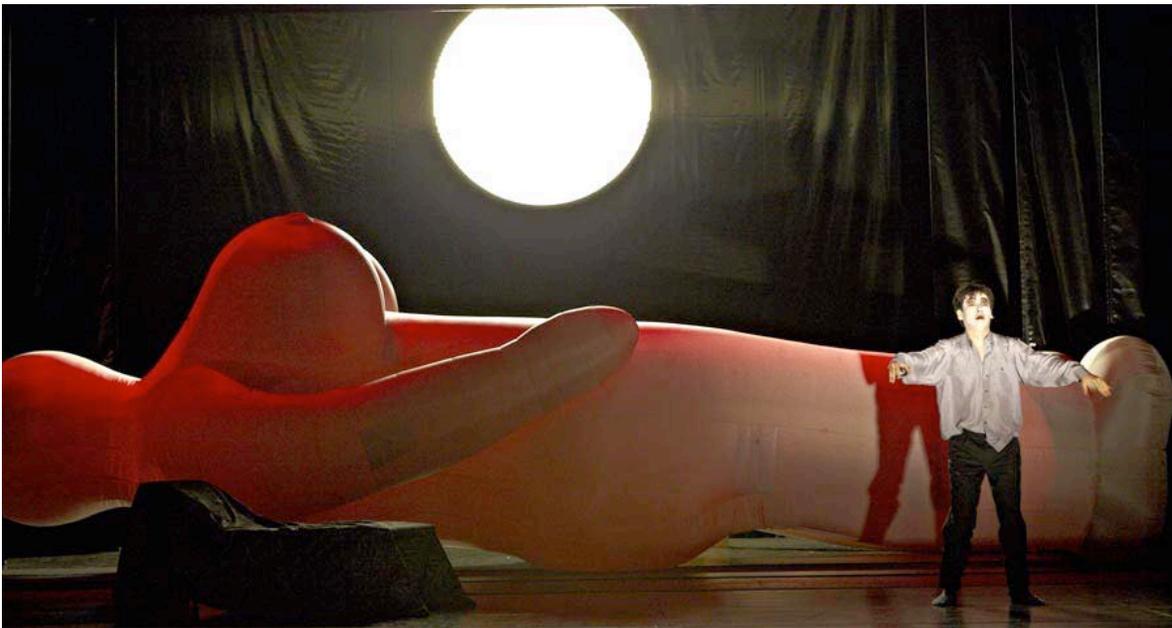
FOTO DI SCENA



L'opera racconta la sua miseria e il suo fallimento: maschera, a sua volta, di colui che il compositore identifica con il declino storico e sociale della figura dell'eroe individualista di stampo romantico.

La struttura musicale e drammaturgica è ricca di simmetrie, come spesso in Schönberg: la scena degli operai nell'officina, nella prima parte del terzo quadro, è preceduta e seguita dalle scene in cui l'uomo prova l'illusione della felicità, nel secondo quadro e nella seconda parte del terzo, a loro volta incorniciate dai quadri estremi, speculari l'uno all'altro.

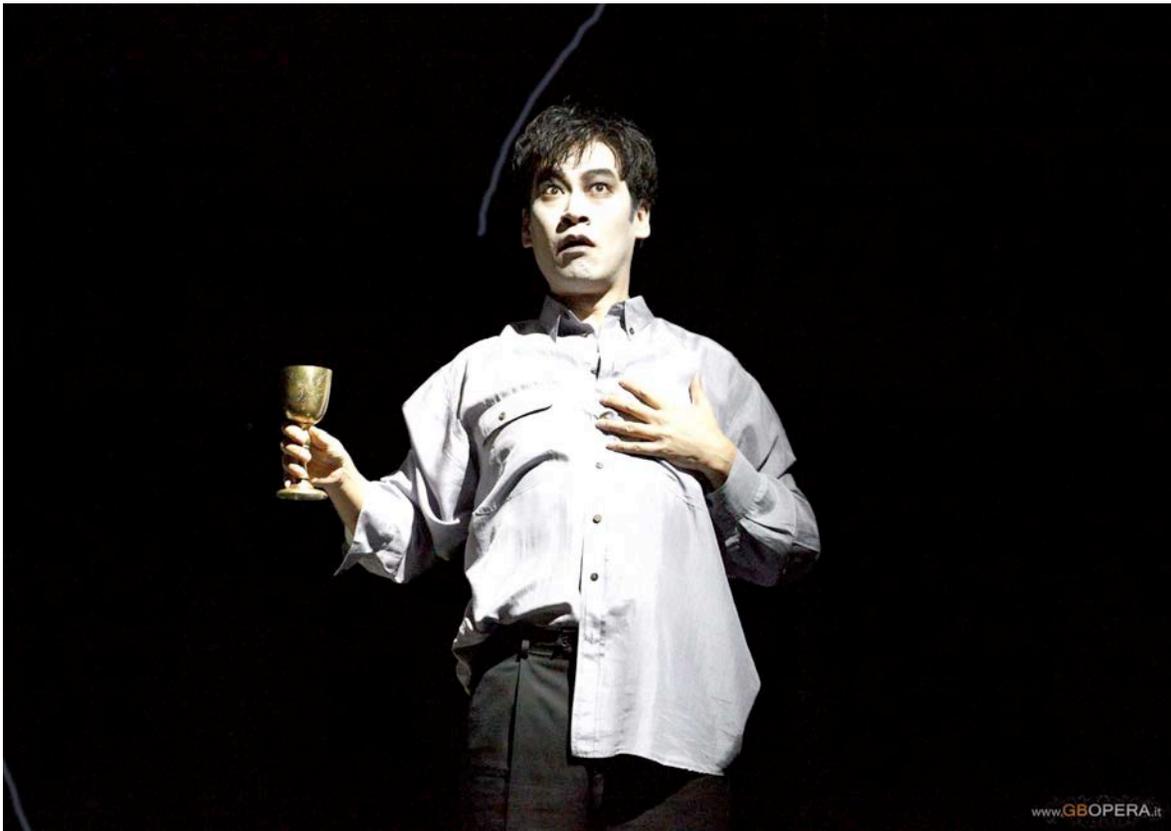
FOTO DI SCENA



A una sorta di peculiare ‘trama motivica’ obbedisce la complessa rete di simbologie, connesse ai diversi colori, approntata da Schoenberg, codificabile tuttavia solo nelle sue linee generali (giallo/sensualità; alienazione mondana/grigio; aspirazione alla felicità/azzurro - il colore dell’ineffabile per la cultura romantica tedesca; introspezione/verde).

