

PURCELL HENRY

Compositore inglese (Londra 1659 - 21 XI 1695)



La circostanza di essere figlio di Henry (I) e nipote di Thomas, entrambi ottimi musicisti e *Gentleman* della cappella reale dopo la Restaurazione (1600) influenzò senza dubbio la carriera musicale del giovane Henry; a otto anni infatti fu accolto tra i dodici fanciulli cantori della cappella reale ed ebbe come insegnanti prima Captain H. Cooke e quindi, dopo la morte di questi, suo genero P. Humphrey.

Quando mutò voce (1673), abbandonò il coro e fu posto al fianco del sovrintendente agli strumentisti del re, il suo padrino J. Hingston, come assistente. Questa attività (restauro ed accordatura degli strumenti nonché copiatura delle voci) procurò nel 1765 a Purcell il primo stipendio, ma anche essenziali conoscenze pratiche.

In questo periodo forse ricevette lezioni di composizione da J. Blow (1649-1708), organista all'abbazia di Westminster dal 1668.

Già nel 1677 Purcell ottenne la carica di compositore per i 24 violinisti reali, e nel 1679 successe a Blow, che dal 1668 operò quale successore di Humphrey come organista all'abbazia di Westminster.

Per gli anni 1678-1680 venne nominato tra i sussidiati del Saint Peter's College.

Questo stipendio cessò alla fine del 1680, anno del suo matrimonio con una certa Frances, forse figlia del cattolico J. B. Peters.: da questo matrimonio nacquero cinque (o forse sei) figli.

Il 14 VII 1682 Purcell divenne 3° organista della cappella reale; il 13 XII dello stesso anno successe come sovrintendente stipendiato agli strumenti del re.

Quando, nel 1685, Giacomo II il Cattolico, sposato dal 1673 con Maria Beatrice d'Este, salì al trono, Purcell venne nominato solennemente suonatore di clavicembalo, accanto a Blow, compositore della cappella reale, la quale per ragioni di economia, era ridotta a soli 36 musicisti.

Giacomo II fece adattare ex nuovo la sua cappella in Withehall e decise evidentemente di rinnovarne l'organico introducendo musicisti italiani soprattutto romani.

La posizione preminente di Purcell rimase inalterata nonostante le alterne vicende della corona inglese: sotto Guglielmo III, che vinse e detronizzò Giacomo II, Purcell fu uno dei punti di forza del complesso musicale che il nuovo monarca, più realistico che amante dell'arte, considerava prevalentemente in funzione dello spettacolo di corte.

Un pretesto per un'inconsueta esibizione musicale fu dato dal convegno della Grande alleanza nel gennaio del 1691 all'Aia.

Guglielmo III si fece accompagnare da non meno di 43 musicisti, o meglio mandò avanti una gran parte dei cantori e suonatori di strumento a fiato per la preparazione del suo ingresso trionfale.



Del programma musicale di questo viaggio non si hanno notizie, ma non a caso durante il regno di Guglielmo III, poco propizio alla musica da camera e da chiesa, ebbe luogo la gloriosa ascesa di Purcell come compositore per teatro.

Accanto a composizioni d'occasione destinate alla corte, la musica teatrale lo interessò da allora in misura sempre maggiore.

Le sue cosiddette "semi-opere" furono accolte con grande favore.

Alla vita concertistica borghese, che a Londra cominciò a fiorire molto prima che nel continente, egli prese parte componendo odi per le feste di Santa Cecilia tenute nel Stationer's Hall, per la riunione dello Yorkshire, ecc..

Infine questi lavori significavano per Purcell un'utile fonte di guadagno. Gli stessi moventi economici lo indussero anche a dare lezioni di organo e virginal. Inoltre la rielaborazione da parte di Purcell del terzo libro della *Introduction to the Skill of Musik* (1694) del suo editore J. Playford offrì una notevole prova del suo talento.

Nel maggio del 1695, suo fratello minore Daniel si trasferì a Londra; ciò può coincidere con una malattia o sovraccarico di lavoro di Henry bisognoso d'aiuto. Purcell, attivo come compositore fino all'ultimo, morì il 21 XI 1695 prima di mezzanotte, dopo aver compilato in gran fretta il suo testamento, firmato in modo quasi illeggibile.

Tutto il mondo fu in lutto: tutti erano ormai consapevoli dell'importanza del musicista. Nel "Post Bot", del 26 al 28 XI 1695, un giornalista parlò di lui come "Grande maestro della musica".

Il decano e il capitolo di Westminster onorarono il defunto decidendo, in una votazione pubblica, di dargli sepoltura a proprie spese il 26 novembre nella navata laterale a nord, ai piedi dell'organo.

Alle grandiose esequie parteciparono tutto il capitolo e i cori di Westminster e della cappella reale, i quali eseguirono gli *Anthems* e canti funebri composti dallo stesso Purcell per la regina Maria III.

Purcell è considerato il più importante maestro nella storia della musica inglese e uno dei compositori più notevoli del XVIII secolo.

La singolarità di questa figura di musicista, non può essere inserita nel solito schema storico della musica barocca europea e può essere capita soltanto se si considerano i suoi stretti legami con la tradizione musicale inglese da un lato e la sua apertura mentale di fronte agli influssi contemporanei "continentali" dall'altro. Anche se la sua scomparsa fu compianta come troppo prematura (soprattutto dai connazionali, in

considerazione della formazione di un'opera inglese) non si deve tuttavia ignorare che la maturità del suo stile era ormai raggiunta, come quella di Pergolesi, Mozart e Schubert, morti anch'essi giovani.

MONUMENTO DEDICATO A PURCELL



Gli inizi della sua educazione musicale come "putto" della cappella reale, gli fornirono in pratica le conoscenze della tecnica formale sia del più vecchio full anthem inglese che del vecchio anthem del periodo della Restaurazione.

Nel suo periodo di noviziato musicale vero e proprio egli ebbe l'occasione di formarsi come compositore, copiando le voci, studiando l'organo ed il clavicembalo e giovandosi di contatti personali con i musicisti londinesi più famosi dell'epoca.

Il primo eccellente risultato di questi studi furono nel campo della musica strumentale le sue composizioni *Fantasia's* e *In nomine* per strumenti ad arco (autografo del 1680).

Caratteristica di Purcell è una data tecnica nell'imitazione dei motivi, presente non solo nei brani strumentali polifonici, ma anche in quelli delle opere vocali, soprattutto negli *Anthems*.

Un linguaggio armonico, sviluppato da una linea condotta delle voci, è nota costante dello stile personale di Purcell, nonostante l'accostamento molto stretto alla tecnica stilistica italiana di cui Purcell fu un animatore, indicando segnatamente l'opera di L. Colista.

Come Colista, Purcell preferisce l'allineamento di cinque o sei periodi contrastanti in campo e carattere, di cui quello eseguito più rigidamente in senso contrappuntistico viene indicato nella maggior parte delle *Sonate* come "canzona". Per ambedue i maestri è caratteristica l'elaborazione del tema della fuga che, nella prima parte del brano in forma di canone, abbraccia fino a dodici battute.

