

TEATRO COMUNALE  
FIRENZE

PANTEA

di

G. F. MALIPIERO

DIE GLÜCKLICHE HAND

di

A. SCHÖNBERG

SALOMÈ

di

R. STRAUSS

Omaggio  
L. 300

XXVII MAGGIO MUSICALE FIORENTINO  
1964

## XXVII MAGGIO MUSICALE FIORENTINO

2 Maggio - 23 Giugno 1964

### CALENDARIO DELLE MANIFESTAZIONI

#### M A G G I O

2 Sabato	ore 21	DOTTOR FAUST (F. Busoni)
4 Lunedì	ore 17,30	GENESI E SVILUPPO DEL LIED ESPRESSIONISTA (I)
5 Martedì	ore 21	DOTTOR FAUST
6 Mercoledì	ore 21,30	GENESI E SVILUPPO DEL LIED ESPRESSIONISTA (II)
8 Venerdì	ore 21	WOZZECK (A. Berg)
9 Sabato	ore 21	DOTTOR FAUST
10 Domenica	ore 16	WOZZECK
12 Martedì	ore 21	WOZZECK
14 Giovedì	ore 21,30	ORCHESTRA DEL SÜDWESTFUNK DI BADEN-BADEN (I)
15 Venerdì	ore 21,30	ORCHESTRA DEL SÜDWESTFUNK DI BADEN-BADEN (II)
17 Domenica	ore 21,30	BÜRGER SCHIPPEL (C. Sternheim)
18 Lunedì	ore 21,30	QUARTETTO ITALIANO
19 Martedì	ore 21,30	ORCHESTRA DI ROMA DELLA RADIO-TELEVISIONE ITALIANA
20 Mercoledì	ore 21,30	ORCHESTRA E CORO DI ROMA DELLA RADIO-TELEVISIONE ITALIANA
23 Sabato	ore 21	IL NASO (D. Sciostakovic)
24 Domenica	ore 21,30	BERLINER PHILHARMONISCHES ENSEMBLE
26 Martedì	ore 21	IL NASO
29 Venerdì	ore 21	DIE GLÜCKLICHE HAND (A. Schönberg) PANTEA (G. F. Malipiero) SALOMÉ (R. Strauss)
30 Sabato	ore 21	IL NASO
31 Domenica	ore 21	DIE GLÜCKLICHE HAND PANTEA SALOMÉ

#### G I U G N O

4 Giovedì	ore 21	IL TAVOLO VERDE (K. Jooss - F. Cohen)
5 Venerdì	ore 21	MATKA (A. Haba)
8 Lunedì	ore 21,30	IL TAVOLO VERDE MATKA
10 Mercoledì	ore 21,30	SYLVIA BRIGHAM, soprano FREDERICK RZEWSKI, pianista
12 Venerdì	ore 21,30	ENRICA CAVALLO, pianista
15 Lunedì	ore 21,30	FRANCO GULLI, violinista
16 Martedì	ore 21,30	PAMELA WEDEKIND, attrice-canzonettista
17 Mercoledì	ore 21	BATTAGLIA NAVALE (R. Goering)
		BATTAGLIA NAVALE
		ERWARTUNG (A. Schönberg)
		IL MANDARINO MERAUVIGLIOSO (B. Bartók - A. M. Milloss)
		VOLO DI NOTTE (L. Dallapiccola)
18 Giovedì	ore 21,30	BATTAGLIA NAVALE
19 Venerdì	ore 21,30	PIETRO SCARPINI, pianista
20 Sabato	ore 21	ERWARTUNG
		IL MANDARINO MERAUVIGLIOSO
		VOLO DI NOTTE
22 Lunedì	ore 21,30	SOCIETÀ CAMERISTICA ITALIANA
23 Martedì	ore 21,30	ORCHESTRA E CORO DEL MAGGIO MUSICALE FIORENTINO

CITTÀ DI FIRENZE

ENTE AUTONOMO DEL TEATRO COMUNALE

XXVII MAGGIO MUSICALE FIORENTINO

# PANTEA

Dramma sinfonico di

**GIAN FRANCESCO MALIPIERO**

*Edizioni Chester - Londra*

*Prima rappresentazione a Firenze*

*Teatro Comunale*

Domenica 31 maggio 1964, ore 21

Mercoledì 3 giugno, ore 21

PERSONAGGI

INTERPRETI

Pantea . . . . . Carla FRACCI  
Una voce . . . . . Teodoro ROVETTA

*Orchestra e Coro del Maggio Musicale Fiorentino*

*Maestro concertatore e direttore*

**BRUNO MADERNA**

*Collaboratore alla preparazione orchestrale*

Giampiero Taverna

*Maestro del Coro*

**ADOLFO FANFANI**

*Scene e costumi di*  
**EZIO FRIGERIO**

*Regista*  
**BEPPE MENEGATTI**

*Direttore dell'allestimento*  
**PIERO CALITERNA**

*Assistenza coreografica di*

Loris Gaj

*Maestri collaboratori*

Giancarlo Cardini - Gianni Del Testa

*Direttore musicale del palcoscenico*

Erasmus Ghiglia

*Scenografo*

Giovanni Broggi

*Collaboratore all'allestimento scenico*

Egisto Bettini

*Realizzatore delle luci*

Guido Baroni

*Capo macchinista*

Renato Ciulli

*Direttore di scena*

Sergio Coppini

*Capo attrezzista*

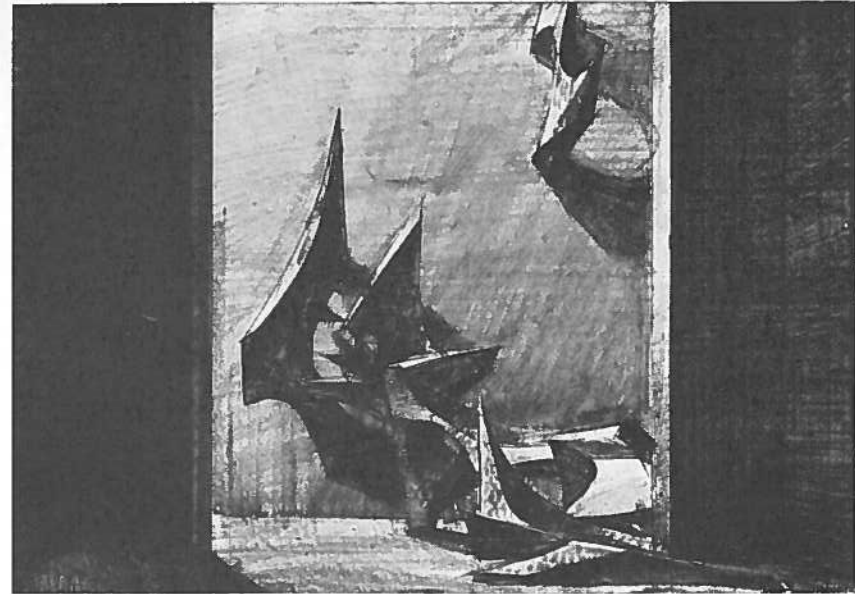
Giulio Cipriani

*Maestri sostituti*

Gilberto Fintoni - Marcello Guerrini - Francesco Prestia

*Costumi: Cerratelli - Parrucche: Filistrucchi - Registrazioni sonore: Natali*

*Calzature: Sacchi - Attrezzi: Rancati*



Ezio Frigerio - Bozzetto per «Pantea» di G. F. Malipiero

### Guida all'ascolto di «Pantea»

*Pantea*, composta fra il 1918 e il '19, è stata definita dal suo autore «dramma sinfonico»; e già in questa breve definizione si delinea uno dei tratti fondamentali della musica malipieriana, che viene messo in luce fin dalle prime battute. Infatti, questo lavoro inizia con un *Allegro impetuoso* la cui linea tesa viene maggiormente posta in risalto dalle sincopi che si succedono con un ritmo serrato e vibrante. Questa prima sezione ci porta direttamente ad un *Agitato* i cui bassi pesanti conferiscono al frammento un movimento quasi di marcia. La tessitura ritmica risulta squadrata e si staglia decisamente con una successione di marcati blocchi sonori. Le armonie si sviluppano secondo una proiezione angolosa e dura che viene vibrata con tagliente unitarietà.

Al *Ritenuto* successivo interviene un nuovo episodio melodico che si instaura sul tremolo dei bassi. Al *Molto calmo* la sostanza sonora subisce una notevole, intensa schiarita, mentre i bassi procedono nella loro marcia un poco ostinata. Si perviene, così, al primo intervento del coro che scandisce dolcemente un canto mattutino sulla rabbrividente, tersa trama orchestrale. Una calma germinante regna ora fra le varie parti che si tessono e si fondono vicendevolmente con un bello effetto contrappuntistico. Questo *Prologo* si conclude con un *Agitato assai* di una notevole potenza sonora.

La *Prima allucinazione* inizia in un clima teso ed agitato con degli accordi fortissimi e staccati che assai bene si prestano a introdurre l'inquietante prospettiva dell'azione scenica. Stridule scalette discendenti cromatiche procedono sulla scoscesa linea segnata dai vari strumenti. La sezione che inizia con un *Più ritenuto ma gaio* racchiude un delicato episodio. Luminosi gruppi sonori si svolgono sulla tessitura lieve e aerea dello strumentale che verso la fine di questa scena assume intense coloriture dinamiche.

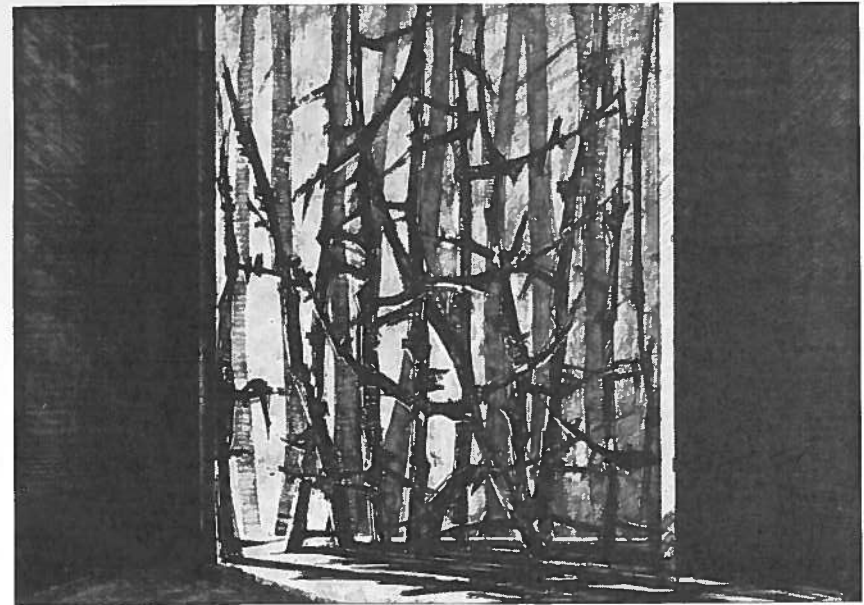
Lo stesso motivo che abbiamo udito nell'episodio finale della *Prima allucinazione* introduce, con qualche leggera variante, la scena della *Seconda allucinazione*. La sostanza sonora si svolge ora su un fluido *mezzo forte* con delicate prospettive cromatiche. L'ordito ritmico e armonico nello sviluppo successivo si fa più complesso fino a che si giunge alla sezione contraddistinta dalla didascalia *Alquanto più mosso*, caratterizzato da accordi aerei e trasparenti su cui si instaurano gli elementi melodici. Ecco che di nuovo interviene il coro. « Molte voci » dice la didascalia « intonano un inno di esultanza: è l'apoteosi della luce ». Una melodia vibrata e maestosa commenta con grande appropriatezza il finale di questa *Seconda allucinazione*.

*Terza allucinazione*. « Notte cupa » reca la didascalia « piena di riflessi violacei ». Accordi pesanti e risentiti si instaurano nelle prime battute di questa scena. Sibilanti scale si susseguono con ritmo frenetico. Grandi tremoli vibrano in tutta l'orchestra, evocando ombre e luci, in una prospettiva intensamente drammatica.

L'*Epilogo* prende l'avvio su un movimento *Calmo* dell'orchestra. Un basso ostinato si fa sentire mentre altri settori strumentali espongono movimenti in terzine. Il coro sottolinea l'azione

con lamentosi andamenti melodici. Al *Poco più lento* una voce sola intona una melodia dagli accenti malinconici. Al *Lento molto triste* risuonano funebri accordi: « Pantea inizia la danza della propria morte ». Sui cupi rintocchi degli accordi sostenuti dai bassi si instaura una melodia lenta e solenne, intrisa da una specie di inesorabilità fatale contro cui ogni resistenza è vana. L'opera si conclude su un tremolo lugubre che si smorza in un pianissimo appena sussurrato.

ANTONIO MAZZONI



Ezio Frigerio - Bozzetto per «Pantea» di G. F. Malipiero

## ARGOMENTO

Prologo - Una sala. A sinistra s'apre, nel muro massiccio e rozzo, una grande finestra nella quale s'inquadrano il cielo e l'orizzonte. A destra una porta pesante chiusa. Nel fondo un grande letto carico di cuscini e di pelli. Di fuori imperversa un uragano. Pantéa se ne sta sdraiata, indifferente e immobile. Bagliori sinistri, oscillazioni multicolori della fiamma la illuminano. Torna la calma. Albeggia. Si odono i canti del mattino. Pantéa si leva e, secondando con la danza la sinfonia mattutina, saluta il giorno che sorge. Cessano le voci: una sola ne rimane, nostalgica, d'uomo. Pantéa s'arresta attratta da quel canto e quando anche l'ultima voce s'è spenta, ella si lancia contro la porta per

aprirla, ma non vi riesce nonostante gli sforzi: ella è prigioniera. Affranta, cade in ginocchio innanzi alla grande finestra e fissa perdutoamente lo sguardo nel vuoto.

