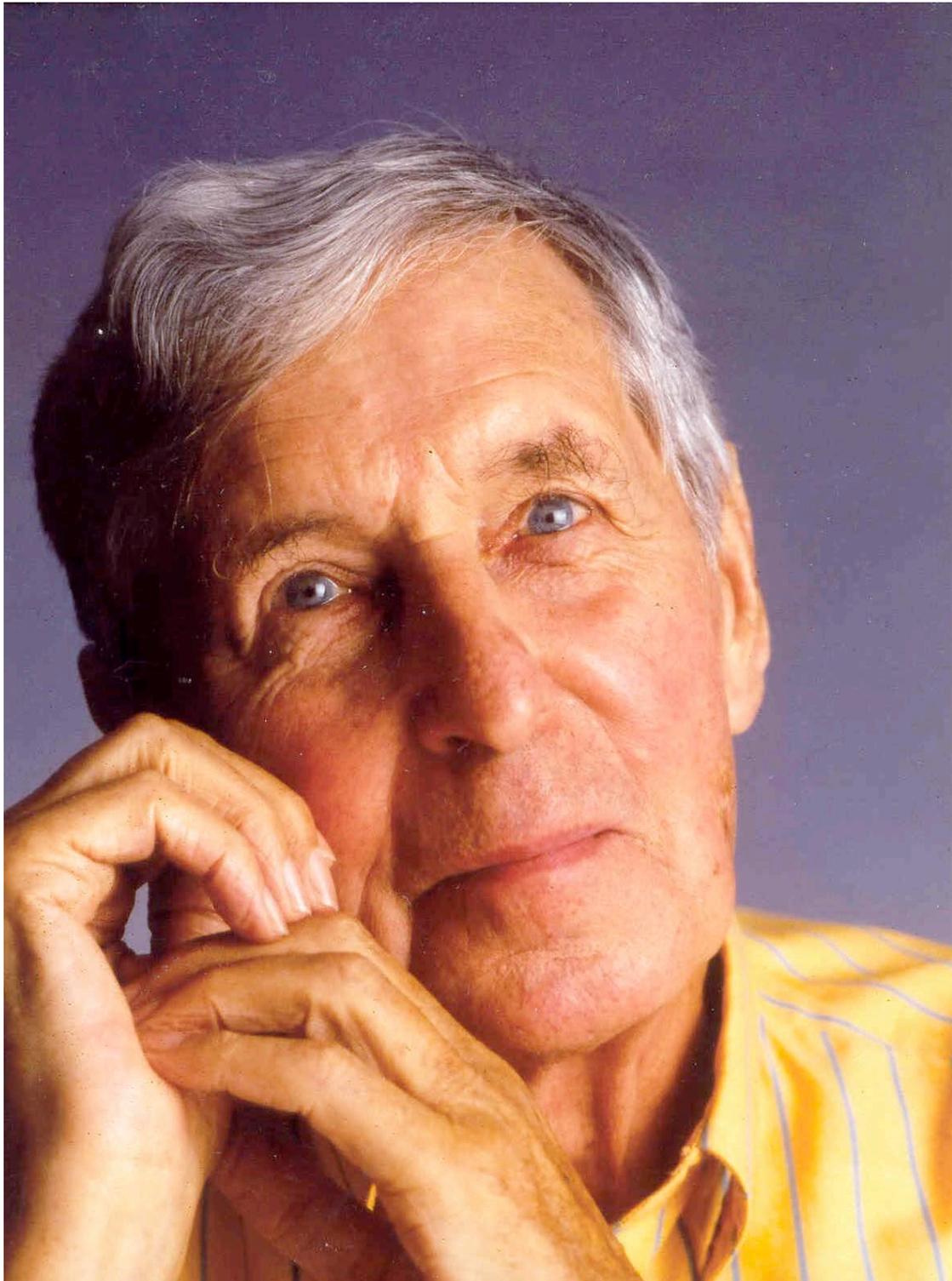


TIPPETT MICHAEL

Compositore britannico

(Londra, 2 gennaio 1905 – Londra, 8 gennaio 1998)



Tippett nacque a Londra da una famiglia originaria di Inghilterra e Cornovaglia. Sua madre era una suffragetta ed egli era cugino della leader delle suffragette Charlotte Despard. I suoi genitori, dopo aver perso la gestione di un albergo nel sud della Francia, decisero comunque di stabilirsi lì. Tippett e suo fratello rimasero in Inghilterra a studiare. Successivamente passò al *Fettes College* di Edimburgo, ma a seguito di alcune brutte esperienze personali si trasferì alla *Stamford School*.

Questo aggiunto alla scoperta di essere omosessuale portarono Michael a vivere una giovinezza solitaria e molto stressante. Nonostante rivelò subito le sue tendenze sessuali, sembra che cominciò molto presto ad avere delle strane sensazioni che vennero poi trasfuse nelle sue composizioni. Prima di arrivare a Stamford, Michael non aveva avuto alcun contatto con la musica né aveva studiato specificamente alcuna materia che avesse attinenza con essa. Egli disse poi che mentre era a Stamford seguì delle lezioni di pianoforte ed ebbe modo di assistere ad un concerto diretto da Malcolm Sargent. Fu a quel punto che decise di diventare un compositore, senza sapere cosa volesse dire e cosa fare per diventarlo.