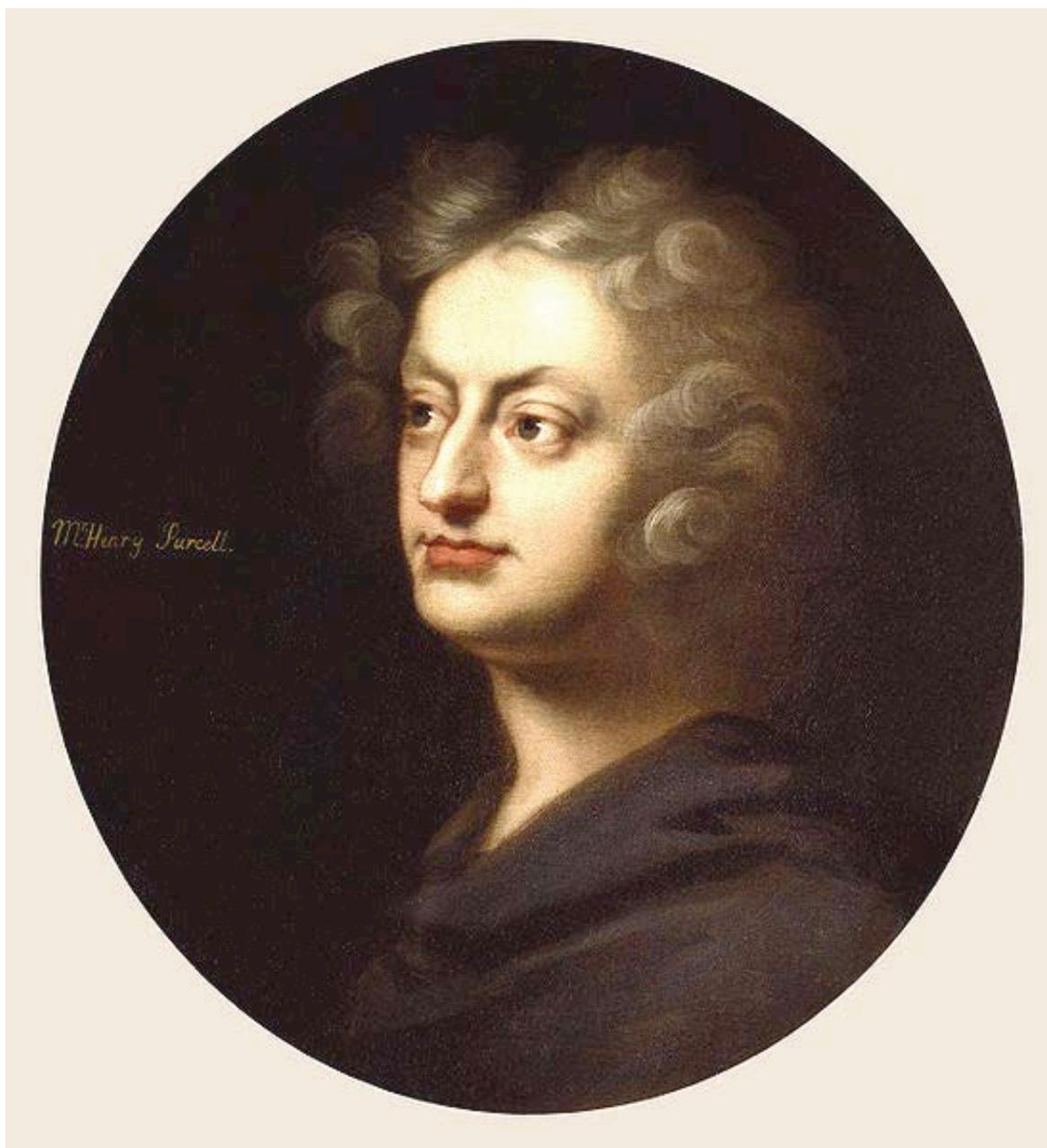
L'indicazione del brano musicale come "canzona" si trova nell'ambito della musica strumentale italiana non solo per la Sonata, ma anche per le sinfonie operistiche, brani strumentali di Oratori, Cantate ecc. e non solo presso il Colista, ma anche presso S. Berardi, A. Stradella ed altri compositori operanti a Roma.

Ma non solo la predilezione per lo stile severo contrappuntistico, caratteristica della scuola romana, sulla base dello stile di Palestrina, doveva incontrare la simpatia di Purcell, radicato com'era in una simile tradizione polifonica.

Anche lo spirito soave nei *Larghi* a 3/2 si trova nel maestro inglese.

Il fatto che M. Cazzati, G. B. Vitali, G. B. Bassani ed altri maestri della scuola bolognese non venissero riconosciuti degni da Purcell di una "just imitation", ma proprio un compositore romano fiorente nella metà del secolo, è meno strano quanto sembrerebbe a prima vista.

Infatti proprio in questo periodo arrivarono molti musicisti a Roma e a Londra. Si stabilirono allora nella capitale inglese, ad es. V. Albrici, P. Reggio, il cantante G. F. Grossi, e molti altri.



E numerose composizioni strumentali romane potevano essere cadute nelle mani di Purcell per vie più diverse. Naturalmente sarebbe sbagliato negare l'ingegno personale creativo di Purcell e fare di lui un semplice imitatore; contro ciò la musicologia inglese protesta.

Però non sarebbe una vergogna nazionale, ammettere l'influsso di Colista sulla produzione di *Sonate* del maestro inglese.

Naturalmente Purcell conosceva anche opere di altri compositori italiani; si pensi alle sue copie autografe di composizioni di Carissimi e di Monteverdi che entrambi avevano influenzato largamente la sua produzione vocale.

Nel campo della musica vocale Purcell è riuscito, grazie alla sua eccezionale sensibilità per il ritmo e la melodia della lingua inglese, a creare veri capolavori.

Anche se i suoi full Anthems meno recenti e puramente vocali e quelli composti più tardi ed elaborati nello stile della Cantata con intermezzi strumentali vengono giudicati in generale piuttosto mediocri, proprio la struttura del famoso anthem *My heart is inditing*, eseguito nell'ambito delle celebrazioni dell'incoronazione di Giacomo II e riferito alla regina, con due cori, due organi ed orchestra per archi, fa supporre che gli fosse nota la musica di chiesa romana a più cori del primo tardobarocco e che non avesse composto a caso quest'opera così ricca di tonalità per una coppia reale cattolica.

Anche nelle sue *Odi* composte per eventi di corte che tradiscono, a partire dal 1689 per l'impiego supplementare delle trombe, il crescente influsso della prassi compositiva italiana, egli giunge soltanto dal 1690 alla piena perfezione.

Il punto più alto di questo genere era rappresentato senza dubbio dall'*Ode Hail bright Cecilia* dell'anno 1692, in cui Purcell diventa il precursore diretto di Handel.

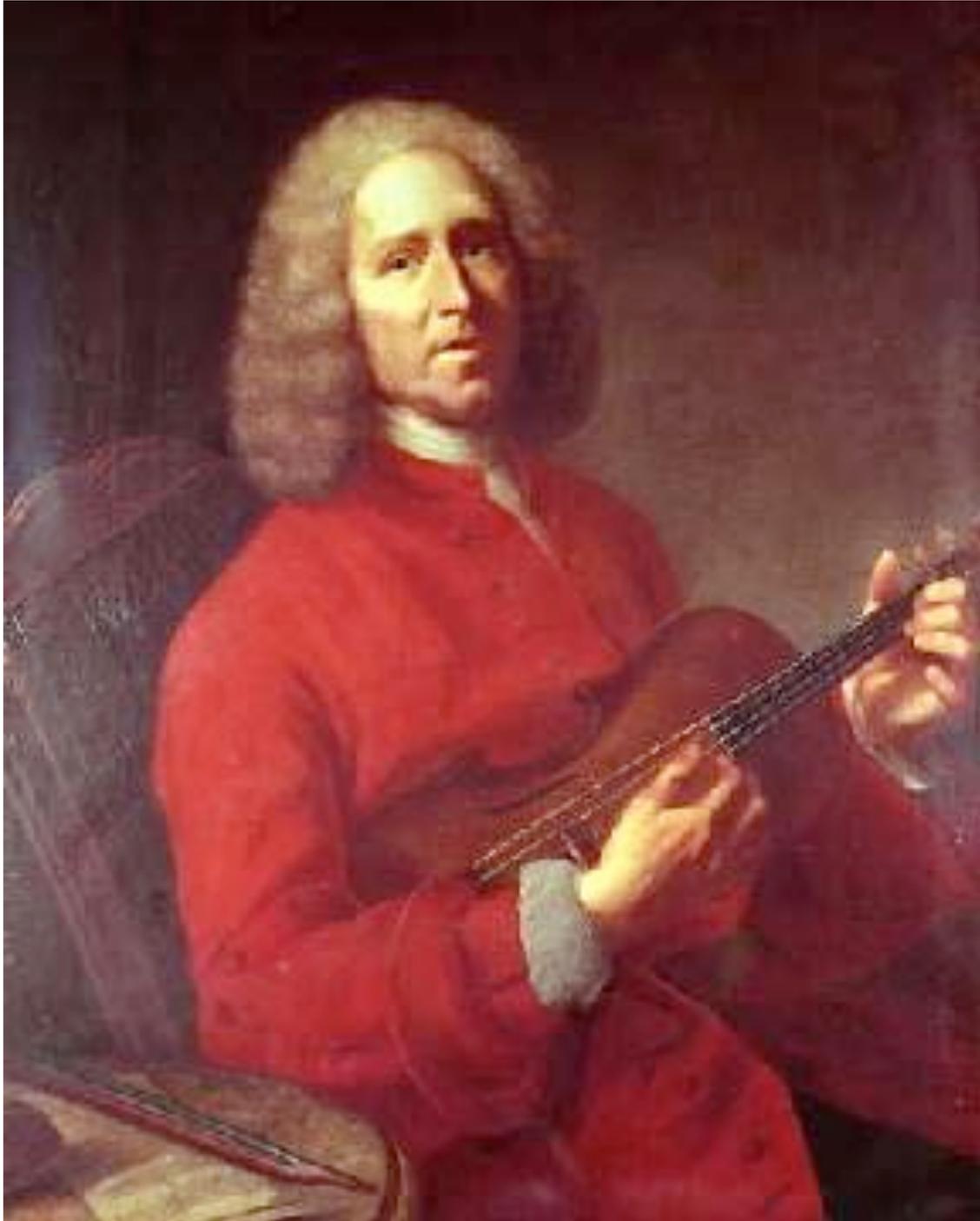
Qui egli riesce a dare, in una sintesi di vecchia tradizione inglese, di influssi italiani e francesi contemporanei e grazie al proprio genio, con l'impiego raffinato di ritmo, melodia ed armonia, un'interpretazione musicale del testo superiore a quella di tutti i compositori inglesi precedenti.