Prima allucinazione - *Il declivio d'un monte. È notte. Pantéa cerca guadagnarne la sommità vincendo la furia della tempesta che ostacola la sua ascesa. Nell'oscurità il suo corpo fosforescente risplende ed è agitato da un ritmo assillante. I lampi e i fulmini la illuminano con frequenza. Pantéa cade. Si rialza. Ricade. Si leva di nuovo e riprende l'ascesa faticosa. Alcune voci chiamano Pantéa come per ammonirla, ma ella continua sempre a danzare senza dare ascolto. Alla fine il vertice è raggiunto; una folgore lucentissima la irradia per l'ultima volta, poi tutto sparisce nell'oscurità.*

Seconda allucinazione - *Un prato sconfinato tutto verde. Pantéa si inebria danzando sotto il sole del meriggio. Il ritmo, dapprima gaio, diviene a poco a poco d'una vivacità sfrenata. Molte voci intonano un inno di esultanza: è l'apoteosi della luce. Ad un tratto ritorna, repentina, l'oscurità.*

Terza allucinazione - *Notte cupa piena di riflessi violacei. Nel fondo vaporoso si profilano le ombre di grandi alberi nerissimi. Pantéa esce correndo, come frustata da mille sferze. Ella sembra sfuggire ai colpi inferti da mani invisibili. Esausta, si getta, con il volto a terra, ai piedi di un tronco.*

Epilogo - *La sala come nel Prologo. Pantéa è ancora inginocchiata davanti alla finestra, nello stesso atteggiamento di contemplazione e di sogno. È il tramonto. Ricominciano i canti, come in quell'alba lontana, ma la loro intonazione è crepuscolare. La voce nostalgica riprende, più triste, il suo canto. Pantéa si alza, va verso la porta e con uno sforzo sovrumano riesce ad aprirla. Appare nel vano una nera figura, immobile e paurosa. Pantéa tenta richiudere la porta, ma non vi riesce. La figura svanisce e dalla porta aperta entra, obliquo, un raggio di luna. Nello squallore della notte, Pantéa inizia la danza della propria morte. Il ritmo funebre straziante ha sussulti e brividi. Ad un tratto si ravviva, ma quasi subito affievolisce quando Pantéa, sfinita, cade a terra, per non rialzarsi mai più.*

## SUJET

*Prologue.* - Une salle. A gauche, dans le mur massif et irrégulier est percée une large fenêtre à travers laquelle on voit le ciel et l'horizon. A droite, une lourde porte fermée. Au fond un grand lit chargé de coussins et de fourrures. Dehors un ouragan fait fureur. Pantea est allongée, indifférente et immobile, des lueurs sinistres, les vacillements multicolores de la flamme l'éclaire. Le calme revient. C'est l'aube. On entend les chants du matin. Pantea se lève, accompagnant par sa danse la symphonie matinale, elle salue le jour qui se lève. Les voix se taisent. Il n'en reste qu'une nostalgique, une voix d'homme. Pantea s'arrête attirée par ce chant, et quand cette dernière voix se tait également, elle se lance contre la porte pour l'ouvrir, mais elle n'y arrive pas, en dépit de tous ses efforts: elle est prisonnière. Abattue, elle tombe à genoux devant la grande fenêtre et fixe éperduement son regard dans la vide.

*Première hallucination.* - Le flanc d'une montagne. C'est la nuit. Pantea cherche d'atteindre le sommet en luttant contre la tempête furieuse qui contrarie son ascension. Dans l'obscurité, son corps phosphorescent brille, et est secoué par des mouvements obsédants. Les éclairs et la foudre fréquents l'éclairent. Pantea tombe. Elle se relève. Elle retombe. Elle se relève de nouveau, et reprend sa montée pénible. Quelques voix appellent Pantea comme pour l'avertir, mais elle continue à danser, sans y prêter attention. Finalement elle atteint le sommet. Un éclair éblouissant l'irradie une dernière fois, puis tout se fond dans l'obscurité.

*Deuxième hallucination.* - Un pré immense tout vert. Pantea s'enivre en dansant sous le soleil de midi. Le rythme d'abord gai devient peu à peu d'une vivacité effrénée. De nombreuses voix entonnent un hymne exultant: c'est l'apothéose de la lumière. Tout à coup l'obscurité revient.

*Troisième hallucination.* - Nuit noire pleine de reflets violacés. Dans le fond vaporeux se profilent, très noires, les ombres de grands arbres. Pantea sort en courant, comme si elle était fouettée par mille verges. Elle semble fuir des coups portés par des mains invisibles. Épuisée, elle se jette au pied d'un arbre, le visage contre terre.

*Epilogue.* - La salle, comme dans le prologue. Pantea est encore agenouillée devant la fenêtre, dans la même attitude de contemplation et de rêve. C'est le couchant. Les chants recommencent comme dans l'aube lointaine, mais leur intonation est crépusculaire. La voix nostalgique, plus triste encore, reprend son chant. Pantea se lève, se dirige vers la porte, et, dans un effort surhumain, réussit à l'ouvrir. Dans l'embrasure apparaît une silhouette noire, immobile, effrayante. Pantea tente de refermer la porte, mais en vain. La silhouette s'évanouit et par la porte ouverte, entre un rayon de lune. Dans la nuit désolée, Pantea commence la danse de sa propre mort. Le rythme funèbre, déchirant, est interrompu de sursauts et de frissons. Tout à coup, il devient plus vif mais s'affaiblit presque aussitôt quand Pantea, épuisée, tombe à terre, pour ne plus jamais se relever.

## ARGUMENT

*Prologue.* - A room with massive walls, a window and a heavy closed door. Pantea is lying on a bed amidst cushions and furs, unmoving. Sinister lights from the fire illuminate her. Dawn begins. Pantea gets up and awaits the dawn dancing to the voices of dawn. Only one nostalgic voice remains. Pantea stops attracted to that sound but even that stops. Then she throws herself against the door but cannot open it. She is prisoner. She falls on her knees before the window and looks out into emptiness.

*First hallucination.* - Pantea is trying to scale the steep side of a mountain through the raging tempest in the night that pushes her back. Thunder and lightning illuminate her body. She falls, manages to get up and falls down again. Voices warn her to keep back but she tries to go on anyway. Then darkness envelops her.

*Second hallucination.* - Pantea dances in ecstasy on an infinite green lawn under the sun. Her dancing gets more frenzied as voices sing an exulting hymn. It is the triumph of light. Then suddenly darkness returns.

*Third hallucination.* - Pantea runs through a dark forest whipped by invisible hands. Exhausted she throws herself at the foot of a tree.

*Epilogue.* - The same room as before and Pantea is in the same position dreaming. Evening comes. Pantea runs to the door and with a super-human effort manages to open it. She draws back in fear before a terrifying figure in black. She tries desperately to close the door again but cannot. The figure disappears and a ray of moonlight penetrates in the room. Pantea mingles the dance of her own death. The funeral rithem seems to sob and tremble, then after a moment of life it weakens as Pantea falls to the ground never to rise again.

## INHALTSANGABE

*Prolog* - Ein kleiner Saal. Links in der massiven rauhen Wand ein grosses Fenster, durch welches man den Himmel und den Horizont erblickt. Rechts eine geschlossene Tür. Im Hintergrund ein breites Bett mit vielen Kissen und Fellen. Draussen tobt der Sturm. Panthea liegt unbeweglich auf dem Bett; unheimliches Blitzen, vielfarbiges Flammenlicht beleuchten sie. Dann kehrt die Ruhe wieder. Es dämmt, man hört singen. Panthea erhebt sich und begrüsst mit einem Tanz den neuen Tag. Die Stimmen draussen erlöschen, nur eine hört man noch, eine sehnsuchtsvolle männliche Stimme. Panthea hält inne, von diesem Singen angezogen; und wie auch das letzte. Echo verstummt, stürzt sie sich auf die Tür, um sie zu öffnen. Vergeblich sind doch ihre Versuche: sie ist eine Gefangene. Ermattet sinkt sie vor dem grossen Fenster auf die Knie, schaut verloren ins Weite und verfällt in Wahnvorstellungen.

*Erstes Bild* - Ein Bergabhang. Es ist tiefe Nacht. Panthea zu. Panthea fällt, erhebt sich wieder, fällt noch einmal, rafft sich doch noch zusammen und setzt ihren mühevollen Aufstieg fort. Stimmen ermahnen sie, aber sie tanzt weiter, ohne auf sie zu hören. Endlich erreicht sie den Gipfel; ein grelles Blitzen erhellt sie noch einmal, dann verschwindet alles in der Finsternis.

*Zweites Bild* - Eine weite grüne Wiese. Panthea tanzt berauscht in der Mittagssonne. Der fröhliche Rhythmus wird nach und nach erregter und schliesslich ganz ausgelassen. Viele Stimmen fallen mit einer jubelnden Hymne ein: es ist die Apotheose des Lichtes. Plötzlich versinkt alles in tiefe Finsternis.

*Drittes Bild* - Eine düstere Nacht, violette Schimmer. Im nebligen Hintergrund sieht man die schattenhaften Umriss grosser, tief-schwarzer Bäume. Panthea stürzt herein, wie von tausend Peitschen geschlagen. Es ist, als ob unsichtbare Hände mit Peitschenhieben auf sie wüteten. Erschöpft fällt sie zu Füssen eines Baumes nieder, das Gesicht zu Boden.

*Epilog* - Der Saal wie im Prolog. Panthea kniet noch immer vor dem Fenster, mit dem gleichen träumerischen Ausdruck und dem Blick ins Weite. Die Sonne geht unter. Wie in jener Morgendämmerung hört man wieder die singenden Stimmen, sie haben jetzt jedoch einen gedämpften Ton. Die einzelne, sehnsuchtsvolle Stimme singt ein trauriges Lied. Panthea erhebt sich, geht zur Tür und mit übermenschlicher Anstrengung gelingt es ihr, sie zu öffnen. In der Türöffnung erscheint eine unbewegliche erschre-



ckende schwarze Gestalt. Panthea versucht, die Tür wieder zu schliessen, sie kann es aber nicht. Die schwarze Gestalt entschwindet, durch die offene Tür dringt schräg ein Mondstrahl herein. In der nächtlichen Dürsterheit beginnt Panthea ihren eigenen Todestanz zu tanzen. Der Rhythmus dazu ist schwermütig, herzerreissend. Plötzlich belebt er sich, aber gleich wird er wieder traurig, als Panthea erschöpft zu Boden fällt, um nie mehr wieder aufzustehen.

CITTÀ DI FIRENZE  
ENTE AUTONOMO DEL TEATRO COMUNALE  
XXVII MAGGIO MUSICALE FIORENTINO

# DIE GLÜCKLICHE HAND

(La mano felice)

Dramma con musica di  
**ARNOLD SCHÖNBERG**

*Edizioni Universal - Vienna*

*Nel testo originale*

*Prima rappresentazione basata sulle indicazioni di regia  
e sui bozzetti e figurini dell'Autore*

a cura di

**LUIGI ROGNONI**

*Teatro Comunale*

Domenica 31 maggio 1964, ore 21

Mercoledì 3 giugno, ore 21

*PERSONAGGI*

*INTERPRETI*

Un uomo . . . . . Albrecht PETER  
Una donna . . . . . Brenda HAMLYN  
Un signore . . . . . Mario BINI  
Un mostro favoloso . . . . . Carlos PROIETTI

Tre operai

Italo Mari, Ettore Peraldo, Vinicio Gaspardis

*KAMMERCHOR DELL'UNIVERSITÀ DI MONACO*

*diretto da*

*ERICH BOHNER*

(Karin Bartzich, Uta Meik, Svetlana Landesén, Marianne Kunts, June Holden, Rita Hieber, Georg Canakakis, Erich Weiss, Erwin Abel, Michael Fuger, Victor Drawing, Rudolf Graf)

*Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino*

*Maestro concertatore e direttore*

**BRUNO MADERNA**

*Collaboratore alla preparazione orchestrale*

Giampiero Taverna

*Regia realizzata da*

WALTER BOCCACCINI

*Direttore dell'allestimento*

PIERO CALITERNA

*Maestra collaboratrice*

Maria Concetta Balducci

*Direttore musicale del palcoscenico*

Erasmus Ghiglia

*Scenografo*

Giovanni Broggi

*Collaboratore all'allestimento scenico*

Egisto Bettini

*Maestro della banda*

Pietro Margarito

*Direttore di scena*

Sergio Coppini

*Maestra suggeritrice*

Sitta Müller-Wischin

*Realizzatore delle luci*

Guido Baroni

*Capo macchinista*

Renato Ciulli

*Capo attrezzista*

Giulio Cipriani

*Maestri sostituti*

Gilberto Fintoni - Marcello Guerrini - Francesco Prestia

*Costumi:* Cerratelli - *Parrucche:* Filistrucchi - *Registrazioni sonore:* Natali  
*Calzature:* Sacchi - *Attrezzi:* Rancati

## Simbolismo espressionista in « Die glückliche Hand »

I miti, i simboli di un'epoca trasferiti nell'opera d'arte ed interpretati in funzione di questa; i personaggi che non hanno volto né un nome (la loro identità è affidata spesso alla circoscritta anonimata di una sigla: si pensi alla lettera K che contrassegna tanti personaggi kafkiani, o alla generica definizione ricavabile da un nome comune); una convulsa ed esasperata concezione di vita e di arte che sembra erompere debordante dagli argini e dagli strati più profondi e critici della psicologia umana: tutto questo, in sintesi è quanto traspare dal testo e dalla musica dell'opera *Die glückliche Hand*.

Questo lavoro in un atto, composto fra il 1909 e il 1913, i cui personaggi sono un Uomo, una Donna, un Signore, un coro misto (sei uomini e sei donne), dà la misura costante di ciò che si andava maturando in quegli anni del teatro musicale mittel-europeo, che doveva culminare nella nascita di *Wozzeck* e di *Lulu*. È un lavoro precursore rispetto ai due capolavori citati e, nello stesso tempo, per certi altri aspetti, è un lavoro ove talune acquisizioni fondamentali di cui diremmo dopo vengono stabilite e definitivamente consolidate.

