WEBER CARL MARIA VON

Compositore e direttore d'orchestra tedesco (Eutin, Lubecca, 18 XI 1786 - Londra 5 VI 1826).

RITRATTO DEL COMPOSITORE

Proveniva da una famiglia assurta alla nobiltà sul principio del XVIII secolo, nella quale la predisposizione all'arte musicale è una nota costante, ma si configura quale aristocratica aspirazione dilettantistica piuttosto che tranquillo possesso e sicuro svolgimento di un'attività professionale.
Sin dai primi anni di vita Carl Maria si trovò a contatto con il teatro musicale, trascinato di paese in paese dal padre, imbarcatosi in una rischiosa tournée teatrale con una compagnia formata per la maggior parte di suoi familiari (la "von Weberschen Gesellschaft" come egli scherzosamente la definiva).
Per desiderio del padre, appunto, che sognava di farne un fanciullo prodigio, iniziò gli studi musicali, che non dovevano mai avere, per pratiche contingenze di vita, uno svolgimento ordinato e sistematico, dapprima con J. P. Heuschkel, che lo avviò alla tecnica pianistica, a Hildburghausen, poi con Michael Haydn a Salisburgo; lì proseguì successivamente a Monaco di Baviera con J. E. Valesi e J. N. Kalcher, sotto la guida dei quali compose la prima opera, poi data alle fiamme, dal titolo goliardico di *Die Machtder Liebe und des Weins*.
Perfezionatosi ben presto come virtuoso di pianoforte, mise a frutto la sua abilità in lunghi giri di concerti che lo portarono in ogni più remoto angolo della Germania, non senza qualche puntata nei paesi vicini.
A. Freiberg fece rappresentare *Das Waldmadchen*, su un libretto di C. F. Goulfinger von Steinberg, che, caduta all'inizio, doveva più tardi conoscere qualche effimero successo.
Sulla fine del 1800 lasciò Freiberg per Chemnitz e Salisburgo, dove compose *Peter Schmoll*, su libretto di J. Turk.
Dopo una lunga tournée nella Germania del Nord, raggiunse Vienna, dove perfezionò l'educazione musicale con l'abate Vogler e sviluppò lo stile pianistico a contatto con la fiorente vita concertistica della capitale austriaca.
Nel 1804, per l'interessamento del suo maestro, ottenne l'incarico di Kapellmeister a Breslavia; esperienza certo irta di difficoltà, data l'età giovanissima, e foriera di amarezze, ma singolarmente formativa per la viva esperienza di problemi tecnici ed organizzativi.
Cade in questo lasso di tempo la composizione di un'opera, *Rubezahl*, rimasta allo stile di abbozzo.
Sorpreso dalle campagne napoleoniche, Weber trovò rifugio a Carlsruhe, presso il duca Eugenio di Wurttemberg, per la cui orchestra scrisse

numerosi pezzi di carattere brillante.
Dopo un nuovo giro di concerti, sembrò trovare una stabile sistemazione a Stoccarda, quale segretario del duca Lodovico di Wurttemberg: in questo periodo di relativa calma approfondì la propria cultura, leggendo Wolff, Kant e Schelling, ma il contatto con il frivolo ambiente della corte lo portò ad una grande dissipazione morale, ad una esistenza superficiale e godereccia che sfociò, per la sua collusione vera o presunta in un episodio di corruzione amministrativa, con la carcerazione e l'esilio.

BOZZETTO PER L'OPERA "ABU NASSAN"

Questi anni vedono la composizione di un'opera, *Silvana*, rielaborazione di *Das Waldmadchen*, su un nuovo libretto di F. K. Hiemer, e della notevolissima cantata *Der erste Ton*. Un'autobiografia romanzata, *Tonkunstlers Leben*, pure iniziata a Stoccarda su commissione dell'editore Cotta, doveva purtroppo rimanere allo stato di abbozzo.
Passato a Mannheim e successivamente a Darmstadt, dove rivide Vogler e i suoi allievi Meyerbeer e J. B. Gansbacher, con il quale doveva mantenere un importante carteggio, lavorò ad *Abu Hassan* su libretto di F. K. Hiemer.
Ben presto ricominciò il travagliato pellegrinaggio di romantico *Wanderer* attraverso la Germania e la Svizzera, che da una parte contribuì a minarne la salute, dall'altra gli permise di fare fondamentali esperienze umane che ne forgiarono l'anima ed il carattere.
Ma nel 1813, proprio alla vigilia di un lungo giro per l'Austria, l'Italia, la Francia e le Svizzera, venne chiamato a dirigere il teatro dell'Opera di Praga, lavoro nel quale, forte della precedente pratica, ebbe ben presto modo d'imporre le infaticabili doti di organizzatore e di magnifico direttore d'orchestra.
Il tracollo dell'impero napoleonico e l'ascesa della nazione tedesca gli dettero infiammati Lieder e cori patriottici passati immediatamente nel cuore e sulla bocca di tutta la Germania; Waterloo ha una fremente commemorazione musicale nella cantata *Kampf und Sieg*.
Dopo aver cercato invano di ottenere la direzione dell'Opera di Berlino, accettò il posto di sovrintendente dell'Opera Tedesca di Dresda, rimanendo, almeno in un primo periodo, in posizione di inferiorità rispetto a F. Morlacchi, responsabile dell'organizzazione musicale dell'Opera Italiana della stessa città.
Pur oberato dagli impegni d'ufficio, trovò modo di comporre una serie di pezzi d'occasione e soprattutto di por mano alla composizione del *Franco cacciatore*, che, iniziato nel 1817, non sarà terminato che nel maggio 1820.
Dopo un ennesimo giro di concerti, da cui uscì fisicamente prostrato, incoraggiato dalla felice accoglienza per le musiche per *Preciosa* di Wolff (1821), decise di affrontare Spontini sul suo stesso terreno, mettendo in scena il *Franco cacciatore* a Berlino; ed in effetti l'opera ebbe il 18 giugno dello stesso anno una trionfale accoglienza ed una singolare risonanza in tutto il mondo tedesco.
Dopo una serie di concerti a Berlino (durante i quali venne eseguito per

la prima volta il *Konzerstuck* per pianoforte) ritornò a Dresda dove proseguì la composizione dell'opera comica *Die drei Pintos*, che doveva rimanere incompiuta.
Ricevuta infatti da parte di D. Barbaja, impresario del Karntnertortheater di Vienna, la commissione per un'opera, si mise alacremente al lavoro intorno a *Euriante*, per il quale Helmina von Chezy, con la diretta collaborazione del musicista, veniva laboriosamente approntando il libretto.
L'opera, andata in scena a Vienna il 25 X 1823, conobbe, dopo un effimero successo, le più severe censure da parte dei critici e del pubblico. La virtuale caduta dell'opera nella quale il musicista aveva coscienza di aver dato la prova più matura e meditata della sua arte, produsse in lui un senso di stanchezza e di abbattimento, accentuato dalla consapevolezza della fine ormai prossima.

INTERNO DEL TEATRO COVENT GARDEN

Da questo stato di apatia lo tolse l'invito del Covent Garden ad approntare un'opera in lingua inglese per Londra, dove il *Franco cacciatore* stava ottenendo un successo senza precedenti.
Nacque così *Oberon*, estremo addio del musicista alle terrene passioni ed insieme sognato preannunzio della quiete di sognati elisi.
L'opera andò in scena il 12 VI 1826; Weber fece appena in tempo ad assistere al successo per l'opera e ad amareggiarsi subito dopo per l'esito infelice di alcuni concerti di sua composizione, da cui molto si attendeva.
Si spense a Londra il 5 VI 1826.
Compositore, direttore d'orchestra, virtuoso di pianoforte, critico, polemista, scrittore, Weber incarna nella sua poliedricità e nella sua inquietudine spirituale, tipicamente romantiche, un nuovo ideale di uomo e di artista; muove da una solida preparazione artigianale e da una esperienza professionale relegata ancora alle consuetudini settecentesche per riviverla attraverso l'ideale estetico elaborato dall'idealismo tedesco e fecondato dai fermenti culturali del movimento romantico.
In lui appunto trova la prima compiuta e concreta espressione l'aspirazione musicale del pensiero romantico, che si fa, da astratto vagheggiamento, vivo e operante stimolo estetico. Proprio nel fecondo rapporto tra cultura e prassi musicale trova la sua ragione e quindi la sua chiave d'interpretazione lo svolgimento della personalità weberiana; una separazione dei due piani non può che condurre ad un pieno fraintendimento, come accadeva a F. Grillparzer e a Schubert.
Questa sintesi si colora sempre di una tinta espressiva prettamente personale, rivela una qualità umana inconfondibile: un senso di squisita ed aristocratica eleganza non disgiunta da una maschia energia e non aliena da aperture sul mondo popolare, un caldo lirismo nobilmente contenuto, che si sublima in un commosso afflato epico, un tratto cordiale e mondano, rispettoso, senza essere schiavo, del gusto e talora della moda del momento.
Manca in Weber, tempra eccezionale di uomo pratico e d'organizzazione, quell'allucinato ripiegamento interiore proprio di un Beethoven; la lotta contro l'autentico avviene dall'interno di esso, e si fa, attraverso una coraggiosa azione pratica, tentativo di rigenerazione.
La musica strumentale di Weber - e segnatamente quella destinata al pianoforte - è la parte della sua produzione più vistosamente legata alle contingenze della carriera di virtuoso o di fornitore di virtuosi; ma al di là della brillantezza è importante per l'influenza esercitata sullo sviluppo

