

BRITTEN BENJAMIN

Compositore e pianista britannico

(Lowestoft, 22 XI 1913 - Aldeburgh 4 XII 1976)



Brittern nacque a Lowestoft, nel Suffolk, figlio di un dentista, musicista amatoriale ma dotato di un certo talento. Studiò alla Gresham's School.

Iniziò a comporre in modo alquanto prolifico già da bambino e nel 1927 iniziò le lezioni private con Frank Bridge. Studiò anche, con minor entusiasmo, al Royal College of Music con John Ireland ed altri.

La sua prima composizione che attirò l'attenzione generale fu la variazione corale *A Boy was Born*, scritta nel 1934 per i BBC Singes.

L'anno successivo incontrò W. H. Auden col quale collaborò al ciclo di canzoni *Our Hunting Fathers* ed anche in altri lavori, ambedue radicali sia per la visione politica sia per le interpretazioni musicali.

Ancor più importante fu l'incontro nel 1936 con il tenore Peter Pears, che divenne un fedele collaboratore e compagno di vita.

All'inizio del 1939 i due seguirono Auden in America, dove Brittern compose la sua prima opera su libretto di Auden e la prima delle sue numerose canzoni per Pears.

Lo stesso periodo è memorabile per il numero di opere per orchestra, tra cui numerosi *Concerti per pianoforte e violino* e la *Sinfonia da Requiem*.

Brittern e Pears fecero ritorno in Inghilterra nel 1942 e Brittern completò l'opera corale *Inno a Santa Cecilia* (la sua ultima collaborazione con Auden) e *A Ceremony of Carols* durante il lungo viaggio in mare.

Aveva già cominciato a lavorare alla sua opera *Peter Grimes*, e la première al Sadler's Wells nel 1945 fu il suo, fino ad allora, maggior successo.

Brittern, comunque, stava incontrando una certa opposizione in settori del mondo musicale inglese e, gradualmente, si ritirò dalla scena londinese fondando l'English Opera Group nel 1947 e l'Aldeburgh Festival l'anno successivo, parzialmente anche se non solo per rappresentare i suoi stessi lavori.

Peter Grimes segnò l'inizio della serie delle opere inglesi, fra le quali furono particolarmente ammirate *Billy Budd* (1951) e *The Turn of the Screw* (1954).

In quest'ultima, il ruolo di Miles fu creato per il dodicenne David Hemmings del quale Brittern, sempre attratto dai ragazzi, si era infatuato. La voce di ragazzo come simbolo di innocenza e di tentazione allo stesso tempo, è un motivo ricorrente nella musica di Brittern.

Un'altra influenza fu la musica dell'Est, un interesse promosso dal viaggio con Pears nel 1957. Brittern fu molto colpito dalla musica di Bali

e dal Giappone.

I frutti di questo viaggio comprendono il balletto *The Prince of the Pagodas* (1957) e la serie di semi-opere “Parables for Church Performance”: *Curlew River* (1964), *The Burning Fiery Furnace* (1966) e *The Prodigal Son* (1968).

IL POETA OWEN UCCISO IN GUERRA



Il maggior successo della carriera di Britten fu il *War Requiem*, scritto per la riapertura della Cattedrale di Coventry con Dietrich Fischer-Dieskau, Peter Pears e Galina Visnevskaja come solisti e con lo stesso Britten alla guida della London Symphony Orchestra.

Di quest'opera esiste anche un'incisione registrata nel gennaio del 1963, in cui sono immortalate le prove ed alcuni colloqui che Britten ebbe con il coro e l'orchestra.

Ci sono anche alcune istruzioni che Britten diede alla Visnevskaja, aiutata da un interprete. La più interessante è quella in cui Britten si lamenta con il suo soprano russo della difficoltà dell'esecuzione della partitura.

Allora la Visnevskaja, ridendo, si stupisce che lo stesso autore trovi la sua opera "difficile": se è difficile perché scriverla così? E Britten le rispose: "Non l'ho scritta per dirigerla io!".

Nell'ultima decade della sua vita Britten soffrì di disturbi sempre più gravi ed i suoi ultimi lavori divennero sempre più inconsistenti.

Comprendono: l'opera *Death in Venice* (1973), la *Suite on English Folk Tunes "A Time There Was"* (1975) e la cantata drammatica *Phaedra* (1976), scritta per Janet Baker.

Britten morì per un attacco cardiaco ad Aldeburgh, poco dopo essere stato nominato baronetto, nel 1976.

Altre composizioni

Una delle opere più note di Britten è *Young Person's Guide to the Orchestra* (1946), che venne composta per accompagnare *Instruments of the Orchestra*, un film educativo prodotto dal governo britannico.

L'opera ha come sottotitolo *Variations and Fugue on a Theme of Purcell*, ed usa come tema centrale una melodia tratta dall'*Abdelazar* di Henry Purcell.

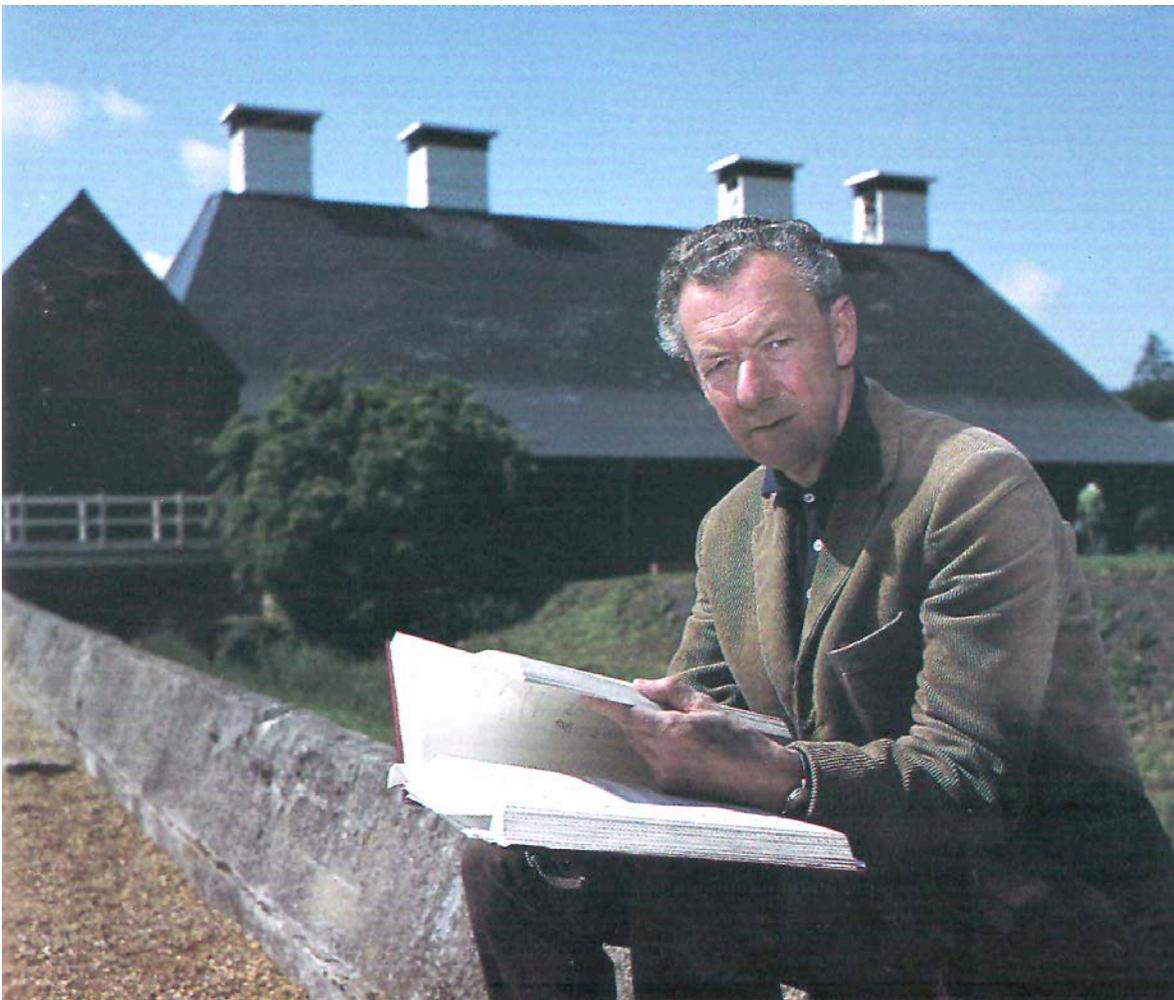
Britten crea variazioni individuali per ognuno degli strumenti dell'orchestra, partendo dai legni, quindi gli archi, gli ottoni ed infine le percussioni.

Britten riunisce quindi l'intera orchestra per una fuga, prima di riprendere il tema e concludere l'opera. Nel film originale era presente un commento parlato, ma questo viene spesso omesso nelle esibizioni concertistiche e nelle registrazioni.

Britten fu anche un affermato pianista, e talvolta si esibì con questo

strumento nella musica da camera o accompagnando dei lieder. Comunque, ad eccezione del *Piano Concerto* (1938) e delle *Diversions* per pianoforte ed orchestra (scritte per Paul Wittgenstein nel 1940), scrisse poca musica per tale strumento, ed in un'intervista del 1963 per la BBC disse che lo considerava come "uno strumento secondario".

BENJAMIN BRITTEN



Brittern è considerato pressoché unanimamente dalla critica come uno dei più grandi musicisti inglesi del XX sec.. Negli anni '30 egli compì uno sforzo cosciente per distaccarsi dalla corrente principale della scena musicale inglese, che considerava compiacente, isolana e dilettantesca.

Molti critici dell'epoca, in compenso, diffidavano della sua abilità, cosmopolitismo ed ammirazione per compositori quali Mahler, Berg e Stravinskij, non considerandoli modelli appropriati per un giovane musicista inglese.

Ancor oggi, la critica alla sua musica si trova spesso intrecciata a considerazioni sulla sua personalità, opinioni politiche e sessualità. La pubblicazione nel 1992 della bibliografia di Humphrey Carpenter, con le rivelazioni sulle spesso tese relazioni personali, professionali e sessuali di Brittern, ha assicurato che la sua rimarrà una figura controversa.

Per molti musicisti comunque, la sua tecnica impeccabile, la grande simpatia musicale ed umana, e l'abilità di trattare le forme musicali più tradizionali con freschezza ed originalità, lo pongono a fianco dei principali compositori della sua generazione.

WAR REQUIEM

Il *War Requiem* è stato composto per la ricostruzione della Cattedrale di Coventry, ed è stato eseguito per la prima volta il 30 maggio 1962.

La Cattedrale di Coventry era stata distrutta durante la seconda guerra mondiale. Britten fu incaricato di comporre un pezzo per la conclusione dei lavori di ricostruzione e per la cerimonia inaugurale d'apertura.

Il Requiem doveva essere eseguito all'interno della cattedrale e Britten incontrò non poche difficoltà per eseguire questo pezzo in quanto l'acustica non era adeguata alla composizione.

FOTOGRAFIA DELLA PRIMA GUERRA MONDIALE



Il *War Requiem* è una glorificazione dei soldati britannici morti durante la prima guerra mondiale e costituisce una denuncia contro le malvagità della guerra a cui Britten era completamente sfavorevole. Costituisce altresì un monito per le generazioni future della insensatezza ad abbracciare le armi contro altri uomini. Questo lavoro è stato dedicato a quattro suoi amici, uccisi proprio durante quella guerra.

La performance di Londra del 6 dicembre 1942, nell'Abbazia di Westminster è stata registrata dalla Decca nel 1963 ed il lavoro è stato immediatamente acclamato dalla critica e salutato come un capolavoro.

La struttura della composizione comprende tre voci soliste (baritono-soprano-tenore), coro ed orchestra.

Per quanto riguarda il testo, Britten aggiunse alle parole latine alcune poesie di Owen, un fante ucciso una settimana prima dell'armistizio.

Il totale contrasto con *The Spirit of England*, scritto dal connazionale Edward Elgar, il *War Requiem* è un pezzo decisamente contro la guerra.

The Spirit of England è un lavoro epico in cui la poesia è stata messa in musica, ma contrariamente al *War Requiem* dà un messaggio completamente diverso.

FOTOGRAFIA DELLA PRIMA GUERRA MONDIALE



Saint Nicolas

La *cantata Saint Nicolas* per tenore, coro e coro di voci bianche, op. 42, è stata scritta nel 1948, su testo di Eric Crozier.

L'orchestra è composta da: archi, pianoforte a quattro mani, organo, e percussioni. Britten scrisse l'intera partitura per musicisti anche non professionisti, ad eccezione di alcune parti.

Nella *Cantata* è raccontata la vita di San Nicola, il personaggio che col passare degli anni ha preso la forma che oggi tutti conosciamo di Santa Claus, Babbo Natale.

Dopo un'interruzione data dal coro di adulti e tenore, che impersonifica appunto San Nicola, interviene il coro di voci bianche a raccontare la nascita del Santo: egli appena nato gridò: "*God be glorified*", "Dio sia

lodato", andò alla fonte per farsi battezzare ed il suo nome fu santificato. In questo brano si alterna alla voce dei coristi bambini, la voce di San Nicola piccolo, interpretato da un bambino soprano: solo all'ultimo "God be glorified" interviene il tenore, simbolo della ormai avvenuta crescita di Nicola.

IL COMPOSITORE



Nel terzo brano il tenore-Nicola racconta di come ha consacrato la sua anima a Dio. Il quarto brano è presentato dal coro maschile, che racconta come, nel viaggio per andare in Palestina, presagisce il pericolo di una tempesta imminente e prega il Signore.

I bambini, con un ritmo incalzante, impersonificano i tuoni ed i fulmini che si abbattono sulla nave di Nicola: ma proprio questo, insieme ai marinai, continua a pregare affinché vengano risparmiati dalla furia del mare, che infine si placa.

Nel quinto brano, Nicola arriva a Myra, dove è scelto come vescovo.

Nicola viene imprigionato e successivamente liberato, e nel settimo brano incontriamo un popolo piangente per la carestia che grava sul paese.

Nella disperazione di tutti, sono stati perduti tre bambini: Timothy, Mark e John: nessuno sa dove essi siano, perché sono stati messi in salamoia.

Ma Nicola per fortuna interviene ed i corpi dei tre bambini prendono di nuovo vita. Nel brano seguente si narrano le altre vicende di Nicola, fino ad arrivare alla sua morte.

