

HANDEL GEORG FRIEDRICH

Compositore tedesco naturalizzato inglese

(Halle 23 II 1685 – Londra 14 VI 1759)



Il padre di Handel era un noto chirurgo di Halle (provincia prussiana di Sassonia); aveva sposato in seconde nozze all'età di 64 anni la figlia di un prete protestante, Dorothea Taust, dalla quale ebbe due figlie ed un figlio, Georg Friedrich.

Questi frequentò le scuole di Halle e l'università della stessa città, fondata nel 1694; studiò inoltre musica presso l'organista della Marienkirche di Halle, F. W. Zachow.

Fin dal 1702 Handel fu impiegato come organista nel Duomo di Halle ed avrebbe potuto svolgervi una carriera stabile e sicura.

Ma già ai primi del 1703 Handel si recò ad Amburgo, attiratovi dall'attività musicale che gravitava intorno al teatro Gansemarkt che, dal 1678, era uno dei massimi centri operistici germanici.

Dapprima fu attivo come violinista nell'orchestra, ma presto scrisse alcune opere che furono messe in scena. Il direttore dell'Opera amburghese, R. Keiser, riconobbe e favorì il talento di Handel e nel 1705 gli trasmise l'incarico di comporre il libretto di *Almira* di F. Chr. Feustking: ma a Keiser non piacque la musica di Handel, cosicché ne musicò egli stesso il testo e ne fece stampare le parti più importanti.

Handel compose poi per Amburgo le opere *Nero* (1705), *Florindo e Daphne* (1708) e il suo primo Oratorio, *Passion nach dem Evangelium Johannes* (su testo di Chr. H. Postel).

Importantissima per Handel la relazione con J. Mattheson, segretario di legazione britannico ad Amburgo ed insieme teorico, compositore e tenore, interprete delle opere che egli stesso fece rappresentare ad Amburgo, cui Handel fu debitore di stimoli musicali decisivi, come pure a R. Keiser, dalle cui opere ricavò più di un tema.

Ma presto Handel si rese conto che solo in Italia avrebbe potuto accedere allo spirito dell'opera italiana dell'epoca: pertanto accettò l'invito di Gian Gastone de' Medici, fratello dell'influente principe Ferdinando di Toscana, di accompagnarlo in Italia nell'anno 1706 penetrando così nei circoli artistici dell'aristocrazia italiana.

Firenze fu il punto di partenza del periodo italiano di Handel, ma nel gennaio del 1707 svolgeva attività di organista a Roma ed aveva trovato un importante mecenate nel cardinale Ottoboni, per il quale compose le sue prime Cantate su testi salmodici.

A Roma fu ospite per alcuni anni del principe Ruspoli: abitò nel suo palazzo e compose per lui dal maggio del 1707 all'ottobre 1711 una serie di Cantate italiane (di cui fa parte la celebre Cantata *La Lucrezia* "O

numi eterni"), per lo più eseguite nel castello di Vignanello (valle del Tevere), residenza di campagna del principe Ruspoli.

Per il principe, fervido sostenitore dell'arte in genere, Handel compose pure i due Oratori *Il trionfo del tempo e del disinganno* e *La Resurrezione*, quest'ultimo eseguito per la Pasqua del 1708 (8 aprile) nel palazzo Bonelli in piazza dei Santi Apostoli (oggi prefettura), di proprietà del principe Ruspoli.

Per tale scopo fu costruito in una sala grande un palco a forma di anfiteatro, ornato da un gran dipinto che rappresentava la Resurrezione di Cristo. Il palco si poteva chiudere con un tendone, come una scena.

LA CASA NATALE



L'orchestra fu diretta da A. Corelli, la parte principale di Maddalena fu assegnata alla cantante M. Durastanti. Nel 1708 Handel si recò a Napoli, ospite del palazzo della principessa Laura: vi compose la prima versione della Cantata *Aci, Galatea e Polifemo* per le nozze del duca d'Alvito.

Durante questo soggiorno Handel conobbe certamente anche il veneziano V. Grimani, viceré di Napoli, cui apparteneva più di un teatro a Venezia dove, nel 1709, fece andare Handel per musicarvi il proprio libretto di *Agrippina* (soggetto forse suggeritogli dall'omonima opera di N. Porpora) eseguita nel 1708 a Napoli.

Prima di recarsi a Venezia, Handel compose a Roma nella primavera del 1709 la Cantata pasquale *Il pianto di Maria*, la cui partitura, finora non ritrovata, fu donata da Ferdinando di Toscana ai "Fratelli" di Genova.

In quello stesso anno Handel compose per Firenze *Rodrigo*, probabilmente per il teatrino privato del castello di Pratolino, dove dal 1698 si rappresentavano opere.

Alla fine del 1709 Handel ottenne il suo massimo successo italiano con l'esecuzione di *Agrippina* nel teatro di San Giovanni Grisostomo a Venezia.

Agrippina fu rappresentata ben cinquantasei volte (protagonista la già nota M. Durastanti), esecuzioni certamente dirette per la gran parte da Handel stesso.

Già a quell'epoca Handel era diventato una personalità nota in tutt'Europa, poiché a Venezia risiedevano rappresentanti di ogni nazione. Il compositore si era impossessato dello stile operistico italiano e anche le opere di Antonio Scarlatti, eseguite a Venezia, lasciarono tracce nel suo stile.

Le arie furono estese impiegando grandi melismi e colorature, e alle voci si accompagnarono strumenti concertanti.

Parte importante in questo successo ebbe però anche il libretto di V. Grimani, che rinunciò in quest'*Agrippina* a pressoché tutti gli interventi divini e schizzò una satira spiritosa della politica senza scrupoli e machiavellistica del proprio tempo, ben nota al diplomatico veneziano.

Per il resto l'opera si attiene al genere eroicomico praticato a Venezia fin dalla seconda metà del Seicento: in queste opere i personaggi storici vengono coinvolti in intrighi amorosi e spesso anche in situazioni comiche.

Il duca Ernest August di Hannover sentì a Venezia alcune esecuzioni di

Agrippina e raccomandò Handel alla corte di Hannover.

Ferdinando de' Medici dal canto suo raccomandò Handel, in una serie di lettere, alla corte di Innsbruck, Dusseldorf e Hannover, che il compositore visitò subito dopo.

Ad Hannover Handel trovò altri sostenitori, il compositore A. Steffani e il barone Kielmannsegge, cosicché vi ottenne dal 16 VI 1710 la carica di maestro di Cappella del principe elettore.

Ma già nel novembre di quell'anno si recò a Londra, per comporvi l'opera *Rinaldo* che fu rappresentata il 24 II 1711 al Queen's Theatre di Haymarket.

Il libretto dell'opera era stato ideato dal noto letterato inglese A. Hill e messo in versi dal poeta italiano G. Rossi.

METASTASIO



Hill, uomo assai versatile e ricco d'esperienza di molti viaggi (era stato anche in Oriente), scelse un episodio dalla *Gerusalemme liberata* del Tasso, ambientato in Oriente al tempo delle crociate.

L'argomento era già stato trattato sulla scena operistica da Lulli, con *Armida* (Parigi 1686), e ricercava ora una veste anglo-italiana. Le esecuzioni londinesi di *Rinaldo*, protrattesi per parecchi anni, sono notevoli anche per via delle colorature improvvisate sia dal compositore al cembalo sia dai solisti di canto: esse danno un'idea precisa del modo di improvvisare dell'opera dell'epoca.

Il direttore del teatro di Haymarket, lo svizzero J. Heidegger, fece conoscere Handel ai ceti più alti della società londinese: il che fu tanto più decisivo per lui in quanto la vita musicale del tempo si svolgeva in ambienti privati dell'alta aristocrazia, e i Concerti più importanti erano organizzati solo per sottoscrizione.

Tale consuetudine fu poi applicata anche all'opera. In quegli anni Handel compose anche Cantate su testi inglesi, come *Venus and Adonis* del noto poeta inglese J. Hughes.

Handel diventò altresì uno dei musicisti favoriti della regina Anna, per la quale fu incaricato di comporre l'Ode genetliaca del 1713. Fu poi incaricato di scrivere una composizione sacra per i festeggiamenti della pace di Utrecht: l'*Utrecht Te Deum* fu eseguito nel 1713 nella cattedrale di San Paolo.

Contemporaneamente Handel compose per il teatro *Il pastor fido e Teseo*. Nel 1714 morì la regina Anna, ed il protestante Giorgio di Hannover, abiatco del re Giorgio I, fu eletto re d'Inghilterra.

Protestantesimo significava, nell'Inghilterra dell'epoca, libertà, liberalismo e progresso: e ciò non fu di lieve importanza anche per Handel, egli stesso protestante, come si manifestò anche musicalmente nei suoi Oratori tardivi.

Per Handel il rapporto personale con Giorgio I fu di grande importanza. Non divenne, è vero, maestro di Cappella di corte a Londra (un tal posto non esisteva) ma poté godere del suo continuo appoggio. Handel ebbe contatti con il re fino alla morte, e diede lezioni di musica ad entrambe le figlie, in particolare alla principessa Anna, unica allieva di composizione di Handel.

Nel 1717, per una festa estiva reale sul Tamigi, Handel compose la *Water Music*: circa cinquanta musicisti su un battello navigarono a lato delle imbarcazioni reali di corte fino a Chelsea; il Concerto fu ripetuto

ben tre volte durante il viaggio.

Si trattava di una delle tante invenzioni di divertimenti ed intrattenimenti ideati da Heidegger. Handel fece i passi necessari per dirigere personalmente un teatro d'opera, e già nel 1719 ottenne una licenza della durata di ventuno anni per far eseguire le proprie opere a Londra; inoltre il re gli diede a tale scopo un contributo annuale di 1000 sterline.

Non era molto, ma era una buona base.

IL CASTRATO FARINELLI



Fu fondata la Royal Accademie of Music, alla quale parteciparono sessantadue azionisti con 200 sterline ciascuno: tutti erano comproprietari del teatro ed avevano pertanto il diritto di assistere a tutte le rappresentazioni.

È fondamentalmente lo stesso principio di tutti i teatri d'opera italiani, che a Venezia praticavano questa forma di società per azioni fin dal 1637. Ma le esigenze del pubblico londinese erano altissime, e Handel fu incaricato di procurarsi i migliori e più quotati cantanti italiani.

Così il musicista si recò varie volte in Italia e scritturò sempre nuovi interpreti per la sua impresa operistica londinese.

Fin verso il 1728 riscosse anche successo con cantanti come F. Cuzzoni Sandoni, F. Bordoni Hasse, il contraltista Senesino, ossia alcuni tra i migliori cantanti dell'epoca, che sapevano affascinare il pubblico con la finezza delle loro esecuzioni e soprattutto delle loro improvvisazioni.

In quel periodo ebbero un successo particolare le opere: *Ottone* (1723) e *Giulio Cesare* (1724), che Handel avrebbe dovuto rappresentare anche a Parigi: i libretti parigini erano già stampati, ma la tournée non ebbe luogo, per ragioni rimaste sconosciute.

Tanto maggior vantaggio ne ricavò l'editore inglese J. Walsh, che pubblicò le opere di Handel nelle più svariate edizioni, in partitura, a brani scelti, in riduzioni anche per flauto solo.

La richiesta del pubblico per le edizioni operistiche e del resto anche per quelle dei Concerti di Handel deve essere stata enorme, altrimenti non si saprebbe spiegare come mai Walsh pubblicasse con tal tempestività e in sempre nuove ristampe pressoché tutte le opere di Handel, oltre a quelle degli altri musicisti inglesi.

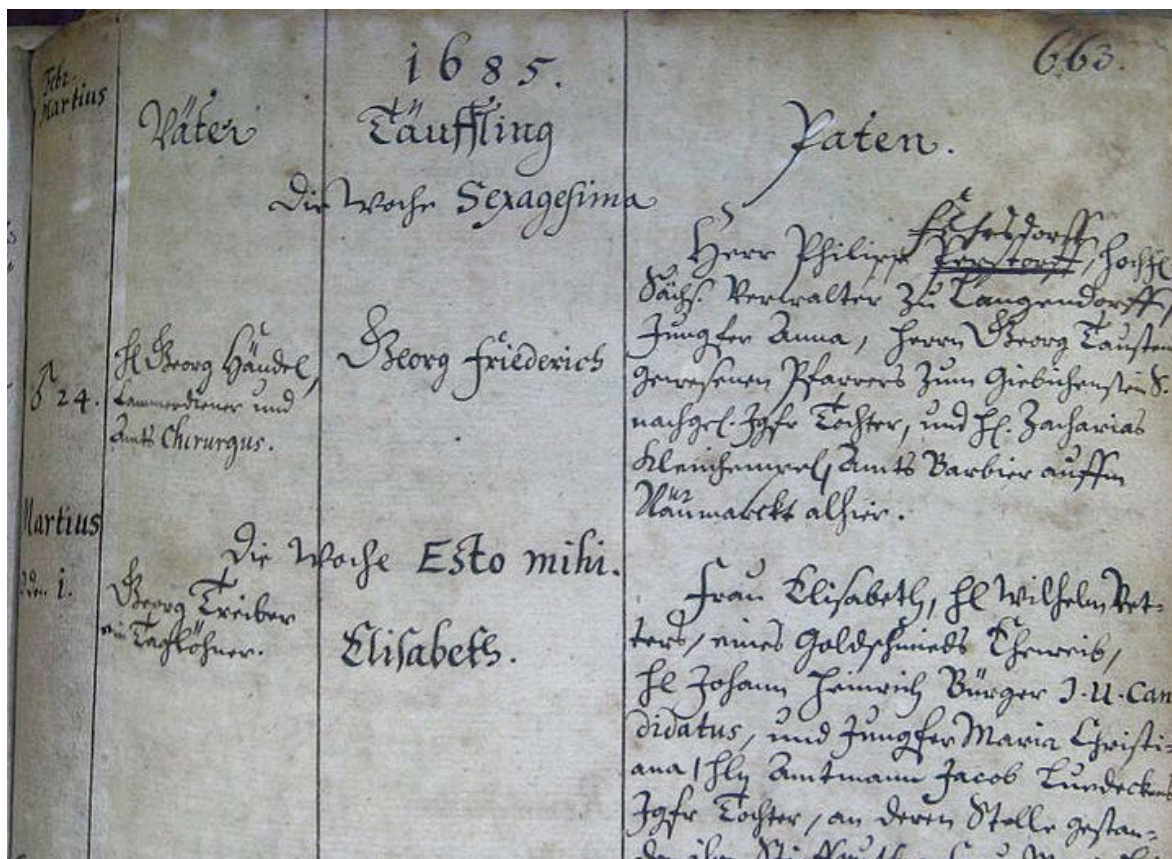
In Italia la musica operistica si stampava assai raramente (si pubblicavano soltanto i libretti). Fu così che le opere di Handel furono conosciute anche sul continente e restarono assai note anche dopo la morte del compositore, mentre la produzione di altri musicisti, come per es. Hasse, di cui pochissimo fu stampato, fu ben presto dimenticata.

In quell'epoca Hasse compose per il duca di Chandos dodici anthems (Cantate su testi biblici per soli, coro e orchestra noti appunto come *Chandos Anthems*), molto importanti quale modello di una tradizione inglese alla quale si ricollegò poi più tardi nei suoi Oratori.

A Cannons furono eseguiti anche l'Oratorio *Ester* (1720) e l'Oratorio profano o masque *Acis and Galatea* in una nuova versione con cori, ed inoltre tre *Te Deum*.

Nel 1728 Handel dovette chiudere per lungo tempo la sua accademia operistica, poiché le esecuzioni erano divenute impossibili per via delle dispute tra F. Cuzzoni Sandoni e la F. Bordoni Hasse.

CERTIFICATO DI BATTESIMO



In quello stesso anno fu eseguita a Londra *The Beggar's Opera* che, per il carattere popolare delle melodie ed il testo in lingua inglese, costituiva una forte concorrenza per l'opera handeliana. Scritturati altri cantanti italiani, Handel continuò ad organizzare spettacoli teatrali fin che, nel 1733, fu vittima di un altro grave colpo.

Per iniziativa del principe di Galles fu aperto un secondo teatro d'Opera a Londra, dove predominavano i nobili e che fu perciò detto "l'Opera dei nobili".

Per compositore fu ingaggiato N. Porpora, quasi coetaneo di Handel, e per primo cantante fu scritturato il più celebre evirato dell'epoca, C. Boschi detto il Farinelli.

Il nuovo ideale di vocalità, che ispirava l'opera di Porpora e che avrebbe

creato le premesse per il futuro belcanto, orientò diversamente il gusto del pubblico, che non apprezzò più gli strumenti concertanti, i brani strumentali e gli accompagnamenti complessi di cui Handel faceva largo impiego nelle sue opere.

Non furono dunque solo ragioni sociologiche, bensì anche motivi artistici a portare alla fondazione di questa seconda opera londinese.

Handel dovette rinunciare al teatro Haymarket e lasciarlo all'Opera dei nobili, e si trasferì al Covent Garden, teatro destinato alle esecuzioni più popolari.

Handel tentò di attrarre il pubblico con una grossa novità: la scrittura della ballerina francese a M. Salle, per la quale compose le opere *Ariodante* (1735) e *Alcina* (1735); primo castrato era G. Carestini.

Non gli riuscì tuttavia di riconquistare la sua primitiva posizione di preminenza. Strapazzi ed emozioni eccessive furono forse le cause della trombosi cerebrale che lo colpì il 31 IV 1737 e che gli paralizzò la parte destra del corpo: all'inizio di giugno dovette chiudere del tutto il suo teatro. Unica consolazione fu la chiusura contemporanea dell'Opera dei nobili. Ma, grazie alla sua forte fibra, Handel si ristabilì in breve.

Nel 1733 gli era stato conferito dall'università di Oxford il dottorato *honoris causa*, primo esempio in campo musicale. Handel soggiornò allora a Oxford e vi fece eseguire l'Oratorio *Athalia*, ma declinò la dignità dottorale.

Già nel 1736 Handel aveva fatto eseguire al Covent Garden con i suoi cantanti d'opera l'Ode corale *Alexander's Feast*. Nel 1732 aveva del resto già dato il suo Oratorio *Ester* in una versione ampliata al teatro di Haymarket.

Il grande successo di queste esecuzioni Oratoriali a teatro (senza costumi e senza scenografie) lo spinse a comporre altri Oratori biblici: *Deborah* (1733), *Athalia* (1733), *Saul* (1739), *Israel in Egypt* (1739).

Poeti inglesi come J. Gay (*Acis and Galatea*, 1732), Ch. Jennens (*L'Allegro, il Pensieroso, ed il Moderato*, 1741) composero per Handel nuovi testi. Culmine di questa produzione fu l'esecuzione del *Messiah* a Dublino nel 1742, che Handel organizzò a favore dei prigionieri. Handel soggiornò in quell'occasione circa otto mesi a Dublino, per poi rientrare a Londra.

Dedicò da allora in poi una gran parte dell'utile delle esecuzioni di anthems e Oratori alla beneficenza: certo aveva riconosciuto che le sue rappresentazioni operistiche servivano al solo intrattenimento di una

esigua minoranza, laddove gli Oratori inglesi facevano appello ad un pubblico ben più vasto e si lasciavano altresì collegare a scopi di carattere sociale.

HANDEL



In particolare, le esecuzioni londinesi di *Messiah* (tre volte nel 1742, due volte nel 1745) furono destinate alla fondazione di un orfanatrofio, il Foundlings Hospital di Londra, che fu finanziato per molti anni (e ancora dopo la morte di Handel) con esecuzioni annuali dell'Oratorio.

Ma Handel sostenne con le proprie esecuzioni altri istituti di beneficenza, come il Mercedes Hospital per malati bisognosi. Il nome di Handel divenne così sinonimo di benefattore dell'umanità: aveva fatto appello allo spirito umanitario degli inglesi, e nel 1748 poté rinunciare totalmente al principio della sottoscrizione.

In tal modo Handel creò l'impresa Concertistica borghese, addirittura senza abbonamenti.

Gli argomenti biblici trovavano nel pubblico più vasto ben altra eco che i temi antichi e storici delle opere.

Handel era ormai il dominatore incontrastato tra i compositori inglesi dell'epoca, e gli toccavano gli incarichi ufficiali per Oratori celebrativi ed altre opere musicali importanti.

Così, dopo la vittoria del duca di Cumberland contro l'esercito francese a Dettingen nel 1743, compose *Dettingen Te Deum*, eseguito in Westminster per il rito solenne della vittoria.

Il protestantesimo aveva giocato un ruolo importante e logico anche quando un discendente cattolico degli Stuart penetrò in Scozia volendo impadronirsi del potere: fu però battuto dall'armata del partito realista; e per questa vittoria Handel fu incaricato di comporre un Oratorio, ossia *Occasional Oratorio* (1746) che fu poi integrato da *Judas Maccabaeus*.

Handel raggiunse la massima popolarità con la *Fireworks Music*, composta per una gigantesca formazione di strumenti a fiato (20 corni, 40 trombe, ecc.) in occasione della celebrazione della conclusione della guerra di secessione spagnola nel 1748, da eseguire all'aperto: migliaia di ascoltatori assistettero alle prove.

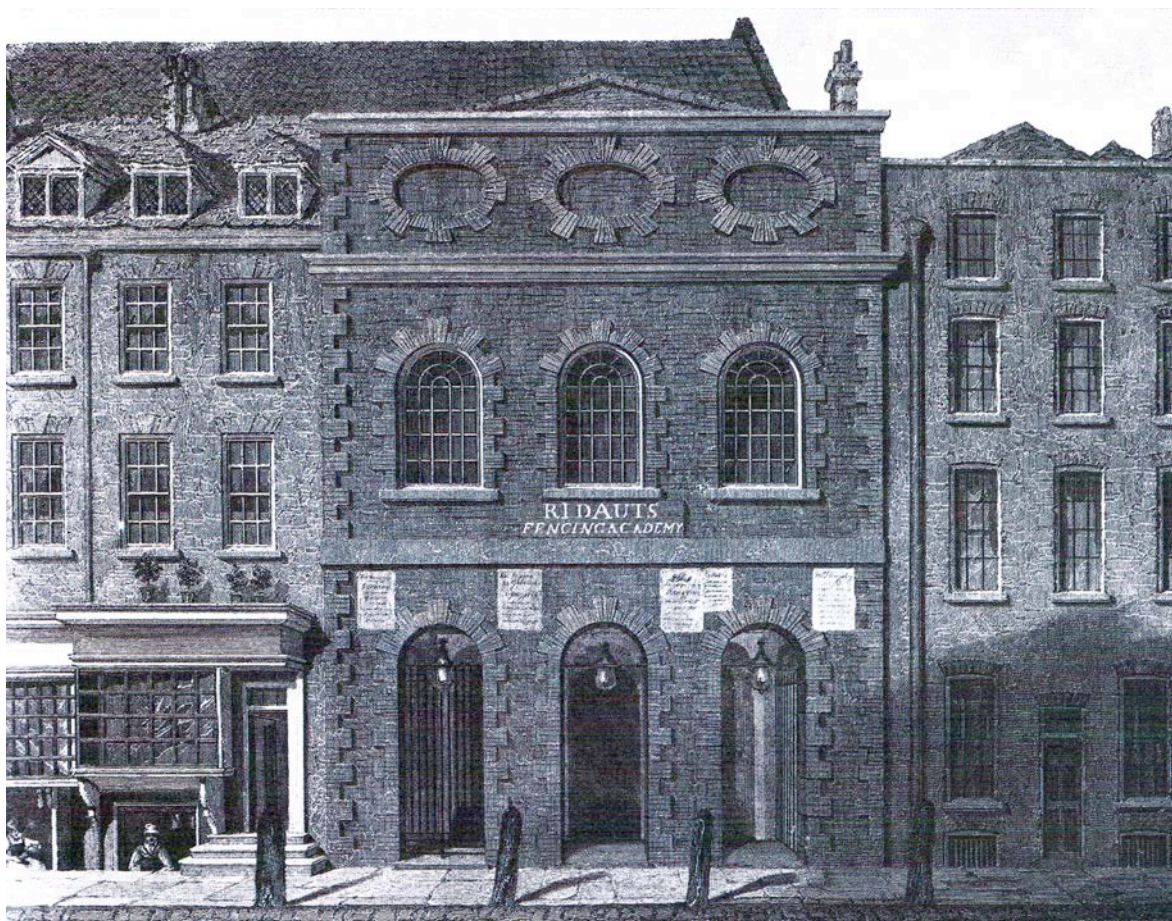
Con gli Oratori *Ioshua* (1748), *Solomon* (1749), *Susanna* (1749), *Theodora* (1750) e *Jephta* (1752) Handel concluse la propria produzione; durante la composizione dell'ultimo Oratorio fu colpito da una forma di cecità.

Nonostante due operazioni agli occhi, per mano di un noto chirurgo (lo stesso che curò Bach), Handel perdette la vista. Non poteva ormai altro che improvvisare all'organo, come spesso faceva anche durante l'esecuzione di propri Oratori.

Morì nel 1759.

Handel fu naturalizzato inglese nel 1727, ed egli stesso si sentì inglese, anche se non riuscì mai a parlare l'inglese senza errori. Le sue lettere sono redatte in francese, come si usava allora; con i cantanti italiani probabilmente parlava italiano.

ROYAL ACADEMY OF MUSIC



Aveva una pronunciata coscienza del proprio valore, e una certa bruschetteria che gli procurò più di un nemico. Notori anche il suo appetito e la sua opulenza, motivi di varie satire e caricature. Non si sposò, ebbe sempre vari servitori, un cuoco, oltre ad un amico tedesco, Chr. Smith che, assieme al figlio, gli serviva da aiutante e copista.

Handel riuscì a diventare assai facoltoso: possedeva una casa, molti gioielli, dipinti di valore. Nelle varie redazioni del suo testamento destinò a parenti e servitori considerevoli somme, ma assegnò la porzione maggiore alla nipote di Halle.

Si conservano parecchi ritratti e monumenti di Handel, fatti fare da lui

stesso a proprie spese mentre era ancora in vita, come pure il grande monumento eretto nella chiesa di Westminster dopo la sua morte.

Gli inizi di Handel furono operistici: fino al 1741 egli compose 39 opere, tutte rappresentate, pasticci teatrali, Singspiels e masques.

Il primo Singspiel rappresentato, *Almira*..... (Amburgo, 1705), è l'unico lavoro teatrale in lingua tedesca che si sia conservato. Il libretto tratta di amori di una regina per il suo segretario, un tema assai attuale per l'epoca. Già si è accennato al carattere satirico di *Agrippina* (Venezia 1709).

La produzione operistica di Handel a Londra può essere suddivisa in tre periodi: 1720-1728, 1729-1733 e 1737-1741. Nel primo periodo Handel utilizza libretti di data anteriore, di provenienza italiana, che, come *Giulio Cesare*, furono profondamente rimaneggiati per lui: il numero dei personaggi fu ridotto, le scene comiche eliminate; furono invece estesi il numero e la disposizione delle arie.

Opere come *Tamerlano*, che si lascia ricondurre a *Tamburlaine the great* di Marlowe, si rifanno a drammi inglesi anteriori. Il terzo gruppo di libretti ricorre a drammi francesi, così *Rodelinda* tratta dal dramma *Pertharide* di Corneille. I librettisti di Handel, P. Rolli e N. F. Haym, elaborano liberamente i loro modelli in vista della nuova destinazione o ne abbreviarono i dialoghi, come fu pure il caso più tardi per i libretti di Metastasio utilizzati per *Poro* (1731) ed *Ezio* (1732).

Oltre all'ampliamento della forma delle arie, Handel inserì grandi recitativi accompagnati, come nella scena di Giulio Cesare alla tomba di Pompeo (*Giulio Cesare*) o nella scena del suicidio di Bajazeth (*Tamerlano*), o in quella della pazzia dell'*Orlando* (1753).

Nel secondo periodo della sua produzione emergono gli inserti coreografici di *Alcina* (1735), che forniscono accenti nuovi all'opera di Handel.

Per il resto la struttura musicale delle sue opere non mutò mai notevolmente, ed in particolare la forma dell'aria con da capo, ossia l'aria solistica di carattere virtuosistico.

I cori finali erano cantati per lo più dai solisti.

Del terzo periodo dell'attività operistica di Handel va segnalato particolarmente *Serse* (1738), che si apre con il celebre largo (in realtà un larghetto) cantato in forma di aria, omaggio musicale alla bellezza di un albero, e, genericamente, alla pace della natura.

L'ultima opera di Handel, *Deidamia* (1741), è una divertente commedia

amorosa. Handel si attenne, in tutte le sue arie, allo stile rigoroso e contrappuntistico adottato in gioventù e a quello dell'opera veneziana a lui anteriore, dove i bassi costituiscono sempre una parte autonoma e non un semplice sostegno armonico.

HANDEL



Handel non si concedette mai al nuovo stile dell'opera italiana, praticato in modo predominante dal 1720 in avanti: preminenza assoluta della parte vocale, ossia della linea melodica delle arie, sostenuta da un accompagnamento meramente armonico.

Questo stile era noto a Venezia fin dalle prime opere teatrali di Vivaldi e fu importato a Londra da Bononcini, Leo, Hasse.

I cantanti, che avevano così libertà ancora maggiori, furono tenuti a freno da Handel con la sua tecnica dell'accompagnamento. Beninteso anche nelle opere di Handel l'improvvisazione trovò ampio terreno: anche di esecuzioni tardive come quelle del castrato G. Guadagni in *Ottone* sono state conservate le annotazioni delle colorature vocali.

La musica delle opere di Handel, nonostante la predominanza dell'aria col da capo, presenta una grande varietà di tipi d'aria, diversi non solo nei tempi, ma nel carattere espressivo che l'autore impiegava in continuità e in sempre rinnovate formulazioni.

In genere scriveva ogni opera per determinati solisti, cosicché non avrebbe potuto replicare tale e quale un'opera intera con un'altra distribuzione.

Nelle arie d'opera dell'epoca ogni ripetizione veniva variata dal cantante, e soprattutto il da capo era sottomesso ad un'ornamentazione esuberante. Le improvvisazioni hanno carattere di intensificazione affettiva ed anche il fascino dell'imprevisto.

I primi Oratori di Handel si iscrivono nella tradizione dell'Oratorio italiano del XVIII secolo, esteriormente pressoché identico all'opera, con le sue arie e i suoi recitativi. In Inghilterra altri modelli erano gli anthems e i masques, molto praticati a partire da Purcell.

La tradizione del canto corale era inoltre profondamente radicata in Inghilterra: essa divenne importante per Handel. Al masque Handel si ispirò per numerosi elementi decorativi: la prima esecuzione di *Esther* fu appunto definita masque. Nell'ode inglese *Alexander's Feast* (1736) su testo di J. Dryden si celebra, con una musica di intenso potere evocativo, il sentimento cristiano.

Gli strumenti compaiono singolarmente in arie concertanti, ed alla fine l'organo interviene come simbolo della musica celeste e al tempo stesso dell'armonia terrestre.

In molti Oratori il coro ha una funzione predominante e diventa il perno dell'azione, come in *Deborah* (1733), *Israel in Egypt* (1739), *Judas Maccabaeus* (1747). In *Belshazzar* (1745) sono descritti e caratterizzati

da Handel con profonda differenziazione musicale tre popoli diversi, Ebrei, Babilonesi e Persiani. *Messiah* (1742) rappresenta la vita di Cristo dalla nascita alla morte e la resurrezione si avvale di arie del "popolo", della comunità cristiana.

CARICATURA DEL COMPOSITORE



Messiah non ha una destinazione liturgica; anzi, è costruito in libera forma da Concerto, che si collega alle più antiche Cantate e agli Oratori natalizi tedeschi.

Tra le arie di carattere contemplativo il celebre brano "I Know that my Redeemer", in libero contrasto con i possenti brani corali.

L'"Alleluja" è il più famoso di tutti i cori del *Messiah*: durante la prima esecuzione gli ascoltatori furono talmente impressionati dalla solenne e trascinante potenza di questo coro che si alzarono spontaneamente ed assistettero in piedi alla sua esecuzione, il che divenne poi usanza ancor oggi praticata.