del linguaggio strumentale ottocentesco.
Così è indubbio che Weber annunzia molti atteggiamenti del pianismo di Schumann, di Mendelssohn, di Chopin, anche se di questi egli non possiede l'impegno espressivo e la ricerca tecnica si mostra spesso fine a se stessa: parimenti si ha l'impressione che Weber ben raramente riesca ad attingere accenti di profonda interiorità, quasi la sua musica nascesse al cospetto di un'onnipresente sala da concerto.

BOZZETTO ATTO I PER L'OPERA "DER FREISCHUTZ"

Ma nei momenti migliori l'elegante scioltezza della frase musicale, insieme significativamente pregnante e leggiadramente modellata, organizzata per ampie parabole e ariose arcate e legata come meglio non si potrebbe alle peculiarità tecniche dello strumento cui è affidata, assume una tonalità espressiva unica ed irripetibile nella quale appunto si riconosce una delle note tipiche della personalità artistica weberiana.
Sì è spesso accusata di debolezza la compagine formale delle composizioni strumentali di Weber, ma la critica è evidentemente dettata da preconcetti di carattere precettistico. Così, se le sonate e i concerti mostrano di dare un'interpretazione tutt'affatto libera dalla forma-sonata, svuotandola dalla dinamica tensione dei suoi elementi e dalla consequenzialità del suo sviluppo costruttivo, per darle un'intonazione di più statico lirismo.
I temi di Weber sono effettivamente contraddistinti da una così marcata caratterizzazione in senso individuale, sia nella loro conformazione melodica sia nella loro veste timbrica, da rendere problematico il loro sviluppo.
Ciò spiega la predilezione del musicista per la costruzione attraverso la giustapposizione di elementi affini (caratteristico l'amore per la variazione) o contrastanti (il che ha fatto parlare, con una certa arbitrarietà, di "ouverture-potpourri" a proposito delle introduzioni orchestrali alle sue opere): significativa anche la sua estraneità all'ideale della musica da camera concepita come oggettiva, immateriale teoresi di rapporti sonori.
Il gusto della caratterizzazione icastica e pungente del discorso musicale è riscontrabile anche nel frequente ricorso a temi di ispirazione folcloristico o popolare; solo raramente esso degenera in esteriore descrittivismo, conservando anche nei momenti di più dichiarata ispirazione extramusicale un singolare controllo ed un'ammirevole coerenza formale.
La fantasia musicale di Weber tende ad atteggiarsi sempre secondo una direttiva potenzialmente drammatica: ciò traspare chiaramente dalle cantate, dalle grandi arie da concerto e sin dalle messe; meno dai Lieder, che non escono dall'ambito di un puro esercizio di scrittura, atteggiato ad un'opinabile ingenuità di modi, sulla scia di J. F. Reichardt e di C. F Zelter.
Non a caso dunque, proprio nella produzione operistica Weber dà il meglio di sé. C'è comunque tra le opere giovanili e la grande triade della

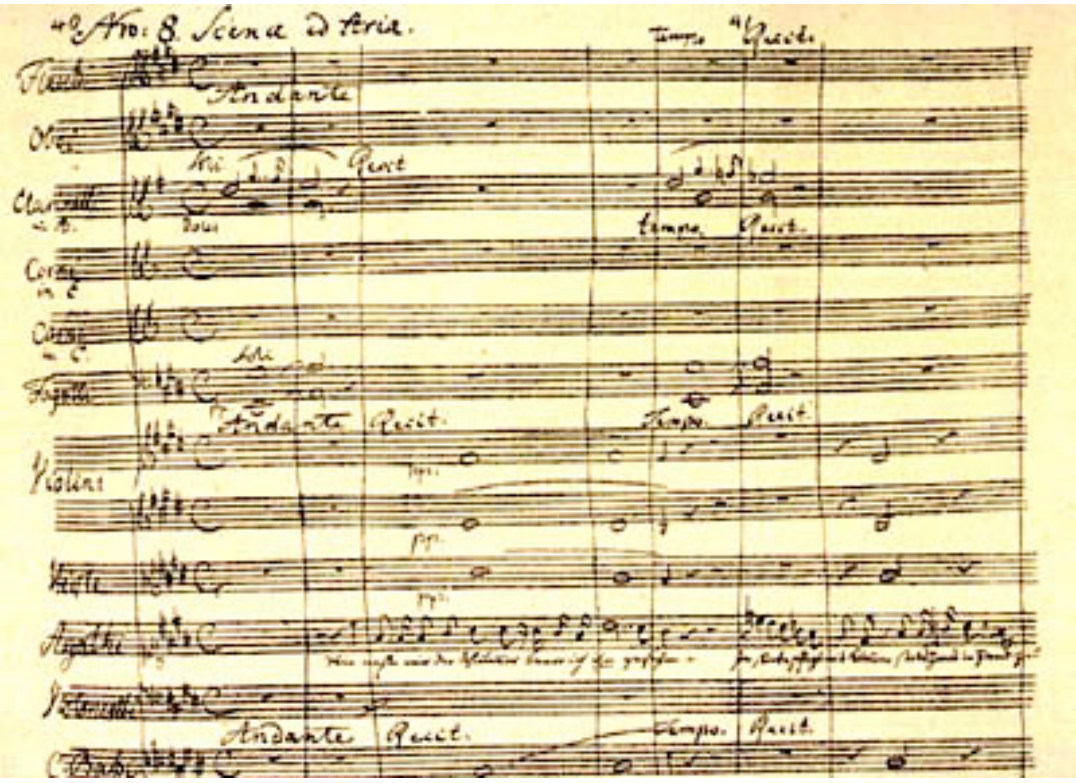
maturità un profondo salto qualitativo ben spiegabile del resto in un'artista che, pur dotato di un'istintiva, prepotente musicalità, viene maturandosi attraverso una lenta, meditata escavazione culturale.
Solo col *Franco cacciatore*, scritto dopo sei anni di assenza dalle scene, egli si rivela nella sua insospettata scia di *Undine* di E. T. A. Hoffmann e del *Faust* di L. Spohr, che si sogliono classificare come i primi esempi di opera romantica, gli anelli di congiunzione di una tradizione illustre che ha nel *Flauto magico* la sua origine; il Lied vi gioca un ruolo decisivo, ma non meno importanti sono le suggestioni del melodramma italiano e francese.

