

GLUCK CHRISTOPH WILLIBALD

Compositore tedesco

(Erasbach, Palatinato Superiore, 2 VII 1714 - Vienna 15 XI 1787)



Sull'origine della famiglia Gluck si hanno scarse notizie. Il padre, Alexander, figlio dell'ispettore forestale del principe di Lobkowitz, si stabilì a Erasbach pochi anni prima della nascita di Christoph Willibald.

Della gioventù di Gluck si sa poco o nulla. Il padre, uomo energico, educò i figli spartanamente e dimostrò poca comprensione per le inclinazioni musicali del giovane Christoph Willibald.

Nel 1717 la famiglia si trasferì da Erasbach a Reichstadt (Boemia settentrionale), dove il padre era stato nominato primo capo guardiaboschi della duchessa di Toscana, quindi, divenuto ispettore forestale dapprima (dal 1722) presso il conte Kinsky a Bohmisch-Kamnitz presso Reichstadt, e poi (dal 1727) presso il principe di Lobkowitz, la famiglia Gluck si trasferì a Eisenberg presso Komotau.

Non si sa quindi quali scuole abbia frequentato Christoph Willibald, né quali insegnanti lo istruirono nella musica. Gli fu sicuramente di stimolo e d'incitamento l'alto livello della pratica musicale largamente diffusa tra la popolazione boema.

Secondo una testimonianza dello stesso compositore, Gluck imparò a suonare svariati strumenti, esercitandosi di notte segretamente, per sottrarsi al controllo del padre, che era nemico della musica.

Christoph Willibald fuggì nel 1731 dalla casa paterna e si recò a Praga per studiare presso la facoltà di filosofia dell'università: non si sa tuttavia né le ragioni che lo spinsero a tale disciplina, né per quanto tempo egli proseguì gli studi all'università, né se li portò a termine. Non si ha nemmeno notizia, d'altra parte, di un suo studio regolare a Praga della teoria musicale e della composizione. Non si può essere certi che Gluck abbia conosciuto il celebre compositore ceco B. M. Cernohorsky, ed è quantomeno improbabile che egli abbia studiato contrappunto con lui.

Fu a Praga, dove viveva facendo il cantore ecclesiastico, ed il violoncellista, che Gluck prese contatto per la prima volta con l'opera e l'oratorio. Furono quelli gli anni in cui gli orizzonti culturali e musicali del compositore si allargarono e approfondirono in misura determinante. Da Praga, Gluck si trasferì nel 1736 a Vienna, dove temporaneamente partecipò alla musica da camera del palazzo dei principi di Lobkowitz.

Là fece la conoscenza del principe lombardo A. M. Melzi, che lo ingaggiò per la sua cappella musicale privata. Poco dopo, nello stesso 1736, Gluck si trasferì a Milano.

Si può supporre che già a quel tempo il ventiduenne compositore avesse ormai formulato chiaramente il suo programma di studi musicali per

poter raggiungere direttamente il traguardo artistico più ambito: l'opera. Tuttavia, a Milano, Gluck non studiò presso alcun operista di fama, bensì, per interessamento del Melzi, presso un maestro di musica strumentale e sacra, G. B. Sammartini, eminente rappresentante dello stile strumentale "preclassico".

Gluck sfruttò a fondo questa prima occasione di regolari studi musicali, perfezionando in quattro anni presso il Sammartini le sue capacità di compositore.

GLUCK



Contemporaneamente ed indipendentemente dal Sammartini, imparò il "mestiere" del compositore d'opera. La sua prima opera, *Artaserse* (Milano 1741) ebbe pieno successo, e ciò fu determinante per l'attività di Gluck negli anni successivi.

Diventò "compositore scritturato", cioè operista di professione, e negli anni successivi ricevette incarichi per la composizione di opere serie per le singole stagioni teatrali da parte della direzione dei teatri di varie città italiane, impegnandosi contemporaneamente a curarne la concertazione e le prime rappresentazioni.

In quegli anni Gluck dovette sostenere un onere di lavoro enorme e condurre una vita assai movimentata.

Non si può tuttavia stabilire per quanto tempo, prima e dopo le "prime" delle sue opere, egli si sia soffermato nelle singole località dell'Italia settentrionale. Solo raramente egli ebbe a disposizione più di sei mesi per la composizione e la concertazione di un'opera, ed anzi (come nella stagione 1744-1745), dovette talvolta lavorare simultaneamente a più di un'opera. All'epoca del suo primo successo d'operista, Gluck era ventottenne, età già piuttosto avanzata per un compositore del Settecento, ma in compenso egli conquistò rapidamente la scena italiana, e senza alcuna caduta.

Dopo breve tempo il musicista tedesco, fino allora sconosciuto, si era fatto un nome presso il pubblico italiano più criticamente preparato, nome che gli fruttò già nel 1745 un incarico per un'opera in Inghilterra: è plausibile credere che G. B. Lampugnani, con il quale Gluck aveva collaborato a Milano e che nel 1743 si era recato in Inghilterra, ne sia stato l'intermediario. Comunque sia, Gluck accettò l'offerta e si mise in viaggio nell'estate nel 1745.

A Londra, Gluck trovò dapprima condizioni in realtà poco favorevoli al teatro, per via di moti popolari e disordini civili che finirono fortunatamente assai presto con la vittoria del duca di Cumberland, cosicché l'opera *La caduta dei giganti* poté essere rappresentata nel 1746, in occasione della solenne riapertura del teatro londinese di Haymarket.

Il successo fu mediocre; ed anche il secondo lavoro di Gluck per il teatro di Haymarket, l'opera *Artamene*, composta in poche settimane, tenne cartellone per breve tempo.