OPERE

THE RAPE OF LUCRETIA

L'opera, su libretto di Ronald Duncan, è ispirata a Livio, Ovidio e Shakespeare, ma è tratta da una tragedia ("Le viol de Lucrece", 1931) di André Obey (1892-1975), drammaturgo non troppo noto, e ha più o meno questa struttura: è divisa in due atti di due scene ciascuna, più due interludi. In totale dura meno di 110 minuti.

Il titolo viene di solito tradotto con superficiale consonanza "Il ratto di Lucrezia" mentre in realtà "Rape" significa *stupro*.

La prima dell'opera ebbe luogo a Glyndebourne il 12 luglio 1946, l'anno dopo il ben più famoso e celebrato *Peter Grimes*, ed è al centro di un periodo ben fecondo nella carriera del compositore inglese: del 1947 è infatti l'*Albert Herring*, del 1948 *The Beggar's Opera* e non, com'era nella commedia di John Gay: *The Biggars' Opera* (1728).

In ogni caso *The Rape* è la prima delle tre opere da camera di Britten (nel caso specifico l'organico è formato da dodici suonatori), seguono il prossimo *Albert Herring* (che per di più è l'unica opera cosiddetta comica che Britten abbia scritto, ma solo se si prescinde da episodi curiosi in

altre composizioni) ed il celeberrimo *The Turn of the Screw* (*Il giro di vite*, 1954). Per le edizioni, a parte la "*Vulgata*" diretta da Brittern (che contiene anche la bellissima cantata *Phaedra*, una delle estreme composizioni dell'autore, 1975), c'è quella assai più recente di Hickox, denominata "*Chandos*".

Personaggi:

Collatinus (generale romano), basso

Lucretia (sua moglie), contralto

Junius (generale romano), baritono

Tarquinius (principe etrusco), baritono

Bianca (vecchia balia di Lucretia), mezzosoprano

Coro maschile, (1) tenore

Coro femminile, (1) soprano

FOTO DI SCENA



La trama

Atto primo

Scena prima

il coro maschile introduce l'azione descrivendo lo sfondo storico. Siamo a Roma, nel 509 a.C.: Tarquinio il Superbo è despota di Roma, mentre il figlio, il Tarquinio dell'opera, non avendo più bisogno di fingere una modestia che fu necessaria al padre per conquistare il trono, "guida la gioventù romana nella guerra etrusca e tratta l'orgogliosa città come se fosse la sua puttana". Il coro femminile lamenta "la riprovevole marcia dei Romani" e dichiara che ancora Roma dovrà aspettare cinque secoli per la nascita e la morte di Cristo.

Insieme, i due cori si pongono ad osservare l'azione col pubblico.

In un accampamento lontano da Roma, Collatinus, Junius e Tarquinius bevono insieme e discutono dell'infedeltà delle mogli messa in luce da alcuni generali proprio il giorno prima (l'unica donna casta risultò proprio Lucretia, moglie di Collatinus).

Segue una disputa feroce tra Tarquinius ed il "cuckold" (cornuto) Junius, che sono separati da Collatinus, il quale, ottenuta la "riappacificazione", propone un brindisi alla sua moglie adorabile ("Collatinus ha molta astuzia politica nello scegliersi una moglie virtuosa. Collatinus splende più radioso per la fama di Lucretia", commenta il coro maschile).

Junius, ferito ed invidioso della buona sorte di Collatinus getta veleno su Lucretia, mentre Tarquinius propone un ulteriore brindisi ("la sola ragazza meritevole è il vino") e guarda andar via Collatinus "felice" per poter condividere il letto con Lucretia.

Nel duetto successivo (in cui fanno la comparsa dei temi che ritroveremo in tutta l'opera) s'intuisce che Junius vuole sedurre Lucretia e, alla protesta di Tarquinius per cui ("Lucretia è virtuosa"), risponde che ("la virtù nelle donne e mancanza di opportunità").

Tenerissima la risposta di Tarquinius ("Lucretia è casta quanto è bella").

Tarquinius e Junius scommettono sulla virtù della donna. ("Tarquinius non osare") e Tarquinius chiede un cavallo.

FOTO DI SCENA



Interludio

Il coro maschile descrive la turbolenta e rapida cavalcata di Tarquinius in uno stile che suggerisce una giostra impazzita (ed è un interessante precedente per le successive "macchine infernali" di Brittern, cioè per tutti i giochi che testimoniano violenza) richiamando tutta una serie di immagini mitiche e, nel frattempo, invitandolo a tornare indietro, a ripensarci.

Scena seconda

Siamo a Roma nella casa di Lucretia. Lucretia, Bianca e Lucia filano una lana cantando (qui il canto è motivo tematico più che formale), seguite passo passo dal coro femminile che, con consueta ma qui opportuna metafora, riporta la cardatura e lo scorrere dei fili a simbolo del corso della vita.

Ad un certo punto Lucretia ode bussare e vorrebbe andare a vedere se è un messaggio del suo amato Collatinus, ma Bianca la dissuade ("è troppo tardi per un messaggero"); per di più Lucia, che va a vedere chi c'è dietro la porta, rientra dicendo di non aver trovato nessuno.

Lucretia assicura di aver sentito bussare ma infine Bianca riesce a rassicurare la sua padrona che si tratta di un'immagine causata dalla sua ansia e dalla sua stanchezza.

Il terzetto si conclude con le considerazioni sull'amore ("come sono crudeli gli uomini ad insegnarci l'amore") seguite dal consueto commento del coro femminile, accompagnato stavolta dai bellissimi vocalizzi di Lucia e Bianca.

Lucretia nota come sia tranquilla la notte, Bianca conferma e mostra la voglia di andare a dormire. Le donne dunque si preparano per la notte ed in seguito alle osservazioni tra Coro maschile e Coro femminile a proposito del sonno che regna sulla città, si ode di nuovo bussare ma stavolta nessuno si alza perché, appunto, di nuovo ("è troppo tardi per un messaggero"), ma stavolta anche ("bussare era troppo forte per esser quello di un amico").

Lucia corre ad aprire la porta mentre Lucretia ("impallidisce per la gran paura").

È Tarquinius, che fa sentire la sua voce, e reclama di entrare ("nel nome del Principe di Roma"). Tarquinius entra e dal coro ci viene raccomandato che Lucretia chieda notizie di Collatinus mentre Tarquinius invece ride e chiede del vino, reclamando l'ospitalità di Lucretia perché ("il suo cavallo s'è azzoppato").

Bianca e Lucia, inquiete, si chiedono come mai Tarquinius cerchi riparo da Lucretia, ed il coro femminile commenta che ("l'etichetta impone quel che la discrezione vorrebbe rifiutare").

Quindi Tarquinius viene condotto nella sua stanza da Lucretia, la quale ("signorilmente gli sussurra"), ("Buona notte, vostra Altezza").

Così fanno anche Bianca e Lucia

FOTO DI SCENA



Atto secondo

Scena prima

Il coro femminile fa una cronistoria dell'opulenza etrusca, individuando tutti gli elementi che l'hanno determinata: ricchezza del terreno, virilità degli uomini, fertilità delle donne, industriosità ma poi anche brama di uccidere e di aver sete di sangue.

Sulla base di questi presupposti Tarquinius il Superbo esclama: ("governò a Roma implacabile come un torrido sole").

Fuori scena, Collatinus, Lucia, Bianca, Junius si uniscono ai cori e commentano la crudeltà del tiranno. Ancora una volta, come hanno fatto nel primo atto, coro maschile e coro femminile si appostano come ideali testimoni del seguito della vicenda ed il coro maschile continua dicendo ("quando Tarquinius desidera, Tarquinius osa").

Fidando nell'oscurità della notte, Tarquinius attraversa un buio corridoio,

e supera la porta di Bianca già dormiente, e proprio alla fine del suo monologo, per l'ennesima volta il coro maschile invita il sordo Tarquinius a fermarsi proprio mentre questi è già nella camera da letto di Lucretia; commento ormai rassegnato del coro femminile ("così dorme Lucretia").

Tarquinius in un momento di reale poesia loda la bellezza della donna e stavolta è proprio il coro femminile che lo invita a dormirci su.

Le immagini che evoca Tarquinius si fanno sempre più vive, colorate, ma mai violente. Tarquinius bacia Lucretia che invece sogna Collatinus. Lucretia si sveglia.

Agitatissimo duetto tra una spaurita ed ansiosa Lucretia ed un (in qualche modo) rassicurante Tarquinius, il quale si lascia scappare tutta una serie splendida di versi, di dolci desideri, di appellativi che in altre circostanze avrebbero fatto stupire una donna.

Lucretia, da virtuosa quale è, gli risponde ("quello che tu hai preso non ti può mai esser dato").

Lucretia mantiene sempre intatta la sua purezza e rifiuta decisamente non più Tarquinius soltanto, ma qualsiasi ipotesi di desiderio.

Tarquinius non crede che una donna così bella possa esser casta e confessa di non resistere alla brama di lei, di essere - con le parole di Lucretia ("schiavo della passione e non un principe").

Segue una domanda che nelle opere di Britten non si risolverà mai, nel corso di tutta la sua opera, fino a *Death in Venice*: ("Che pace può trovare la passione?").

Per il momento Tarquinius risponde ("La bellezza è tutto nella vita! Inclusa la pace della morte"). I cori invitano per l'ultima volta Tarquinius a tornare sui suoi passi ma Tarquinius cede alla sua passione e violenta Lucretia minacciandola con la spada.

Tutti i personaggi richiamano immagini mitiche per commentare l'accaduto.

FOTO DI SCENA



Interludio

È un canto morale sulla ("virtù assalita dal peccato"), corredata da immagini religiose che inquadrano appunto il peccato nella particolare ottica cristiana preannunciata dal coro femminile nel primo atto.

Scena seconda

Come se niente fosse accaduto, ed infatti niente sanno, Lucia e Bianca sistemano i fiori in un vaso introducendo quel che forse è il più intenso momento di canto neoclassico di Brittern.

È l'immagine dei fiori in una tranquilla quotidianità, ed il voluto lirismo spinto che danno alla scena un carattere surreale, così che la prossima entrata di Lucretia sembra quella di un fantasma, una lacera anticipazione

di Miss Jessel di "The Turn of the Screw", ma anche di tutte le donne folli che mai siano comparse nel mondo dell'opera (chi non ricorda la Lady Macbeth dell'opera di Verdi?). L'ingresso di Lucretia viene regalmente anticipato da un "*here she comes*".

Lucretia farnetica, senza però spiegare l'accaduto (bellissimo terzetto soprano-mezzosoprano-contralto). I malintesi sono drammatici, Bianca non capisce, dapprincipio si rifiuta di percepire quel che è successo.

A Lucia, che chiede quale messaggio debba dare al messaggero per Collatinus, Lucretia risponde di dare quell'orchidea, come simbolo della purezza che ormai non le appartiene più e di dirgli che gliela manda una meretrice.

Lucia esce e Lucretia fa il confronto tra la perenne costante perfezione dei fiori contrapposta alla sua impurità. Splendido duetto "dei tempi andati" con Bianca, sui ricordi puri che accomunano entrambe. Esce Lucretia e, dalle sue parole, s'intuisce che Bianca sa tutto ora.

Rientra Lucia dicendo che Tarquinius ha preso uno dei cavalli e di aver chiesto che Collatinus venisse immediatamente.

Bianca dà il contrordine ("le parole possono fare più male che bene. Solo il tempo può guarire") ricordando che ("certe volte un buon servo deve dimenticare un ordine e la lealtà può disubbidire"). Collatinus arriva con Junius. È preoccupato e non crede alle equivoche rassicurazioni di Bianca, vuol vedere sua moglie; evidentemente informato da Junius, chiede se Tarquinius sia stato in casa ed impone a Bianca di rispondere.

Junius dice di aver fatto di tutto per precedere Tarquinius ed avvertire del pericolo. Collatinus chiede l'udienza della moglie e finalmente avviene il confronto.

Mentre Collatinus punta l'attenzione sull'amore che li lega, Lucretia, disperata e rassegnata, nega qualsiasi continuità di un rapporto straziato alla base. Entrambi concordano che ("amare come abbiamo amato è stato vivere sull'orlo di una tragedia").

FOTO DI SCENA



Lucretia lamenta la sua infinita vergogna e racconta l'accaduto mentre Collatinus la conforta ("quel che è stato fatto a Lucretia può esser dimenticato").

Il duetto - anche questo splendido - ha un tono in minore ma non è "tragico", ha più la disperazione del passato non più presente, sa più di malinconico, come di un'occasione perduta, una magnifica occasione perduta.

Alla fine Lucretia si pugnala dichiarando che sempre sarà casta fuorché per essere stata violentata dalla morte. Disperazione di Collatinus ("Così breve è la bellezza? È tutto? È tutto!").

Junius invita i romani a sollevarsi in rivolta contro Tarquinius ed a far

attraversare la città il cadavere di Lucretia. I due cori identificano l'amore assoluto dei due coniugi con la morte. Ma soprattutto una richiesta particolare, ancora ("È tutto?")

E la malinconia conclude il finale ("Ora con parole esauste e queste piccole note, tentiamo di cantare una canzone per l'umana tragedia").

Considerazioni

L'uso dei due cori era già in *Obey* ma Duncan li rende più fluidi, limitandoli a due soli elementi in tutto. La particolare visuale cristiana non è irrazionale come potrebbe sembrare, raccontando i due cori una vicenda già avvenuta che serve come apologo morale.

Il lirismo crescente è fortemente poetico; di una poesia quasi di fattura latina, e culmina, come già detto, nel secondo atto, soprattutto nella seconda scena e non ha eguali forse in nessun compositore coevo.

Niente a che fare con la vocalità di Stravinskij in questo caso, molto più nel *Peter Grimes*, soprattutto in Ellen, così simile ad Anne nel *The Rake's Progress*.

È evidente quanto quest'opera s'inserisca alla perfezione nella prospettiva critica della violenza all'individuo da parte della società, ma bisognerebbe ascoltarla per cogliere le raffinatezze orchestrali di Britten. Le melodie che si ascoltano sono tutte introdotte nel primo atto e si ripropongono nel secondo: per esempio il terzetto iniziale, ha un suo corrispettivo precedente nel duetto tra Junius e Tarquinius dell'atto I. Ma ecco che, laddove si ha un momento negativo, in cui cioè domina la corruzione, anche la melodia è corrotta, grottesca, dissonante, sgradevole; nell'idillio dei fiori, invece, è tutto un vocalizzo aereo e fiorito, appunto, di incantevole fascino.

Sempre nel primo atto, prima che Collatinus riesca a dividere i due contendenti, Tarquinius si lascia andare in un'odiosa, bambinesca cantilena volgare, che altera lo sviluppo autonomo della musica, la rende distorta, ai limiti della tonalità.