A livello più specificatamente musicale, è da sottolineare che Schönberg adotta qui per la prima volta, ma solo per la parte del coro, la celebre tecnica vocale dello Sprechgesang , il ‘canto parlato’ definito nelle sue durate con precisione, e solo approssimativamente nelle altezze. La natura del tutto atonale del lavoro non impedisce comunque di stabilire una preordinata, precisa e rigorosa trama motivica, che funge da fattore di coesione sinfonico dell’intero lavoro.

FOTO DI SCENA



VON HEUTE AUF MORGEN

Von heute auf morgen (*Dall'oggi al domani*) è un'opera in un atto composta da Arnold Schöenberg, su libretto di "Max Blonda", pseudonimo di Gertrud Schöenberg, moglie del compositore. Porta il numero d'opera 32 nel catalogo delle composizioni di Schöenberg.

L'opera fu composta alla fine del 1928 (venne completata il primo giorno del 1929), e la prima si ebbe a Francoforte il 1° febbraio 1930, con la direzione di William Steinberg per una produzione di Herbert Graf.

Gli interpreti della prima rappresentazione furono:

Il marito: Benno Ziegler

La moglie: Else Gentner-Fischer

L'amica: Elisabeth Friedrich

Il cantante: Anton Maria Topitz

Fu la prima opera dodecafonica e l'unico lavoro comico di Schöenberg. Se il libretto può essere visto come una sorta di satira su certi ambienti sociali, la musica è complessa, l'utilizzo delle voci e la grande orchestra creano un turbine spaventoso di furore. Il compositore descrisse così la musica di quest'opera: "La musica è brutta, come sempre nelle mie composizioni; corrisponde alla mia indole artistica e spirituale."

Schöenberg inoltre scrisse: "Ho dimostrato nelle mie opere *Von heute auf morgen* e *Moses und Aron* che ogni espressione e caratterizzazione può essere prodotta con l'uso della libera dissonanza," in opposizione ad Alban Berg, il quale riteneva che un compositore non potesse, per ragioni drammatiche, rinunciare al contrasto associato al passaggio tra modo maggiore e minore.

La fortuna dell'opera

Nel 1930, dopo la prima a Francoforte, lo stesso compositore condusse una produzione radiofonica a Berlino. In seguito, l'opera non venne più rappresentata durante la vita di Schönberg.

Tra le proposte recenti, si contano una messinscena alla Fenice di Venezia nel 2008 e quattro recite all'opera di Lipsia nel 2009.

"Il rivoluzionario conservatore"

Willi Reich scelse questo efficace sottotitolo (dall'oggi al domani) per la sua monografia di Schoenberg (1968).

L'inventore della dodecafonia (tecnica dei dodici suoni) fu indubbiamente un conservatore sia nell'arte sia nella vita quotidiana. Con l'età, la tradizione divenne per lui sempre più importante.

FOTO DI SCENA



Un anno dopo la morte della sua prima moglie, sposò Gertrud Kolisch (1924), sorella del violinista Rudolph Kolisch, nella quale trovò la compagna di vita ideale.

Gertrud condivideva le sue idee sulla morale e sulla tradizione.

Entrambi trovarono la nuova vita moderna immorale, e, in ultima analisi, pericolosa per una società sana.

La riprova della loro identità d'idee su questo è l'opera *Von heute auf morgen*, il cui "libretto" venne elaborato da Gertrud Kolisch-Schoenberg sotto lo pseudonimo Max Blonda.

La musica è rigorosamente dodecafonica ed esige dai cantanti una concentrazione ed uno sforzo eccezionali.

La trama

L'azione si svolge in un moderno soggiorno-letto.

Il marito e la moglie, al rientro da una serata, parlano degli incontri che hanno avuto, un tenore e una ex compagna di scuola di lei, con i quali ci sono state anche delle piccole *avances*. Durante la conversazione, gradualmente la moglie cerca di suscitare l'interesse del marito e infine si dispone in un delizioso negligé. Il figlio piccolo, svegliato, li interrompe, ma viene rimandato a letto. Telefona il cantante, la moglie suggerisce di proseguire la serata tutti insieme, e il marito si ingelosisce. La moglie indossa un vestito da sera, poi nuovamente un semplice abito da casa.

Al mattino presto, giungono in visita l'amica e il cantante, che sono un campionario delle ultime tendenze della società. Quando se ne vanno, il marito e la moglie si rendono conto, durante la colazione, che il loro rapporto è fondato sull'amore ed è ben diverso dalle mode, che passano "dall'oggi al domani".

Organico orchestrale

L'orchestra è così composta: 2 flauti, 2 oboi, 4 clarinetti, 2 fagotti, 3 sassofoni, 2 corni, 2 trombe, 3 tromboni, tuba, percussioni, mandolino, chitarra, arpa, pianoforte, celesta, archi.

Discografia

- Royal Philharmonic Orchestra diretta da Robert Craft, Erika Schmidt e Heather Harper soprani, Herbert Schachtschneider tenore, Derrik Olsen baritono. Registrata nel 1964. Pubblicata nel 1971 dalla Columbia Records.
- Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt diretta da Michael Gielen, Christine Whittlesey e Claudia Barainsky soprani, Ryszard Karczykowski tenore, Richard Salter baritono. Registrata nell'ottobre 1996. Pubblicata nel 1997.

FOTO DI SCENA



Versione cinematografica

La registrazione del 1996 fu la base per una versione cinematografica (*Du jour au lendemain*) diretta dalla coppia di cineasti francesi Danièle Huillet e Jean-Marie Straub. Realizzato in bianco e nero (con una sequenza prima dei titoli di testa che mostra l'orchestra durante l'accordatura), il film fu uno dei tre di Straub e Huillet basati su lavori di Schönberg. In precedenza, avevano diretto una versione cinematografica dell'opera incompiuta *Moses und Aron*.

FOTO DI SCENA



MOSES UND ARON

Moses und Aron è non solo la composizione più estesa di Arnold Schoenberg, ma anche una sorta di sintesi della sua personalità.

Aspetti tecnico-compositivi, estetici, biografici, religiosi ed etico-politici pervengono in essa ad un'unità che non ha pari nella sua produzione.

Nella stesura del testo e nella composizione della musica - che occuparono Schoenberg per una considerevole fetta della propria esistenza - si rispecchiano fatti cruciali come la riconversione alla religione ebraica, la minaccia personale di fronte all'ascesa della barbarie nazista, l'emigrazione negli Stati Uniti e l'approfondimento del "metodo di comporre con dodici note".