L'opera in un atto è suddivisa in quattro quadri ciascuno dei quali ha una propria fisionomia. Il primo quadro inizia dopo poche battute strumentali con l'entrata del coro che rappresenta simbolicamente la coscienza dell'« Uomo ». Di questo quadro il coro rappresenta l'unico protagonista. Occorre notare fin da ora che Schönberg applica qui, per la prima volta, quella « Sprechstimme » o « voce parlata » che utilizzerà poi in forma coerente e sistematica nel *Pierrot lunaire*. Si tratta cioè di uno di quei momenti

decisivi (o, meglio, di quelle acquisizioni fondamentali) che troverà nell'opera di Alban Berg il proseguimento più fedele ed efficace. Un'impetuosa e martellata scansione sillabica caratterizza la parte vocale mentre l'orchestra sottolinea i vari momenti dell'azione con vigorosa puntualità. La scrittura armonica è quella tipicamente atonale che in quel tempo si costituiva alla base dei lavori dei compositori appartenenti alla « Scuola di Vienna ».

La scena termina su un grande tremolo dell'orchestra su cui si innesta la voce del violoncello. Subito dopo interviene la prima entrata dell'« Uomo » ed ha inizio il secondo quadro.

Questo quadro è caratterizzato da una strumentazione più chiara e brillante. Ciò traspare fin dalle prime battute che esordiscono col timbro, trasparente e stridulo, della celesta e del flauto. Una fragorosa, caustica e per così dire amara gaiezza contraddistingue tutto questo episodio: è una allucinata rappresentazione dei sogni, delle illusioni dell'« Uomo » nella perenne contraddizione fra spirito e materia, fra io e mondo. Egli ha racchiuso in sé tutto quell'insieme in una specie di groviglio, spasmodico e inestricabile, di desideri il cui soddisfacimento, del resto sempre deluso ed ovviato, condurrebbe alla conquista della felicità umana.

L'« Uomo » canta la propria felicità che egli identifica nella « Donna » e l'illusione è in lui così viva che quando la « Donna » scompare trascinata via dal « Signore », « egli la sente ancora nella propria mano che contempla fissamente »: quindi « con forza colossale getta le braccia in alto e restando sulla punta dei piedi, gigantesco, dice: " Ora ti possiedo per sempre! " ». A questa esplosione trionfante corrisponde il tremolo vibrato dell'orchestra.

Occorre far presente che il « Signore » rappresenta, simbolicamente la realtà materiale, gli ostacoli che si frappongono per la realizzazione dei desideri.

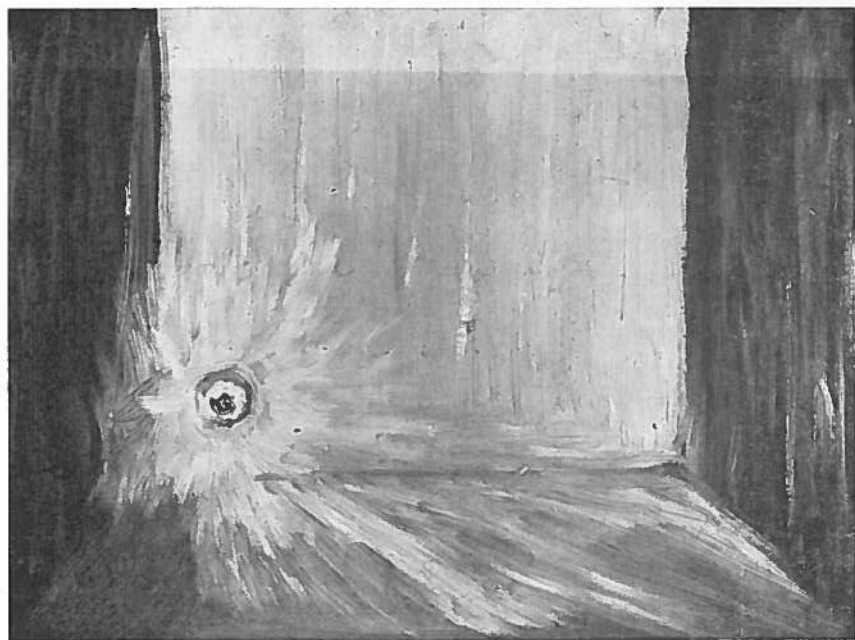
La terza scena è senz'altro la più spettacolare di tutto il dramma. Essa è innestata su un brano sinfonico ove sporadicamente interviene la voce umana. Ancor più che nelle precedenti scene, tutte le suggestioni sonore sono affidate alla compagine orchestrale in stretto rapporto col ritmo scenico determinato dal gesto e dal colore-luce in continue mutazioni. Il profilo musicale di questa scena, anche da un punto di vista ritmico oltre che melodico e armonico, si presenta assai complesso e si avvale di tutte quelle strutture che vanno dalla fissità allucinata dell'« ostinato » fino

alle libertà più frenetiche corrispondenti al perpetuo, vario divenire della sostanza sonora. Si tenga inoltre presente su quali piani prospettici d'intensità sonora si svolge tutto questo brano e che vanno da impetuosi « forti » fino a certe improvvise aeree trasparenze di alcuni « pianissimi » avvolti in una sorta di luce gelida e spettrale. Certi frantumati, solitari arabeschi sonori che fanno pensare a un lungo disperato vocalizzo strumentale successivamente s'innestano nella compatta, ferrea consequenzialità della polifonia orchestrale dando così luogo ad una sorta di dialogo le cui alterne vicende rispecchiano la psicologia dell'uomo ingaggiato nella lotta e proteso verso la sua affermazione di potenza.

Dopo una perorazione orchestrale in « fortissimo » con cui si conclude questo quadro, si entra nel clima che prepara l'ultima scena: sopra un tremolo « pianissimo » viene ripreso il motivo iniziale del fagotto, quindi sempre in « pianissimo » si fa udire il fruscio intenso di accordi discendenti.

Uno strappo sforzato dell'orchestra; ed ecco, quindi, la ripresa del coro. La struttura corale e sinfonica di questo brano, di una ardua complessità, si svolge su un piano prospettico in cui il tessuto polifonico vocale, compatto e omogeneo, trova nella compagine orchestrale un autentico, illuminante commento sonoro: energici martellati, spaziate ritmiche di un'irruenta forza espressiva si alternano per dar vita a questo mirabile finale, le cui ultime battute si risolvono con un sussurrato « pianissimo » degli archi, mentre le voci dell'arpa, del flauto e dell'oboe emergono in una sorta di stillicidio sonoro in cui si dissolvono i vari suoni.

ANTONIO MAZZONI



Arnold Schönberg - Bozzetto per « Die glückliche Hand » di A. Schönberg

## La realizzazione scenico-musicale

Die glückliche Hand propone, per la prima volta, l'idea di un Gesamtkunstwerk espressionista nello spirito del Blauer Reiter, il famoso movimento artistico animato da Wassily Kandinsky e da Franz Marc e al quale Schönberg partecipò attivamente.

Nel numero unico del Blauer Reiter, pubblicato a Monaco nel maggio 1912, musica e pittura vengono poste in una interrelazione spazio-temporale nella quale percezione visiva e percezione auditiva si integrano reciprocamente. Suono e colore non vengono più considerati per « analogie », ma come diretta « emozionalità » della visione interiore dell'artista. Questo ideale espressivo si realizza appunto nell'idea di un teatro totale dove musica, luce-colori, ritmo scenico si fondano in una comune base prospettica.

Schönberg e Kandinsky soprattutto sembrano muoversi in questa direzione. Il pittore pubblica anche (nel Blauer Reiter citato) una sua « composizione scenica » intitolata Der gelbe Klang (Il suono giallo), la cui parte musicale avrebbe dovuto essere assunta da Thomas von Hartmann, ma che non fu però mai composta.

Schönberg stava invece già scrivendo la partitura di Die glückliche Hand sin dal 1909, che certamente discusse con Kandinsky e portò a termine nel 1913.

L'opera non poté tuttavia essere allestita sino al 1924, quando apparve alla « Volksoper » di Vienna (14 ottobre), nella messa in scena curata da Eugen Steinhof, il quale, nella nota al programma, così scriveva: « La scena ha dovuto risolvere il problema di trasporre la spazialità musicale nello spazio allucinato del visibile. Lo sviluppo di questa irradiazione trova la sua sintesi nello spazio scenico. Dal primo quadro, fuori dallo spazio, creato soltanto dalla luce, all'aura primaverile del secondo quadro, di un esitante corrugarsi dello spazio, innanzi, sino ai pieni, veementi effetti di suono, colore, luce sino ad uno sviluppo che tutto abbraccia, nel terzo quadro, e alla nuova ricaduta nella vanità senza spazio, nel quarto quadro ».

La realizzazione non soddisfece però pienamente Schönberg che aveva accuratamente scritto in partitura ogni gesto dei personaggi ed ogni effetto di luce-colore in esatto rapporto con gli effetti armonici, melodici e ritmico-timbrici di ogni battuta musicale: egli intendeva appunto realizzare in tale modo l'idea di una Klangfarbenmelodie pittorico-coreografico-musicale.

Probabilmente nel 1924 i mezzi tecnici della scena non consentivano ancora di realizzare rigorosamente questo contrappunto ex unica fra suono, ritmo scenico e colore voluto da Schönberg.

Pur consapevoli delle notevoli difficoltà che ancor oggi presenta una sintesi estrema di teatro totale espressionista come questa proposta da Schönberg, si è voluto, per la prima volta, tentarne la realizzazione, nel quadro di questo « Maggio » dedicato all'Espressionismo, seguendo alla lettera sia i bozzetti delle scene e dei costumi dipinti dal musicista, sia ogni indicazione di regia, di movimento e di luci segnati in partitura. Soltanto alcuni rari punti, nei quali l'Autore ha lasciato una certa libertà di soluzione, sono stati tuttavia risolti strettamente nello spirito dello spetta-

colo inteso da Schönberg come Drama mit Musik. L'idea del siparietto (non segnato in partitura), proiettato all'inizio del primo e dell'ultimo quadro, ci è stata suggerita dal bozzetto stesso dell'Autore ritrovato fra le sue carte.

La gratitudine nostra, della direzione del Teatro Comunale di Firenze e dei realizzatori di questo spettacolo va infine rivolta alla signora Gertrud Schönberg, la quale ha voluto riservare a noi il privilegio di questa « prima » retrospettiva, non solo mettendoci a disposizione bozzetti, disegni, appunti e ogni materiale documentario relativo all'opera, ma prodigandoci anche preziosi consigli e suggerimenti.

LUIGI ROGNONI

★ ★

*Die gluckliche Hand* propose, pour la première fois, l'idée d'un *Gesamtkunstwerk* expressionniste, dans l'esprit du *Blauer Reiter*, ce fameux mouvement artistique animé par Wassily Kandinsky et Franz Marc, mouvement auquel Schönberg participa activement.

Dans le seul numéro du *Blauer Reiter*, publié à Munich en mai 1912, sont placés dans une relation spatio-temporelle musique et peinture, relation dans laquelle perception visuelle et perception auditive se recouvrent. Son et couleur ne sont plus considérés par « analogie », mais comme « émotionnalité » directe de la vision intérieure de l'artiste. Cet idéal expressif se réalise justement dans l'idée d'un *théâtre total* où la musique, la lumière-couleur, le rythme scénique se fondent dans une base perspective commune. Schönberg et Kandinsky particulièrement, semblent prendre cette direction. Le peintre publie également (dans le *Blauer Reiter*) une de ses « compositions scéniques » ayant pour titre « *Der Gelbe Klang* » (*Le son jaune*) dont la partie musicale aurait dû être assumée par Thomas von Hartmann, mais qui ne fut jamais composée.

Schönberg, par ailleurs, écrivait déjà la partition de *Die gluckliche Hand*, depuis 1909, et il en discuta certainement avec Kandinsky, partition qu'il termina en 1913. L'œuvre toutefois ne put être montée avant 1924, quand elle fut donnée à la *Volksoper* de Vienne (14 octobre dans la mise en scène de Eugen Steinhof, lequel, dans l'avertissement du programme, écrivait ceci: « La scène a dû résoudre le problème de la transposition de l'espace musical dans l'espace halluciné du visible. Le développement de cette irradiation trouve sa synthèse dans l'espace scénique. Depuis le premier tableau, en dehors de l'espace, créé seulement par la lumière, jusqu'à la brise printanière du second tableau, d'une agitation hésitante de l'espace, d'abord jusqu'à des effets véhéments, pleins de son, de couleur, de lumière, jusqu'à un développement qui embrasse le tout, dans le troisième tableau, et jusqu'à la nouvelle rechute dans la vanité extraspatiale du quatrième tableau ».

La réalisation ne satisfait cependant point pleinement Schönberg, qui avait soigneusement noté sur la partition les gestes que devaient accomplir tous les personnages, et tous les effets de lumière et de couleur, en rapport exact avec les effets harmoniques, mélodiques, les effets de timbre et de rythme de chaque mesure musicale: il entendait précisément réaliser de cette façon l'idée d'une *Klangfarbenmelodie* picturo-choréographique-musicale.

En 1924, probablement, les moyens techniques de la scène n'étaient pas encore en mesure de réaliser rigoureusement ce contre-point « *ex-unica* » entre le son, le rythme scénique et la couleur voulu par Schönberg.

Bien que conscients des difficultés notables que présente encore aujourd'hui une synthèse extrême du *théâtre total* expressionniste comme celle que propose Schönberg, nous avons voulu pour la première fois, en tenter la réalisation, dans le cadre de ce Mai consacré à l'expressionnisme, en suivant à la lettre soit les ébauches de scènes et de costumes peints par le musicien, soit toutes les indications de mise en scène, de mouvement et de lumière, indiqués sur la partition. Seuls quelques rares points, au sujet desquels l'Auteur a laissé une certaine liberté d'interprétation, ont été traités strictement dans l'esprit du spectacle compris par Schönberg en tant que *Drama mit musik*. L'idée du « siparietto » (non indiquée sur la partition) proposée au commencement du premier et du dernier tableau nous a été suggérée par l'ébauche même de l'Auteur, ébauche que nous avons retrouvée parmi ses papiers.