Per la comprensione della sua opera *Didone ed Enea*, è necessario tener presenti le condizioni del teatro inglese, che differiscono sensibilmente da quelle del continente, soprattutto da quelle italiane.

I tentativi di portare in scena un'opera inglese, secondo il modello

italiano (1685) o di rappresentare a Londra un'opera francese (di Lulli, 1686) non ebbero successo.

Ciò dipendeva senz'altro anche dal pubblico inglese, che si sentiva all'inizio poco attratto dal dramma interamente cantato.



Il teatro del periodo della Restaurazione preferiva convertire le opere continentali in forme ibride, un genere teatrale parlato nel quale però la musica aveva una grande importanza.

A questo scopo potevano essere adattati drammi di Shakespeare o di altri autori, anche contemporanei, oppure essere scritti appositamente lavori concepiti per una rappresentazione operistica.

Della prima soluzione si avvale, ad es. la musica di Purcell per *Dioclesian* e *The Fairy Queen*, della seconda il suo *King Arthur*.

Di regola precedeva il pezzo, oppure anche i singoli atti, una ouverture consistente in symphony e canzona; seguivano dei canti e balli inseriti nel dialogo parlato, per lo più introdotti ed accompagnati da strumenti.

In queste composizioni è presente un influsso del vecchio *masque* di corte.

Merita attenzione a questo proposito il *masque Venus and Adonis*, di J. Blow: poiché non contiene alcun dialogo parlato ed è da considerarsi piuttosto come un'opera breve e merita perciò particolare interesse come precursore di *Didone ed Enea* di Purcell.

Quest'opera composta nel 1689 per la Scholl for Young Ladies di J. Priest in Chelsea dura in quanto "opera da camera" appena un'ora ed è composta per dilettanti come interpreti.

Come stile essa si pone fra il *masque* inglese e la Cantata italiana, ma non rivela ancora nel maestro trentenne un maturo compositore di opere. Però gli riescono, soprattutto nel delineare la figura drammatica di Didone o del marinaio, delle scene così intense, ancora oggi di sicuro effetto, che J. A. Westrup ha potuto dire che l'opera "trionfa sulle sue debolezze".

In effetti, la particolare tecnica declamatoria di Purcell dona ai personaggi un'umanità, che fa partecipare e commuovere l'ascoltatore.

Come esempio tipico vale il finale dell'opera, l'aria-lamento di Didone, che viene spesso paragonato col *Lamento di Arianna* di Monteverdi, dal quale è stata forse ispirata.

Ma almeno altrettanto forte si avverte in questo lavoro l'ingegno di Purcell, la sua "vena inglese".

La disposizione del brano lirico "*When I am Laid in earth* sopra un *passus duriusculus*, come basso ostinato, e la linea distesa di tutta la melodia rivelano la stretta familiarità di Purcell con le opere dei suoi modelli italiani.

D'altra parte, proprio nella tecnica di composizione del *ground*,

impiegata spesso e magistralmente, egli poté riallacciarsi ad una schietta tradizione inglese.

Inoltre egli rifà uso della ripetizione, non solo in questo lamento o in un'altra aria di Didone, ma anche, ad es., nella *sesta Sonata* della raccolta del 1697, una ciaccona di 221 battute.

In questa il basso viene ripetuto senza intermezzi 44 volte, mentre nelle voci superiori si sviluppa una quantità di combinazioni



contrappuntistiche. Quindi anche Purcell si compiaceva come i maestri inglesi del XVI e XVII secolo della soluzione di problemi contrappuntistici. Ciò si rivela nella sua tecnica della condensazione di un unico materiale tematico e nella sua predilezione per il canone. Però non solamente, grazie alle sue capacità tecniche, egli si fece valere come uno degli "inglesi" altrettanto validi che i migliori maestri della scuola contrappuntistica romana; nei balli della sua musica da teatro strumentale riprese ripetutamente le melodie del suo popolo e trovò in molti dei suoi *songs* e *catches* a una e più voci uno stile personalissimo, che superò la solita dizione musicale del suo secolo.

Stranamente questo particolare lato del suo genio veniva riconosciuto anche dai suoi contemporanei.

Già tre anni dopo la sua morte apparve l'*Orpheus britannicus* (1698), un'autentica raccolta delle sue canzoni, alla quale seguì nel 1702 un secondo volume.

Nel 1721 successe una terza edizione fino al momento in cui la sua musica venne a poco a poco messa in ombra dalla grande popolarità di Handel.

Neppure il primo tentativo del 1790 di una nuova edizione delle sue opere a cura di B. Goodison ha potuto cambiare la situazione.

Solo quando, nel 1878, la Purcell Society presso Novello a Londra cominciò a pubblicare l'edizione completa delle sue opere si vide rinascere l'interesse per la sua persona e la sua opera.

Accanto all'edizione critica, che fino ad oggi comprende 33 volumi, si affiancano edizioni adattate per particolari esecuzioni, come la *Purcell Society Popular Edition* dal 1939 e la *Purcell Society Reprints* dal 1957, pure pubblicate da Novello.

Singole opere per clavicembalo non ancora o non pubblicate nell'edizione completa si possono trovare presso E. Pauer, *Old English composers for teh Virginal and Harpsichord*.

Il Mozart inglese

Le opere teatrali di Purcell procurano in primo luogo un piacere musicale d'alto livello. Autore di un numero enorme di composizioni di stupefacente rifinitura, Purcell è considerato il "Mozart inglese" anche a causa della sua morte prematura.

Il vivo interesse degli ultimi decenni per un'epoca barocca ed il numero costantemente in crescita degli estimatori della lingua e della cultura inglese, hanno consentito un rinnovato apprezzamento per l'*Orpheus britannicus*.



LE RADICI DELL'OPERA INGLESE

I patriarchi del teatro musicale inglese

Matthew Locke (1621-77) e John Blow (1649-1708), i primi compositori “barocchi” inglesi di una certa importanza e fama, esercitarono un significativo influsso su Purcell.

Locke insegnò al giovane compositore i principi dello stile drammatico, e Blow, col suo *masque* di un atto *Venus and Adonis*, fornì il modello per l'opera di Purcell - *Dido and Aeneas*. Il più importante committente dei compositori inglesi - insieme alla Chiesa - era il re, e questo fu anche il caso di Locke e Blow.