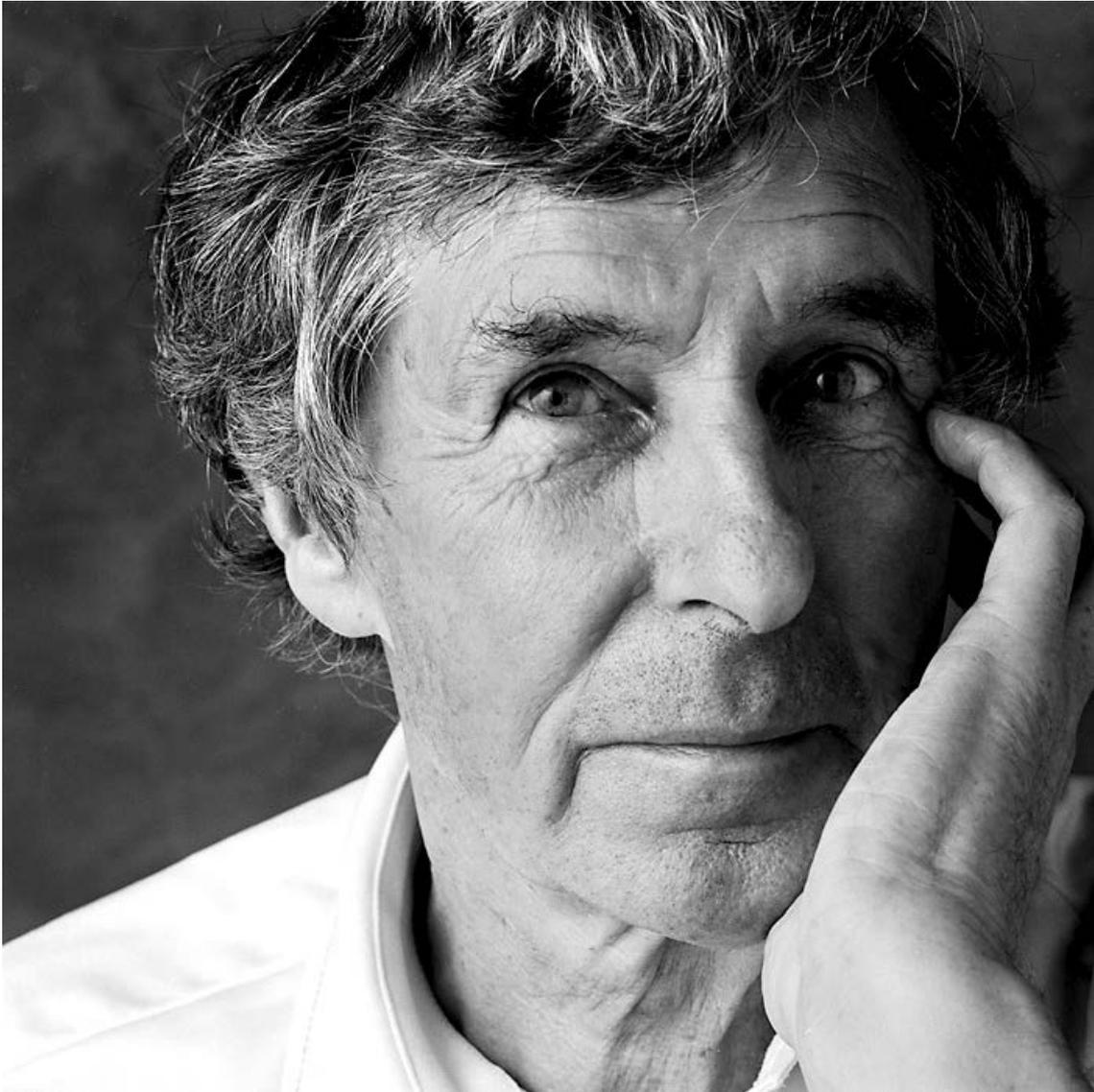
Si iscrisse quindi al *Royal College of Music*, dove studiò composizione con Charles Wood e C.H.Kitson, e il precedente studio del contrappunto ebbe una notevole influenza sul suo futuro stile compositivo. Molte delle sue opere, nonostante le sonorità molto complesse, sono essenzialmente contrappuntistiche. Al Royal College of Music studiò anche direzione d'orchestra con Adrian Boult e Malcolm Sargent. Negli anni venti, vivendo nel Surrey, si impegnò nella direzione di cori dilettantistici e dirigendo in teatri d'opera locali. Successivamente cominciò ad insegnare al *Morley College*.

Diversamente dai suoi contemporanei William Walton e Benjamin Britten, Tippett iniziò tardi a comporre e fu severamente critico sulle sue prime composizioni. All'età di trent'anni studiò contrappunto e fuga con Reginald Owen Morris. Le sue prime composizioni mature, mostrano quanto lo avessero affascinato queste tecniche compositive.

Ex membro del partito comunista, nel 1953 uscì da esso per entrare nel partito trotskista.

Dalla metà degli anni Sessanta alla fine degli anni Settanta fu in rapporto con la *Leicestershire Schools Symphny Orchestra*, dirigendola

regolarmente nelle sue esibizioni nel Regno Unito e nel resto d'Europa. Questo suo impegno fece sì che l'orchestra raggiungesse una qualità superiore ed egli portò il gruppo a creare un repertorio costituito quasi esclusivamente di musiche scritte da compositori del XX secolo.



Fra i compositori le cui musiche erano eseguite si possono citare Gustav Holst, Charles Ives, Gershwin, Hindemith e molti altri compositori britannici. Sotto la sua direzione, l'orchestra, normalmente formata da ragazzi fra i 14 ed i 18 anni, suonò spesso per i concerti della BBC ed effettuò diverse registrazioni discografiche. Molti solisti inglesi ebbero le loro prime esperienze esecutive con l'orchestra diretta da Tippett.

Tippett continuò a comporre e dirigere anche in età avanzata e la sua opera *New Year* venne rappresentata per la prima volta nel 1989.

Quindi compose *Byzantium*, un pezzo per soprano e orchestra eseguito nel 1991. La sua autobiografia, *Those Twentieth Century Blues* venne pubblicata nel 1991. Nel 1992 fu la volta di un *Quartetto d'archi*. Nel 1995 il suo novantesimo compleanno venne celebrato con un evento speciale in Gran Bretagna, Stati Uniti e Canada, con la rappresentazione della sua ultima opera *The Rose Lake*.

Nel 1996, Tippett si trasferì dal Wiltshire a Londra. Nel 1997, mentre era a Stoccolma per una retrospettiva sulla sua produzione musicale, si ammalò di polmonite. Fece ritorno a casa dove morì nei primi giorni di gennaio del 1998.

Tippett venne insignito dell'Ordine dell'Impero Britannico, per meriti artistici, dalla regina Elisabetta II d'Inghilterra

Musica

Tippett fu considerato da molti una figura minore nel panorama della musica britannica. Forse per la sua obiezione di coscienza durante la seconda guerra mondiale o per la sua omosessualità dichiarata. Il suo pacifismo e l'obiezione di coscienza gli crearono seri problemi nel corso della seconda guerra mondiale. Nel 1943, al culmine della guerra, venne chiamato davanti ai giudici e, vista la sua persistenza nell'obiezione di coscienza fu condannato ai lavori agricoli in una fattoria. Poiché egli non diede seguito alla sentenza venne imprigionato per tre mesi.

Per molti anni la sua musica, scritta per voce ed orchestra, fu considerata sgradevole e quindi difficile da eseguire. Essendo un intellettuale egli mantenne molteplici interessi in letteratura e filosofia di altri paesi anche molto lontani dalla sua cultura, cosa non comune fra i compositori britannici suoi contemporanei. I libretti delle sue opere, talvolta cavillosi, riflettevano il suo interesse appassionato nei dilemmi della società umana e la forza durevole dello spirito umano.

Tippett non fu un compositore molto prolifico. Le sue opere, composte con grande lentezza, consistono in *cinque Quartetti d'archi*, *quattro Concerti*, *quattro Sinfonie*, *cinque Opere* ed un piccolo numero di lavori vocali o corali. Queste composizioni possono essere catalogate in quattro distinti periodi. Il primo, dal 1935 al 1947, comprende i primi *tre Quartetti*, il *Concerto per doppia orchestra d'archi*, l'Oratorio *A Child of Our Time* (composto su suo stesso

libretto dietro incoraggiamento di Thomas Stearns Eliot ed eseguito per la prima volta dal *Morley College Choir*) e la *prima Sinfonia*. Questo periodo è caratterizzato da una strenua energia contrappuntistica su lenti movimenti lirici.



Il secondo periodo, dal 1947 alla fine degli anni Cinquanta, comprende l'opera *The Midsummer Marriage*, la *Fantasia Concertante on a Theme of Corelli*, il *Concerto per pianoforte*, e la *seconda Sinfonia*; questo periodo è caratterizzato da ricche tessiture e effervescenti melodie. Il terzo periodo, dagli anni Sessanta agli anni Settanta, vede una scrittura estremamente scarna caratterizzata da linee schematiche e semplicità di tessiture come nell'opera *King Priam*, il *Concerto for Orchestra* e la *seconda Sonata per pianoforte*. Il quarto periodo è costituito da una ricca miscela di tutti gli stili precedenti usando temi di altri compositori fra cui Ludwig van Beethoven e Modest Musorgskij. I lavori principali di questo periodo sono la *terza Sinfonia*, le opere *The Ice Break* e *New Year*, ed il grande lavoro corale *The Mask of Time*.