Nei cori handeliani omofonia e polifonia si alternano; vi sono parti declamatorie e parti cantabili, cori semplici e doppi cori, fughe e doppie fughe; e fino ad oggi sono restati modelli esemplari di molta musica religiosa di ogni paese.

I testi degli Oratori di Handel sono opera di poeti inglesi. Dapprincipio le esecuzioni degli Oratori biblici trovarono una forte resistenza in taluni circoli ecclesiastici londinesi, che non ritenevano adatto l'impiego di testi biblici in teatro.

Ma Handel seppe presto convincerli dell'opportunità di tale concezione. La forma degli Oratori è assai variabile: in alcuni predominano i cori, in altri le arie (*Samson* ne conta ventisette, in *Saul* appaiono brani strumentali importanti).

Per l'esecuzione di alcuni di questi brani strumentali Handel dovette ricorrere ai timpanisti dell'artiglieria londinese.

Lo stile dei recitativi e delle arie degli Oratori di Handel non si differenzia da quello delle opere. Handel si avvale tra l'altro di temi e brani di altri autori che egli trasformò, estese e modificò. Oltre a modelli tedeschi, inglesi ed italiani, ne impiegò anche di francesi, in particolare tratti da Cantate del tempo: ma di questi ultimi manca tuttora una prova musicologica sicura.

Handel era un musicista eclettico quanto originale e riunì tutti gli stili europei in una sintesi grandiosa. Rispetto a Bach, Handel era più drammatico, sensuale, estroverso: il suo genio si manifestò in eguale misura nell'opera quanto nell'Oratorio.

L'arte del Settecento, che era "imitazione" della natura, trovò nelle arie e nei brani strumentali handeliani stupendi esempi di descrizioni dei fenomeni naturali.

Gli Oratori di Handel non sono concepiti senza il protestantesimo

inglese, ma neppure senza il puritanesimo rappresentato sul finire del Seicento da J. Collier, e rivolto contro il teatro.

Una simile concezione era ancora viva all'epoca di Handel, e questa è una delle ragioni del grande successo dei suoi Oratori.

I dodici Concerti grossi di Handel seguono la tradizione italiana di Corelli, ed incorporano inoltre elementi francesi (forma dell'ouverture, movimenti di danza).

MANOSCRITTO DEL “MESSIAH”



I diciotto Concerti per organo di Handel nacquero come improvvisazioni organistiche negli anni 1735-1751; il compositore li eseguiva sovente come intermezzi dei suoi Oratori su un organo costruito espressamente e dotato di un dispositivo per il crescendo.

Da questo strumento dirigeva poi le esecuzioni Oratoriali, alla stessa maniera in cui dirigeva le opere al cembalo.

Le Sonate a tre di Handel seguono pure modelli italiani; benché editate solo nel 1732-1740, risalgono certo ad epoca anteriore.

Una parte consiste di Sonate da chiesa, un'altra di Sonate da camera (con

movimenti di danza). Le Sonate solistiche con basso continuo sono destinate al flauto, all'oboe e al violino, una di esse al violoncello solo.

Le Sonate n. 1,2, 4,5, 7 e 9 sono per flauto, mentre le n. 3,10, 12,13, 14 e 15 sono per violino. Queste sei Sonate per violino sono tuttora in auge nel repertorio violinistico; finora non è possibile datarle con precisione (probabilmente tra il 1722 e il 1732).

Meno importanti sono le opere cembalistiche di Handel, edite in forma di suites nel 1720, nel 1733 e nel 1793.

Questa musica strumentale trovò ampia diffusione grazie ad edizioni a stampa (furono edite in parte anche in Francia), facilitate dalla grande popolarità che il compositore aveva raggiunto con le proprie opere vocali.

Dopo la morte del compositore, furono assiduamente eseguiti soprattutto alcuni suoi Oratori, in particolare il *Messiah*, presto conosciuto anche in Germania, ad esempio ad Amburgo, a Berlino, a Lipsia.

Il primo centenario della nascita di Handel nel 1784 (un anno in anticipo!) fu celebrato a Londra con un festival handeliano durante tre giornate. In quell'occasione fu impiegato per la prima volta un gigantesco complesso corale ed orchestrale, che fu poi mantenuto per l'esecuzione degli Oratori di Handel: nella cattedrale di Westminster furono utilizzati ben 300 cantori e circa 250 strumentisti.

Già nel 1760 apparve in Inghilterra la prima biografia di Handel, dovuta al giovane teologo inglese J. Mainwaring, pubblicata nel 1761 nella traduzione tedesca (e con le aggiunte) di J. Mattheson. Altri festival handeliani conservarono viva la memoria del compositore e trovarono larga eco anche sul continente.

Mozart stesso rielaborò tutta una serie di Oratori di Handel e li strumentò di nuovo, secondo la propria concezione timbrica.

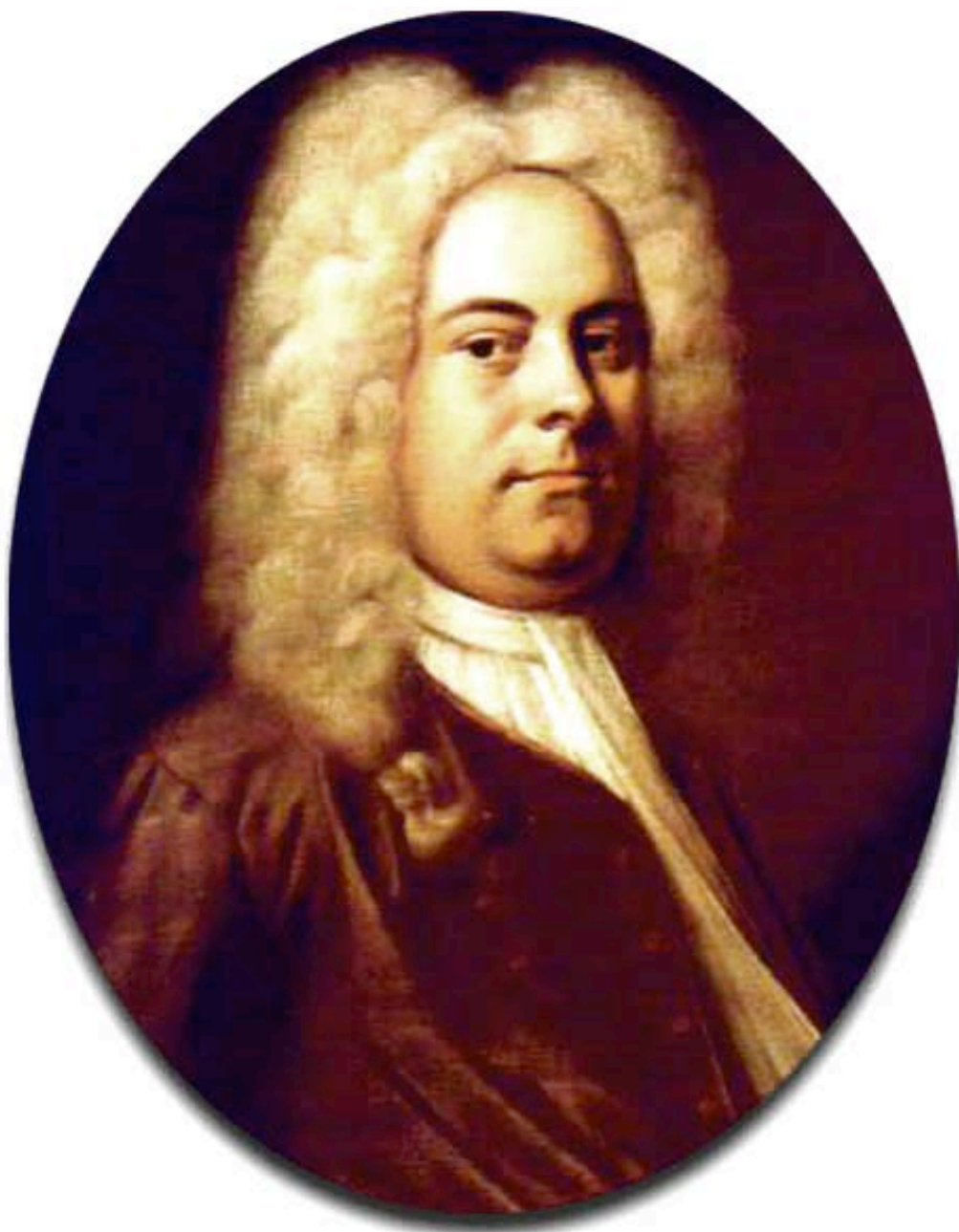
Gli Oratori di Handel restano un modello esemplare per le generazioni successive in Europa, per Reichardt, C. F. Zelter, Beethoven, Mendelssohn, fino a Verdi, del quale non si potrebbe concepire il *Dies irae* della *Messa da Requiem* senza Handel.

Già nel 1785 uscì in Inghilterra la prima edizione in fascicoli dell'opera completa di Handel, che entro il 1797 fu completata da tutte le composizioni in inglese e da gran parte della musica strumentale.

Nell'Ottocento i festival handeliani non presentarono più alcuna novità in fatto di programmi: furono date sempre le stesse Opere, e sempre con gli stessi enormi organici.

F. Mendelssohn Bartholdy ebbe più di un merito circa il ripristino il più possibile fedele all'originale delle esecuzioni delle opere handeliane. In Germania la prima grande biografia di Handel, dovuta a F. Chrysander e purtroppo rimasta incompleta, uscì nel 1858-1867. Nel 1856 Chrysander fondò la Società tedesca Handel con il proposito di pubblicare l'*Opera omnia* di Handel.

IL COMPOSITORE



Chrysander portò avanti da solo l'impresa, e fece uscire ben cento volumi prodotti in una piccola stamperia musicale di sua proprietà in Bergedorf presso Amburgo.

Chrysander controllò tutte le edizioni in base agli originali, ma non ne diede alcun resoconto critico, in modo che purtroppo non è più possibile stabilire quali fonti abbia utilizzato e quali invece gli fossero allora sfuggite.

Chrysander si impegnò anche per il rispetto dell'originale nelle esecuzioni di Opere di Handel, e insorse contro ogni libera rielaborazione e strumentazione.

Dopo la sua morte, il figlio ne proseguì l'opera. In Germania Chrysander trovò un partigiano in G.G. Gervinus, che nel 1868 pubblicò il libro *Handel und Shakespeare*.

Ad Halle si tennero invece regolarmente esecuzioni handeliane grazie all'opera del compositore R. Franz, che continuò ad occuparsi della strumentazione moderna.

In Inghilterra uscì nel 1857 il libro *A Life of Handel* del francese esiliato V. Schoelcher, fondato su ampi studi di nuove fonti, e largamente sfruttato anche da Chrysander: Schoelcher aveva rintracciato numerosi documenti originali, ora conservati alla Bibliotheque nationale di Parigi. Ma la documentazione più ampia era quella di Ch. Burney, che aveva raccolto circa 84 volumi concernenti la musica ed il teatro a Londra dal 1660 alla morte di Handel, ai quali se ne aggiungono molti altri, attualmente reperibili al British Museum.

O. E. Deutsch ne ricavò molto materiale sconosciuto per la sua biografia documentaria apparsa nel 1955.

Circa un terzo delle Opere di Handel è andato perduto o ci è giunto allo stato di frammento.

IL MESSIA

Una possibile fonte del testo del *Messia* può ricercarsi in un componimento poetico scritto da Alexander Pope agli inizi della sua carriera e pubblicato nello *Spectator*.

Si tratta del “Messiah a sacred eclogue in imitation Virgli's Pollio” (Messia, Egloga sacra ad imitazione del Pollione di Virgilio) - "Pollione" è il titolo della quarta Egloga virgiliana.



Negli anni 1715-18 Pope e Handel dovevano essersi incontrati spesso in casa di Lord Burlington, sebbene il poeta fosse notoriamente insensibile alla musica.

Come riferisce Warton, il poeta non riusciva a considerare con serietà "l'entusiasmo con il quale gli ospiti di casa Burlington accoglievano le composizioni e le esecuzioni di Handel".

Quando, dopo vent'anni, Charles Jennens mise insieme la serie di testi che poi mandò a Handel e che divenne il soggetto del "sacred Oratorio",

egli stesso fornì un indizio - in verità non preso in considerazione - per la sua fonte: appose infatti sul frontespizio del testo una citazione da Virgilio - *Maiores canamus* (Cantiamo cose più grandi).

Si tratta di una citazione della Quarta Egloga, la cosiddetta "Egloga messianica" presa a modello da Pope.

Questo componimento virgiliano fu considerato dalla Chiesa fin dai suoi primordi come una profezia della nascita di Cristo, a causa della somiglianza fra alcuni suoi passi e certe profezie del Libro di Isaia.

Pope cita nelle note alla sua lirica i seguenti, ben noti paralleli:

(Iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna, Iam nova progenies caelo demittitur alto).

(Virgilio, Egloga IV, 6)

(Già ritorna anche la Vergine, ritorna il regno di Saturno, già la nuova progenie discende del cielo).

Ecco; la Vergine concepirà, e partorirà un figlio.....

(Isaia, 7, 14)

Egli cita inoltre da Isaia: "un Bambino è nato per noi, ci è stato dato un Figlio", "la voce di colui che grida nel deserto", "ogni valle sia colmata". Nello stesso componimento Pope parafrasa ulteriori passi di Isaia, che si ritroveranno anche nel *Messia* di Handel:

(Il muto canterà, lo zoppo farà a meno della sua stampella.....

Qual buon pastore bada con cura al suo gregge.....

Alza il tuo capo torreggiante e leva in alto i tuoi occhi.....)

Ed inoltre:

(Il tuo regno durerà in eterno, regna il tuo Messia!)

Inoltre, fu proprio nell'anno del *Messia* di Handel che Pope aggiunse al suo poema eroicomico *The Dunciad*, del 1728, il grande Quarto Libro con i suoi riferimenti a Handel e, implicitamente, al "sacred Oratorio" come veniva chiamato.

I ben noti versi sono:

*(Forte delle nuove braccia, ecco si erge il gigante Handel,
come l'audace Briareo dalle cento mani;
per smuovere, risvegliare, far vibrare l'animo egli s'avanza
e i tuoni di Giove succedono ai tamburi di Marte.
Fermalo, Imperatrice, o non dormirai più.
Ella ascoltò, e lo spinse verso la spiaggia d'Irlanda).*



Le note di Pope e Warburton a questi versi indicano che la musica di Handel "si mostrò eccessivamente virile per i raffinati gentiluomini della sua epoca si che egli fu costretto ad esportare la sua musica in Irlanda", un chiaro riferimento alla prima esecuzione del *Messia* a Dublino nell'aprile 1742.

Jennens, che fin dal 1725 aveva aderito alla sottoscrizione delle edizioni di partiture handeline, mandò al musicista nel 1735 il testo di un Oratorio (presumibilmente il *Saul*) che fu messo in musica non prima che passassero tre anni.

Saul fu eseguito nel gennaio 1739 senza successo, destino condiviso da *Israele in Egitto* tre mesi dopo.

Durante il rigido inverno 1739-40 Handel mise in musica i testi che Jennens aveva adattato da *L'Allegro* ed *Il pensieroso* di Milton, ai quali il poeta dilettante aggiunse audacemente il proprio *Moderato*.

Israele in Egitto consisteva interamente di testi biblici, forse scelti da Handel e Jennens insieme. *Messia* seguì un anno più tardi, dopo il fallimento delle ultime "avventure" di Handel nell'opera italiana, *Imeneo* e *Deidamia* (rispettivamente novembre 1740 e gennaio 1741).

La partitura autografa di Handel (e cioè non la bella copia) porta le date del 22 agosto e 14 settembre 1741; sebbene la notizia non sia confermata da alcun documento, non vi è nulla che possa contraddire l'affermazione fatta dal Dublin Journal nell'aprile 1742 che il lavoro fosse stato composto specificatamente per la Charitable Musical Society della città.

Lo stesso giornale affermava ("Fu riconosciuta dai più grandi intenditori come la più bella composizione mai ascoltata").

Questo giudizio, che faceva del *Messia* il capolavoro di Handel, fu generalmente accettato e fu messo in dubbio solo in tempi moderni come naturale reazione alla acritica devozione dell'Ottocento. Inoltre, la falsa tradizione esecutiva, che risale alle commemorazioni handeline della Westminster Abbey iniziata nel 1784, oscurò la vera qualità dell'opera, poiché veniva eseguita da cori immensi accompagnati da orchestre di grandi dimensioni.

Questa prassi si è mantenuta fin verso la metà del Novecento.

Nella nostra società secolarizzata sono stati fatti dei tentativi di presentare il *Messia* come un'opera anticipatrice dell'Umanesimo del Novecento, ma anche un rapido esame dei testi è sufficiente per accantonare tale ipotesi.

La religione inglese non dava nessuna opportunità di presentare drammi musicali basati sulla vita di Cristo, ed esisteva in Inghilterra uno strano tipo di puritanesimo, con scarsi paralleli nel resto d'Europa, che escludeva il dramma dalle chiese e la religione dal teatro o dalle sale da concerto.

Israele in Egitto fu criticato perché introduceva parole sacre (cioè bibliche) nel teatro (sebbene, ovviamente, non fosse stato messo in scena).

Nel 1732 il Vescovo di Londra aveva fatto obiezioni ad una proposta di eseguire *Ester* allo Haymarket Théâtre, benché questo lavoro non

conteneva nessun elemento religioso; l'obiezione del Vescovo era diretta contro ogni legame, anche il più vago, tra teatro e Sacra Scrittura.

Il *Messia* appartiene, piuttosto, alla tradizione anglicana dell'*Antbem*, esattamente come le *Passioni* di Bach hanno la loro fonte nella tradizione tedesca, completamente differente, delle musiche drammatiche sulla vicenda della Passione.



Quando Jennens approntò la sua magistrale sequenza di testi affinché Handel la mettesse in musica, egli attinse ad un'ampia gamma di fonti, in particolare tratte dalla liturgia della Chiesa d'Inghilterra per il Natale, la Settimana Santa, la Pasqua, l'Ascensione e la Pentecoste.

Attinse invece dall'Ufficio funebre inglese per la parte terza, ove, si noti, viene fatta un'associazione assai ingegnosa fra le parole tratte da Giobbe "Io so che il mio Redentore è vivo" e la famosa frase di San Paolo "Ora Cristo è risuscitato dai morti, primizia di coloro che sono morti" (1^a Lettera ai Corinzi 15, 20).

Il testo, oltre a possedere superbe qualità letterarie, rivela un'assoluta originalità nel suo contenuto filosofico e dottrinale, privo com'è di ogni riferimento a persone.

Il nome di Gesù s'incontra una sola volta, verso la fine dell'intera opera

("Ma siano rese grazie a Dio, che ci dà la vittoria per mezzo del Signore come Gesù Cristo").

Ciò che eleva il *Messia*, nel suo insieme, al di sopra di tutti gli altri lavori di Handel, è il suo splendido disegno architettonico.

Presi separatamente, quasi ogni aria, o coro possono essere eguagliati o persino superati dalle arie o cori dei suoi Oratori drammatici ed opere, ma in tutta l'età barocca solo la *Passione secondo San Matteo* di Bach eguaglia quell'ininterrotta ispirazione che porta l'ascoltatore dal malinconico Mi minore dell'Overture al trionfante Re maggiore del coro finale; ma Bach, a differenza di Handel, era avvantaggiato da una lunga tradizione liturgica che prevedeva già una determinata successione di testi.

L'unicità del *Messia* rispetto ad altri lavori di Handel, si rivela in numerosi modi: l'orchestrazione, per esempio, è di una straordinaria semplicità: l'autografo non indica nessuno strumento a fiato del gruppo dei legni; e con l'eccezione dei pezzi in Re maggiore che introducono le trombe ed i timpani - questi ultimi tuttavia non sono presenti in ("Gloria a Dio") - , l'intero Oratorio è scritto per archi e continuo.

Il parallelo più vicino è *Belsbazzar* (1715), ma qui gli oboi sono di gran lunga più indipendenti che nel *Messia*, dove sono usati solo per raddoppiare le altre parti.

È stato spesso sottolineato che Handel ha utilizzato nel *Messia* del materiale compositivo nuovo ed originale, e che solo una parte veramente piccola è adattata da precedenti composizioni.

La rielaborazione di alcuni duetti italiani, che si può rilevare nell'Oratorio rimane un enigma difficilmente risolvibile; quanto al resto, era tutto nuovo.

Jens Peter Larsen ha sostenuto che, dato che i duetti in questione furono scritti solo poco prima che Handel iniziasse a comporre il *Messia*, essi potrebbero essere intesi come una sorta di abbozzi, ma un procedimento compositivo così eccentrico non è molto credibile.

I critici che lamentano la presenza nel *Messia* di questi elementi italiani sembrano ignari della natura italiana di elementi dell'Oratorio.

"Ev'ry valley" (Ogni valle - n. 2) è un superbo esempio dello stile del Concerto grosso adattato per un uso vocale; "He shall his flock" (Egli fa pascolare il suo gregge - n. 18) è forse la più bella di tutte le arie basate sul ritmo di Siciliana; "Why do the nations" (perché le genti - n. 38) ha un'ascendenza operistica.

Qualunque sia l'opinione che possiamo avere dell'assunto etico del *Messia*, quest'Oratorio rimane unico nel più profondo dei sensi; è il capolavoro musicale che affascina "uomini di ogni età e condizione", dal più umile cantore dilettante ai grandi compositori che vennero dopo Handel. Il tributo di Mozart può sembrare ambivalente; ma quanto a Beethoven, fu lui che affermò, indicando i volumi dell'edizione handeliana di Arnold che lo confortavano nella sua ultima malattia, "Lì vi è la verità".



L'Oratorio di Handel sulla vita di Gesù

I tre monumenti musicali più importanti che siano stati mai intonati sul miracolo della redenzione dell'umanità sono la *Passione secondo Giovanni* (1723) e la *Passione secondo Matteo* (1729) di Bach ed il *Messia* di Handel (1741).

Risalgono tutti ad un medesimo periodo della storia della musica, il tardo Barocco, e sono opera di due compositori coetanei ed entrambi originari di quell'area geografico-culturale che comprendeva Turingia e Sassonia.

Pur tuttavia le loro premesse sono affatto differenti.

Per Bach, il *Kantor* dalla fede incrollabile, la teologia luterana, la contemplazione di stampo pietistico ed il servizio liturgico erano dei punti fissi e vincolanti; così le sue *Passioni*, nonostante la loro intima drammaticità, in ultima analisi non sono altro che delle cantate ampliate ed intensificate, una sorta di interpretazione musicale della Sacra Scrittura o, ancora, delle pure meditazioni sulla parola evangelica.

Handel, al contrario, si rivolse alle Sacre Scritture con l'obiettività del drammaturgo e con la religiosità del cristiano spiritualmente autonomo e consapevole. Nel *Messia*, che si riallaccia peraltro alla tradizione italiana dell'Oratorio, Handel effettua una sorta di attualizzazione della vita di Gesù in cui sembrano convergere istanze di obiettività, una chiara consapevolezza ed anche un certo atteggiamento distaccato. Handel, da uomo di teatro quale in fondo era, colloca tutta la narrazione evangelica su di un palcoscenico immaginario, la tende verso i punti di culminazione drammatica e finisce così per contemplare la vita di Gesù senza alcuna contrizione, bensì con quella gioia mista ad orgoglio che gli deriva dalla certezza della salvezza.

Rispetto alla *pietas* religiosamente devota di Bach, Handel ci appare per così dire più "moderno", come l'uomo ben cosciente di sé. L'obiettività handeliana non si limita esclusivamente alla rappresentazione della vita di Gesù così come essa viene tramandata nei quattro Vangeli: la stessa persona di Cristo viene collocata in un *continuum* temporale in cui si riversano passato, presente e futuro. Il passato, l'Antico Testamento, è la base che sottende tutta l'opera; pensiamo qui alla citazione di passi e profezie dell'Antico Testamento, alla ricorrente identificazione del coro col "popolo eletto" e, finalmente, alla allusione al messianesimo tardogiudaico, quale si evince già dal titolo dell'Oratorio.



Il termine "Messia" è mutuato infatti dalla lingua ebraica dove significa appunto "l'unto", cioè colui che è stato unto re dal Signore e che prepara il regno di Dio.

I forti legami della Chiesa anglicana con l'Antico Testamento devono aver motivato assai probabilmente questo aspetto della figura di Cristo, quello cioè della prospettiva messianica.

Il regno di Cristo si delinea quindi come una visione del futuro e ad essa è reso omaggio sia nel coro dell'Alleluja che nell'altro coro ("Sollevate, porte, i vostri frontali") o, ancora, nel grandioso coro di chiusura.

Il promesso avvento del Messia si sta finalmente avvicinando: egli porta a compimento con la sua passione e con la sua morte la missione di salvezza a cui è stato chiamato, e regnerà in eterno sul suo popolo di fedeli.

Handel sortisce un effetto di "distacco" grazie alla sua prassi di rappresentare, non direttamente, la figura di Gesù. Diversamente da quanto avviene in Bach, nell'opera handeliana il Redentore non si rivolge mai ai fedeli in locuzione diretta.

Assai probabilmente qui si è fatta sentire la concezione vetero-

testamentaria secondo cui è inammissibile farsi un'immagine, e nemmeno sonora, della figura divina.

Le poche parole tratte dai testi evangelici vengono solamente citate nei recitativi, e le quattro voci soliste servono piuttosto all'annunciazione delle profezie ed eventi che alla meditazione, come invece succede per Bach.

In tal modo, in Handel è come se si esprimessero degli scribi angelici. Se poi in Bach predomina il modo minore, in Handel persino un lamento così accorato quale l'aria per contralto ("È stato disprezzato") si svolge tutto in una tonalità maggiore.

La fiduciosa consapevolezza della salvezza che Handel sa esprimere, si pone in netto contrasto con la bachiana contrizione della creatura peccatrice.

Le *Passioni* di Bach - che Handel peraltro non conosceva - furono un mero evento di cronaca locale, circoscritto alla sola Lipsia oltretutto non degne di grande attenzione nemmeno lì; e solamente cento anni più tardi acquistarono fama mondiale.

Al contrario il *Messia* di Handel fu subito accolto con grande entusiasmo; quando Handel, appena una settimana prima di morire, dicesse a Londra il suo "sacred Oratorio" il *Messia* era divenuto ormai un'opera di repertorio, anzi in Inghilterra si era addirittura diffusa l'usanza di alzarsi in piedi durante l'esecuzione dell'Alleluja.

Nel 1772 l'opera giunse ad Amburgo; a Vienna fu introdotta nientemeno che da Mozart, il quale ne dette una propria versione orchestrale più "moderna"; Beethoven infine avvertì nei cori handeliani l'afflato di uno spirito assai affine al suo.

Quando nel 1741 Handel stese in soli 22 giorni l'intera partitura aveva 56 anni, ed era ormai un uomo segnato dall'eccessivo lavoro, da crolli fisici e dagli alti e bassi della vita.

Egli diresse di persona la prima esecuzione del *Messia*, tenutasi a Dublino il 13 aprile 1742, nel corso di una serie di Concerti a cui era stato invitato dal governatore d'Irlanda.

Il ricavato delle esecuzioni del *Messia* fu devoluto da Handel stesso in beneficenza, per migliorare le condizioni dei debitori morosi incarcerati.

Il *Messia* è suddiviso in tre parti, coerentemente alla tradizione; la Parte Prima è incentrata sull'Avvento e sul mistero del Natale, la Parte Seconda svolge il tema della passione di Cristo e la Terza Parte tratta infine del futuro della Cristianità.

Conformemente alla ripresa di profezie dell'Antico Testamento, l'annunciazione e l'avvento del Signore occupano uno spazio considerevole.



La tensione fra Mi minore e Mi maggiore serve ad illustrare il momento dell'attesa e dell'annunciazione, la tematica cioè propria dell'Avvento, il periodo con cui si apre l'anno ecclesiastico. È significativo il fatto che la nascita di Gesù venga celebrata dapprima con un coro in Sol maggiore, in cui si annuncia che questi sarà il futuro Signore del mondo, e che solo in seguito prenda l'avvio l'idillio della mangiatoia, con la sua musica pastorale di chiara ascendenza italiana.

L'aria ("Esulta grandemente") dà un esempio dell'uso lapidario che Handel fa della barocca teoria degli affetti; salti intervallari sempre più ampi stanno a simboleggiare l'effetto "positivo" del risveglio e del giubilo. Un coro canta in seguito il "dolce giogo" che il buon pastore carica sui suoi fedeli. L'idillio natalizio dei pastori trapassa infine nell'immagine del pastore d'anime che sacrifica la propria vita per il suo

gregge. La Parte Seconda si concentra sulla vicenda della Passione. I sedicesimi puntati nella sezione centrale della grande aria per contralto ("È stato disprezzato"), immagine sonora della flagellazione, sembrano quasi concordare con gli analoghi gesti espressivi di Bach; nell'affrontare un soggetto così sublime i due musicisti coetanei partivano evidentemente dalle medesime premesse estetico-musicali.

La Resurrezione del Signore si colora invece di una luce di gloriosa religiosità: il coro festeggia nel tratto solenne del "Signore degli eserciti" e la vittoria sulla morte diviene tutt'uno con il trionfo del Signore dell'universo.

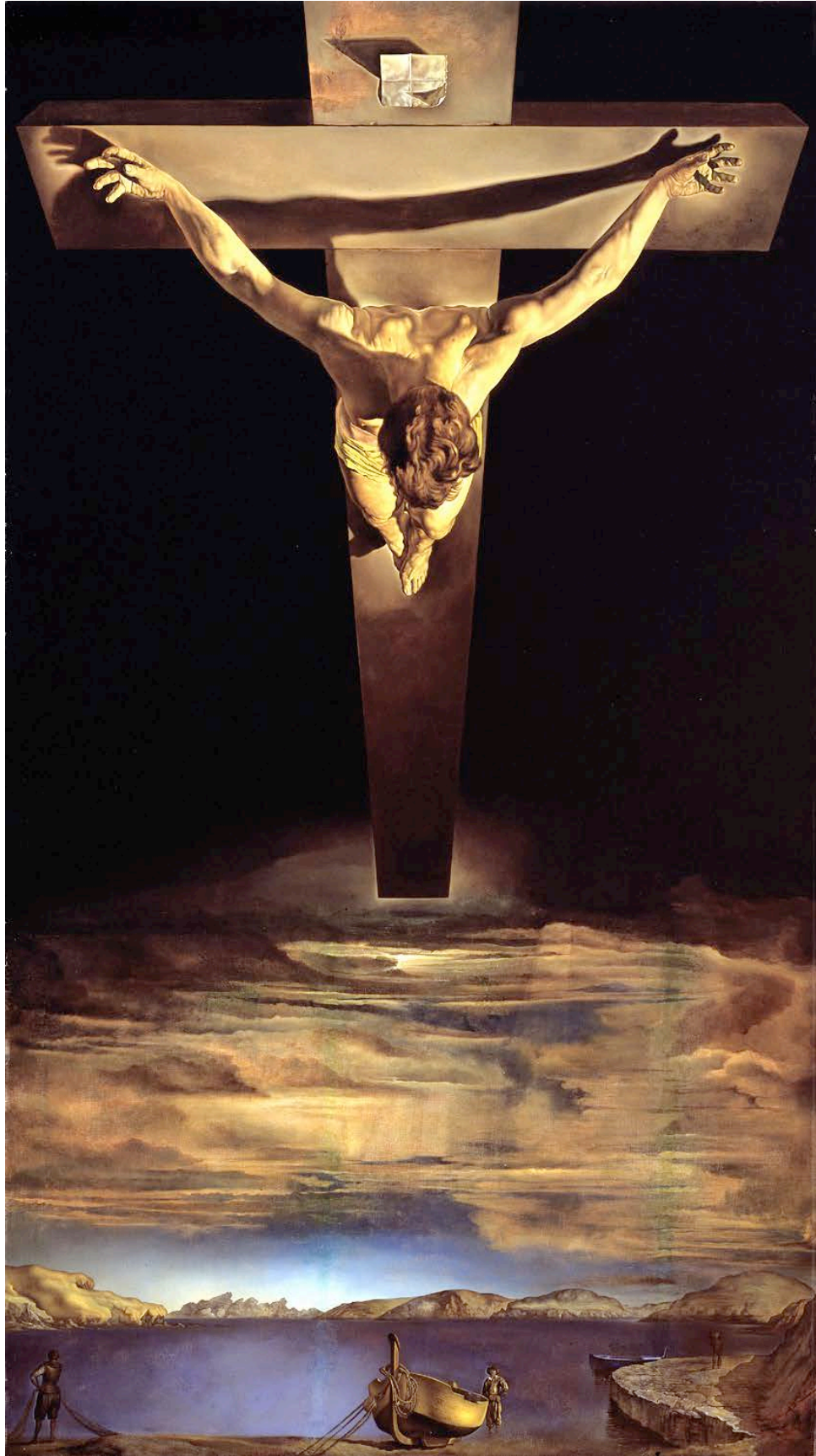
La Terza Parte dell'Oratorio inizia subito dopo il grandioso Alleluja e si rifà direttamente al pensiero Paolino circa la diffusione ed il consolidamento della Buona Novella.