BOZZETTO ATTO II PER L'OPERA "DER FREISCHUTZ"

Se le direttive stilistiche rimandano ad una sintesi della contemporanea esperienza drammatica europea, da un punto di vista contenutistico, *Il franco cacciatore* si pone quale diretta emanazione del Romanticismo tedesco, la sua trasposizione ed insieme la sua celebrazione musicale.
La misteriosa vita della natura, colta nelle sue dimensioni magiche e fantastiche, possentemente spirante un afflato religioso e sacrale, il minaccioso ribollire del negativo sotto la superficie del reale, l'amore inteso quale mistica rigenerazione, la vita serena del popolo ritratta nella sua naturalezza e nella sua sanguinosa pienezza hanno nel *Franco cacciatore* una caratterizzazione drammatica di penetrante ed incisiva efficacia: soprattutto nell'orchestra, trattata con profonda, inedita maestria tecnica, si ha la rivelazione del suono come fantasma dell'ineffabile, di ciò che nessuna parola, nuda o intonata, riuscirebbe mai a ridurre ad espressione.
Col *Franco cacciatore* si apre dunque un nuovo capitolo nella storia del dramma musicale tedesco e si inaugura insieme una nuova stagione del linguaggio strumentale.
Euriante è l'opera strumentale più complessa scritta da Weber; il musicista abbandonò la forma del Singspiel per cercare un "continuum" musicale articolato in recitativi, arie, concertati: la tecnica del motivo conduttore ereditata da Méhul, da Hoffmann e da Spohr aggiunse coerenza alla compagine del dramma.
Su un libretto ingenuo e farraginoso, ma scenicamente efficace, Weber compose un'opera vibrante d'unitario empito creativo, cui i recitativi dotati di straordinaria forza drammatica e il canto, svolgentesi in una prodigiosa varietà di sfumature e di inflessioni, attento a una progressiva escavazione psicologica dei personaggi, così come la strumentazione mirabile, conferiscono un'importanza singolare sia sul piano assoluto della riuscita estetica sia su quello della storia dello sviluppo operistico: basti pensare che Wagner nel periodo di Dresda, dal *Vascello fantasma* a *Lohengrin*, guardò a quest'opera come ad un modello di indiscussa autorità.
Oberon, scritto sulla soglia della morte, risente nella delicatezza dell'ispirazione e nella aerea trasparenza delle sue strutture di una disposizione d'animo sognante e come disumanata, quasi lo sguardo del musicista si posasse sulle cose sfiorandole appena.
In effetti l'impegno drammatico qui si attenua in favore di un'accentuata cura nella caratterizzazione dell'elemento fantastico, magico e pittoresco

che compone la sostanza del lavoro.
La maturità somma del linguaggio vocale e strumentale, piegato alla significazione delle più tenui e riposte pieghe del sentimento e all'evocazione delle più sottili sfumature d'atmosfera, permette di misurare il grado di profondità estetica ed umana attinto dal musicista e di valutare l'altezza della eredità che Weber, all'apice della troppo breve parabola creativa, lasciava ai più alti esponenti della produzione operistica e sinfonica europea.

STRALCIO DELLO SPARTITO PER L'OPERA "DER FREISCHUTZ"



CARL MARIA VON WEBER

DER FREISCHUTZ

Weber, direttore musicale dell'Opera tedesca di Dresda, perseguiva con costanza l'obiettivo di offrire un'alternativa alla drammaturgia italiana vigente.
Il progetto iniziò a realizzarsi quando fece la conoscenza di Johann Friedrich Kind, membro del locale cenacolo letterario, cui sottopose un soggetto che già da alcuni anni aveva attratto l'attenzione del compositore: una leggenda popolare trovata nel 1810 nel *Gespensterbuch* di Johann August Apel e Friedrich Laun.
Der Freischutz aprì il cartellone del ricostituito Schauspielhaus di Berlino. All'Opera berlinese, e al suo titolo definitivo (dopo essere passata dal provvisorio *Der Probeschub* e *Die Jagerbraut*), giungeva tramite l'interessamento entusiasta del sovrintendente locale, il conte Karl von Bruhl.
Il successo fu straordinario: l'opera s'impose a Londra e a Parigi (dove, col titolo di *Robin des Bois*, incantò Berlioz) e persino Domenico Barbaja, allora impresario del Teatro di Porta Carinzia di Vienna, il quale offrì a Weber la commissione di un'opera.
Nel giro di un decennio sarebbe stata messa in scena in nove paesi europei, e prima del 1850 avrebbe raggiunto l'Australia, l'America del Sud, e il Sud Africa.
Il clamore suscitato dal *Freischutz* aveva un significato più profondo di un qualsiasi trionfo scenico internazionale: non si era tardato a riconoscere in quella partitura la prima opera *tedesca*. Teorici e musicisti dibattevano da decenni sul problema, lasciato irrisolto dalla *Zauberflote* mozartiana.
Der Freischutz apparve subito come una vera e propria rivelazione, l'inaspettata materializzazione del sogno di tutta una cultura. L'opera si basava su una serie di componenti che Weber organizzò con grande abilità.
Innanzitutto *Der Freischutz* è un *Singspiel*, quel genere teatrale di lingua tedesca in cui a "numeri" musicali si alternano sezioni parlate, evitando dunque il recitativo, caratteristico dell'opera italiana.

Già la peculiarità della scelta di questo genere orienta Weber verso la tradizione nazionale e i suoi modelli viennesi: i due capolavori mozartiani (*Die Entfuhrung aus dem Serail* e *Die Zauberflote*) e il *Fidelio* di Beethoven.
Il compositore aveva sempre subito l'attrazione dell'opera francese, che in quegli anni significava soprattutto l'*opéra-comique* di Boieldieu e di Cherubini, Grétry e Méhul.

BOZZETTO

Dal punto di vista compositivo è possibile dimostrare l'affinità tra diversi numeri musicali del *Freischutz* e alcuni lavori parigini: il coro delle damigelle ne ricorda uno delle *Deux journées* di Cherubini; quello dei calciatori riproduce l'atmosfera popolare comune alla contemporanea *Dame blanche* di Boieldieu, mentre la romanza del terzo atto rimanda anch'essa a modelli francesi.
La stessa predilezione per i fiati è una caratteristica tipica d'oltralpe e dell'amato Gluck. Né l'opera italiana - nella sua matrice rossiniana - ha mancato di lasciare una traccia vigorosa nella partitura. Il personaggio fondamentale del *Freischutz* non si trova nell'elenco delle *persone* teatrali: è infatti la natura il cuore pulsante di tutta la vicenda, dalle cui pieghe è sempre pronto ad emergere il sovrannaturale romantico.
Di questa natura vivono i personaggi umani, da essa dipendono simbioticamente, sperimentano il suo effetto sulla propria esistenza, ora drammaticamente, ora nel registro dell'elegia o della gioia rumorosa.
La natura del *Freischutz* è la foresta, da sempre fonte di fascino misterioso ed insieme di un sentimento profondo di pace e felicità per i tedeschi (come scrive Elias Canetti: "l'Inglese si immagina volentieri sul mare, il Tedesco nella foresta").
Nel grembo di questa natura si svolge la vicenda, una leggenda radicata nell'immaginario popolare, una sorta di avventura faustiana volgarizzata (il racconto era già stato messo in scena nel 1812 da Carl Neuner a Monaco e nel 1816 da Franz de Paul Roser a Vienna, mentre anche Louis Spohr si era interessato dell'argomento).
Il libretto non è naturalmente all'altezza né delle ambizioni culturali né del respiro grandioso dell'opera di Goethe: anche se all'inizio del secondo atto, quando ritroviamo le ragazze accanto ad un arcolaio, la memoria corre a quello presso il quale Gretchen cantava le sue pene d'amore, dobbiamo accontentarci di una materia meno fuori del comune, di una serie di situazioni convenzionali, legate ad una simbologia atavica.
Il materiale predisposto non vanta di per sé una grande efficacia: anzi, è ben poco sofisticato sia nella scelta delle situazioni che nella loro traduzione poetica, né dall'altra parte Kind poteva definirsi valido uomo di teatro.
Il compositore operò personalmente sul testo, tagliando in particolare la scena tra Agathe e l'eremita che avrebbe dovuto aprire l'opera. Ma è questo uno di quei casi in cui la grossolanità del dettato poetico viene riscattata pienamente dalla qualità visionaria dell'invenzione musicale e

dall'intuito drammatico di Weber.
Il compositore ha innanzitutto fatto leva sull'ambivalenza costitutiva del soggetto: la lotta tra il bene ed il male (Agathe e Kaspar), tra la luce e le tenebre in cui le situazioni trapassano simbolicamente.
L'apertura è festosa e si mantiene tale sino al valzer, quando l'aria di Max provoca il precipitare rovinoso verso la sfera del male. Così anche il secondo atto sarà bipartito, tra la purezza delle ragazze e la prova di Max nella Gola del lupo.
Anche la contiguità tra il realismo accentuato delle situazioni e la presenza ineludibile e sinistra del fantastico costituisce uno degli elementi portanti dell'opera. Da un lato la foresta e i suoi abitanti sono rappresentati con scoperto gusto descrittivo, fino alla riproduzione di movenze popolari nei canti e nei balli.