MATHEW LOCKE



Matthew Locke

Durante il periodo di dominio dei puritani Locke compose la musica per i *masque Cupid and Beath* (1653), *The Siege of Rhodes* (1656) e *The Cruelty of the Spaniards in Peru* (1658) nonché per la "pièce" *The history of Sir Francis Drake* (1659).

Si trattava di composizioni a base di danze, ouverture, arie, cori e recitativi.

Con Locke il barocco musicale giunse sulle scene dell'Inghilterra per la prima volta.

Sotto il re Carlo II, Locke ebbe l'incarico di compositore stabile presso il Duke's Theater ed iniziò a scrivere "semi-opera", un particolare genere inglese che più tardi avrebbe avuto un ruolo importante nell'attività di Purcell.

Le prime semi-opere furono adattamenti di *Macbeth* (1673) o di *The Tempest* (1674) di Shakespeare. La più importante semi-opera di Locke fu *Psyche* (su un libretto di Thomas Shadwell, 1675), un lavoro innovativo, quasi un "dramma per musica".

"Psyche"

Locke denominò il suo lavoro "*English opera*".

Locke era un ferreo difensore degli interessi della musica inglese, e cercò di proteggerla da influssi stranieri. *Psyche* comprende un grande coro di sacerdoti, un terzetto di ninfe fluviali, ed i "numeri musicali" per una processione nel tempio, per una tragica scena d'amore e per un suicidio di massa.

Locke descrive il dio Vulcano ed un Ciclope che picchiano sulle incudini, e le Furie ed il Diavolo che si mettono d'accordo.

John Blow

Il capolavoro di Blow sono le musiche per il *masque Venus and Adonis*, in cui, scostandosi dalla tradizione, egli musicò *in extenso* i testi. Esso fu composto verso il 1683 per una recita alla corte reale. Anche se non fu la sola "musica di scena" di Blow (fra il 1680 e il 1696 egli compose *songs* e dialoghi per cinque *pièces*), la sua unica "opera" occupa una posizione particolare.

JOHN BLOW



La parte preponderante della produzione di Blow è costituita da *Messe*, *Inni* (oltre cento, fra cui tre in occasione di incoronazioni), ed inoltre venticinque *Odi* per la corte, *Songs*, nonché musiche per strumenti ad arco e composizioni per organo e cembalo.

La vita di Blow fu priva di eventi particolari.

Dopo aver cantato come voce bianca alla Royal Chapel, dal 1688 fu organista presso la Westminster Abbey, dove fu attivo, con l'eccezione d'un periodo di interinale, sino alla fine dei suoi giorni.

Nella funzione di "Master of the Children Royal Chapel" (dal 1674) fu il maestro di Purcell (anche se non gli impartì nessuna lezione di canto).

"Venus and Adonis"

Il librettista di *Venus and Adonis* non è noto: nella partitura manoscritta si trova soltanto l'indicazione "*A masque for the entertainment of the King*", dove per "King" s'intende Carlo II. La parte di Venus fu cantata da Mary Davies, amante del re, mentre Cupido venne interpretato dalla loro figlia naturale di dieci anni, Lady Mary Tudor.

Una rappresentazione della *pièce* al di fuori della corte ebbe luogo in 17 aprile 1684 a Chelsea nel collegio diretto da Josias Priest - luogo della prima rappresentazione - *Dido and Aeneas* di Purcell.

Narrata come una "love-story" barocca

Sotto molti aspetti *Venus and Adonis* di Blow - una ouverture "francese", un prologo e tre atti - anticipa *Dido and Aeneas* di Purcell: per alcuni particolari della melodia, per la funzione drammatica dei cori e delle danze, per la suddivisione in tre atti, per il "canto di morte, nel finale, ed addirittura per la tonalità (Sol maggiore). In entrambe le opere, un coro funebre (in Blow "*Moum for thy servant*") finisce per costituire uno dei "numeri" più importanti. Ma Blow si accontentò di recitativi, "ariette e cori", non sviluppando "arie" e scene autonome paragonabili a quelle di *Dido and Aeneas*. Tuttavia, *Venus and Adonis* è un lavoro d'interesse meramente storico-musicale.

Il compositore barocco John Blow creò una serie di grandi pagine

sapientemente legate tra loro; la musica è dotata di una nobile eloquenza, presenta una struttura assai elaborata ed è dotata di un'intensa espressività.

FOTO DI SCENA DALL'OPERA
“WENUS AND ADONIS”



DIDO AND AENEAS

Si ha notizia di un'unica rappresentazione di *Dido and Aeneas* vivente Purcell, nel 1689, presso il collegio femminile di Chelsea, un sobborgo di Londra, diretto da Josias Priest.

Ad eccezione del ruolo di Enea, le parti solistiche furono quindi presumibilmente scritte per soprano, ed interpretate dalle ragazze del collegio. Nel 1704 l'opera fu rappresentata a conclusione di serata al Little Lincoln's Inn Fields Theatre e, sempre nel Settecento, fu allestito come *masque* nell'ambito di un adattamento di *Measure for Measure* di Shakespeare.

Della prima rappresentazione ci è rimasto solo il libretto, con un prologo che manca, invece, del cosiddetto manoscritto Tenbury, il più antico che ci sia giunto, risale ad un periodo successivo al 1748 ma fu probabilmente copiato da una fonte precedente al 1720.

Questo manoscritto è inoltre privo del coro e della danza che chiudono il secondo atto, presenti nel testo di Tate e con i quali, peraltro, si concludono tutte le altre scene dell'opera.

Nella prassi esecutiva spesso s'introducono, secondo le abitudini dell'opera, brani sostitutivi, sulla parola di Tate.

Nell'edizione curata da Benjamin Britten e Imogen Holst, la maga e le due streghe intessono un trio di giubilo, poi affidato al coro, che sfocia in una danza strumentale tratta dall'ouverture del *Sir Anthony Love*, 1690.

Altre diversità del manoscritto rispetto alle indicazioni del libretto, lasciano supporre che fosse prevista una danza anche nella prima scena del secondo atto, poi omessa dallo stesso Purcell, e che fosse stato improvvisato un brano con accompagnamento di chitarra.

In un altro manoscritto della fine del Settecento, si trovano alcune differenze nei ruoli vocali.

La maga, ad esempio, è scritta in chiave di basso, forse in relazione all'allestimento come *masque* in *Measure for Measure*, dove la parte venne interpretata da un basso-baritono, Wilshire.

In effetti, i recitativi accompagnati sono generalmente affidati, nelle opere di Purcell, ai ruoli maschili. Inoltre, la parte del primo marinaio era scritta in chiave di violino, e quindi eseguita da una voce femminile o bianca ma, nel caso di *Measure for Measure*, era stata eseguita dallo stesso Wilshire, che interpretava anche il ruolo della maga.

Dido and Aeneas mantiene evidenti legami con il genere del *masque* e

risente dell'influenza delle *tragédies en musique* di Lully, sia per la massiccia presenza di danze e l'importanza delle situazioni scenografiche, sia per l'impianto drammaturgico essenziale, nel quale s'inseriscono personaggi umani e allegorici. Non bisogna dimenticare che Priest, il direttore del collegio femminile, era maestro di danza e coreografo.

FOTO DI SCENA



Nel prologo, del quale non ci è rimasta la musica, si narra dell'arrivo dal mare di Febo Apollo, raggiunto poi da Venere: si è avanzata l'ipotesi che possa trattarsi di un'allusione alla rivoluzione di Guglielmo d'Orange (1688); in tal caso, *Dido and Aeneas* potrebbe essere stata scritta per l'incoronazione di Guglielmo e Maria, avvenuta l'anno successivo.

Un'ulteriore conferma potrebbe derivare dalle indiscutibili affinità con *Venus and Adonis* (1680) di John Blow, il maestro di Purcell.