La linea drammatica, che aveva preso avvio dall'annunciazione del Messia e che era poi culminata con la sua incarnazione, si proietta ora nel futuro, fino al giorno in cui si realizzerà definitivamente il regno di Cristo.

La tonalità dell'aria del soprano che fa da introduzione, il Mi maggiore, è la medesima della prima aria del tenore ("Consolate, consolate il mio popolo"), in cui trova espressione tutta la trepida attesa dell'Avvento.

In quest'aria del soprano l'idea germinale del testo ("Io so che il mio Redentore è vivo"), viene evidenziata da un sottile gioco di altezze sonore e di valori di durata musicale.

Tutta la parte conclusiva dell'Oratorio è infine segnata dagli accenti patetici in cui si esprime la certezza della salvezza.



ISRAELE IN EGITTO

Introduzione

Noi moderni abbiamo instaurato con Handel un ben strano rapporto. Tutti i grandi maestri del passato lo hanno ammirato grandemente: Beethoven una volta ebbe a dire: "Handel è il più grande compositore che sia mai esistito"; Mozart dal canto suo, espresse la sua ammirazione per il maestro di Halle con queste vibranti parole: "Quando vuol colpire, Handel colpisce come il fulmine".

Eppure, ogni qualvolta ci si accosta a questa figura titanica di artista creatore con gli attuali mezzi critici, tutti sembrano avvertire un senso di disagio.

Christopher Hogwood, ad esempio, analizza nella sua monografia non già le partiture di Handel, ma bensì i suoi versamenti bancari; ciò, si badi bene, non è qui del tutto fuor di luogo: lo stesso Charles Rosen ricorda che, come impresario ed autore operistico, Handel fece fallimento per ben due volte, ma divenne invece ricco con gli *Oratori*; e se noi consideriamo attentamente la sua musica, ci accorgiamo che le sue opere, le quali pur contenendo arie ammirevoli, non reggono il confronto, per fluidità e compattezza, con gli imponenti affreschi sacri (non bisogna mai dimenticare che per Handel l'Oratorio fu un ripiego, perché egli volle caparbiamente essere, sino alla fine dei suoi giorni, un compositore d'opera, in un momento storico in cui lo stile non era ancora giunto ad uno stadio evolutivo in grado di sostenere uno sviluppo drammatico).

Insomma, sembra davvero che la struttura più intima del pensiero musicale handeliano non sia ritenuta degna di venir analizzata, mentre tutte le opere a lui dedicate si limitano a far da guide turistiche, più o meno frettolose, ad un monumento che, visto una volta, non si guarderà mai più.

Albert Schweitzer, nelle sue primissime parole introduttive all'opera "*Bach, il musicista poeta*", ne rende intelligibile almeno un motivo: "La differenza fondamentale tra Bach e Handel consiste in questo: mentre l'opera di Bach ha per base il corale, Handel non ne fa mai uso".

Indipendentemente dal corale, che predispose all'autore un sistema di simboli già autosufficiente in sé stesso, tutta la musica bachiana pare irradiarsi da un unico principio, incarnando la morale *kantiana* così com'è espressa in "*Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime*",

la quale vuole che i moti dell'anima siano mossi appunto da un principio universale, e non dalle sensazioni, sottoposte come sono queste ultime al variare delle circostanze.

CHARLES MACKERRAS



Ora Handel per il quale la libertà d'ispirazione è tutto, sembra proprio ignorarlo questo principio universale, in modo che ognuno dei disparati elementi che compongono il suo stile, siano essi italiani, tedeschi, inglesi o francesi, reca spesso con sé il suo marchio d'origine, disseminando così il lido che si affaccia su questo immenso mare più di sassi che di perle. Ma quando, nascosta tra gli infiniti granelli, noi scoviamo la perla, essa appare fulgida e splendente, e *"Israele in Egitto"* è la più splendente di tutte, soprattutto nell'Esodo, dove si compie un'azione temeraria per l'estetica dei suoi tempi: in un ambito squisitamente barocco, dominato dalla teoria degli affetti, che impone al flusso musicale non uno sviluppo drammatico, irrealizzabile per l'epoca, bensì soltanto una contrapposizione drammatica, Handel rinuncia deliberatamente a due dei tre elementi che sarebbe stato possibile alternare, il recitativo e l'aria, accennati in maniera subitanea ed immediatamente relegati sullo sfondo,

per lasciar spazio solamente al coro, che per evocare tutto l'orrore delle piaghe d'Egitto, oppone l'incidere trionfale degli ebrei attraverso il Mar Rosso Infine lo scempio dell'armata del faraone ad opera dei flutti che inesorabilmente si chiudono sopra di essa, dispiega una tavolozza la cui ricchezza di contrasti sembra non aver mai fine.

Alcune parole ritengo infine necessarie riguardo ai "prestiti", veri atti di rapina, ad essere giusti, perpetrati ai danni di Stradella, Erba, Urio, Keller e di tutti gli altri: "io intendo ignorarli, sic et simpliciter, per concentrare tutta la mia attenzione sull'opera, quasi che essa fosse una monade rotante in uno spopolato universo, in cui niente è esistito prima e nulla vi sarà poi".

È questo l'unico modo per esporre direttamente la nostra coscienza alle ondate di una irripetibile tempesta emotiva.

LONDON PHILHARMONIC ORCHESTRA



Prima parte

"Exodus"

Il corale luterano "*Christ lag in todesbanden*", sul cui incipit si incarna il cantus firmus che popola fittamente il primo doppio coro così ricco di pathos, e che solo nella risposta canonica della battuta n. 38, oltreiché nella massiccia perorazione finale esporrà la prima frase nella sua compiuta interezza, ci permette di approfondire la differenza fondamentale tra Handel e Bach cui si accennava nell'introduzione.

Nella grande Cantata di Pasqua BWV n. 4, questo corale non solo non si limita all'accento di alcune movenze, ma, essendo cantato sempre per esteso, esso domina l'intera struttura, imprimendo ad ognuno dei sette "*Versur*" un'inesorabile *Barform* (il "principio universale"); Handel, al contrario, ne isola con spregiudicatezza un solitario, incompiuto frammento, per esaltarne il suo grande potere evocativo ed arcaicizzante, sorvolando oltretutto, con assoluta disinvoltura, sulla totale incongruenza che deriva dal fatto di applicare il corale della morte di Cristo ad una vicenda dell'Antico Testamento.

Il periodo introduttivo, affidato al contralto solista, contiene una figurazione estremamente significativa che è posta proprio al centro della sua breve parabola, il "motivo dei sospiri" sulla sillaba "*sigh'd*", il cui gioco d'eco con gli archi, altrove silenziosi, è indicibilmente patetico.

L'importanza di questa figura è duplice: innanzitutto, essa non si amalgama con il suo contesto, ma, separando la frase di proposta da quella di risposta con due battute in soprannumero, induce ad una dilatazione del periodo; infine, le premesse di cui è gravida tacciono subitaneamente, per riverberarsi solo molto più in là.

Il coro vero e proprio, unendo in contrappunto doppio una linea formata dai primi cinque suoni del corale bachiano (Sol, Fa, Sol, Si bem., Do) sulle parole "*and their cry came unto God*" (un corale che Handel amò evidentemente moltissimo, poiché lo utilizzò anche altrove, ad esempio nell'Anthem sul 42° salmo), linea affidata ai soprani ed ai contralti di entrambi i cori in unisono, ad un tema secondario strumentale cui il salto centrale di nona minore ascendente, collocato nel punto più alto, a congiungere i due incisi che formano la figura melodica, conferisce una grande forza plastica.

Il pathos gregorianeggiante della melodia corale è originato dalla

presenza del VII grado non alterato, ma soprattutto dalla cadenza plagale posta tra la 14^a misura e quella successiva, espressivamente portatrice di un retaggio antico.



Ma nella 18^a battuta la pulsazione a semiminime, trattenuta sin qui nelle parti strumentali, investe finalmente il coro, provocando un significativo aumento della temperie; e quando, alla battuta n. 23 il corale appare al basso, l'effetto è quello di un'improvvisa ondata oceanica, perché nelle regioni acute, poste ad una distanza abissale, noi udiamo i soprani cantare il tema secondario, sulle parole: "*they oppress'd them with burdens*" in cui la necessità di articolare il salto di nona minore ascendente sforza il diaframma in un'espressione lancinante; nello stesso tempo, il moto armonico giustappone la tonalità di Do minore a quella di Mi bemolle maggiore, per ripiombare nuovamente in Do minore alla 28^a battuta, sospendendo significativamente qualsiasi formula di cadenza, in modo che le voci corali, ondivaghe, sembrano scaturire da un passato pre-tonale e remotissimo.

Una transizione subitanea, costruita sul secondo frammento del tema secondario, ci mette nel luogo in cui (batt: n. 36) il corale della passione viene esaltato, seppure con pudore, nelle sue possibilità canoniche, espandendosi nella sua intera prima strofa nella risposta affidata ai tenori

e raddoppiati all'unisono dai due contralti; ma è a partire dalla 50^a misura che le premesse contenute nel malinconico, pensoso periodo d'inizio, e sin qui sottaciute, si riversano tutte, imprimendo agli eventi sonori la loro forma più elaborata.

L'originario salto di quinta ascendente sulle parole "*and the children*" riceve nei bassi un nuovo impulso, e raggiunge l'ottava acuta; compiuta poi la successiva parabola discendente, ecco che torna a proporsi il tema dei sospiri, dapprima nelle voci gravi, quindi ai soprani ed ai contralti, a causa del trattamento imitativo cui è sottoposta la figura melodica: ora, i suoni separati sulla sillaba "*sigh'd*" discendono cromaticamente, per poi dar vita a grandi salti esitanti, conferendo in questo modo una estrema vaghezza all'armonia, che ingenera perciò un irresistibile senso di attesa.

Così, quando alla 60^a misura il primo coro comincia la ripresa, il tema dei sospiri investe per la prima volta tutte e quattro le voci che marciano il tempo in battere di ogni battuta del secondo, divenendo in tal modo protagonista di uno dei procedimenti antifonali più tipicamente handeliani.

Sono certo ancora lontani i tempi in cui Beethoven, nel primo tempo dell'Eroica, renderà giustificazione al Do di settima misura solo dopo 400 battute, quando, all'inizio della ripresa, esso diventa il Re bemolle che inaugura un intero sviluppo secondario; ma non vi è dubbio che anche le oltre cinquanta misure che in questo coro si interpongono tra la premessa iniziale e le sue conseguenze richiedano una capacità di attenzione notevole ed inconsueta per i loro tempi. L'entrata del corale, affidata ai bassi in unisono con i tenori, conserva intatti, com'è naturale, i quattro suoni che ne caratterizzano la testa, ma muta subito il corso degli eventi in modo notevole, imponendo loro una ascesa costante a gradi congiunti in un registro acutissimo per il diaframma delle voci più gravi, che deve sospingerle sino al Mi bemolle; da qui (batt. n. 72) si diparte immediatamente un simmetrico e ben proporzionato arco discendente, che si attua in due movimenti: nel primo di essi, le parole "*(Their cry) came up to God*" si incarnano in un'ampia linea a gradi congiunti che raffigura quasi un lento reclinare del capo; il secondo prosegue la caduta verso il grave affidandosi alle movenze antifonali del secondo inciso appartenente al tema secondario, sulle parole "*and they made them serve*".

Soltanto adesso la prima strofa del corale di Pasqua (determinata da questi suoni: Do - Si bem. - Do - Mi bem. - Fa - Re - Do, può dispiegarsi

nella monolitica interezza omoritmica di tutte le otto voci corali, concludendo la dolorosa introduzione e preparando il vortice drammatico delle piaghe d'Egitto.



Questa irresistibile ascesa si sviluppa attraverso la pura e semplice giustapposizione di brani eterogenei; tranne la piaga delle rane, affidata all'umorismo di un'aria in cui le angolose movenze melodiche riecheggiano, travisandoli in una nuova luce, i duri spigoli della fuga che la precede, ognuna delle altre piaghe si incarna in un coro assolutamente individuale, che poco o nulla ha da spartire con gli altri.

Invano cercheremo qui le relazioni strettissime tra brani contigui che caratterizzano le *Passioni* bachiane, e donano ad esse tutta la loro straordinaria intensità.

In "*Israele in Egitto*" neppure la successione delle tonalità sembra obbedire ad una ben calibrata strategia armonica, così che nulla potrebbe giustificare, ad esempio, la tonalità di Do maggiore del celebre doppio coro della grandine e del fuoco, immediatamente giustapposta al Si bemolle maggiore del coro "*He spake the word*".

Molto semplicemente, Handel pone a fianco a fianco questi blocchi

corali senza minimamente curarsi della loro transizione; e tuttavia l'energia motoria che scaturisce da questi vigorosi contrasti provoca in noi un accumulo di immagini sonore tali da condurci ad una condizione estatica.

Oltretutto, è questo il luogo in cui si concentrano i prestiti più noti: infatti, il primo dei due doppi cori è una trasposizione quasi testuale di un brano di Stradella, nel quale tuttavia le turbinose folate di semicrome affidate ai violini evocano con precisione pittorica le legioni di mosche che si abbattono sull'Egitto, sino al passo delle locuste che si origina alla misura n. 31 ed in cui le rapidissime figurazioni degli archi sono corroborate dalle semicrome cadenzanti degli strumenti gravi.

Nel secondo doppio coro, "*He gave them hail stones for rain*" l'incipit stradelliano raffigura il rapido intensificarsi della tempesta di grandine, dapprima a pochi chicchi distanziati, quindi in numero ed intensità sempre maggiori, sino al moto convulso delle semicrome di battuta n. 13 in cui l'uragano si dispiega in tutta la sua potenza.

La sezione corale vera e propria ci immette in una tempesta di fuoco non drammatica, ma trasfusa in un empito di gioia vitalistica, tramite la concertazione progressiva dei segmenti antifonali di due misure ad incisi di una sola battuta (batt. n. 22 e segg.), oppure attraverso i madrigalismi della figura posta al basso a partire dalla battuta n. 42, in cui la caduta al suolo del fuoco misto alla grandine acquista sostanza in una corrusca discesa melodica di nona minore, a gradi congiunti; o infine nel bellissimo passo, squisitamente handeliano, di batt. n. 63 e segg., dove le omoritmiche e ben separate sillabe scolpiscono in entrambi i cori i tempi forti della progressione ascendente.

Sin qui, la concezione evocata dal mondo sonoro di Handel non è tragica; ma, nel Largo che segue, "*He sent a thick darkness*" noi giungiamo nel cuore stesso dell'orrore: tutte le altre piaghe, le locuste, la grandine o il fuoco, possono essere spaventose, ma non orribili; per provare orrore è necessario che allo spavento si aggiunga un fremito di mistero, dovuto alla presenza di un elemento anormale, sconosciuto, che incomba con presagi gravidi di minaccia. Questo elemento è la tenebra, la tenebra in pieno giorno.

Pochi autori hanno saputo evocarne meglio il terribile incanto; certamente Bach, ne "*Et expecto resurrectionem*" della *Messa* in Si minore, le conferì una veste più densa, grazie alle frequenti modulazioni enarmoniche: ma laggiù la tenebra prelude alla trionfale esplosione di

luce annunciante la resurrezione dei morti; qui, invece, nessun sole vi è ad attenderci all'uscita del buio, ma la punizione più crudele ad opera del Dio dell'antico testamento, quella decisiva, la sola per la quale il faraone scoprirà la sua vera natura di essere non divino, ma puramente umano, votato alla cenere come tutti noi: la strage dei primogeniti.

JOHN ELIOT GARDINER



Il timore dell'indeterminato ci afferra subito, sin dall'iniziale vaghezza armonica sulla quale si distendono i lenti ribattuti degli archi nel registro grave, resi ancor più oscuri dal raddoppio dei fagotti (quest'effetto era addirittura enfatizzato dall'orchestrazione originale, che prevedeva l'uso di un larghissimo numero di legni): noi non possiamo affermare con certezza quale sia la tonalità d'impianto: forse Do maggiore, che apparteneva al coro precedente; oppure Do minore, o anche La bemolle maggiore, a giudicare dalla seconda misura, o addirittura Fa minore (batt. n. 3), salvo poi modulare transitoriamente in Mi bemolle maggiore.

Tutto il coro sembra poi attraversare esitando tonalità vaganti, che si manifestano e si dissolvono subitanee, sino a giungere, compiuta l'intera

parabola, in regioni armoniche estremamente remote; ciò è tanto più evidente nella sua seconda metà, là dove l'armonia prende ad innalzarsi quasi insensibilmente verso la tonalità con i diesis, quanto più il coro smarrisce la sua compattezza omoritmica, e le entrate delle voci, isolate, staccate l'una dall'altra in modo da soffocare sul nascere qualsiasi espansività discorsiva, prive di qualsiasi contrappunto che non sia quello dei lunghi accordi tenuti dall'orchestra, che descrivono delle curvature enigmatiche, le più confacenti ad esprimere senso di atonalità espressiva. Del resto, anche la prima, più massiccia parte corale è attraversata da due importanti avvenimenti armonici, complementari fra loro: dapprima, un subitaneo squarcio di luce fende il buio dell'eclissi, nel momento del trapasso alla seconda frase (batt. n. 15 - 16), grazie alla cadenza evitata tra la dominante di Fa minore ed il III grado armonizzato allo stato fondamentale, un luminoso accordo di La bemolle maggiore, che noi immediatamente percepiamo come IV di Mi bemolle maggiore; ma subito la repentina transizione a Mi bemolle minore della ventesima battuta oscura il sole e ci ripiomba nell'ombra, tramite un movimento armonico che preconizza sia Haydn che Beethoven.

Come questo Largo rappresenta un culmine d'orrore, la doppia fuga sul quale prendono corpo le parole "*He smote all the first born of Egypt*" è il primo vero apogeo drammatico dell'intero Oratorio. In questo coro, noi assistiamo al dispiegarsi di una contrapposizione di elementi tipicamente handeliana: nell'esposizione caratterizzata da due soggetti, il primo dei quali ostentatamente diviso in due semifrasi contrastanti di due battute ciascuna (uno dei pochi aspetti realmente antibarocchi dell'intera opera), i disegni tematici si stagliano sui pesanti accordi ribattuti che marcano perentoriamente, nelle parti degli archi e degli ottoni, tutti i tempi forti (il primo ed il terzo di ogni misura); è quest'ultima una figura puramente sonora, affatto priva di connotazioni melodiche, ma piena invece di una carica ritmica portentosa, capace da sola di evocare pittoricamente i fendenti che si abbattono sul capo dei primogeniti, attraversante l'intero coro con la sua pulsazione uniforme ed inesorabile, ora enfatizzata nella sua piena eloquenza, ora nascosta nelle pieghe dell'ordito strumentale, onnipresente, tranne che in alcuni segmenti del periodo che sarà opportuno analizzare.

La prima dissoluzione di continuità si manifesta alla 13^a misura, e si estende per le due battute che accolgono la semifrase di risposta, melodicamente meno perentoria in forza del ritardo e del suo diffuso

andamento a semiminime.

Una ulteriore sospensione dei ribattuti la udiamo quindi tra le battute 17 e 21: essa dunque si estende adesso per quattro misure, poiché ingloba anche la vigorosa semifrase di proposta.

ENGLISH CHAMBER ORCHESTRA



L'episodio che si origina alla 28^a misura è invece più complesso, perché gli accordi ribattuti non vi si dissolvono del tutto, ma si occultano, intermittenti, nelle parti dei soli archi, perpetrandone in tal modo gli effetti, ma in forma attenuata, mentre le voci prendono a dispiegare in artifici contrappuntistici, quali il canone tra bassi e soprani del segmento di testa, espresso nella luminosa tonalità del relativo maggiore.

Queste sottili variazioni di densità apportati al flusso del periodo non sono casuali, ma obbediscono ad una sagace strategia, che prepara il colpo di scena, questo sì veramente barocco, del miracoloso segmento che si inaugura alla 45^a misura: il ribattuto, relegato sino ad ora in singole sezioni strumentali, invade adesso tutto l'organismo sonoro, coinvolgendo finalmente anche il coro; in realtà, solo i violini ne restano immuni, perpetuando l'ineludibile pulsazione in ottavi sulla quale si stagliano adesso autentici colpi di mannaia, vibrati da giganti. La lotta segreta tra la polifonia e gli accordi brutali pare vinta così da questi ultimi, i quali conferiscono la loro ruvida compattezza all'ultima perorazione tematica (batt. n. 62), dove le due semifrasi del soggetto, scandite in blocchi monolitici, sembrano mostrare per la prima volta la loro vera natura.

Il successivo, magnifico coro "*But as for his people*" consente di gettare una luce ulteriore sulla distanza che separa lo stile di Handel da quello di Bach: mentre i cori di quest'ultimo sono per lo più costruiti su di un tessuto ritmico omogeneo, Handel invece accosta qui quattro blocchi, di natura sia ritmica che tematica, e corrispondenti ad altrettante porzioni del testo, i quali sono assolutamente eterogenei, e privi del tutto di qualsiasi elemento comune che li collega l'uno all'altro.

Il primo di essi distribuisce il corrusco inciso antifonale d'inizio tra il coro e l'orchestra, e costituisce una delle più belle transizioni armoniche, in cui l'improvvisa irruzione dell'accordo di dominante della tonalità di Re maggiore, subito dopo il La minore con cui si conclude il coro precedente, basta da solo a raffigurare il passaggio dal dramma degli egiziani alla gratitudine degli ebrei verso il loro Dio.

Ecco che invece, sul levare dell'8^a misura, si dispiega la splendida melodia discendente sopra lunghissimi pedali di tonica, sulla quale si incarnano le parole "*He led them forth like sheep*": con un colpo di genio, Handel depauperava qui l'originale stradelliano della frase di risposta, che ne avrebbe accentuato il banale carattere discorsivo, cosicché la magica, esitante linea discendente cessa di essere un tema, e diventa una pura

immagine sonora, nella quale viene miracolosamente sospeso il trascorrere del tempo, e che in tutte le sue ripetizioni e giustapposizioni (in Sol maggiore, in Do maggiore, nuovamente in Sol maggiore, ed infine in Re maggiore) infinitamente si bea di sé stessa.

Finalmente, sulla terza parte del testo "*He broughth them out with Silver and gold*", scaturisce l'espansivo fugato ricco di stretti, il quale, al termine della sintetica ripresa che prende le mosse dalla misura n. 115 trascolora quasi insensibilmente nella grandiosa coda accordale, sulle parole "*Ther was no one feeble person among their tribes*".

Qui si tratta ben d'altro che di semplice forma.

“LA PESTE” QUINTA PIAGA D’EGITTO



In Bach l'omogeneità del tessuto sonoro è inscindibile dalla complessità del suo sentimento religioso, che è fundamentalmente tragico, e non tollera di venir distolto dal suo inesorabile corso. Invece, la visione religiosa handeliana non è tragica, e bisogna anche ammettere che eccezion fatta per il "*Dixit Dominus*", egli non si elevò mai molto al di sopra di un sentimento di generica devozione.

Questo non è che un altro modo di ribadire un concetto inconfutabile: la concezione teatrale non abbandonò mai Handel, in nessuna occasione.

Nelle vicende dell'Antico Testamento, certamente egli sentì la religione, ma soprattutto avvertì il dramma della lotta, in un mondo governato da un Dio che non perdona: tutto questo egli trasfuse nei suoi grandi cori drammatici.

Questa feroce contrapposizione di sentimenti opposti e sublimi raggiunge, nello splendido trittico che dipinge la traversata del Mar Rosso e lo scempio subito dell'armata egiziana, il suo fuoco più alto: tre minuti in tutto, o poco più, di musica impressionante, che si impongono alla nostra ammirazione con la stessa forza posseduta dai grandi eventi naturali.

Il primo doppio coro, "*He rebuked the Red Sea*", puramente introduttivo ed accordale, contiene due profetici passi armonici, presagi di futuri sviluppi: in primo luogo, la tonalità d'impianto, in Do maggiore, appare essere il frutto di una repentina transizione sul tono del VI grado abbassato rispetto all'accordo conclusivo del coro che precede, adattamento di un ricercare di Keller, che si conclude sull'accordo perfetto di Mi maggiore, dominante di La minore.

Questa luminosa transizione armonica, insieme con tutto il suo grande potere di sintesi, sarà più tardi così intima del tardo linguaggio beethoveniano da divenire uno dei tratti più caratteristici del suo vocabolario sonoro: basti pensare alla subitanea contrapposizione dell'accordo di La maggiore con quello successivo di Fa maggiore, alle battute 329 - 330 dell'Inno di Gioia, che prepara il susseguente *Allegro assai vivace* "*Alla Marcia*".

Nel passaggio dall'incipit alla semifrase successiva, "*and it was dried up*", riecheggia infine l'altra formidabile transizione, insieme haydniana e beethoveniana (Do maggiore - Do minore), che aveva rivestito un ruolo emozionale così intenso nel coro delle tenebre.

Il soggetto di fuga che anima il secondo doppio coro del trittico, "*He led them through the deep*", mostra per la prima volta un elemento che

riavvicina decisamente Handel a Bach: l'uso della linea melodica ascendente (discendente) infinita, ottenuta per mezzo dei repentini salti di settima in funzione di recupero, utilizzata con finalità non tanto simboliche, quanto squisitamente pittoriche.



Johann Sebastian Bach, a dire il vero, adotta questa figura retorica per lo più in senso discendente, come, ad esempio, nel primo movimento della Seconda Triosonata (batt. n. 26 e segg.), oppure nei periodi alternati del grande Preludio in Do minore BWV 546, o, ancora, in alcuni episodi della Toccata Dorica; il suo uso in senso ascendente è certamente più raro, ma non ne mancano esempi molto significativi (Preludio in Mi minore BWV 548, alle battute n. 51 e segg.; Preludio di Fa minore, a partire dalla 17^a misura; Passacaglia in Do minore, nello splendido scatto ascensionale che inaugura, alla battuta n. 239, l'ultima sezione del Thema fugatum).

Qui, nel coro handeliano, espandendosi irresistibilmente sin dall'esposizione delle voci gravi a quelle acute, ritrae con vividi colori l'avanzata trionfale degli ebrei tra le acque del Mar Rosso, i cui flutti, relegati nelle rapide figurazioni in semicrome del controsoggetto orchestrale, si infrangono impotenti ai piedi dell'epico corteo.

Il significato figurativo di questo soggetto si manifesta in tutta la sua evidenza nella voce orchestrale che coinvolge tutti i bassi, là dove, a cominciare dalla battuta n. 32, l'andamento armonico prende a virare

verso le tonalità minori, preparando in tal modo l'esplosione drammatica del coro successivo: qui, addirittura, il soggetto non è più riconoscibile come tale, perché si inerpica ormai come pura linea ascensionale per ben due ottave, trovando un momentaneo luogo di approdo alla 36^a misura, per poi riprendere il suo moto irresistibile con l'ultima perorazione del tema, ormai delineato chiaramente in Sol minore.

Quel che adesso si dispiega dinnanzi al nostro udito è forse il più grandioso cataclisma che mai abbia saputo evocare una partitura musicale: e non cesserà mai di stupirci che tutto questo sia stato ottenuto con i mezzi più brutali e primitivi.

Sopra al tumultuoso moto perpetuo di tutti i bassi, noi udiamo l'ossessivo martellare della semicadenza I - V, drammatizzata all'ingresso del coro che canta "*But the waters overwhelmed their enemies*", dai rulli dei timpani, che impongono al corso degli eventi un cambio di accordo ogni due tempi della misura: ciò si perpetua per quattro battute.

Alla 5^a battuta, l'armonia si arresta su di un accordo di dominante, lungo e terribile.

A partire quindi dalla 7^a battuta, sulle parole "*there was not one of them left*", la più usuale delle progressioni armoniche discendenti si appoggia sopra l'immane scalea ascendente degli strumenti gravi, che impennandosi in una salita furibonda e senza fine, fiorisce con i suoi bruschi salti di recupero le movenze del basso fondamentale, che reitera la cadenza V - I su tutti i gradi della scala.

Quest'ampio periodo si conclude sull'accordo di Do maggiore della tredicesima misura, quinto grado di Fa maggiore; tre semifrasi simmetriche dal ritmo incalzante ("*there was not one*") vengono ora giustapposte l'un l'altra, mediante pure e semplici transizioni armoniche: Fa maggiore, Mi bemolle maggiore ed infine Sol minore, da cui si diparte una nuova progressione, in tutto simile a quella che l'ha preceduta, e che ci immette direttamente nella ripresa (batt. n. 23).

Il corso degli eventi muta adesso in modo notevole: poiché l'accordo sul battere non è più quello di tonica, ma di dominante, l'ordine delle percussioni cadenzali è invertito: non più I - V, bensì V - I.

Ma non è ancora tutto: l'incalzare del ritmo non può più trattenersi, ed ecco che dalla battuta n. 24 noi cominciamo ad udire un cambio di accordo su di ognuno dei quattro tempi della misura.

Questa scossa tellurica sembra contagiare anche il coro, che per la prima ed ultima volta imita l'incessante moto a terzine di croma, nella parte dei

contralti; e quando il parossistico alternarsi dei gradi V - I torna a riproporsi, la battuta n. 29, nel suo ordine di successione originario, ma con l'attacco anacrusico, ne vien fuori una tempesta furibonda, così che, giunti alla formula di cadenza conclusiva, noi sappiamo con certezza che nessuno dei soldati egiziani può essere sfuggito alla morte.



Parte seconda

Moses' Song

Nonostante tutta la sua grande bellezza, il XV libro dell'Esodo, da cui si riversa l'intero testo del Cantico di Mosé, è quasi tutto giubilo, e non c'è più vera lotta: in ciò, assai più che nei prestiti del *Magnificat* di Erba, io credo che vadano ricercati i motivi della disorganicità della musica. Se osserviamo infatti il carattere arcaico della doppia fuga (sopra un unico testo!) "*And I will exalt Him*", oppure il doppio coro "*Thou sendest forth thy wrath*" (quest'ultimo invero assai più vicino alla scuola veneziana di Giovanni e Andrea Gabrieli), ci accorgiamo che esso non differisce poi molto da quello che anima la trascrizione del ricercare di Keller "*Egypt was glad*," oppure la fuga conclusiva "*And believed the Lord*": in tutti questi casi, Handel riporta lo stile di almeno un secolo. Perché qui un tal modo di procedere appare fastidiosissimo, mentre là

non lo era? Il fatto è che là il testo era dinamico, pervaso ed animato da una direzione potente e precisa verso il suo luogo culminante, il trittico del Mar Rosso, all'interno della cui parabola i cori in stile antico apparivano quali momenti di riposo in una ascesa vorticoso.

Qui, invece, il testo è statico, pur concedendo, all'interno dei singoli brani, immagini estremamente vivaci, e nessuna direzione lo pervade, cosicché un coro secentesco non può che fraporsi come un corpo estraneo tra i due duetti così squisitamente handeliani, il primo dei quali, "*The Lord is my strenght*", è un vero capolavoro di raffinatezza, sia per l'intreccio delle linee che per la ricchezza del fraseggio, mentre il secondo, il famoso e più incisivo "*The Lord is a man of war*" per due bassi, si estende per oltre 250 battute con mezzi assai più grossolani.