FOTO DI SCENA

Nel contempo gesti di quotidiana pratica si caricano di remoti significati simbolici, illuminando la vita agreste di un colore da leggenda popolare che vi individua valori mitici archetipici e primordiali (la prova, la memoria degli antenati, gli oggetti magici).
L'evocazione della natura è affidata al "caratteristico" delle situazioni e al colore orchestrale. L'intero secondo atto è in questo senso paradigmatico, guidato (al di là della prima scena, non priva di fondamentali effetti simbolici) dal manifestarsi della vita naturale. Agathe vive il suo dramma d'amore interrogando la luna.
La seconda parte dell'atto, nella Gola del lupo, è l'esaltazione della vita libera ed autonoma della natura, di cui viene rappresentato, in un livore quasi espressionistico di rara violenza, l'aspetto più terribile, il suo potere sovrano che attinge al sovrannaturale (sembra che l'ispirazione di luoghi naturali tanto impervi e suggestivi venisse a Weber dal soggiorno, nelle estati 1818 e 1819, nel villaggio di Hosterwiz, sull'Elba).
Gli intenti rappresentativi sono ambiziosi, evocativi più che semplicemente descrittivi; non si tratta più della natura dal classicismo olimpico delle *Stagioni* haydniane e neppure di quella della *Sinfonia Pastorale* beethoveniana, ma della natura impenetrabile, misteriosa ed incantata della foresta, trasfigurata e mitizzata dal patrimonio secolare delle leggende popolari.
A questo scopo Weber ha bisogno di una tavolozza timbrica estremamente raffinata.
E non ha problemi a forgiarsi una tale *palette*, che entusiasmerà il Berlioz del *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*.
Al livore sinistro della scena concorre quel clima di Samiel che rappresenta un antecedente *sui generis* del Leitmotiv wagneriano. Siamo ormai giunti all'incantesimo per cui Max sì è esposto a tanto pericolo, culmine e ragion d'essere di tutto il dramma.
La notte nella Gola del lupo ci è già stata descritta sufficientemente dalla musica e ne siamo immersi con apprensione.
Weber sceglie - come farà anche nelle contemporanee musiche di scena per *Preciosa* - la forma del *Melodram* o "melologo", in cui l'orchestra accompagna e commenta non il canto la parola recitata (forma già utilizzata da Beethoven nel *Fidelio* che Weber aveva diretto nel 1814, e da Cherubini nelle *Deux journées*).
La formula magica di Kaspar è immersa in un impasto timbrico particolarissimo, il cui risuonare evoca già di per sé (per virtù della

musica, senza l'ausilio della parola) la presenza di Samiel e della sfera del demoniaco.
Introdotto da un accordo di archi acuti, accompagnato da colpi di timpano e dalla lenta linea cromatica ascendente degli archi gravi (simmetrica rispetto a quella che apriva l'intera scena), la recitazione dell'incantesimo si conclude su un accordo che conferma, nel suo timbro (clarinetto, corno, archi e timpani), la presenza di Samiel.

BOZZETTO

Al risultato eccezionale concorre da un lato la sapienza armonica di Weber, che assegna l'accordo di settima diminuita alle apparizioni di Samiel e contemporaneamente fa delle note di quell'accordo la base della struttura tonale dell'intera scena, con intelligenza architettonica originale.
Il ritmo drammatico della narrazione è reso rotto e incalzante dal continuo trascorrere da un tempo all'altro (Agitato, Allegro, Andante, ecc.), mentre vengono messi in atto una serie di espedienti per rendere sempre più spettrale l'atmosfera già allucinata: il coro di spiriti che urla invisibile dietro le quinte, spezzoni di recitazione tra una visione e l'altra, il parlato di Samiel che si scontra con l'incandescente materia musicale.
Infine, Weber affida ad alcuni strumenti a fiato (i tromboni, deputati alla pittura di sonorità "infernali" dei tempi di Gluck e Mozart, il clarinetto, il corno, il fagotto) una particolare investitura nell'invenzione timbrica dell'intera opera.
Sin qui la natura. Ma natura e popolo sono termini che tendono a diventare sinonimi, data la simbiosi di vita tra questi cacciatori weberiani e la foresta. E la musica, se da un lato deve evocare il sentimento straripante e minaccioso della natura, deve anche veicolare le forme della genuina, ingenua (nel senso schilleriano) vita popolare.
Un portato ormai consolidato del romanticismo europeo (gli scritti di Herder e Schiller risalivano alla fine del secolo precedente) che trova in quest'opera una formulazione coerente e compiuta attraverso l'utilizzo pervasivo del canto popolare, che, agli occhi del compositore, è la fonte più intimamente, visceralmente legata a quella natura madre cui le popolazioni delle campagne, delle foreste e delle montagne sono miticamente più vicine alla civiltà moderna, corrotta ed artificiale.
Così le invocazioni, nel terzetto con coro del primo atto, vengono intonate come un doppio coro di altissima intensità espressiva ed insieme di carattere inequivocabilmente popolare; così accade naturalmente al celebre coro di cacciatori, scritto su una melodia dagli intervalli "naturali" (quelli intonabili dal corno naturale).
L'eco del canto popolare finisce per pervadere anche i numeri solistici, con l'aria di Agathe nel secondo atto, basata su una melodia ad imitazione di quelle popolari e armonizzata come fosse un corale.
È estremamente interessante analizzare il congegno drammatico che Weber mette a punto, trasformando un esempio di *routine* librettistica in un meccanismo di grande efficacia teatrale. A tale scopo utilizza due tipi di struttura: il pezzo di genere e alcune forme particolarmente complesse.

Di questo genere sono, ad esempio, il *Trinklied* di Kaspar nel primo atto, l'arietta su un ritmo di polacca di Annchen nel secondo, la cavatina di Agathe nel terzo (preghiera romantica, con violoncello obbligato, stilisticamente assimilabile allo Schubert della celeberrima *Ave Maria* del 1825), il coro delle damigelle (concluso sul tremolo sinistro dei bassi) e quello dei cacciatori.

FOTO DI SCENA

Pezzi prevedibili nella loro forma, ma godibilissimi quanto alla bellezza della musica. Accanto a questi si collocano, con efficace contrasto ed effetto di notevole varietà, alcune strutture complesse, come l'introduzione e i due finali (se straordinario è quello del secondo atto, nella Gola del lupo, non meno pregevole è il complesso meccanismo drammatico di quello del terzo). Ma non si trascurino neppure gli altri luoghi, come il terzetto con coro che segue immediatamente l'introduzione: un altro compositore avrebbe risparmiato energie, collocandovi una semplice aria. Non Weber, che invece introduce un pezzo complesso, con i solisti (Kaspar, Max e Kuno) e il coro, diviso a sua volta in due sezioni.

È proprio durante questo terzetto che prendono forma i presentimenti di quel demoniaco che occuperà il cuore dell'opera.
Oppure ricordiamo il numero subito successivo a questo, quel valzer che si spegne lentamente lasciando il passo all'angoscia di Max, espressa attraverso un recitativo e la sua celebre aria.
Il tutto con funzioni chiaramente drammatiche: la questione ha preso improvvisamente una piega gravissima, l'ombra del sovrannaturale sta lentamente occupando la scena ed il ballo contadino, simbolo luminoso della spensieratezza, deve cedere d'ora in poi il passo al problema metafisico che Max dovrà affrontare.