Oltre al carattere generale, nella *Dido* si possono riconoscere vere e proprie citazioni tematiche tratte da Blow, nonché la costante presenza di danze e cori. Inoltre anche *Venus and Adonis* era stata rappresentata nel 1684 al collegio femminile di Josias Preist a Chelsea.

Le due opere furono probabilmente concepite come intrattenimenti di corte (*Venus and Adonis* fu originariamente scritta per Carlo II, la sua amante Mary Davis e la figlia illegittima Lady Mary Tudor) e poi adattate alle esigenze dell'aristocratico collegio femminile.

I riferimenti alla situazione politica inglese, più espliciti nel prologo, s'intrecciano alla ricca e sfaccettata simbologia stregonesca che in Tate, a differenza del libro IV di Virgilio, attribuisce l'abbandono di Didone da parte di Enea non al volere degli déi, ma ad un capriccio delle forze maligne.

Didone ne esce quindi come personaggio musicalmente e narrativamente ancora più nobile e fiero, al confronto del quale Enea risulta invece vile ed insicuro.

La concisa vicenda disegna, in un percorso psicologico ricco di sfumature e di grande forza drammaturgica, le caratteristiche formali e la densità narrativa di un'opera di grande coesione, attraversata da un unico, coerente gesto teatrale.

Infatti, la personalità di Didone, con la sua grandezza d'animo, costituisce il fulcro espressivo di accadimenti che coinvolgono, in chiave simbolica, situazioni mitologiche ed arcadiche.

La profondità del suo sentimento finisce per estendersi all'intero lavoro, anziché concentrarsi in alcuni punti focali; le situazioni-chiave, infatti, come l'ammissione da parte di Didone del suo amore o il drammatico incontro con Enea prima del suicidio, sono risolti con asciuttezza, quasi con rapidità.

L'influenza del mondo magico e fiabesco inglese stilizza in chiave scenografica e drammaturgica la tensione tra i grandi archetipi affettivi e narrativi: il destino e l'amore, il maschile ed il femminile, la ragion di

Stato e le ragioni del sentimento.

L'espressività lirica, che risente dell'influenza operistica italiana, in particolare di Cavalli, e di quella degli Oratori di Carissimi, si modella sulle esigenze drammaturgiche con estrema duttilità: recitativi animati, che esaltano con ornamentazioni cariche di intenzioni armoniche il senso ed il suono delle parole, confluiscono con naturalezza in arie concise, per poi sfociare in episodi corali e strumentali.

BOZZETTO



Le arie, in realtà, assomigliano più spesso agli ariosi che s'inseriscono nel duttile profilo discorsivo dell'opera.

La grande flessibilità melodica di Purcell, del resto, sfrutta appieno l'irregolarità e la libertà dei versi di Tate.

La bellezza delle linee vocali, la plasticità fraseologica che piega la forma alle esigenze espressive, hanno reso quest'opera di Purcell molto amata ed eseguita nel Novecento.

Pur mancando qui quella ricchezza di episodi descrittivi ed autonomi che caratterizzano altri lavori di Purcell, l'intensità dell'opera ne fa un capolavoro di assoluta statura.

Spesso il divenire emotivo è sottolineato da arditezze e preziosità armoniche comunque inserite in un piano tonale molto coerente, che investe l'intera opera e non manca di dar luogo ad allusioni emblematiche (ad esempio con l'impiego della tonalità-base Sol minore, considerata da Purcell la "tonalità della morte", oppure quella di Fa minore, connessa allo spirito magico).

L'organico, costituito dai soli archi (oltre al basso continuo) e da un numero relativamente limitato di voci, non impedisce a Purcell di sfruttare al massimo le potenzialità strumentali e vocali, con grande sapienza di orchestratore ed estrema raffinatezza timbrica.

Tra l'altro, una pietra miliare

Stranamente, le circostanze in cui nacque questa prima opera nazionale inglese, sono tutt'altro che chiare. Non si sa nulla né riguardo all'evento legato alla composizione (si suppone che sia trattato dall'incoronazione di Guglielmo III e di Maria II, oppure del 27° compleanno della regina), né tantomeno su chi abbia ricoperto i ruoli maschili (la parte di tenore per Aeneas e quella di basso nel coro).

L'opera non contribuì nemmeno ad accrescere la fama di Purcell: il grande successo giunse all'improvviso grazie a *The prophetess* or *The history of Dioclesian*, e già ai suoi tempi le arie di questa semi-opera erano più famose del lamento di Dido "*When i laid in earth*".

Oggi, invece, quest'aria è considerata una delle più grandiose nella storia della musica.

FOTO DI SCENA



Il lamento è costruito su un "ostinato" di quattro note discendenti di scala minore, la cui significativa tonalità di Sol minore (connotazione musicale della morte), veniva utilizzata già da altre due generazioni di compositori inglesi dell'epoca di Purcell.

La partenza della nave di Aeneas è preceduta da un rude e gioioso canto di marinai, di grande effetto popolare nella sua semplicità ed immediatezza.

Un'allegoria politica?

Nel 1689, anno in cui prese forma il libretto, moriva Carlo II, veniva detronizzato il re cattolico Giacomo II, venivano incoronati i reali protestanti, Guglielmo e Maria.

In una poesia comparsa intorno al 1686, Tate allude a Giacomo II nelle vesti di Aeneas: l'allegoria alludeva quindi al fatto che re Giacomo/Aeneas, a causa delle manovre malvage di una strega e delle sue aiutanti, aveva imboccato la strada sbagliata abbandonando Dido, simbolo del popolo britannico.

Nelle opere teatrali di quell'epoca, i cattolici venivano spesso rappresentati dalle streghe; per diverse generazioni si è discusso su questa motivazione.

Nell'opera di Purcell, esse sembrano incarnare la malvagità, che esiste di per sé stessa, come dichiarano queste parole: "*Harm's our delight and mischief all our skill.*"

Sembra davvero poco logico che le streghe "cattoliche" detronizzino un re cattolico.

Un fatto storico a conferma di un tale significato si potrebbe tuttavia cogliere nel viaggio di Aeneas verso l'Italia, dove fonderà Roma: ed allo stesso modo re Giacomo II si rifugiò in Italia, dove visse proprio a Roma.

Comunque non si tratta di una semi-opera, poiché *Dido and Aeneas* è interamente cantata.

Anche se nell'Inghilterra del XVII sec. era considerata un *masque*, in questo caso siamo di fronte ad una vera opera, seppur breve.

Purcell sviluppa in musica le passioni estreme, che fanno assurgere quest'opera al rango di capolavoro.

FOTO DI SCENA



La trama

ATTO I

Palazzo di Dido.

Aeneas, fuggito da Troia, ha trovato aiuto a Cartagine. Dido s'innamora del troiano ma, intuendo le conseguenze nefaste di questo sentimento, esita a riconoscerlo.

ATTO II

Quadro I

Una caverna.

Una maga, intenzionata a distruggere Dido, coinvolge le streghe nel suo progetto. Ella stessa, sotto le spoglie di Mercurio, messaggero degli dei, ricorderà ad Aeneas la sua promessa a Giove di raggiungere l'Italia per fondarvi un nuovo regno: a tale scopo la strega farà scatenare una tempesta.

Quadro II

Una radura nella foresta.

Dido, Aeneas ed il suo seguito si riposano dopo la caccia. Su loro si scatena all'improvviso la tempesta provocata dalle streghe, che disperde la brigata dei cacciatori: davanti ad Aeneas, rimasto solo, compare il falso Mercurio che lo esorta ad ubbidire all'ordine di Giove. Aeneas, seppure con disperazione, si sottomette al volere del dio.

ATTO III

Quadro I

Sul suolo, la maga e le streghe osservano con gioia i preparativi per la partenza di Aeneas e tramano ulteriori sciagure: la regina Dido dovrà morire. Cartagine dovrà bruciare, e i troiani saranno travolti in mare durante la traversata.