Tippett è, insieme a Benjamin Britten, il più importante compositore inglese del XX sec..

Inizialmente influenzato dal canto popolare inglese e da Sibelius, subì poi l'influsso di Stravinskij, della *renaissance inglese* e del *jazz*, che sintetizzò in uno stile personale.

Nelle opere teatrali sono affrontati all'interno di una struttura narrativa convenzionale, i problemi psicanalitici dell'uomo moderno.

THE MIDSUMMER MARRIAGE

(Le nozze di mezza estate)

Tipo: Opera in tre atti

Soggetto: libretto proprio

Prima: Londra, Covent Garden, 27 gennaio 1955

Cast: Mark (T), Jenifer (S), King Fisher (Bar), Bella (S), Jack (T), Sosostri (A), il sacerdote anziano (B), la sacerdotessa anziana (Ms), Strephon (m); amici di Mark e di Jenifer (C)

Autore: Michael Tippett (1905-)

Michael Tippett risolse di cimentarsi in un'autentica opera di teatro musicale solo nell'immediato dopoguerra. Figura atipica, si era fatto notare in precedenza soprattutto con l'Oratorio *A Child of Our Time*, ma fu in quest'opera che raggiunse l'esito più alto della sua prima maniera.

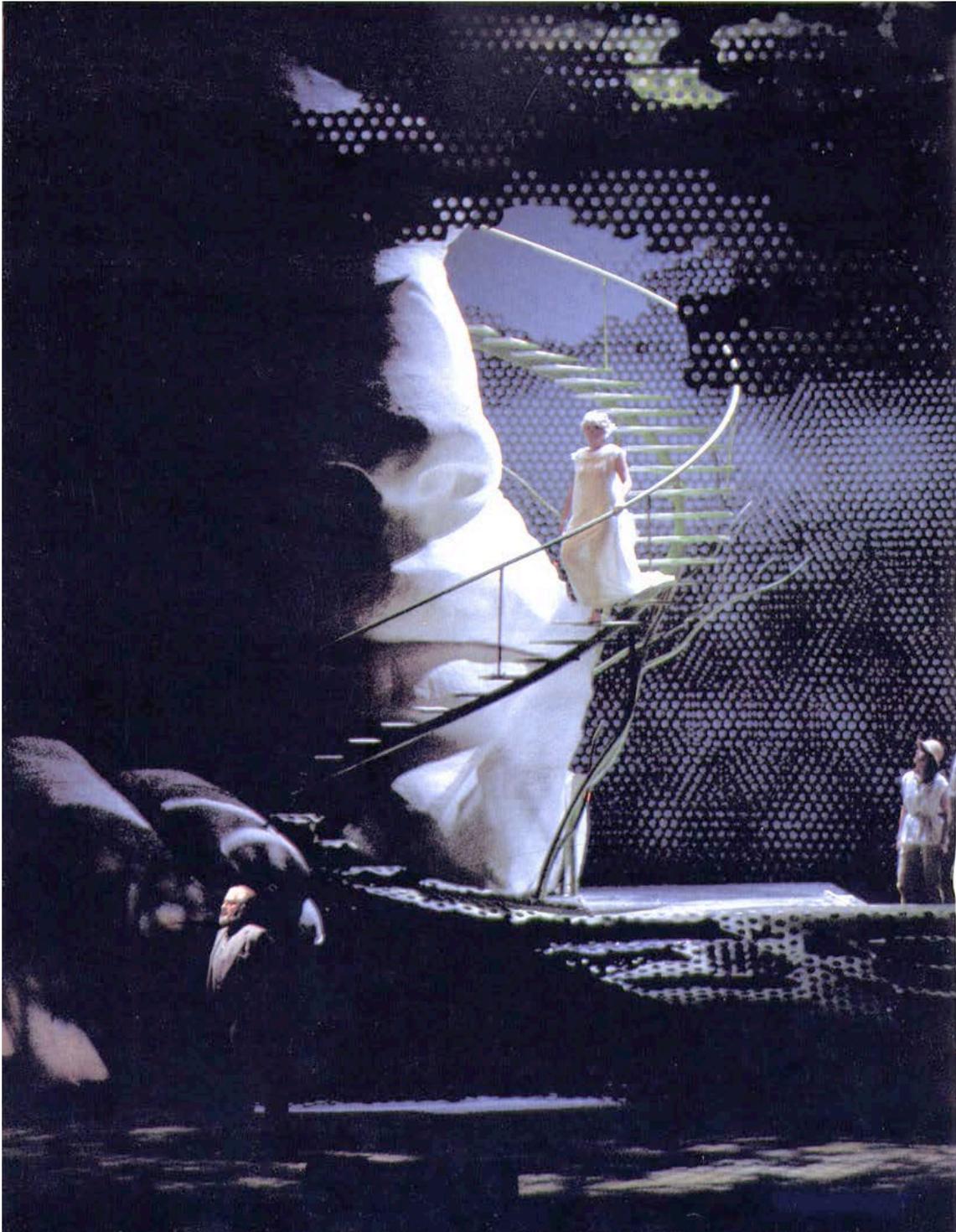
La gestazione fu lunga e laboriosa - quasi un decennio - ma non giovò ad assicurare alla nascita un'accoglienza favorevole. Complice anche un allestimento poco felice, l'opera rimase in un primo momento sgradita al pubblico, poco avvezzo alle pesanti allusioni mitologiche e simboliche del libretto, in cui l'autore aveva fatto confluire una quantità forse eccessiva di esperienze umane e intellettuali: un ventaglio di suggestioni culturali che coniugava l'analisi junghiana con la conoscenza delle religioni orientali, il Ramo d'oro di Frazer con la *Zauberflöte* di Mozart, per non parlare dell'eco shakespeariana del titolo stesso.

Solo alla fine degli anni Sessanta una nuova produzione del teatro londinese, diretta da Colin Davis, permise di riconoscere nel *Midsummer Marriage* un autentico capolavoro del teatro inglese del Novecento.

L'opera come specchio dell'anima

La costruzione di quest'opera si attiene a strutture tradizionali, fra le quali un ruolo decisivo è svolto dal balletto, che ha il compito di sancire la transizione fra reale e sovranaturale.

FOTO DI SCENA



Secondo la tesi del compositore, qui sono in gioco le esperienze del subconscio: se vuole dominare i problemi che gli si presentano, sia sul piano personale sia su quello sociale, l'uomo deve conoscere se stesso. Dopo un inizio difficile, quest'opera è riuscita ad imporsi presso un pubblico più vasto.

La sua attrazione è dovuta soprattutto dalla forza espressiva della sua musica profondamente lirica. Le implicazioni filosofiche e psicanalitiche del libretto - offrono un vasto materiale di base per l'interpretazione dell'opera.