LA TRAMA

ATTO I

La gara di tiro con fucile, che si tiene presso una taverna, viene vinta dal contadino Kilian, portato in trionfo dal popolo. Il cacciatore Max, suo avversario sconfitto, resta in disparte amareggiato, mentre Kuno e gli altri cacciatori discutono sulla causa di questa sconfitta, l'ennesima da un po' di tempo.
L'inquietante Kaspar, segretamente felice della sfortuna di Max, suggerisce allora al ragazzo di recarsi nella foresta ad evocare una figura demoniaca, il Grande Cacciatore.
Kuno intanto spiega che la gara del giorno successivo (il suo vincitore otterrà il posto di guardia forestale e potrà scegliere per sé la pura ragazza di cui è innamorato), trae origine dalla leggenda sorta attorno ad una certa pallottola magica.
Esorta allora Max a non lasciarsi abbattere e a prepararsi per l'importante contesa, mentre questi viene preso dallo sconforto.
Partiti Kuno e i cacciatori, Kilian invita Max al ballo. Cala la sera: il ragazzo rievoca la felicità passata ora svanita, mentre alle sue spalle si aggira inquietante la figura di Samiel, il cacciatore nero.
Rimasto solo, Max viene raggiunto da Kaspar, che lo invita a bere, esaltando sfacciatamente i suoi bassi ideali di vita (il vino, le donne ed il gioco) e urtando così la sensibilità del serissimo Max.
Kaspar fa però anche capire di poter essere d'aiuto: Max trova il fucile di

Kaspar e, benché sia buio pesto, una superba aquila reale viene abbattuta all'istante. Si è trattato, dice Kaspar, di una pallottola magica, l'ultima in suo possesso; se all'amico ne occorressero per la gara dell'indomani, Max dovrà solamente recarsi a mezzanotte nella famigerata, maledetta Gola del lupo, dove Kaspar lo aiuterà a fonderne di nuove.
Convinto per amore di Agathe, Max accetta e cade così nella trappola tesa da Kaspar: il ragazzo servirà infatti al malvagio personaggio come vittima da offrire a Samiel in cambio della propria anima, secondo il patto stretto da Kaspar con lo spirito maligno del cacciatore nero. Kaspar sente di stringere ormai in pugno la situazione.

FOTO DI SCENA PER UNA RAPPRESENTAZIONE MODERNA

ATTO II

Scena I

In una sala della casa di Kuno.

Agathe aiuta Annchen a fissare al muro il ritratto dell'antenato, che è appena caduto ferendo Agathe. In quest'occasione emergono i differenti caratteri delle due ragazze: la spensieratezza di Annchen e il timore di Agathe.
Quest'ultima è preoccupata per il comportamento di Max, che tarda a raggiungerla, e l'ambiente misterioso dell'antica casa le incute un sottile terrore; ma Annchen non se ne cura, e loda la gioventù e l'amore.
Agathe in mattinata ha fatto visita ad un eremita, che le ha donato delle rose consacrate e l'ha avvertita di un grave pericolo che la sovrasta. Ora, più serena, può coricarsi mentre osserva pregando il cielo stellato. Giunge nel frattempo Max, che viene informato dalle ragazze che il ritratto è caduto esattamente nell'ora in cui aveva colpito l'aquila con la pallottola incantata. Annuncia allora che deve recuperare un cervo da lui abbattuto nella Gola del lupo.
Agathe e Annchen cercano disperatamente di dissuaderlo dall'impresa pericolosa, ma invano.

Scena II

La scena si svolge nella Gola del lupo, in un paesaggio spettrale, minacciato da due temporali incombenti da opposte direzioni.

Kaspar traccia un cerchio sul terreno con delle pietre nere attorno ad un teschio, mentre spiriti invisibili popolano la scena. Scoccata la mezzanotte, evoca Samiel e gli offre l'anima di Max in cambio della propria.
A questo scopo deve poter fondere sette pallottole fatali, l'ultima delle quali dovrà colpire Agathe e portare così Max alla disperazione. Samiel acconsente e scompare.
Sfidando il terrore di quei luoghi, giunge anche Max, deciso ad assecondare il proprio destino. Il ragazzo, convinto da Kaspar, attende intrepido l'incantesimo.

Kaspar pronuncia lo scongiuro e conia le sette pallottole, mentre fenomeni naturali sempre più inquietanti accompagnano i suoi gesti.
Alla sesta pallottola la tempesta si scatena violenta e la terra trema. Kaspar è stato gettato per terra: allora, per chiedere la settima pallottola, interviene Max stesso, che afferra un ramo della quercia leggendaria, che si trasforma improvvisamente nel nero cacciatore.
Max, terrorizzato, si fa il segno della croce: Samiel allora scompare, mentre domina improvviso il silenzio.

FOTO DI SCENA PER UNA RAPPRESENTAZIONE MODERNA

ATTO III

È ormai giorno. Nel bosco un gruppo di cacciatori incontra Kaspar e Max. I due, lasciati soli, litigano a proposito delle pallottole magiche: a Max è rimasta solo la settima ed invano ne chiede un'altra a Kaspar, il quale, piuttosto che dargliela, l'esplode contro una volpe.
Nella sua camera Agathe, vestita da sposa, sta pregando.
Confida le sue preoccupazioni ad Annchen circa un sogno premonitore che ha appena avuto: era stata trasformata in colomba e Max le sparava. Ma, una volta colpita, la colomba si trasformava nuovamente in Agathe e al suo posto giaceva nel sangue un rapace nero.
Annchen, per confortarla, le fornisce un'interpretazione innocua del sogno e le racconta un'umoristica storia di spettri.
Mentre Annchen va a prendere la corona nuziale, giunge un corteo di damigelle. Torna Annchen ed annuncia che nella notte il quadro del progenitore è caduto nuovamente, frantumandosi. Agathe, già preoccupata, impallidisce di fronte ad una nuova, macabra sorpresa: la corona nuziale contenuta nella scatola che le viene portata, è in realtà una corona da morto.
Annchen cerca di sdrammatizzare, esortando le damigelle a proseguire nel loro canto. Tutti i personaggi partecipano al banchetto di fronte al padiglione del principe, dove i cacciatori inneggiano ai piaceri della loro vita.
Ci si prepara alla gara di tiro, quando il principe invita Max a colpire la bianca colomba appollaiata su un ramo.
In quell'istante compare Agathe, affermando di essere lei stessa la colomba e supplicando Max di non sparare. Ma è troppo tardi: il colpo parte, la colomba vola via, Agathe e Kaspar crollano al suolo.
Agathe, che era stata protetta dall'eremita, è salva; Kaspar, invece, colpito, è moribondo e maledice Samiel ed il cielo.
Il principe ordina che il suo cadavere sia abbandonato nella Gola del lupo e, quando Max confessa la propria frequentazione con le forze del male, lo condanna all'esilio, negandogli la mano di Agathe.
Se a nulla vale l'intercessione dei vari personaggi, decisivo è l'intervento dell'eremita: questo convince il principe a concedere a Max un anno per provare la sua virtù e chiede l'abolizione della prova di tiro.
L'opera termina con una preghiera di affidamento all'Altissimo.

CARL MARIA VON WEBER

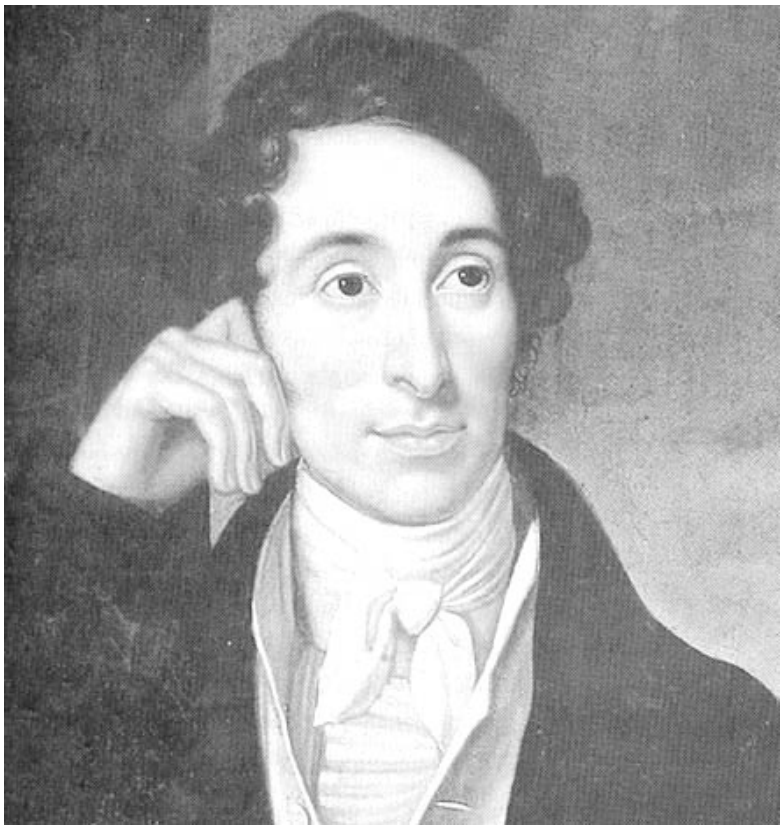
EURYANTHE

Nonostante la debolezza del suo impianto drammatico, l'opera venne recepita come un modello fondamentale per alcuni dei maggiori esponenti del Romanticismo tedesco, ovvero da compositori quali Wagner, Liszt e Schumann.