Schoenberg cominciò a lavorare al soggetto di Mosè verso la metà degli anni Venti, all'epoca di alcuni importanti lavori su temi ebraici: i *Vier Stucke fur gemischten Chor*, op. 27 ("*Quattro pezzi per coro misto*") ed il dramma teatrale *Der biblische Weg* (*La via biblica*).

Inizialmente egli aveva in mente una cantata sulla scena biblica di Mosè ed il rovelto ardente, ma la prima stesura completa del testo (ottobre 1928) porta l'indicazione "Oratorio".

Solo a partire dall'estate del 1930, allorché Schoenberg cominciò a stendere le parti musicali, *Moses und Aron* assunse i caratteri di composizione per il teatro musicale.

Il secondo atto giunse a conclusione quando Schoenberg si trovava a Barcellona nel 1932.

In America egli espresse più volte l'intenzione di terminare l'opera, scrisse il testo del terzo atto e redasse alcuni abbozzi di musica.

Malgrado ciò essa rimase incompiuta, seguendo il destino di importanti opere della tarda maturità di compositori novecenteschi: il *Doctor Faust* di Ferruccio Busoni, la *Decima Sinfonia* di Gustav Mahler e la *Lulu* di Alban Berg.

Nella figura di un gigantesco frammento *Moses und Aron* formula un enigma la cui soluzione risulta per la posterità compito arduo se non insormontabile.

Le quattro scene del primo atto sono basate sul secondo libro del *Pentateuco* (*Esodo*): l'incarico a Mosè, il dissidio tra i due fratelli Mosè e Aronne nel deserto, le reazioni del popolo di Israele all'annuncio del messaggio divino, i tre miracoli.

Il secondo atto è invece una libera invenzione di Schoenberg su temi

biblici; il suo nucleo concettuale è il fallimento del popolo e di Aronne di fronte alla smisuratezza del loro compito.

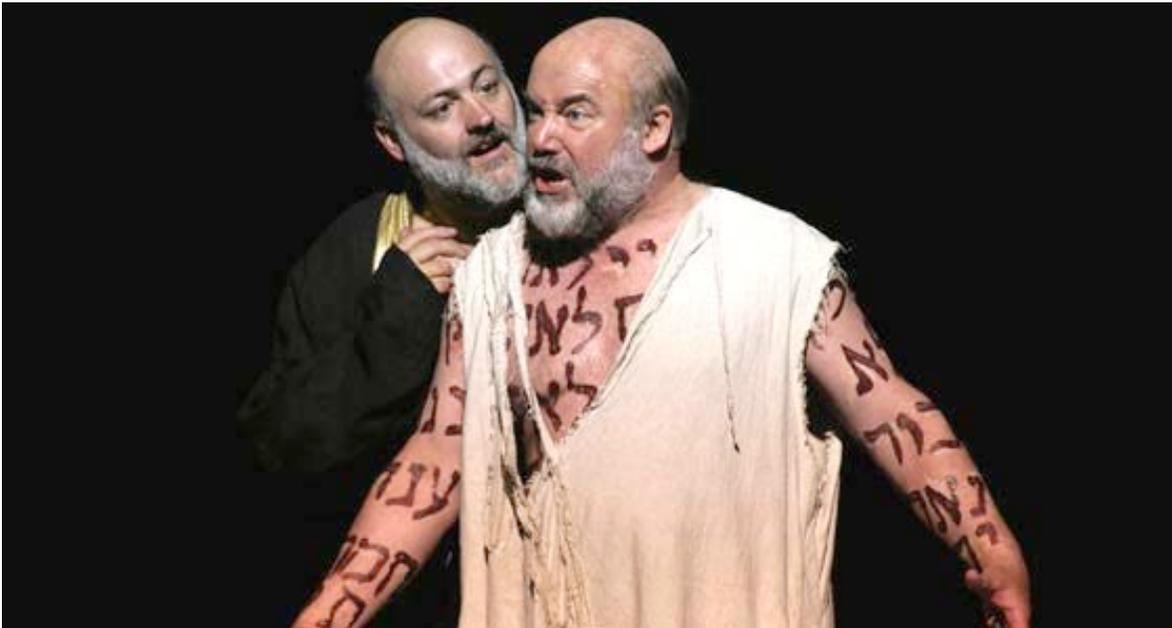
Al centro di esso sta la scena della danza intorno al vitello d'oro, che nella struttura drammatica rappresenta il momento di catastrofe; la mancanza di fede, l'impulso alla distruzione, il desiderio di sregolatezza ed ebbrezza vincono sul principio di Ragione e sull'idea di Libertà.

Il testo del terzo atto - un unico duetto tra i due fratelli - ritorna circolarmente sui temi del primo: la rivelazione, l'annuncio, il mistero dell'Irraffigurabile.

La decisione di scrivere un'opera di grandi dimensioni su argomento biblico può essere considerata una tappa del processo di riavvicinamento alla religione dei suoi antecessori che Schoenberg concluse a Parigi nel 1933 ricongiungendosi all'ebraismo.

Trentacinque anni prima il compositore si era convertito alla religione protestante.

FOTO DI SCENA



Karl Kraus e Gustav Mahler, due artisti a lui spiritualmente affini, si erano risolti a divenire cristiani nel medesimo periodo.

Il battesimo non significò una secolarizzazione del suo mondo ideale, anzi le questioni morali e religiose cominciarono ad affiorare con frequenza nelle sue opere.

Nel 1912 Schoenberg chiese al poeta Richard Dehmel il testo per un Oratorio che doveva affrontare la condizione dell' "uomo di oggi che è passato attraverso materialismo, socialismo, anarchia, che era ateo, ma che si è preservato un resto di antica fede (nella forma della superstizione) e rappresentare come questo uomo moderno "disputa con Dio (vedi anche *Giacobbe lotta* di Strindberg) e finalmente riesce a trovare Dio ed a diventare religioso".

Gli interrogativi circa la limitatezza degli ideali terreni, la salvezza, il Dio invisibile ed irraffigurabile permeano l'altra grande composizione rimasta incompiuta, l'Oratorio *Die Jakobsleiter (La scala di Giacobbe*, iniziato nel 1917).

Mentre qui prevalgono le tematiche teosofiche della reincarnazione e dell'ascesa all'Eterno, il pezzo teatrale *Der biblische Weg* (1926-1927) si rivolge alla questione centrale della comunità ebraica di allora, quella riguardante la sede, la legislazione e l'orientamento di uno Stato unitario ed autonomo.