Le fonti letterarie e musicali vanno dal mondo greco antico e dalla filosofia indiana a Shakespeare, William Blake, Mozart, G. B. Shaw, T. S. Eliot, Paul Valéry, Wagner, Hofmannsthal fino a C. G. Jung ed all'antropologo George Frazer.

The *Midsummer Marriage* di Tippett ha sempre suscitato l'interesse dei maggiori direttori d'orchestra.

Nel 1963, Paul Sacher eseguì la suite orchestrale, Colin Davis diresse l'opera nel 1968, Richard Armstrong la diresse nel 1965, Mark Eldar nel 1985 e Bernard Haiting nel 1986.

La trama

Atto primo

In epoca presente - o meglio, in nessuna epoca - in una radura su una collina, dove sorge un tempio ligneo, al mattino

Preceduto da una danza rituale delle spade degli amici guidati da Strephon, Mark attende la promessa sposa Jenifer. Ma costei sopraggiunge annunciando che per le nozze Mark dovrà aspettare, poiché quel che le interessa non è l'amore, ma la verità. Ciò detto i due fidanzati spariscono in direzioni opposte, l'una salendo una scalinata del tempio, l'altro infilandosi in una caverna.

Il padre di Jenifer, un prosaico affarista di nome King Fisher, ancor più contrario della figlia a quel matrimonio, arriva seguito dalla segretaria Bella con l'intenzione di sistemare la faccenda a modo suo. Crede Jenifer chiusa nella caverna; Bella suggerisce quindi di chiamare in aiuto il suo fidanzato Jack, un meccanico.

Questi tenta di forzare il cancello, ma una voce dall'interno avverte King Fisher di non immischiarsi. Mark e Jenifer rientrano in scena, trasfigurati dalle relative esperienze, ma in ancor più profondo disaccordo. Di nuovo spariscono, questa volta però Mark su per le scale e Jenifer nella caverna.

FOTO DI SCENA



Atto secondo

Nel pomeriggio

Strephon dà inizio ad altre danze rituali, cui assistono Bella e Jack. Strephon, mascherato in ciascuna danza da un diverso animale, è braccato da una danzatrice, di volta in volta nelle sembianze del relativo predatore. Quando sembra che Strephon stia per soccombere, la danza si interrompe per le urla atterrite di Bella, a stento consolata da Jack.

Atto terzo

È sera

King Fisher, per ritrovare Jenifer, fa chiamare la sua indovina, che gli sembra più affidabile dell'anziana coppia di sacerdoti. Preceduta da un impostore, che risulta poi essere Jack, finalmente compare la vera Sosostriis, velata. Il racconto della sua visione nella sfera di cristallo - Jenifer distesa in un campo di fiori che accoglie il «glorioso leone dell'amore col simbolo eretto» - manda su tutte le furie King Fisher, che arma Jack e gli ordina di trovarla. Il giovanotto però non ci sta, si ribella al padrone e se ne va con Bella. Infuriato, King Fisher toglie il velo a Sosostriis, rivelando così una gemma incandescente da cui sboccia lentamente un fiore di loto; all'interno vi compaiono Mark e Jenifer, stretti in un abbraccio, nelle sembianze delle divinità indiane Shiva e Shakti.

King Fisher punta la pistola contro Mark, ma il suo solo sguardo lo uccide all'istante. Strephon balla di fronte alla coppia la danza rituale del fuoco, finché non crolla spossato ai loro piedi e viene inglobato dal fiore, che accoglie tutto, e brucia nelle sue fiamme. La scena si trasforma nell'alba di un freddo mattino, e Mark e Jenifer, in normali abiti da matrimonio, possono infine avviarsi verso la loro felicità, benedetta dal sole sorgente.

Se è vero che la ricchezza dell'articolazione drammaturgica non sempre riesce a emergere nella sua espressione testuale, d'altra parte i meriti dell'invenzione musicale riescono, nell'opera, a pareggiare più di un conto. Eclettico per vocazione, Tippett si serve senza schematismi di risorse tecniche di varia provenienza, nell'ambito di un linguaggio che rimane, pur con ampie libertà, tonale.

La vocalità di ciascun personaggio è cesellata con cura in rapporto al flusso psicologico dell'azione, sin dalla prima comparsa dei due protagonisti, con certe frasi di dolce sentimentalismo per Mark ("No man is happier than me") e di risoluta durezza di Jenifer ("For me the light! For you the shadow").

Un cenno a parte merita la breve comparsa di Sosostriis, che arricchisce in modo significativo il catalogo dei mezzosoprano veggenti. Anche l'orchestra gioca un ruolo importante, sia per certe

preziose atmosfere debussiane (come nel momento della calura pomeridiana all'inizio del secondo atto, descritta con le sonorità dell'arpa e dei legni), sia negli slanci ritmici trascinanti delle danze, che non a caso hanno conosciuto una certa fortuna come brani da concerto.

FOTO DI SCENA



KING PRIAM

Tipo: Opera in tre atti

Soggetto: libretto proprio

Prima: Coventry, Belgrade Theatre, 29 maggio 1962

Cast: Priam (B), Hecuba (S), Hector (Bar), Andromache (S), Paris (S/T), Helen (Ms), Achilles (T), Patroclus (Bar), Nurse (Ms), un vecchio (B), una giovane guardia (T), Hermes (T); cacciatori, invitati alle nozze, servitori (C)

Autore: Michael Tippett (1905-)

Composta a distanza di dieci anni da *The Midsummer Marriage*, la seconda opera di Tippett rovescia in modo piuttosto radicale le premesse drammaturgiche della prima. Nata dalle riflessioni del compositore inglese sulla tragedia antica, stimulate in particolare dal libro di Lucien Goldmann *Le dieu caché*, *King Priam* è un'opera influenzata dallo stile del teatro epico, in particolare da quello di Brecht. Tippett, su consiglio del regista Peter Brook, scelse questa volta un materiale mitologico familiare al pubblico, anziché ricrearne uno del tutto personale come aveva fatto nel *Midsummer Marriage*.

La trama

Prese dunque in considerazione l'*Iliade* come base di lavoro, concentrando l'attenzione sul dramma familiare del re troiano Priamo, diviso tra il senso di responsabilità verso il suo popolo, principio incarnato dall'eroico figlio Ettore, e l'amore per l'altro figlio Paride che, seguendo il proprio impulso passionale, ha messo in discussione la propria vita e quella dello stesso Priamo, come un vaticinio aveva predetto al momento della sua nascita. Allo stesso modo, si ripartiscono scelte e destini anche i tre personaggi femminili: la madre Ecuba e la moglie di Ettore Andromaca da una parte, e la figlia di Zeus, Elena, dall'altra.

La divisione nella famiglia reale troiana è inevitabile: all'inizio del secondo atto Ettore e Paride litigano aspramente, e simmetricamente all'inizio del terzo Andromaca e Ecuba sfogano la propria inquietudine contro Elena che, in uno dei rari momenti in cui si esprime ("Let her rave"), rivendica la sua natura divina. Strumento del compimento del fato diviene il campione del campo greco, Achille,

che, uccidendo Ettore per vendicare l'amico Patroclo, innesca il meccanismo ineluttabile della tragica vicenda. I due nemici, Priamo e Achille, si incontrano per lo scambio dei corpi nella scena più umanamente toccante dell'opera e, consapevoli del loro stesso destino, brindano alle proprie morti, che avverranno l'una per mano di Paride e l'altra per quella del figlio di Achille, Neottolema.