FOTO DI SCENA



È lo stesso procedimento esatto che viene usato nel *Sogno di una notte di mezza estate* (1960) nella scena dei commedianti, a sua volta però anticipata dal ben più antico *Paul Bunyan* (1941), l'unica opera "americana" di Britten, su libretto di Auden, nella scena dei cuochi.

La linea vocale di Lucretia si compiace di determinate cadenze, come i veloci arpeggi discendenti, che sono tipici dello sprofondare nei toni bassi, nelle profondità che per Britten sono terra fertile (non esclusiva però, si pensi a Bianca) del male, laddove di norma i toni alti sono affidati alle voci angeliche ed incorrotte.

ALBERT HERRING

di Benjamin Britten (1913-1976)

libretto di Eric Crozier, dal racconto *Le rosier de Madame Husson* di Guy de Maupassant

Comic opera in tre atti

Prima:

Glyndebourne, 20 giugno 1947

Personaggi:

Albert Herring, figlio di una fruttivendola (T); Mrs. Herring, sua madre (Ms); Sid, commesso di macelleria (Bar); Nancy, panettiera e sua fidanzata (Ms); Lady Billows, vecchia dispotica (S); Florence Pike, sua governante (A); Miss Wordsworth, direttrice della scuola parrocchiale (S); Gedge, parroco (Bar); Budd, sovrintendente di polizia (B); Emmie, Cis, Harry, bambini del villaggio (S)

Con il proposito di favorire la diffusione di nuove opere inglesi e la riscoperta delle antiche, nel 1947 Britten ricopriva l'incarico di direttore della Glyndebourne Opera Company, ove la 'prima' ebbe luogo sotto la sua bacchetta: Peter Pears, interprete prestigioso della sua musica, sosteneva il ruolo di Albert. I contrasti insorti con il teatro, tuttavia, acuirono nel compositore il bisogno di dare vita ad una compagnia indipendente - nacque così l'English Opera Group - e di dotarsi di una sede propria: Britten fondò il Festival di Aldeburgh e nel giugno del 1948 *Albert Herring* fu il primo titolo in cartellone. Da allora numerose e fortunate riprese si sono succedute ovunque; tra le più recenti ricordiamo quella del Covent Garden (1989).

FOTO DI SCENA



La trama

Atto primo

Loxford, una piccola città-mercato dell'East Suffolk, aprile-maggio 1900. Le più alte autorità di Loxford sono riunite nella sala da pranzo di Lady Billows in qualità di membri del comitato per l'annuale elezione della Regina di maggio, una giovane scelta con un concorso promosso dalla padrona di casa per arginare la decadenza morale del villaggio. Ma dopo minuziose ricerche nessuna delle candidate soddisfa i rigidi requisiti morali di Lady Billings. Budd avanza allora una soluzione

drastica: eleggere un Re di maggio nella persona di Albert Herring, educato da sua madre secondo severissimi principi puritani. Lady Billows è riluttante, ma di fronte all'alternativa di annullare il concorso e la relativa festa, accetta. Intanto, nel negozio della signora Herring e Sid canzonano Albert per la sua esagerata sottomissione alla madre inneggiando alle gioie dell'amore e della caccia. L'arrivo di Nancy, che prende ad amareggiare con Sid, mette Albert in ulteriore imbarazzo. Sopraggiungono quindi Lady Billows, Miss Pike e il comitato al completo recando l'annuncio dell'elezione di Albert a Re di maggio. «È una cosa assolutamente assurda!», protesta Albert, ma sua madre, attirata dalle 25 sterline d'oro assegnate dal premio, convince il figlio ad accettare.

Atto secondo.

Nel giardino della parrocchia ha luogo la festa della premiazione. Per burlarsi di lui, Sid versa del rum nel bicchiere di limonata di Albert. La cerimonia si svolge tra omaggi musicali e floreali in onore del vincitore, discorsi dei membri del comitato; al momento del suo discorso d'occasione, Albert è preso da un accesso di timidezza e riesce solo a balbettare qualche parola. Di ritorno al negozio della madre, Albert ascolta di nascosto un dialogo tra Nancy e Sid e patisce una doppia delusione. Non solo Nancy non ha nessun interesse nei suoi confronti, contrariamente alla sue fantasiose speranze, ma entrambi lo compatiscono per la sua supina soggezione alla madre. Albert decide allora di provare tutte le esperienze eccitanti sin qui negategli.

Atto terzo.

Il pomeriggio del giorno seguente, nel negozio della signora Herring, tutti piangono la scomparsa e la morte ormai certa di Albert. Ma ecco che egli appare d'improvviso, irriconoscibile: è sporco e scarmigliato, si è ubriacato e ha fatto a pugni. Il giovane ribatte ai rimproveri della madre rinfacciandole l'educazione opprimente; gli amici si congratulano con lui, mentre i membri del comitato si allontanano scandalizzati.

BOZZETTO



La tradizione inglese della *comic opera* presenta di norma, come nell' *opéra-comique* francese, un'alternanza di brani musicati e di estesi dialoghi in prosa al posto dei recitativi. La caratteristica saliente di *Albert Herring* è di mettere in musica tutti i dialoghi, una scelta che non ha precedenti se si eccettuano alcune delle *Savoy Operas* di Gilbert e Sullivan (ad esempio *Trial by Jury* , 1875) e, anche se solo in parte, *The Boatswain's Mate* di Ethel Smyth (1915).

Al parlato Britten sostituisce dunque, nelle sezioni di collegamento tra un'aria e la successiva, una sorta di recitativo 'secco' in cui le voci sono accompagnate – ulteriore novità – non dal cembalo ma dal pianoforte. Un simile recitativo assume risalto preminente nella partitura, per la sua forma libera che permette di adattarsi con efficace naturalezza all'andamento ed alle sfumature più minute dei dialoghi. È inoltre un recitativo che, se da un lato guarda alla prosa, ha un rapporto non schematico ma fluido e mutevole con l'aria, assumendone all'occorrenza i connotati lirici e cantabili.

Albert Herring è la seconda 'opera da camera' di Britten dopo *The Rape of Lucretia*: sono appena dodici gli strumenti impiegati, ma con effetti suggestivi in specie negli interludi posti tra scena e scena, come nel duetto di flauto e clarinetto basso nella 'musica notturna' del secondo atto.

FOTO DI SCENA



A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM

di Benjamin Britten (1913-1977)

libretto proprio e di Peter Pears, da Shakespeare

Opera in tre atti

Prima:

Aldeburgh, 11 giugno 1960

Personaggi:

Oberon (Ct), Tytania (S), Puck, Theseus (B), Hippolyta (A), Lysander (T), Demetrius (Bar), Herminia (Ms), Helena (S), Bottom (B); artigiani, fate, folletti

Il soggetto shakespeariano fu, prima di Britten, fonte di ispirazione per molti altri compositori; tra gli inglesi ricordiamo Henry Purcell (*The*

Fairy Queen). Nel 1960 Britten decise a sua volta di tentare una traduzione musicale della commedia di Shakespeare, per il quale da sempre nutriva una sorta di venerazione. Nei drammi e nelle commedie del poeta inglese, del resto, la musica riveste un ruolo fondamentale, sia come presenza scenica irrinunciabile sia come dimensione dello spirito. L'omaggio del maggiore compositore inglese del Novecento al più grande poeta della sua patria era quindi un gesto quasi doveroso. Il libretto venne redatto con la collaborazione di Peter Pears, ed è, nelle linee generali, molto fedele all'originale.



La trama

Atto primo

Nella magica foresta s'ode il coro delle fate: sopraggiunge Puck ed annuncia l'arrivo di Oberon. Il re degli elfi, che è in lite con Tytania, istiga Puck a cercare la favolosa erba degli incanti d'amore. Giungono le due coppie di amanti ateniesi: Herminia e Lysander, Helena e Demetrius. Appena gli amanti se ne vanno torna Oberon, al quale Puck consegna i portentosi fiori. Dopo il passaggio di alcuni artigiani, che stanno organizzando una recita per festeggiare le nozze del duca Theseus, fa il suo ingresso Tytania, che chiede alle fate di intonare per lei un canto che la faccia dormire. Oberon spreme il succo dell'erba sui suoi occhi: Tytania si innamorerà della prima creatura che vedrà al risveglio.

Atto secondo

Mentre gli artigiani iniziano le prove del loro spettacolo, Puck decide di tramutare il tessitore Bottom in un essere con la testa d'asino. Tutti fuggono e Tytania, risvegliandosi, si innamora del mostro. Oberon, dapprima divertito dello scherzo di Puck, finisce per incollerirsi quando scopre che il folletto ha creato una gran confusione amorosa anche tra le coppie degli amanti ateniesi. Per rimediare al pasticcio, le fate fanno addormentare gli innamorati e Puck, durante il loro sonno, riesce a riappacificarli.

Atto terzo

Oberon libera infine Tytania dall'incantesimo e fa sparire la testa d'asino di Bottom. Al suono di una sarabanda, Oberon e Tytania si recano al palazzo del duca, dove vengono celebrate le triplici nozze, allietate dallo spettacolo organizzato dagli artigiani.

FOTO DI SCENA



Nell'opera Oberon riveste un ruolo di assoluto primo piano, vero *deus ex machina* di tutta la vicenda. Composta per un teatro di piccole dimensioni, la partitura è affidata ad un organico formato da archi, sei legni, quattro ottoni, due arpe, clavicembalo, celesta e percussioni. È assai sorprendente come, con mezzi così ridotti, Britten riesca a caratterizzare in modo molto preciso i tre livelli sui quali si sviluppa l'azione: il regno delle fate, quello della corte di Teseo ed il mondo degli artigiani. Al folletto Puck, interpretato da un cantante-acrobata, è affidato il compito di metterli in relazione trasvolando dall'uno all'altro.

Il peculiare registro delle voci infantili definisce invece il mondo delle fate e degli elfi, il cui re Oberon viene da Britten affidato alla 'innaturale' voce del controtenore, all'epoca il celebre Alfred Deller. Tytania, moglie di Oberon, è forse il personaggio meglio caratterizzato di tutta la partitura: a lei Britten affida le pagine più toccanti, quasi sensuali nel loro patetismo.

L'opera consentì inoltre al compositore di sfoggiare capacità ironiche fuori dal comune, come quando, durante la rappresentazione di *Piramo e Tisbe* (tipico esempio dell'antica tradizione del 'teatro nel teatro'), inscenata dagli artigiani in onore delle triplici nozze, Britten intesse un'amabile parodia dell'opera italiana dell'Ottocento.

BILLY BUDD

di Benjamin Britten (1913-1976)

libretto di Edward Morgan Forster e Eric Crozier, da Melville

Opera in un prologo, due atti e un epilogo

Prima:

Londra, Covent Garden, 1° dicembre 1951

Personaggi:

Billy Budd (Bar), Edward Fairfax Vere (T), John Claggart (B), Mr. Redburn (Bar), Mr. Flint (B), Mr. Ratcliffe (B), Red Wiskers (T), Donald (Bar), Dansker (B), un novizio (T), Squeak (T), Bosun (Bar); mozzi, marinai

FOTO DI SCENA



Il grande successo che, nel 1945, aveva arriso a *Peter Grimes* sembrava avere esaurito in Benjamin Britten il desiderio di cimentarsi ancora con opere di vaste proporzioni per grande orchestra. Ma verso il 1951, su richiesta del Covent Garden, il compositore ritentò l'impresa con un altro dramma marinaresco incentrato sulle vicende del marinaio Billy Budd, protagonista dell'omonimo romanzo scritto nel 1891 da Herman Melville. Romanzo postumo, pubblicato dopo la morte dell'autore di *Moby Dick*, *Billy Budd* trovò la via del palcoscenico attraverso la versione librettistica che ne diedero Forster (l'autore di *Maurice* e di *Passaggio in India*) e Crozier.

La vicenda, ambientata nel 1797 ed ispirata a fatti storici realmente accaduti (i continui casi di ammutinamento che allora si verificavano nella marina militare inglese a causa delle terribili condizioni di vita) è inquadrata da un prologo e da un epilogo (una delle poche infedeltà dei librettisti al romanzo di Melville) ed affidata alle memorie del capitano Vere, imbarcato in quegli anni sul vascello da guerra 'Indomitable'. Nel prologo il capitano, assalito dai dubbi, medita sul suo passato. Ricorda quell'estate del 1797 quando, durante la guerra con la Francia, a bordo dell' 'Indomitable' un vento di idee rivoluzionarie turbava l'equipaggio. Con i primi due atti la vicenda ritorna agli avvenimenti accaduti a bordo del vascello durante quegli anni.

La trama

I marinai sono scontenti per la durezza del regime di bordo. Un giovane novizio viene condannato, per futili motivi, ad essere frustato. Una barca ritorna da una spedizione di arruolamento forzato: tre nuove reclute salgono a bordo. Claggart, il maestro d'armi, procede all'interrogatorio. Fra i tre il solo Billy Budd si dichiara contento di essere arruolato. Preso dall'entusiasmo lancia il suo addio alla vecchia nave mercantile sulla quale lavorava: 'Rights o' Man' (I diritti dell'uomo). L'esclamazione viene fraintesa dall'ufficiale, il quale inizia a sospettare che sotto l'aspetto del bel marinaio si celi un agitatore politico.

Il sospetto cresce. Claggart, deciso a tutto pur di distruggere Billy, che odia in modo irrazionale e parossistico, corrompe il novizio e lo incarica di coinvolgere Budd in un tentativo di ammutinamento. Billy lo scaccia

sdegnato. L'azione distruttiva di Claggart prosegue: durante l'inseguimento di una nave nemica denuncia per ammutinamento Billy al capitano Vere. Questi chiede un confronto tra i due e Billy Budd, incapace di parlare perché assalito da improvvisa balbuzie, colpisce con un pugno Claggart uccidendolo. Vere è costretto a portare Billy di fronte ad una corte marziale straordinaria, che lo condanna all'impiccagione. Nell'epilogo Vere è torturato dai rimorsi per non aver salvato il giovane marinaio, che in cuor suo sapeva innocente. Tuttavia, quale atto di estrema fedeltà, Billy morendo lo ha benedetto e Vere in tal modo sente di essere stato 'redento'.

FOTO DI SCENA



È probabile che Britten, accingendosi a comporre la musica per quest'opera, prima ancora che dalla drammaticità della vicenda fosse affascinato proprio dal personaggio di Billy, manifestazione di quell'innocenza fatalmente destinata a soccombere sotto gli assalti del Male. Fin dalle battute iniziali dell'opera, Britten traduce musicalmente questa lotta attraverso l'opposizione di due accordi (Si bemolle maggiore e Si minore) fisicamente vicini ma armonicamente inconciliabili.