Notre gratitude s'adresse ici à Madame Gertrud Schönberg, laquelle a tenu à nous réserver le privilège de cette « première » retrospective, non seulement en mettant à notre disposition les ébauches, les dessins, et les notes et tous les autres documents relatifs à l'œuvre, mais en nous prodiguant aussi ses précieux conseils et suggestions.

★ ★

*Die glückliche Hand* proposes, for the first time, the idea of an Expressionist *Gesamtkunstwerk*, in the spirit of the *Blauer Reiter*, the famous artistic movement animated by Wassily Kandinsky and by Franz Marc and in which Schönberg took an active part.

In the single number of *Der Blauer Reiter*, published at Munich in May 1912, music and painting are placed in a space-time relationship in which visual and aural perception are reciprocally integrated. Sound and colour are no longer considered as analogy, but as direct « emotionality » of the artist's interior vision. This ideal of expression is, in fact, realised in the idea of a *total theatre* in which music, light and colour, and scenic rhythm are fused together on a common basis of perspective.

Schönberg and Kandinsky, above all, seem to move in this direction. The painter also published (in the number of *Der Blauer Reiter* already mentioned), a « scenic composition » entitled « *Der Gelbe Klang* » (*The yellow sound*) in which the musical part was to have been undertaken by Thomas Hartmann, but which was never composed.

Schönberg however, had been writing the score of *Die glückliche Hand* since 1909; he certainly discussed it with Kandinsky, and finished it in 1913.

The opera was never produced until 1924, when it appeared at the *Volksoper* in Vienna (October 14th) produced by Eugen Steinhof, who wrote in the programme notes: « The stage has had to solve the problem of transposing musical spatiality into the deceptive space of the visible. The development of this irradiation is has its synthesis in scenic space. From the first scene, outside space, created solely by light, to the spring-like aura of the second scene, from the hesitant corrugations of space on to the full, vehement effects of sound, colour, and light, up to an all-embracing development in the third scene, and the fresh relapse into vanity without space, in the fourth scene ».

However, this production did not fully satisfy Schönberg, who had carefully written in the score every gesture of the characters and every effect of light and colour in exact relationship to the harmonic, melodic, rhythm or timbre effects of every beat of the music; in this way he intended to put into practice the idea of a pictorial, choreographical *Klangfarbenmelodie*.

Probably, in 1924, the technical possibilities of the stage did not yet allow the strict realisation of this *ex unica* counterpoint of sound, scenic rhythm and colour that Schönberg wanted.

Although conscious of the remarkable difficulties still nowadays presented by an extreme synthesis of Expressionist *total theatre* like this one proposed by Schönberg, we have decided to produce it for the first time within the framework of this May Musical Festival devoted to Expressionism, following to the letter not only the designs for the scenery and costumes painted by the composer, but all the directions as to production, movements and lights shown on the score. Only a few points, at which the composer left a certain liberty as to solution, have been resolved strictly in the spirit of the theatrical performance which Schönberg had in mind as *Drama mit Musik*. The idea of the curtain (not shown on the score) projected at the beginning of the first scene and of the last, was inspired by the drawing of the composer himself, found among his papers.

We must lastly express our gratitude to Frau Gertrud Schönberg, who has reserved for us the privilege of this retrospective « first performance », not only placing at our disposal sketches, designs, notes and all documentary material relating to the opera, but also generously giving us valuable suggestions and advice.

\*  
\*\*

« Die glückliche Hand » schlägt für das erste Mal die Idee eines expressionistischen gesamt-kunstwerks im Geiste des « Blauen Reiters » vor, der berühmten künstlerischen Bewegung, von Wassily Kandinsky und Franz Marc belebt, und an welchem Schönberg mit grossem Eifer teilnahm.

In der einzigen Ausgabe des *Blauer Reiters*», im Mai 1912 in München veröffentlicht, werden Musik und Malerei in eine raumzeitliche Wechselbeziehung gestellt, worin sich die sichtbare und die hörbare Vernehmung gegenseitig ergänzen. Klang und Farbe werden nicht mehr für « Analogie » angesehen, sondern als den Ausdruck der inneren Empfindung des Künstlers. Dieses Ideal findet eben in der Idee eines Gesamttheaters seine Verwirklichung, wo Musik, Licht, Farbe und Szenenrhythmus in eine gemeinsame Prospektgrundlage zusammenfliessen.

Besonders Schönberg und Kandinsky arbeiten in dieser Richtung. Der Maler veröffentlicht auch (in dem obenerwähnten « Blauen Reiter ») eine « Szenische Komposition » mit dem Titel « Der gelbe Klang », deren musikalische Partitur von Thomas von Hartmann übernommen werden sollte, die aber nie komponiert wurde.

Schönberg begann dagegen schon im 1909 die Partitur der « Glücklichen Hand », die er im 1913 zur Vollendung brachte, und die er sicherlich mit Kandinsky besprach.

Dieses Werk konnte aber erst im 1924 aufgeführt werden, und zwar in der Wiener Volksoper (14. Oktober) mit der Inszenierung von Eugen Steinhof, der im Programm so darüber schrieb: « Die Szene hatte das Problem zu lösen, die musikalische Räumlichkeit in den visionär gesehenen Raum zu leiten. Die Entwicklung dieser Ausstrahlung bildet ihre Verkörperung im szenischen Raum. Von dem Raumlosen, nur durch Licht geschaffen ersten Bild zu den Frühlinghaften des zweiten Bildes, einer zagenden Raumentfaltung, weiter zu wollen, wuchtigen Auswirkung von Ton, Licht: Zu der All umfassendsten Entwicklung, dem dritten Bilde, um im vierten Bilde wieder in raumlose Wesenlosigkeit zurückzufallen ».

Die Realisierung jedoch befriedigte Schönberg nicht vollkommen; er hatte in der Partitur jede Bewegung der Darsteller, jeden Effekt von Licht und Farbe in genauer Beziehung zu den harmonischen, melodischen und rhythmisch klanglichen Effekten jedes musikalischen Aufschlags genau angegeben; er wollte damit eben eine malerisch-choreographisch-musikalische Klang-farbenmelodie verwirklichen.

Wahrscheinlich waren im 1924 die technischen Mittel noch nicht genügend, um diesen Kontrapunkt *ex unica* zwischen Ton, szenischen Rhythmus und Farbe zu realisieren, wie ihn der Autor wünschte.

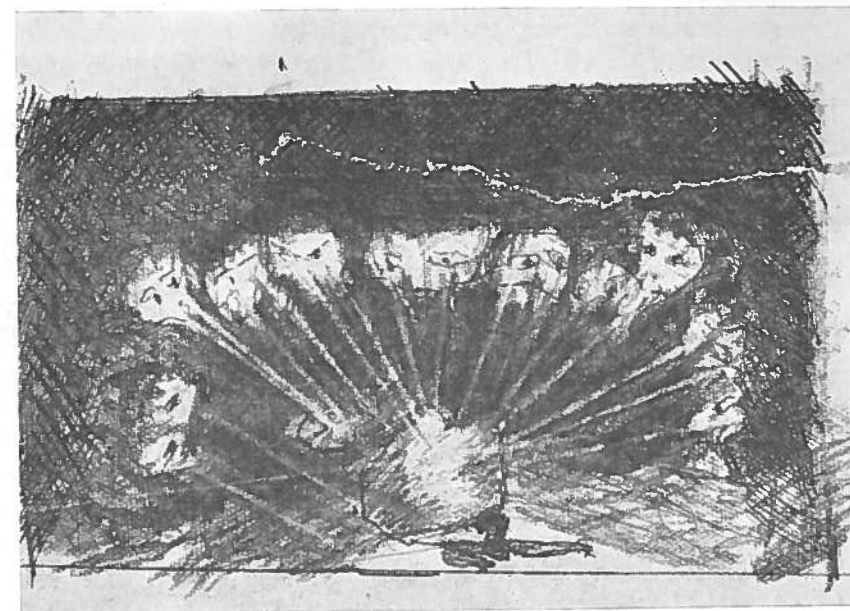
Obwohl es noch heutzutage nicht leicht fällt, die Vollkommenheit in dieser Hinsicht zu erreichen, wie Schönberg sie für das expressionistische *Gesamttheater* verlangt, hat man im Rahmen dieses dem Expressionismus gewidmeten Maggio versucht, das Werk buchstäblich nach den Angaben des Autors zu realisieren, sei es für die Bühnenbilder und Kostüme, wie auch für die Regie, die Bewegungen, die Beleuchtung.

Nur wenige Stellen, wo der Autor selbst eine gewisse Freiheit zulässt, sind von uns realisiert worden, jedoch im strengsten Sinn wie es Schönberg für das *Drama mit Musik* meinte. Die Idee des kleinen Vorhangs, (in der Partitur nicht angegeben) am Anfang des ersten und



des letzten Bildes, wurde uns von einer Skizze eingegeben, die sich unter Entwürfen des Autors befand.

Tiefe Dankbarkeit sind wir Frau Gertrud Schönberg schuldig, die uns bei unserer Arbeit in jeder Hinsicht so hilfsbereit beigestanden ist: nicht nur mit Skizzen, Zeichnungen, Noten und allerlei Beweismaterial, sondern auch mit kostbaren Ratschlägen und sachkundigen Eingebungen.



Arnold Schönberg - Bozzetto per « Die glückliche Hand » di A. Schönberg

## ARGOMENTO

Primo quadro. *Annota l'Autore: « Palcoscenico quasi oscuro. L'Uomo, in primo piano, è steso con la faccia rivolta al suolo. Sopra di lui un mostro favoloso (Fabeltier: in forma di jena con grandi ali di pipistrello) sembra rodergli la nuca. La sezione di scena visibile è molto piccola... Lo sfondo è delimitato da un tendaggio di velluto viola scuro: in esso si scorgono dodici volti illuminati di luce verde dei quali si vedono chiaramente quasi solo gli occhi... Tutto il resto della scena è avvolto in veli di una pallida tinta rossiccia, anch'essi tuttavia rischiarati dal verde bagliore ». Il coro (sei uomini e sei donne), dagli spiragli verdi, esorta l'Uomo a rinunciare a ciò che mai potrà raggiungere: « Taci! Tu lo sai: e tuttavia sei cieco?... Sempre di nuovo credi allo stesso sogno?... Sempre di nuovo ri-*



*volgi le tue ansie all'irraggiungibile! Sempre ti affidi alle lusinghe dei tuoi sensi... che spaziano per l'universo, ma cercano la felicità terrena! Infelice! Tu che hai l'ultraterreno in te, tu aspiri a ciò che è della terra! E non puoi resistere! O infelice! ».*

*I volti verdi scompaiono, la scena si rabbuia per un istante: nella penombra risuona, dietro la scena, una musica stridula e volgare che culmina in una beffarda risata collettiva. Scomparso il mostro favoloso, l'Uomo con mossa energica balza in piedi.*

*Secondo quadro. Violentemente illuminata di luce gialla la scena muta in un cielo azzurro pallido nel quale campeggia, verso sinistra in basso, un enorme occhio solare. L'aspetto dell'Uomo è miserando: i suoi abiti sono laceri, le scarpe sfasciate, tracce di ferite sul petto. Egli rimane immobile, intensamente commosso, quasi presentando la comparsa della Donna dalla luce. Ella appare infatti come d'incanto, silenziosa e leggera, bellissima, avvolta in morbidi veli viola pallido, i lunghi capelli sciolti dietro la schiena. L'Uomo canta ora la propria felicità per la presenza della Donna che egli « sente » nell'aria e nella luce, senza mai guardarla in volto, neppure quando la Donna tende verso di lui un calice contenente un filtro « luminoso », il quale, magicamente, passa nelle mani dell'Uomo. Egli lo beve lentamente, poi esprime la sua estasi nel canto; ma ora la Donna, passando rapidamente verso la parte destra della scena, sempre alle spalle dell'Uomo, assume un'espressione indifferente, ostile. Nello stesso istante compare il Signore (soprabito grigio, bastone da passeggio, elegantemente vestito: egli rappresenta la fredda realtà mondana). La Donna si volge sorridente verso di lui; il Signore l'abbraccia con erotica violenza e la trascina via. Pur senza mai voltarsi, l'Uomo « sente » quanto sta accadendo e, impotente, si dispera. Ecco ricomparire dalla parte opposta la Donna che si inginocchia ai suoi piedi, quasi chiedendo perdono: l'Uomo è novamente felice. Ma solo per un attimo: non appena egli, caduto in ginocchio, alza lo sguardo su lei e sfiora con una carezza la sua mano, la Donna fugge. L'Uomo, nella sua cieca illusione, la sente ormai in sé, per quella carezza che ancora gli arde nella mano; poi si alza, trionfante, e dice: « Ora ti possiedo per sempre! ».*

*Terzo quadro. La scena piomba nell'oscurità e subito nuovamente si rischiarà sopra un aspro paesaggio roccioso, con due grotte oscure e in basso il ciglio di un burrone. L'Uomo, arrampicandosi dal burrone, sale verso le rocce. È vestito come nel qua-*