Per non parlare poi del doppio coro "*The people shall hear*", uno dei capolavori della musica mondiale, il quale, posto com'è quasi a ridosso della conclusione, vi appare quale autentica cattedrale nel deserto.

La brutale modulazione in secondo grado di affinità che anima l'Introitus sembra svolgervi, sino a quando rimane confinata nella parte strumentale, una funzione puramente coloristica; ma nel momento in cui il medesimo movimento giunge a sostenere l'entrata del coro, ecco che esso afferra tutto il peso del significato simbolico contenuto nel testo, e se lo carica addirittura sulle spalle, perché obbliga il Mi dei soprani ad ascendere su di un Fa che noi percepiamo immediatamente come sensibile della nuova tonalità, e che risolvendo infine un Sol acuto con le parole "*unto the Lord*" dipinge magnificamente il salire del canto di ringraziamento da Mosè e dai figli di Israele verso il loro Dio, per poi ripiegare verso il Mi mediante una cadenza plagale di vasta risonanza.

La condotta del periodo, poi, è raffinatissima: essa estende l'iniziale segmento di due sole battute ad uno di tre, quindi ad uno ulteriore di quattro, ed infine all'ultima frase composta di cinque, mentre la figura d'attacco è sempre variata, alternando sapientemente l'inizio tetico con quello anacrusico e con quello acefalo, dando vita ad un vero capolavoro di logica, nell'angusto spazio di quattordici battute omoritmiche.

La seconda sezione del coro prende forma in uno strano rondò polifonico, in cui si alternano, senza mai sovrapporsi, due ben distinti tipi di fuga: la "fuga - mottetto, sulla quale si incarna, a valori larghi, la prima frase del testo, "*I will unto the Lord*", e che darà vita, a partire dalla misura n. 76, ad una maestosa sezione di stretti ed una "fuga - Concerto", sulla base "*For He hat triumphed gloriously*", dotata di un

soggetto dalla chiara impronta violinistica, sempre espresso in canone alla quinta discendente, e che fiorisce per mezzo di una lussureggiante ghirlanda di semicrome la preminente parola "*gloriously*".



Le successive riproposizioni della prima fuga non sempre precedute da una introduzione di due misure, nelle quali si manifesta anticipatamente la sostanza ritmica e melodica del controsoggetto che, con il suo convulso andamento caratterizzato da due semicrome esposte ad una croma, sembra veramente di evocare in maniera onomatopeica l'immagine di un cavallo lanciato al galoppo insieme con il suo cavaliere. Le due fughe si alternano con grande equilibrio; ma, nell'atto di preparare la travolgente sezione conclusiva, l'introduzione al controsoggetto non può più contenersi nella sua estensione originaria, e si slancia in un'ampia e vorticoso progressione ascendente, al culmine della quale esplode, nella parte dei soprani, un soggetto quasi irriconoscibile, contagiato com'è dalla pulsazione ritmica del suo controsoggetto, che permea omoritmicamente di sé tutte le voci, qui (batt. n. 71 e segg.), come anche e soprattutto nell'ultima sua fulminante apparizione, che si origina alla misura n. 85.

La ragione che indusse Handel a ricorrere ad una così strana forma credo

debba ricercarsi nei puri termini della musica assoluta: se noi infatti proviamo ad immaginare nelle due fughe la più tipica composizione barocca del "Tutti" e del "Concertino", ecco che vi potremo intravedere, come in controluce ed in una originalissima interpretazione stilizzata, lo spirito del Concerto Grosso.

Nel susseguente, splendido duetto, si dispiega un esempio della garante duttilità posseduta dal periodare handeliano, il cui corso, altrimenti regolare ed armonico, viene turbato ed alterato dall'improvvisa irruzione di elementi estranei.

L'introduzione orchestrale si articola in una normale frase di quattro battute: ma ecco che proprio alla fine i violini spiccano un salto repentino di quasi due ottave verso l'acuto, e dando vita ad una figura eccentrica, che si appoggia sul II grado abbassato, "napoletano", la prima nota lunga in cui ci si imbatte; il procedere dell'azione immediatamente si arresta, e la frase viene ampliata mediante una battuta e mezza in soprannumero.

Tale è l'estraneità di figurazione rispetto al suo contesto, che essa provoca, subito dopo, una falsa partenza dei due soprani che entrano in canone, i quali immediatamente si fermano al cospetto di questo elemento, come dinanzi ad un muro.

Il periodo, reso così accidentato nei particolari, non ne soffre tuttavia per quel che riguarda il suo arco complessivo, poiché questa breve frase di tre battute riequilibra quella dilatata di attacco, che era di cinque, e viene a comporre la regolare estensione di otto misure.

Il periodo regolare comincia soltanto dopo, alla nona misura, con un'equilibrata frase di proposta di quattro battute, mentre la commovente risposta concentra la sensazione di sforzo nel salto di settima minore discendente della sua prima metà (*He is become*), per poi riposare sulla limpida successione di semicrome a grado congiunto, sulle parole "*my salvation*", cullate dalla cadenza plagale.

Quando tuttavia, alla 29^a battuta, noi udiamo la ripresa, ecco che ci si fa subito innanzi il regolare periodo di otto misure, pur se dotato di una frase di risposta leggermente preponderante rispetto alla sua enunciazione originaria, mentre la figura eccentrica viene dapprima sottaciuta, per sbocciare, immediatamente dopo, in un segmento lussureggiante, in cui il II grado abbassato viene ripetuto per ben tre volte, nella prima delle quali dà luogo ad una modulazione alla sottodominante (Re minore), la cui raffinatezza armonica e contrappuntistica ricorda molto, molto da vicino lo stile di Bach.

Vi è un'immagine che pervade tutto il XV libro dell'Esodo, ed è quella del mare, del mare profondo ed oscuro, che sembra attrarre con una forza magnetica verso il suo abisso la fantasia creatrice di Handel, e lo induce a dipingerne l'infinità in quadri potenti e ricchi di suggestione. Nel doppio coro "*The depths are cover'd them*", l'immagine pittorica degli abissi che inghiottono l'armata del faraone viene evocata mediante la nota transizione haydniana Do maggiore - Do minore posta tra la quinta e la sesta misura, che è quasi un repentino eclissarsi dei raggi del sole, i quali non possono attraversare la densità dell'acqua; gli inesorabili arpeggi spezzati discendenti di tutti gli archi nelle ultime sei battute accompagnano invece il lento sprofondare dei nemici, in guisa di pietre.

LA FIGLIA DEL FARAONE



Nel coro "*And with thy blast of thy nostrils*" i mezzi figurativi adottati sono più ricchi, così come più vasto ed esteso appare il contesto poetico e musicale: si badi innanzitutto al moto delle onde, che imprime il suo andamento cullante sulla figura caratteristica degli archi, molto simile a quella che anima la seconda metà dell'ultimo recitativo, affidato al tenore, nell'ambito della cantata BWV 10 di Johan Sebastian Bach, il "*Magnificat tedesco*", là dove la musica accenna ai granelli di sabbia del mare.

Quando poi Handel vuol raffigurare la repentina caduta dalle grandi altezze verso l'abisso, contenuta nel passo "*The floods stood up right as an heap, and the depths were congealed in the heart of the sea*", egli dà vita a due luoghi pittorico-musicali diversissimi tra loro, il primo dei quali (batt. n. 20) è, certamente, *naïve*: prende la forma di un collasso improvviso di tutti gli archi, che piombano giù per ben due ottave sino ad un unico suono, il Sol grave dei bassi eccezionalmente divisi a due, raddoppiato da ogni strumento ed ostentato in una gran varietà di articolazioni ritmiche: semiminime, crome, semicrome e rapidi trilli.

Nel secondo passo, assai più elaborato, e che si estende tra le battute n. 28 e 36, l'ingegno evocativo handeliano si dispiega invece in tutta la sua potenza: l'innalzarsi dell'imponente muro d'acqua, così com'è descritto dal testo, dà vita ad un'ampia progressione ascendente, nel cui modello, ribadito un suono sopra ad ogni misura, tutte e tre le voci corali più acute si espandono in linee melodiche indipendenti tra loro e fortemente individuali, che caratterizzano con assoluta precisione pittorica le diverse frasi del testo.

Così, quando l'ultima perorazione dell'arpeggio discendente nella parte del tenore, che allude agli abissi, cessa di assecondare la progressione con i consueti salti d'ottava di recupero, e sprofonda sul Do grave dei bassi, rinforzati dai contrabbassi un'ottava sotto, l'enorme distanza che scaturisce con i soprani ed i contralti, perseveranti nel registro acuto, genera un senso di profondità tale che dà le vertigini.

Dopo un doppio coro in stile antico e diverse arie, una delle quali "*Thou didst blow*" per soprano, è un capolavoro di suggestione timbrica. Improvvisamente, nel testo si dileguano le espressioni di giubilo, ed ecco che torna a manifestarsi il Dio crudele dell'Antico Testamento, terrorizzante annientatore di città; e questo quadro drammatico si riversa in uno dei cori più potenti che mai siano stati concepiti dal genio umano. Preso da un fremito, uno studioso lucido come Donald Francis Tovey

ebbe modo di scrivere: *"È (questo) il più grande dei cori di Handel. La scelta di un simile epiteto è non soltanto imprudente, ma anche contraria a tutti i miei principi critici. Ma io lo uso deliberatamente, perché son certo di provocare tramite esso, niente di meno che l'attenzione di qualsiasi ascoltatore, sia pure esso un idolatra, oppure un uomo sensibile"*.



Una così imponente grandiosità di espressione, Handel la ottiene poi per mezzo dei soli mezzi armonici, ricorrendo a modulazioni complesse, sovente enarmoniche, apportatrici di improvvisi colpi di scena.

Già nella sua introduzione strumentale, *"The people shall hear"*, un brano che Mozart ammirò a tal punto da attingerne a piene mani per la composizione del *"Qui tollis"* nella *Messa* in Do minore, Handel prepara l'entrata dei due cori ed il loro climax mediante un cromatismo discendente che trascolora dai primi violini ai bassi ed al cembalo, creando la figura retorica più confacente ad esprimere il dolore straziante.

Al tempo stesso, il ritmo puntato alla francese comincia da subito ad insinuarsi nel nostro udito con la sua costante pulsazione inesorabile: quando finalmente alla 6^a misura fanno il loro ingresso le due grandi masse corali, l'armonia rimane immobile sull'accordo di Mi minore, e le voci entrano sovrapponendosi l'un l'altra mediante una figura melodica caratteristica, i cui suoni ribattuti culminano in un salto di quarta

ascendente proprio sulle parole "*shall hear*", dipingendone l'implicito senso interrogativo, che è quasi il volgersi verso l'alto di tanti sguardi in attesa di un'entità misteriosa, ma tremenda e minacciante.

Inoltre, l'improvvisa transizione sull'accordo del VI grado, che avviene alla 10^a misura, dona al periodo un'espressione indicibilmente patetica.

Ma il culmine del grande pathos tragico è raggiunto immediatamente dopo, nel secondo grande periodo, nel quale i ritardi discendenti posti su di un'armonia ricca di cadenze evitate e di modulazioni passeggeri evocano tutto il dolore contenuto nelle parole: "*sorrow shall take hold on them*": se lo Pseudo Longino fosse vissuto duemila anni dopo, ed avesse voluto indicare con una sola immagine che cosa sia il Sublime in musica, avrebbe scelto questo passo, che va dal levare della 16^a alla 23^a misura.

Il brusco trapasso alla misura seguente, la n. 24, riserva il primo grande colpo di scena armonico: la transizione pre-handeliana in terzo grado di affinità giustappone, all'accordo finale di Si maggiore del periodo che si lascia, un improvviso Si minore, nel quale si staglia il blocco granitico di tutte e otto le voci corali, che per la prima volta assumono, facendolo proprio, l'inesorabile ritmo puntato, sulle parole: "*all th'inhabitants of Canaan*", risonanti in modo terribile. Quasi che il coro ne avesse momentaneamente prosciugato l'intima potenza, il ritmo puntato tace per un tratto, e sulle movenze sincopate dei bassi, ecco che prende corpo una figura melodica procedente a brevi sospiri esitanti, sui quali i due cori, ormai senza forza, cantano "*shall melt away*"; ma basta il breve trascorrere di appena due misure perché l'incalzante ritmo puntato riprenda imperiosamente i suoi diritti, e sostenga tutto l'episodio successivo, in cui il motivo sospirante amplia la sua sfera d'azione a dismisura.

Man mano che l'ordito polifonico aumenta in complessità e spessore, la nostra attenzione viene catturata dalle movenze del basso, che dal levare della battuta n. 39 comincia un'accesa graduale ma costante, la quale ben presto rallenta il suo moto e diviene cromatica, imprimendo alle masse corali sovrastanti una tensione drammatica impressionante: basti osservare la 44^a misura, in cui il Fa minore doppio risolve sul Sol maggiore armonizzato in quarta e sesta, dando vita ad una modulazione in Do minore raramente così sinistra nella sua risonanza.

Nella 51^a misura, ecco che torna ad imporsi il granitico blocco omoritmico sulle parole "*all th'inhabitants of Canaan*", ma in modo nuovo: in tutte le sue precedenti apparizioni, esso si appoggiava su di una

semicadenza; ora, invece, l'accordo perfetto di Si minore, posto allo stato fondamentale, perdura per tutte e due le misure in cui si esplica il frammento, ed in forza di un tale trattamento armonico, tutte le voci corali sembrano unirsi in un urlo primordiale, tal quale esso ci appare espresso in alcuni quadri di Goya.



Tuttavia, il colpo di scena decisivo, pari all'esplosione titanica contenuta dalle parole "*by the greatness of thy arm*" avviene nella 57^a misura: all'apparire di un *Forte* improvviso, i violini si approfondono in un salto ascendente di ben due ottave, mentre l'armonia tracolla sul sesto grado pre-beethoveniano del tono di Si minore, ed il doloroso ritardo discendente della fondamentale arricchisce un'armonia già densa di modulazioni arditissime: perché, infatti, l'accordo di Sol maggiore, VI grado del Si minore precedente, non risolve a Do maggiore, ma su di un Do minore in IV grado di affinità, ed il Si bemolle del successivo accordo di Sol minore si trasforma enarmonicamente in un La bemolle il quale, risolvendo, riconduce l'intero magma di suoni sul V grado di Mi minore, la tonalità d'impianto: un'escursione tonale immensa, secondo i canoni barocchi, attuata nel breve volgere di quattro battute.

L'impatto di una così grande potenza emozionale si ripercuote a tal punto sull'incipit della sezione successiva, da annichilire i tenori ed i bassi, i quali, veramente attoniti come pietre, sillabano sottovoce, sulla dominante Si, le parole: "*They shall be as still as a stone*", prima che la marea riprenda a montare gonfiandosi a poco a poco, in un infinito ascendere di scalee giganti ("*till thy people pass over, o Lord*") sino alla formula di cadenza conclusiva ("*which thou hast purchased*").

Anche in questo coro possente non vi è nulla di propriamente religioso. Esso è, piuttosto, e al pari di tutto l'Oratorio, epico - narrativo, e teatrale nel senso più nobile del termine; e la prova della sua teatralità, del suo intimo impulso ad esplicarsi in forme estroverse, immediatamente comprensibili, è sotto i nostri occhi, nei quattro diversi tempi di scrittura che si contrappongono all'interno della sua prima metà: le entrate ribattute con l'interrogativo salto di quarta ascendente (batt. n. 6 - 11); i dolorosi ritardi discendenti sulle armonie cangianti (batt. 16 - 23 e 57 - 60); i blocchi omoritmici sulle parole "*all th'inhabitants of Canaan*"; il contrappunto di sospiri, interrotti da frequenti brevi pause (batt. n. 26 - 29 e 32 segg.).

Tutto questo indica la chiara volontà di assecondare, per mezzo di un linguaggio plastico, ogni cambiamento di immagine che sia suggerito dai versi poetici, per dipingerli con i più vividi colori.

Bach, superiore a Handel, come del resto a qualsiasi altro per la magnificenza ed il rigore polifonici, questa duttilità non la possiede, proprio perché il senso teatrale gli è del tutto estraneo.

Quel che fa seguito a questo doppio coro, è pleonastico sotto il profilo musicale: perché, con "*the people shall hear*", ha veramente termine il grande Oratorio.

ALEXANDER'S FEAST, OR THE POWER OF MUSIC, AN ODE IN HONOUR OF ST. CECILIA, HWV 75

Ode in due parti per soli, coro, orchestra e basso continuo

Musica: Georg Friedrich Händel

Testo: Newburgh Hamilton, da *Ode for St Cecilia's Day* di John Dryden

Organico: soprano, tenore, basso, coro misto, 2 flauti diritti, 2 oboi, 3 fagotti, 2 corni, 2 trombe, timpani, 3 violini, 2 viole, violoncello, organo, basso continuo

Composizione: 17 gennaio 1736

Prima esecuzione: Londra, Covent Garden, 19 febbraio 1736

Edizione: J. Walsh, Londra, 1738

Utilizza come interludi i concerti:

1. **Concerto in sol minore per organo e orchestra, op. 4 n. 1 HWV 289**
2. **Concerto in si bemolle maggiore per organo e orchestra, op. 4 n. 6 HWV 294**

Struttura musicale

Prima parte

1. Ouverture - ... / Allegro / Andante (Fa maggiore)
2 oboi, 3 violini, viola e basso continuo
2. 'T was at the royal feast
Recitativo per tenore e basso continuo
3. Happy pair! - Allegro ma non troppo e staccato (La maggiore)
Aria per tenore, coro, 2 oboi, 2 violini, viola e basso continuo
4. Timotheus, plac'd on high
Recitativo per tenore e basso continuo
5. The song began from Jove
Recitativo accompagnato per soprano, 2 violini, viola e basso continuo

6. The list'ning crowd admire the lofty sound - Andante (Re maggiore)
Coro, 2 oboi, 2 fagotti, 2 violini, viola e basso continuo
7. With ravish'd ears the monarch hears - Allegro ma non presto (Re maggiore)
Aria per soprano, 2 oboi, 2 violini all'unisono e basso continuo
8. The praise of Bacchus then the sweet musician sung
Recitativo per tenore e basso continuo
9. Bacchus, ever fait and young - Andante (Fa maggiore)
Aria per basso, coro, 2 oboi, fagotto, 2 corni, 2 violini, viola e basso continuo
10. Sooth'd with the sound
Recitativo per tenore e basso continuo
11. He choose a mournful Muse - Adagio e piano
Recitativo accompagnato per soprano, 2 violini, viola e basso continuo
12. He sung Darius, great and good - Largo e piano (Mi bemolle maggiore)
Aria per soprano, 2 violini, viola e basso continuo
13. With downcast looks the joyless victor sate
Recitativo accompagnato per soprano, 2 violini, viola e basso continuo
14. Behold Darius great and good - Larghetto (Mi bemolle maggiore)
Coro, 2 oboi, 2 fagotti, 2 violini, viola e basso continuo
15. The mighty master smil'd to see
Recitativo per tenore e basso continuo
16. Softly sweet in Lydian measures - Largo (Mi maggiore)
Arioso per soprano, violoncello solo e basso continuo
17. War, he sung, is toil and trouble - Andante allegro (La minore)
Aria per soprano, 2 violini all'unisono e basso continuo

18. The many rend the skies with loud applause - Andante.
Adagio. Allegro (Mi maggiore)
Coro, 2 oboi, 2 fagotti, 2 violini, viola e basso continuo
19. The Prince, unable to conceal his pain - A tempo giusto (La maggiore)
Aria per soprano, 2 violini all'unisono e basso continuo

Seconda parte

20. Now strike the golden Lyre again! - Andante (Si minore - Re maggiore)
Recitativo per tenore, coro, 2 oboi, 2 fagotti, 2 trombe, timpani, 2 violini, viola e basso continuo
21. Revenge Timotheus cries - Andante allegro. Largo, legato (Re maggiore)
Aria per basso, 2 oboi, 3 fagotti, tromba, 2 violini, 2 viole, organo e basso continuo
22. Give the vengeance due to the valiant crew (Si bemolle maggiore)
Recitativo accompagnato per tenore, 2 oboi, 2 violini, viola e basso continuo
23. The princes applaud with a furious joy - Allegro (Re minore)
Aria per tenore, 2 oboi, 2 violini all'unisono e basso continuo
24. Thais led the way - Andante larghetto. Adagio. A tempo (Si bemolle maggiore)
Aria per soprano, coro, 2 oboi, 2 violini, viola e basso continuo
25. Thus, long ago, ere heaving Bellows learn'd to blow - largo (Re minore)
Recitativo accompagnato per tenore, coro, 2 flauti, 2 oboi, 2 violini, viola e basso continuo
26. Let old Timotheus yield the prize
Recitativo per tenore, basso e basso continuo

27. Let old Timotheus yield the prize - Allegro ma non troppo
(fa maggiore)
Coro, 2 oboi, 2 violini, viola e basso continuo
28. Your voices tune, and raise them high - Andante allegro.
Allegro (Do maggiore)
Coro, 2 oboi, 2 corni, 2 violini, viola e basso continuo

**"Quale passione la musica non può scatenare o placare!"
(John Dryden, A Song for St. Cecilia's Day)**

Risorta dall'immane rogo che nel 1666 aveva divorato, assieme all'antica cattedrale di St. Paul, 13.000 abitazioni, 86 chiese, 400 strade, la Londra del Settecento era un frenetico coacervo di vita e di attività verso cui confluivano, soprattutto dall'Italia, un immenso patrimonio di opere d'arte e una folla di pittori, scultori, compositori, cantanti e virtuosi di ogni genere.

In questa città, nell'autunno del 1710, giunge un giovane compositore tedesco reduce da un trionfale "viaggio in Italia" e fresco di nomina come *Kapellmeister* ad Hannover. Händel aveva ottenuto infatti una dispensa per fare un viaggio a Londra, forse su invito dell'ambasciatore d'Inghilterra conosciuto a Venezia, o forse allettato dalla proposte di un collaboratore del Queen's Theatre di Haymarket, Johann Jakob Heidegger, con il quale era già in contatto dal 1709. Poche settimane dopo ecco infatti arrivare l'incarico ufficiale di scrivere un'opera "italiana" proprio per il prestigioso teatro: il 24 febbraio 1711 va in scena, in un autentico tripudio, *Rinaldo*.

Al termine della stagione in realtà il "sassone" avrebbe dovuto tornare al suo incarico presso la corte tedesca ma già nell'autunno del 1712 riesce ad ottenere un'altra licenza a condizione di far ritorno "entro un periodo ragionevole": il compositore invece - anche grazie alla protezione e all'ospitalità di alcuni influenti aristocratici quali il conte di Burlington e il duca di Chandos - non lascerà mai più la capitale inglese.

Nei decenni successivi Händel, sostenuto dalla Royal Academy of Music (che vedeva il Re in persona fra i primi sottoscrittori), scrisse per i teatri londinesi oltre trenta opere, tutte su testo italiano: dal *Il Pastor Fido* a

Teseo, da Amadigi al Giulio Cesare, dal Tamerlano all'Arianna in Creta, dall'Alcina al Serse.

L'ATTUALE QUEEN'S THEATRE



Verso la fine degli anni '20 però le produzioni (gestite direttamente dal compositore) cominciarono a soffrire di una serie di problemi economici, organizzativi e soprattutto di rapporti con i cantanti (i litigi fra le prime donne Faustina Bordoni e Francesca Cuzzoni, le discussioni con il celebre ma pretenziosissimo Senesino).

Il risultato fu che nel 1733 una parte degli aristocratici della città (capeggiati dal principe di Galles in antagonismo con il Sovrano, suo padre) decise di costituire un nuovo "sodalizio" concorrente alla Royal Academy, l'Opera della Nobiltà (Caspar von Brocke, ambasciatore a Londra del re di Prussia annota: "Sabato scorso ha avuto luogo l'apertura della nuova Opera-house, intrapresa dalla Nobiltà che non era più soddisfatta della Conduzione del Direttore della vecchia Opera, Händel, e, umiliandolo, ne ha creata una nuova, sottoscritta da più di duecento

persone e alla quale ognuno ha contribuito con 20 ghinee"). La direzione artistica fu affidata al rivale Nicola Porpora che aprì la stagione, il 29 dicembre di quell'anno al Lincoln's Inn Fields, con una propria opera, *l'Arianna in Nasso*: protagonisti i cantanti fuoriusciti della compagnia händeliana, da Senesino ad Antonio Montagnana, da Francesca Bertolli a Celeste Gismondi (ai quali si aggiungerà nella stagione successiva il mitico Farinelli che qualche anno prima aveva rifiutato l'ingaggio del maestro tedesco).

La situazione avrebbe potuto sconcertare chiunque, ma non Händel, il cui carattere forte e fiero lo spinse ad intraprendere precise contromosse: sul fronte del melodramma scritturò - a sostituzione del Senesino - prima Carestini e poi il più famoso castrato del momento, Gioachino Conti, e nel frattempo si dedicò all'approfondimento di un altro orizzonte professionale che gli si era aperto pochi mesi prima. Nel febbraio 1732 infatti avevano riscosso un grandissimo successo tre esecuzioni private del suo Oratorio *The history of Hester*, su testo di Alexander Pope.

L'esito fu talmente incoraggiante che, dopo un'accurata rielaborazione, il compositore decise di riproporlo al King's Theatre: il risultato fu una platea gremita ed entusiasta per tutte le sei repliche. Pur continuando quindi a scrivere melodrammi (anche se in condizioni sempre più difficili), Händel da quel momento dedicò un'attenzione sempre maggiore agli Oratori e alle grandi forme corali che, con il loro vigore drammatico, avevano enorme presa sul pubblico. Questi lavori cominciarono così ad alternarsi alle Opere sul palcoscenico del Covent Garden che, dal luglio 1734 (momento in cui Heidegger aveva concesso il teatro di Haymarket all'Opera della Nobiltà), era diventato la nuova sede stabile delle produzioni händeliane.

Ed ecco quindi che dopo *Esther*, *Deborah* e *Athalia*, la scelta cadde su un soggetto legato ad una importante - anche se a quei tempi quasi dimenticata - tradizione: quella dedicata alla festività di Santa Cecilia. Fra il 1683 e il 1703 infatti si era consolidato a Londra l'uso di celebrare la ricorrenza, il 22 novembre, con una serie di manifestazioni musicali organizzate dai "Gentlemen Lovers of Music" e l'evento culminante era l'esecuzione di una Cantata appositamente scritta per l'occasione. Quella del 1697 recava il titolo *Alexander's feast, or the power of music: an Ode in honour of St. Cecilia's day*, con versi del famoso poeta John Dryden

musicati da Jeremiah Clarke. Era stato lo scrittore Newburgh Hamillon ad attirare l'attenzione di Händel su quel testo e il compositore raccolse la sfida.

La composizione fu terminata verso la metà di gennaio 1736 ma, ritenendo l'Ode troppo breve per occupare lo spazio temporale di tutta una serata, il maestro decise di aggiungere anche un'altra Cantata con testo in italiano - *Cecilia, volgi uno sguardo* HWV 89 - e, ad imitazione di Orfeo che suona, un "concerto per arpa, liuto e lyricord e altri strumenti" (in seguito rielaborato come *Concerto per arpa in Si bemolle maggiore* e pubblicato nell'op. 4, n. 6 HWV 294) posto dopo il recitativo "Timotheus, plac'd on high". Nel finale della seconda parte poi - in diretto riferimento simbolico con Santa Cecilia - venne inserito un *Concerto per organo* in seguito pubblicato come op. 4 n. 1 (HWV 289).

La prima, il 19 febbraio 1736, fu un trionfo, come testimoniato dalla recensione del London Daily Post: "Ieri sera il Duca di Cumberland e la Principessa Amelia si recarono al Teatro Reale in Covent Garden, dove ascoltarono l'inno di Dryden musicato da Mr. Handel. In nessun altro teatro di Londra si vide mai una accoglienza così calorosa e così tante persone presenti.

Interpreti furono i soprani Anna Maria Strada (l'unica che non aveva "tradito" Händel) e Cecilia Young, il giovanissimo tenore John Beard e un non meglio noto Mr. Erard, basso. Nel giro di un mese e mezzo l'Oratorio ebbe cinque esecuzioni; sarebbe stato ripreso l'anno successivo e ancora nelle stagioni seguenti raggiungendo, nel 1755 (data dell'ultima esecuzione effettuata Händel vivente), il totale per allora notevolissimo di 25 esecuzioni.

Segno inequivocabile di una fortuna che superava di gran lunga gli standard dell'epoca fu infine la pubblicazione della partitura, realizzata nel marzo 1738 dall'editore Walsh.

Il sontuoso volume, fra i cui sottoscrittori stavano ben sette membri della famiglia reale, reca all'antiporta una splendida tavola con il ritratto del compositore in atteggiamento di chi serenamente si gode ancora una volta un indiscusso predominio.

**"Con dita leggiadre toccò la lira" (*Alexander's feast*):
Musica che celebra la musica**

I versi di Dryden, pensati appositamente per un rivestimento musicale, si rifanno all'immaginario "classico" di attribuzione alla Musica del potere di suscitare ed esprimere gli "affetti" più svariati nell'animo umano.

D'altra parte il riconoscimento del potere "mistico" di un suono o di uno strumento è comune a tutte le civiltà fin da tempi remotissimi: gli studi di antropologia confermano che non esiste convivenza umana senza musica e spesso essa è considerata la voce degli dèi che manifestano così la loro volontà.

JOHN DRYDEN



Nel mondo greco poi tale linguaggio assume simbolismi e valori assolutamente straordinari. Il pensiero corre naturalmente al mito di Orfeo alla cui "musica dolce cessava il fragore del rapido torrente, e l'acqua fugace, obliosa di proseguire il cammino, perdeva il suo impeto... Le selve inerti si movevano conducendo sugli alberi gli uccelli; o se qualcuno di questi volava, commuovendosi nell'ascoltare il dolce canto, perdeva le forze e cadeva... Le Driadi, uscendo dalle loro querce, si affrettavano verso il cantore, e perfino le belve accorrevano dalle loro tane al melodioso canto..." (Seneca).

La musica diventa elemento dirompente non solo dal punto di vista emotivo, ma addirittura di fascinazione delle facoltà volitive. Si connota quindi come elemento culturale, sociale e come sistema comunicativo che ha il potere di arrivare là dove le parole non possono arrivare. La musica non è più cioè ornamento ma è essenziale portatrice di senso e ha il potere di influire sullo stato d'animo perché i suoi elementi costitutivi consentono l'espressione dei sentimenti: come il linguaggio ha il suo contenuto concettuale essa possiede in modo parallelamente egualitario il suo contenuto emotivo.

Ed è la Musica stessa che lo afferma: "Io la Musica son, ch'ai dolci accenti / so far tranquillo ogni turbato core, /et or di nobil ira, ed or d'amore posso infiammar le più gelate menti. / Io su cetera d'or, cantando soglio / mortai orecchio lusingar talora / e in guisa tal de l'armonia sonora / de la lira del ciel più l'alme invoglio" (prologo dell'*Orfeo* di Claudio Monteverdi).

Non è un caso quindi che Dryden scelga una ambientazione arcaica per il proprio omaggio alla Musica. La vicenda-pretesto, tratta da Plutarco, è ambientata nel 331 a.c. a Persepoli. Alessandro il Grande festeggia con un sontuoso banchetto, insieme alle sue truppe e all'amata Thais, splendida fanciulla ateniese, la conquista della Persia. Nel corso della serata il re e la sua compagna restano ammaliati dal musico Timoteo: con il suono della sua lira egli riesce infatti - cantando il mito di Zeus e Olimpia, il trionfo di Bacco, la fine ingloriosa di Dario, la vittoria dell'Amore - a trasportarli da una emozione all'altra, dalla dolcezza alla gioia, dalla malinconia alla furia di vendetta. E proprio sull'onda di quest'ultimo sentimento (sostenuto anche dal risentimento di Thais cui Serse, il re dei Persiani, aveva ridotto in cenere la città natale) il condottiero macedone medita di incendiare Persepoli. Giunge però Cecilia, patrona dell'armonia e del contrappunto, con il compito di riportare la serenità nei cuori.