Le implicazioni omosessuali, seppur dissimulate, sono chiaramente percepibili negli oscuri meccanismi che spingono Claggart a distruggere Billy Budd. Ma chi credesse di scorgere nella partitura di Britten torbide atmosfere alla Jean Genet si ingannerebbe. L'uso sottolineato degli strumenti a fiato anzi, soprattutto trombe e tromboni, se aiuta a definire la tinta 'maschile' del soggetto (è questo uno dei rarissimi esempi di opera creata per un *cast* di soli uomini) getta anche una luce eroica, addirittura epica, sulla tormentata vicenda. Come «un'onda che cresce» (così Melville nel romanzo) il susseguirsi degli avvenimenti precipita di scena in scena verso il catartico finale ove il grido rauco ed inarticolato degli astanti, che assistono all'impiccagione di Billy, è un corrispettivo musicale di fulminante pregnanza della medesima situazione descritta nel romanzo.

Veramente prodigiosa è la capacità di Britten di trascolorare da una scena all'altra senza soluzione di continuità con una tecnica che, cinematograficamente, definiremmo di 'dissolvenza incrociata'. Billy è l'eroe integro e buono, persino *naïf* nelle sue manifestazioni emotive, su cui il destino ha imposto una 'macchia' (la balbuzie) che non gli permetterà di difendersi dalle accuse di Claggart e che sarà la sua rovina. Non un uomo-bambino angelicato, come hanno voluto vederlo alcuni (peraltro smentiti dalla scelta del timbro baritonale, il più prosaico ed il meno stilizzato che esista), ma piuttosto una vittima sacrificale di un rito che non gli appartiene.

E davvero qualcosa di mistico ha la partitura quando Britten, per descrivere il momento in cui, fuori scena, il capitano Vere informa Billy del suo destino e questi lo accetta con rassegnazione, sceglie di affidarsi al concatenarsi di 34 lenti e misteriosi accordi orchestrali, vero arcobaleno sonoro gettato fra due momenti musicali di grande impatto emotivo: l'aria di Vere "I accept their verdict" e quella di Billy

incatenato. Nella versione originale del 1951, l'opera comportava una suddivisione in quattro atti. Nel 1960 però Britten revisionò la partitura e, accettando una prassi che si era andata diffondendo nel frattempo, la unificò in due sole parti accentuandone così la continuità drammatica. Quest'ultima versione è quella scelta dal compositore per la sua storica incisione dell'opera effettuata nel 1967.

FOTO DI SCENA



DEATH IN VENICE

di Benjamin Britten (1913-1976)

libretto di Myfanwy Piper, da Thomas Mann

Opera in due atti

Prima:

Aldeburgh, 16 giugno 1973

Personaggi:

Gustav von Aschenbach (T), Tazio (m), il viaggiatore / il bellimbusto attempato / il vecchio gondoliere / il direttore dell'hotel / il barbiere / il capo dei suonatori ambulanti / la voce di Dioniso (B), la voce di Apollo (Ct), il portiere dell'hotel (T), il commesso (B); gondolieri, abitanti di Venezia, ospiti dell'hotel, suonatori ambulanti, ragazzi

Estremo omaggio del compositore all'amico e grande tenore Peter Pears, per il quale furono scritti su misura molti ruoli protagonisti del suo teatro, *Death in Venice* è l'ultimo capolavoro di Benjamin Britten. Il compositore, stanco ed affaticato dalla malattia, non ebbe nemmeno il tempo di curarne la registrazione discografica, come era sua consuetudine, che venne quindi affidata alle amorevoli cure di Steward Bedford. È stato spesso sottolineato come il soggetto di Thomas Mann fosse particolarmente congeniale alla sensibilità e fors'anche alla visione esistenziale di Britten, ma si dimentica che il compositore inglese affrontò tematiche simili, o comunque affini, nel corso di tutta la carriera.

Lo struggimento per la Bellezza, intesa come valore morale oltre che estetico («Beauty is the mirror of spirit» canta la voce di Apollo) è argomento affrontato già nel *Billy Budd*, e forse con una maggiore intensità drammatica. In *Death in Venice* si aggiunge quel senso di disfacimento, di distacco dalla vita che in quel momento era, forse per motivi biografici, così presente al compositore. Rappresentata nel '73 al festival di Aldeburgh, l'opera conobbe subito un eccezionale successo di critica e di pubblico; in Italia la 'prima' ebbe luogo il 20 settembre 1973, nella quanto mai idonea cornice del Teatro La Fenice di Venezia.

La trama

Atto primo

Aschenbach, un celebre scrittore, sente la sua creatività affievolirsi; un misterioso viaggiatore, incontrato presso il cimitero di Monaco, lo incoraggia a partire per il Sud. Sul battello che lo conduce a Venezia, Aschenbach incontra un vecchio mascherato da giovane (seconda incarnazione del destino), personificazione di tutto ciò che egli detesta. Preceduto da una ouverture che descrive Venezia, Aschenbach giunge all'Hotel del Lido, trasportato da un vecchio gondoliere che immediatamente si dilegua. Il direttore dell'hotel accompagna lo scrittore nella sua camera; più tardi Aschenbach vedrà nella sala da pranzo il bel Tadzio, circondato dalla sua famiglia polacca.

FOTO DI SCENA



Sulla spiaggia Aschenbach ammira Tadzio giocare con gli altri fanciulli. Infastidito dallo scirocco che soffia su Venezia, dai venditori ambulanti e dai mendicanti, lo scrittore decide di abbandonare la città, ma un contrattempo nella spedizione dei bagagli lo costringe a tornare all'hotel. Sulla spiaggia Aschenbach identifica Tadzio e i suoi compagni di giochi con gli antichi adepti al culto di Apollo.

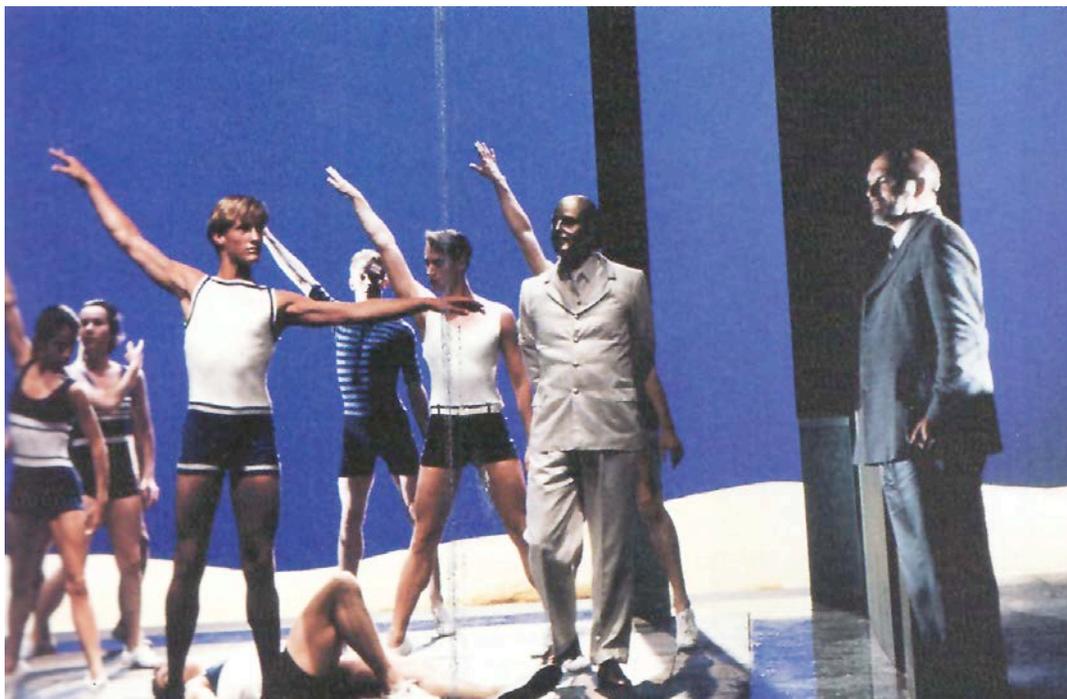
Atto secondo

Nella bottega del barbiere Aschenbach scopre che un misterioso morbo sta dilagando nella città; apprendendo dai giornali tedeschi la verità sull'epidemia di colera lo scrittore, teme che la famiglia polacca abbandoni la laguna. Gli ospiti dell'hotel assistono ad un volgare spettacolo di musicisti ambulanti; solo Tadzio ed Aschenbach non partecipano al divertimento generale. Nell'agenzia di viaggio i turisti, spazientiti, cercano di abbandonare Venezia; Aschenbach ha così un'ulteriore conferma dei suoi sospetti.

Lo scrittore decide di avvertire del morbo la madre di Tadzio, ma all'ultimo momento si trattiene. Durante un sogno Aschenbach partecipa ad un'orgia in onore di Dioniso. Sulla spiaggia deserta lo scrittore, ormai conscio del proprio desiderio nei suoi confronti, osserva il fanciullo giocare. Nel negozio del barbiere, Aschenbach si tinge i capelli e si trucca il viso per apparire più giovane. Così imbellettato, Aschenbach insegue per le calli di Venezia la famiglia polacca; quindi, esausto, disperato e lucidamente conscio della propria passione, Aschenbach muore contemplando per un'ultima volta Tadzio sulla spiaggia.

L'elaborato uso delle percussioni accompagna ogni apparizione in scena di Tadzio e della sua famiglia; i loro ruoli sono affidati da Britten non a cantanti, ma ad un gruppo di danzatori-mimi. Il compositore fa quindi propria la scelta di Thomas Mann, che nel romanzo fa pronunciare solo pochissime parole ai componenti della famiglia polacca. La musica che sottolinea ogni loro intervento è al contempo luminosa ed inquietante, ossessiva nelle sue martellanti sonorità. In *Death in Venice* Britten dà così pienamente sfogo al suo interesse per la musica orientale, balinese in particolare.

FOTO DI SCENA



Aschenbach si esprime principalmente attraverso un recitativo accompagnato dal pianoforte, dalla forma estremamente sciolta che, secondo le prescrizioni di Britten, dovrebbe essere cantato «liberamente, con diverse velocità, in sintonia con il senso del testo drammatico».

A tratti la vocalità del protagonista si distende in ampi squarci lirici di grande suggestione, quali l'invocazione alla gondola "Mysterious gondola" (vista come un simbolo di morte) o l'impressionante soliloquio finale "Chaos, chaos and sickness". Ad un solo basso-baritono sono invece affidati i sette personaggi (altrettante personificazioni del destino) che, quali messaggeri di morte, accompagnano Aschenbach nel suo viaggio senza ritorno.

FOTO DI SCENA



Gloriana

di Benjamin Britten (1913-1976)

libretto di William Plomer, da Elisabeth and Essex: A Tragic History di
Lytton Strachey

Opera in tre atti

Prima:

Londra, Covent Garden, 8 giugno 1953

FOTO DI SCENA



Personaggi:

Elisabetta I, regina d'Inghilterra (S); Robert Devereaux, conte di Essex (T); Lady Frances, sua moglie (S); Lord Mountjoy (Bar); Lady Penelope Rich, sorella di Essex (S); Sir Robert Cecil, segretario del Consiglio (Bar); Sir Walter Raleigh, capitano della guardia (B); Henry Cuffe, seguace di Essex (B/Bar); una dama di corte (S); un cantore cieco (B); il magistrato di Norwich (B/Bar); una massaia (S); lo Spirito del masque (T); il maestro di cerimonie (T); il banditore (Bar)

L'opera è stata scritta e rappresentata in occasione dell'incoronazione della regina Elisabetta II: venne messa in scena alla Royal Opera House alla presenza di un pubblico scelto di invitati che reagì piuttosto freddamente: gli applausi al termine della rappresentazione furono tiepidi ed anche la critica, nell'elogiare la messa in scena ed i costumi, si dimostrò piuttosto fredda a proposito della partitura ed addirittura ostile verso il libretto. Si commentò che l'opera non era adatta ad una regina - probabilmente per la passionalità ed il realismo di una vicenda che lasciava poco spazio ad atmosfere leggiadre ed agiografiche. Anche in seguito all'impatto negativo di pubblico e di critica, *Gloriana* venne trascurata per molto tempo e si dovettero attendere tredici anni perché venisse di nuovo rappresentata.

La trama

Atto primo

Lord Mountjoy combatte e vince un torneo, mentre il conte Essex è roso dalla gelosia nei suoi confronti; per questo lo schernisce fino a provocare un duello, nel quale resta ferito ad un braccio. Sopraggiunge la regina Elisabetta con il suo seguito e rimprovera i contendenti, invitandoli a riappacificarsi. Nell'appartamento della regina a Nonesuch, la sovrana discute con Sir Robert Cecil del comportamento di Essex e Mountjoy. Cecil mette in guardia Elisabetta da Essex, il cui carattere impetuoso potrebbe provocare gravi danni agli interessi della corona; ma la regina ammette di amare Essex proprio per il suo temperamento. Intanto viene annunciato l'arrivo del conte in persona: la sovrana ed Essex si scambiano parole al tempo stesso affettuose e malinconiche; il

conte prende il liuto e canta per Elisabetta (Essex, "Happy were he could finish forth his fate"). La regina cerca di riprendere il controllo delle proprie emozioni, mentre il conte la esorta ad inviarlo in Irlanda per fronteggiare il ribelle Tyrone, ma senza ottenere risposta. Essex esce baciando la mano alla sovrana che, rimasta sola, intona una sofferta preghiera ("On rivalrie 'tis safe for kings").

Atto secondo

A Norwich. Il magistrato della città tiene un discorso alla presenza della regina, che viene invitata ad assistere a un *masque* in suo onore. Frattanto Essex è impaziente, perché Elisabetta non acconsente ancora a mandarlo in Irlanda.

FOTO DI SCENA



Nel giardino della casa di Essex si incontrano Mountjoy e Lady Rich, mentre Essex, che passeggia con la moglie, ha parole di fuoco contro la sovrana. Mountjoy e Lady Rich si fanno riconoscere dai conti Essex e, tra la costernazione di Lady Essex, criticano il comportamento di Elisabetta. Ad un ricevimento dato dalla regina, Essex arriva assieme a Mountjoy, a Lady Rich ed alla moglie, abbigliata in abiti sfarzosi per volontà del marito. La regina si irrita per l'abbigliamento di Lady Essex e, con la scusa di proporre un cambio di vestiti a tutte le signore, fa svestire Lady Essex. Costei torna a mostrarsi nel salone con un abito umilissimo mentre la regina, qualche istante dopo, arriva indossando il vestito di Lady Essex, troppo corto per lei. Essex è infuriato, ma la collera si placa non appena la regina lo informa di averlo nominato Lord Deputy in Irlanda.