Il protagonista Max Aruns è la prefigurazione del personaggio di Aronne; come lui è dilaniato dal conflitto tra realismo politico e fede religiosa, la sua missione fallisce come quella di Aronne per l'incapacità e le divisioni del popolo stesso che avrebbe dovuto realizzarla.

In *Moses und Aron* si aggiunge la figura complementare del profeta che conosce la via, ma non trova i mezzi per comunicare la propria sapienza.

Qui si chiude per Schoenberg un ciclo tra sfera etico-religiosa e pensiero musicale: la moralità, le leggi e la filosofia dell'Antico Testamento diventano le categorie portanti del suo lavoro compositivo. *Moses und Aron* non ricalca i moduli del teatro d'opera ottocentesco: esso trova piuttosto le proprie premesse nei drammi statici di August Strindberg, lo scrittore svedese che era tra le letture predilette dei compositori della Scuola di Vienna.

La scena del vitello d'oro è l'unica ad introdurre azione e movimento in una situazione di base che è rappresentata dal conflitto o, più precisamente, dualismo di Mosè e Aronne.

Mosè, che è in grado di "pensare" ma non di "parlare", interpreta la sua

parte in *Sprechgesang*, quella tecnica introdotta nel *Pierrot lunaire* (1912) che prescrive di eseguire con precisione le figure ritmiche intonando invece in modo approssimativo le altezze.

Ad Aronne, il comunicatore, è invece affidata la parte di un tenore lirico. Nella scena iniziale del roveo la voce dell'irraffigurabile è suddivisa tra *Sprechgesang* e cantato, il che sta a simboleggiare la necessità dei due principi per la realizzazione del piano divino ed al contempo la loro polarità nel mondo della vita.

Ampie sezioni dell'opera sono dominate dal coro che rappresenta il popolo e dal quale solo a tratti si ergono individui di un certo carattere (il sacerdote, l'ammalata, l'efraimita).

FOTO DI SCENA



L'accuratezza con cui Schoenberg ha prescritto i movimenti che i personaggi ed il popolo devono compiere sul palcoscenico, la precisione nell'indicare i requisiti scenici ed i mutamenti di illuminazione non lasciano alcun dubbio sulla destinazione teatrale dell'opera.

Il prevalere dei momenti di meditazione ed introspezione creano però problemi non indifferenti ad una realizzazione scenica orientata sulle convenzioni del genere operistico.

Moses und Aron pone il regista di fronte alla drastica alternativa di ridefinire i propri mezzi o di fallire.

I conoscitori della teoria musicale di Schoenberg non mancheranno di individuare un secondo livello del testo che, trascendendo il tema biblico, esprime la quintessenza della sua poetica.

La questione fondamentale, attorno alla quale ruotano gli studi teorici non meno che il *Moses und Aron*, è se e come possa essere adeguatamente rappresentato il pensiero.

La quinta scena del secondo atto può essere letta come meditazione sul dissidio tra il compositore, il cui compito è di formulare il pensiero musicale nella maniera più pura ed incorrotta, ed i fruitori che, come il popolo, non credono se non a ciò che sono in grado di percepire.

In questo contesto il vitello d'oro - "effigie dell'impossibilità di cogliere l'illimitato in un'immagine - rappresenta il godimento immediato, l'autocompiacimento nella ristrettezza del proprio orizzonte e la comoda catarsi: a ciò Mosè ed il compositore contrappongono la logica ineccepibile della "legge".

Aronne ammonisce: "Nessun popolo coglie più che una parte dell'immagine che esprime la parte afferrabile dell'idea. Renditi dunque comprensibile al popolo, nella maniera ad esso adeguata".

Mosè insinua: "Devo falsare l'idea?". La tecnica delle dodici note, che in *Moses und Aron* supera per flessibilità e multivalenza tutte le precedenti composizioni di Schoenberg assicura la coesistenza di necessità e libertà.

In un celebre scritto del 1948 sulla dodecafonia Schoenberg rievocò il momento di svolta che l'opera biblica aveva rappresentato nell'evoluzione della tecnica: "Insomma compresi che, proprio al contrario di quanto avevo temuto, tanto più la serie mi diventava familiare, tanto meglio riuscivo a ricavarne dei temi. E l'esattezza della mia prima predizione ebbe una meravigliosa conferma. Bisogna attenersi alla serie fondamentale, ma si può comporre con la stessa libertà di una volta".

Nella situazione storica la dodecafonìa appare come lo strumento più adatto per la rappresentazione del pensiero musicale, in quanto essa adempie alle "leggi" della logica e della comprensibilità e risponde alle esigenze estetiche di molteplicità, varietà, ricchezza di rapporti, novità e bellezza.

FOTO DI SCENA



Questa unità del molteplice Schoenberg è in grado di produrla dal momento che a base di *Moses und Aron* vi è una serie di dodici note le cui forme derivate si connettono mediante una quantità di relazioni parziali (esacordi, tetracordi e tricordi).

Queste proprietà coesive sono il presupposto di una straordinaria economia del lavoro compositivo; esse consentono per esempio di operare solo con sottogruppi per tutta la scena del roveto ardente, riservando la prima presentazione lineare della serie all'entrata di Aronne nella seconda scena.

Nel 1950 Francesco Siciliani, direttore del Maggio Musicale Fiorentino, propose a Schoenberg di realizzare la prima esecuzione di *Moses und Aron*. Il compositore era probabilmente conscio delle difficoltà che si ponevano alla conclusione dell'opera, giacché, superando il suo iniziale scetticismo, prospettò tre diverse possibilità: l'esecuzione dei due primi atti con l'eventuale appendice del terzo atto semplicemente recitato; solo la scena del vitello d'oro; solo il secondo atto.

Fallito il progetto di Firenze, Herman Scherchen si adoprò a trovare un'altra sede per la prima esecuzione. Il 2 luglio 1951, pochi giorni prima della scomparsa del compositore, Scherchen diresse la terza scena del secondo atto con il titolo *Der Tanz um das goldene Kalb* (*La danza attorno al vitello d'oro*) di fronte al pubblico dei Corsi estivi di Nuova Musica di Darmstadt. L'esecuzione del frammento ebbe un impatto sconvolgente sugli ascoltatori e dovette essere immediatamente ripetuta.