Tutto il lavoro è in realtà un autotributo metalinguistico: è cioè musica che celebra la Musica.

Un processo che sarebbe stato difficoltoso all'interno delle codificate e stereotipate formule melodrammatiche (più attente chiaramente allo svolgimento della vicenda storica), ma che trova in questa

particolarissima Ode-Oratorio una cornice ideale e di incredibile efficacia.

A ulteriore sostegno di questa concezione Händel utilizza i solisti solo in funzione narrativa e il coro in quella prettamente "tragica" a diretto commento della situazione: questo gli permette di far giungere in primo piano, come unico personaggio dell'ode, la Musica stessa e il suo potere ammaliante sul pubblico.

"Ma la musica vinse la causa" (*Alexander's feast*)

Il libretto di Newburgh Hamilton suddivide il racconto di Dryden in una successione di Arie, Recitativi e Cori, intervenendo però solo marginalmente sul testo originario. Egli scrive infatti nella sua prefazione ad *Alexander's Feast*: "Non ho voluto prendermi alcuna ingiustificabile libertà nei confronti di questi versi che da così tanto tempo fanno onore alla nazione e che nessuno potrebbe alterare con aggiunte o eliminazioni senza menomarli. Mi sono pertanto limitato a ripartire il testo in Arie, Cori e Recitativi, considerandolo così sacro che non ho cambiato neppure la disposizione originale delle parole d'una sola virgola».

L'adesione alla versificazione spinge Händel ad allontanarsi dalla consueta struttura tripartita dell'Aria col da capo (limitata solo ad un paio di momenti) e dallo schema tradizionale della sua alternanza con il Recitativo secco che viene rotto con l'impiego di numerosi "accompagnati", veri ponti di connessione fra le Arie e i Cori.

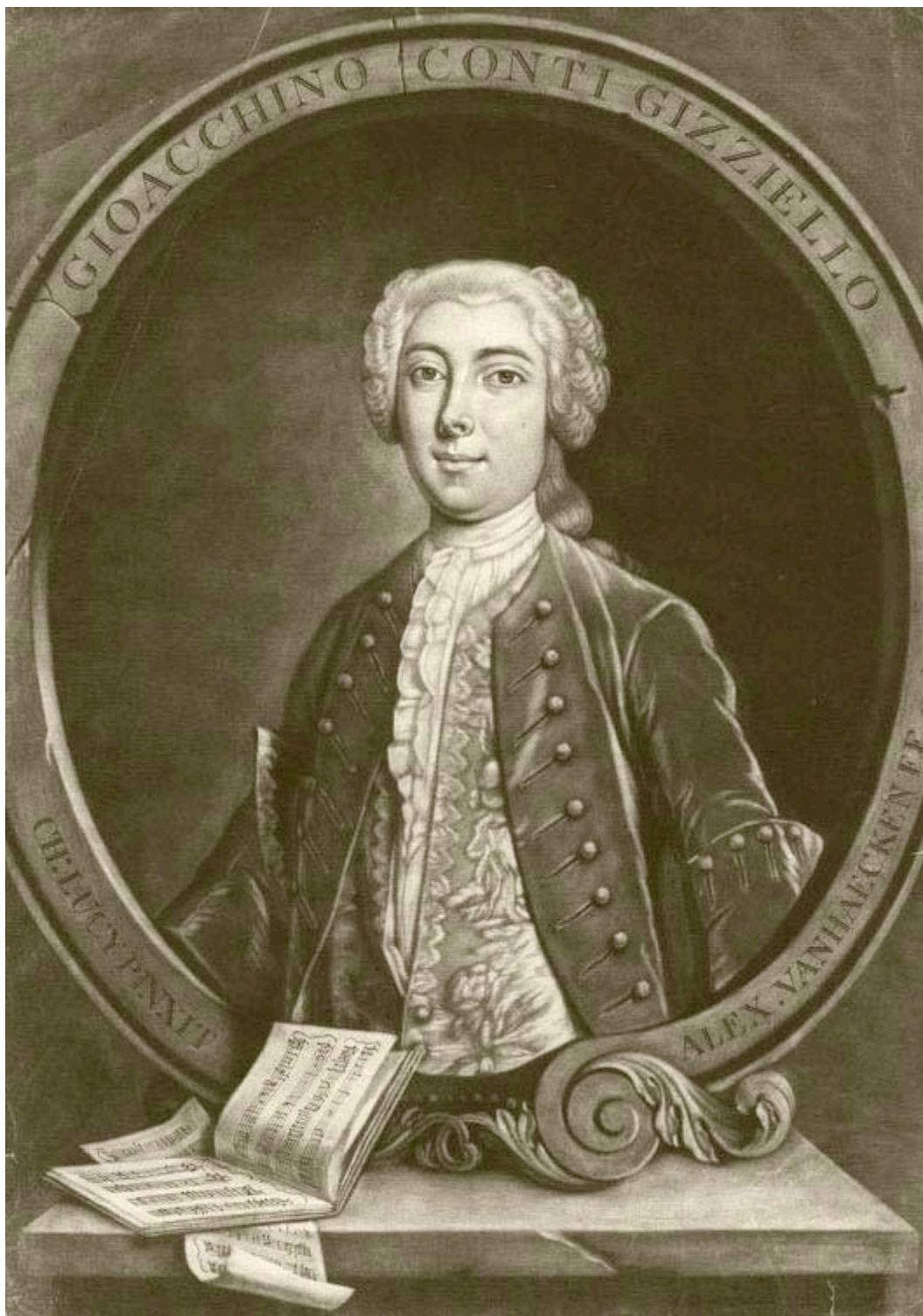
E l'esaltazione della supremazia musicale non poteva certo rinunciare ad una ricca orchestrazione: archi, flauti, oboi, corni, fagotti, trombe, timpani, organo e clavicembalo - tutti utilizzati in modo concertante - che rivestono ruoli da protagonista nell'interpretazione del testo.

Dopo una solenne Ouverture bipartita la scena si apre sulla figura di Alessandro il Macedone seduto sul trono accanto a Thais; un *Andante* introduce il recitativo del tenore al quale è affidato il compito di descrivere l'azione e il coro rende omaggio alla coppia regale con l'ampio e sontuoso *Happy happy pair!*

Segue l'entrata del musico Timoteo che inizia a suonare la lira e le sue "note vibranti ascesero al cielo, ispirando gioia paradisiaca". Il suo primo canto è dedicato al mito che accompagnava la nascita stessa di

Alessandro: la leggenda voleva infatti che egli fosse stato il frutto dell'amore di Giove per la madre Olimpia.

IL CASTRATO GIOACCHINO CONTI



Il ricordo dell'antica passione è reso dalla dolcezza della voce sopranile, e all'ampio e articolato intervento del coro è ancora affidata la sottolineatura della grandezza della divinità.

Il sentimento di piacere e di compiacimento evocato dalla musica traspare dal viso del monarca e dalla sua voce "narrante" nella brillante e virtuosistica Aria *With ravish'd ears*.

Timoteo intona quindi la seconda canzone, questa volta dedicata al trionfo di Bacco e, sulla frase "date fiato agli oboi", ecco partire la spumeggiante *Bacchus, ever fair and young* con l'incisivo colore dei corni concertanti. Al ritmo della frenetica e pomposa Marcia, Alessandro rivive - in una eccitazione quasi folle - tutte le sue esaltanti vittorie militari.

Ma ecco che il citaredo, conscio dei turbamenti che sta provocando, decide di cambiare drasticamente atmosfera: una musa dolorosa (due semplici frasi di Recitativo accompagnato da una intensità assolutamente toccante) lo aiuterà a ricordare il destino del grande Dario morto per mano di un vile traditore.

Un pizzicato degli archi sostiene una delle pagine più affascinanti di tutta l'opera, la mestissima Aria *He sung Darius great and good* a cui segue, sempre per la voce del soprano, un altro accompagnato nel quale è lo stesso Alessandro, il vincitore, a meditare sulla mutevolezza del fato: proprio a lui era toccato infatti seppellire onoratamente quel re, nemico battuto sui campi di battaglia ma degno di rispetto e di onore, ucciso dai suoi stessi sudditi e aveva giurato di vendicarne la morte. E l'ultima compassionevole frase, *With not a friend*, giocata in una tensione drammatica/evocativa con l'eco del violino obbligato, è ribadita più avanti dagli introversi intrecci polifonici del coro.

Timoteo riprende in mano la situazione e "sotto l'effetto della morbida dolcezza della tonalità lidia" mirabilmente resa dall'utilizzo del violoncello concertante, riporta il sovrano sulle vie dell'amore.

Il dilemma fra Amore e Guerra è posto dalla frenetica Aria *War, he sung, is toil and trouble*. L'apparente successo del primo maschera in realtà la vera vincitrice di tutta la scena che viene svelata dall'imponente e trascinate coro finale *But music won the cause*: è la Musica stessa resasi capace di condizionare anche i sentimenti più intimi.

L'ALLORA KING'S THEATRE



"At Last Divine Cecilia Came": Suoni dal cielo

La seconda parte dell'*Alexander's Feast* riprende proprio da quel successo: è alla Musica infatti che viene affidato il risveglio del Re dalle braccia di Morfeo. Ed Händel interpreta genialmente questo momento con un tema ripetuto per ben sei volte in cui ad ogni ripresa aggiunge progressivamente della nuova strumentazione: violini primi, poi violini secondi e viole, in seguito oboi, fagotti e trombe in un crescendo strumentale e vocale che culmina, con la ritmica potenza dei timpani, in un'autentica esplosione sonora dall'effetto straordinario. È la Musica che celebra grandiosamente se stessa e la propria "grandezza".

Al suo risveglio Alessandro deve fare i conti con la richiesta di vendicare gli eserciti annientati dai Persiani ed è il suono della tromba a marcare la

fiammeggiante Aria di furore *Revenge, Timotheus cries*. Ma subito dopo l'impeto si placa nella lenta e lugubre marcia *Behold, a ghastly band*, segnata da tre fagotti che descrivono le sinistre armonie di uno stuolo di fantasmi greci che si levano a chiedere giustizia, accompagnati dai toni cupi intonati dalle viole e violoncelli in due parti, contrabbasso e organo.

L'ambiente a questo punto è saturo di risentimento e dopo la rabbiosa *The princes applaud* anche Thais incita il re a procedere finalmente alla distruzione definitiva di Persepoli. Ma ecco che Dryden fa comparire "miracolosamente" la Santa: contrapposta al quadro pastorale nel quale si muove la semplicità sonora di Timoteo rappresentata da due flauti dritti, Cecilia fa la sua entrata con un grande fugato del coro sostenuto dall'insieme orchestrale.

At last divine Cecilia came segna il passaggio dall'era pagana all'era cristiana, dalla monodia alla polifonia, dagli "effetti" del suono agli "affetti" barocchi del più sofisticato linguaggio musicale. Il "duello" fra chi "ha innalzato un mortale ai cieli" e chi "ha portato giù un angelo" si risolve in una autentica apoteosi di tecnica contrappuntistica dove le architetture polifoniche poggiano sullo strumento simbolo della Santa: l'organo.

John Dryden, il poeta laureato

Il grande scrittore T.S. Eliot scriveva a proposito di John Dryden: "fu l'antenato di quasi tutto ciò che c'è di migliore nella poesia del diciottesimo secolo e non possiamo apprezzare e valutare cento anni di poesia inglese se non apprezziamo Dryden nella sua completezza".

Il "poeta laureato" - come veniva chiamato - scrisse, all'interno delle ricorrenze londinesi, due odi dedicate a Santa Cecilia: la prima, nel 1687, dal titolo *A song for St. Cecilia's day* e l'altra, esattamente dieci anni dopo, denominata appunto *Alexander's Feast or The Power of Music: An Ode in Honour of St. Cecilia's Day*.

I testi, nella loro prima esecuzione, furono musicati rispettivamente da Giovanni Battista Draghi (Stationer's Hall, 22 novembre 1687) e da Jeremiah Clarke (Hickford's Dancing School, 22 novembre 1697).

L'*Alexander's Feast* fu ripreso qualche anno dopo dal compositore Thomas Clayton (*The feast of Alexander, Londra, The York Buildings*

Concert, 1711) e nel 1727 ne venne fatta anche una traduzione italiana, a cura del librettista Antonio Conti, per la cantata *Timoteo o Gli effetti della musica sulla poesia* di Benedetto Marcello (per Alto, Basso e b.c.).

JOHN DRYDEN



Lo stesso Händel, dopo il successo del '36, musicò anche l'altro testo di Dryden nell'*Ode for St. Cecilia's Day* HWV 76 che venne eseguita il 22 novembre 1739 al Lincoln's Inn Fields Theatre (insieme all'*Alexander's Feast*).

L'aiuto fornito dallo scrittore Newburgh Hamilton nella versificazione di entrambi i lavori risultò senza dubbio gradito al compositore che nel proprio testamento, datato 6 agosto 1756, scrive: "Lascio al Signor Newburgh Hamilton, di Old Bond-Street, che mi ha assistito nella messa a punto dei testi per alcune delle mie composizioni, cento pounds".

Una rielaborazione diretta del lavoro handeliano è quella compiuta da Mozart nel *Das Alexander-Fest oder Die Gewalt der Musik* K. 591 (1790); il salisburghese affidò la nuova metrica a Carl Wilhelm Ramler e revisionò la partitura con l'aggiunta di alcune parti (quelle per 2 flauti e 2 clarinetti) e la riscrittura di altre (le due parti per tromba).

Laura Pietrantoni

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 19 Aprile 2008**

LA RESURREZIONE, HWV 47

Oratorio in due parti per soli, coro e orchestra

Musica: Georg Friedrich Händel

Testo: Carlo Sigismondo Capece

Ruoli:

- Angelo (soprano)
- Maddalena (soprano)
- Cleofe (contralto)
- San Giovanni (tenore)
- Lucifero (basso)

Organico: coro misto, 2 flauti diritti, flauto traverso, 2 oboi, fagotto, 2 trombe, 4 violini, viola, viola da gamba, 2 violoncelli, tiorba, basso continuo

Composizione: Roma, 1708

Prima esecuzione: Roma, 8 aprile 1708

Edizione: Samuel Arnold, Londra, 1790 circa

SINOSSI

PARTE I

Scena 1

In un dialogo fra l'Angelo e Lucifero, quest'ultimo domanda da dove venga tanta luce e il motivo di quell'insolita visita. La creatura celeste risponde annunciando la venuta del Re.

Il signore degli abissi, cacciato un tempo dal Paradiso, crede ora di aver avuto la sua rivincita poiché in quel giorno il Figlio di Dio è stato sconfitto dalla morte.

L'Angelo gli impone di tacere; infatti egli non comprende che Dio ha scelto di soffrire la Passione per amore e che con il suo gesto ha riscattato l'umanità e vinto la morte.

Scena 2

Maddalena e Cleofe si dolgono della morte di Gesù, quindi giunge Giovanni a consolarle e infondere in loro la speranza giacché il terzo giorno, quello della Resurrezione, è prossimo. Maddalena e Cleofe si recano presso il sepolcro di Cristo con balsami e unguenti, mentre Giovanni si reca a confortare la Vergine Maria.

Scena 3

L'Angelo invita le anime dei morti a uscire dal tetro luogo ove per lungo tempo hanno atteso il momento di seguire Cristo nel giorno del trionfo della vita.

PARTE II

Scena 1

Rimasto solo, Giovanni racconta le lacrime versate dalla terra e la speranza di veder risorgere il Dio vincitore.

Scena 2

L'Angelo intona una lode alla Resurrezione del Signore e del mondo che egli ha salvato. All'udire quelle parole, Lucifero è mosso a vendetta e proclama la sua intenzione di confondere gli animi umani e impedire alle pie donne di diffondere la notizia che Cristo è risorto.

Scena 3

Maddalena e Cleofe, giunte al Sepolcro, rammentano che Gesù non ebbe timore di affrontare la morte per loro.

Scena 4

Cleofe ha l'impressione che il cielo si stia rasserenando, poi nota che la tomba è aperta e che un giovane è assiso a destra. Maddalena esorta l'amica ad avvicinarsi alla misteriosa creatura da cui sente promanare un senso di consolazione.

L'Angelo annuncia alle donne che Gesù non è più nella tomba, ma è risorto dai morti e che il felice messaggio deve essere riferito a tutti. Colme di gioia, esse cantano lodi e vanno cercando il Signore.

Scena 5

Cleofe si imbatte in Giovanni che le domanda dove sia diretta ed ella lo informa della notizia e del modo in cui le è stata rivelata. Poco dopo i due vengono raggiunti da Maddalena, che narra loro come abbia visto il Signore e gli sia corsa incontro per baciargli le piaghe, ma egli le abbia detto di non poter essere toccato e sia scomparso. A quelle parole Giovanni comprende che il tempo del dubbio è finito, Gesù è risorto e con lui il mondo è salvo. Il coro invita a lodare Dio in cielo come in terra.

"Questa sera il Marchese Ruspoli fece un bellissimo Oratorio in musica"

Così scrive Francesco Valesio nel suo *Diario di Roma* alla data di Domenica 8 aprile 1708 aggiungendo che lo spettacolo si tenne «nel palazzo Bonelli a' SS. Apostoli avendo fatto nel salone un ben ornato teatro per l'uditorio. V'intervennero molta nobiltà et alcuni porporati».

Händel era appena ritornato a Roma (città che lo aveva accolto già dal dicembre 1706) dopo la parentesi fiorentina che aveva visto la felice messa in scena del suo *Rodrigo* al Teatro del Cocomero. Lo attendeva uno degli incarichi più prestigiosi del suo soggiorno italiano: la composizione di un grande Oratorio sacro per la Pasqua, *La Resurrezione*.

Il lavoro gli fu commissionato dal suo appassionato protettore Marchese Francesco Maria Ruspoli presso cui il compositore aveva prestato servizio fin dal suo arrivo nella città eterna. In realtà pare che Händel non fosse regolarmente stipendiato ma godesse di una posizione del tutto

particolare, a metà strada fra quella del musicista "favorito" e quella dell'ospite di riguardo (una flessibilità analoga a quell'intesa congeniale che egli sperimenterà in seguito con successo in Inghilterra con Lord Burlington e il Duca di Chandos).

FRANCESCO MARIA RUSPOLI



Sicuramente però le sue condizioni d'impiego prevedevano che egli dovesse risiedere a Palazzo Bonelli in determinati periodi dell'anno con l'obbligo di "fornire la sua quota" di musica vocale per i concerti settimanali del Marchese (che non si dotò di un Maestro di cappella fisso fino al 1709, quando assunse con tale mansione Antonio Caldara).

L'orchestra "stabile" di Ruspoli era abbastanza esigua e consentiva probabilmente solo l'esecuzione di Cantate col basso continuo: per quelle con "stranienti" ci si rivolgeva a professionisti esterni che venivano pagati uno scudo per ciascuna esecuzione (o *funtione*) e mezzo scudo per una prova.

In ogni caso il Marchese non rinunciava ai suoi intrattenimenti neanche quando si spostava nelle proprietà di Vignanello e Cerveteri (di cui fra l'altro, per volere del Papa, verrà nominato Principe nel 1709); i documenti attestano il trasferimento in massa di tutta la servitù: cuochi, braccieri e musicisti compresi.

La Resurrezione fu lo spettacolo più elaborato e costoso che Ruspoli finanziò: lo scopo di tanta ostentazione era da un lato quello di ottenere i favori di Papa Clemente XI, appassionato di Oratori, e dall'altro quello di gareggiare (o forse di fornire un complemento) con la *Passione* di Alessandro Scarlatti che il Cardinale Ottoboni aveva programmato per il Venerdi Santo.

I preparativi iniziarono con molto anticipo e grande cura venne data agli allestimenti di cui conosciamo - grazie ai documenti rimastici pubblicati nel 1967 da Ursula Kirkendale - tutti i dettagli.

In un primo tempo il Marchese pensò di destinare all'esecuzione lo "Stanzione delle Accademie" situato al piano nobile di Palazzo Bonelli ma poi, prevedendosi un pubblico ben superiore alla capienza (furono stampate ben 1500 copie del libretto), decise di trasferire il tutto nel salone principale al pianterreno. Qui, tra il lunedì ed il sabato della Settimana Santa, si costruì un "teatro a scalinata" con quattro ordini di posti per i musicisti (tre dei quali tinteggiati di giallo) largo 55 palmi (12,10 metri), lievemente ricurvo e digradante dall'alto della parete verso il pubblico. Tra questo e l'orchestra si sistemò un "parapetto per coprire la veduta di parte del seduttore dei musici", al centro dei quali fu posto un

palco rialzato per il "Concertino de' violini" e forse per lo stesso Händel col clavicembalo.

Il conto del "Mastro Crespineo Pavone falegname" menziona inoltre "28 legivi per posarci le carte di Musica [...] con piede [...] tagliato storto ad uso di Cornucopia", su quattordici dei quali il pittore Giuseppe Rossi dipinse l'arme del Marchese e sull'altra metà quella della moglie, Isabella Cesi del Duca d'Acquasparta, in chiaroscuro dorato.

"Sopra il traversone alla bocca del suddetto teatro à scalinato" - cioè sulla fronte di una specie di parapetto in legno praticabile e fissato al soffitto in corrispondenza del proscenio - venne posto "un telaro per il titolo di detto Oratorio" dipinto in chiaroscuro giallo e cremisi con cherubini, palme e fogliame, con un cartiglio nel mezzo per il titolo: quarantasei lettere disposte su quattro righe e alte 18 centimetri ciascuna. Queste lettere, ritagliate e sostituite da carta trasparente, erano illuminate da settanta lucerne poste dietro ad esse e controllate "per tre sere... da dui huomini di continuo".

Non mancava l'"apparato" del tappezziere: damaschi, fregi di velluto, taffetà cremisi, rosette con trine inondavano il "teatro à scalinata", mentre il soffitto in corrispondenza era tutto "di damasco trinato quanto teneva la larghezza del palco" e il sipario che nascondeva alla vista il tutto era anch'esso di taffetà, azionato da sette "girelle".

L'intera "Chiesa dico Sala" era poi sontuosamente decorata "di taffetani rossi e gialli a due altezze" e di velluto ricamato d'oro ed era illuminata da sedici "lustriere". Ma il pezzo forte di tutta la decorazione era la tela posta in mezzo sullo sfondo a mo' di quinta: un quadrato di 18 palmi per lato (3,96 metri) espressamente dipinto da Michelangelo Cerruti e raffigurante i personaggi dell'Oratorio. Al centro aveva una grande cornice rotonda in chiaroscuro giallo e ai quattro lati altrettante cornici dello stesso colore ma più piccole e di forma quadrata con "quattro imprese dell'Arme di SE". In centro "La Resurectione del Sig.re con gloria di putti, e cherubini, e l'angelo à sedere sul sepolcro, che anuncia la resurectione alle S. Maria Madalena, e M. Cleofe, con San Giovanni Evangelista in Contorno dell'Monte, e la Caduta delli Demonij nell'abisso il tutto dipinto colorito al naturale".

"L'anima di Händel è come il Mare, nel quale tutti i fiumi del mondo si riversano senza intorpidirne le acque o alterarle". (Romain Rolland)



La responsabilità di Händel, anche di fronte a questo enorme impegno finanziario e d'immagine, era grande. Ruspoli gli chiese di risiedere a Roma da almeno sette settimane prima così da avere un ampio arco di tempo sia per la composizione ma anche per le eventuali revisioni di cui è rimasta importantissima traccia nella partitura direttoriale originale a noi pervenuta (ritrovata nel 1960 e oggi conservata nella Santini Collection di Münster). Al compositore venne inoltre concesso il raro lusso di tre prove, la prima delle quali occupò una settimana intera.

Il libretto era stato affidato a Carlo Sigismondo Capece (collaboratore poi negli anni successivi di Domenico Scarlatti) membro dell'*Arcadia*, poeta di corte della Regina Maria Casimira di Polonia (che viveva in esilio a Roma); il cast era di prim'ordine: Margherita Durastanti (Maria Maddalena), i castrati signor Matteo (Angelo) e signor Pasqualino (Maria di Cleofe), il tenore Vittorio Chicceri (San Giovanni Evangelista) e il basso signor Christofano (Lucifero).

Dalla lista dei pagamenti e tenendo conto che gli esecutori ivi menzionati andavano ad aggiungersi a quelli permanentemente alle dipendenze del Marchese, siamo in grado di ricostruire anche l'organico esatto dell'orchestra: 23 violini, 4 "violette", 6 violoni, 6 contrabbassi, una viola da gamba, 2 trombe, un trombone, 4 oboi, flauti dritti, flauto traverso e naturalmente il basso continuo. Il tutto affidato alla sapientissima direzione del primo violino più "famoso" del momento: Arcangelo Corelli.

Quest'ultimo fu pagato con un contratto a parte (20 scudi contro i 4,50 di compenso massimo di un orchestrale) ed il copista Angelini ebbe 30 scudi per trecento «fogli» (vale a dire duemilaquattrocento pagine di musica, dato che da un «foglio» si ricavavano otto pagine di formato normale), compresa la partitura in due volumi (uno per atto). Händel era sicuramente "Maestro al cembalo" anche se curiosamente il suo nome non viene mai associato a compensi artistici ma solo a spese generiche (10 scudi per "porto del letto et altro per Monsu Endel", 60 scudi "all'Ebreo per nolito d'un mese di detto letto e coperte di tela", 60 scudi "per Carta di Musica, penne, e Corde di Cimbalo" e 38,75 scudi "per Cibarie per Monsu Endel").

Con una simile compagine artistica il compositore non ebbe nessuna difficoltà a dare spazio alle sue idee musicali, alle invenzioni "teatrali",

alle variegata concertazioni strumentali. Ne nacque un capolavoro capace ancora oggi di stupire per la raffinatezza creativa e la potenza comunicativa.

L'Oratorio per la Risurrettiom di Nostro Signor Ciesù Cristo andò quindi in scena l'8 aprile, Domenica di Pasqua, con replica il Lunedì dell'Angelo.

Sembra che un solo inconveniente abbia oscurato la magnificenza dello spettacolo: dopo la "prima", infatti, il papa indirizzò immediatamente al Ruspoli "una ammonizione per haver fatto cantare nell'Oratorio della sera precedente una Cantarina" e per la replica del lunedì la Durastanti fu sostituita da un certo "Pippo soprano della Regina", un castrato forse anch'egli al servizio di Maria Casimira (in realtà appare improbabile che Sua Santità non fosse a conoscenza già da prima della possibile presenza della nota cantante; in ogni caso Ruspoli si fece subito "perdonare" offrendosi "di fare a sue spese la leva d'un regimento di cinquecento huomini" per intervenire con tali truppe in Romagna a difesa dei forti pontifici).

"Tremerai genuflesso al suo gran nome".

La Resurrezione parte prima

Il bellissimo testo di Capece snoda gli eventi che il Vangelo distribuisce tra il Venerdì Santo e la domenica di Pasqua su due distinti livelli: da una parte i turbolenti contraddittori fra Lucifero e l'Angelo, dall'altra le dolenti meditazioni e gli affettuosi dialoghi di Maria Maddalena, Maria di Cleofe e San Giovanni Evangelista.

L'Oratorio si apre infatti con il tonante e perentorio comando (sottolineato da squilli di tromba) dell'Angelo "Disserratevi, o porte d'Averno" - a cui risponde, con un veemente recitativo accompagnato, il Demonio rivendicando il suo inalterato "ardire" nonostante la "caduta" ("Caddi, è ver"). L'annuncio portato dal messaggero divino è dirompente: un "Re" ucciso per Amore (espresso dalla soave "D'amor fu consiglio") sconvolgerà le leggi della morte tanto che anche lo stesso Lucifero davanti a lui "tremerà genuflesso". Il Demone irride a queste parole e chiama al suo cospetto le forze del male (con efficacissimi effetti vocali sulle parole "al ciel muoverò guerra"): un truce unisono degli archi bassi e i Sol gravi del solista sottolineano il torvo appello "O voi dell'Erebo".

Ma ecco che la scena si sposta poi sull'intima ma immensa pena di Maria Maddalena; un'angoscia notturna (recitativo "Notte, notte funesta" e l'Aria "Ferma l'ali") espressa dalla rarefatta e quasi ipnotica atmosfera dei flauti dritti e una viola da gamba concertanti.

IL CARDINALE PIETRO OTTOBONI



Si unisce alla sua disperazione Maria di Cleofe con una straziante e mesta "Piangete, sì, piangete" in cui la gravità della tessitura strumentale delle sole viole all'unisono con la viola da gamba, asseconda in maniera mirabile la profondità della voce contraltistica.

Le due donne intessono a questo punto il malinconico e stringente Duetto "Dolci chiodi, amate spine" ma giunge San Giovanni che le invita ad essere fiduciose nella promessa fatta ai discepoli ("a noi tornar promise il terzo giorno") con gli speranzosi slanci melodici di "Quando è parto dell'affetto".

La rinnovata aspettativa si manifesta con l'impetuosa Aria di paragone "Naufragando va per l'onde" in cui volutamente Händel gioca sul contrasto fra il procelloso turbinare sonoro della prima parte (con l'agitata scrittura strumentale e ardue fluttuazioni vocali) e la serena linearità della sezione centrale testimone della confortante "visione" di un prossimo rassicurante approdo.

Anche il successivo intervento di San Giovanni ("Così la tortorella") è una pagina illustrativa: un *Largo* in ritmo di siciliana (con tiorba concertante) dove al pianto della tortora - descritta da un candido flauto - si contrappone la durezza dell'"augel feroce" esposta dalle scale violente e improvvise dell'intera sezione degli archi (anche se non è escluso che il compositore abbia nutrito qualche dubbio su questo espediente, dato che quelle scale risultano cancellate nella partitura direttoriale).

Ma è il presagio della gloria a dominare la fine della prima parte dell'opera: dai fantastici staccati dell'orecchiabile Aria di Maria Maddalena "Ho un non so che nel cor" (divenuta subito un successo tanto da essere inserita dallo stesso compositore pochi mesi dopo anche nell'*Agrippina*, ancora per la voce della Durastanti), all'incitazione "dantesca" dell'Angelo ("Uscite pure, uscite, a vagheggiare, a posseder le stelle!"), al trionfale coro finale "Il Nume vincitor trionfi, regni e viva".

"Ecco il sol ch'esce del mare". *La Resurrezione* parte seconda

All'inizio della seconda parte (dopo un'Introduzione orchestrale che compare solo nella partitura direttoriale) San Giovanni preannuncia la Resurrezione dipingendo - con una linea vocale che pian piano si eleva da un pesante basso ostinato - la visione del "sol ch'esce del mare".

PAPA CLEMENTE XI



L'Angelo si unisce alla gioia nella danzante "Risorga il mondo" e, con un magnifico ed energico recitativo accompagnato, ammonisce Lucifero a piegarsi alla vittoria del Signore. Il diavolo non cede e conferma con furore ("Per celare il nuovo scorno") la sua determinazione a confondere con "tenebre nocenti" le "inferme umane menti": il successivo dialogo fra i due ha il ritmo della sfida.

Intanto Cleofe e Maddalena hanno raggiunto il Santo Sepolcro: sui delicati incroci armonici di una viola da gamba e di un violino solo, la seconda donna intona "Per me già di morire", un vero e proprio atto d'amore e di fede per il Salvatore e una delle pagine più incantevoli di tutta l'opera.

E se il Re degl'Inferi ormai vinto toma a "precipitar" - con una scala discendente di due ottave - nel "sen profondo", Cleofe segnala con squilli di tromba il rasserenarsi del cielo e dell'anima ("Vedo il ciel che più sereno").

All'annuncio stupefacente della Resurrezione l'Angelo si rivolge alle due Marie con appagate colorature ("Se per colpa di donna infelice"); gli fa eco prima un'esuberante Maddalena ("Del ciglio dolente") e subito dopo una spensierata Cleofe ("Augelletti, ruscelletti").