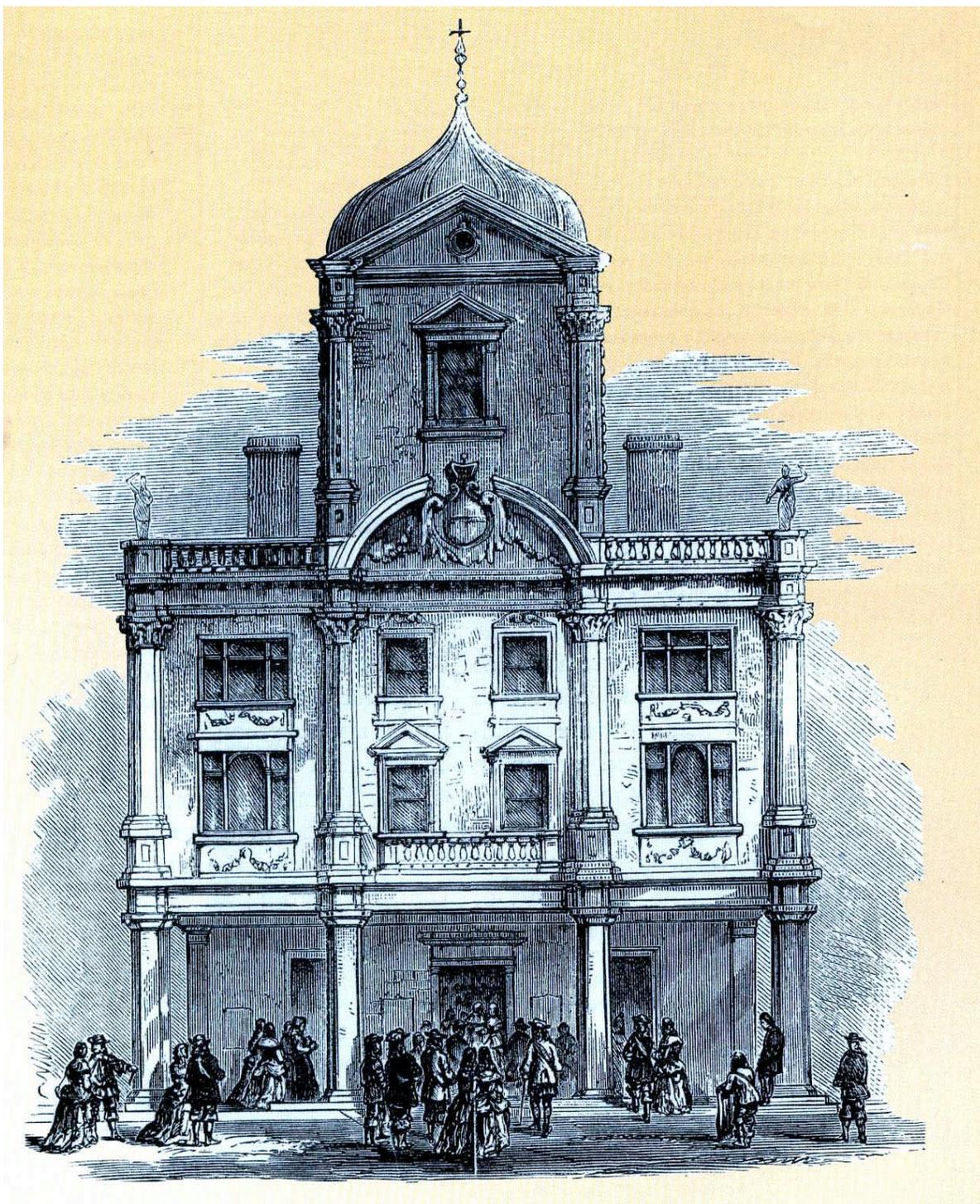
Quadro II

Nel suo palazzo, Dido si lamenta del proprio destino. Ma quando Aeneas, disperato, le dichiara di voler restare a Cartagine contravvenendo all'ordine di Giove, è lei stessa a respingerlo per poi uccidersi.

FOTO DI SCENA



ILLUSTRAZIONE DEL TEATRO
“DORSET GARDENS DI LONDRA”



THE FAIRY QUEEN

Tipo: Semi-opera in cinque atti

Soggetto: libretto di autore ignoto, da A Midsummer Night's Dream di William Shakespeare

Prima: Londra, Queen's Theatre, 2 maggio 1692

Cast: il duca/Theseus (rec), Egeus (rec), Helena (rec), Demetrius (rec), Hermia (rec), Lysander (rec), Nick Bottom (rec), Peter Quince (rec), Tom Snout (rec), Francis Flute (rec), Robin Starveling (rec), Snug (rec), Oberon (rec), Titania (rec),

Autore: Henry Purcell (1659-1695)

Terza delle *semi-operas* composte per la United Company del Theatre Royal, condannata da alcuni critici come dissacrazione del *Sogno di una notte di mezza estate* shakespeariano, *The Fairy Queen* è forse il lavoro teatrale più raffinato e accurato di Purcell, che revisionò la partitura nel 1693, ampliandola. Non sono musicati i versi di Shakespeare: gli inserti musicali consistono in *masques* aggiunti al dramma.

L'autore dei nuovi versi e delle modifiche recate a quelli originali non è noto. Il candidato più probabile, ammesso che la stessa persona abbia curato le due operazioni, è Thomas Betterton, capocomico della United Company, che revisionò *Dioclesian* per Purcell nel 1690 e curò le produzioni di *semi-operas* fino al '94. Per inserire i *masques* negli atti dal secondo al quinto (nel primo ne fu aggiunto uno nella versione del '93), furono tagliati molti versi originali, fra i quali tutti gli interventi di Hippolyte e Philostrate.

Altri versi furono resi più comprensibili e modernizzati linguisticamente. I *masques* inseriti non hanno diretta relazione con la trama ma sono legati a essa per analogia: il *masque* del Sonno nel secondo atto prepara il sogno di Titania, nel terzo a Bottom (trasformato) è offerto un intermezzo rustico, mentre il *masque* delle stagioni nel quarto simbolizza la riconciliazione di Oberon e Titania e quello di Imene nel quinto è in relazione alle nozze generali previste dal lieto fine.

Al posto della prima scena del dramma, nella versione del 1693 fu inserita una scena comica: il poeta ubriaco (*drunken poet*) aggirandosi per il bosco si imbatte nelle fate, che lo bendano e lo pizzicano fino a fargli confessare di essere «a scu- scu- scu- scu- scurvy, scurvy poet», un pessimo poeta: non sappiamo contro chi sia diretta la satira.

BOZZETTO



L'effetto di balbuzie, voluto dal compositore e non previsto nel libretto, non fornisce un indizio sicuro: potrebbe trattarsi di un riferimento al poeta e drammaturgo Thomas D'Urfey, a Elkanah Settle, o al poeta che adattò la versione del 1692. L'episodio prevede una serie di assoli alternati, ognuno dei quali è seguito da un coro sulla stessa melodia, ma dall'armonia più ricca (la forma 'aria-coro' è predominante in *The Fairy Queen*).

Nel *masque* del secondo atto alla musica allegra delle fate, che comprende il coro con doppia eco "May the god of wit inspire" e l'aria e coro "Sing while we trip it upon the green", seguono le invocazioni al Sonno da parte della Notte, del Mistero e del Segreto. Il sonno di Titania è dipinto dalle lunghe pause dell'aria e coro "Hush, no more, be silent".

Nel *masque* offerto a Bottom nell'atto successivo ricordiamo il dialogo fra Coridon e Mopsa, "Now the maids and the men are making of hay", scritto per soprano e basso nella prima versione, trascritto un tono sopra nella versione del 1693, in cui un controtenore *en travesti* sostituisce il soprano nella parte femminile. Nel quarto, un'aria per soprano, "Now the night is chas'd away" (sempre con commento del coro) festeggia il compleanno di Oberon, prima che appaia Febo a dare inizio al *masque* delle quattro stagioni, ognuna delle quali è rappresentata da un cantante.

Nel *masque* del quinto atto, che come in tutti quei finali delle *semi-operas* è costituito da una serie di brani diversi posti in sequenza, Giunone canta l'aria in due parti "Thrice happy Lovers", in cui la prima sezione è interrotta continuamente dal liberarsi della voce nella declamazione ritmicamente sciolta, apparente riflesso della parola «free». Il cinese canta l'aria "Thus the gloomy world", una delle poche arie col *da capo* scritte da Purcell: le sue parti estreme sono una gara di bravura fra la voce e la tromba solista.