Atto terzo

Essex fa irruzione negli appartamenti reali del palazzo di Nonesuch, dove la regina, in veste da camera e priva di parrucca, si appresta a fare toilette. Temendo che a corte qualcuno lo accusi per i suoi insuccessi in Irlanda, Essex sfoga i propri timori. Ma la regina è risoluta nel licenziarlo, per essersi dimostrato incapace di sedare la rivolta irlandese. Essex esce infuriato e la regina può così completare la sua toilette ("Lady, to your dressing-table..."). Elisabetta discute della situazione con Cecil, che la mette in guardia per il pericolo che a quel punto Essex può rappresentare.

Nelle strade di Londra si discute della sedizione ordita da Essex, che sta reclutando un esercito di popolo per farlo marciare contro la regina; qui un cantore di ballate cieco commenta gli avvenimenti. Nel palazzo di Whitehall, il Consiglio della corona informa la regina del verdetto di colpevolezza contro Essex e della sua condanna a morte; tuttavia la sovrana si rifiuta di ratificare subito il decreto. Lady Essex, Lady Rich e Mountjoy giungono da lei per invocare pietà verso Essex. La regina è irritata dal comportamento sfacciato di Lady Rich, che la ingiuria, e decide di firmare subito la sentenza di condanna. Dopo qualche tempo Elisabetta, prossima alla morte, si congeda orgogliosamente dal suo popolo.

Benché sia stata apprezzata dalla critica solo con il passare del tempo, e abbia faticato non poco a trovare spazio nei cartelloni, *Gloriana* è indubbiamente da annoverarsi tra gli affreschi operistici meglio riusciti di Britten. Rappresenta la ripresa di una ricerca timbrica e drammatica già intrapresa con *Billy Budd* e che continuerà con *The Turn of the Screw*.

FOTO DI SCENA



L'ambientazione della vicenda in epoca elisabettiana imponeva il ricorso ad un 'realismo musicale', che si realizza felicemente nella evocazione di atmosfere storiche in partitura. Lunghi dall'essere semplici citazioni stilistiche calate a forza nell'incedere dei ritmi drammatici, la declamazione ispirata a Purcell, nel *masque* del secondo atto, o le ballate del cantore di strada nel terzo, si integrano alla perfezione nel tessuto dell'opera.

Lo stesso vale per il colore tipicamente elisabettiano delle danze nella terza scena del secondo atto (che hanno goduto di un certo successo come estratti dall'opera), ma che d'altra parte si inseriscono magistralmente nei ritmi di un dramma che ha, come merito principale, proprio ciò che inizialmente non gli era stato riconosciuto: la coerenza del tessuto teatrale e di quello musicale, tratteggiate con indiscutibile efficacia drammatica dalla prima sino all'ultima scena.

The Turn of the Screw

di Benjamin Britten (1913-1976)

libretto di Myfanwy Piper, dall'omonimo romanzo breve di Henry James
(Il giro di vite) Opera in un prologo e due atti

Prima:

Venezia, Teatro La Fenice, 14 settembre 1954

Personaggi:

il Prologo (T); l'Istitutrice (S); Miles, bambino affidato all'Istitutrice (S, voce bianca); Flora, sua sorella, ugualmente affidata all'Istitutrice (S); Mrs. Grose, la governante (S/Ms); Quint, un precedente servitore (T); Miss Jessel, una precedente istitutrice (S)

L'avventura dell'English Opera Group, un agile complesso finalizzato alla messa in scena di opere da camera ed inaugurato da Britten nel 1946 con *The Rape of Lucretia*, fu il rifugio sicuro del musicista inglese dopo l'insuccesso di *Gloriana*, quella specie di *grand-opéra* commissionatagli in occasione dell'incoronazione di Elisabetta II, nel 1953. Tornando alla dimensione cameristica (già felicemente sperimentata con tre titoli), Britten pensava anche ad un progetto d'opera destinata al cinema. Pare che l'idea di mettere in musica la *ghost-story* di James fosse di Peter Pears, il tenore che condivise con Britten tutta la vita e l'esperienza artistica.

Adatto agli effetti speciali del cinema, *Il giro di vite* offriva l'occasione a Britten per un difficilissimo confronto col soprannaturale: tutto parrebbe rendere impossibile il trasferimento sulla scena e nel canto di un racconto fatto più di tensioni sotterranee e paure non dette che di eventi veri e propri, specialmente se si tiene conto che gran parte del fascino di quel racconto risiede appunto nel velo di mistero che circonda i personaggi (in particolare i due bambini e i loro rapporti con gli spettri), nonché nelle allusioni a sottili movimenti dell'inconscio che conducono all'irreparabile catastrofe. In realtà, *The Turn of the Screw* era fatto su misura per toccare le più autentiche corde della poetica britteniana.

Il musicista, per esempio, aveva sempre nutrito un particolare interesse per il mondo dell'infanzia, elevato dall'artista a simbolo dell'innocenza e opposto al mondo di violenze, pregiudizi e falsità degli adulti. Anche i due fratelli del *Giro di vite*, Flora e Miles, sono strumenti nelle mani dell'ultraterrena perfidia dell'istitutrice Miss Jessel e del cameriere Quint, che anche dopo la morte continuano ad esercitare il loro dominio sui due fanciulli. In cosa consista la loro relazione con i fantasmi non è dato sapere: mai, né James né Britten aprono uno spiraglio che illumini la torbida natura di quella possessione.

FOTO DI SCENA



Tuttavia, non è forse fuori luogo immaginare che, soprattutto fra il piccolo Miles e Quint, corra il veleno di una sorta di precoce iniziazione sessuale, fondata sulla forza terribile del condizionamento psicologico. L'elemento omosessuale che in modo strisciante colora la vicenda è del resto una costante del teatro di Britten e si fonde col tema dell'innocenza violata: il diverso ed il bambino sono le due facce d'uno stesso bersaglio del pregiudizio e della corruzione del mondo, entrambi vittime di un'identica incapacità di capire.

La tensione omoerotica fra Miles e Quint assume fin dal principio le tinte tragiche d'un gioco proibito nel quale il più debole dovrà per forza soccombere. Quint incarna, ancora una volta, l'odiosa figura dell'adulto che sfrutta l'innocenza dell'indifeso; Henry James, con pochi tratti («strane traversie e pericoli, eccessi segreti, vizi non soltanto sospettati»), fa intendere la sua natura. Nel libretto della scrittrice Myfanwy Piper (moglie del primo scenografo del *Turn of the Screw*, John Piper, uno dei

più stretti collaboratori del musicista), la sua figura è volutamente più sfuggente rispetto al romanzo; nell'opera di Britten vediamo il cameriere attraverso gli occhi di Miles, e per lui Quint rappresenta la libertà, la fuga entro quei misteri che non si possono rivelare; donde quella ferrea complicità che il piccolo finirà per pagare con la vita.

La trasposizione del romanzo in libretto fu difficile: Britten e la Piper ridussero le ventiquattro sezioni della narrazione di James a quindici scene, più una (la prima del secondo atto) inventata *ex novo*. È il colloquio fra i fantasmi, che in James non parlano mai, limitandosi ad apparire, mentre nell'opera cantano, secondo una scelta forse discutibile, perché priva le presenze ultraterrene della loro muta fissità, incombente proprio perché in sintonia solamente con i due bambini.

D'altronde, l'aver dato voce ai fantasmi rivela la diversa ottica dell'opera rispetto al romanzo: se in James la vicenda è narrata in prima persona dall'Istitutrice (che quindi non comunica con i due ectoplasmi), in Britten viceversa sembrano essere proprio Miles e Flora i principali veicoli del dramma, e lo spettatore finisce per guardare i fatti attraverso i loro occhi.

In quella scena aggiunta, Quint e Miss Jessel pronunciano inoltre una frase illuminante, che conferma la centralità dei bambini nell'interpretazione scenica di Britten: «The ceremony of innocence is drowned!». Si tratta d'un verso di W. B. Yeats, preso a prestito in quanto perfettamente congeniale a quel rito dell'innocenza violata che è il vero cuore dell'opera.

Comunque, il mondo dei morti parla una lingua musicale diversa da quella dei vivi: fin dalla sua prima apostrofe, nell'ultima scena del primo atto, Quint si rivolge a Miles con un lungo vocalizzo, penetrante e quasi ipnotico, d'un sapore che oscilla tra il melisma gregoriano e la coloratura monteverdiana.

È questo l'inizio della liturgia occulta che lega le fantasie dell'infanzia alle anime dei due familiari estinti. L'unico punto di contatto fra gli stili vocali sovrapposti, il reale ed il sovrannaturale, è rappresentato dalla canzone di Miles, «Malo, malo, I would rather be / malo, malo, in an apple tree / malo, malo, than a naughty boy / malo, malo, in adversity». Sono parole enigmatiche, che non figurano nel romanzo di James. Britten

le scoprì in una vecchia grammatica latina, e corrispondono ad uno di quei trucchi mnemonici che servono per imparare i diversi significati della parola «malo».

L'assurdità della canzoncina proietta la figura di Miles in una dimensione diversa, mille miglia lontano dalla razionalità scolastica della sua istitutrice, ed è in effetti il primo, sconcertante segno della diversità di Miles.

Essa è quindi un vero e proprio Leitmotiv che percorre tutta la seconda parte del *Giro di vite*, assumendo il valore di tremendo *trait d'union* fra il mondo dei morti e quello dei vivi; Miles, in quanto creatore di quella melodia, tenta disperatamente di congiungere realtà e fantasia, così come è proprio delle menti infantili, libere dalle griglie oppressive della razionalità.

BOZZETTO



La trama

Prologo

Una voce narrante informa dell'antefatto, ovvero l'assunzione dell'Istitutrice a custodia dei due bambini Flora e Miles nella residenza di Bly, da parte di un parente-tutore che però non vuol per nessuna ragione essere importunato. Dapprima esitante per la clausola bizzarra ed inconsueta, l'Istitutrice finisce poi per accettare.

Atto primo

(Tema della serie di variazioni che fanno da interludi sinfonici fra le scene, 'Quick').

Scena prima

('Il viaggio'). L'Istitutrice, in viaggio verso Bly, esprime i suoi dubbi e le sue ansie prima dell'incontro con i due bambini (prima variazione-interludio, 'Slow').

Scena seconda

('Il benvenuto'). La governante Mrs. Grose, tempestata dalle domande di Miles e Flora, attende l'arrivo della nuova Istitutrice. Costei arriva finalmente a Bly, e Mrs. Grose le descrive l'ottima natura dei due ragazzi. L'Istitutrice è felice per il calore con cui viene accolta (seconda variazione-interludio, 'With movement').

Scena terza

('La lettera'). L'Istitutrice riceve un'incredibile missiva da parte della scuola di Miles, che la informa dell'espulsione del ragazzo per motivi disciplinari. Osserva Miles e ritiene che si tratti di un orrendo errore di valutazione, e decide con l'appoggio di Mrs. Grose di non informare nessuno dell'accaduto (terza variazione-interludio, 'Very slow and quiet').

Scena quarta

(‘La torre’). Mentre l’Istitutrice passeggia tranquilla nel parco, assiste all’apparizione di uno strano individuo sulla torre. Si rende conto ben presto che si tratta d’uno sconosciuto e si allontana molto agitata. Entrano quindi i due bambini (quarta variazione-interludio, ‘Very quick and heavy’).

Scena quinta

(‘La finestra’). Flora e Miles giocano e cantano una *nursery rhyme* ("Tom, Tom the Piper’s son") in una stanza della villa. Entra l’Istitutrice che vede attonita alla finestra l’immagine di Quint, che poi scompare. Ella cerca di saperne di più, e descrive nella massima agitazione l’uomo a Mrs. Grose, che immediatamente riconosce dalle sue parole Peter Quint, un servitore della villa legato da un torbido legame a Miss Jessel, la precedente istitutrice, ed anche ai bambini.

FOTO DI SCENA



L'orrore s'impossessa della nuova arrivata quando capisce che tanto Quint quanto Jessel sono morti: capisce che su Bly incombe una malvagia situazione e che Quint è tornato a cercare il piccolo Miles. D'accordo con Mrs. Grose, l'Istitutrice decide di proteggere i piccoli da quelle presenze demoniache, in modo che non si accorgano di nulla (quinta variazione-interludio, 'Brisk', fuga).

Scena sesta ('La lezione'). L'Istitutrice sta dando ai ragazzi una lezione di latino, e Miles si dimostra preparatissimo. All'improvviso, il ragazzo si mette a cantare in modo stralunato una canzoncina basata sui diversi significati latini della parola «malo» ("Malo, malo, I would rather be"), che rivela per la prima volta il turbamento interno di Miles (sesta variazione-interludio, 'Very slow').

Scena settima

('Il lago'). È mattina e l'Istitutrice è con i ragazzi in riva al lago del parco. Flora canta una ninna nanna alla sua bambola ("Go to sleep, my dolly dear") ed all'improvviso si manifesta, sull'altra riva del lago, il fantasma di Miss Jessel, che subito si dissolve. L'Istitutrice è disperata: capisce che i bambini fanno finta di non vedere né sentire, ma sono perfettamente complici con i due spettri che vengono a cercarli (settima variazione-interludio, 'Slow').

Scena ottava

('Di notte'). Con un canto seducente Quint attira Miles a sé, ed allo stesso modo Jessel chiama Flora. Si chiarisce il rapporto di possessione fra i quattro ("On the paths, in the woods"). I fantasmi si dissolvono all'arrivo nella camera da letto dell'Istitutrice e di Mrs. Grose. I ragazzi non stavano dormendo e sono chiaramente in uno stato ancora confusionale. Miles ripete all'Istitutrice: «Sono cattivo, sono cattivo».

FOTO DI SCENA



Atto secondo

Scena prima

(ottava variazione-interludio, 'Slow'). Quint e Jessel si confermano nella loro intenzione di dominare le anime dei due ragazzi, in un duetto infernale ("The ceremony of innocence is drowned"). Frattanto, l'Istitutrice si lascia andare alla sua desolazione ("Lost in my labyrinth"; nona variazione-interludio, 'Gently moving').

Scena seconda

(‘Le campane’). Davanti alla chiesa, fuori scena si sentono le voci di Miles e Flora cantare un salmo, che dapprima sembra innocuo e poi man mano si trasforma in qualcosa di prossimo al blasfemo. «Stanno dicendo cose orrende», s’accorge l’Istitutrice, e Mrs. Grose le suggerisce di scrivere allo zio tutore dei ragazzi. Ella sa di non poterlo fare. Poi Miles la provoca, sostenendo di sapere ciò che ella pensa, e l’Istitutrice decide di abbandonare quel luogo demoniaco (decima variazione-interludio).