Sono momenti in cui Händel rivela tutta la sua finezza nel controllo drammatico, accantonando il formalismo biblico e privilegiando la rappresentazione di concrete emozioni umane. Dopo che San Giovanni ricorda le commoventi parole della Madonna al ritorno del "Caro figlio, amato Dio", tocca a Maddalena suggellare l'evento rivelatore del Dio risorto con la marziale e scandita "Se impassibile, immortale". È la notizia che il mondo aspettava e a cui il coro degli uomini ("Diasi lode in cielo e in terra") deve rendere gloria; è una luce improvvisa e inimmaginabile che squarcia la notte oscura. Incredibile forse, ma certa: come la fede.

Laura Pietrantoni

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 16 aprile 2009**

DIXIT DOMINUS DOMINO MEO, HWV 232

Concerto sacro per soli, coro, archi e basso continuo

Musica: Georg Friedrich Händel

Testo: Salmo 109

1. Dixit Dominus, Domino meo (Sol minore)
Coro, 2 violini, 2 viole, e basso continuo
2. Virgam virtutis tuae (Si bemolle maggiore)
Aria per contralto e basso continuo
3. Tecum principium (La bemolle maggiore)
Aria per soprano, 2 violini, 2 viole e basso continuo
4. Juravit Dominus - Grave (La bemolle maggiore)
Coro, 2 violini, 2 viole e basso continuo
5. Secundum ordinem Melchisedech (Si bemolle maggiore)
Coro, 2 violini, 2 viole e basso continuo
6. Dominus a dextris tuis - Allegro (Re minore)
Coro, 2 violini, 2 viole e basso continuo
7. De torrente ini via bibet (Do minore)
Coro, 2 violini, 2 viole, violoncello e basso continuo
8. Gloria Patri et Filio (Sol minore)
Coro, 2 violini, 2 viole e basso continuo

Organico: soprano, contralto, coro misto, 2 violini, 2 viole, basso continuo

Composizione: Aprile 1707

Prima esecuzione: Roma, S. Maria in Monte Santo, probabilmente 6 luglio 1707

Edizione: Deutsche Händelgesellschaft, Lipsia, 1889

"Dal seno dell'aurora, a te viene la rugiada della tua gioventù" (Salmo 110)

La stesura del *Dixit Dominus* va ascritta alla primavera del 1707, a pochi mesi dall'arrivo del giovane Händel, ventiduenne, in Italia. Fino a quel momento il compositore si era cimentato soprattutto nel repertorio profano con una serie di Cantate, da *Aminta e Fillide* a *Donna che in ciel*, dal *Delirio Amoroso* a *Diana cacciatrice* fino all'ammiccante *Udite il mio consiglio* (scritta il 18 marzo a Civitavecchia sulla brigantina del marchese Francesco Maria Ruspoli in occasione di un banchetto con i governatori della città per un "consiglio" di guerra).

Il mese di aprile si apre invece con due lavori a carattere sacro: la Cantata *Nella stagione di viole e rose* eseguita il 3 aprile a Massa per la *Domenica-Laetare* (Festa della Rosa) e il grandioso mottetto *Dixit Dominus* la cui datazione è confermata dallo stesso autografo handeliano: "S[olo] D[eo] G[loria] / G. F. Hendel / 1707/ li [...] d'aprile / Roma".

Nel 1959 lo studioso James Hall ipotizzò che tale lavoro fosse stato commissionato - insieme al *Laudate pueri* (HWV 236) e il *Nisi Dominus* (HWV 238) - dal Cardinale Carlo Colonna per la grande festa di Nostra Signora del Monte Carmelo a Santa Maria di Monte Santo, che egli patrocinava ogni 16 luglio in Piazza del Popolo. Ma sia il notevole lasso di tempo fra la scrittura e l'esecuzione (tre mesi, nel *Settecento*, rendevano un lavoro già "vecchio" e certamente non sarebbe stato prestigioso per un personaggio del calibro di Colonna proporre un'opera chiusa da tempo in un cassetto), sia il carattere "bellicoso" del testo suscitarono parecchi dubbi in proposito, aprendo la strada ad una più convincente ipotesi della musicologa Ursula Kirkendale. La studiosa infatti suppone che il *Dixit Dominus* sia stato invece eseguito il 1° maggio a Frascati per l'onomastico del re Filippo V celebrato dagli spagnoli.

L'ambasciatore spagnolo si era infatti recato in quella città qualche giorno prima ("Partì hoggi alla villeggiatura di Frascati con la duchessa e tutta la sua famiglia il duca d'Uceda, ambasciatore di Spagna, e credesi non sia per ritornare così presto, ma che tratterrassi per vedere dove vadano a terminare le presenti contingenze e la minacciata invasione del regno di Napoli", Valesio, *Diario di Roma*, mercoledì 20 aprile 1707) e il

primo maggio aveva organizzato presso la propria dimora una grande festa ("Celebrandosi hoggi la festa de' ss. apostoli Filippo e Giacomo, il nome del primo de' quali ritiene il re Filippo V di Spagna, l'ambasciatore cattolico, che si trattiene a Frascati, fece lauto pasto, essendovisi portati di Roma gl'auditori di Rota Molines et Omagna spagnoli e Polignac francese con gli cardinali Del Giudice e Tremoglie", Valesio, *Diario di Roma*, domenica 1 maggio 1707).

FILIPPO V DI SPAGNA



È quindi possibile che lo stesso ambasciatore, o uno dei suoi illustri ospiti, abbia voluto omaggiare il regnante anche con un grande evento musicale scritto dal "pupillo" dei potenti romani del momento (non dimentichiamo che Händel era al servizio del Marchese Francesco Maria Ruspoli e godeva dei favori dei cardinali Benedetto Pamphilj, Pietro Ottoboni - vicecancelliere della Chiesa -, Carlo Colonna).

La scelta del Salmo reale 110 che ha per sottotitolo "Una voce profetica riafferma la futura vittoria del Messia sulle nazioni" e citazioni quali "finché io renda i tuoi nemici sgabello per i tuoi piedi!" ben si presta quindi all'imperiosa solennità della ricorrenza.

E il *Dixit*, lungi dall'essere una prova di gioventù, rivela una straordinaria potenza e perizia compositiva: strutturato in 9 sezioni, è pervaso da un'energia formidabile e dall'uso sapiente di una teatralità drammatica solo superficialmente celata dal carattere sacro del componimento. L'organico - composto da coro a cinque voci (con due soprani), orchestra d'archi (con due parti reali di viola) e basso continuo - è sottoposto a prove di agilità, precisione, declamazione vigorosa e grande espressività nei passaggi lirici.

Grazie a tutto ciò, il Salmo libera un brio ed un'esuberanza da lasciare senza fiato, quasi come se il giovane Händel, arrivato da poco in una nazione, l'Italia, di cantanti e strumentisti virtuosi, avesse lanciato loro una sfida portando tutte le voci indistintamente ai limiti estremi dei rispettivi registri e incanalandole in trattamenti armonici sprezzanti delle regole. Insomma un lavoro che trasuda di un entusiastico genio "giovanile" che nulla avrà da invidiare alle composizioni della maturità.

"Lungo la via berrà al torrente, per questo rialzerà la testa" (Salmo 110)

Il testo utilizzato da Händel è quello del Salmo 110 (o 109 della numerazione greca utilizzata nella Vulgata) che appartiene al gruppo dei Salmi regali e riveste un'importanza particolare per la lettura messianica che ne è stata fatta e per la nuova interpretazione datane nel Nuovo Testamento. È diviso in due parti ognuna delle quali si apre con una formula d'introduzione di un oracolo profetico: "Oracolo del Signore" e "L'ha giurato il Signore" seguito da un detto nello stile della prima persona divina (lo stile caratteristico dei profeti): una dichiarazione cioè

sulla linea di condotta del Signore rispetto all'interessato. L'ampia composizione händeliana divide il testo in 8 sezioni (più la dossologia finale) tutte precedute da una breve introduzione strumentale.

IL CARDINALE CARLO COLONNA



Si tratta di un lavoro assolutamente ricco di suggestioni e citazioni stilistiche: dal *cantus firmus* gregoriano al rigido contrappunto, dall'aria lirica solistica alle polifonie concertanti, dagli effetti drammatici alle raffinate sottolineature degli "affetti" barocchi. Insomma Händel da qui sfoggia delle proprie competenze e capacità ricercando ogni mezzo musicale per la compiuta resa di uno dei testi più importanti della tradizione sacra cristiana.

Il lavoro si apre con le visionarie parole salmodiche ***Dixit Dominus*** "Siedi alla mia destra, finché io renda i tuoi nemici sgabello per i tuoi piedi" e il rivestimento musicale ha il compito di trasmetterne tutta la potenza profetica; ecco quindi il grandioso intervento del tutti corale e strumentale all'interno del quale l'alternante emersione delle linee solistiche vocali sottolinea con maggior vigore (una sorta di grida sopra la folla) le parole dell'oracolo del Signore.

Subito dopo però ecco che le parole del testo assumono un tono più confidenziale, con il compito di spiegare meglio i contenuti della profezia. Händel sceglie di farne due Arie solistiche: ***Virgam virtutis tuae*** ("Lo scettro del tuo potere") per alto e violoncello concertante e ***Tecum principium*** ("Il tuo popolo si presenta") per soprano, archi e continuo. Il clima cambia e, malgrado il carattere "dominatore" delle enunciazioni testuali, si passa ad un'atmosfera nettamente "teatrale" caratterizzata dalla ricerca di sensualità sonore e melodiche: vocalizzi, dialoghi concertanti - con il basso nel primo caso e con i violini nel secondo - plasmano una magia sonora che senza soluzione di continuità scivola dalla gloria "divina" a quella "umana".

Il coro è di nuovo protagonista nel successivo ***Juravit Dominus*** enunciazione della seconda formula profetica: la pagina alterna i momenti ieratici della citazione solenne "Il Signore l'ha giurato" (ribadito due volte) a sezioni di allegro intreccio polifonico, volte ad esprimere la gioia che tale promessa non sarà smentita.

E il contenuto di questo patto, ***Tu es sacerdos***, è illustrato con una delle pagine più belle dell'intera opera nella quale sopra una linea di *cantus firmus* dei bassi si sviluppa un coltissimo esempio di contrappunto fugato.

Nella sesta e settima sezione ritrovano invece la struttura iniziale del coro con interventi solistici: nel ***Dominus a dextris tuis*** le entrate successive in imitazione prima dei due soprani, poi di alto e tenore, e da ultimo del basso solo preparano la presenza del coro al completo che, nella potenza dell'unione sonora - sopra un basso rutilante e ossessivo -, enuncia la vendetta divina ("egli schiaccerà i re nel giorno della sua ira").

IL CARDINALE BENEDETTO PAMPHILJ



Subito dopo però la dolce apertura dello *Judicabit* affidata alle voci femminili lascia indulgere alla speranza di una salvezza riservata ai giusti anche se rimane indispensabile la consapevolezza che il Signore "colpirà alla testa su vasta terra": e sarà riservata proprio a questa terribile parola, *conquassabit*, resa magnificamente in modo quasi "onomatopeico" con un martellante ribattere di note, la conclusione della sezione.

Ma la grandezza del Signore sta nel volere renderci partecipi delle bellezze divine ed ecco quindi che la strada indicataci - ***De torrente in via*** ("Lungo la via berrà al torrente, per questo rialzerà la testa") - ci avvolge in un'atmosfera angelica e misteriosa: la porta del cielo si sta lentamente aprendo lasciandoci intravedere le meraviglie dell'Eterno.

Il ***Gloria*** della dossologia conclusiva si riallaccia ai temi iniziali in un ultimo trascinante gioco fra soli e tutti: la dovuta chiusura insomma, grandiosa e trionfale, di un lavoro di geniale inventiva che annuncia solennemente sia la parola divina che il futuro di uno dei più grandi compositori della storia della musica.

Laura Pietrantoni

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 9 dicembre 2007**

THEODORA, HWV 68

Oratorio in tre parti per soli, coro e orchestra

Musica: Georg Friedrich Händel

Testo: Thomas Morell, da *The Martyrdom of Theodora and of Didymus* di Robert Boyle

Ruoli:

- Theodora, una cristiana di nobili origini (soprano)
- Didymus, ufficiale romano convertito da Theodora (contralto)
- Irene, una cristiana (contralto)
- Septimius, ufficiale romano amico di Didymus (tenore)
- Il messaggero (tenore)
- Valens, governatore di Antiochia (basso)
- Coro di cristiani
- Coro di pagani

Organico: coro misto, 2 flauti traverse, 2 oboi, fagotto, 2 corni, 2 trombe, timpani, 2 violini, viola, violoncello, basso continuo

Composizione: 1749

Prima esecuzione: Londra, Covent Garden, 16 marzo 1750

Edizione: J. Walsh, Londra, 1751

Theodora è nel gruppo degli ultimi Oratori scritti da Haendel, che lo diresse per la prima volta al Covent Garden di Londra il 16 marzo 1750, con un cast di cantanti formato da Giulia Frasi (Theodora), Caterina Galli (Irene), Thomas Lowe (Settimio), Henry Reinhold (Valente) e il giovane castrato Gaetano Guadagni nel ruolo di Didimo. L'argomento dell'Oratorio è religioso, ma non si ispira alla Bibbia, al contrario di altre composizioni del genere scritte da Haendel. Theodora è una donna cristiana di nobile nascita, che viene minacciata di essere disonorata se non accetta la religione degli dèi romani. Ella rifiuta e quindi è condannata alla prostituzione; viene salvata da Didimo, un soldato cristiano, che scambia i vestiti con lei e l'aiuta a fuggire.

Didimo è catturato e, riconfermando la sua fede davanti al tribunale, viene condannato a morte insieme a Theodora. L'azione dell'Oratorio si svolge ad Antiochia, dove più sanguinosa era la persecuzione dei cristiani, essendo imperatore Diocleziano, nel terzo secolo. La musica si adegua alla drammaticità del testo, anche se il tono predominante è quello lirico ed elegiaco.

THOMAS MORELL



Ciò che colpisce di questo Oratorio è la notevole varietà di situazioni psicologiche realizzate musicalmente con molta maestria e un dominio assoluto della forma. Il senso haendeliano, solenne e pomposo, si avverte sin dall'ouverture, sostenuta nel *Moderato* iniziale da un ritmo puntato, particolarmente adatto ad imprimere molto respiro al clima espressivo. L'*Allegro* successivo ha uno stile fugato su figurazioni contrappuntistiche vivaci e brillanti, in un contesto armonico piacevolmente modulato. Dopo l'introduzione si snodano i diversi episodi del racconto, chiaramente differenziati fra di loro: ora un *Larghetto* amabilmente cantabile; ora un tempo di *Corrente* dal piglio ritmicamente cadenzato con struttura imitativa, senza dimenticare i recitativi secchi, in cui alle volte la declamazione assume una cadenza drammatica.

Naturalmente i momenti più caratterizzanti dell'Oratorio sono affidati al coro ed è qui che Haendel tocca i vertici della sua inventiva; ma non vanno sottovalutate le arie (molte con il "da capo", oltre che nella forma A-B + la coda), tra le quali si impone subito all'attenzione quella del primo atto (*Larghetto*) cantata da Theodora ("Fond flattering world, adieu"). Non vanno sottaciute l'aria di Irene nel primo atto ("Bane of virtue, nurse of passions") pungentemente elegiaca (*Larghetto e mezzo piano*) e l'aria di Theodora nel secondo atto ("With darkness deep, as is my woe") ricca di fioriture melodiche (*Largo e staccato*). Molto efficace è il duetto del secondo atto tra Didimo e Theodora ("To thee, to thee, thou glorious son of worth") con l'indicazione di "*Andante larghetto*" su una struttura contrappuntata e dialogante sia tra gli strumenti che tra i due cantanti. Nel terzo atto va evidenziata per la sua concitazione, con un tipo di canto molto accentuato, l'aria di Valente, prefetto di Antiochia ("Cease, ye slaves, your fruitless pray'r") che condannerà a morte i due amanti. La partitura si conclude con un coro carico di mestizia e indicativo nel cogliere il sentimento unificante dell'Oratorio, più lirico che drammatico, come è stato già rilevato. Il coro ("Oh love divine, thou saviour of fame") suggella con semplicità di affetti e con sommessata ricerca di effetti la triste storia di Theodora e Didimo, su cui a volte sembra proiettarsi musicalmente l'ombra del grande Vivaldi.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,

Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 27 ottobre 1984

TE DEUM IN RE MAGGIORE, HWV 283

Inno per la vittoria di Dettingen

Musica: Georg Friedrich Händel

1. We praise thee, o God - Allegro (Re maggiore)
Coro, 2 oboi, fagotto, 2 trombe, timpani, 2 violini, viola, organo,
basso continuo
2. All the earth doth worship thee - Allegro (Re maggiore)
Contralto, coro, 2 oboi, fagotto, 2 trombe, timpani, 2 violini, viola
e basso continuo
3. To thee all angels cry aloud - Larghetto e piano (Si minore)
Coro, 3 violini, viola, violoncello e organo
4. To thee Cherubim and Seraphim - Andante (Re maggiore)
Coro, 2 oboi, fagotto, 2 trombe, timpani, 2 violini, viola, organo e
basso continuo
5. The glorious company - Andante, non presto. Grave. A tempo
ordinario (Sol maggiore)
Coro, 2 oboi, fagotto, 2 violini, viola e basso continuo
6. Thou art the King of Glory, o Christ (Re maggiore)
Basso, coro, 2 oboi, fagotto, 2 trombe, timpani, 2 violini, viola e
basso continuo
7. When thou tookest upon thee - Larghetto e piano un poco (La
maggiore)
Aria per basso, 2 violini, viola e basso continuo
8. When thou hadst overcome the sharpness of death / Thou didst
open the Kingdom - Grave. Allegro (Sol minore)
Coro, 2 oboi, fagotto, 2 trombe, timpani, 2 violini, viola e basso
continuo
9. Thou sittest at the right hand of God - Andante. Adagio (Si
bemolle maggiore)
Contralto, tenore, basso, 2 oboi, 2 violini, viola e basso continuo

10. Symphonie: Adagio (Re maggiore)
2 trombe
11. We therefore pray thee (Sol minore)
Soprano, contralto, coro, 2 oboi e basso continuo
12. Make them to be number's with thy Saints - Largo (Si bemolle maggiore)
Coro, 2 oboi, fagotto, 2 violini, viola e basso continuo
13. Day by day we magnify thee - Allegro non presto (Re maggiore)
Coro, 2 oboi, fagotto, 2 trombe, timpani, 2 violini, viola e basso continuo
14. Vouchsafe, o Lord - Largo e piano
Recitativo per basso, 2 violini, viola e basso continuo
15. Lord, in thee have I trusted (Re maggiore)
Contralto, coro, 2 oboi, fagotto, 2 trombe, timpani, 2 violini, viola e basso continuo

Organico: contralto, tenore, basso, coro, 2 oboi, fagotto, 3 trombe, timpani, 3 violini, viola, violoncello, contrabbasso, organo, basso continuo

Composizione: 17 - 29 luglio 1743

Prima esecuzione: Londra, Chapel Royal, St. James's Palace, 27 novembre 1743

Edizione: J. Walsh, Londra, 1763

Händel fu testimone di molti avvenimenti storici del suo tempo e in più di un'occasione fu scelto come portavoce musicale per celebrare ricorrenze e fatti lieti e tristi, legati in prevalenza a personaggi della monarchia inglese.

JEAN-BAPTISTE LULLY



Sotto questa etichetta di composizioni celebrative si raccolgono le Odi, gli anthems (termine inglese per indicare una musica a più voci nella Chiesa anglicana, cioè antifona o mottetto) e i Te Deum, in quanto non era concepibile in Inghilterra e in America esaltare un re o un condottiero senza ricordarsi della divinità. Del resto anche in Francia il fiorentino Giovanni Battista Lully, immigrato a Parigi come Händel a Londra, era stato incaricato più volte da Luigi XIV di scrivere musiche celebrative, tanto da diventare la personificazione della musica francese e dello spirito del grand-siècle con il nome di Jean-Baptiste Lully.

Ciò non significa che Lully non abbia scritto in queste occasioni pezzi più che validi, oltre che concepiti secondo un linguaggio corale e orchestrale degno della massima considerazione. Non per nulla l'arte di corte di Luigi XIV fece epoca nelle case principesche grandi e piccole di tutta l'Europa. I balletti, le rappresentazioni teatrali, le opere, i Te Deum e i Mottetti per le festività furono divulgati e copiati ovunque, a cominciare dall'Inghilterra, dove la musica, per così dire, di corte assunse un carattere proprio sotto il profilo moralistico, ideologico e religioso che, pur ispirato e legato alla classe aristocratica e al re, si preoccupava di sottolineare come la Gran Bretagna fosse una comunità storica basata sulle libertà civili. Ed Händel seppe esprimere in musica quest'anima anglicana, servendosi dello stile religioso barocco che puntava su grossi complessi corali e strumentali e imprimendo un tono grandioso e imponente, ma sempre sincero e comunicativo, agli anthems e ai Te Deum, in cui il coro svolge un importante ruolo da protagonista.

In questo quadro si collocano i quattro anthems per l'incoronazione di Giorgio II (1727), l'anthem per lo sposalizio della principessa Anna (*Wedding Anthem for Princess Anne*, 1734), una pagina festosa per doppio coro, il *Funeral Anthem* per la regina Carolina (1737), il *Te Deum* di Utrecht (1713) e il *Te Deum* di ringraziamento per la vittoria militare inglese a Dettingen nel 1743, conosciuto abitualmente come "Te Deum di Dettingen". Questo *Te Deum* fu composto nell'estate del 1743 e la prima esecuzione ebbe luogo il 18 novembre dello stesso anno nella cappella reale, alla presenza di Giorgio II e della sua corte: la musica così marziale e monumentale ebbe grande successo e fu subito osservato che si trattava di una cantata da concerto in stile barocco, a gloria di Dio e della monarchia inglese.

È formato da tredici brani dominati dalla presenza del coro, in cui si dispiega con abilità e straordinaria capacità inventiva l'arte di Händel, e con alcune arie e ariosi per soprano, contralto e basso.

LUIGI XIV



Molto interessante è il modo in cui il compositore riesce a collegare con pochi tratti essenziali coro e orchestra al testo: un esempio eloquente in tal senso è il sesto brano "Du bist der Ehren König, o Christ", dove il basso solista accompagnato da un basso continuo e da una tromba concertante intona il motivo ripreso dal coro e sorretto adeguatamente dalla parte strumentale.

Al di là di ogni osservazione su questo o quel brano del Te Deum che è in Re maggiore, la tonalità preferita dalle trombe, va riconosciuta al musicista una padronanza della scrittura vocale, sia corale che solistica, sicuramente inarrivabile nella sua epoca.

Servendosi della polifonia Händel era consapevole della natura universale della musica corale e della suggestione che avrebbe prodotto nell'animo del pubblico, anche nei momenti cerimoniali e celebrativi e non soltanto nei poderosi affreschi oratoriali.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 16 febbraio 1986**

MUSICA SULL'ACQUA

Il brano fu concepito per essere eseguito all'aperto e dunque prevede, al fine di una migliore resa sonora, un gran numero di strumenti a fiato oltre che il consueto quintetto d'archi.

Giorgio I conquistato dalla "musica sull'acqua"



Nella sua "Guida all'ascolto della musica sinfonica" Giacomo Manzoni parla di "una musica vigorosa, ricca di effetti contrastanti, robusta nell'intonazione, spesso popolaristica, sempre di immediata comunicativa nella quale gli strumenti a fiato, che hanno un ruolo preponderante, contribuiscono a dare a tutta la partitura un colorito speciale, assolutamente unico nel suo genere"

Giorgio di Brunswick-Luneburg principe elettore di Hannover (1660-1727), arriva sul trono d'Inghilterra grazie alla fedeltà granitica e senza possibilità di abiure dei suoi lontani cugini Stuart alla Chiesa cattolica.

In effetti Giorgio sta benissimo nel suo piccolo regno tedesco e ci mette un paio di mesi a lasciare l'amata Germania dalla quale non si staccherà mai definitivamente.

In effetti la vicenda che porta questa dinastia tedesca sul trono inglese (dove si trova ancora oggi) è strana ed alla base vi è una rivoluzione di cui gli Hannover non sono né protagonisti, né partecipi neanche nel ruolo di comparse, al massimo ne sono spettatori e poi beneficiari.

Nel 1688 l'Inghilterra si solleva contro Giacomo II Stuart, odiato per le sue tendenze dispotiche e sospettato di voler restaurare il cattolicesimo come religione di Stato.

Giacomo ha due figlie di primo letto, Maria ed Anna entrambe protestanti e sposate con principi delle stesse convinzioni ed a loro dovrebbe andare il trono.

Il re però si risposò a sorpresa con l'italiana e cattolicissima Maria d'Este e da queste nuove nozze nasce un figlio, il quale secondo le norme dinastiche scavalca i diritti delle sorelle.

La situazione diventa presto insostenibile e, pressato da tutti coloro che non vedono di buon occhio la politica pro potenze cattoliche (perché di religione si parla in teoria, ma anche di alleanze, di rapporti economici, di interesse) di Giacomo II, sbarca in Inghilterra l'olandese Guglielmo di Orange, marito di Maria.

Al re abbandonato da ministri, nobili e dal popolo, non resta che la fuga.

La "felice e gloriosa rivoluzione" è conclusa senza fare vittime, gli Stuart maschi non torneranno mai più sul trono di San Giacomo, sovrane sono in successione Maria insieme al marito Guglielmo II e poi la sorella Anna che muore nel 1714 priva di successori diretti.

Nel frattempo però il Parlamento aveva regolato la successione alla corona, escludendo gli eredi maschi di Giacomo Stuart perché cattolici e designando invece i discendenti dell'elettrice Sofia di Hannover, figlia di

quella Elisabetta Stuart (figlia a sua volta di re Giacomo I) che nel 1613 era andata sposa a Federico elettore del Palatinato.

NEVILLE MARRINER



Una ascesa al trono quella degli Hannover di carattere eminentemente moderno e democratico, non per diritto di conquista o per manovra dinastica, ma per decisione del Parlamento.

Da questo momento i rapporti dei sovrani con la nazione saranno molto diversi rispetto al passato, l'antica monarchia per "diritto divino"

scompare per lasciar posto ad una monarchia parlamentare.

Il nuovo re, un signore tedesco di 54 anni, dai grossi occhi azzurri sporgenti e dal viso colerico, ha un figlio con il quale non va d'accordo, una ex moglie segregata da anni in una specie di castello-prigione (da quando cioè è stata scoperta la sua infedeltà) ed un certo numero di amanti, tutte di una singolare bruttezza.

Giorgio I, contrariamente ai suoi contemporanei è totalmente impermeabile alle seduzioni delle arti figurative ed all'architettura (infatti le dimore reali inglesi saranno per circa un secolo particolarmente trasandate, almeno fino all'arrivo di quel grande esteta ed appassionato di arredamento che sarà re Giorgio IV), ma da buon tedesco adora la musica.

Appassionato ed anche esperto, il sovrano ama l'opera e la musica da camera, nel suo regno di Hannover va spessissimo a teatro, organizza concerti privati ed ha come maestro di Cappella un musicista di grande fama: Georg Friedrich Handel.

Intorno al 1712 il compositore, che desiderava evadere dall'atmosfera un po' soffocante della corte hannoveriana, chiede al sovrano il permesso di fare un viaggio, meta prescelta Londra, cioè futuro regno del suo datore di lavoro.

Handel si trovava talmente bene nella capitale del Regno Unito da dimenticare tutti i suoi precedenti impegni e fra una cosa e l'altra gli scade anche il lasciapassare.

Giorgio di Hannover, ormai considerato come re d'Inghilterra, giungendo a Londra due anni dopo trova il suo *Kappellmeister* felicemente acclimatato e la cosa gli dà particolarmente sui nervi tanto da rifiutarsi di riceverlo a corte.

È allora che il geniale Handel s'inventa uno stratagemma per rientrare nelle grazie del monarca. Un giorno, mentre il re ed il suo seguito stanno scendendo lungo il Tamigi, dal palazzo di Whitehall a Limehouse, una barca si avvicina al battello reale e sulla tolda una piccola e scelta orchestra esegue una serie di *suites* composte da Handel per l'occasione.

L'effetto particolare di quelle note sull'acqua colpisce re Giorgio che chiede per tre volte ai musicisti di ripetere il brano ed infine domanda chi ne sia l'autore.

Svelato il mistero ogni risentimento scompare, Handel, con la sua "*Water Music*", ha saputo riconquistare l'affetto del sovrano il quale gli accorda il titolo di "Compositore di corte" e la naturalizzazione inglese.

MUSIC FOR THE ROYAL FIREWORKS

Se Handel fosse stato un sempliciotto, allora la sua composizione "*Musica per i Reali Fuochi d'Artificio*" avrebbe preso il titolo dall'occasione per la quale la musica fu composta, ma visto che Handel è stato uno dei massimi musicisti di sempre, è chiaro che chi interpreta così superficialmente il titolo di questa composizione dà prova d'essere, lui, un buontempone.

Se, ascoltando questa musica:

1. la vostra pelle non ha
reazione alcuna = **andate da un dermatologo**

2. sentite un trasporto
interiore ma non ne capite il
perché = **toglietevi gli occhiali da sole, questi sono fuochi d'artificio
che non abbagliano la vista**

3. individuate chiaramente la
fonte del trasporto che v'invade nella tensione
creata dal sapiente interallacciarsi (ovvero:
sovrapporsi, inseguirsi,
incalzarsi, deridersi,
incrociarsi, rincorrersi,
scavalcarsi. Delle due sequenze iniziali - una in
crescendo (dapprima
affidata ai fiati) e l'altra una
mitragliata che non cresce
(inizialmente introdotta dai
legni; ma attenti, i ruoli sono
presto scambiati, poi
confusi, poi spezzettati, poi
riuniti) - in un imprevedibile
entusiasmo al quale non
viene mai completamente
sciolta la briglia = **siete delle saette**

4. ammiccate ad Handel
durante l'ascolto perché
avete capito benissimo che i
fuochi d'artificio sono là fra
le righe del pentagramma e
non in cielo (e che ad essere
regale è questa musica, e
non il sovrano di turno) = **Allora siete dei nostri, siete degli autentici
fulmini e saette!**

ACADEMY OF ST MARTIN-IN-THE-FIELDS



Handel, spesso dipinto a torto come un fratellino minore di Bach, o come il lato mondano e vivace dello stesso, è in realtà uno dei più grandi compositori mai vissuti (a lui si volge Mozart per il suo *Requiem*). Viaggiò moltissimo, in Germania, in Italia - Roma, Napoli - incontrando Corelli, gli Scarlatti, tornò in Germania e poi andò in Inghilterra, a Londra, quindici anni dopo la morte di Purcell ottenendo un enorme successo con l'opera italiana "*Rinaldo*", composta in quindici (!) giorni.

Fece avanti e indietro tra Inghilterra e Germania, suscitando le ire (subito passate con della buona musica composta per l'occasione) del suo Kappellmeister.

Magistrale continuatore dell'opera in stile italiano fino all'epoca della messa in scena della *Beggar's Opera*, satira del genere.

Da allora, stanco delle critiche si volse all'*Oratorio*, sfornando nientepopodimeno che il *Messia*. Operato dallo stesso "celebre chirurgo" Taylor che aveva già accecato Bach, venne reso cieco anche lui dopo un'operazione analoga, resa necessaria dai postumi di un incidente in carrozza.

Il pretesto per la *Musica per i reali fuochi d'artificio* fu la pace d'Aquisgrana che mise fine, nel 1748, alla Guerra di successione austriaca.

Il re Giorgio II ordinò che si celebrasse l'avvenimento con grandi feste coronate da grandi fuochi d'artificio prodotti da una gigantesca macchina di legno costruita a Hyde Park da Nicolò Servandoni.

Questa macchina, lunga 410 piedi ed alta 114, fu completata solo il 26 aprile 1749, la vigilia del giorno previsto per i fuochi d'artificio.

La musica era stata commissionata ad Handel. Per i musicisti si costruì una galleria sopraelevata, al di sopra di una statua della Pace circondata dalle statue di Marte e di Nettuno, nonché di un bassorilievo che rappresentava Giorgio II che offriva la pace a Britannia.