BOZZETTO

L'opera era stata commissionata da Domenico Barbaja, all'epoca l'impresario del viennese Teatro di Porta Carinzia. Weber era reduce dal successo clamoroso del *Freischutz* e gli veniva richiesta proprio un'opera che ricalcasse le orme di quel capolavoro.
Tuttavia la fantasia creativa del compositore era già attratta da altre soluzioni formali: in particolare era sua intenzione superare il modello del *Singspiel*, sostituendo i dialoghi parlati tipici di questo genere e creando così una struttura totalmente musicale che prevedesse anche il recitativo di tradizione italiana.
Dietro questa intenzione si celava il desiderio di affrancare il proprio progetto di opera tedesca dalle accuse di facile cedimento all'elemento popolare, nonché la volontà di competere con i connazionali Spohr e Mosel. *Euryanthe* venne dunque scritta tra il maggio 1822 e l'agosto 1823 su un debole libretto dell'inesperta Helmina von Chezy, che all'inizio aveva cercato di rifiutare la commissione.
Se la fortuna dell'opera fu grande, ciò è dovuto anche alla musica di Weber, che rappresenta uno dei tentativi più avanzati, in quegli anni, di creare un organismo musicale continuo, in grado di abolire le divisioni tra i pezzi chiusi, di tipo lirico, e i dialoghi, durante i quali procede l'azione. Un tentativo accompagnato dall'utilizzo esteso di motivi ricorrenti, quasi dei Leitmotiv (termine che indica un motivo, un timbro particolare oppure una cellula ritmica utilizzati per identificare un personaggio), aspetto che pone l'opera alle soglie dell'esperienza del teatro di Wagner. I connotati di *Euryanthe* apparvero poco tollerabili al pubblico dell'epoca: mentre i direttori iniziarono ad operare vasti tagli nella partitura, Schubert, da parte sua, criticò il rapporto tra le voci e l'orchestra.
Il valore della musica si manifesta al meglio nella caratterizzazione delle singole situazioni, affidata in misura rilevante al complesso tessuto orchestrale. Diverse melodie presentate nell'ouverture ricompaiono, a guisa di Leitmotiv, per tutta l'opera, conferendole così una notevole compattezza tramite mezzi puramente musicali.
Ciò avviene, ad esempio, durante la scommessa e la dichiarazione del fantasma di Emma nel primo atto e nell'aria di Adolar nel secondo, mentre la coppia malvagia, che fungerà da modello per i personaggi analoghi che appariranno in Lohengrin, viene accompagnata costantemente da una musica cromatica, tortuosa ed armonicamente inquietante.

RITRATTO DEL COMPOSITORE



LA TRAMA

ATTO I

A Préméry, nel castello di re Louis, i festeggiamenti per la pace sono rallegrati da una romanza di Adolar, in cui il conte canta un elogio della moglie, esaltata anche dagli altri convitati. L'armonia è infranta dal conte Lysiart, che scommette di poter provare l'infedeltà della donna; il marito accetta la sfida, in cui entrambi i signori rischieranno i loro possedimenti.
Nel proprio castello, a Nevers, Euryanthe esprime il suo amore per il marito assente; entra in quel mentre la falsa ed infida Eglantine, che tenta di scoprire i particolari imbarazzanti nella vita di Euryanthe, attraverso un'ipocrita professione di fede verso la contessa.

Fidandosi di lei, Euryanthe le rivela che durante la notte è solita pregare sulla tomba della sorella di Adolar, Emma, che le è apparsa: la donna si era uccisa con del veleno nascosto in un anello, poiché il suo amante era morto in battaglia; il suo fantasma ha rivelato a Euryanthe che solo le lacrime di disperazione di una ragazza innocente potranno restituire alla defunta la pace eterna.
Eglantine giura che manterrà il segreto riguardo queste notizie, ma in verità ha già in mente di avvertire Adolar, di cui è segretamente innamorata. L'atto si conclude con l'arrivo del conte Lysiart, che subito si innamora di Euryanthe.

FOTO DI SCENA

ATTO II

È ormai notte. Lysiart, diviso tra il rimorso e la dedizione al male, decide di perseguire il suo piano malvagio. In quel mentre Eglantine sta riemergendo dalla tomba di Emma, dopo aver prelevato l'anello di cui le ha parlato Euryanthe.
I due malvagi s'incontrano e decidono di stringere un patto di mutuo sostegno, nonché di sposarsi.
Nel castello regale di Préméry, Adolar rimane saldo nella sua fiducia in Euryanthe, di cui si dichiara ancora innamorato. Sopraggiunge la donna, che corrisponde i suoi sentimenti d'amore.
L'arrivo di Lysiart getta però tutti nello scompiglio: questi sostiene di avere vinto la scommessa e di stringere in mano la prova del tradimento di Euryanthe.
Esibisce infatti l'anello di Emma e dichiara di conoscere il segreto che lo circonda, infondendo nei presenti il vago sospetto della colpevolezza di Euryanthe.
Adolar ha dunque perso ogni suo possedimento e si dirige con la moglie alla volta di territori desolati.

ATTO III

In una gola di montagna, Adolar considera turbato la sua condizione. L'amore di un tempo si muta nella decisione di uccidere la moglie infedele. Euryanthe riafferma però con forza la propria innocenza.
Proprio durante il confronto tra i due, compare un serpente. Dapprima la donna cerca di interporsi così da salvare il marito, ma poi quest'ultimo decide di affrontare l'animale e l'uccide. Mentre Euryanthe teme per la sorte di Adolar, questi ritorna, dopo aver ucciso la bestia, e le annuncia che ha deciso di lasciarla.
La donna esprime il suo desiderio di morte, ma viene interrotta dall'avvicinarsi di un gruppo di cacciatori, alla cui guida è re Louis in persona.
Al sovrano, stupefatto per l'accaduto, Euryanthe svela il tradimento di Eglantine. Convinto il re della sua innocenza, la donna assapora nel suo cuore l'incontro con l'amato Adolar.
Ma, mentre stava per partire, Euryanthe viene meno.

A Nevers il popolo sta festeggiando la primavera, quando sopraggiunge Adolar. Gli vengono svelati l'innocenza di Euryanthe e il tradimento della coppia malvagia. Tutti assicurano ad Adolar il loro sostegno se questi vorrà riprendere in mano le redini del potere. Nel frattempo giungono anche Lysiart ed Eglantine, accolti dalla furia popolare.
Arriva anche il re, che impedisce ogni combattimento e reca notizie di Euryanthe. A questo punto l'armonia tra Eglantine e Lysiart si infrange e l'uomo pugnala la sua alleata, che gli si è appena rivoltata contro.
Trascinato via Lysiart, sopraggiunge Euryanthe, rimessasi dall'eccessiva emozione. Le sue lacrime hanno finalmente restituito la pace al fantasma di Emma e i due sposi possono riconciliarsi nel tripudio generale.