Altri momenti musicali notevoli sono il lungo lamento "O let me weep", non previsto nella prima versione del dramma e costruito su un basso ostinato discendente e cromatico (quasi come il lamento finale in *Dido and Aeneas*), in una forma col *da capo* seguito da un'ampia coda; il duetto per soprani "Turn then thy eyes", dopo l'entrata di Imene, in cui il canto ornamentale allude alla parola «turn» ('gira'); il terzetto di Imene e

delle due donne, "They shall be as happy", ultimo numero vocale della partitura. *The Fairy Queen* si chiude con varie danze, fra le quali la ciaccona per l'uomo e la donna cinesi.

La scelta di dividere i cantanti dagli attori, a differenza di quanto accade in *King Arthur*, in cui alcuni attori sono chiamati a cantare, sembra intenzionale da parte del compositore e non dovuta a motivi d'ordine pratico. Alcuni interpreti dei personaggi del dramma erano buoni cantanti, ma la scelta di chiamare i professionisti ha permesso a Purcell di scrivere parti vocali molto più impegnative rispetto alle altre sue *semi-operas*.

FOTO DI SCENA



La partitura autografa della *semi-opera*, un tempo perduta, è stata riscoperta all'inizio del 1900 nella biblioteca della Royal academy of music di Londra. È la più completa partitura teatrale di Purcell in nostro possesso, ed è anche l'unico autografo di una *semi-opera* del compositore; contiene brani che risalgono sia alla prima versione sia a quella del 1693.

A partire dalla registrazione diretta da Anthony Lewis nel 1957, si contano numerose incisioni discografiche, fra le quali ricordiamo quelle dirette da Alfred Deller (1972), da Benjamin Britten e a cura di Peter Pears (in una versione ampiamente rimaneggiata, 1973), da John Eliot Gardiner, nell'ambito dell' 'integrale' delle *semi-operas* di Purcell (1982), e da William Christie (a guida dell' *ensemble* Les Arts Florissants, 1989), eco delle rappresentazioni del Festival di Aix-en-Provence.

Ricordiamo anche l'allestimento scenico nei giardini di Boboli per il Maggio musicale fiorentino (1987), con la regia di Luca Ronconi e Roger Norrington sul podio.

Un allestimento costoso

The Fairy Queen è l'opera teatrale più estesa di Purcell ed è stato anche l'allestimento più costoso ai tempi della sua comparsa.

In seguito, per ben duecento anni la partitura andò dispersa: solo nel 1930 venne ritrovato un manoscritto, evidentemente lo stesso utilizzato nella prima rappresentazione, poi pubblicato dalla Purcell Society.

Nella versione del 1693 Purcell aveva musicato anche parte del primo atto, in modo che tutti i cinque atti dello spettacolo teatrale disponessero di una scena musicale.

Shakespeare e Purcell

Probabilmente fu Thomas Betterton, direttore teatrale ed inventore della semi-opera, a rimaneggiare il testo di Shakespeare.

I testi cantati invece non sono tratti da Shakespeare, e molto probabilmente le parole vennero adattate espressamente alla musica.

Molti passaggi shakespeariani vennero tagliati, compresi i ruoli di Ippolita e di Filostrato, nonché la scena degli artigiani con Piramo e Tisbe nel quinto atto.

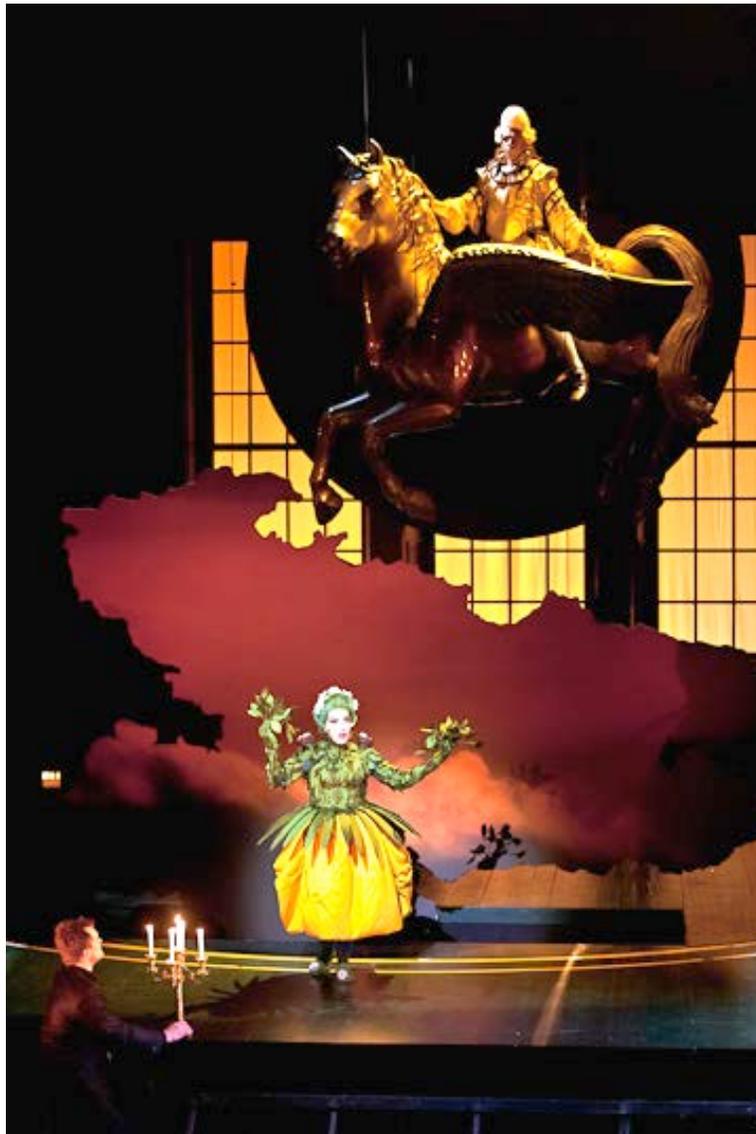
FOTO DI SCENA



Mondo di fiaba con musica di fiaba

Per dare voce al suo mondo fatato, Purcell ha introdotto alcuni effetti musicali molto raffinati, in genere trascurati sulle scene teatrali. Ritroviamo qui in *Fairy Queen* canoni all'ottava ed alla quindicesima, impegnativi passaggi di coloratura, una canzone in forma fugata, abili effetti cromatici, che rivelano una capacità di orchestrazione fuori del comune (per es., nel tema dell'inverno) che ha permesso a Purcell di creare un capolavoro magistrale di musica raffinata e fantastica.

FOTO DI SCENA



KING ARTHUR

Tipo: Semi-opera in cinque atti

Soggetto: libretto di John Dryden

Prima: Londra, Queen's Theatre, maggio-giugno 1691

Cast: Arthur (rec), Oswald (rec), Conon (rec), Merlin (rec), Osmond (rec), Aurelius (rec), Albanact (rec), Guillamar (rec), Emmeline (rec), Matilde (rec), Philidel (S), Grimbald (B), il genio del Freddo (B), Venere (S), Cupido (S), un pastore (T), due pastorelle

Autore: Henry Purcell (1659-1695)

Tra tutte quelle che vennero dette le *semi-operas* di Purcell, *King Arthur* è l'unica a nascere come tale, non sull'adattamento di un dramma precedente, ma in virtù della collaborazione fra il musicista e il drammaturgo Dryden, che rielaborò un lavoro del 1684 mai rappresentato. Il soggetto si ispira all' *Historia regum Britanniae* di Goffredo di Monmouth e ad altre fonti della leggenda arturiana, ma l'intreccio è stato interamente inventato dallo scrittore, a parte l'episodio della selva incantata, che deriva dal canto XVIII della *Gerusalemme liberata*.