Il tutto era dominato da un sole che, il giorno della celebrazione, prese fuoco invece d'accendersi (come avrebbe dovuto fare), illuminando Hyde Park come in pieno giorno.

Giorgio II voleva soltanto strumenti di carattere militare, mentre Handel concepiva piuttosto un'opera per archi e fiati.

Il compositore non cedette che all'ultimo momento. Il 21 aprile offrì ai Vauxhall Gardens una prova generale pubblica con un'orchestra di fiati e timpani. Vi assistettero dodicimila persone e la circolazione sul famoso ponte di Londra si bloccò per tre ore.

Tutta questa gente era accorsa unicamente per Handel, dato che quel giorno non c'erano né i fuochi d'artificio, né la costruzione di legno, né le statue allegoriche, ma solo Handel.

La cerimonia ufficiale fu costellata d'incidenti e solo la musica di Handel la salvò dal disastro. Durante l'incendio, Servandoni estrasse la spada contro un funzionario reale.

Fu disarmato e passò la notte in cella.

Un mese più tardi, Handel interpretò la *Music for the Royal Fireworks* a beneficio del Founding Hospital, un orfanotrofio di Londra, e sappiamo che per questa occasione ritornò alla sua concezione originale con soli archi.

L'Opera consta di cinque parti: un'Ouverture, una Bourrée, una Siciliana intitolata "la Pace" (con parti virtuosistiche dei corni), un pezzo intitolato "il Giubilo" che doveva essere suonato tre volte (da trombe, legni ed archi, poi da corni e legni ed infine da tutti gli strumenti) e per finire due Minuetti.



CONCERTO IN FA MAGGIORE PER ORGANO E ORCHESTRA, OP. 4 N. 4, HWV 292

Musica: Georg Friedrich Händel

1. Allegro (Fa maggiore)
2. Andante Ssi bemolle maggiore)
3. Adagio (Re minore)
4. Allegro (Fa maggiore)

Organico: organo, 2 oboi, 2 violini, viola e basso continuo

Composizione: 25 marzo 1735

Edizione: J. Walsh, Londra, 1738

La «prima» londinese dell'Oratorio *Athalia*, il 1° aprile 1735 al Covent Garden, fu la destinazione originaria del *Concerto op. 4 n. 4 in Fa maggiore HWV 292*, l'unico della serie datato nell'autografo. Händel lo ultimò a una settimana dall'esecuzione, il 25 marzo, integrandolo senza soluzione di continuità nel coro «Alleluia», di nuova composizione, che condivide il materiale tematico dell'*Allegro* finale del concerto. Il complesso consecutivo concerto-coro avrebbe sostituito il coro n. 36 della versione originaria di *Athalia* (Oxford, 1733) e sarebbe stato nuovamente impiegato nel 1737 come conclusione dell'Oratorio *Il trionfo del tempo e della verità*. Per la pubblicazione dell'*op. 4* Händel provvide a modificare le ultime misure del finale, onde dotare il concerto di una chiusa autonoma, in mancanza del coro.

L'invenzione tematica si dimostra in questo concerto sostanzialmente esente da parentele, fatta salva la citazione, nel ritornello del primo tempo, del coro «Questo è il cielo di contenti», posto in apertura dell'opera Alcina, andata in scena due settimane dopo l'*Athalia* londinese, e la rielaborazione, nell'*Adagio*, del movimento corrispondente della *Sonata in Si bemolle maggiore per flauto diritto HWV 377*, composta attorno al 1725. Si apprezzi la particolare struttura del concerto, come di consueto quadripartito, ma con i due tempi veloci agli estremi e i lenti al centro. Su note che forse si avranno in mente dall'energetico coro operistico attacca l'*Allegro* iniziale che, dopo l'esposizione della tonica (un Fa grave) all'organo, libera un feroce unisono a organico pieno,

ripreso fedelmente dall'organo solo, che alternerà ai Tutti orchestrali una parata di episodi contraddistinti ciascuno da una caratterizzazione specifica.

ARCANGELO CORELLI



A un'espressività contenuta è ispirato lo splendido *Andante*: in un contesto timbrico deliberatamente spoglio, dalle sonorità ovattate (Händel prescrive il silenzio per oboi, fagotti e cembalo) il solista propone un tema pudico, che si muove prevalentemente per note ribattute e gradi congiunti, ripreso delicatamente dall'aura corelliana degli archi.

L'ampia pagina procede alternando episodi solistici ritmicamente ossessivi (per terzine o ritmi puntati) e Tutti di struggente intensità.

All'organo spetta interamente il breve *Adagio* in Re minore, sigillato tuttavia da una chiusa orchestrale sulla cadenza finale, come sarebbe avvenuto nell'*Adagio* del *Concerto op. 4 n. 1*.

L'*Allegro* finale, in origine saldato anche sul piano tematico al coro «Alleluia» di *Athalia*, esordisce col meccanismo imitativo di una fuga in piena regola; se non che, da questa promettente e giudiziosa esposizione sboccia una scrittura scopertamente concertante che sfrutta a fondo le potenzialità del controsoggetto.

Il soggetto della mancata fuga ricompare nel corso del movimento sia all'organo che in orchestra, ma senza alcuna pretesa contrappuntistica, a mo' di citazione, conformemente alla tendenza, onnipresente in Händel (si pensi soltanto al celebre «Hallelujah» del *Messiah*), di temperare il contrappunto della tradizione tedesca con la tecnica inglese dell'anthem, ottenendo un amalgama fluido in cui il gioco imitativo serrato è libero di sciogliersi nel dialogo concertante tra le voci.

Raffaele Mellace

Testo tratto dal libretto inserito nel CD allegato al n. 150 della rivista Amadeus

CONCERTO IN FA MAGGIORE PER ORGANO E ORCHESTRA, HWV 305A

Musica: Georg Friedrich Händel

1. Ouverture (Fa maggiore)
2. Organo ad libitum
3. Allegro ma non troppo (Fa maggiore)
4. Adagio
5. Andante (Fa maggiore)
6. Allegro
7. Marche: Allegro (Fa maggiore)

Organico: organo, 2 oboi, 2 fagotti, 2 corni, 2 violini, viola, basso continuo

Composizione: 1747 - 1751 circa

Edizione: Deutsche Händelgesellschaft, Lipsia, 1894

Arrangiamento del Concerto a due cori in Fa maggiore, HWV 334

I concerti per organo rappresentano uno dei capitoli più importanti nella produzione strumentale della piena maturità di Händel. A partire dal 1738 ne comparvero a stampa ben venti: un'impresa compositiva che, almeno quantitativamente, supera la coeva raccolta dei *12 Concerti grossi op. 6*, benché molto meno di questa risponda alla genesi ideale dell'opera d'arte che ci rappresentiamo dal Romanticismo in avanti. I concerti per organo non costituiscono infatti una serie organica e coerente, ma vanno piuttosto valutati nel contesto peculiare della produzione musicale e del mercato editoriale del Settecento: molti dei pezzi che li compongono rappresentano la rielaborazione di pagine preesistenti, tratte da Sonate, Mottetti, Oratori; quattro dei lavori pubblicati nel 1740 sono semplici trascrizioni di altrettanti concerti grossi dell'*op. 6*; il *Concerto in Fa maggiore HWV 305a* rielabora un concerto «a due cori», mentre il *Concerto op. 4 n. 6* in origine prevedeva come strumento solista l'arpa. Inoltre, se l'*op. 4* comparve con ogni probabilità sotto il controllo dell'Autore (come recita la dichiarazione a

firma di Händel: «*These Six Concertos were Publish'd by Mr, Walsh from my own Copy Corrected by my self, and to Him only I have given my Right therein*»), la successiva raccolta senza numero d'opus accosta a due concerti originali le quattro trascrizioni citate, probabilmente apocrife (omettendole dal computo, si riduce così a sedici il numero canonico dei concerti per organo händeliani) e, se numerose edizioni pirata, inevitabilmente scorrette, si susseguirono per tutto il secolo, ben otto concerti (l'intera op. 7 e quelli *in Re minore* e *Fa maggiore*) comparvero postumi, dunque senza l'avallo del compositore.

GOTTLIEB MUFFAT



L'interesse di Händel per il concerto per organo è strettamente legato allo sviluppo di quel genere peculiare cui oggi è in buona parte affidata la notorietà dell'autore del *Messiah*: l'Oratorio da concerto in lingua inglese, introdotto dal compositore nelle stagioni del King's Theatre in Haymarket dal 1732 e destinato, un decennio più tardi, a soppiantare completamente l'attività dell'Händel operista. In egual misura «invenzioni» händeliane, l'Oratorio e i concerti per organo, eseguiti negli intervalli degli Oratori stessi sull'esempio della tradizione inglese di musica *entr'acte*, componevano uno spettacolo articolato e vario, in grado di offrire una sapiente combinazione di virtuosismo vocale e strumentale, attraverso il lirismo dei numeri solistici, l'impatto dei grandi cori e il luminoso certame concertante di organo e orchestra.

L'esecuzione dei concerti al Covent Garden era poi introdotta dalla prodigiosa e istrionica improvvisazione di Händel all'organo, la cui eco risuona ancora nelle testimonianze coeve, trasfigurata attraverso il *topos* dell'ineffabile. Un'offerta musicale concepita per il pubblico dell'Inghilterra moderna in cui Hogarth terminava il ciclo della *Carriera di un libertino*, Hume pubblicava i *Saggi filosofici*, Richardson il romanzo epistolare *Clarissa* e Fielding *Tom Jones*, e realizzata nell'arco di tre lustri, tra il 1735 e il 1751, come a dire tra gli ultimi capolavori del teatro händeliano - *Ariodante* e *Alcina*, per esempio - e le prime affermazioni del giovane Haydn. Il successo di questi lavori fu ampio e duraturo in terra d'Albione, come provano le numerose testimonianze, le tante edizioni pirata, e i tentativi di emulazione, quali i *Concerti per organo op. 9* di Giuseppe Sammartini, pubblicati proprio a Londra nel 1754.

La cifra stilistica che Händel imprime al nuovo genere (i cui personali antecedenti andranno individuati in quella splendida *Sonata* per organo e orchestra inserita in gioventù nella *Parte prima* dell'Oratorio romano *Il trionfo del tempo e del disinganno* (1707) e, molto più tardi, già negli anni Trenta, nella magnifica pagina conclusiva dell'*op. 3*, l'*Allegro* del *Concerto grosso n. 6*, rielaborazione per il medesimo organico dell'*ouverture* del *Pastor fido*) è fondata sull'integrazione concertante del solista con l'orchestra d'archi, secondo il modello del concerto grosso corelliano: una scrittura brillante e duttile, spesso nella parte dell'organo - l'organo da camera inglese, non il *Silbermann* delle chiese tedesche - vicinissima a una trasparente stilizzazione cembalistica, che ha rescisso

quasi ogni legame con l'origine liturgica dello strumento quale appare ancora centrale, ad esempio, nella raccolta degli *Schübler-Choräle* bachiani, pubblicati probabilmente in quel medesimo 1748 in cui vide la luce il *Concerto per organo in Fa maggiore* di Händel.

IL CASTRATO SENESINO



Soprattutto nei primi lavori della serie il compositore ricorse in modo massiccio, secondo consuetudine, al ricco fondo della propria musica da camera, lasciando risuonare, in queste partiture della maturità, l'invenzione vigorosa degli anni giovanili.

Il *Concerto (n. 16) in Fa maggiore HWV 305a* è un lavoro estremamente problematico. La versione in cui è normalmente eseguito, pubblicata negli illustri *opera omnia* curati da Chrysander nell'Ottocento, segue la prima edizione del concerto (Londra, Arnold, 1797), edita arbitrariamente quarant'anni dopo la scomparsa dell'Autore. In realtà l'autografo händeliano si compone di soli quattro tempi (intitolati rispettivamente *Concerto*, *Allegro*, *Andante*, *March*) e di una sezione lasciata all'improvvisazione del solista. Nell'edizione a stampa vennero integrati tre altri movimenti a comporre una vasta e anomala impaginazione che non trova riscontri negli altri concerti, quadripartiti.

Ma anche prima delle aggiunte apocrife, persino nella sua fisionomia originaria il concerto, redatto da Händel anche in una versione per organo solo (*HWV 305b*), si dimostra il derivato di una catena di parafrasi: altro non è infatti se non la rielaborazione per organo e orchestra di tre tempi del *Concerto a due cori n. 3 HWV 334*, anch'esso in Fa maggiore, eseguito con l'Oratorio *Judas Maccabeus* nel 1747 e a sua volta tratto dall'opera *Partenope* (1730), coronata da una marcia tratta dall'Oratorio citato: un'operazione che l'editore Arnold estese all'intero concerto originario. Inoltre, sarebbe possibile risalire a modelli ancora precedenti, come l'*Ouverture HWV 424* o la *Suite n. 6* dai *Componimenti musicali* di Gottlieb Muffat.

Il concerto si apre con un'*Ouverture* alla francese, la forma celebrativa che dal *grand siecle* di Luigi XIV aveva goduto di grande fortuna anche in terra tedesca, assicurandosi nel catalogo di Händel un posto di rilievo, ad esempio in testa agli Oratori. Il compositore ne rivisita la consueta tripartizione, con l'alternanza di una sezione lenta e solenne caratterizzata dal ritmo puntato, un'ampia pagina in *Allegro* animata dal fiorire di idee tematiche che lampeggiano all'orchestra e all'organo e infine una chiusa che restaura, seppur in modo embrionale, l'*Adagio* introduttivo. Quando il solista avrà avuto modo di esibire il proprio talento nell'improvvisazione con la pagina a mo' di toccata prevista da Händel per se stesso, l'orchestra innesca, nell'*Allegro ma non troppo*, un bel

dialogo antifonale con l'organo, condotto dapprima dai soli fiati in un contesto timbricamente omogeneo rispetto al solista, ma in seguito esteso all'organico pieno, cui è affidata la conclusione enfatica della pagina.

LUIGI XIV



L'organo *tacef* nell'*Adagio* in Re minore, imbastito, nella più nobile tradizione violinistica italiana, come un denso momento di transizione, condotto dagli archi sul filo di un'espressività sempre tesa, tra ritardi e intervalli patetici.

Una solennità più euforica è ripristinata dai fiati che condividono con il solista l'esposizione del tema principale dell'*Andante*, anticipando gli archi, i quali faranno proprio sia questo sia un secondo, più brioso spunto tematico, prima di concedere la scena all'organo per un episodio solistico inframmezzato da brevi Tutti.

Completano il concerto una giga (*Allegro*), danzata dall'intera orchestra con grande impatto sonoro, e la marcia del *Judas Maccabeus*.

Raffaele Mellace

Testo tratto dal libretto inserito nel CD allegato al n. 150 della rivista Amadeus

CONCERTO IN SI BEMOLLE MAGGIORE PER ORGANO E ORCHESTRA, OP. 4 N. 2, HWV 290

Musica: Georg Friedrich Händel

1. A tempo ordinario e staccato (Si bemolle maggiore)
2. Allegro (Si bemolle maggiore)
3. Adagio e staccato (Sol minore)
4. Allegro ma non presto (Si bemolle maggiore)

Organico: organo, 2 oboi, 2 violini, viola, basso continuo

Composizione: 1735

Prima esecuzione: Londra, Covent Garden, 5 marzo 1735 (come interludio dell'Oratorio *Esther* HWV 50b)

Edizione: J. Walsh, Londra, 1738

Della prima serie di concerti per organo comparsi a stampa come *op. 4*, il *Concerto n. 2 in Si bemolle maggiore HWV 290* fu tra i primi ad affrontare il pubblico londinese: presentato molto probabilmente, insieme al *n. 3 HWV 291*, con l'Oratorio *Esther* il 5 marzo 1735 al Covent Garden, venne pubblicato in *The Ladies Entertainment 5th Book* ancor prima che nella raccolta Walsh. Sebbene debba risalire ai primi mesi di quell'anno, la composizione in realtà deriva, per quanto riguarda il primo tempo (indicato come *Sinfonia* nell'autografo), appunto dalla sinfonia introduttiva dello splendido Mottetto *Silete venti HWV 242* (1728 ca.), mentre il secondo rielabora il quarto tempo della *Sonata a tre op. 3 n. 3 HWV 388* (1718-20 ca.), cui Händel aveva attinto proprio per l'Oratorio *Esther*. Riproposto anche in occasione degli oratori *Deborah* e *Athalia*, fu senz'altro sin dall'inizio uno dei concerti più popolari, come dimostra la sua ricca vicenda editoriale.

Ancora una volta è il piglio energico e deciso degli stilemi dell'*Ouverture* alla francese a introdurre il concerto, strutturato nella sequenza di quattro tempi (lento-veloce-lento-veloce) caratteristica della sonata da chiesa. Dopo l'assestamento di una misura di *Adagio*, la solennità drammatica del I tempo cede il passo a un magnifico *Allegro* concertante, costruito su un brillante tema a note ribattute che orchestra e organo si rimpallano in un gioco di Soli e Tutti condotto con piacevole varietà. Una drammatica

scena di prigionia del teatro musicale barocco sembrerebbe materializzarsi invece nel breve *Adagio e staccato* in Sol minore, la cui sostanza musicale si limita a una linea di canto fiorito per la mano destra dell'organo, sostenuta dai rari accordi strappati che battono l'inizio di ogni misura.



Il ritorno alla tonica di Si bemolle maggiore con l'*Allegro ma non presto* ristabilisce l'affabilità del clima precedente l'*Adagio*, con un supplemento di grazia rococò: aperto dal gesto ammiccante della terzina, il tema di questo minuetto, forse il primo movimento scritto da Händel appositamente per un concerto per organo, piacque tanto da pervenire immediatamente alla stampa, già nel 1735, in forma di trascrizione per flauto, celebre per decenni come *Minuet in the Oratorio of Esther*.

Raffaele Mellace

Testo tratto dal libretto inserito nel CD allegato al n. 150 della rivista Amadeus

CONCERTO GROSSO IN RE MAGGIORE, OP. 6 N. 5, HWV 323

Musica: Georg Friedrich Händel

1. Ouverture: Larghetto e staccato (Re maggiore)
2. Allegro (Re minore)
3. Presto (Re maggiore)
4. Largo (Si minore)
5. Allegro (Re maggiore)
6. Menuet: Un poco larghetto (Re maggiore)

Organico: 2 violini concertanti 2 violini, viola, violoncello, basso continuo

Composizione: 1739

Edizione: J. Walsh, Londra, 1740

La raccolta händeliana dei *Concerti grossi*, nel numero variabile di movimenti contrastanti e nella contrapposizione tra *concertino* (due violini e violoncello) e il *tutti* degli archi, si rifaceva esplicitamente ai dodici *Concerti* op. 6 di Corelli, in una significativa coincidenza anche del numero d'opus. Händel aveva conosciuto personalmente Corelli in occasione del suo soggiorno romano (1706-07) e aveva profondamente assimilato la lezione di colui che diede al genere del concerto grosso un respiro e una perfezione formale prima di allora sconosciute.

La severità di concezione e la struttura eminentemente contrappuntistica nei suoi concerti sono stemperate dalla presenza di alcuni elementi improntati a una maggiore "modernità", individuabili nell'eleganza dei movimenti di danza, nell'attenzione all'elemento dinamico e timbrico (per i *Concerti* n. 1, 2, 5 e 6 Handel aggiunse successivamente parti per oboe), nella mescolanza dello stile da concerto con quello della ouverture francese e nella preferenza per il suono estroverso e brillante della scuola violinistica italiana.

Tali caratteristiche sono ben riconoscibili nel *Concerto in Re maggiore*, uno dei più ampi e significativi dell'intera raccolta per varietà stilistica e formale. I primi due movimenti provengono, con numerose modifiche,

dall'*Ode for St. Cecilia's Day*, scritta da Händel qualche settimana prima. Un esuberante quanto "scenografico" *incipit* del primo violino di appena due battute (assente nell'*Ode*) precede una solenne introduzione in stile francese, seguita da un *Allegro* di elegante scrittura contrappuntistica.

ANTONIO VIVALDI



Un breve motivo di cinque note rimbalza fra i vari strumenti dell'orchestra, in una mobile alternanza di *concertino* e *ripieno*.

Il terzo tempo, *Presto*, è basato sulla contrapposizione fra un giocoso motivo di semicrome e un breve inciso di tre crome discendenti che dà al pezzo il carattere di un vero e proprio scherzo strumentale.

Nel *Largo* successivo, scritto nel tono relativo (Si minore), le risposte in imitazione del primo e secondo violino sono punteggiate dai corali interventi del *ripieno*, in un pacato ritmo di minime che accentua, per contrasto, l'incisività ritmica quasi vivaldiana dell'*Allegro* seguente. In questo movimento, la tradizionale alternanza di *sol*i e *tutti* viene sostituita dall'accostamento di sezioni melodicamente più ricche e contrastate ad altre di semicrome ribattute.

Il *Concerto* non termina qui, come ci si aspetterebbe; ma con una mossa a sorpresa, l'autore aggiunge un nobile ed elegante *Minuetto* dagli ampi intervalli melodici che, se da una parte si richiama al "tono francese" del movimento iniziale, dall'altra dimostra quanto poco "corelliani" siano i Concerti di questa raccolta, nella quale i diversi modelli stilistici sono perfettamente armonizzati in un organico discorso musicale dalla genialità mercuriale di Händel.

Marco Carnevali

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 1 novembre 1996**

CONCERTO GROSSO IN SI BEMOLLE MAGGIORE, OP. 6 N. 7 HWV 325

Musica: Georg Friedrich Händel

1. Largo (Si bemolle maggiore)
2. Allegro (Si bemolle maggiore)
3. Largo e piano (sol minore)
4. Andante (Si bemolle maggiore)
5. Hornpipe (sSi bemolle maggiore)

Organico: 2 violini concertanti, 2 violini, viola, violoncello, basso continuo

Composizione: 1739

Edizione: J. Walsh, Londra, 1740

Forse mai come nel periodo barocco si assistette ad uno scambio culturale così frequente e fecondo fra i diversi paesi dell'Europa; si trattava di un confronto che riguardava tutti i settori del sapere e di cui la musica seppe farsi una delle maggiori interpreti.

E Georg Friedrich Händel ne è sicuramente uno splendido esempio: partito dal cuore della grande tradizione tedesca, completa la sua formazione e inizia una brillante carriera in Italia, studia a fondo le forme francesi che si stavano imponendo con grande fortuna, e finisce per essere uno dei maggiori innovatori della tradizione musicale inglese. Da tutto questo scaturirà uno stile ricchissimo di stimoli, sfumature, accenti capaci di porsi davvero come linguaggio universale *ante-litteram*.

Anche le composizioni strumentali di Händel, come quasi tutti i suoi lavori, si guadagnarono vasta popolarità nell'Inghilterra del Settecento, ma con l'eccezione dei *Concerti grossi op. 3* e *op. 6*, dei *Royal Fireworks* e della *Water Music*, le altre composizioni orchestrali e la sua musica da camera sono praticamente cadute nell'oblio. D'altra parte la sua fama, sia come compositore che come uomo d'affari, dipendeva soprattutto dai grandi lavori vocali mentre quelli strumentali erano quasi sempre complementari alle Opere e agli Oratori (ne sono un esempio i *Concerti per organo* eseguiti come speciali attrazioni negli intervalli).

Il modello di riferimento per quanto riguarda la forma del Concerto grosso è quello corelliano che Händel ebbe modo di conoscere durante la sua permanenza a Roma fra il 1706 e il 1709 (fu Corelli infatti a dirigere le esecuzioni degli Oratori *Il trionfo del tempo e del disinganno* e *La Resurrezione*). Secondo la tradizione biografica il suo comportamento con il cinquantenne maestro romano sarebbe stato presuntuoso ma sarà poi con l'atteggiamento del discepolo che si accosterà alle sue opere.

ARCANGELO CORELLI



I *Concerti grossi* op. 3 risalgono al 1734 mentre quelli dell'op. 6, con il titolo *Twelve Grand Concertos in Seven Parts*, furono pubblicati da Walsh a Londra nel 1740.

Anche in Händel, come in Corelli, lo schema è quello della Sonata a tre in più movimenti, anche se i lavori del compositore tedesco si arricchiscono di maggiore libertà nel trattamento del materiale musicale; nonostante fosse uno dei più grandi contrappuntisti del tempo, egli si mostra disponibile ad abbandonare la complicata scrittura delle parti a favore di una maggiore melodiosità e di un suono strumentale differenziato con un contrasto molto netto tra il *tutti* (intensamente energico) e il *concertino* (dolce e rarefatto).

In particolare nei *Concerti* dell'op. 6 l'austerità si stempera nelle eleganti Ouvertures, nell'intensità lirica dei movimenti lenti, nella stilizzazione dei tempi di danza, nell'inserimento di forme popolari come le cullanti siciliane o il ritmato *hornpipe* del *Concerto* n. 7.

Laura Pietrantoni

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 19 dicembre 2003**

CONCERTO GROSSO IN SOL MAGGIORE, OP. 6 N. 1, HWV 319

Musica: Georg Friedrich Händel

1. A tempo giusto (Sol maggiore)
2. Allegro e forte (Sol maggiore)
3. Adagio (Mi minore)
4. Allegro (Sol maggiore)
5. Allegro (Sol maggiore)

Organico: 2 violini e violoncello concertanti, 2 violini, viola, basso continuo

Composizione: 29 settembre 1739

Edizione: J. Walsh, Londra, 1740

Händel compose di getto i dodici *Concerti grossi* opera 6 a Londra, fra la fine di settembre e la fine di ottobre 1739, con uno dei suoi tipici slanci creativi. Non c'è dubbio che all'origine di una stesura così rapida per un ciclo di opere così impegnativo ci fosse una precisa richiesta, da parte di un editore, John Walsh jr.. Il padre di Walsh, John sr., aveva dato alle stampe nel 1734 la raccolta dei sei *Concerti* op. 3, partiture però non originali, ma assemblate dall'editore, con il consenso dell'autore, sulla base di lavori preesistenti. Morto il padre nel 1736, John jr. cercò di legare a sé Händel con rapporti più stabili; vennero così pubblicati la partitura completa dell'*Alexander's Feast*, i *Concerti* per organo op. 4 e le *Sonate a tre* op. 5. La richiesta di un nuovo ciclo di Concerti grossi, questa volta non assemblati ma profondamente meditati, doveva trovare un preciso riscontro nelle intenzioni dell'autore, che alla musica strumentale si era dedicato, nel corso del suo trentennale soggiorno londinese, solamente in subordine alla sua prioritaria attività di autore d'opera ed impresario teatrale.

Il momento, d'altronde, era cruciale. Le fortune teatrali di Händel erano languenti; e il maestro era ancora incerto sulla strada che avrebbe percorso poi trionfalmente negli anni successivi, quella dell'Oratorio. I *Concerti* op. 6 furono comunque presentati al pubblico londinese nel

corso del 1740, negli intervalli fra un atto e l'altro delle partiture oratoriali händeliane, eseguite nel teatro a Lincoln's Inn Fields.

JOHANN SEBASTIAN BACH



I *Concerti* dell'opera 6 rappresentano probabilmente il vertice della nutrita - anche se non sterminata - opera strumentale händeliana. Non può stupire che, nel comporre questi *Concerti*, Händel avesse in mente l'esempio di Arcangelo Corelli. Händel aveva conosciuto Corelli nel corso del suo soggiorno romano (1706-07) e - sebbene i rapporti personali non fossero, sembra, cordialissimi - aveva indelebilmente assimilato la lezione del maestro italiano. Ecco dunque che l'op. 6 di Händel si ispira per sommi tratti ai dodici *Concerti* dell'op. 6 di Corelli -

pubblicati nel 1714, e subito venerati come punto di riferimento ineludibile, per il modello formale (un numero variabile di movimenti contrastanti), la contrapposizione fra strumenti soli ("concertino") e il "tutti" degli archi.

Nonostante il valore normativo dei *Concerti* corelliani, un quarto di secolo dopo la loro pubblicazione non solo questi lavori erano desueti, ma era in declino anche il modello vivaldiano che si era nel frattempo imposto come più "moderno", per l'articolazione in soli tre movimenti e la maggiore varietà coloristica.

Può insomma sembrare curioso che Händel, musicista costantemente all'avanguardia nel suo tempo, facesse sfoggio, nell'op. 6, di un atteggiamento "passatista".

Eppure questo sguardo all'indietro è solo apparente, nel senso che l'invenzione di Händel è poi del tutto peculiare, segnata dalla sensibilità teatrale del compositore, dalla libertà quasi improvvisativa ed imprevedibile del disegno musicale, l'incisività propulsiva delle idee ritmiche, la densità sinfonica della scrittura orchestrale, la curva elegiaca dei movimenti lenti.

I dodici *Concerti* rappresentano così altrettanti risultati specifici, ciascuno dotato di una fisionomia; circostanza che contribuisce a fare di questi lavori un vero monumento del concerto barocco, altrettanto assiomatico - inevitabile e scontato è il confronto - dei sei *Brandeburghesi* di Bach.

Il *Primo Concerto*, in Sol maggiore, si affida al consueto organico di primi e secondi violini, viole e basso continuo, per il ripieno, più due violini e un violoncello per il "concertino" e una aggiunta "ad libitum" di due oboi (come anche i *Concerti* nn. 2, 5 e 6); aggiunta pubblicata solo in tempi moderni, e effettuata dall'autore probabilmente per sfruttare gli strumentisti a disposizione nella sua orchestra.

Si articola in cinque movimenti; la sezione introduttiva (*A tempo giusto*), maestosa e regale, è nel tipo dell'ouverture francese, anche se i tipici ritmi puntati vengono smussati nel flusso melodico.

Seguono un *Allegro* dalla propulsione inesauribile, un *Adagio* che è un vero duetto dalla lirica cantabilità, con netti contrasti fra "soli" e "tutti",

un Allegro a carattere fugato, dal tema inconfondibilmente händeliano, e un nuovo *Allegro* in 6/8, allietato da festosi ritmi di danza.

Arrigo Quattrocchi

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 18 maggio 1996**

**QUESTI TESTI SONO STATI PRELEVATI SUL SITO
[HTTP://WWW.FLAMINIOONLINE.IT](http://www.flaminioonline.it)**



CONCERTI GROSSI OP. 3

Pochi dei Concerti conosciuti di Handel si possono far risalire alla prima parte della sua carriera. Un Concerto può essere considerato la "*Sonata a cinque*" composta nel periodo italiano ed un Concerto per "*Oboe in Sol minore*" risalente agli anni trascorsi ad Amburgo.

La prima raccolta di composizioni orchestrali mai pubblicata di Handel sono i *Concerti Grossi Op. 3*, che l'editore londinese John Walsh mandò in stampa nella primavera del 1734.

La storia affascinante e complessa di questi Concerti ci dà un'idea di come lavorasse il principale editore di musica di Londra negli anni Venti e Trenta del Settecento.

Sembrerebbe che all'inizio del 1734 Walsh si sia messo in contatto con Handel, il maggiore compositore residente a Londra in quel periodo, con l'idea di pubblicare per la prima volta alcuni dei suoi lavori orchestrali, visto che la musica strumentale "nello stile italiano" era assai popolare in Inghilterra, così da rinnovare i successi precedentemente ottenuti con una serie di *Sonate* e *Concerti* di Albinoni, Vivaldi, Corelli e Geminiani.

Negli anni precedenti, Walsh aveva stampato delle raccolte di *Sonate solistiche* e *Sonate a tre* di Handel dapprima con falso frontespizio a nome di un altro editore, chiaro segno del fatto che quelle opere erano state edite senza la collaborazione e probabilmente anche senza il consenso del compositore.

Queste raccolte vennero in seguito catalogate quali *Op. 1* e *2* di Handel, il che spiega il numero di *Op. 3* attribuito a questi Concerti.

Ciononostante è assai improbabile che Handel abbia collaborato personalmente all'edizione dell'*op. 3* nella forma pubblicata da Walsh nel 1734.

Il responsabile della scelta e dell'ordinamento dei brani dell'*Op. 3* fu quasi certamente Walsh.