Scena terza

(‘Miss Jessel’). Tornata in casa, l’Istitutrice scopre al suo posto in aula la signorina Jessel, con la quale ha uno scambio drammatico. La creatura immateriale si dilegua e l’Istitutrice decide di scrivere al tutore (undicesima variazione-interludio, ‘A little slower’).

Scena quarta

(‘La camera da letto’). Miles intona sinistramente la sua canzone "Malo, malo", nella sua camera illuminata da una candela. Entra l’Istitutrice, che lo informa della lettera e cerca di riguadagnare la fiducia del ragazzo. Quint è però in agguato, ed ancora dirige la volontà di

Miles: si spegne la candela, e Miles s'autoaccusa del fatto (dodicesima variazione-interludio, 'Quick and urgent').

Scena quinta

('Quint'). Il fantasma del cameriere spinge Miles a rubare la lettera dell'Istitutrice (tredicesima variazione-interludio, 'Easy and graceful').

FOTO DI SCENA



Scena sesta

(‘Il pianoforte’). Miles sta studiando il pianoforte, ed il suo modo di suonare è ammirato da Mrs. Grose e dall’Istitutrice. La governante poi s’addormenta e Flora ne approfitta per uscire.

È troppo tardi quando l’Istitutrice si accorge della fuga e si rende conto che Miles ha suonato soltanto per distrarre la loro attenzione e dar modo alla sorella di assentarsi ed incontrarsi con Miss Jessel. Rimasto solo, Miles si trasforma da principiante della tastiera in un diabolico virtuoso (quattordicesima variazione-interludio, ‘Triumphant’).

Scena settima

(‘Flora’). L’Istitutrice ritrova Flora insieme a Miss Jessel: cerca di ottenere da lei una confessione riguardo alla presenza dello spettro, ma Flora ostinatamente nega. Mrs. Grose, che non riesce a vedere nulla di quanto sta accadendo, comincia a pensare che la mente dell’Istitutrice sia compromessa: quest’ultima sente ormai d’aver fallito ogni tentativo di salvare i due ragazzi (quindicesima variazione-interludio, ‘Very slow’).

Scena ottava

(‘Miles’). Mrs. Grose si rende finalmente conto che sta succedendo qualcosa di estremamente grave, e dà ragione all’Istitutrice. Si decide allora di inviare Flora dallo zio, accompagnata dalla governante. A questo punto, l’Istitutrice rimane sola con Miles: è l’ultimo, drammatico confronto. Miles, amorevolmente guidato dall’Istitutrice, ammette d’aver rubato la lettera, benché Quint sia presente e lo inciti a negare.

L’Istitutrice, in un autentico duello con lo spettro, riesce anche a far rivelare al ragazzo il nome del suo infernale compagno: «Peter Quint, you devil!». Invano, crede d’aver vinto: nelle sue braccia non resta che il corpo senza vita del piccolo Miles. Straziata e sconfitta, l’Istitutrice canta la canzone del ragazzo, "Malo, malo", come una disperata trenodia.

FOTO DI SCENA



Il personaggio dell'Istitutrice si trova in mezzo all'impenetrabile quartetto dei ragazzi e dei fantasmi: è armata della migliore volontà di spezzare quella catena infernale, ma resta fondamentale incapace di comprendere la fascinazione dei due bambini, o forse è troppo ottusamente vittoriana per poter entrare con piena consapevolezza in quel circolo proibito.

La sua tensione verso il bene finisce per farla assomigliare ad una patetica sostenitrice dell'Esercito della Salvezza. I suoi sforzi finiscono per essere la causa involontaria della catastrofe, e violano l'omertà che esiste nella ridente dimora di Bly fra le forze dell'al di là ed i loro piccoli alleati. L'Istitutrice conserva molti caratteri, psicologici e musicali, di Ellen Orford, la protettrice di Peter Grimes, altra donna votata al bene e destinata ad amare delusioni. Sono curiose le somiglianze stilistiche fra i due ruoli, ai quali Britten ha affidato una linea vocale ugualmente morbida, sinuosa, oscillante fra l'esitazione e la fermezza. Magnifico

ritratto d'una britanna vergine con vocazione pedagogica, non preservata, nella sua incrollabile fiducia, da una venatura ironica.

Le tensioni che nel testo di James serpeggiano occulte come un fiume carsico trovano nell'orchestra di Britten (quattordici strumenti solisti) una traduzione di straordinario fascino atmosferico. Con un minimo impiego di mezzi, Britten ha costruito uno dei più affascinanti ed originali drammi che il teatro lirico abbia mai avuto.

Come nei suoi lavori precedenti, il compositore ha assecondato la propria tendenza all'eclettismo, servendosi di ogni tipo di linguaggio musicale che trovasse giustificazione nelle tante sfaccettature del dramma; a conti fatti, tuttavia, *The Turn of the Screw* ha una fisionomia più unitaria e personale rispetto alle opere che l'avevano preceduta. Allo svolgimento apparentemente libero e fluido dell'opera sottostà invece una ferrea struttura formale precostituita.

Tutto il lavoro prende infatti le mosse da un tema basato sui dodici semitoni della scala temperata, posti in successione incrociata di quinte discendenti e seste ascendenti.

Questa premessa seriale farebbe immaginare un'elaborazione dodecafonica, ma non è così. Il tema, ritmicamente assai incisivo e posto all'inizio del primo atto, dà vita nel corso dell'opera a quindici variazioni strumentali, equivalenti ai quindici interludi che collegano fra loro le scene dell'opera.

Ciascuna variazione è in una tonalità diversa, ed il percorso conduce dal La minore del tema iniziale al La maggiore dell'ultima variazione. In particolare, tutta l'ultima scena è concepita come una grandiosa passacaglia, che ha come basso ostinato le note del tema; progressivamente però scompaiono le note alterate, le note nere della tastiera, lasciando sul campo solo i suoni naturali, ovvero i tasti bianchi.

FOTO DI SCENA



Il significato simbolico che Britten ha voluto attribuire a simile procedimento è evidente: il tema vede contaminate le forze della purezza (le note bianche) con le forze del male (le note nere); solo l'ultima scena, la morte di Miles, cioè la sua liberazione dal mondo, vedrà finalmente sconfitto il mondo degli adulti, per corrotto (Quint) o armato di buone intenzioni (il paternalismo dell'Istitutrice) che sia.

Il prologo, che fu aggiunto all'ultimo momento, non fa parte dell'architettura musicale dell'opera; è un elemento esterno, risolto come semplice recitativo, del tutto privo delle connotazioni formali e simboliche su cui sono pensate le scene successive.

Se poi si volesse trovare un precedente a tale rigorosa quanto insolita (per un'opera lirica) architettura formale, è fuor di dubbio che nel *Giro di vite* Britten ha fatto tesoro dell'ammiratissimo *Wozzeck* di Alban Berg, articolato appunto in modo simile.

L'efficacia del libretto ed il flusso naturale dei brevi episodi scenici - sulla cui breve e fulminea concatenazione ha certamente influito l'idea originaria di un'opera destinata al cinema - sono comunque dovuti in larga misura alle suggestioni della musica.

Come accade in tutta la sua produzione vocale, anche e specialmente nel *Giro di vite* Britten ha saputo trovare un connubio perfetto tra la parola e la musica, al punto che sembrano nate insieme, come gemelli identici, se non addirittura siamesi.

LET'S MAKE AN OPERA!

Soggetto: libretto di Eric Crozier

Prima: Aldeburgh, Jubilee Hall, 14 giugno 1949

Cast: Sam, piccolo spazzacamino (S); Rowan, bambinaia (S); Miss Baggott, governante (A); Black Bob, capo spazzacamino (B); Clem, suo aiutante (T); bambini dell'asilo di Iken Hall, pubblico

Autore: Benjamin Britten (1913-1976)

FOTO DI SCENA



Nel 1949 Britten viveva già da due anni ad Aldeburgh, nel Suffolk - la località immortalata da Crabbe, che sarà fino alla fine il centro delle sue attività - allorché, in occasione della seconda edizione del Festival che ancora oggi vi si svolge, compose Let's make an Opera!.

Si tratta di un'originale rappresentazione teatrale, che si inserisce nel solco della produzione britteniana dedicata ai bambini e più in generale alla divulgazione delle tecniche musicali; può infatti essere accostata a Noye's Fludde, a Friday Afternoons e a The Young Person's Guide to the Orchestra.

FOTO DI SCENA



La trama

La prima delle due parti di Let's make an Opera!, che occupa i primi due atti, è infatti il tentativo di un gruppo di bambini e di adulti di allestire una rappresentazione musicale, di cui essi stessi saranno i personaggi; viene perciò ideato e sviluppato l'intreccio di The Little Sweep (Il piccolo spazzacamino: l'opera vera e propria), si allestiscono le scene e, nel secondo atto, vengono provati vari momenti del libretto, con la partecipazione del pubblico in alcuni cori.

FOTO DI SCENA



Infine, nel terzo atto, giunge il momento di rappresentare *The Little Sweep*. 1810: il piccolo spazzacamino Sam, un bambino abbandonato da genitori troppo poveri, è sfruttato da Black Bob e dal suo assistente Clem, che si apprestano a farlo salire sul comignolo dell'asilo di Iken Hall, nel Suffolk.

L'aspetto miserevole di Sam non commuove Miss Baggot, la governante, e a nulla giova che Rowan faccia di tutto per convincere Black Bob a non far salire il piccolo - che piange per la paura - sul comignolo. Mentre gli altri bambini giocano, Sam, in difficoltà, invoca aiuto e viene soccorso dai piccoli ospiti dell'asilo di Iken Hall.

FOTO DI SCENA



Con la complicità di Rowan il piccolo spazzacamino viene nascosto dentro l'armadio dei giocattoli e accudito fino al mattino successivo, quando, chiuso in una valigia, potrà uscire dall'asilo per andare in vacanza insieme alla bambinaia e agli altri bambini.

L'opera si distingue per il linguaggio elegante e per l'insolito proposito di avvicinare il mondo della musica a quello delle fiabe e dei bambini.

Britten e Crozier pensarono a un organico composito, di professionisti e dilettanti, e coinvolsero il pubblico – che nelle intenzioni dovrebbe essere formato soprattutto da ragazzi – in quattro brani, da cantarsi rispettivamente prima dell'apertura del sipario, tra gli atti e alla fine.

L'organico strumentale, formato da quartetto d'archi, pianoforte e alcune percussioni, è ridotto al minimo e si rivela funzionale alla più ampia fruibilità della partitura, che consente anche esecuzioni con strumentisti e cantanti non professionisti.

FOTO DI SCENA



OWEN WINGRAVE

Tipo: Television Opera in due atti

Soggetto: libretto di Myfanwy Piper, da Henry James

Prima: Londra, Covent Garden, 10 maggio 1973

Cast: Owen Wingrave (Bar), Spencer Coyle (B), Lechmere (T), Miss Jane Wingrave (S), Mrs. Coyle (S), Mrs. Julian (S), Kate Julian (Ms), Sir Philip Wingrave (T), un narratore (T)

Autore: Benjamin Britten (1913-1976)

FOTO DI SCENA



Dieci anni dopo la rappresentazione di *A Midsummer Night's Dream* e dopo le *Parables for Church Performance*, nelle quali aveva sperimentato alcune tecniche espressive del teatro giapponese Nô, Britten ricevette dalla BBC la commissione di un'opera per la televisione (la 'prima' televisiva ebbe luogo il 16 maggio 1971): decise di lavorare su un soggetto di impronta pacifista e scelse un racconto di tono fantastico di Henry James.

FOTO DI SCENA

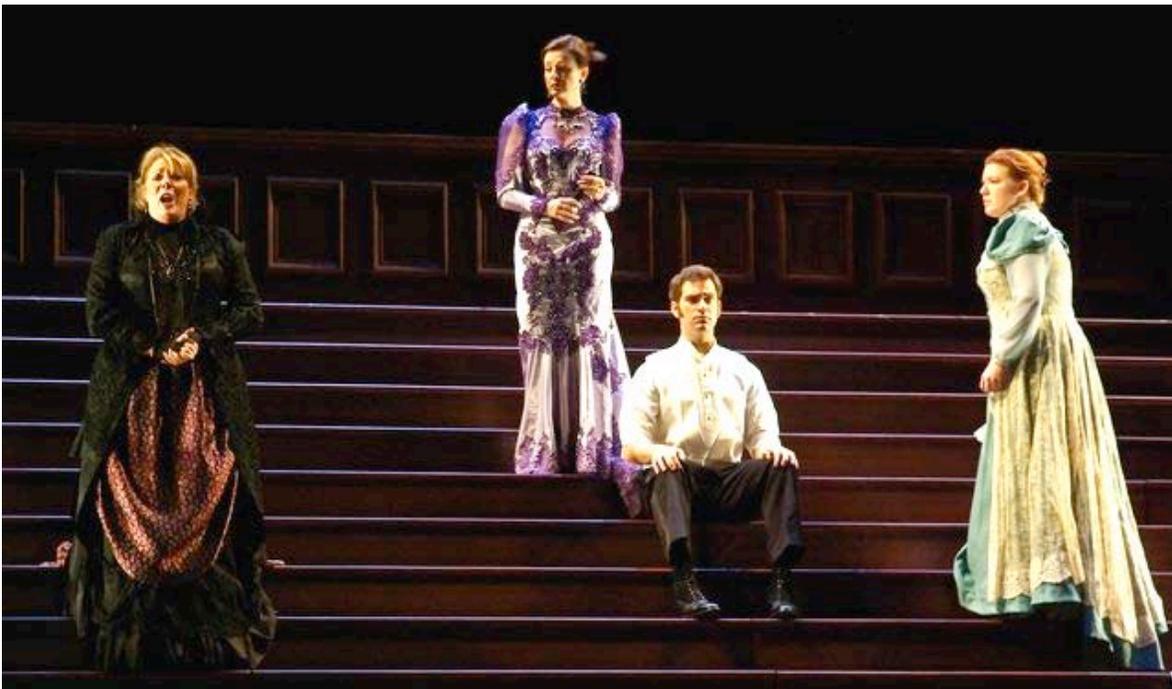


La trama

Owen Wingrave e Lechmere frequentano il corso preparatorio all'accademia militare di Spencer Coyle, un insegnante colto e sensibile. Pur provenendo da una famiglia di antiche tradizioni militari, Owen matura un'avversione crescente verso la professione cui è destinato dai familiari, che vivono rispettando la disciplina militare.