*dro precedente; alla sua cintura sono però appesi due trofei e nella destra tiene una spada insanguinata. Giunto in cima alle rocce, una delle due grotte (quella di sinistra) si illumina: vi si scorge un'officina dove alcuni operai lavorano senza tregua; nel mezzo della grotta si trova un'incudine con un grosso e pesante martello. L'uomo osserva gli operai, poi, quasi per un'idea improvvisa, esclama: « Perché tanta fatica! »; e preso da terra un pezzo d'oro lo pone sull'incudine, si accinge a colpirlo col pesante martello. Gli operai lo guardano, prima esterrefatti, poi minacciosi; e stanno per scagliarsi su di lui. Ma egli « come se non si accorgesse della minaccia, osserva la sua mano sinistra alzata (le cui punte delle dita rilucono di un bagliore azzurro)... con commozione, raggiante... pervaso di forza... ». Sferra un colpo violento: l'incudine si spacca in due e l'oro vi sprofonda. L'Uomo si china e trae dall'incudine infranta un diadema riccamente adorno di gemme e lo getta ridendo agli operai, i quali fanno l'atto di scagliarsi contro di lui; ma egli non li vede e si china a raccogliere la spada. In questo istante la scena si rabbuia e si alza improvvisamente il vento, che diviene sempre più minaccioso in un « crescendo » di musica, luci colorate e gesti: « Il giuoco mimico dell'Uomo (annota Schönberg sulla partitura), durante questo crescendo della luce e dell'uragano, deve dare l'impressione che l'una e l'altro nascano da lui ». I suoi atteggiamenti esprimono inquietudine, spasimo, angoscia. Al culmine del « crescendo » una luce gialla lacerante inonda la scena, per poi trascolorare, con il placarsi della bufera, in lievi toni azzurrognoli. Ora la seconda grotta (quella di destra) è illuminata: vi compare la Donna con la veste lacerata sul fianco sinistro. La segue il Signore: ha in mano il brandello strappato dall'abito di tenui veli di lei. La donna protende le braccia supplichevoli verso il Signore, il quale getta invece con disprezzo il brandello dell'abito verso l'Uomo che, sotto le rocce, si dispera e cerca invano di raggiungere la grotta. Il Signore, con indifferenza, scompare. La grotta ripiomba nel buio. La Donna si avvicina ora all'Uomo per raccogliere il brandello dell'abito e se lo aggiusta intorno alla spalla, mentre l'Uomo tenta di raggiungerla, faticosamente, in ginocchio. Ma ella gli sfugge, risalendo verso le roccie: una di queste si illumina dall'interno di verde ed assume un orribile aspetto che fa pensare al mostro favoloso del Primo quadro. L'uomo si trova ora sotto questo macigno: allorché la Donna lo*

*tocca leggermente col piede, esso precipita sull'Uomo travolgendolo, mentre il buio avvolge totalmente la scena.*

*Quarto quadro. Nell'attimo in cui il macigno travolge l'Uomo, scoppia una musica violenta e volgare con la beffarda risata (come nel Primo quadro). Ritorna la penombra. La scena è uguale a quella del primo quadro. Il mostro favoloso ancora si accanisce sull'Uomo e il coro, affacciato ai dodici spiragli, ora rischiarati da una luce grigio-azzurra, ancora proferisce le sue vane esortazioni: « Devi proprio ripetere un'esperienza che già tante volte hai vissuta?... Non puoi rinunciare, non puoi finalmente rassegnarti? Non v'è ancora pace in te? Tenti di afferrare ciò che, una volta preso, può sfuggirti?... Non hai coscienza di te? Stringi solo quello che afferra; senti solo quello che tocchi: le tue piaghe soltanto, nella tua carne, le tue pene soltanto, nel tuo corpo? E tuttavia cerchi e ti tormenti e non hai pace! Infelice, infelice, te! ».*

*Lentamente la tenebra invade la scena e cala il sipario.*

## S U J E T

*Premier Tableau.* - « Scène à peu près obscure. L'Homme est étendu, au premier plan, le visage tourné vers le sol. Sur lui, un monstre fabuleux (Fabeltieri: il a la forme d'une hyène, et de grandes ailes de chauves-souris) semble lui ronger la nuque. La partie visible de la scène est fort restreinte... Le fond est délimité par des tentures de velours violet sombre: on y aperçoit douze visage éclairés par une lumière verte. On n'en distingue clairement que les yeux... Tout le reste de la scène est enveloppé dans des voiles d'une pâle couleur rosâtre, eux aussi, cependant, éclairés par des lueurs vertes ».

Le chœur (six hommes et six femmes), depuis les soupiraux verts, exhorte l'homme à renoncer à ce qu'il ne pourra jamais atteindre: « Tais-toi! Tu le sais, et pourtant tu ne veux pas voir? Tu crois donc toujours au même rêve? Tu soupire donc toujours après l'inaccessible! Tu te laisses donc toujours abuser par tes sens... qui errent à travers l'univers, mais recherchent le bonheur terrestre! Malheureux! Toi qui possèdes en toi l'extra-terrestre, tu recherches ce qui est du domaine de la terre! Et tu ne peux résister! O malheureux! »

Les visages verts disparaissent, la scène s'obscurcit un instant: dans la pénombre résonne, derrière la scène, une musique acide et vulgaire, qui se termine en un éclat de rire collectif, moqueur. Une fois que le monstre a disparu, l'homme, d'un mouvement énergique, se relève d'un bond.

*Deuxième Tableau.* - violemment illuminée d'une lumière jaune, la scène se change en un ciel bleu pâle, dans lequel trône, en bas, à gauche, un énorme œil solaire. L'aspect de l'homme est misérable: ses vêtements sont en lambeaux, ses chaussures éculées, il porte sur la poitrine des traces de blessures. Il reste immobile, profondément ému, comme s'il pressentait l'apparition de la Femme dans la lumière. Elle apparaît en effet, comme par enchantement, silencieuse et légère, très belle, drappée dans de légers voiles d'un violet pâle; ses longs cheveux sont dénoués dans son dos.

L'Homme chante alors son bonheur, dû à la présence de la Femme qu'il « sent » dans l'air et dans la lumière, sans jamais la regarder en face, même quand la Femme tend vers lui une coupe contenant un philtre « lumineux »; cette coupe, par magie, passe dans les mains de l'Homme. Il boit lentement le philtre, puis exprime son extase par le chant. Mais alors la femme, à laquelle l'homme tourne toujours le dos, passant

rapidement vers la partie droite de la scène, prend une expression d'indifférence, d'hostilité. Au même moment apparaît le Seigneur (il porte un pardessus gris, une canne de promenade, il est vêtu élégamment: il représente la froide réalité mondaine). La femme se tourne vers lui en souriant; le Seigneur l'embrasse avec une violence érotique et l'entraîne. Bien qu'il ne se retourne jamais, l'Homme « sent » ce qui s'est passé, et impuissant, se laisse aller au désespoir. Voilà que, du côté opposé, réapparaît la femme; elle s'agenouille à ses pieds, demande presque pardon: l'Homme, à nouveau, est heureux, mais pour un instant seulement. A peine est-il tombé à genoux, et a-t-il effleuré d'une caresse la main de la Femme, et posé le regard sur elle, que celle-ci s'enfuit. L'Homme, dans son illusion aveugle, sent qu'elle est maintenant en lui, par la vertu de cette caresse qui lui brûle encore la main, cette main qu'il contemple avec une émotion croissante. Puis il se lève, triomphant, de toute sa hauteur, et dit: « Nun besitze ich dich für immer! » (maintenant, je te possède pour toujours! »).

*Troisième Tableau.* - La scène est plongée dans l'obscurité, et, tout-à-coup s'éclaire à nouveau, sur un âpre paysage de rochers, percée de deux grottes; en bas, le bord d'un ravin. L'Homme, grimant hors du ravin, monte vers les rochers. Il est vêtu comme dans le tableau précédent. Cependant, il porte, accrochés à la ceinture, deux trophées, et tient dans la main une épée ensanglantée. Arrivé à la cime des rochers une des grottes s'éclaire: on y aperçoit une forge où des ouvriers travaillent sans relâche; au milieu de la grotte, il y a une enclume et un gros marteau. L'homme observe les ouvriers, puis, pris d'une idée subite, dit; « Das kann man einfacher! » (Pourquoi tant de fatigue! »); ayant pris à terre un morceau d'or, il le pose sur l'enclume et se met à le frapper avec le gros marteau. Les ouvriers le regardent, d'abord terrifiés, puis menaçants; ils sont sur le point de se lancer sur lui. Mais lui, « comme s'il ne s'apercevait pas de la menace, observe sa main gauche levée (la pointe de ses doigts brille d'une lueur bleue)... avec émotion, rayonnant... plein de force », il frappe un coup violent: l'enclume se brise en deux morceaux, et l'or s'enfonce entre les deux morceaux. L'Homme se baisse, et retire de l'enclume brisée un diadème richement décoré de pierres précieuses; il le jette en riant aux ouvriers, qui font mine de se lancer contre lui. Mais il ne les voit pas, et se penche pour ramasser son épée. A ce moment la scène s'obscurcit et le vent se lève tout-à-coup, devient de plus en plus menaçant, dans un crescendo musical, accompagné de lumière colorée et de gestes. « Les mimiques de l'Homme (note Schönberg sur la partition) pendant ce crescendo de la lumière et de l'ouragan doivent donner l'impression que l'un et l'autre naissent de lui ». Les attitudes expriment l'inquiétude, l'agitation, l'angoisse. Au plus fort du crescendo, une lumière jaune déchirante inonde la scène, et, quand la tempête se calme, se transforme en de légers tons bleuâtres. Alors la deuxième grotte (celle de droite) est éclairée: la Femme y apparaît; sa robe est déchirée sur le côté gauche. Le Seigneur la suit: il a dans la main un lambeau des légers voiles qui constituent le vêtement de la Femme. La Femme tend les bras vers le Seigneur, en un geste suppliant; mais celui-ci jette avec mépris le lambeau de vêtement vers l'Homme

qui, sous la roche, se désespère et cherche en vain d'atteindre la grotte. Le Seigneur, indifférent, disparaît. La grotte est à nouveau plongée dans l'obscurité. La Femme s'approche alors de l'Homme, pour s'emparer du lambeau de son vêtement, et se l'ajuste autour des épaules, tandis que l'Homme, à genoux, tente péniblement de la rejoindre. Mais elle lui échappe, et remonte vers les rochers. L'un de ces rochers s'éclaire de l'intérieur, et prend une forme horrible qui fait penser au monstre fabuleux du premier tableau, dressé sur ses pattes. L'Homme se trouve alors sous ce rocher: au moment où la Femme le touche légèrement du pied, le rocher se précipite sur l'Homme et l'entraîne, tandis que l'obscurité enveloppe totalement la scène.

*Quatrième Tableau.* - Au moment où le rocher entraîne l'Homme, une musique violente se déchaîne, une musique vulgaire et accompagnée des rires moqueurs du premier tableau. La pénombre retombe. La scène est semblable à celle du premier tableau. Le monstre fabuleux s'acharne encore sur l'Homme, et le cœur, qui s'est mis aux douze soupiraux, maintenant éclairés par une lumière bleu-grisâtre, profère encore ses vaines exhortations: « Tu dois donc vraiment répéter une expérience que tu as déjà vécue tant de fois? Tu ne peux donc pas renoncer, tu ne peux pas, enfin, te résigner? Il n'y a encore pas de paix en toi?... Tu essaies de saisir ce qui, une fois pris, peut t'échapper?... Tu n'as pas conscience de toi-même? Tu serres seulement ce que tu attrappes, tu sens seulement ce que tu touches; tes plaies seulement dans ta chair, les peines sont seulement dans ton corps? Et cependant, tu cherches et tu te tourmentes, et tu n'as pas de paix! Malheureux, malheureux que tu es! » Lentement les ténèbres envahissent la pièce, et le rideau tombe.

## ARGUMENT

*Scene One.* - The Author notes: « Stage almost dark. The Man, in the foreground, is lying on the ground face downwards. A fabulous monster (Fabeltier), in the form of a hyena with great bat-wings, is upon him and seems to be gnawing the back of his neck. Only a very small section of the stage is visible. The back of the stage is covered by a dark purple velvet curtain; in it can be seen twelve faces, only the eyes of which are clearly visible, lit up by a green light... All the rest of the stage is covered by pale pinkish coloured veils, which are also illuminated by the green glare ».

The chorus (six men and six women) from their green peep-holes, exhort the Man to renounce what he will never be able to attain: « Be quiet! You know it; and yet are you blind? Are you still believing in the same dream? Are you still yearning to attain the unattainable? Do you

still trust the flattery of your senses, which sweep about the universe, but seek for earthly happiness? Unhappy man! you who have the more than earthly in you, you aspire for what is earthly! And you cannot bear it! Oh, unhappy man! »

The green faces disappear; for a moment the stage is dark: in the gloom, behind the scenes, there is an outburst of loud, vulgar music which culminates in a burst of sneering laughter. The fabulous monster disappears; the Man springs to his feet with an energetic movement.

*Scene Two.* - Violently illuminated by a yellow light, the scene then changes to a pale blue sky, in which, low down on the left, floats an enormous solar eye. The Man is a pitiful sight; his clothes are torn, his shoes all broken, there are traces of wounds on his chest. He is immobile, full of emotion, as if he foresaw the appearance of the Woman out of the light. In fact she appears, as if by magic, silent and light, and very beautiful, draped in a soft pale mauve veil, with her long hair hanging loose down her back.

The Man sings of his happiness at the presence of the Woman whom he « feels » in the air and the light, without ever looking her in the face, even when the Woman holds out towards him a chalice containing a « luminous » philtre, which passes, by magic, into the Man's hands. He drinks it slowly, then expresses his ecstasy in a song; but now the Woman, rapidly passing to the right part of the stage, always behind the Man's back, assumes a hostile, indifferent expression. At the same moment the Gentleman appears (grey overcoat, walking stick, elegantly dressed: he represents cold wordly reality). The Woman turns towards him smiling; the Gentleman embraces her with erotic violence and drags her away. Although he never turns round, the Man « feels » what is happening and is full of powerless despair. The Woman then reappears from the opposite side, and kneels down at his feet, as if to beg pardon; the Man is happy again. But it is only for a moment; as soon as he falls on his knees and looks up at her, and lightly caresses her hand, the Woman breaks away from him. In his blind illusion, the Man now feels her in himself, because of that caress that still burns on his hand at which he looks with growing emotion; then he raises himself triumphantly up to his full height and says: « Nun besitze ich dich für immer! » (Now I possess you for ever!)