L'evento, tappa fondamentale della storia della vita concertistica della Germania postbellica, assunse le connotazioni di un gesto di liberazione che sanciva la fine di una fase oscura della cultura europea. Nel mondo musicale significò la riabilitazione di una figura chiave della modernità musicale che nei decenni precedenti era stata oggetto di diffidenza ed incomprensione. Le parole che scrisse il critico francese Antoine Goléa riassumono suggestivamente l'emozione degli ascoltatori: "*Der Tanz um das goldene Kalb* rappresenta il massimo equilibrio immaginabile tra esperienza umana e stilizzazione artistica".

Dopo quel memorabile evento Scherchen curò la prima edizione della partitura che venne eseguita in forma concertante il 12 marzo 1954 nella sala della Radio di Amburgo sotto la direzione di Hans Rosbaud.

Lo stesso Rosbaud diresse la prima esecuzione scenica del 6 giugno 1957 a Zurigo nell'ambito del festival della Società internazionale di Musica Contemporanea.

BOULEZ E "MOSES UND ARON"

Un'intervista di Wolfgang Schaufler

A volte si parla di Moses und Aron come di un epilogo della parabola operistica. È un'opera che conclude un'intera epoca?



Opere importanti costituiscono per lo più un'esperienza conclusiva, ma al tempo stesso sono anche un inizio. Una parte della musica di *Moses und Aron* appartiene alla storia operistica. Ma elementi del suo linguaggio musicale e tratti caratteriali dei due protagonisti additano già il futuro. Finora avevo eseguito quest'opera solo in forma di concerto, nel periodo in cui ero a Londra. Si ripete sempre che questa non è un'opera, ma un Oratorio che lo stesso Schoenberg avrebbe poi trasformato in opera.

Ciò ha destato il mio interesse, anche perché la mia opinione è differente. Il coro ad esempio è il carattere più importante dell'opera. Agisce come un camaleonte, è favorevole o contrario, discorda nelle opinioni o risoluto nel sostenere una parte, è adirato, è sottomesso, fa commenti.

Al centro di Moses und Aron sta il divieto delle immagini. Che ci può dire quest'opera oggi, in un'epoca che ci sommerge di stimoli acustici e visivi?

Non bisogna prendere alla lettera quello che Schoenberg ci dice in quest'opera. Naturalmente è incentrata su Dio, l'irraffigurabile, l'invisibile. Queste parole sono ripetute di continuo, ma la tematica religiosa è solo Uno dei diversi piani dell'opera. Un altro piano investe la metafisica. La domanda: c'è un fine? C'è un fine della vita, che noi siamo in grado di intendere, oppure non c'è? È definibile questo fine? Queste domande sono significative anche per coloro che non si interessano esclusivamente di questioni religiose.

Il terzo piano si riflette nella domanda: qual è rapporto tra arte e parola? Si può immaginare l'esistenza di un linguaggio artistico che faccia anche presa?

Ho la possibilità di convincere qualcuno in tal modo? Penso che questa domanda sia direttamente legata alla persona di Schoenberg. I tre piani dell'opera procedono così nella medesima direzione, anche se su livelli differenti di comprensione.

Quest'opera non ha anche delle implicazioni politiche, come l'interdipendenza tra figure di seduttori e persone sedotte?

Si, c'è sicuramente anche una valenza politica. Ma in quest'opera religione e politica sono assai vicine. Fede e superstizione nella politica si giovano degli stessi strumenti. Nella politica si va forse meno in profondità, ma le strategie sono le stesse. Che cos'è una dittatura? È un credo che trae la sua efficacia dalla forza di persuasione. Assai spesso una dittatura rimane in un primo tempo in un ambito verbale. Se Mosè dice: "O parola, parola che mi manca!", abbiamo una anti-dittatura. I due primi atti dell'opera si possono intendere in questo senso: se manca la parola, non si ha il potere. E viceversa: l'uomo che sa parlare è anche quello che domina. Di questi meccanismi in politica e religione si trovano tanti esempi nella storia - e naturalmente anche oggi. Insieme con Peter Stein mi sono chiesto: si può mettere in scena il terzo atto?



Costituisce il momento antitetico: Aronne ha perso la sua autorità, ha distorto la verità. Mosè non ha modificato il suo linguaggio, e si è potuto constatare che la verità è in realtà più forte.

Per quanto riguarda la musica, non abbiamo praticamente nulla, solo pochi schizzi. Se si facesse solo recitare il testo, si capirebbe che questo, come del resto in Wagner, ha bisogno della musica, dalla quale possa mutuare la sua energia.

Se si volesse realizzare questo dialogo tra Mosè e Aronne si avrebbe un vero e proprio anticlimax, che pure sarebbe assolutamente logico. Si ripete la tematica dell'irraffigurabilità e dell'invisibilità di Dio. In una prospettiva della maturità ciò è debole al confronto, non c'è difatti uno svolgimento. Non so come Schoenberg avrebbe potuto sciogliere tale dilemma. Ma credo che avrebbe dovuto creare un dialogo con qualcun altro: con il popolo, con il coro, forse con Dio stesso, non so.

Lei ha avuto anche l'idea di utilizzare qui la Musica d'accompagnamento per una scena di film. È una soluzione non più attuale?

No. Quando Scherchen diresse a Berlino nel 1959 la prima rappresentazione scenica di quest'opera, riprese la musica della scena del rovetto ardente e su di essa fece svolgere il dialogo. Non era una cattiva idea, poiché si basava sull'istanza del ritorno a Dio. E questo è veramente un cerchio che si richiude. Ma pure non basta sentire sempre la stessa musica. Schoenberg ha sempre protestato contro le vuote ripetizioni. Se si volesse comporre ancora in questo stile, un valido spunto potrebbe essere offerto proprio da questa scena.