Paramore, la residenza dei Wingrave, è dominata dalla figura della zia di Owen, Jane; nei suoi piani Owen è destinato a perpetuare la tradizione militare della famiglia e a sposare Kate, che però ambisce ad avere al suo fianco un eroe disposto a sacrificarsi per la patria: considera perciò Owen un codardo e accetta il corteggiamento di Lechmere.

FOTO DI SCENA



Per dimostrare a Kate il proprio coraggio, Owen accetta di farsi chiudere per una notte nella stanza che la tradizione di casa Paramore vuole abitata dal fantasma di un malvagio antenato; al mattino Owen è trovato morto e Kate, pentita, si dispera.

La storia di un giovane che intende sottrarsi alla vocazione militare della propria famiglia rappresenta lo spunto per un'indagine, proseguita con *Death in Venice*, che esplora un tema fondamentale nella vicenda umana del compositore: il conflitto tra i valori e i sentimenti che maturano spontaneamente in un uomo e ciò che la tradizione, i costumi sociali e più in generale la cultura vorrebbero fare di ciascun uomo.

Il linguaggio musicale dell'opera sviluppa questo conflitto attraverso il ricorso ad alcune tecniche seriali, che vengono impiegate per evocare le più svariate immagini e le diverse situazioni emotive.

FOTO DI SCENA



PETER GRIMES

La genesi dell'opera che consacrò Benjamin Britten nel ruolo di uno dei massimi compositori di teatro musicale (e del teatro *tout court*) del secolo è legata ad una commissione esterna.

Fu infatti il direttore d'orchestra russo-americano Sergej Koussevitzky ad offrire nel 1942 a Britten mille dollari per una nuova opera: rimasto da poco vedovo, il direttore d'orchestra volle onorare la memoria della consorte istituendo una fondazione, che avrebbe poi avuto grandi meriti nel sostenere la musica contemporanea.

Al tempo della commissione, Britten si trovava negli Stati Uniti e vi aveva riscosso notevole successo con alcune composizioni strumentali e sinfoniche, nonché con il suo primo esperimento teatrale, l'operetta *Paul Bunyan* su testo di W. H. Auden, rappresentata alla Columbia University nel maggio del 1941.

In quel medesimo periodo, Britten fece casualmente la conoscenza del poema *The Borough* di George Crabbe (1755-1832), autore nato e vissuto ad Aldeburgh, nel Suffolk, dove Britten aveva preso la sua residenza, e dove più tardi avrebbe fondato insieme a Peter Pears un celebre festival.

Il poema di Crabbe descriveva con grande vivacità la vita e i caratteri di quel borgo di pescatori, e tra questi in particolare la sinistra figura di un certo Peter Grimes, invisibile ai concittadini per la sua natura violenta ed accusato di causare la morte di tutti i suoi giovani apprendisti.

L'immagine originale di questo pescatore sarebbe poi cambiata radicalmente nelle mani di Britten, o almeno avrebbe assunto tratti più sfumati ed ambigui, in un ritratto psicologico tra i più complessi del teatro d'opera contemporaneo.

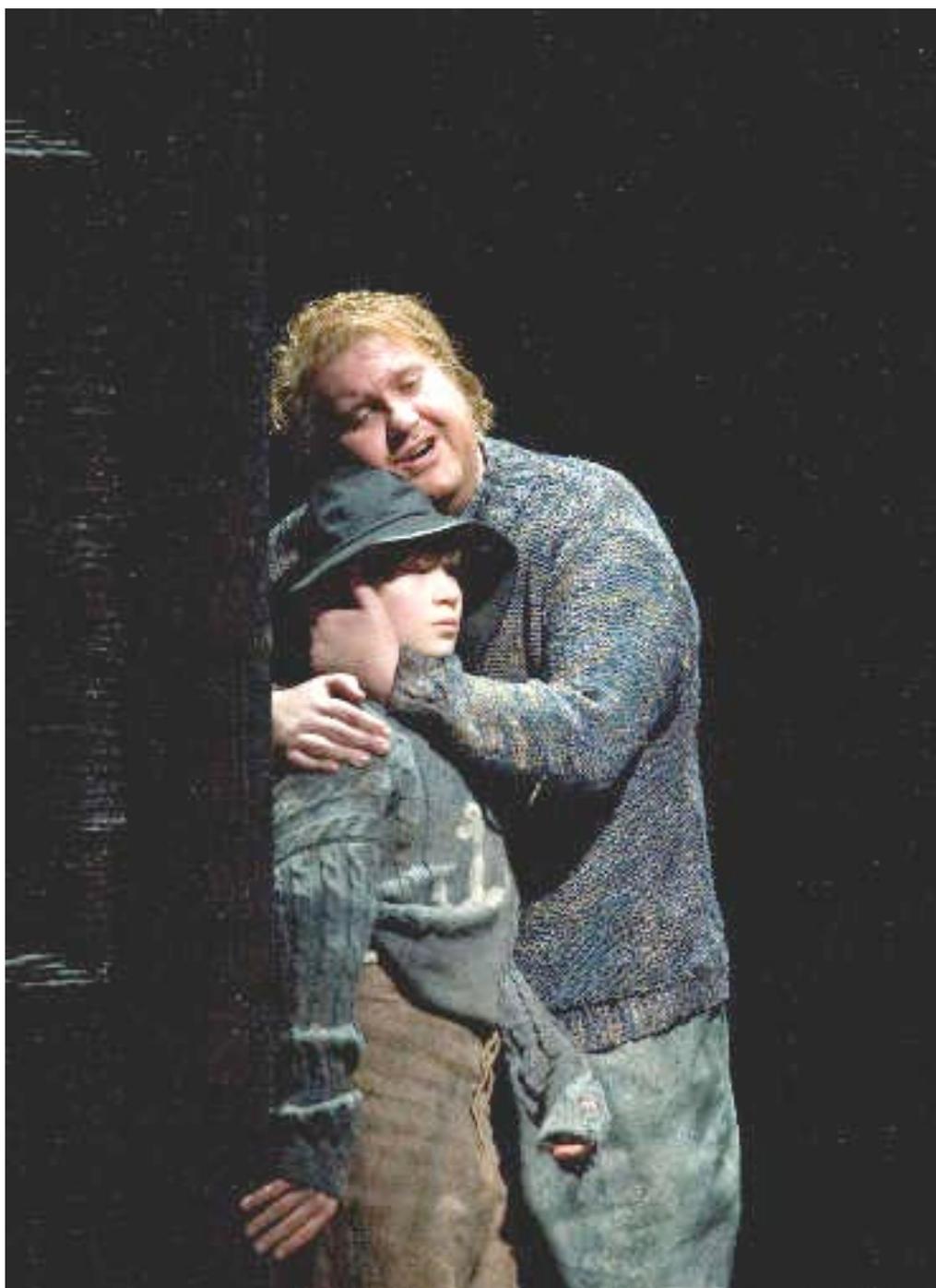
Inizialmente, Britten pensò di coinvolgere nel progetto, per la stesura d'un libretto, l'amico Christopher Isherwood, che però declinò immediatamente l'invito.

Si rivolse allora a Montagu Slater, che già nel 1943 fu in grado di fargli avere il lavoro finito. Da intellettuale della sinistra inglese, al pari di Britten, Slater trasformò Peter Grimes in una vittima della comunità: il suo modo di comportarsi, violento ed agitato, è il frutto della tensione spasmodica verso una migliore situazione sociale.

Per questo, Peter Grimes distrugge la propria vita e quella dei suoi poveri apprendisti in un'incessante smania di lavoro. Di conseguenza, specchio

dello straniamento umano del protagonista divennero gli abitanti del villaggio, con i loro pregiudizi, la cattiveria dei *gossips*, l'ipocrisia eretta a sistema di valore indistruttibile.

FOTO DI SCENA



Effettivamente, ciascuno dei caratteri che prendono vita nella microstoria del borgo è una pedina ugualmente irrinunciabile nell'economia del dramma che, muovendosi intorno alla progressiva follia di Grimes, si risolve in una denuncia terribile verso il complesso di superiorità dei suoi concittadini e sulla loro totale mancanza d'umanità.

Non si deve neppure trascurare il ruolo che nella definizione psicologica di Grimes ebbe il tenore Peter Pears, grande amico e compagno d'arte di Britten, suo ispiratore per la maggior parte dei lavori vocali.

Così, Grimes avrebbe inizialmente dovuto avere una voce d'un baritono: fu però ben presto chiaro che il diretto coinvolgimento di Pears nella drammaturgia dell'opera avrebbe destinato proprio a lui - fino ad allora noto quasi soltanto per esecuzioni di musica vocale da camera - il ruolo del protagonista.

La scelta di Pears per la creazione del personaggio ne mutò notevolmente la psicologia tormentata: da mostro del villaggio delineato da Crabbe, a vittima della corsa al denaro e ad una migliore posizione sociale.

Slater, Pears e Britten pervennero infine a definire un solitario stralunato, toccante esempio d'incomunicabilità. Il personaggio divenne così in primo luogo il paradigma del diverso e del suo annientamento in un microcosmo crudele di "uguali".

In questa dimensione si fissò dunque la portata etica dell'opera di Britten, che inaugurava un modello in larga misura nuovo di teatro morale, destinato ad ingigantire la forza dolente degli umiliati ed offesi, dei più deboli, delle vittime della violenza sociale e del pregiudizio; su questi temi si muoverà pressoché tutto il successivo teatro di Britten: da *The Rape of Lucretia* (apologo sulla violenza che uccide l'amore), alla satira antivittoriana di *Albert Herring*, alla denuncia dello sfruttamento d'infanzia in *The Little Sweep*, alla distruzione della bellezza e della purezza ad opera dell'invidia e della frustrazione sessuale in *Billy Budd*, fino al gioco raccapricciante di possessione di due anime infantili in quello che è forse il capolavoro sommo di Britten, *The Turn of the Screw*, tratto dal racconto omonimo di Henry James.

Con *Peter Grimes* inizia quindi a svilupparsi anche la relazione privilegiata fra Britten e il mondo dell'infanzia: nella figura muta e sofferente del piccolo apprendista, destinato a morte prematura e violenta, si cela la radice di tutte le future denunce di Britten riguardo alla violenza degli adulti sulla purezza dei piccoli.

La prima esecuzione dell'opera, al Sadler's Wells, in una Londra ancora

gravemente ferita dalla guerra, rappresentò per l'arte inglese un momento di gloriosa rinascita: in Britten, finito l'incubo bellico, la cultura britannica ritrovava finalmente quel grande compositore che forse stava aspettando addirittura dai tempi di Henry Purcell.

Il teatro sociale di cui *Peter Grimes* divenne il modello popolare costituì un simbolo di riscatto di grande peso storico, dopo le barbarie vissute dal mondo in quegli ultimi sei anni.

L'opera fu diretta da Reginald Goodall, e venne messa in scena fra mille difficoltà economiche da Erich Crozier, futuro librettista di *Albert Herring* e di *Little Sweep*; gli interpreti vocali furono Peter Pears (Grimes), Joan Cross (Ellen Orford), Roderick Jones (Balstrode).

FOTO DI SCENA



Da allora *Peter Grimes* ha goduto di un'infinità di produzioni illustri, a cominciare da quella del Berkshir al festival di Tanglewood nel 1946, la *première* americana dell'opera, affidata alla bacchetta di un ancora sconosciuto Leonard Bernstein, allora allievo prediletto del vecchio Koussevitzky.

Curiosamente Britten - che pure fu un direttore d'orchestra di prim'ordine - non diresse mai in teatro la sua opera: ne realizzò tuttavia una superlativa registrazione discografica, e anche una versione cinematografica per la BBC nel 1969.

Tra i maggiori interpreti dell'opera si ricordano in particolare Rafael Kubelik (Covent Garden 1958, regia di John Cranko) e Colin Davis (Covent Garden 1969, Teatro alla Scala 1976, spettacolo di Elijah Moshinsky).

Nell'edizione di Colin Davis ha avuto un peso fondamentale la partecipazione del tenore Jon Vickers nei panni del protagonista: la sua interiorizzazione drammatica del personaggio ha rappresentato per la prima volta il superamento del modello squisitamente lirico di Pears ed ha illuminato di una nuova forza tragica la vicenda interpretativa dell'opera.

Il primo grande successo teatrale di Britten coincise con un'opera nata nel segno dell'eclettismo stilistico, che sarà da allora in avanti una delle caratteristiche costanti della scrittura del musicista inglese.

Concorrono infatti a formare il materiale composito della partitura elementi derivati dal teatro di Puccini (soprattutto nella figura dolcemente poetica di Ellen Orford), con una chiara assunzione delle forme chiuse per tutti i personaggi principali, ma anche memorie tangibili dell'ammirazione di Britten per il *Wozzeck* di Alban Berg, i cui segni sono fortissimi nell'ultimo atto dell'opera, e particolarmente nella scena del delirio di Grimes, benché Britten si mantenga sempre estraneo alla tecnica dodecafonica; la stessa fine del protagonista ricorda quella del soldato di Berg e Buchner.

Tuttavia, la partitura di *Peter Grimes* è anche animata genialmente da un pullulare di riferimenti al canto popolare inglese, e in specie alle canzoni dei pescatori, così come ottiene il massimo contrasto espressivo grazie all'introduzione di elementi ben riconoscibili di musica leggera: tutta la scena del ballo del villaggio all'inizio del terzo atto sembra presa a prestito da un *musical* ma, al tempo stesso, ricorda l'analoga scena di ballo del *Wozzeck*.

Tipica di una predilezione di Britten per le forme classiche è invece l'introduzione di una magnifica passacaglia come interludio sinfonico a metà del secondo atto, una scelta destinata a maturare - sempre con riferimento a Berg - nella struttura generale del *Turn of the Screw*.

FOTO DI SCENA



L'orchestra assume un ruolo decisivo in tutta l'economia dell'opera: basterebbero i cosiddetti "interludi marini" (che hanno poi goduto anche di una felice vita autonoma nel repertorio sinfonico) a ricordare quanto il colorismo post-impressionista di Britten sia essenziale alla creazione delle adeguate atmosfere di ambientazione della vicenda; si tratta di pagine d'autentico virtuosismo nell'orchestrazione e di limpidissima ispirazione melodica, il cui valore non è inferiore alla scrittura mirabile riservata alle voci.

Con *Peter Grimes* l'opera del Novecento è riuscita a trovare un prezioso e raro punto d'incontro fra scrittura colta e spirito popolare, come dimostra l'attenzione accordata fin dalla sua nascita dal pubblico di tutto il mondo a questo ammirevole modello d'intelligenza drammaturgica.