*Scene Three.* - The stage is plunged into darkness and is immediately illuminated again to show a harsh rocky landscape, with two dark caverns and lower down the side of a gully. The Man climbs up from the bottom of the gully towards the rocks. He is dressed as in the scene before; however now two trophies hang from his belt and he holds a bloody sword in his right hand. When he reaches the top of the rocks, one of the two caverns (the one on the left) is illuminated; in it can be seen a workshop where some workmen are working without a pause; in the middle of the cave is an anvil with a large, heavy hammer. The Man looks at the workmen, then, as if seized by a sudden idea, says « Das kann man einfacher! » (That can be done more simply!) and taking a piece of gold off the ground, he places it on the anvil and sets about

striking it with the hammer. The workmen gaze at him, terrified at first, then threateningly; they are about to make a dash at him. But « as though he did not notice the threat, he looks at his upraised left hand (the tips of the fingers are shining with a glowing blue light) ... radiant, full of emotion, pervaded with strength... » He strikes a violent blow; the anvil splits in two and the gold sinks into the crack. The Man bends down and draws up from the broken anvil a diadem richly adorned with gems, and throws it, laughing, to the workmen, who make as if to dash at him again; but he does not see them and bends down to pick up his sword. At this moment the stage darkens and the wind suddenly rises becoming more and more threatening in a crescendo of music, coloured lights and gestures: « The mimic acting of the Man (writes Schönberg on the score) during this crescendo of light and hurricane, must give the impression that both of these derive from him ». His attitudes express anxiety, frenzy, anguish. At the climax of the crescendo a tearing yellow light floods the stage, changing, as the storm subsides, into light bluish tones. Now the second cavern (the one on the right) is lit up too; the Woman appears, with her dress torn on the left side. The Gentleman follows her: he holds in his hand the piece torn from her thin, veil-like dress. The Woman holds out her arms towards the Gentleman, with a pleading gesture: however, he scornfully tosses the strip of the dress towards the Man below the rocks, who desperately, and vainly, tries to reach the cavern. The Gentleman, indifferent, disappears. The cavern is plunged into darkness again. The Woman now approaches the Man to pick up the strip of her dress, and wraps it around her shoulders, while the Man tries to reach her, laboriously, on his knees. But she escapes him and goes up towards the rocks; one of these is illuminated in green from within, assuming a horrible aspect reminiscent of the fabulous monster of the first scene, standing upright. The Man is under this rock now: when the Woman moves it lightly with her foot, the rock falls down on to the Man, crushing him, as the stage is completely plunged into darkness.

*Scene Four.* - At the moment the rock falls on to the Man, there is the same outburst of violent, vulgar music, and the same sneering laugh as in Scene One. The stage is once more in penumbra. The scene is the same as in the first scene. The fabulous monster is once more raging against the Man and the Chorus, looking out of the twelve peep-holes, now illuminated with a bluish-grey light, still proffers vain exhortations: « Must you really repeat an experience you have been through so often? Can you not give up, resign yourself at last? Is there no peace in you yet? Are you trying to seize what can only escape you when you have caught it? Have you no awareness of yourself? You only clasp what you seize, you only feel what you touch, only your wounds, in our flesh, only your pains, in your body? And yet you seek and torment yourself and have no peace. Unhappy, unhappy man! »

The stage slowly darkens and the curtain falls.

## INHALTSANGABE

*Erstes Bild.* Die Bühne ist fast ganz finster. Vorne liegt der Mann, das Gesicht am Boden. Auf seinem Rücken sitzt ein Fabeltier, eine Art Hyäne mit fledermausartigen grossen Flügeln, dass sich in seinen Nacken verbissen zu haben scheint. Der Bühnenausschnitt ist sehr klein. Der Hintergrund wird durch dunkelvioletten Samt abgeschlossen: in dem sind kleine Lücken, aus denen grün beleuchtete Gesichter schauen, wovon man fast nur die Augen deutlich sieht... Alles übrige ist mit zart rötlichen Schleiern verhüllt, die aber von dem grünen Licht ebenfalls etwas erhellt werden. Der Chor (sechs Männer, sechs Frauen) ermahnt den Mann, auf das Unerreichbare zu verzichten: « Still, o schweige; Ruheloser! Du weisst es ja; und trotzdem bist du blind? Immer wieder glaubst du dem Traum; immer wieder hängst du deine Sehnsucht ans Unerfüllbare; immer wieder überlässt du dich den Lockungen deiner Sinne... die das Weltall durchstreifen, aber irdisches Glück ersehnen! Du Armer! Du, der das überirdische in dir hast, sehnst dich nach dem irdischen! Und kannst nicht bestehn! Du Armer! ».

Die grüne Gesichter verschwinden. Die Bühne wird für ein Moment finster: hinter der Szene erklingt laute gemein-lustige Musik, die in ein grelles hönisches Lachen erklingt. Das Fabeltier verschwindet, und der Mann erhebt sich mit einem kraftvollen Ruck.

*Zweites Bild.* Ueber die Bühne verbreitet sich grelles gelbes Licht. In Hintergrund, eine zartlichtblaue himmelartige Leinwand. Unten links, ein grosses Sonenauge. Der Mann schaut elend aus: seine Kleider sind zerfetzt, seine Schuhe zerrissen, seine Brust von Narben entstellt. Er bleibt unbewegt stehen, tief ergriffen, das Erscheinen des Weibes schon vorahnend. In der Tat, tritt ein schönes Weib hervor, zart und jugendlich, in ein hellviolett gefaltetes Kleid gehüllt, Rosen im Haar. Der Mann singt seine Glückseligkeit: er « fühlt » die Anwesenheit des Weibes, auch ohne sie zu sehen, ohne sie anzurühren: nicht einmal, wenn ihm das Weib einen Becher reicht. Der Mann setzt den Becher an den Mund, und leert ihn langsam aus. Das Weib läuft jetzt aber auf die andere Seite der Bühne, und ihr Gesicht drückt Gleichgültigkeit aus. Im selben Augenblick erscheint der Herr, (in dunkelblauen Ueberzieher, Spazierstock in der Hand, elegant gekleidet: er stellt den kalten Realismus der Welt dar): Die Frau geht lächelnd auf ihn zu, er nimmt sie rasch in die Arme und verschwindet mit ihr. Der Mann, immer ohne sich umzudrehen, « fühlt » alles, was vorgeht, und ist verzweifelt. Aber jetzt kommt das Weib wieder, und kniet zu seinen Füßen, fast um Verzeihung zu bitten: der Mann ist wieder glücklich. Als er aber selig zu ihr hinblickt, und, kniend, mit seiner Hand die ihre leise berührt, entflieht sie. Der Mann glaubt jedoch, sie sei jetzt sein: er hat sie an seiner Hand, auf die er tief ergriffen ununterbrochen hinsieht. Nach einer Weile erhebt er sich in all seiner Grösse und sagt, jubelnd « Nun besitze ich dich für immer! ».

*Drittes Bild.* Es wird ganz finster und sofort wieder hell. Die Bühne zeigt eine wilde Felsenlandschaft, mit zwei dunklen Grotten und, unten, den Rand einer Schlucht. Der Mann steigt aus der Schlucht heraus. Er ist so gekleidet, wie im ersten Bild, nur hat er zwei Trophäen an seinem Gürtel und ein blutiges Schwert in seiner rechten Hand. Sobald er oben ist, erhellt sich die linke Grotte, worin man eine Werkstätte sieht, mit Arbeitern an der Arbeit: in der Mitte steht ein Amboss, mit einem schweren Hammer. Der Mann betrachtet die Arbeiter; ein Gedanke scheint in ihm zu werden: er sagt « Das kann man einfacher! » und hebt ein Stück Gold, das am Boden liegt, auf, legt es auf dem Amboss und ergreift den Hammer. Die Arbeiter schauen ihn an, zuerst erstaunt, dann drohend, und machen Miene, sich auf ihn zu stürzen. Der Mann betrachtet aber « als ob er die Drohung nicht bemerke, seine erhobene linke Hand (deren Finger in einem hellblauen Schimmer leuchten) ... tief ergriffen, ... strahlend ... kraftgeschwellt... » und holt zu einem gewaltigen Schlag aus. Der Amboss ist in der Mitte geborsten, das Gold ist in den dadurch entstandenen Spalt gesunken. Der Mann bückt sich und hebt aus dem geborstenen Amboss ein mit Edelsteinen geschmücktes Diadem, das er lachend den Arbeitern zuwirft. Diese wollen sich auf ihn stürzen: er ist aber gebückt, um sein Schwert aufzuheben und sieht sie nicht. In diesem Augenblick wird es auf der Bühne finster und plötzlich erhebt sich der Wind, der immer drohender wird, in einem « Crescendo » der Musik, der Beleuchtung und der Gebärden. « Der Mann hat dieses « Crescendo » des Lichtes und des Sturmes so darzustellen — schreibt Schönberg in der Partitur — als ginge beides von ihm aus ». Seine Haltung soll Aufregung, Schmerz, Verzweiflung ausdrücken. Am Höhepunkt des « Crescendo » wird auf die Bühne ein gelbes schreiendes Licht geworfen, das, mit dem Aufhören des Sturmes, in ein mildes bläuliches übergeht. Jetzt ist die rechte Grotte beleuchtet. Das Weib erscheint in den Raum: sein Kleid ist links bis zur Hüfte zerrissen. Der Herr folgt ihr: er hat das Stück ihres Kleides, das ihr fehlt, in der Hand. Das Weib streckt flehend die Arme zu ihm: er wirft aber mit Verachtung den Kleiderfetzen dem Mann, welcher verzweifelte Austreibungen macht, zur Grotte hinaufzuklettern. Der Herr geht mit Gleichgültigkeit ab. Die Grotte wird wieder finster. Das Weib nähert sich dem Mann, um ihren Kleiderfetzen aufzuheben und legt ihn um die Schulter; der Mann trachtet mühsam, auf den Knien rutschend, an sie heranzukommen: aber sie entschlüpft ihm und läuft auf die Felsen zu. Ein Felsstück beginnt von innen in grell-grünem Licht zu leuchten und sieht plötzlich so grässlich aus, dass man es für das jetzt aufrechtstehende Fabeltier aus dem ersten Bild halten kann. Der Mann befindet sich jetzt unter dem Felsstück, so dass, wie das Weib durch einem leichten Stoss mit dem Fuss den Stein hinunterstösst, dieser auf den Mann fällt, und ihn umstürzt, während es auf der Bühne finster wird.

*Viertes Bild.* Im Augenblick, in dem der Stein den Mann begräbt, ertönen die laute Musik und das hönische Lachen (wie im ersten Bild).

Auf der Bühne wird es halbdunkel, und die Szene ist dieselbe, wie im ersten Bild. Das Fabeltier hat sich wieder in den Nacken des Mannes verbissen, aus den zwölf nun graublau erleuchteten Lüchen wiederholt der Chor seine vergeblichen Ermahnungen: « Musstest du's wieder erleben, was du so oft erlebt hast? Kannst du nicht verzichten? Nicht dich endlich bescheiden? Ist kein Frieden in dir? Suchst du zu packen, was dir nur ent schlüpfen kann, wenn du's hältst?... Fühlst du dich nicht? Fühlst du nur, was du berührst, deine Wunden erst an deinem Fleisch, deine Schmerzen erst an deinem Körper? Und suchst dennoch! Und quälst dich, und bist ruhelos! Du Armer! ».

CITTA DI FIRENZE  
ENTE AUTONOMO DEL TEATRO COMUNALE  
XXVII MAGGIO MUSICALE FIORENTINO

---

# SALOME'

Poema in un atto di Oscar Wilde

Musica di

**RICHARD STRAUSS**

*Edizioni Fürstner - Berlino*

*Prima rappresentazione in Italia  
della versione originale dell'autore sull'originario testo francese*

*Teatro Comunale*

Domenica 31 maggio 1964, ore 21

Mercoledì 3 giugno, ore 21

PERSONAGGI

INTERPRETI

Erode . . . . .	Antonio ANNALORO
Erodiade . . . . .	Daniela DINATO
Salomè . . . . .	Claudia PARADA
Jokanaan . . . . .	André JONQUÈRES
Narraboth . . . . .	Nicola TAGGER
Il paggio di Erodiade . . . . .	Flora RAFANELLI
Primo ebreo . . . . .	Jean MICHEL
Secondo ebreo . . . . .	Jean MOLLIEN
Terzo ebreo . . . . .	Michel CARON
Quarto ebreo . . . . .	Paul GIANOTTI
Quinto ebreo . . . . .	Michel FOREL
Primo nazareno . . . . .	Leo PUDIS
Secondo soldato . . . . .	Redento COMACCHIO
Primo soldato . . . . .	Gino ORLANDINI
Secondo soldato . . . . .	Vito SUSCA
Un cappadociano . . . . .	Leo PUDIS
Una schiava . . . . .	Slavka TASKOVA

*Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino*

*Maestro concertatore e direttore*

**BRUNO MADERNA**

*Regista*

**ERWIN PISCATOR**

*Collaboratore alla preparazione orchestrale*

Giampiero Taverna

*Scena e costumi di*

**HANS ULRICH SCHMÜCKLE**

*Direttore dell'allestimento*

**PIERO CALITERNA**

*Aiuto regista*  
Giulietta Seylaz

*Direttore musicale del palcoscenico*  
Erasmus Ghiglia

*Scenografo*  
Giovanni Broggi

*Maestro suggeritore*  
Stelio Maròli

*Collaboratore all'allestimento scenico*  
Egisto Bettini

*Direttore di scena*  
Sergio Coppini

*Realizzatore delle luci*  
Guido Baroni

*Capo macchinista*  
Renato Ciulli

*Capo attrezzista*  
Giulio Cipriani

*Maestri sostituiti*

Gilberto Fintoni - Marcello Guerrini - Francesco Prestia

*Costumi:* Cerratelli - *Parrucche:* Filistrucchi - *Registrazioni sonore:* Natali  
*Calzature:* Sacchi - *Attrezzi:* Rancati