FOTO DI SCENA

CARL MARIA VON WEBER

OBERON

Rappresentata a meno di due mesi dalla morte dell'autore, l'opera fu il frutto di una commissione del Covent Garden: il direttore del teatro londinese aveva fatto visita a Weber, minato irreversibilmente dalla tubercolosi, nell'agosto del 1824.
Il compositore, scartato tra i possibili soggetti il *Faust*, iniziò a stendere la partitura l'anno seguente, per completarla, una volta giunto a Londra, a soli due giorni dalla "prima".
Per prepararsi all'intonazione del libretto, scritto in inglese, Weber procedette alacremente allo studio di quella lingua.
L'opera ebbe la sua "prima" in tedesco a Lipsia il 23 dicembre di quello stesso anno. Autore della soluzione metrica del libretto era Theodor Hill, cui si deve anche il libretto dell'incompiuta opera comica di Weber *Die drei Pintos*. Nella versione tedesca vennero lievemente modificati i nomi di diversi protagonisti: Reiza divenne Reza, Sir Huon si trasformò in Huon, Sherasmin in Scherasmin.
È a questa versione che si farà riferimento, come d'altra parte avviene normalmente, per indicare i diversi momenti dell'opera, mentre sono stati mantenuti i nomi originari dei personaggi.
Il soggetto dell'opera è tratto da due fonti letterarie: la commedia shakespeariana *A Midsummer Night's Dream*, particolarmente sfortunata presso i compositori romantici e non, e il poema *Oberon* di Wieland (1780). Entrambe le fonti si rifanno a loro volta ad una lunga tradizione di testi medioevali, il più importante dei quali è la *chanson de geste Les Prouesses et faitz du noble Huon de Bordeaux* (XVIII sec.).
L'ultima opera weberiana porta alle estreme conseguenze quella propensione per l'irrazionale ed il magico che alimentava le radici più profonde del *Freischutz*. Ma rispetto all'ambientazione fondamentalmente realistica di quel capolavoro, la mano del compositore qui è ancora più libera: è stato abolito ogni limite geografico e si può dunque trascorrere tra la terra, l'aria ed il mare (e significativamente Puck, all'inizio del secondo atto, evoca gli spiriti di tutti questi elementi); ma soprattutto il reale e l'immaginario, il mondo degli elfi e quello

altrettanto fantastico dei cavalieri e degli harem si sovrappongono, si incontrano.
La vicenda vive dunque dell'elemento magico derivato dalle sue fonti letterarie, elemento caro al romanticismo musicale (si pensi soltanto all'*Ouverture* op. 21 per *Ein Sommernachstraum*, ispirata anch'essa al *Sogno* shakespeariano, scritta da Mendelssohn pochi mesi dopo la "prima" di *Oberon* e completata ad anni di distanza con le musiche di scena per il dramma). Una magia posta sotto il controllo di uno spirito positivo, il personaggio che dà il titolo all'opera, supremo burattinaio di tutta la vicenda, di cui guida l'evoluzione con abilità da illusionista di talento, servendosi dall'etereo Puck.

RITRATTO DEL COMPOSITORE

Come per la *Zauberflote* mozartiana, nella storia svolge un ruolo fondamentale un oggetto fatato: quel corno che risuona già chiaro nell'ouverture e che incanta i malvagi, scompigliandone i piani nefasti, proprio come accade al flauto di Tamino.
La sfera del sovrannaturale, già presentata in apertura di sipario in quell'introduzione percorsa da continue settime diminuite, simile nell'atmosfera alle magie notturne del terzo atto del *Falstaff* verdiano, concentra le sue apparizioni più fascinose nello splendido secondo atto.
Ad esempio il finale secondo, teso tra la suggestiva, tenue orchestrazione del seducente canto delle sirene, che parla la poesia della luce che brilla sul mare (ritorna da profondità remote, come il vasto oceano, il timbro del corno solista su un cullante ritmo di barcarola) e la festosa vivacità del coro conclusivo, in cui Puck, Oberon, elfi, sirene e ninfe marine celebrano danzando nella notte di luna sulle distese del mare.
L'atto si era aperto su un aspro "paesaggio roccioso", con la proposta di una struttura musicale complessa, formata da un assolo di Puck, dal coro di spiriti da lui evocato e dalla tempesta durante la quale la scena resta vuota e buia, finché dall'oscurità emergono, trasformato l'ambiente in una caverna presso il mare, le sagome dei due naufraghi amanti.
All'interno di questa originale articolazione musicale (paragonabile alle strutture sperimentate nel *Freischutz*), anche la tempesta, pagina di singolare potenza sinfonica, vibrante di clangori sinistri, viene resa funzionale alla vicenda, deviando dall'impiego tradizionale del temporale nell'opera buffa italiana (dal *Matrimonio segreto* di Cimarosa al *Barbiere di Siviglia* di Paisiello e di Rossini, alla *Cenerentola* di quest'ultimo, per fare solo qualche esempio) ed avvicinandosi in qualche modo al ben maggiore peso drammatico che avrà la tempesta del *Troyens* di Berlioz o quella che apre l'*Otello* verdiano.
Il colore corrusco di questa scena viene disperso dalla calda melodia tenorile della preghiera di Huon, che col suo potere consolatorio sale dal buio della caverna per chiedere a Dio di risparmiare la vita di Reiza.
In questo mondo di fiaba, i due amanti si stagliano nella precisione e nella ricchezza della loro psicologia attraverso una serie di momenti solistici di assoluta evidenza. A Huon spetta, oltre alla preghiera citata, un'aria nel primo atto, combattuta tra le due aspirazioni fondamentali del personaggio: da un lato l'indole guerriera, gli intendimenti eroici del cavaliere al servizio di Carlomagno; dall'altro la sensibilità al fascino femminile, alle lusinghe del romantico amore assoluto.

Gli impulsi, entrambi nobili, di questo novello Ercole o Achille vengono esaltati con eguale entusiasmo dalla musica, rutilante di splendore orchestrale nella prima sezione dell'aria (anticipata nell'atmosfera dal precedente *ensemble* eroico, piegata al lirismo più tenero quando fa breccia il "sorriso della bellezza": un tempo musicale già adombrato nell'ouverture).
Ancora maggiore è la rilevanza accordata a Reiza: dopo la fuggevole apparizione nella visione evocata da Oberon per affascinare il cavaliere (un innamorato "a distanza" che ricorda quello di Tamino nella *Zauberflote*), la ragazza apre il finale primo con quella che è di fatto un'aria. L'animazione ritmica concitata esprime incalzante l'attesa impaziente del nobile eroe liberatore: testo e situazione che richiamano l' "Ernani..... Ernani, involami" verdiano): vivacità ritmica che costituisce uno degli elementi più significativi di tutta l'opera nel suo complesso e che giganteggia grandiosa a conclusione della scena che Weber riserva a Reiza nel secondo atto.

BOZZETTO

L'esaltazione febbrile della ragazza, ancora una volta per la sperata veduta di Huon, giunge a sigillare con vitalità travolgente un pezzo di singolare bellezza: collocato subito dopo la sequenza di Puck, coro di spiriti, tempesta, preghiera di Huon, è un ulteriore ed inquieta meditazione sulla natura infida del mare.
Dapprima la furia marina, quindi il sorgere del sole sulle onde vengono descritti con singolare coerenza tra la voce e l'orchestra: la prima impegnata in una parte di notevole artificio melodico, la seconda responsabile di un disegno di grandiosa evocazione paesaggistica romantica, concepita come il naufragare dell'io nel mistero tremendo della natura.
Tra gli interventi dei protagonisti nell'ultimo atto, si noti soprattutto la splendida cavatina di Reiza, lamento topico della fanciulla chiusa in un harem orientale, come Konstanze nell' *Entfuhrung aus dem Serail* di Mozart.