FOTO DI SCENA



Il motivo tragico a cui Tippett desiderava dare corpo è il contrasto tra le azioni che la natura di ciascun personaggio porta a compiere e le conseguenze inevitabili che da esse discendono, chiudendo così lo spazio a ogni libera scelta dell'uomo. Tippett ha isolato l'azione in una sequenza di scene staccate, ripartite nei tre atti dell'opera, limitando la materia omerica strettamente al tema che si era prefissato. Sul modello della tragedia antica, le scene sono collegate da interludi in cui il coro e i personaggi secondari commentano l'azione e narrano i fatti esterni.

Già dalla fanfara guerresca e dai lamenti del coro nel preludio, la musica di *King Priam* entra nel merito della vicenda con brusca immediatezza. Il nuovo stile di Tippett procede per gesti essenziali e forti, le idee musicali si scontrano sovrapponendosi piuttosto che espandersi nello sviluppo. Da questo apparente disordine, la mano dell'autore traccia strutture musicali di ampio respiro, in cui si bilanciano i contrastanti sentimenti, accuratamente ritoccati dal sostegno delle singole sezioni strumentali, che danno all'orchestra colori netti e trasparenti.

Una novità è anche il frequente impiego del monologo, in cui sono racchiuse le espressioni più riuscite dei sentimenti dei personaggi, dal dolente lirismo con cui esordisce Priamo ("A father and a king") al nostalgico canto melismatico di Achille ("O rich soiled land"), al fatalismo affascinante di Elena ("I Helen am untouched").

THE KNOT GARDEN

Tipo: Opera in tre atti

Soggetto: libretto proprio

Prima: Londra, Covent Garden, 2 dicembre 1970

Cast: Faber (Bar), Thea (Ms), Flora (S), Denise (S), Mel (Bar), Dov (T), Mangus (Bar)

Autore: Michael Tippett (1905-)

Ben poco della produzione di sir Michael Tippett, novantenne compositore londinese, è conosciuto dal pubblico italiano. Nessuna delle sue Opere - oltre a questa ricordiamo la ballad-opera *Robin Hood* (1934), *The Midsummer Marriage* (1955), *King Priam* (1962) e *The Ice Break* (1977) - e dei suoi Oratorî (particolarmente celebre *A Child of Our Time*, il cui soggetto è ricavato dall'omonima novella dello scrittore antinazista Edon von Horvath, con la prestigiosa collaborazione di Eliot, è stata infatti mai rappresentata in Italia, mentre si conosce solo una minima parte del suo pur ampio catalogo, comprendente *Sonate*, *Concerti*, *Divertimenti*, *Songs* e varia musica da camera.

La ragione di tale oblio consiste principalmente nell'impermeabilità della cultura musicale inglese, storicamente conservatrice, refrattaria all'evoluzione dei linguaggi compositivi del continente e custode gelosa delle proprie gloriose tradizioni rinascimentali. Tanto più nel caso della musica alquanto nazionalistica di Tippett, pressoché interamente caratterizzata dalla ricerca di una sintesi - tanto ardita quanto originale - tra il passato e il presente della musica inglese, in un misto neoclassiceggianti di estrema raffinatezza e talora anche espressivamente 'esplosivo', tra l'artificiosità di certo barocco e la facile immediatezza dei linguaggi della musica leggera, del jazz e del blues.

I principali tratti musicali e drammatici di *The Knot Garden* sono da ravvisare nella compresenza di stili del passato e di oggi, nel gusto per la citazione sia letteraria (Shakespeare e Goethe) sia musicale (Beethoven, Schubert e Stravinskij), nella definizione di un polifonismo e di una poliritmia estremamente elaborati e raffinati, e soprattutto nell'impegno politico esplicito e diretto dei testi.

and Britten.

os offers

e with

nder

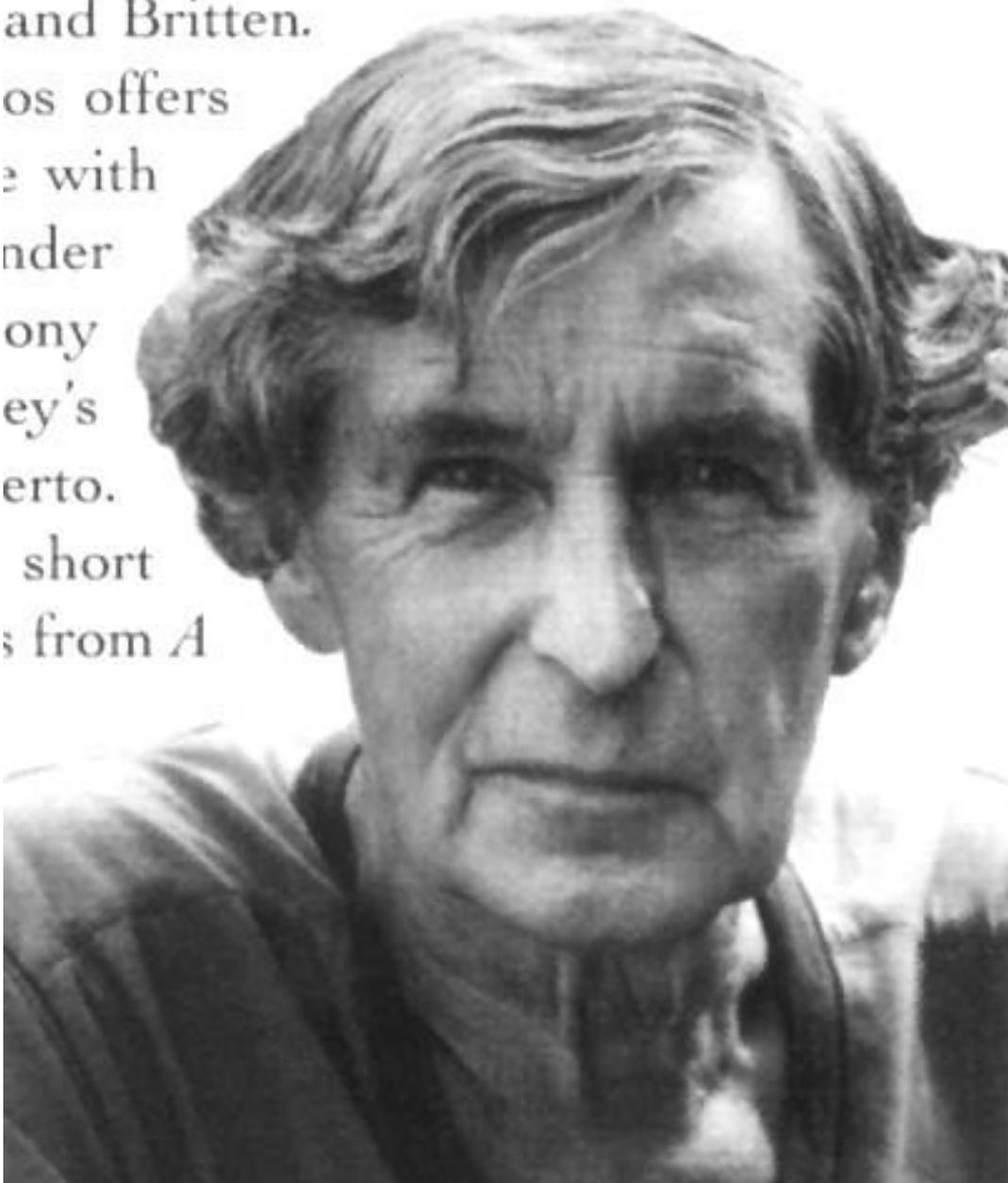
ony

ey's

erto.

short

s from A



Ne risulta un'opera un poco cerebrale, più concettuale che d'azione, ma assai godibile per la sua raffinatezza strumentale. La vocalità, qui affidata per intero ai solisti (*The Knot Garden* è l'unica opera di Tippett che non prevede l'uso del coro), raggiunge punte di espressività degne di figurare accanto a quelle del *War Requiem* di Britten, mentre in altri momenti il declamato dei sette protagonisti sembra voler artificialmente ricalcare l'ossessione isterica della loro psiche.