## Salomè, donna serpente

Quante figure femminili si incontrano nel melodramma! Ma sino ai primi del Novecento, per quanto varia fosse la gamma dei personaggi femminili, mancava ancora un tipo che, del resto, era difficile immaginare in una trasposizione musicale: la donna perversa, la donna-serpente. Né agli inizi, al tempo delle care figure prese dal mondo greco, da Euridice a Medea, c'era la possibilità di una creazione musicale del genere. O almeno per noi, nel secolo ventesimo, quei recitativi anche ariosi, quelle arie, quelle anche bellissime melodie non riuscivano a dar menomamente l'idea di una donna perversa, fatale agli uomini che incontra e che ama e infine anche a se stessa, che si era venuta creando nella letteratura e nella psicologia dell'ultimo Ottocento. Esemplici di questo nuovo tipo si incontrano naturalmente anche prima, per esempio nel romanzo « nero » inglese, in certi drammi dello « Sturm und Drang » tedesco e altrove, ma non avevano ricevuto una trasposizione musicale adeguata da parte di un grande musicista. Perfino Wagner, pur mutando tutto il genere delle apparizioni dei personaggi sulla scena — eroi, dei, semidei — non aveva insistito su questo punto, anche se, evidentemente ne aveva avuto come un presentimento, per esempio nella Isotta del primo atto del *Tristano*, e nella Kundry del secondo atto del *Parsifal*. Però il ruolo di donne seduttrici e malefiche muta presto: Isotta si trasforma, alla fine dello stesso atto, in amante; Kundry in penitente. Verso la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento, invece, si erano create le premesse per l'apparizione, anche nel melodramma, della donna perversa. I nomi di Freud e di Weininger non possono venire dimenticati, in questa occasione, indipendentemente dal fatto che Strauss li abbia conosciuti o stimati. La verità è che dopo aver dato ottime prove nel Lied, nella musica



sinfonica e da camera e anche nel teatro — per quanto *Guntram* e *Feuersnot*, rispettivamente del 1894 e del 1901, risentissero molto del modello wagneriano — Strauss attendeva una occasione adatta per affermarsi definitivamente nel melodramma. Egli stesso racconta nei suoi *Ricordi*<sup>1</sup>: « Ero andato al "Piccolo Teatro" di Max Reinhardt a vedere la *Salomé* di Oscar Wilde, quando un amico, uscendo dallo spettacolo, mi sussurrò: "Strauss, questa sarebbe un'opera per lei!" e io gli potei rispondere: "Ci sto già lavorando" ». Oggi che la Danza e la scena finale è stata composta non ci vuol molto ad affermare che questo lavoro « gridava di voler esser messo in musica ». Del resto — e questo proprio per confermare che era ormai matura l'apparizione di una figura come quella della *Salomé* di Wilde nel teatro melodrammatico — c'è da ricordare un episodio abbastanza interessante: a un compositore francese, ai suoi tempi abbastanza noto, Antoine Mariotte (1875-1944) era venuto in mente di musicare il testo di Wilde e ne aveva chiesto il permesso agli eredi dello scrittore inglese. Questi gli avevano risposto che lo avevano dato già a Riccardo Strauss e ormai non potevano ritirargli l'esclusiva. Così il musicista francese chiese al tedesco questo consenso e l'ebbe, senza limitazioni, come era da aspettarsi da una persona come Strauss. Senonché intervenne subito l'editore, che, anche per questa via, voleva conservarsi un diritto assoluto e rese così non più valide le concessioni di Strauss. Questi continuò ad adoprarsi per ottenere dall'editore il « gradimento », ma a sua volta si irritò quando il compositore francese fece scrivere ad alcuni suoi influenti amici delle requisitorie contro il maestro tedesco. La *Salomé* di Strauss andò in scena nel 1905, quella di Mariotte nel 1908, ma oggi è quasi completamente dimenticata; mentre quella di Strauss è ben viva, forse la più viva delle opere del maestro tedesco.

Sino a oggi la messa in scena di questo lavoro in un atto ha costituito serie difficoltà, superate ogni volta con sempre maggior fatica. Si pensi: la protagonista, come cantante, ha già di per sé una parte difficile. Ma deve essere anche in condizioni di fare la famosa danza dei sette veli. Ora, com'è noto, è sempre molto difficile trovare una cantante che sia una silfide; figurarsi poi una che sappia danzare, senza cadere nel ridicolo. E quei sette veli!

<sup>1</sup> *Betrachtungen und Erinnerungen* - Zurigo 1949 - pag. 180.

A volte si tratta di fazzolettini di seta, che la cantante butta via, già tutta sudata dalla fatica, evidentemente dando loro un senso simbolico. Il pubblico di cinquant'anni fa era più disposto a sopportare certe finzioni senza protestare. Oggi la situazione è veramente molto difficile e qualche volta il regista è ricorso a una specie di controfigura — una autentica ballerina — che sostituisce la cantante al momento della Danza. Del resto va detto subito che questa venne aggiunta dopo, quando l'opera era già quasi tutta scritta, con un evidente intuito dell'effetto teatrale. Non mancarono le difficoltà da parte della censura. Guglielmo II, tenuto prima all'oscuro dell'evento, che veniva considerato di ordinaria amministrazione, si arrabbiò col musicista e ancora dopo molti anni — come sappiamo dalla corrispondenza di Strauss con Romain Rolland — lo apostrofò, durante un ricevimento in questa maniera: « Sicché anche lei è uno di questi compositori moderni? ». Strauss s'inchina. « Ho ascoltato una di queste opere moderne: è una cosa detestabile; non c'è melodia ». — « Perdoni, Maestà, la melodia c'è, solo che è nascosta dal giuoco polifonico ». Guglielmo lo guardò con occhio severo: « Lei è uno dei peggiori ». Strauss saluta. « Preferisco il *Franco Cacciatore* ». — « Maestà, anch'io preferisco il *Franco Cacciatore* ». Qui l'imperatore interruppe il discorso per rivolgersi ad un altro musicista presente e dire ad alta voce, in maniera che tutti sentissero, accennando a Strauss: « Quello è un serpente che ho nutrito nel mio seno ».

La verità è che in questa *Salomé* l'arte strumentale di Strauss giunge ad effetti incredibili — e sempre ben calcolati, da parte di un maestro che, si può dire, era nato in orchestra (suo padre era sonatore di corno). Nei suoi *Ricordi*<sup>1</sup> egli accenna a un particolare, per esempio, che va rilevato: « Il si bemolle alto del contrabbasso nella scena dell'uccisione del Battista non rappresenta un grido di dolore del boia, ma il dolente sospiro che esce dal petto di Salomé che sta in impaziente attesa. Quel punto malaugurato suscitò, alla prova generale, un tale spavento che il soprintendente del Teatro, temendo una reazione ironica, mi convinse ad attenuare il suono del contrabbasso con un si bemolle tenuto dal corno inglese (il che, però, non è passato nella partitura a stampa) ».

<sup>1</sup> Op. cit., pag. 182.

Come ormai è già stato detto più volte, l'edizione della *Salomé* di questo Maggio Musicale è ancorata interamente al testo di Wilde, che, come si sa, scrisse questo dramma in francese. In questi ultimi tempi da parte degli editori e degli eredi di Strauss si è affermato che egli si sarebbe valso, per l'edizione francese, soltanto di una ritraduzione dal tedesco di un certo Jean de Marliave, senza considerare l'originale di Wilde. La ricerca, si potrebbe dire il recupero faticoso della *prima* edizione dell'opera (naturalmente in francese) ha messo le cose in chiaro. Ma del resto sin dal 1959 io avevo messo in rilievo<sup>1</sup> un passo di una lettera di Strauss a Romain Rolland che avrebbe potuto essere considerato come sufficiente per convincere chi lo negava che, oltre alla traduzione di Marliave, usata oggi correntemente in Francia, doveva esistere anche una versione dello stesso Strauss sul vero testo di Wilde. L'autore di *Salomé* scriveva infatti: « Come sapete, Oscar Wilde ha scritto originalmente in francese *Salomé* ed è di questo testo originale che voglio servirmi per la mia composizione. Non posso affidare questo lavoro a un traduttore, ma voglio conservare il testo originale di Wilde; per questa ragione le frasi musicali devono adattarsi al testo francese. Quando avrò terminato il lavoro chi potrà verificare che io non abbia forzato la lingua francese? Vi accludo un abbozzo: dopo le modificazioni potrete vedere se ho inteso correttamente l'accentuazione della lingua francese. Ancora una domanda: cantando in francese, tutte le sillabe finali mute devono essere accentate? » Bellissima la risposta di Rolland: « L'e muta è una delle grandi difficoltà della nostra lingua. Occorre guardarsi bene dal sopprimerla: è una delle grazie più sottili della nostra poesia; ma è molto raro che uno straniero la intenda pienamente. Non è tanto un suono, quanto una risonanza, un'eco della sillaba precedente, che vibra, oscilla e svanisce dolcemente nell'aria ». Dopo questi consigli si comprende che l'edizione francese, a cui il musicista aveva dedicato tante cure, proprio perché rispondeva a un testo originale doveva, ancor più di altre opere, colpire i musicisti della nuova guardia, in Francia. E si tenga presente che, dopo il 1870, era rimasto vivo un senso di ostilità contro tutto quel che era tedesco. Soltanto dopo lungo tempo un autore, a quei tempi rivoluzionario, come Gerhart Hauptmann, grazie

<sup>1</sup> In *L'Approdo musicale* n. 5. Anno II, Gennaio-Marzo 1959, pag. 63.

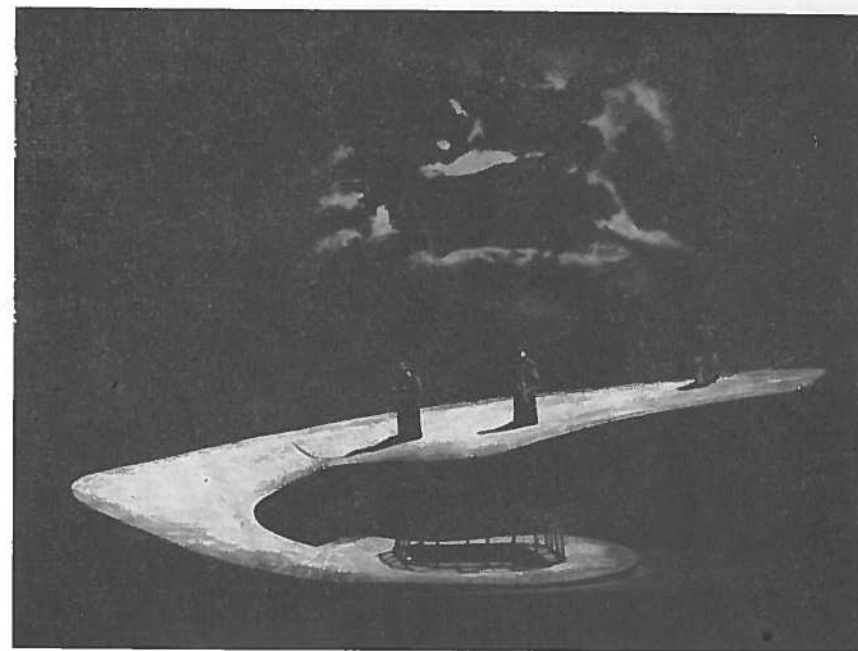
alla affinità che dimostrava col naturalismo francese, aveva potuto trovare buona accoglienza coi suoi *Tessitori*. Altrettanta ne ebbe Strauss e proprio da coloro che parevano fatti per comprenderlo meno: quei musicisti che vanno sotto il nome un po' generico di impressionisti. Dall'interessantissimo carteggio tra Strauss e Rolland, divenuto consigliere e amico del musicista tedesco, dai frammenti di diario di quest'ultimo si viene a sapere, per esempio, che Ravel era un ammiratore di Strauss. « Ha sentito ieri *Salomé*, che considera un'opera prodigiosa, la più importante, insieme al *Pélleas*, della musica europea da quindici anni a questa parte. Egli è soprattutto colpito dalla ricchezza inaudita dei ritmi e della orchestra. Marnold, anche lui così ostile a Strauss sinora, e che conosce *Salomé* solo dallo spartito, la giudica un'opera geniale, dal punto di vista armonico. Ambedue, Ravel e Marnold, sono rimasti a bocca aperta dinanzi a una pagina secondaria: il fremito allucinante del vento intorno a Erode. Va da sé che sono urtati dal cattivo gusto che c'è qua e là. Ma Ravel anche più di Marnold ha il senso e l'ammirazione della formidabile unità dell'opera, che ci spazza via come fa il vento con una foglia, dal principio alla fine. E Dukas ha confessato, dopo aver ascoltato *Salomé*, che credeva sino allora di conoscere la strumentazione, ma che si era accorto, ora, di no. A questo proposito Ravel è rimasto molto colpito dall'uso espressivo degli strumenti a percussione in *Salomé*: è per lui qualcosa di assolutamente nuovo »<sup>1</sup>. Anche Debussy, sia pur con qualche riserva, non poteva far a meno di riconoscere la genialità del musicista tedesco; e certo che oggi, in una prospettiva più lontana, forse la perversa *Salomé* da una parte e la donna-bambina *Mélsande* dall'altra sono le due figure femminili più nuove e più vive che il teatro lirico del primo Novecento ci ha lasciato.

Se un'opera del teatro tradizionale, o almeno legato a una antica tradizione, poteva figurare in una rassegna dell'Espressionismo, questa non poteva essere che la *Salomé* di Strauss. Era un esperimento estremo che egli tentava in questo lavoro, secondo la sua stessa ammissione. « Il desiderio di dare il massimo rilievo musicale alle diverse figure mi spinse verso il bitonalismo, poiché per il contrasto tra Erode e il Nazareno non mi poteva bastare

<sup>1</sup> R. Strauss et R. Rolland - *Correspondance, Fragments de Journal*, Parigi 1951, pagg. 157-158.

una caratterizzazione ritmica, come l'ha usata Mozart nella maniera più geniale. Lo si può ammettere come un esperimento unico data la particolarità dell'argomento, ma non raccomandare perché venga imitato ». C'è qui già preannunciato l'atteggiamento che Strauss prenderà nel corso degli anni successivi, quando queste scene di sangue, queste creature perverse non le vorrà più vedere, pur non rinnegandole. Ma c'è anche il fatto incontestabile che nel cammino verso il politonalismo, verso un nuovo linguaggio musicale, questa *Salomé* di Strauss segna una tappa importante, che non si può assolutamente ignorare se si vuol rendersi conto della successiva evoluzione di tutta la musica moderna.