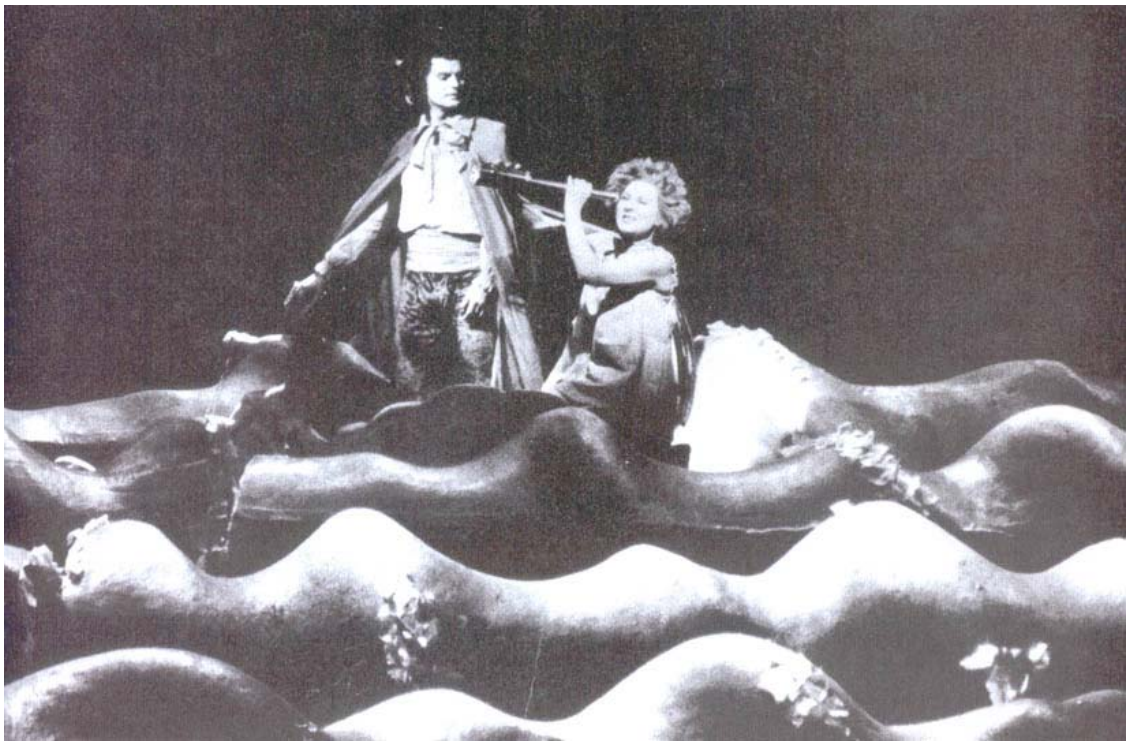
LA TRAMA

ATTO I

Nel palazzo di Oberon, fate ed elfi cullano il sonno del loro re. Il fedele Puck, spirito alato al servizio di Oberon, rievoca la lite tra il suo signore e la moglie Titania.
I due sposi si sono ripromessi di non riconciliarsi prima d'aver trovato una coppia di mortali fedeli, disposti ad affrontare, per amore, ogni insidia.
Svegliatosi, Oberon maledice il giuramento. Puck gli racconta le traversie del cavaliere Huon, condannato da Carlomagno a penetrare nella reggia di Bagdad, ad assassinarvi il dignitario assiso alla sinistra del califfo e a baciare in pubblico Reiza, la figlia di quest'ultimo.
Oberon ordina a Puck di portargli con la magia Huon, che, insieme allo scudiero Sherasmin, è partito per la sua impresa: all'intrepido cavaliere mostra in sogno Reiza e fa sì che i due si innamorino a vicenda.
Incoraggiato Huon a compiere la sua missione, Oberon gli regala un corno magico ed, evocati elfi e geni, lo trasporta magicamente sul Tigri, nei pressi di Bagdad.

L'eroe si prepara alla lotta cantando il suo amore per Reiza.
Nell'harem di Bagdad, Reiza si dispera: benché sia innamorata del giovane apparsole in sogno, dovrà sposare l'odiato Babekan.

FOTODI SCENA

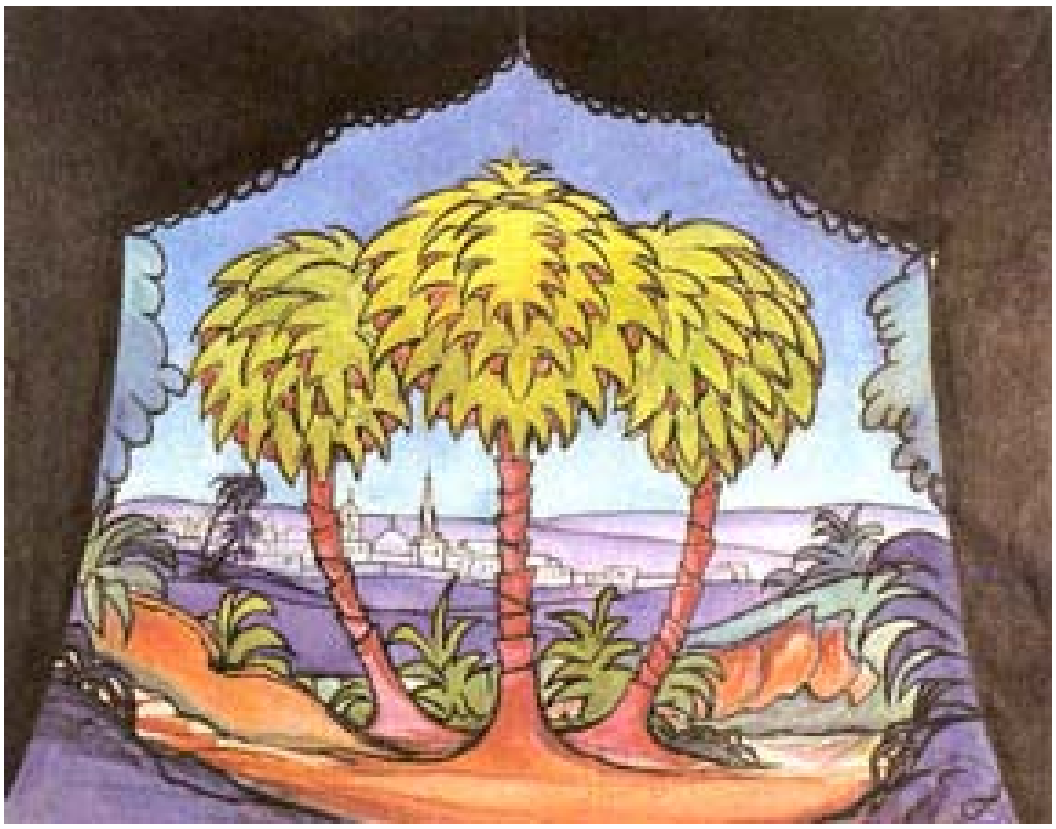


ATTO II

Si prepara intanto la cerimonia nuziale di Reiza: un coro esalta la gloria del califfo ed un balletto prepara l'arrivo di Reiza. A questo punto, però, irrompono Huon e il suo scudiero.
Il cavaliere uccide Babekan, seduto accanto al califfo, stringe a sé Reiza ed immobilizza tutti i presenti col suono del corno magico di Oberon.
I due amanti fuggono insieme, seguiti dallo scudiero Scherasmin e da Fatima. Una volta che questi ultimi si sono promessi il mutuo affetto nel giardino del palazzo, i quattro fuggiaschi prendono la via del mare.
Su comando di Oberon e con l'aiuto degli spiriti "dell'aria, della terra e del mare", Puck provoca una tempesta, che getta la nave dei fuggitivi

sulla spiaggia.
Dalla caverna dove sono stati scaraventati, Huon prega per la vita della svenuta Reiza, che prontamente rinviene.
Mentre il cavaliere si é allontanato in cerca di aiuto, Reiza, che sta meditando sull'accaduto, vede approdare una scialuppa di pirati: vano è l'intervento di Huon per impedire il rapimento della ragazza.
Al termine della lotta appare Oberon, che ordina a Puck di attendere una settimana e quindi di trasportare Huon a Tunisi, nei giardini dell'emiro Almanzor.
Mentre il sole tramonta, le scena si popola di elfi e si ode il canto fatato delle sirene.

BOZZETTO



ATTO III

Dopo il naufragio Fatima e Scherasmin sono stati venduti dall'emiro di Tunisi, al cui servizio lo scudiero è diventato giardiniere.
La ragazza, che ricorda con nostalgia la patria, viene consolata affettuosamente da Scherasmin. Sotto la guida di Puck è frattanto arrivato Huon, cui lo scudiero racconta tutto l'accaduto e suggerisce di fingersi anch'egli giardiniere.
Nell'harem Reiza, sconsolata, rifiuta le profferte amorose dell'emiro e gli sfugge. La moglie ripudiata di Almanzor, Roshana, giura vendetta.
Huon è stato intanto condotto da una schiava alla camera di Roshana: il cavaliere dapprima crede di poter incontrare Reiza, quindi scopre l'equivoco.
La donna gli offre il suo amore se l'aiuterà ad uccidere il marito. Huon rifiuta, ma Roshana evoca una schiera di seducenti fanciulle e schiave danzanti per circuirlo. Giunge in quel mentre l'emiro, che crede la moglie infedele e condanna a morte il presunto seduttore.
Huon è condannato al rogo, ma Scherasmin recupera il corno magico e si appresta, con l'aiuto di Fatima, a correre in suo soccorso.
L'emiro risponde alle suppliche di Reiza condannando anche lei a morte. L'esecuzione viene però impedita dal suono del corno fatato, che costringe gli astanti ad una danza sfrenata.
Compaiono allora Oberon e sua moglie Titania, lieti perché il loro piano è andato a buon fine. Per incanto si viene trasportati nel palazzo imperiale di Carlomagno: Huon ha trionfato in tutte le prove e rende omaggio al suo signore.
Il coro finale esalta il valore dell'eroe e la bellezza di Reiza.