La trama

Atto primo

'Confronto'.

Il giardino è il luogo in cui lo psicoanalista Mangus ascolta i problemi dei coniugi Faber e Thea (il cui matrimonio è in crisi), della loro figlia adolescente Flora, della coppia omosessuale formata dallo scrittore di colore Mel e dal musicista bianco Dov (anch'essi in crisi) e infine della sorella di Thea, Denise, un'attivista rivoluzionaria che ha conosciuto l'esperienza della tortura.

Atto secondo

'Labirinto'.

Mangus ha messo a punto una sorta di psicodramma collettivo: come in un gioco (esplicito il riferimento alla Tempesta shakespeariana), i sei personaggi devono perdersi nel labirinto e mettere a confronto i loro dissidi personali.

Atto terzo

'Sciarada'.

Attraverso una simbolica serie di sciarade, i sei protagonisti giungono infine a maturare le giuste decisioni per il loro futuro: Faber e Thea ricostituiscono la loro unione, mentre Mel si unisce a Denise; Flora compie il passo verso l'età adulta e decide di staccarsi dalla sua famiglia; Dov sceglie di intraprendere un viaggio misterioso (che Tippett descriverà in una successiva raccolta di songs, intitolata Il viaggio di Dov) verso la conoscenza di se stesso.

THE ICE BREAK

(Rottura del ghiaccio)

Opera in tre atti, su libretto del compositore.

Prima assoluta: Londra, Covent Garden 7 VI 1977.

Prima rappresentazione tedesca: Kiel, 1978.

Prima rappresentazione americana: Boston, 1979.

Personaggi: Lev, un insegnante di cinquant'anni, rilasciato dopo vent'anni di prigione e di esilio. (B), Nadia, sua moglie, emigrata (S), Yuri, loro figlio, studente (B), Gayle, la ragazza bianca di Yuri (S), Hannah, un'infermiera nera (Mezzosoprano), Olympion, un campione nero, ragazzo di Hannah (T), Luke, un giovane dottore (T), Tenente di polizia (B), Astron, un messaggero psichedelico (mezzosoprano lirico e controtenore)

Nella sua quarta opera (nella quale diceva, molto tempo prima di finirla che sarebbe stata l'ultima) Michael Tippett si chiede se l'ideale umanistico, cui ha reso omaggio tutta la vita, possa sopravvivere in un mondo che sembra trovare sempre di più le soluzioni nella violenza.

"Per quanto mi riguarda, io credo che la composizione di un Oratorio o di un'Opera sia un'esperienza collettiva oltre che personale", scrisse una volta Tippett, che il *The ice Break* affronta il conflitto culturale insito nell'incontro di Oriente ed Occidente, l'abisso tra le generazioni, le tensioni e l'odio di razza.

Se una soluzione dei conflitti è irraggiungibile, è comunque possibile trarre la morale che soltanto nell'individuo e nella sua ribellione contro la massa è possibile trovare la salvezza.

L'Opera è breve, la sua drammaturgia non realistica ha un passo rapido, e lo scopo delle parole è quello di ispirare il compositore almeno quanto quello di trasmettere informazioni al pubblico.

STAMFORD SCHOLL



La trama

Atto I

Epoca attuale. Un aeroporto

Nadia e Yuri, uno studente di pessimo temperamento, aspettano l'arrivo di Lev, padre dimenticato dall'uno ed amatissimo marito dell'altra. Yuri non simpatizza con le idee enfaticamente romantiche di Nadia, ma non è una sorpresa che la voce di Lev, attraverso gli altoparlanti, raggiunga nel pensiero la ragazza ancor prima che abbia luogo l'incontro fisico.

Gayle, secondo il suo solito stato prossimo all'isteria, e la sua amica

nera Hannah sono anch'esse all'aeroporto, venute però in mezzo alla folla per acclamare al suo ritorno il campione nero Olympion. Gayle, esageratamente *à la page* ed ostentatamente sfacciata, presto litiga con Yuri che assume una posizione razzista, non da ultimo a causa dell'entusiasmo di Gayle per Olympion. Yuri rifiuta qualunque tentativo di far coraggio a Nadia, la quale si chiede se gli applausi possano essere per Lev.

La folla dei tifosi acclamanti irrompe sulla scena.

Le piacevoli fioriture vocali per Olympion sono il frutto di una mescolanza delle interazioni monteverdiane con la spavalderia del grido di guerra di Achille, e, quando l'aeroporto è ormai vuoto, si scorge la scialba figura di Lev.

Dissolvenza nel piccolo appartamento di Nadia, dove la sua visione di una nuova vita e la fede di Lev in un ideale poetico trovano una contrastata espressione in un lento, triste duetto, ricco di melismi ma privo di sostenuto lirismo.

Al party di Olympion c'è meno gioia che in *Midsummer Marriage*, ma una vivacità anche maggiore. Olympion seguita con le sue spacconate e finisce col provocare Yuri, furioso perché Gayle si esibisce per Olympion, come ammenda (essa dice) per anni di ingiustizia. Yuri attacca il campione nero, che lo riversa a terra. Nadia tenta di spiegare a Lev il suo amore per Yuri, il quale irrompe trascinando Gayle con sé e rivolgendosi rabbiosamente a Lev: "Perché sei tornato?".

Atto II

Nell'appartamento di Nadia, quattro persone esprimono ciascuna il proprio mondo privato: Nadia dà voce alla convinzione che la luce scaturisce dalle tenebre. Lev al peso che porta con sé. Gayle all'istinto che la vita c'è perché sia vissuta. Yuri al timore dell'abisso che lo divide dai genitori. Lev è convinto che le sue esperienze gli diano il diritto di parlare, ma Yuri sostiene che in questo nuovo paese sarebbe considerato vergognoso farsi imprigionare senza opporre resistenza. Gayle canta delle realtà della vita, Lev vuol porre fine alla brutalità, e Nadia lamenta la rituale danza di morte.

Gayle e Yuri vengono assorbiti in un coro mascherato di bianchi, ed Olympion e Hannah si trovano d'accordo nel riconoscere il bisogno che i neri hanno di lui come loro campione. Pur con tutte le smargiassate, il loro è un duetto d'amore.

Introdotta dagli oboi, il lungo assolo di Hannah, con gli ampi intervalli, le sillabe ripetute e l'enfasi su parole isolate è forse il cuore

dell'opera.