RODOLFO PAOLI



Hans Ulrich Schmückle - Bozzetto per « Salomé » di R. Strauss

## ARGOMENTO

*Un'ampia terrazza nella reggia di Erode. Erode ha invitato i suoi cortigiani a banchetto e dalle sale interne del palazzo s'odono voci del festino. Un gruppo di soldati, il paggio di Erodiade e Narraboth, giovane capitano siriano, parlano, sul terrazzo, della bellezza di Salomé, principessa di Giudea, figlia di Erodiade, verso la quale tutti si sentono stranamente attratti. Dal profondo della cisterna ogni tanto si leva la voce potente di Jochanaan, Giovanni Battista, che, rinchiuso nella sua prigione, condanna Erodiade, la regina adultera, Salomé, la vergine impudica, e profetizza la fine del regno di Erode per opera della giustizia implacabile dell'Angelo del Signore. Salomé, attratta dalla voce misteriosa di Jochanaan, s'avvicina alla cisterna fra i soldati, manifestando il deside-*

rio di parlare al profeta. Accortasi della estatica ammirazione che il giovane capitano Narraboth ha per la sua bellezza, lo prega di condurre alla sua presenza Jochanaan. Ma Erode lo ha vietato; ed è soltanto dopo un'appassionata scena di seduzione che il giovane siriano cede e ordina di far salire il profeta dalla cisterna. Ecco che l'asceta compare, scarso, terribile nella sua maestà. Salomé, atterrita, prima indietreggia, poi s'avvicina ed ascolta, affascinata, le parole aspre di Jochanaan. Come presa da un'improvvisa, morbosa passione, Salomé fremme di amore insano e mormora parole ardenti di lussuria. Narraboth, avendo compreso d'aver perduto l'amore della principessa e consapevole d'aver trasgredito gli ordini di Erode, si uccide. La principessa non si turba; ma Jochanaan, con un gesto terribile, la maledice e riscende lentamente nella cisterna. Giungono Erode ed Erodiade; essi pure hanno udito la voce implacabile del profeta ed il tetrarca, uomo debole e superstizioso, ne è atterrito. Ma ecco nuovamente levarsi, dal fondo della cisterna, la voce ammonitrice di Jochanaan. Erodiade vorrebbe farlo tacere; ma il tetrarca ha paura e, sotto l'incubo di funesti presagi, invita i convitati a bere. Per allietare la sua tristezza e allontanare i ricordi infausti, egli invita Salomé a danzare per lui, a qualsiasi prezzo. Gli schiavi portano i profumi ed i veli che, in numero di sette, copriranno lo splendido corpo di Salomé; la fanciulla li toglie uno per uno durante la sua danza lussuriosa. Salomé chiede, adesso, un piatto d'argento e, rivoltasi ad Erode, esige il prezzo della sua danza: la testa di Jochanaan. Erode rifiuta, poi implora la perversa fanciulla di scioglierlo da così orribile promessa. Infine, vinto, ordina di eseguire la condanna. Ed ecco il carnefice apparire e porgere il piatto con la testa del profeta. L'ebrezza sadica di Salomé non ha ritegno; reggendo il vaso, essa bacia la bocca esangue del profeta. Ma, per ordine improvviso di Erode, i soldati accorrono e schiacciano Salomé sotto il peso dei loro scudi, uccidendola.

## SUJET

Une grande terrasse dans le palais royal d'Hérode. Hérode a invité ses courtisans à un banquet et, provenant des salles du palais, on entend les rumeurs du festin. Un groupe de soldats, le page d'Hérodiade et Narraboth, jeune capitaine syrien, parlent sur la terrasse de la beauté de Salomé, princesse de Judée, fille d'Hérodiade, vers laquelle ils se sentent tous étrangement attirés. Du fond de la citerne, de temps en temps, se lève la voix puissante de Jochanaan, Jean-Baptiste, qui, enfermé dans sa prison, condamne Hérodiade, la reine adultère, Salomé la vierge impudique et prédit la fin du règne d'Hérode, grâce à la justice implacable de l'Ange du Seigneur. Salomé attirée par la voix mystérieuse de Jochanaan s'approche de la citerne, parmi les soldats, et manifeste le désir de parler au prophète. S'étant aperçu de l'admiration extatique que le jeune capitaine Narraboth a pour sa beauté, elle le prie de lui conduire Jochanaan. Mais Hérode l'a interdit, et ce n'est qu'après une scène passionnée de séduction que le jeune syrien cède et donne l'ordre de faire monter le prophète de la citerne. Voici que l'ascète apparaît, décharné, terrible dans sa majesté. Salomé, épouvantée, recule tout d'abord, puis s'approche et écoute, fascinée, les mots durs de Jochanaan. Comme prise par une passion malade, Salomé frémit d'amour malsain et murmure des paroles ardentes de luxure. Narraboth, ayant compris qu'il a perdu l'amour de la princesse et conscient d'avoir désobéi aux ordres d'Hérode, se tue. La princesse n'en est pas troublée; mais Jochanaan, par un geste terrible, la maudit et redescend lentement dans la citerne. Arrivent Hérode et Hérodiade: eux aussi ont entendu la voix implacable du prophète et le tetrarque, homme faible et superstitieux, en est atterré. Mais voici s'élever de nouveau, du fond de la citerne, la voix prophétique de Jochanaan. Hérodiade voudrait le faire taire; mais le tetrarque a peur et, obsédé par de funestes présages, il invite ses convives à boire. Pour égayer sa tristesse et éloigner les mauvais souvenirs, il demande à Salomé de danser pour lui, à n'importe quel prix. Les esclaves apportent les parfums et les voiles qui, au nombre de sept, couvriront le corps splendide de Salomé. La jeune fille les enlève l'un après l'autre pendant sa danse luxurieuse. Salomé demande maintenant un plat d'argent et, s'adressant à Hérode, exige le prix de sa danse: la tête de Jochanaan. Hérode refuse, puis implore la jeune fille perverse de le délier d'une telle promesse. Enfin, vaincu, il donne l'ordre d'exécuter la condamnation. Et voici le bourreau qui apparaît présentant sur le plat la tête du prophète. L'ivresse sadique de Salomé n'a aucune retenue; soutenant le plateau, elle baise les lèvres exsangues du prophète. Mais à la suite d'un ordre soudain d'Hérode, les soldats accourent et écrasent Salomé sous le poids de leurs boucliers, la tuant.

## ARGUMENT

A wide terrace in Herod's palace. Herod has invited his courtiers to a banquet and the voices of the revellers are heard coming from the rooms inside the palace. A group of soldiers, the page of Herodias and Narraboth, a young Syrian captain, are on the terrace talking about the beauty of Salome, princess of Judea, the daughter of Herodias; all feel strangely attracted by her. From a deep dungeon, every now and then, is heard the powerful voice of Jochanaan, John the Baptist, who, shut up in his prison, condemns Herodias, the adulterous queen, and Salome, the virgin without shame, and prophesies the end of Herod's reign through the implacable justice of the Angel of the Lord. Salome, attracted by the mysterious voice of Jochanaan, approaches the dungeon, among the soldiers, and expresses her wish to speak to the prophet. Noticing the ecstatic admiration that Narraboth, the young captain, feels for her beauty, she requests him to bring Jochanaan to her presence. But this Herod has forbidden; and it is only after a passionate scene of seduction that the young Syrian gives in and orders that the prophet shall be brought up from the dungeon. The ascete appears, lean and terrible in his majesty. Salome, terrified, first draws back, then approaches to listen, fascinated, to the bitter words of Jochanaan. As if seized by a sudden, morbid passion, Salome trembles with insane love, and murmurs ardent words of desire. Narraboth realises that he has lost the princess's love, and, conscious that he has transgressed Herod's orders, kills himself. The princess is nothing dismayed; but Jochanaan, with a terrible gesture, lays a curse on her and then slowly goes down to the dungeon. Herod and Herodias come in; they too have heard the implacable voice of the prophet and the tetrarch, a weak and superstitious man, is terrified. From the depths of the dungeon, the prophet's warning voice is heard again. Herodias wants to silence him: but the tetrarch is afraid, and full of gloomy forebodings, invites the guests to drink. To cheer himself up, and chase away unhappy memories, he invites Salome to dance for him, at any price she wishes. The slaves bring in the perfumes and the veils, seven in number, that will cover Salome's splendid body; she takes them off, one by one, during her provocative dance. Salome now asks for a silver plate and, turning to Herod, demands the price of her dance: the head of Jochanaan. Herod refuses, then implores the perverse girl to free him from such a horrible promise. Finally, beaten, he orders that the sentence shall be carried out. The executioner appears, bringing the prophet's head on the plate. Salome's sadistic frenzy has no limits; holding the dish, she kisses the prophet's bloodless mounth. But Herod gives a sudden order, and the soldiers run and crush Salome under the weight of their shields, and kill her.

## INHALTSANGABE

Eine grosse Terrasse im Königspalast des Herodes. Herodes hat seine Höflinge zu einem Festmahl eingeladen, aus den inneren Sälen des Palasts hört man fröhliche Stimmen. Auf der Terrasse sprechen einige Soldaten mit Herodias' Pagen und mit Narraboth, einem jungen syrischen Hauptmann, von der Schönheit Salomes, der Prinzessin von Judäa, Tochter der Herodias, die unwiderstehlich alle in ihrem Banne hält. Aus der Tiefe des Brunnens erhebt sich die mächtige Stimme Johanaans, der, in Ketten gelegt, Herodias, die ehebrecherische Königin, und Salome, die schamlose Jungfrau, verdammt und das Ende Herodes' Reiches durch das Gericht des Engels Gottes voraussagt. Von der mysteriösen Stimme Johanaans angezogen, nähert sich Salome dem Brunnen und verlangt, mit dem Propheten zu sprechen. Da sie der Anbetung des jungen Hauptmanns Narraboth für sie wohl bewusst ist, bittet sie ihn, Johanaan heraufzuführen. Doch Herodes hat das streng verboten; und erst nach einer leidenschaftlichen Verlockungsszene gibt der junge Syrier nach und heisst die Soldaten, den Propheten aus dem Brunnen zu holen. Abgezehrt, erschreckend majestätisch erscheint der Asket. Tief beeindruckt weicht Salome zurück, dann nähert sie sich ihm wieder und hört berauscht den scharfen Worten Johanaans zu. Von plötzlicher krankhafter Leidenschaft zu ihm entbrannt, stösst sie zitternd vor schamloser Liebe heisse wollüstige Worte aus. Narraboth begreift nun, die Zuneigung der Prinzessin verloren zu haben und voll bewusst, die Befehle des Königs übertreten zu haben, bringt er sich um. Die Prinzessin beachtet es gar nicht, aber Johanaan verdammt sie mit erschreckender Geste und steigt wieder langsam in den Brunnen hinunter. Herodes und Herodias treten auf; auch sie haben die unerbittliche Stimme des Propheten gehört und der Tetrarch, ein schwacher und abergläubiger Mensch, ist davon erschüttert. Und wieder hört man, aus der Tiefe des Brunnens, die mahnende Stimme Johanaans. Herodias möchte ihn zum Schweigen bringen, aber der Tetrarch fürchtet ihn; um sich vom Alpdruck der verhängnisvollen Vorahnungen zu befreien, fordert er seine Gäste zu einem Trunk auf. Seine Schwermut drückt ihn, traurige Erinnerungen steigen in ihm auf, er sucht eine Zerstreung: er bittet Salome, für ihn zu tanzen, sie darf dann alles dafür verlangen, was sie sich nur wünschen kann. Die Sklaven bringen die sieben Schleier, die den herrlichen Körper Salomes bekleiden sollen; beim Tanzen wirft sie sie einen nach dem anderen von sich, mit wollüstigen, berückenden Gebärden. Dann lässt sie eine silberne Platte bringen, und verlangt nun von Herodes den Preis für ihr Tanzen: sie will den Kopf Johanaans! Herodes ist darüber

tief erschrocken, er lehnt entsetzt ab, er fleht das ruchlose Mädchen an, ihn von seinem verhängnisvollen Versprechen zu lösen. Doch Salome gibt nicht nach, und schliesslich ist der Tetrarch gezwungen, den grausamen Wunsch zu erfüllen: das Urteil soll vollstreckt werden! Bald erscheint der Henker mit Johanaans Haupt auf der Silberplatte, die er Salome reicht. Das Mädchen nimmt sie; in einer Aufwallung ihrer Leidenschaft küsst sie den blutlosen Mund des Propheten. Herodes wendet sich, erblickt sie; voller Abscheu befiehlt er, das Mädchen zu töten. Die Soldaten fallen über sie her und drücken mit ihren Schilden Salome zu Tode.

# Casa Musicale Sonzogno

di PIERO OSTALI

MILANO

EDIZIONI MUSICALI ITALIANE ED ESTERE  
a noleggio ed in vendita

\*

Opere liriche - Musica sinfonica e da camera - Balletti  
Trascrizioni per trio, per banda, per fisarmonica  
Musica strumentale - Brani staccati delle opere liriche  
Libretti d'opera

\*

Rappresentante per l'Italia delle principali Case Editrici musicali  
francesi, inglesi, tedesche e russe.  
In rappresentanza esclusiva la vendita delle seguenti collezioni della  
Casa Heugel & C.ie di Parigi.

PARTITURE TASCABILI DI OPERE CLASSICHE  
PARTITURE TASCABILI DI OPERE MODERNE  
(con guide tematiche in 4 lingue)

OUVERTURE D'OPERE « L'OFFRANDE MUSICALE »  
(materiali d'orchestra disponibili per la vendita in tre diversi organici)

\*

Chiedere cataloghi e prezzi alla

CASA MUSICALE SONZOGNO DI PIERO OSTALI

Sede centrale: Milano - Via Bigli, 11 - telefoni 70.00.65 - 79.34.96  
Roma - Via Filippo Turati, 128 - telefono 72.00.60  
Napoli - Vico Giardinetto, 61 - telefono 23.08.52  
Catania - Via Ventimiglia, 258 - telefono 21.02.01