Ripreso costantemente nel Settecento e nel secolo successivo (in epoca vittoriana, al Festival di Birmingham del 1897, si censurarono i versi 'spinti' della pastorale del secondo atto), *King Arthur* ha goduto di diverse incisioni discografiche.

Ricordiamo almeno le versioni dirette da Alfred Deller (1978), John Eliot Gardiner (1983) e William Christie, quest'ultima realizzata in occasione delle rappresentazioni parigine al Théâtre du Chatelet (febbraio 1995, la regia dell'allestimento era firmata da Graham Vick).

FOTO DI SCENA



Una dichiarazione di patriottismo

King Arthur è stata l'opera teatrale di Purcell più amata, rappresentata spessissimo durante tutto il XVIII sec. fin nel XIX inoltrato. Si tratta dell'unico esempio di semi-opera che non si rifà alla musica per un *masque* o per uno spettacolo teatrale.

Dryden intendeva scrivere una "drammatica Opera" (vale a dire uno spettacolo teatrale con inserti musicali) totalmente inglese e patriottica, per festeggiare i primi venticinque anni della restaurata monarchia britannica (1660-85).

Re Carlo II, che durante l'interregno si era rifugiato in Francia, desiderava invece un'opera in stile francese, vale a dire interamente cantata.

Dryden accantonò quindi *King Arthur*, dedicandosi invece al prologo originario per un'opera teatrale a sé astante dal titolo *Albion and Albanus*.

Come compositore intervenne Louis Grabu, un francese residente a Londra.

La prima rappresentazione ebbe luogo nel 1685. Incoraggiato poi dall'enorme successo riscosso nel 1690 dalla semi-opera *The Prophetess or The History of The Dioclesian*, Dryden si limitò nuovamente a *King Arthur*, realizzandolo espressamente per Purcell.

Carta geografica con musica

Dal punto di vista musicale, il lavoro si articola in sei scene: la prima scena illustra il sacrificio dei Sassoni (atto primo); punto centrale della seconda scena sono i cori degli spiriti in lotta ("*Hither this way, this way bend*"), che creano un momento davvero drammatico e dalle connotazioni operistiche: Philidel e Grimbald tentano di indirizzare la forza militare di Arthur dalla parte del bene a quella del male, e viceversa.

Nella terza scena, Purcell rivela il suo genio creativo nei momenti pastorali con il coro "*How blest are spherds*".

La quarta scena è diventata famosa per l' "effetto di tremolo" espresso dall'orchestra, ottenuto da Purcell mediante gli accordi ripetuti degli archi, dove l'effetto di ogni singolo accordo viene accresciuto da un forte "vibrato".

FOTO DI SCENA



Lo spirito del gelo, richiamato in superficie dal profondo della terra, chiede invece di poter ritornare nell'abisso: "*Let me, freeze again*".

Il notevole cromatismo armonico accresce l'effetto di questa scena.

La quinta scena comprende il canto ammaliante di due sirene "*Two daughters of this aged stream are we*", in Sol minore, seguito da una delle composizioni di maggior spicco di Purcell, la passacaglia per oboi, archi, soprano, contralto, basso e coro "*How happy the lover*".

Per evocare l'isola, nell'ultima scena un baritono deve annunciare innanzitutto: "*Ye blustering brethren*", accompagnato da un pezzo di bravura degli archi ad imitazione dei venti in tempesta che a poco a poco si placano.

Nel silenzio che sopraggiunge, ecco apparire Britannia.

Alle espressioni finali di giubilo appartengono il canto popolare inglese "*Your hay is now mow'd*" e la famosa aria patriottica "*Fairest isle, all isles excelling*" che per la nobiltà della sua ispirazione non è da meno del "lamento" nel finale di *Dido and Aeneas*.

La semi-opera

Inventore della semi-opera fu Thomas Betterton, attore e direttore del Duke's Theater, Dorset Garden, di Londra.

Divenuto famoso in Francia con le opere di Jean Baptiste Lully, voleva creare un'equivalente inglese, facendo riallestire il teatro nel Dorset Garden (per poter soddisfare le esigenze di un vero teatro d'opera).

In questo modo pose le premesse per alcune produzioni, che si potrebbero definire una sorta di drammi della Restaurazione: regie spettacolari, scene musicali grandiose, che nel carattere si rifacevano al *masque* e con ruoli soltanto episodici - per lo più di creature soprannaturali, dei loro adoratori e dei loro servitori.

L'azione principale era solamente parlata; le scene musicali si rivelarono decisive per raggiungere il successo in questo genere teatrale.

La trama

Arthur, re dei Bretoni, e Oswald, re dei Sassoni, aspirano alla mano di Emmeline, figlia del duca di Cornovaglia. Dopo aver perso una battaglia decisiva contro i Bretoni, Oswald rapisce Emmeline e tenta invano di ottenere i suoi favori. Intanto, Arthur riesce a resistere alle seduzioni di due sirene e si libera dagli incantesimi di cui era vittima.

BOZZETTO



Il giorno di San Giorgio si svolge il combattimento decisivo fra i due rivali; il mago Osmond e uno spirito della terra, Grimbald, sostengono Oswald, mentre Merlino e uno spirito dell'aria, Philidel, sostengono Arthur e i Bretoni. L'ultimo atto vede lo scontro fra le due armate: Arthur affronta Oswald in un duello e, dopo averlo disarmato, lo risparmia. Emmeline sposa il vincitore; indi Merlino fa sorgere dal mare le isole britanniche.

Purcell compose le musiche per sei scene distribuite nel corso dell'azione: contrariamente a quanto accade per i *masques* contenuti nelle altre *semi-operas*, la maggior parte degli episodi musicali sono collegati a momenti del dramma, anzi ne sono parte integrante, sebbene i protagonisti non cantino in prima persona. Invece gli spiriti Philidel e Grimbald cantano e recitano: cosa eccezionale perché di solito le parti cantate nelle *semi-operas* venivano affidate a cantanti, e quelle recitate ad attori professionisti.

Fra gli episodi musicali ricordiamo la scena solistico-corale del sacrificio offerto dai Sassoni e l'aria con coro dei Bretoni "Come if you dare, our trumpets sound" nel primo atto, l'aria di Philidel "Hither this way, this way bend" e l'intermezzo pastorale offerto a Emmelina nel secondo.

Al centro del quarto atto si trova la passacaglia "How happy the lover", una delle più lunghe composizioni di Purcell, che si basa su un basso di quattro battute ripetuto cinquantanove volte in varie forme, inanellando assoli, duetti, terzetti, cori e intermezzi strumentali.

Nell'ultimo atto si celebra la definitiva vittoria dei Bretoni con una lunga serie di episodi musicali, fra i quali spiccano l'aria virtuosistica per basso "Ye blust' ring brethren of the skies" e quella nobile e nostalgica "Fairest Isle", cantata da Venere su un accompagnamento armonicamente assai denso. Il momento più importante è riservato all'atto terzo, che presenta un *masque* spesso rappresentato separatamente e famosissimo per tutto il Settecento.

Quando Emmeline respinge le attenzioni di Osmond, il mago fa una dimostrazione dei propri poteri evocando una scena invernale: nel *masque* successivo Cupido risveglia il calore delle passioni negli abitanti di un mondo ghiacciato. Chiamato da Cupido, il genio del Freddo canta

un'aria cromatica, "What power art thou", in cui i brividi sono resi dall'indicazione di tremolo nella parte strumentale e per la voce (l'esatta resa esecutiva della linea ondeggiata è incerta, l'effetto è chiaro), forse su ispirazione di un coro di *Isis* di Lully (1677).

FOTO DI SCENA



All'aria del genio segue con forte contrasto quella di Cupido, "Thou dotting fool, forbear", in cui il dio prende in giro l'esagerata gravità del genio. La pluralità di registri del dramma (politico, allegorico, bucolico, marziale, amoroso, ironico, sovranaturale) genera un'infinità di prospettive possibili, anche per l'interpretazione musicale offerta da Purcell in sottile dialettica con il testo: il tono nazionalista del finale può così risultare compromesso da una possibile lettura parodistica.

FOTO DI SCENA