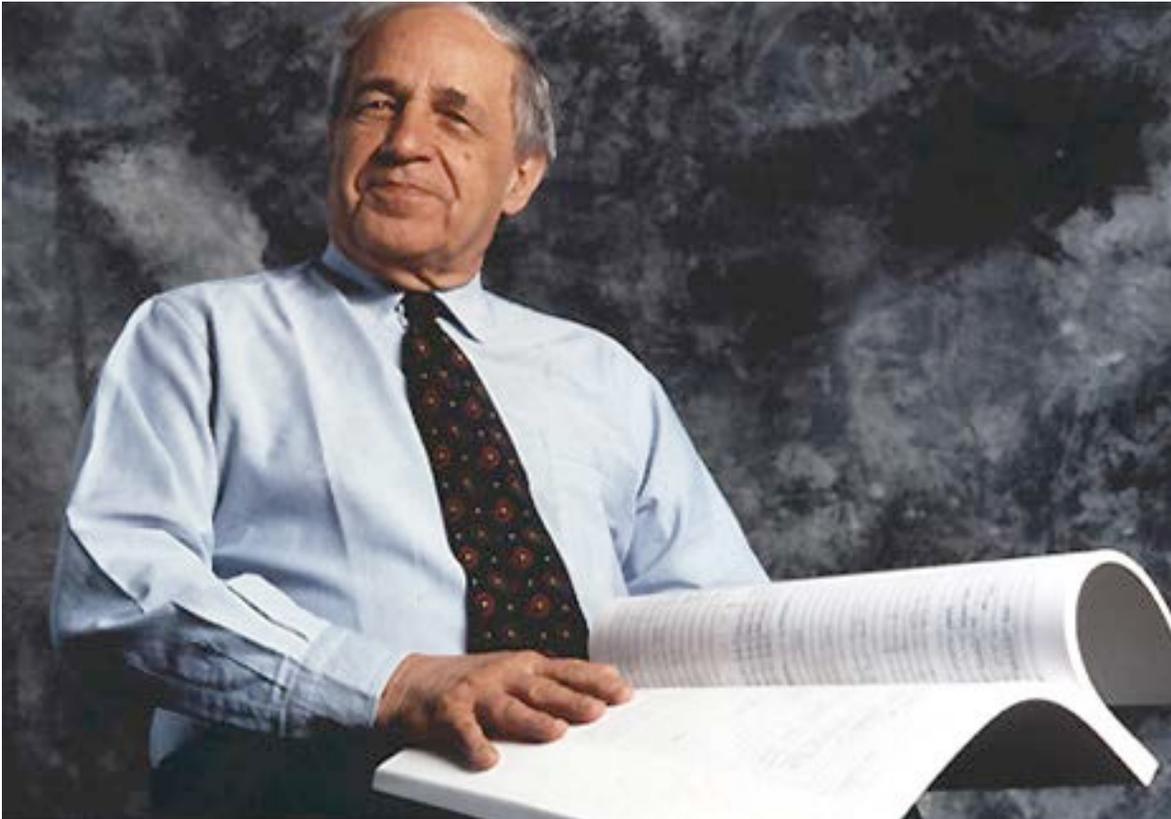
Ci sono state varie speculazioni sul motivo per cui Schoenberg non portò a termine l'opera. Come risponde Lei a questa domanda?

Credo ci siano stati diversi motivi. Innanzitutto, Schoenberg aveva composto i primi due atti a Barcellona. Poi nel 1933 emigrò in America. Là visse tra gravi difficoltà, anche per la semplice sopravvivenza, soprattutto per i primi due o tre anni. Ma non credo che questo fosse il solo motivo. Schoenberg voleva ritornare in Europa. Ma la sua salute peggiorò sempre di più.

Per scrivere una grande partitura è necessario un periodo di stabilità

fisica. Non solo questo, non c'è dubbio. E per di più non era semplice per lui trovare una soluzione drammaturgica.

Schoenberg si è sempre identificato con Mosè, tra l'altro anche nelle lettere.



Ad un'analisi dei caratteri di Mosè o di Aronne, in quale misura, può identificarsi con loro?

La mia posizione è quella del coro. Vedo i due protagonisti e discuto con loro. Qualche volta sono contrario, qualche volta favorevole. Non posso identificarmi totalmente con nessuno dei due. Mosè è molto rigoroso, dice sempre le stesse cose, lo si capisce assai presto. Gli dicono: escogita qualcos'altro. E ad Aronne: continua pure le tue chiacchiere e vedrai dove andrai a finire. Spesso Mosè è adirato, ed ha ragione, contro i meccanismi della seduzione. Aronne non ha torto quando vuole concedere qualcosa al popolo che è sempre in attesa. Io sono come il coro, con differenti possibilità di reazione. La ricchezza dei caratteri costringe ad un confronto che non è soltanto univoco.

L'atteggiamento può modificarsi sempre, a volte di giorno in giorno. Così l'antagonismo tra Mosè ed Aronne non è forse tanto profondo come sembrerebbe in un primo tempo. Tutti e due agiscono anche per incarico divino. L'uno intende quest'incarico in un modo, e l'altro diversamente. Alla fine credono che Mosè sia nel giusto. Ma se avesse avuto un po' più di fascino avrebbero potuto accettarlo più volentieri.

Lei ha registrato in studio Moses und Aron nel 1974 per la BBC. A distanza di oltre vent'anni con quale tecnica e metodo di lavoro si accosta ora a quest'opera? Si è servito per questa nuova fase di studio di una partitura priva di qualsiasi annotazione?

Sì, ho fatto proprio così, perché in genere non amo usare le mie vecchie registrazioni. Non sono un narcisista. Ad Amsterdam però Peter Stein ha utilizzato durante le prove delle scene danzate del secondo atto la mia vecchia registrazione del 1974. Così l'ho sentita per la prima volta, e questo mi ha provocato uno shock. Credo che la grande differenza rispetto ad allora stia nella forma dell'esecuzione. A Londra era in forma di concerto, con la scena viene ora ad aggiungersi una nuova dimensione. La partitura non è di realizzazione semplice.

E così ho studiato scrupolosamente sulla partitura quegli episodi che non ricordavo più con precisione, e ho compiuto un'analisi musicologica di alcune scene per comprenderne nel modo più preciso come furono scritte, quale fosse il vocabolario adottato da Schoenberg, come applicasse allora la tecnica dodecafonica.

Così si possono comprendere molto meglio le correlazioni tra le armonie. Il contrappunto, il loro reciproco rapporto.

Mi sono comportato un po' come i produttori francesi di formaggio: prelevare un pezzettino di prova, analizzarne la qualità e da ciò farsi un'idea del tutto.

I componenti di un celebre quartetto hanno detto una volta che le loro interpretazioni recenti rivelano maggiore libertà di quelle passate, e che le possibilità espressive avevano così acquistato tanto più immediatezza ed intensità drammatica. Ha fatto anche lei un'esperienza simile nel suo lavoro?

Ciò vale anche per me e va messo in relazione con due circostanze. Innanzitutto ho vent'anni in più di esperienza. Padroneggio il mio mestiere meglio di allora, ho diretto quasi tutte le composizioni di Schoenberg, anche i grandi lavori con coro, conosco dunque meglio le fonti del suo stile. E poi credo di ascoltare di più che in passato.