Riuscirà Hannah a ridurre la violenza alla ragione?

Segue un confronto rituale ed una reciproca sfida tra bianchi e neri. Il compositore chiama questo pezzo *Tribal Dancing* (Danza tribale).

Lev e Nadia sono in uno stato prossimo alla disperazione, e Lev si chiede se Gayle non possa aver ragione nella sua insistenza sulla realtà.

LA VIA DOVE TIPPET PASSEGGIAVA



I neri si scontrano con i bianchi in una scena di dissennata violenza, urla e spari, al termine della quale ci sono due vittime, una tra i bianchi (massacrata di botte) ed una tra i neri (uccisa dagli spari); un attimo dopo viene colpito l'altro bianco. Si avvicinano le sirene, ed il tenente di polizia chiede al medico informazioni sulle vittime.

Olympion e Gayle sono morti, Yuri è gravemente ferito.

Un assolo di violino sopra diversi strumenti domina la lenta triste musica con la quale l'atto finisce, mentre Lev sembra incline a seguire il consiglio del dottore e si rivolge a Hannah.

Atto III

Lev sta leggendo a Nadia, che è a letto morente.

Essa sente che Yuri probabilmente sopravviverà ma, per quanto la riguarda, ha perso ogni presa sulla vita. Il monologo di Lev è pieno di amarezza, ma è il suono dei campanelli da slitta della sua giovinezza che introduce l'aria di morte di Nadia.

Potrebbe quasi trattarsi di Jenifer in uno dei suoi momenti visionari, almeno quanto all'accompagnamento.

Essa ascolta il suono del ghiaccio che si rompe sul fiume, e muore.

"Cercatori di ogni sorta, duri e teneri, passanti, presenti e futuri" si stanno preparando per un viaggio psichedelico. La scena è piena di bandiere, e si sente da lontano la voce di Astron (mezzosoprano e controttenore, per lo più a distanza di un'ottava), che però respinge l'idea di essere un salvatore.

Il dottore Luke ricorda a Lev che Nadia è morta e che lui, che nel campo di prigionia è stato così vicino alla morte, deve ora occuparsi di Yuri.

Lev vede che portano Yuri in sala operatoria ed aspetta fuori.

I "cercatori", dopo l'esperienza psichedelica, irrompono nell'ospedale: lontani cugini, forse, dei "fanciulli ridenti" di ventidue anni prima.

L'operazione ha avuto successo e Yuri potrà camminare di nuovo. Hannah cita la propria aria dell'atto II (*Much deeper, O Much deeper*; "molto più basso, sì, molto in basso"), ed è evidente che lei, Lev ed anche Yuri sono riusciti a staccarsi dalla massa per diventare individui.

NEW YEAR

(Capodanno)

Opera in tre atti, su libretto del compositore, basato in parte sul racconto *Men Like Gods* di Herbert George Wells (1921).

Prima assoluta: (della versione con orchestrazione ridotta): Houston Grand Opera, 27 X 1989

Prima rappresentazione inglese: Glyndebourne, (1990).

Personaggi: *Da Somewhere (Qualche luogo) e Oggi:*

Jo Ann, pediatra in tirocinio (S), Donny, suo fratello minore (B), Nan, la loro madre adottiva (mezzosoprano drammatico)

Da Nowhere (Nessun luogo) e Domani:

Merlino, il mago del computer (B), Pelegrin, il pilota spaziale (T), Regan, il loro boss (S)

All'esterno dell'azione: voce, presentatore (cantante maschile al microfono), ballerini, cantanti.

Terminata nel 1988, quando il compositore aveva 83 anni, *New Year* corona la carriera operistica di Tippett come l'aveva iniziata trentasei anni addietro con *Midsummer Marriage*.

Le due opere presentano tratti affini, non solo per quanto riguarda i riti centrali (solstizio d'inverno/solstizio d'estate), ma per l'atmosfera estatica e l'intima coerenza.

La danza svolge un ruolo culturale: *New Year*, ha detto Tippett, "Si avvicina molto al *musical*, in quanto la danza è un elemento cruciale e costitutivo.

Atto I

La stanza di Jo Ann; interno futurista; spazio pubblico urbano; paesaggio visionario.

Preludio. Le prime parole del presentatore ("Il nostro mondo è malvagio") si riferiscono alla "città del terrore", fuori dall'appartamento di Jo Ann.

L'opera ripercorre il cammino di lei, dal suo ritorno di persona traumatizzata sino al momento in cui è pronta ad affrontare la realtà esterna.

Scena I

Nel suo appartamento Jo Ann si tranquillizza, dicendosi che è "al sicuro..... dalla tempesta all'esterno", benché "mai al sicuro dalle ferite interiori". Fino a quel momento è solo un sogno, quello di aiutare i bambini di quella città (*Dreamsong* di Jo Ann). Donny irrompe, su un "assolo in stile jazzistico " per tromba. Sfrenato e su di giri, fa un ballo tutt'attorno prima di ritirarsi nella sua stanza.

La voce ripete il *Dreamsong* di Jo Ann. Arriva Nan, accompagnata da un caratteristico suono di campanelli. Essa ama entrambi i suoi figli adottivi, ma è preoccupata che il "bozzolo amoroso" di Ann possa distruggere Donny. Questi ritorna per eseguire la sua *Skarade*, che esprime in forma buffa la sua difficile situazione di figlio adottivo.

Per un po' fantastica su una "vera" casa, dapprima nei Caraibi, poi nel cuore dell'Africa. Ballerini e cantanti presentano l'idea di "Nowhere", il mondo di sogno, alternativo alla loro realtà. La domanda del coro fissa l'agenda per il ruolo di Nowhere nel resto dell'opera: "Sarà la Scienza o l'Amore a mostrarci la via?".

MICHAEL TILLET E MICHAEL TIPPETT



Scena II

La scena seconda ci porta dentro il laboratorio di Domani, dove Merlino, che è un seguace della scienza e va pazzo per frasi "Digit to digit particle instructio", esibisce il suo nuovo computer davanti a Pelegrin.

Essi fanno un brindisi al "Nuovo anno, al viaggio nel mondo dei fiori" in stile fiorito, con un meraviglioso duetto ricco di estatici melismi. Merlino vuole mostrare il futuro suo computer, ma sullo schermo appare invece Jo Ann.

Pelegrin ne è immediatamente affascinato. Compare Regan, che è però interessata unicamente al futuro. Nel caso che ci rimanga qualche dubbio su ciò che essa rappresenta, ci viene in aiuto attaccando il pezzo d'insieme chiedendo: *Manifest am I ? Of that eternal Femmine that draws us on* ("Sono una manifestazione di quell'Eterno femminismo che ci trae in alto").

Il suo dogmatismo e gli eroici frastagliati intervalli della sua linea vocale suggeriscono un'affinità con il "Mostruoso femminile" che ossessionano la Gran Bretagna negli anni '80 nei panni della signora Thatcher.

Pelegrin vuole "offrire conforto e il coraggio dell'immaginazione" al "volto tormentato", e decide di essere per Jo Ann lo "straniero dai capelli neri come il carbone" (tradizionalmente invitato, a Capodanno, ad assicurare dalla soglia la buona fortuna).