Handel, che nel 1733 aveva composto due Oratori *Deborah* e *Atalia*, e stava preparando la sua nuova opera *Arianna*, probabilmente diede alla proposta di Walsh un suo consenso "a priori" non avendo il tempo di accordare la sua piena attenzione al progetto.

Nella fretta è probabile che abbia dato a Walsh alcune pagine di musica scritta in passato, da sue opere precedenti, antifone e lavori sacri insieme a materiale nuovo, lasciando ad intendere che potessero contenere del materiale appropriato al progetto.

Walsh assemblò questi brani formando una raccolta di sei Concerti Grossi. Senza che possiamo esserne certi, sembrerebbe che Handel abbia solo composto un Concerto originale, il 1°, ma che poi non abbia avuto niente a che fare col progetto fino all'uscita dell'edizione a stampa.

I Concerti n. 3 e 6 possono essere considerati a buona ragione come ricreati interamente dall'editore: ciononostante Walsh lavorò su materiale originale di Handel e l'autenticità dei movimenti individuali non può essere discussa.

ACADEMY OF ST MARTIN-IN-THE-FIELDS



Il 4° Concerto non ha nulla a che vedere con Handel: fu inserito in questa raccolta, proveniente in realtà da una serie che Walsh pubblicava per fascicoli a quell'epoca, ed il vero autore rimane sconosciuto.

In una raccolta ben concepita, è più soddisfacente separare le opere nella stessa tonalità, mentre in questa pubblicazione i Concerti n. 1 e 2 sono entrambi in Si bemolle maggiore.

Inoltre, sembrerebbe che il secondo abbia due finali in movimenti di danza, tutti e due in Si bemolle maggiore, mentre il primo manca di un vero finale (l'ultimo movimento è in Sol minore) come se un movimento

fosse migrato da un Concerto all'altro.

Della trascuratezza dell'operazione di Walsh è indice anche il fatto che il frontespizio omette ogni riferimento alle importanti parti dei fiati di Handel, dando così l'impressione che si tratti di una serie di Concerti per archi, alla maniera dell'Op. 6 di Corelli.

Se i Concerti n. 2 e 4 sono da ascriversi senz'altro al gusto francese, la scuola veneziana è ben evidente nei Concerti n. 1 e 6.

Gli oboi predominano in tutti i Concerti eccetto che nel 3°, dove l'orchestrazione prevede un flauto o un oboe, mentre due flauti a becco si uniscono ad uno degli oboi nel movimento lento del n. 1. Si può presupporre la presenza di fagotti e di archi solisti, dal momento che sono necessari per assicurare gli assoli previsti. Un assolo di organo compare solo nell'ultimo movimento della serie.

Poco dopo l'uscita dell'edizione, parecchi dei Concerti furono suonati alle nozze della principessa Anna e del principe Guglielmo d'Orange, il 14 marzo 1734, segno di distinzione che fu naturalmente riportato, pur se in caratteri minuscoli, nella parte di primo violino di una stampa successiva. Bisogna supporre che Handel pretese dei cambiamenti, perché alcuni errori furono corretti per la nuova tiratura che apparve verso la fine dell'anno 1734. L'apocrifo Concerto n. 4 fu sostituito da una composizione autenticamente handeliana della stessa tonalità, e tre movimenti furono aggiunti al n. 5 per trasformarlo in qualcosa di più somigliante ad un Concerto.

Fatto singolare, gli altri errori non furono eliminati, ma fu soppresso il riferimento al matrimonio reale. La strana storia dell'Op. 3, è la prova molto evidente che più della metà dei movimenti provengono da opere risalenti in certi casi al periodo passato da Handel ad Hannover, non tolgono nulla al valore del ciclo. Si può dire anzi che contribuiscono alla sua magnifica varietà di strumentazione e di stile: non c'è un Concerto uguale all'altro nell'orchestrazione.

Il Concerto n. 1 fu composto probabilmente vent'anni prima della pubblicazione dell'Op. 3, durante i primi anni a Londra o addirittura già ad Hannover, ed è il più antico della raccolta. Nel secondo movimento i diversi gruppi strumentali, che comprendono l'oboe, il fagotto, i flauti dolci e gli archi solisti, dialogano accompagnati da due clavicembali. Ciononostante la minuziosa scrittura del “tutti” produce l'impressione di un'orchestra assai corposa.

Handel utilizzò la musica del primo e del terzo movimento del Concerto

n. 2 nella sua *Brockes Passion*, composta attorno al 1716-17, e sicuramente fu nel medesimo periodo che vide la luce il Concerto: la sua prima esecuzione venne forse affidata all'orchestra dell'opera di Haymarket.

I MUSICI



Sebbene interamente basato su musiche di Handel, il Concerto n. 3 venne adattato ed articolato da Walsh.

I primi movimenti sono tratti dall'ouverture di uno degli inni religiosi scritti attorno al 1717 per James Brydges, futuro duca di Chandos, e l'adagio deriva dal relativo *Te Deum* per il duca: il tempo finale fu trascritto da una fuga per clavicembalo composta nello stesso periodo.

L'adattamento musicale del Concerto n. 3 soffre purtroppo di gravi pecche: Walsh costruì l'adagio grossolanamente, e l'orchestrazione dell'ultimo tempo è tutt'altro che idonea.

Il n. 4 è il più semplice dei Concerti, essendo stato composto integralmente da Handel per un'occasione ben precisa. Il 20 giugno 1716,

verso la fine della stagione operistica del teatro dell'Haymarket, venne messa in scena l'opera di Handel *Amadigi* per "il Beneficio della Musica Strumentale", cioè a suffragio dell'orchestra. All'opera vennero aggiunte per l'occasione "Due Nuove *Sinfonie*", una delle quali costituisce appunto questo Concerto, probabilmente in funzione di ouverture al secondo atto. Il primo, il secondo ed il quarto tempo del Concerto n. 5 sono tratti dall'ouverture del "*Chandos Anthem*" n. 2 "In the Lord I put my trust". A differenza dell'Op. 3 n. 3 però, sembrerebbe che sia stato Handel stesso a comporre integralmente questo Concerto, dato che si trova in un'autorevole raccolta di manoscritti di musica strumentale di Handel datata 1727.

Si presume che durante i dieci anni precedenti Handel avesse avuto urgente bisogno di un brano orchestrale, e che avesse raccolto in questo Concerto alcuni dei suoi brani migliori per il duca di Chandos, aggiungendovi del materiale inedito. Ne risulta una partitura che sta a metà strada fra il complesso da camera del duca e la grande orchestra da opera: il Concerto prevede una parte solista per oboe e nessuna parte indipendente per viola. Esecutore ideale pare quindi essere qui un insieme strumentale di dimensioni medie.

Per il Concerto n. 6 Walsh sposò due brani che, per quanto si sa, Handel non aveva mai eseguito congiunti: un movimento in Re maggiore ed un tempo di un Concerto per organo in Re minore.

Sulla storia propria di ciascuno di questi due movimenti si possono azzardare varie ipotesi plausibili. È probabile che ad un certo momento fra il 1720 ed il 1721 Handel avesse composto un Concerto in Re maggiore in tre tempi, con un Adagio centrale in Si minore in cui il flauto ed il violino erano accompagnati da arciliuto, violoncello e contrabbasso in funzione di basso continuo.

Quando nel 1722 Handel compose l'opera *Ottone*, questo Concerto venne setacciato in cerca di musica adatta. L'autografo del primo movimento era letteralmente separato dal resto e tale rimane fino ad oggi: il legame tra i frammenti risalta solo dopo uno studio dettagliato dei manoscritti autografi, esaminati alla luce di un buon intuito musicale.

Quanto al secondo tempo dell'Op. 3 n. 6, nato in Handel come primo tempo di un Concerto per organo, esso deve essere stato creato negli anni 1733-34, sebbene il suo materiale musicale provenga da un movimento molto anteriore.

NEVILLE MARRINER



CONCERTI GROSSI OP. 6

Gli anni 1739/1740 furono un periodo difficile per Handel a causa di alcune vicissitudini finanziarie che finirono per compromettere la sua attività nel campo dell'opera italiana.

Ma il suo dinamismo personale ed il suo acuto senso degli affari gli permisero tuttavia di ristabilirsi in fretta e di organizzare la sua attività privilegiando l'Oratorio inglese.

A quel tempo era consuetudine offrire dei Concerti strumentali all'interno dei programmi che prevedevano importanti lavori vocali come *Serenate*, *Odi*, *Oratori*, e Handel soleva rendere gradevole l'attesa del pubblico durante gli intervalli suonando egli stesso dei *Concerti per organo* che divennero ulteriore occasione di richiamo per i suoi affezionati sostenitori.

Fu anche per rispondere alla domanda di nuovi Concerti per queste occasioni che Handel, in un improvviso scoppio di creatività, scrisse tra il 29 settembre ed il 30 ottobre 1739 i *Twelve Grand Concertos in Seven Parts, Op. 6*.

Con questa raccolta abbiamo l'ennesimo esempio di come egli sapesse comporre sotto la pressione delle circostanze, forse spinto dal suo editore John Walsh, con una rapidità stupefacente.

La sequenza con cui vennero dati alle stampe è la seguente: 1, 2, 3, 4, 5, 7, 6, 8, 12, 10, 9, 11.

Siccome gli ultimi due Concerti contengono più prestiti dal proprio repertorio, possiamo supporre che Handel avesse una certa urgenza di completare la serie.

Il 29 ottobre 1739, mentre lavorava ancora all'undicesimo Concerto, uscì sul London Daily Post l'invito alla sottoscrizione, da farsi direttamente al domicilio di Handel in Brook's Street o presso l'editore Walsh.

La sottoscrizione si rendeva necessaria per coprire le spese di incisione e di stampa: impegnare quelle somme senza disporre di un adeguato finanziamento sarebbe stato molto rischioso.

Furono raccolte un centinaio di sottoscrizioni, da parte della famiglia reale e dei più bei nomi della nobiltà londinese, e così le stampe furono pronte il 12 aprile 1740.

Handel stesso, o forse Walsh, decisero di tradurre il termine italiano "Concerti Grossi" con "Grand Concertos", un esempio tipico di magniloquenza handeliana, ma assolutamente calzante: assieme ai *Concerti Brandeburghesi* di Bach, questi di Handel, pur così diversi, sono da considerarsi il vertice del Concerto barocco: in ogni loro pagina Handel vi ha infuso a piene mani tutta la sua abilità contrappuntistica e la sua ineguagliabile inventiva melodica ed armonica.

Questi dodici Concerti subiscono prepotentemente l'influenza di Arcangelo Corelli. Già nel fatto che siano titolati come Opera Sesta, si manifesta l'omaggio all'omonima, leggendaria, raccolta del maestro italiano uscita postuma nel 1714, dodici Concerti che furono particolarmente amati dagli inglesi, pubblico piuttosto conservatore.

Handel in gioventù aveva lavorato a Roma con Corelli ed evidentemente ne ammirava ancora lo stile classico. La velocità con la quale Handel compose i suoi Concerti, è l'esatto contrario della lunga gestazione che ci volle per quelli corelliani.

Il sospetto che tale rapidità risultasse favorita da prestiti da suoi lavori

precedenti o di altri compositori è smentita dal fatto che solo alcuni dei sessantadue movimenti che compongono l'Op. n. 6 furono elaborati da Handel, già in quella forma, prima del settembre 1739, e buon numero dei presunti prestiti possono essere frutto di esagerazioni e, perché no, anche di malintesi. A rigor di cronaca si riportano più avanti i singoli movimenti che alcuni studiosi avrebbero individuato come ispirati da due raccolte per clavicembalo: i *Componimenti Musicali* pubblicati nel luglio 1739 da Gottlieb Muffat e la celebre raccolta di Sonate di Domenico Scarlatti conosciuta col nome di *Esercizi per gravicembalo*, pubblicata l'anno prima a Londra.

ORPHEUS CHAMBER ORCHESTRA



Di sicuro, alcune composizioni dello stesso Handel trovano davvero eco in questi concerti: l'*Ode for St. Cecilia's Day*, terminata alcuni giorni prima che iniziasse il primo Concerto; l'opera *Imeneo*, che all'epoca non era ancora finita, e i *Concerti per organo* HWV 295 e 296a, completati rispettivamente nel marzo e nell'aprile 1739.

Walsh pubblicò queste opere come Handel le concepì all'origine: dei Concerti Grossi per archi e continuo, che, nella tradizione di Corelli, esigevano due violini ed un violoncello a solo in opposizione al tutti. V'è da notare che in seguito Handel aggiunse delle parti per oboe a quattro Concerti, i numeri 1, 2, 5 e 6.

Ma il fatto che nell'insieme gli oboi raddoppino solamente i violini, senza interventi solistici, fa capire che Handel non volesse certo cambiare il concetto originale di queste opere in quanto Concerti per archi nella tradizione corelliana. Semplicemente aggiunse le parti per oboe in modo da utilizzare quei Concerti negli intervalli degli Oratori, dove gli strumenti a fiato erano già disponibili.

I Concerti Op. 6 sono un felice connubio tra forme tradizionali e caratteri moderni. L'atteggiamento "conservatore" si manifesta nell'osservanza di parecchie regole dettate da Corelli: tutti i 12 Concerti iniziano con un movimento moderato, seguendo l'antica pratica dei Concerti "da chiesa" scritti per le feste solenni, come per simboleggiare la dignità dell'occasione. Handel, come il suo amico Telemann, segue l'esempio di Corelli, mentre Bach seguirà Torelli e Vivaldi che cominciano sempre con un movimento rapido.

Handel conosceva bene le forme strumentali tradizionali e volendo assecondare i gusti del suo pubblico londinese che prediligeva i canoni tradizionali imposti da Corelli e Geminani, non seguì l'esempio dei compositori veneziani, come Vivaldi ed Albinoni, che avevano abbandonato l'originaria forma del Concerto Grosso preferendo uno schema a tre soli movimenti veloce-lento-veloce.

“Le parti dei violini sono sempre trattate come nella Sonata a tre; esse hanno uguale importanza, si incrociano l'un l'altra ed il secondo violino emerge spesso rispetto al primo. I movimenti lenti imitano pezzi simili delle Sonate da chiesa di Corelli).

Il carattere di "modernità" risulta evidente nella tendenza al sinfonico, nella costituzione dei crescendo, nella dinamica sorprendente, nelle trovate drammatiche e nelle interruzioni.

Dai primi movimenti del 4° e 6° Concerto, *Larghetto affettuoso*, si evince che Handel conosceva il nuovo stile galante che andava affermandosi sul continente, ma non l'abbracciò che marginalmente.

Tuttavia l'aspetto più insolito di questi Concerti, aspetto né moderno né conservatore ma semplicemente handeliano, consiste nella libertà di improvvisazione nell'ambito di principi stabiliti per quel genere.

Non esiste un'alternanza regolare e schematica di soli e tutti ed il Concertino può mancare del tutto; inoltre non è possibile trovare corrispondenze formali o strutturali nemmeno fra due dei dodici Concerti. Tre di essi sono in quattro movimenti, otto sono in cinque ed uno in sei.

ACADEMY OF ST MARTIN-IN-THE-FIELDS



Gli elementi adoperati costituiscono un fantastico guazzabuglio: ouverture francese, danze italiane, francesi ed inglesi, sonata da chiesa, duetti da camera, sono mescolati liberamente, poi vi si possono sentire anche un'aria o un recitativo accompagnato, un tema con variazioni, una fuga o così via.

Alcuni movimenti sono in puro stile del Concerto a quattro, cioè senza parti solistiche; altri tendono a somigliare al Concerto solistico, altri

ancora appartengono a buon diritto al campo della suite, altri infine sono decisamente sinfonici. Il Concertino di solito è episodico e raramente indugia prima di unirsi al tutti. Questa varietà fantastica, che sembra indicare una ghirlanda casuale di movimenti costretti in un'unica serie, trasse in inganno molti critici che non furono capaci di apprezzare questa orgia di fantasia, la libertà, il capriccio, l'enorme gusto, lo slancio, la capacità creativa e l'eccitazione crescente che intervennero nella stesura di questi Concerti".

(P. H. Lang).

"Handel caratterizzò i movimenti con l'uso di termini di italiani: Allegro, Andante, Larghetto, Largo, Presto, i quali non vogliono tanto indicare e suggerire la velocità con cui devono essere eseguiti, ma piuttosto lo spirito che richiede la stessa interpretazione.

Per es.: l'Allegro non deve essere sempre e soltanto un movimento veloce ma anche gaio, e l'Andante non esclusivamente lento, bensì commovente con passi regolari e calibrati. Abbastanza frequente è l'impiego della Fuga e del fugato".

(Nangeroni).

"Due elementi in particolare attribuiscono un grande senso di omogeneità in questa raccolta. Innanzitutto un'estrema rarefazione dei mezzi strumentali. L'organico orchestrale è ridotto all'essenziale, ma nonostante questo e nonostante anche il materiale tematico sia utilizzato con grande parsimonia, i Concerti coprono un'amplissima gamma espressiva.

In secondo luogo le ferree relazioni tonali che legano i singoli movimenti uno all'altro e gli stessi Concerti tra loro.

La regola di far discendere le tonalità secondarie dalla tonalità principale del primo movimento è tipicamente corelliana, mentre l'idea di far coprire ai dodici Concerti l'intera gamma diatonica che parte dal Do maggiore è, per Handel, del tutto inusuale (non ripeterà la tonalità che una sola volta: il Fa maggiore nei Concerti 2 e 9).

Di fronte a simili arditezze tonali, che molti hanno scambiato per ingenuità e scarsa conoscenza delle regole armoniche, c'è una grande capacità di concentrazione melodica.

I nuclei motivici sono sempre ben definiti e solitamente brevi, se non

folgoranti, sviluppati in pochissime battute.

Certo, come accade anche nelle *Suites per clavicembalo*, alcune fughe non conservano fino in fondo, con rigore bachiano, tutte le voci messe in campo. "La fuga", scrive Young, "non era certo la specialità di Handel, ma nello stile fugato non aveva rivali".

Lo stesso Young porta come esempio l'ultimo movimento del Concerto n. 2, in cui il soggetto principale si scontra con il controsoggetto esposto dal Concertino.

Ma i Concerti dell'Op. 6 mostrano ben altra novità nell'articolazione del linguaggio musicale handeliano. Viene introdotto ad esempio il principio della contrapposizione tematica.

Spesso al tema principale viene opposto un tema secondario nettamente in contrasto col primo dal punto di vista dell'esposizione degli "effetti".

(Barbieri/Bonanni).

Vediamo ora in dettaglio i singoli movimenti dei Concerti, basandoci in gran parte sull'analisi di P. H. Lang:

Concerto n. 1 in Sol maggiore

Il 1° Concerto è uno dei più allegri e più animati della raccolta. Comincia *A tempo giusto*, come afferma Burney, "con orgoglio e alterigia".

È seguito da un *Allegro* imperioso dalla vivacità inesauribile.

L'*Adagio* è un duetto d'amore d'autentica dolcezza mediterranea tra il Concertino ed il tutti.

Il successivo *Allegro* è una fuga in cui il soggetto cambia letteralmente direzione a metà del movimento.

L'*Allegro* finale svanisce poco dopo una fuga veloce ed energica nella quale i bei risultati tecnici sono ottenuti con disinvoltura.

In esso confluiscono arie di danza che sembrerebbero richiamare la *Sonata* in Sol maggiore K. 2 di Scarlatti: Handel ne avrebbe abilmente riordinato i differenti movimenti derivandone un brano essenzialmente nuovo.

Concerto n. 2 in Fa maggiore

L'*Andante larghetto* è un felice brano pastorale dalla linea melodica tipicamente handeliana; il tutti è vigoroso e solo il Concertino è tenero.

Il movimento si fa pensoso, ma verso la fine, quando il fermento si spegne in un sommerso gocciolio di seste ai violini, segue una ripresa esitante dell'*Allegro* tema iniziale.

Il secondo movimento inizia come una sonata in trio piena di brio che sfocia in un indugio eccezionalmente lungo sulla sesta napoletana.

Il pathos e l'espressività del *Largo* hanno un carattere quasi di vocalità teatrale.

Il movimento finale è altrettanto drammatico e consiste in una fuga che non ha l'uguale nei vari trattati. Si tratta di un lavoro di eccezionale bellezza e fantasia.

ORPHEUS CHAMBER ORCHESTRA



Concerto n. 3 in Mi minore

Il 3° Concerto si apre con un *Larghetto* venato di pathos e molto suggestivo: quel genere di lenta sarabanda prediletta da Handel.

L'*Andante* che segue è una severa doppia fuga, malinconica, dal contrappunto superbo ed il breve brano raggiunge una tensione incredibile; a detta di qualcuno, sembrerebbe ispirato dall'ultima *Sonata*, la K. 30 "Fuga del gatto", degli *Esercizi* di Scarlatti.

Segue un *Allegro* che inizia come un tipico movimento di Concerto Grosso italiano che col suo tema fortemente accentato e con i suoi intervalli di ottava ricorda Vivaldi; poi improvvisamente Handel decide di trasformare il tutto in un Concerto solistico inserendo alcuni episodi per il primo violino del Concertino; così il brano prosegue il suo corso di sorpresa in sorpresa.

La magnifica *Polonaise*, riccamente orchestrata, è un prolungato movimento di danza dal contrappunto fiorito, con accenti rustici che ricordano il suono delle cornamuse, sul genere della *Pastorale* dell'ottavo Concerto *fatto per la notte di Natale* di Corelli.

Il Concerto si chiude con un breve *Allegro* simile al minuetto presente nell'*Ode per il giorno di Santa Cecilia* che Handel aveva appena terminato.

Concerto n. 4 in La minore

Nel 4° Concerto Handel ricorre agli accenti appassionati.

Il *Larghetto affettuoso* è un arioso strumentale con una linea melodica lunga e fluida di taglio moderno. Segue una fuga costruita in modo magistrale su un tema irregolare e difficile.

Handel accetta la sfida ed il risultato è una delle sue fughe più belle.

Se la fuga è irruenta ed elaborata, il *Largo e piano* è estremamente sereno e semplice, ma di quella semplicità che può venire solo da un grande compositore: è un susseguirsi di note tenute nella parte superiore contrapposte ad un basso mobile, che danno un'immagine tranquilla ed immobile. Il brano potrebbe essere cantato senza alcun mutamento.

La fuga ricompare nell'*Allegro* finale, di straordinaria drammaticità, mordente e penetrante, condotto senza esitazioni, alla maniera di Vivaldi, sebbene l'evoluzione e la trasformazione dei suoi temi sia esclusivamente handeliana.

Da notare che verrà rimaneggiato per l'aria "È si vaga del suo bene" di *Imeneo*.

I VIRTUOSI DI ROMA



Concerto n. 5 in Re maggiore

Burney considera l'*Ouverture* iniziale del 5° Concerto la migliore di quelle composte da Handel ed afferma che essa "sembra richiedere un organico militare deciso e rumoroso.

L'*Allegro* è una fuga, degna compagna di quello del 4° Concerto e procede senza sforzo e con grande eleganza contrappuntistica.

Handel utilizzò questi due movimenti nella loro forma quasi definitiva anche per l'*Ouverture* dell'*Ode per il giorno di Santa Cecilia*, e pare che siano entrambi debitori ai *Componimenti* di Muffat. Il terzo movimento, definito *Presto*, è uno scherzo strumentale, leggero, conciso, audace e moderno.

Poi viene un *Largo*, un'altra sarabanda handeliana carica di pathos.

Il secondo, scintillante, *Allegro* ha un carattere davvero sinfonico quando Handel fa gareggiare gli archi con il tremolo del tutti senza lasciare che la tensione si allenti.

Il Concerto si chiude con un *Minuetto*, anch'esso presente nell'*Ode*.

Concerto n. 6 in Sol minore

Il 6° Concerto è il più melanconico della raccolta.

Si apre con un *Larghetto affettuoso*, drammatico e meditativo. Anche la fuga, chiamata *A tempo giusto*, col suo tema contorto, è cupa ma non priva di vigore.

La confusa dinamica dei movimenti, associata allo stile sinfonico, è priva di significato per Burney, che però apprezza una bella fuga e manifesta un'ammirazione incondizionata per questa fuga, dal disegno marcatamente cromatico: "La fuga ha un soggetto molto bizzarro, talmente imprevedibile e difficile da trattare che nessun compositore dotato di normale abilità ed esperto di questa dotta scrittura avrebbe osato cimentarvisi, vista la serie poco naturale di suoni che lo compongono".

La *Musette* che segue esprime tenera serenità ed ha il fascino della musica popolare napoletana, ma ancora una volta Handel sfida qualsiasi tradizione: la sezione iniziale secondo Schering sarebbe tratta da Leo, ma certamente nella prima metà del Settecento nessuno sarebbe stato capace di trarre da quel materiale un pezzo di tale straordinaria fantasia.

La *Musette* è formata da diverse sezioni che costituiscono una sorta di rondò: la prima sezione si limita ad un gradevole ronzio di cornamuse; la seconda presenta un quadro nuovo e capriccioso su un ritmo vivace di scozzese.

È in un certo senso rassicurante il modo in cui i bassi riprendono il ritmo dei violini e ripetono il loro delicato motivo con un certo imbarazzo, inciampando e brontolando bonariamente.

A questo punto Handel decide che i violini hanno bisogno di essere sfruttati meglio e li fa concertare, ma all'improvviso riprende l'organico iniziale ed il delizioso pezzo si conclude con una dolce cadenza che è come un sospiro.

Gli altri due movimenti sono stati giudicati noiosi da molti, e da altri sono stati difesi con galanteria poco convinta. Burney, che non nasconde la sua disapprovazione, suggerisce di ometterli, sostenendo che anche Handel li ometteva spesso nei suoi Concerti.

Sé è così, la ragione sta forse nella loro audacia troppo progredita per i tempi.

Chi ricerca il chiaroscuro ritmico e melodico non lo troverà certo nel vivace *Allegro* che iniziando con un tema marcatamente vivaldiano,

assume nelle mani di Handel un'implacabile determinazione. Mentre ci si domanda come proseguirà il pezzo, il violino solista attacca un frammento di musica Concertistica ricca di cascate di suoni vivaldiani apparentemente senza relazione col resto, ma chissà come riprende un deciso tutti con le sue frasi vivaci.

KARL RICHTER



Allora lo scambio si fa più nervoso ed agitato, il violino solista si limita a brevi interventi lamentosi che sono soffocati dal perentorio tutti. Dopo un po' il complesso strumentale decide che il gioco è finito ed una scala cromatica precipitosa spazza via il solista ed una rabbiosa sesta napoletana ne suggella la condanna.

Il pezzo si conclude con un energico tutti. Questo movimento in crescendo, vigoroso e fantastico, era ancora incompreso circa un secolo fa.

L'*Allegro* finale è molto più tranquillo, ma mostra ancora le tracce di contrasto nelle vigorose terzine opposte al tema squadrato del motivo di

Minuetto che conclude questo Concerto composto da un arcobaleno di forme, temi ed atmosfere.

Concerto n. 7 in Si bemolle maggiore

Questo è un Concerto per sola orchestra: manca il Concertino e tutti i violini suonano insieme. Dopo un'introduzione breve e pacata Handel ancora una volta si accalora e scrive una fuga il cui tema è formato da una nota ripetuta in valori sempre minori.

È una delle rare occasioni nelle quali Handel accetta di manifestare in musica l'aspetto più vigoroso del proprio umorismo.

In realtà la fuga ha carattere sinfonico più che di vera e propria fuga; Handel cattura la piccola figura alla fine del tema e la elabora con un gusto tipicamente haydniano.

I due movimenti successivi, un *Largo* ed un *Andante*, hanno le caratteristiche musicali di una suite: il primo è polifonico, ma in realtà si tratta di un'aria strumentale dalla melodia sostenuta e dall'armonia ricca; l'*Andante* abbandona qualsiasi intento polifonico e si limita ad intrecciare ghirlande melodiche su un accompagnamento molto semplice.

La vigorosa vena "sinfonica" handeliana ricompare nell'ultimo movimento, una *Hornpipe*.

Chiaramente Handel si diverte e sperimenta con piacere inesauribile il ritmo allegro dell'antica danza inglese e le evoluzioni a cui può sottoporre i registri acuti: il risultato è un pezzo molto significativo.

Concerto n. 8 in Do minore

L' 8° Concerto è una vera *Suite* che inizia con un *Allemande* grave e solenne. Si tratta di un pezzo drammatico, pieno di cadenze d'inganno a sorpresa, che, pare, sia una trasposizione del primo brano di una *Pièces de clavecin* di Johann Mattheson: Handel nel rielaborarla, naturalmente, l'ha migliorata.

Nell'intenzione del compositore, comunque, non c'è la volontà di conferire un tono drammatico all'intero Concerto, pur conservando una sfumatura di serietà fino alla fine: dopo un breve *Grave*, un *Andante allegro* gioca con eleganza sommessata con un piccolo abbellimento; le dissonanze sono poco marcate ed una certa malinconia aleggia sul pezzo.

Una bella e scorrevole *Siciliana* apporta un certo calore all'insieme ed il

breve *Allegro* finale è affascinante grazie ad un tema metricamente sofisticato.

Concerto n. 9 in Fa maggiore

Il 9° Concerto, assieme al 6°, è forse il più eseguito della raccolta. Il breve *Largo*, con la sua atmosfera "indeterminata", serve da bella introduzione allo stimolante *Allegro* successivo, abilmente adattato dall'analogo movimento del Concerto per organo HWV 295, soprannominato "Il Cuculo e l'Usignolo".

Anche il *Larghetto* successivo è preso in prestito da quel Concerto per organo.

Il bell'*Allegro* è una fuga costruita su un tema molto complesso, che troviamo anche nell'Ouverture di *Imeneo*; come pure il piccolo *Minuetto* che segue.

Chiude il Concerto una *Gigue* dallo stile molto italiano nonostante il titolo francese.

I MUSICI



Concerto n. 10 in Re minore

L'*Ouverture* alla francese iniziale è fiorita e cerimoniosa nel tono e nel gesto secondo uno stile grandioso. Dopo una malinconica *Air*, vengono ben tre *Allegro* di fila: sono splendidi pezzi contrappuntistici, con temi che ben si adattano ad un'esecuzione animata.

Il primo, in forma binaria, possiede un'energia nervosa che rimanda ai balletti per il teatro di Purcell. L'ultimo stabilisce un geniale contrasto tra il contro-soggetto ed il tema principale; inoltre, l'allegria generale viene di nuovo turbata da piccoli intermezzi drammatici di stile omofono; poi l'elaborato pezzo si conclude su un tono enigmatico.

Concerto n. 11 in La maggiore

Il Concerto per organo in La maggiore HWV 296a costituisce la base dell' 11° Concerto, il più lungo della serie.

Inizia con un *Andante larghetto* da eseguirsi *staccato*, secondo le indicazioni di Handel; i gesti sono ampi come gli intervalli delle parti violinistiche, ma dopo un po' l'atmosfera viene a mano a mano alterata da tocchi drammatici ed il tono si fa misterioso, appassionato ed implorante.

Il pezzo si conclude come se avesse qualche programma nascosto.

L'*Allegro* è una doppia fuga su temi in forte contrasto fra loro, di grande qualità.

Dopo un fin troppo lungo *Andante*, l'*Allegro* finale risulta molto gradevole, grazie ad un tema dalla metrica pungente ed agli ornamentali soli virtuosistici del violino.

Concerto n. 12 in Si minore

Per profondità il 12° Concerto non ha eguali nella raccolta.

Inizia con una *Ouverture* francese inconsueta, quasi un espressivo recitativo strumentale, più che il solito brano cerimoniale; il ritmo è fortemente puntato, gli intervalli sono "selvaggi" (Burney); l'intenso pathos tradizionale è disseminato di improvvisazioni fantasiose.

Segue un *Allegro* che è uno straordinario brano Concertistico prorompente di salute al pari dell'*Allegro* finale che ha un tema sfacciato, allegro e saltellante; quando questo ritmo marcato non lo soddisfa più, Handel introduce anche le terzine.

Il primo *Largo* fra i due movimenti veloci è come una corrente tranquilla, con increspature appena percettibili; il secondo, invece, racconta in poche battute una storia tragica.

ORPHEUS CHAMBER ORCHESTRA