Dio e popolo

Un'attenzione particolare merita il trattamento del coro. Dio e popolo sono rappresentati con i medesimi mezzi musicali - con la singolare sonorità di un coro che in parte canta ed in parte parla. Il popolo "eletto" - secondo la concezione di Schoenberg - è dunque una sorta di immagine speculare di Dio. Nonostante tutti i suoi misfatti, esso porta in sé, a livello latente, la perfezione di Dio, mentre Mosé e Aronne sono "imperfetti" perché dipendono l'uno dall'altro. A Mosè, l'uomo di pensiero privo di capacità oratorie (secondo la Bibbia, egli era addirittura balbuziente!), è quasi interamente riservato lo *Sprechgesang*, mentre ad Aronne spetta il *belcanto*.

Alfa ed omega

La musica dell'opera è integralmente dodecafonica. Tutto si basa su una serie fondamentale. I due accordi iniziali (simbolo di Dio) sono costituiti dall'inizio e dalla fine della serie (dunque simbolicamente "alfa" e "omega").

Un balletto dodecafonico

La polifonia di Schoenberg è sempre magistrale e molto complessa. Per lo più le voci corali sono condotte in doppio canone. È diventata celebre la "Danza intorno al vitello d'oro". Qui il compositore, che altrimenti non riusciva a sopportare alcun tipo di balletto, ha cercato di creare un "numero" popolare ed attraente, pur senza abdicare ai principi fondamentali della dodecafonia.

Dio dovrebbe telefonare

Con questa idea strabiliante (forse sotto l'influsso della moda della *Zeitoper* - Krenek), Schoenberg voleva risolvere il problema.

Dio è invisibile, perciò anche il coro doveva rimanere invisibile.

Il suono delle voci doveva provenire dal fondo, ma c'era il rischio che esse non risultassero abbastanza chiare. Poiché all'epoca l'amplificazione elettronica non era ancora diffusa, Schoenberg pensò di installare sulla scena sei apparecchi telefonici, che dovevano, per così dire, "comunicare" la parola di Dio.

Ma questa idea non fu realizzata, e l'autore stesso se ne dimenticò ben presto.

FOTO DI SCENA



La trama

Il testo di Schoenberg è un libero adattamento dal "Libro dell'Esodo" mirato a conferire il massimo risalto al contrasto ideologico tra i due protagonisti; gli avvenimenti esteriori fungono da puro sfondo, a parte la dettagliata descrizione dell'adorazione del vitello d'oro, della quale invece nella *Bibbia* viene fatto soltanto un breve accenno.

La conoscenza di alcune vicende precedenti della vita di Mosè – la nascita, il ritrovamento da parte della figlia del Faraone, l'uccisione della guardia egiziana, la fuga - è implicita; altrettanto dicasi per gli avvenimenti che si verificano tra il primo ed il secondo atto: le dieci piaghe, la fuga degli Israeliti e lo sterminio dell'esercito egiziano nel Mar Rosso.

Atto primo

Scena I

La vocazione di Mosè

La voce di Dio si rivolge a Mosè dal rovetto ardente e lo esorta ad annunciare agli Israeliti, il popolo eletto del Signore, l'esistenza dell'unico, invisibile ed irraffigurabile Dio dei suoi padri. Essi verranno liberati dalla cecità spirituale della loro sottomissione all'Egitto e non adoreranno più ciò che è meramente mortale e deperibile. Mosè dichiara che, quantunque possa comprendere chiaramente il messaggio di Dio, non sarà capace di esprimerlo. La voce promette che Aronne, fratello di Mosè, sarà illuminato, sì da poter parlare al popolo al posto di Mosè. Dio guiderà il cammino degli Israeliti; uniti con l'Eterno, essi diventeranno un esempio per tutti gli altri popoli. Mosè viene mandato nel deserto ad incontrare Aronne.

Scena II

Mosè incontra Aronne nel deserto

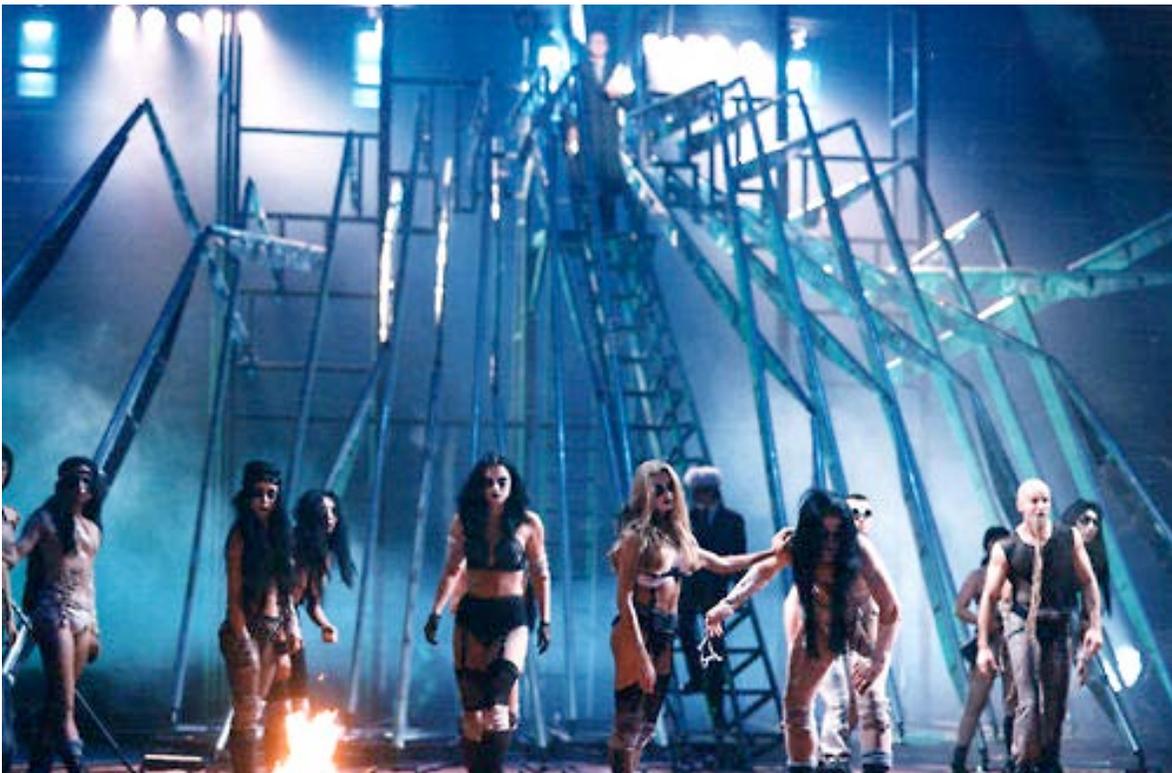
Mosè affida al fratello il compito di predicare il pensiero divino, ma insiste sull'inconcepibile natura di Dio, che nessuna immagine potrà mai raffigurare. Aronne dubita che il popolo possa amare un Dio che non può venire rappresentato in modo visibile, si sente nondimeno ispirato all'idea di liberare gli Israeliti dalla schiavitù del Faraone.