Egli si mette in viaggio verso di lei con la sua nave spaziale (effetti sonori registrati, che accompagnano ogni suo spostamento).

Scena III

Il primo breve incontro di Pelegrin e Jo Ann è un'idea musicale suggestiva, piuttosto che drammaticamente plausibile.

Atto II

Preludio. La Voce spiega il rito in cui il capro espiatorio (il vecchio anno) deve essere scacciato.

Scena I

In una città, all'aperto di notte: la folla (inclusi Jo Ann e Nan e Donny) si prepara a scoprire e ad espellere il capro espiatorio.

Uno sciamano ruota su se stesso sino ad entrare in trance (la Danza degli Sciamani, con i colori delle chitarre elettroniche e del sassofono). Segue, nella seconda parte del rito, la caccia al capro espiatorio, ed il prescelto Donny viene "percosso ritualmente", su accordi di trombone, tuba e chitarre *fortissimo*, con la pittoresca indicazione *blurt* (a chiazze).

La nave spaziale atterra.

Scena II

Pensando di aver raggiunto il futuro, Merlino presenta se stesso, Pelegrin e Regan ("La nostra amante, il nostro capo, la nostra star"). Donny le rivolge la parola con un greve linguaggio *slang*, che Regan imita.

Quando capisce che non li ha portati nel futuro, Regan accusa Pelegrin di tradirla con Jo Ann, "questa patetica puttarella che viene dal passato", e chiede: "Quale potere ha lei, che io non ho?".

Al suono dei flauti divisi, Pelegrin risponde: "E se fosse il potere dell'amore?".

Con imperiosi salti di ottava (verso l'alto e verso il basso), e sostenuta da un clarinetto "lirico", Nan rimprovera a Regan "l'illusione, nutrita da uomini e donne" di plasmare un regno del bene futuro unicamente con la forza", che è altrettanto perdonata della fede di Jo Ann, basata soltanto sull'amore. Segue uno straordinario pezzo d'insieme, nel quale ogni personaggio canta quand'è il suo turno, mentre gli altri l'accompagnano con melismi sulle vocali aperte.

È forse il vertice dell'opera (No way).

Un terzetto per voci femminili diventa un quartetto quando Pelegrin spiega a Jo Ann che la realizzazione deve continuare nei sogni anziché nella realtà.

Nan osserva che nella folla i sogni possono essere pericolosi. "Come ad esemplificare le sue parole", la folla diviene irrequieta, mentre

Donny viene ripreso da un'esaltazione maniacale.
Egli affronta Regan e le sputa in faccia.
Regan parte con Merlino e Pelegrin sulla nave spaziale.

Scena III

Preso da furia, la folla si scaglia su Donny e lo pesta.
L'atto termina con un'acme teatrale: Ann cerca di trascinar via Donny,
le campane suonano la mezzanotte e tutti cantano *auld Lang Syne*.

ROYAL COLLEGE OF MUSIC DI LONDRA



Atto III

Preludio. Nella stanza di Jo Ann ballerini e cantanti riflettono che dopo il Capodanno "il nostro mondo è ancora malvagio".

Scena I

Nan è venuta a riprendere Donny. Jo Ann riconosce di aver fallito "pur con tutto il suo amore". In uno *Sprechgesang* con un angoscioso accompagnamento di chitarra, ottoni e percussioni Donny

riflette che i suoi problemi derivano dalla sua infanzia spezzata, in particolare dalla mancanza di un padre: *No loving, curbing hand on me* ("Mai in una mano amorevole ma autorevole, su di me"), e consegna a Jo Ann un "video magico", una cassetta dei suoi sogni. Essa la guarda da sola, ed appare allora "il Sogno di Donny", la cui brillante scrittura per archi ricorda *Midsummer Marriage*.

I sogni di Donny (ovvero di essere portata da un condor, da una tigre e da uno stupendo branco di balene) non hanno alcun significato per lei. Nel sogno di Ann, Pelegrin la invita a bordo della nave spaziale. Un interludio illustra il suo viaggio verso "i paesi della mente".

Scena II

Un rituale simbolico presenta la svolta di Jo Ann: torturata dalla sete, essa segue l'esortazione di Pelegrin, a sorseggiare appena (anziché bere senza remore) alla "fontana dell'oblio", ma poi beve a larghi sorsi dal lago dei ricordi.

Dal punto di vista musicale, la scena vanta un uso virtuosistico dei fiati, del flauto e dell'ottavino mormoranti e degli oboi associati al trombone.

Al culmine Jo Ann ode "un suono più profondo, più ricco" (fagotto e contrabbasso).

Il suo duetto lirico con Pelegrin (*Moments out of time and space*: "Istanti fuori dallo spazio e dal tempo") è seguito da una danza che esprime il suo nuovo senso di libertà.

Questa *sarabanda* per flauti è parente dell'analoga *sarabanda*, (che descrive il paradiso) in *The Masque of Time* (1984).

Pelegrin coglie una rosa ed un interludio illustra il loro viaggio di ritorno.

Scena III

Pelegrin offre a Jo Ann la rosa, assicurandola che, quando sarà pronta ad uscire, la rosa volerà dalla sua mano verso di lui. Pelegrin parte con la nave spaziale.

Come essa avanza ballando verso la porta del suo appartamento, la rosa le svanisce dalla mano. Una breve scena ci informa di quanto è accaduto nella nave spaziale: Regan e Merlino maledicono Pelegrin. All'improvviso la rosa compare nella mano di lui. Egli manipola il computer, e Nowhere si dissolve.

Nel suo appartamento, Jo Ann apre la porta per uscire. Jo Ann è

momentaneamente intimidita da uno sbarramento sonoro, ma la Voce ne ricorda il suo sogno: *One humanity; One justice* ("La stessa giustizia per tutti gli uomini").

Come *The Mask of Time*, l'opera termina, allo svanire della luce, senz'alcuna "vuota enfasi".

BATH UNIVERSITY E RELATIVO PARCO



L'intera vita di Tippett ha offerto una visione ispirata dall'Altro. Non ultimo tra i suoi contributi è questo giocoso, sfortunatamente non inglese, amore per le idee. Egli osa esigere da noi tanto il pensiero quanto il sentimento.

"Idee e simboli morali e metafisici sono necessari a Tippett.... anche quando siano oscuri, essi trasmettono all'ascoltatore - sottoposto a dura prova, spesso sconcertato ma sempre commosso e talora coinvolto senza riserve - la visione di un'esperienza sulla cui autenticità non possono esserci dubbi".

È molto significativo che a pagare un tale tributo sia stato Isaiah

Berlin, che subisce sicuramente di rado prove e sconcerti del genere. A volte le parole di Tippett stridono perché non rispecchiano la sua visione scevra di sentimentalismo. Ma si tratta di parole rinate, trasfigurate nella sensualità, dominata in maniera impeccabile, della sua messa in musica.

New Year descrive un itinerario di crescita psichica con modalità che sarebbero ridicole se fossero meramente verbali.

Nelle mani di Tippett, la musica celebra il suo potere trascendentale di cambiare il nostro modo di pensare e di sentire: l'opera trova il suo modello di azione nelle trasformazioni, frutto delle visite della nave spaziale, guidata dall'eterodosso pellegrino Pelegrin.