La nascita dell'opera inglese

Peter Grimes fu la prima opera inglese dopo *Dido and Aeneas* di Purcell ad entrare nel repertorio internazionale.

Per la sua composizione, Britten, non potendo rifarsi ad alcuna precedente tradizione anglosassone, creò le basi dell'opera inglese moderna.

Nonostante il forte influsso del - *Wozzeck* di Alban Berg - soprattutto nella scelta di un anti-eroe come protagonista - nella disposizione del materiale musicale Britten si attiene alle strutture musicali tradizionali: singoli "numeri chiusi" - come arie, pezzi d'insieme, cori - si alternano ai recitativi, veri e propri motori d'azione.

Il linguaggio musicale è caratterizzato dall'integrazione di elementi stilistici tradizionali e moderni. Ne risulta un impianto di notevole trasparenza, alla cui base vi è una concezione compositiva che valorizza decisamente la linea melodica.

Le due figure principali dell'opera sono Ellen e Grimes.

Tuttavia, il significato principale risiede nella rappresentazione del terrore psicologico suscitato da un "diverso".

Nell'opera il comportamento di Grimes appare illogico (diversamente dal poema da cui è tratta), in quanto egli agisce da colpevole pur non essendolo. La forza espressiva e la grandiosità della musica contrastano con il crollo del sistema nervoso dell'eroe.

FOTO SI SCENA



Il mare di Britten

Il mare del *Peter Grimes* di Benjamin Britten è completamente diverso dalla splendente e meravigliosa superficie marina dello schizzo sinfonico *La Mer* di Claude Debussy o dalla forza dell'elemento naturale dei compositori italiani, il "mare azzurro".

Questo non dipende solo da motivi geografici, legati al carattere nebbioso e minaccioso del mare della costa inglese orientale.

I cittadini dabbene non vogliono avere a che fare con questo elemento funesto: essi rifiutano tutto quello che non rientra nell'ordine consueto delle cose, gli aspetti perturbanti, ciò che sfugge alle regole, sia nel mondo della natura sia nella società umana.

Prima o poi la diversità di Grimes lo trasformerà nella vittima da sacrificare per la salvaguardia della pace tra uomini ed il mare.

L'interesse di Britten per il poema *The Borough* (1810) dipendeva, tra l'altro, dal fatto che Crabbe era un conterraneo nel vero senso del termine, in quanto entrambi erano nativi del Suffolk. Il luogo d'azione è identificabile nei dintorni di Aldeburgh, dove il compositore in seguito si stabilì e dove oggi si trova l'Archivio Britten.

Britten amava così tanto la sua terra che negli Stati Uniti scelse di abitare nel distretto di Suffolk nonostante gli fosse stato offerto un comodo appartamento nel centro di New York.

Nel 1941, leggendo in un articolo su George Crabbe, alla seguente frase "Ricordare la figura di Crabbe significa ricordare l'Inghilterra", provò una tale nostalgia per la sua patria che l'anno successivo tornò definitivamente in Inghilterra.

La forza espressiva della musica del *Peter Grimes*, in particolare negli interludi musicali - quattro dei quali furono pubblicati separatamente in un ciclo orchestrale intitolato *Four Sea interludes* - e nei pezzi corali, è legata certamente all'origine inglese di Britten.

La trama

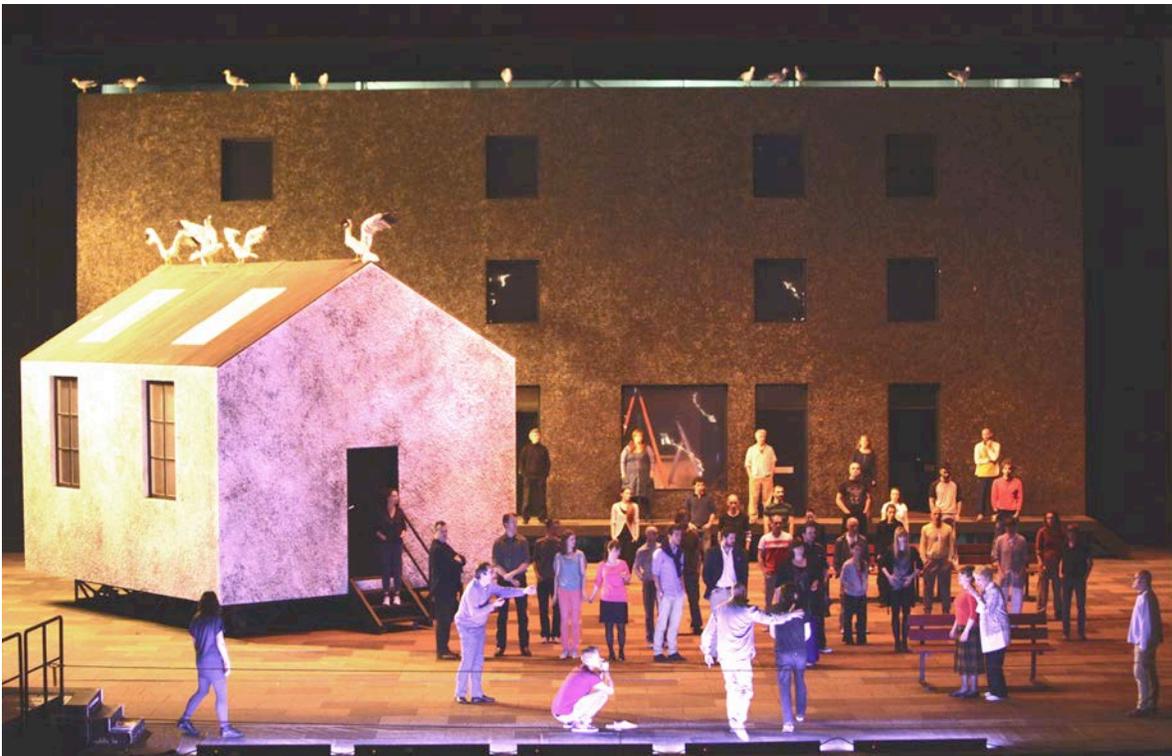
Prologo

L'interno della Moot Hall.

Si sta procedendo a dar termine all'inchiesta sulla morte di un piccolo apprendista di Peter Grimes: Swallow, il procuratore, stabilisce che si è trattato di "circostanze accidentali", ma lo invita a non assumere altri apprendisti.

Grimes si lamenta tuttavia di non essere stato del tutto scagionato agli occhi del villaggio (primo interludio marino, "L'alba").

FOTO DI SCENA



ATTO I

Una strada del villaggio in riva al mare, di fronte alla taverna "The Boar".

È prima mattina, e tutto il villaggio esce in strada per lavoro o commissioni; tutti si salutano, tutti si conoscono.

Peter Grimes è in difficoltà nel tirare in secca la sua barca da bordo: chiede aiuto, ma nessuno gli dà retta. Il farmacista Ned Keene gli comunica di aver trovato un nuovo apprendista per lui, e che si tratterebbe soltanto di andarlo a prelevare all'orfanotrofio con un carro, ma Hobson, il carrettiere, ribatte che il suo carro è già pieno.

Allora Ellen Orford, la maestra elementare, che si offre di andare a prendere il ragazzo, per dare a Grimes nuove opportunità, critica aspramente le malelingue del borgo e parte con Hobson per la sua missione.

La tempesta s'avvicina e tutti rientrano nelle loro case o al *Pub*. Rimasti soli, Grimes e il capitano Balstrode, ufficiale in pensione, hanno un colloquio. Balstrode gli chiede perché preferisca subire la furia della tempesta piuttosto che rifugiarsi al "Boar", e lo mette in guardia sulla sua fama di mostro violento con i bambini.

Grimes racconta allora l'orrendo giorno in cui si trovò solo, in mezzo ad una tempesta di mare, col cadavere del suo apprendista morto a bordo; vuole riscattarsi, sposarsi e far soldi.

Rimasto solo, Grimes invoca un po' di pace e spera nell'amore di Ellen (secondo interludio marino, "Tempesta").

All'interno del Pub "The Boar", Mrs. Sedley aspetta il farmacista che le deve portare il laudano. Balstrode rivolge le sue attenzioni alle due nipotine di Auntie ed alla proprietaria del locale, che sono l'attrazione del luogo.

Anche Boles, il metodista, è ubriaco e perso dietro le due ninfette; lo tiene a bada Balstrode, che spiega a tutti la morale della taverna.

La porta si spalanca ed entra Peter Grimes, ancor più stralunato del solito. Il suo arrivo suscita l'ostilità generale: Boles, addirittura, vorrebbe spaccargli una bottiglia in testa, ma Balstrode lo ferma.

La tensione è al massimo, finché Ned Keene, invitato da Balstrode, non attacca una canzone che in breve coinvolge tutti. Si apre però nuovamente la porta e giunge Hobson, con Ellen e il nuovo apprendista,

infreddoliti e stanchi.

Peter taglia corto e si porta via il ragazzo a casa. "A casa? E la chiama casa!", replicano tutti, inorriditi.

ATTO II

(Terzo interludio marino, "Domenica mattina").

Qualche settimana dopo, in una bella mattina di una domenica, suonano le campane e tutti si recano in chiesa. Giunge anche Ellen col piccolo apprendista.

FOTO DI SCENA



Mentre lavora a maglia, la maestra s'accorge che la camicia del ragazzo è strappata; questi cerca di nascondere qualcosa che ha sul collo, ma Ellen scopre un grosso livido, e pensa subito ad una nuova violenza di Grimes. Questi sopraggiunge per portare il ragazzo al lavoro, e quando Ellen protesta facendo notare che la domenica è un giorno di riposo, il pescatore replica dicendo di doversi comprare una casa e mettere così a tacere i pettegolezzi del villaggio.

Allora Ellen gli chiede come il ragazzo si sia procurato il livido; Grimes ribatte che è successo in mare, durante la tempesta. Ellen lo rimprovera e gli ricorda che non potrà comprarsi la pace; Grimes urla di disperazione e la colpisce. La scena viene osservata da Auntie, Ned e Boles, che non sono andati in chiesa.

Lentamente, tutto il paese si ritrova sulla piazza e comincia a fomentare altre accuse contro Grimes, mentre Balstrode tenta, invano, di calmare gli animi.

Il ritornello generale è "Grimes ha ricominciato". La collera collettiva è attizzata da Boles, e inutilmente Ellen cerca d'illustrare i suoi progetti di redenzione per Grimes e le sue attenzioni nei confronti del piccolo apprendista: tutti ormai sono anche contro di lei, e la folla inferocita decide di recarsi alla capanna di Grimes.

In scena rimangono solo Ellen, Auntie e le due nipoti, lamentando la furia degli uomini. (Quarto interludio marino, "Passacaglia").

Nella sua miserabile capanna, ricavata da una barca rovesciata, Grimes incita il ragazzo al lavoro: devono salpare subito, per non perdere un ricco branco di pesci. È sovraeccitato e parla a frasi spezzate, cercando di spiegare all'apprendista quali siano stati i suoi giorni di ragazzo e le sue speranze.

Si sente in lontananza il coro degli uomini del villaggio. Grimes capisce che vengono per lui e s'infuria col ragazzo: lo accusa d'aver parlato troppo con Ellen. Decide di fuggire per la scogliera, proprio quando la folla giunge davanti alla sua porta.

Nel calarsi sugli scogli, il ragazzo precipita e muore. Grimes fugge: intanto nella capanna sono entrati il parroco, Swallow e Ned. Non trovano nessuno e tornano indietro insieme agli altri.

Solo Balstrode, rimasto solo, va' a vedere dall'altro lato della capanna, quello che dà sulla scogliera, e s'accorge immediatamente dell'accaduto.

ATTO III

(Quinto interludio marino, "Chiaro di luna").

Qualche giorno più tardi, di notte, sulla piazza del borgo, è in corso un ballo. Mentre tutti fanno festa, giunge Mrs. Sedley ad annunciare al farmacista che Peter Grimes è un assassino: nessuno ha più visto il ragazzo da un paio di giorni.

Frattanto anche Balstrode informa Ellen della scomparsa di Grimes e del ragazzo. Ellen ha trovato sulla spiaggia la maglia dell'apprendista.

Decidono di ritrovare Grimes e aiutarlo, ma Mrs. Sedley ha ascoltato il colloquio e vista la prova della maglia, corre ad avvertire il procuratore Swallow.

FOTO DI SCENA



Costui incarica Hobson di ritrovare Grimes, e comincia la caccia all'uomo. (Sesto interludio marino).

Tutto il villaggio è alla ricerca di Grimes, e si sentono lontane le voci che lo chiamano. Peter è solo in scena, la mente sconvolta. Lo raggiungono Ellen e Balstrode per portarlo a casa, ma egli è ormai completamente assente.

Balstrode allora offre il suo aiuto a Peter, per mettere la barca in mare e poterla poi affondare al largo.

Per Peter è la fine. Lentamente la vita riprende nel borgo, come in una qualunque giornata. Swallow annuncia che in mare sta affondando una barca, ma nessuno sembra interessarsi all'evento.

STATUA IN ONORE DI BRITTEN SITUATA SULLA SPIAGGIA DI ALDEBURGH



OPERE PRINCIPALI

- Musica per il film documentario *Night Mail* (1936)
- *Variazioni su un tema di Frank Bridge* (1937)
- *Ceremony of Carols* (1942)
- *Serenade for Tenor, Horn and Strings* (1943)
- *Peter Grimes* (1945), un'opera basata sul poema *The Borough* di George Crabbe
- *The Young Person's Guide to the Orchestra* (1946)

- *The Rape of Lucretia* (1946)
- *Albert Herring* (1947), ispirata al racconto "Le Rosier de Mme. Husson" di Guy de Maupassant
- *St. Nicolas* (1948)
- *Billy Budd* (1951), ispirata al racconto di Herman Melville
- *Gloriana* (1953) per l'incoronazione della Regina Elisabetta II del Regno Unito
- *The Turn of the Screw* (1954), un'opera basata sulla storia di Henry James
- *Noye's Fludde* (1958)
- *Fanfare for St Edmundsbury* (1959) breve brano antifonale e politonale per tre trombe
- *A Midsummer Night's Dream* (1960), ispirata all'opera di Shakespeare
- *War Requiem* (1961) per soprano, tenore e baritono solista, orchestra da camera, coro di voci bianche (*boys' chorus*), coro misto ed orchestra.
- *Nocturnal, after John Dowland* (1963), variazioni per chitarra sola su una canzone per liuto e voce di John Dowland
- *Curlew River* (1964)
- *The Burning Fiery Furnace* (1966)
- *The Prodigal Son* (1968)
- *Death in Venice* (1973) basata sul racconto di Thomas Mann
- *Simple Symphony*