Scena III

Mosè e Aronne annunciano al popolo il messaggio di Dio

Il popolo manifesta reazioni contrastanti alla notizia che Aronne, su suggerimento divino, si è avviato in tutta fretta verso il deserto per incontrarvi suo fratello Mosè ed apprendere la notizia di "un nuovo Dio".

FOTO DI SCENA



Durante il periodo di schiavitù il popolo ha adottato l'idolatria degli Egiziani: un sacerdote respinge come superflua l'idea di un nuovo Dio; alcuni temono che un Dio adorato da Mosè (che è dovuto fuggire dopo aver ucciso una guardia egiziana) non potrà che reclamare sacrifici di sangue; altri, tra i quali una ragazza ed un giovane, sono invece pronti a sottomettersi a questo nuovo Dio. Quando Mosè ed Aronne compaiono in lontananza il popolo descrive il loro incedere.

Scena IV

Il popolo è pronto ad ascoltare il messaggio del nuovo Dio. Il pensiero di Mosè, interpretato nel canto di Aronne, è leggermente modificato ed adattato alle aspettative dei suoi ascoltatori. L'idea iniziale che questo Dio onnipotente ed onnipresente sia invisibile viene accolta con sorrisi beffardi. Mosè arretra di fronte all'impotenza del suo pensiero così come viene espresso tramite le parole di Aronne, ma questi convince il popolo ricorrendo a concreti prodigi. Dapprima trasforma il bastone di Mosè in un serpente, che poi ritorna bastone.

Gli Israeliti sono stupefatti, e per incoraggiarli ulteriormente Aronne fa sì che Mosè si porti la mano sul cuore "malato", perché scoraggiato.

La mano di Mosè è infettata dalla lebbra, che però sparisce immediatamente quando Mosè riporta la mano al cuore, ove alberga ora lo spirito forte di Dio. Il popolo prende questi miracoli visibili come prova dell'esistenza di un Dio invisibile ed esige una rivolta contro gli Egiziani ed i loro idoli. Il sacerdote ammonisce che sarebbe pura follia andare verso il deserto, ma Aronne rafforza la sua decisione con un altro miracolo: trasforma le acque del Nilo in sangue, che poi ritorna nuovamente acqua, e si duole del sangue degli Israeliti inutilmente sprecato durante la schiavitù, indi profetizza che gli Egiziani verranno sterminati dall'acqua.

Il popolo segue Mosè ed Aronne nel deserto alla ricerca del "paese dove scorrono latte e miele".

Intermezzo

Alcune voci fra il popolo chiedono dove è Mosè, che sembra averlo abbandonato, e dov'è il suo Dio.

Atto secondo

Scena I

Aronne ed i 70 Anziani dinnanzi alla montagna della rivelazione

Ormai da quaranta giorni Mosè si trova sulla cima della montagna ove Dio gli consegnerà la legge per il popolo. Durante la sua assenza minaccia di scoppiare l'anarchia, e gli Anziani chiedono aiuto ad Aronne

FOTO DI SCENA



Scena II

Una folla inferocita circonda Aronne e gli Anziani. Il popolo sente di essere stato abbandonato da Mosè e dal suo nuovo Dio e chiede che vengano ristabiliti i suoi vecchi idoli.

Aronne si arrende alle minacce e forgia per il popolo, usando l'oro che esso gli offre, l'immagine tangibile di una divinità, il vitello d'oro. La folla volubile si placa immediatamente e festeggia il nuovo idolo.

Scena III

Il vitello d'oro e l'altare

Col calar della sera vengono fatti i preparativi per una grande festa. Una donna malata viene miracolosamente guarita all'atto di toccare il vitello d'oro; mendicanti offrono all'idolo i loro pochi stracci; numerosi vecchi dedicano a lui gli ultimi istanti della loro vita e stramazzano morti ai suoi piedi. I capi della tribù, guidati dall'Efraimita, entrano in scena cavalcando selvaggiamente per adorare il vitello d'oro; quando il giovane, che era stato uno dei primi seguaci di Mosè nel primo atto, tenta di distruggere l'idolo, viene trucidato. Al canto dei 70 Anziani il popolo dà ora vita ad una vera e propria orgia: ovunque si versa vino, ci si ubriaca e si danza. Il rituale massacro di quattro vergini ignude porta ad un parossismo di istruzione e suicidio e gli eccessi sempre crescenti culminano in un'orgia erotica. Alla folle frenesia subentra a poco a poco lo sfinimento generale.

Scena IV

Mosè scende dalla montagna recando le tavole della legge. Ad un suo furibondo grido di sdegno il vitello d'oro svanisce; il popolo intimorito arretra, rimpiangendo il suo idolo.

Scena V

Mosè e Aronne

Aronne giustifica le sue azioni dinnanzi al fratello, riaffermando il suo amore per il popolo e per il pensiero divino, che però non può essere reso comprensibile senza il ricorso ad alcune forme di interpretazione necessariamente destinate a limitarlo. Mosè insiste nel ribadire la mancanza di valore di tutte le immagini e la superiorità del pensiero astratto; quando Aronne gli fa presente che le tavole della legge sono esse stesse "soltanto immagine, parte dell'idea", Mosè in un impeto di disperazione le infrange.

FOTO DI SCENA



In lontananza il popolo, che è adesso ritornato al suo "nuovo Dio", si prepara a proseguire il viaggio, guidato da una colonna di fuoco che con lo spuntar del giorno si tramuta in una colonna di nubi. Mosè considera anche questa un'immagine idolatrica, ma Aronne la interpreta piuttosto quale segno con cui Dio rivela non già se stesso, ma la via che conduce a Lui. Mosè è disperato ed affranto per la sua incapacità di esprimere il proprio pensiero senza falsificazioni.

ATTO III

Aronne, in catene, prosegue la discussione con Mosè, che ribadisce il significato dell'onnipotenza di Dio ed ordina di lasciare Aronne libero, perché viva, se può.

Aronne cade morto e Mosè conclude: "Ma nel deserto voi siete invincibili e raggiungerete la meta: in unione con Dio".