Tuttavia ai due "pasticci" londinesi, invero le due opere più insignificanti di Gluck, toccò per primi l'onere della pubblicazione. A Gluck, tuttavia, non riuscì di prender piede nella capitale britannica: egli stesso fu forse

deluso dall'Inghilterra quanto gli inglesi lo furono di lui.
Ma proprio a Londra Gluck ricevette una forte impressione dalla
personalità e dall'opera di Handel: sebbene appartenesse ad una diversa
generazione, Gluck seppe riconoscere in Handel uno spirito affine ed un
modello esemplare per la semplicità e la naturalezza della composizione.



Se l'attività di Gluck in Italia ed in Inghilterra si può documentare perlomeno sulla base delle date di esecuzione delle sue opere (laddove invece non si hanno notizie circa la sua vita), nel periodo successivo egli scompare a volte totalmente dalla nostra visuale.

Anche l'inizio di questi ultimi anni di vita errabonda, conclusasi solo nel 1752, quando Gluck si stabilì definitivamente a Vienna, è avvolto nell'oscurità.

Non si sa con precisione quando Gluck abbia lasciato l'Inghilterra dopo il suo ultimo concerto alla fine del 1746, né dove si sia recato in seguito.

La sua presenza è documentabile solo nel giugno del 1747 per l'esecuzione della sua opera *Le nozze d'Ercole e d'Ebe* nel castello di Pillnitz, presso Dresda.

È plausibile ritenere che Gluck facesse allora parte della compagnia operistica dei fratelli Mingotti, che rappresentò l'opera, benché non esista un documento comprovante questa sua partecipazione: siccome il posto di maestro di cappella di questa compagnia era occupato da P. Scalabrini, Gluck ne sarebbe stato tutt'al più un secondo maestro o un maestro sostituto, sempre nell'ipotesi che egli fosse realmente membro della "troupe" Mingotti.

Ma questa eventuale funzione subordinata non deve aver per nulla offuscato la sua fama di compositore.

Il semplice fatto che già nel maggio del 1748 una nuova opera di Gluck, *La Semiramide riconosciuta*, fu rappresentata al Burgtheater di Vienna, in occasione del genetliaco dell'imperatrice Maria Teresa, dimostra che Gluck si era ormai conquistato una notevole fama come compositore d'opera, poiché non mancavano certo a Vienna in quegli anni compositori locali di grido.

Non sappiamo da chi egli abbia avuto questo incarico onorifico, come del resto non si conosce nessuno dei suoi mecenati dopo il conte Melzi.

Gluck andò a Vienna per la composizione e la concertazione della *Semiramide riconosciuta* al più tardi all'inizio del 1748. *La Semiramide riconosciuta* fu il primo vero successo che toccò a Gluck dopo il suo periodo italiano.

Dopo l'esecuzione dell'opera, Gluck ritornò a pellegrinare, di nuovo insieme alla "troupe". Ciò è documentabile per la prima volta ad Amburgo nell'autunno del 1748; nel novembre dello stesso anno si recò con la compagnia a Copenaghen, dove compose per la corte danese, in occasione delle festività per la nascita dell'erede al trono, la serenata

teatrale *La contesa dei Numi*, che fu tuttavia eseguita solo all'inizio del 1749 nel castello di Charlottenburg, presso Copenaghen.

Nel frattempo Gluck, che all'inizio del suo soggiorno danese aveva avuto una breve malattia, si occupò di altre esecuzioni operistiche. Dopo la rappresentazione della *Contesa dei Numi*, il nome di Gluck scomparve nuovamente, per poi riapparire non prima del carnevale del 1750, a Praga, con l'esecuzione della sua opera *Ezio*.

IL CASTRATO **FARINELLI**



Nel settembre dello stesso anno sposò a Vienna Marianne Pergin, che aveva conosciuto due anni prima durante il suo soggiorno viennese.

Fino alla morte Gluck condusse un'esistenza felice con la moglie di diciotto anni più giovane di lui. Donna di grande spiritualità, Marianne seppe cogliere il significato dall'opera del marito, lo aiutò a raggiungere la piena e libera espansione delle sue forze creative e lo accompagnò sempre in ogni viaggio artistico importante.

Il primo lungo viaggio della giovane coppia li portò a Napoli nell'agosto

del 1752, dove il teatro San Carlo aveva assegnato un incarico a Gluck. È la prima volta che abbiamo notizia di un Gluck energico e sicuro di sé: immagine divenuta poi pressoché proverbiale per il compositore tedesco. Con decisione egli rifiutò un libretto che gli era stato sottoposto e pretese espressamente *La clemenza di Tito* del Metastasio.

L'opera rappresentata a Napoli nel novembre 1752, fece sensazione. Il mese successivo Gluck lasciò Napoli e con la moglie si stabilì definitivamente a Vienna.

Gli anni del vagabondaggio irrequieto, delle sparizioni nel buio dell'anonimato, erano ormai passati. Seguì un periodo in cui Gluck uscì dal suo isolamento per accedere ad un circolo di personalità affini, che lo aiutò a chiarire e ad attualizzare le nuove concezioni artistiche che egli veniva lentamente maturando.

A Vienna entrò in contatto con il feldmaresciallo imperiale principe Joseph-Friedrich di Sassonia, grande appassionato di musica, di cui divenne familiare - fatto assai significativo, in un'epoca in cui i musicisti facevano ancora parte della servitù.

L'attività musicale nella casa del principe fu un vero e proprio trampolino di lancio per la successiva carriera: da quel momento incominciarono le sue relazioni con la corte imperiale.

Con la pittoresca serenata in un atto *Le Cinesi*, eseguita nel settembre del 1754 in onore della famiglia imperiale nel castello del principe nei pressi di Vienna, ebbero inizio rapporti diretti tra il compositore e la corte imperiale. Fu per merito del conte G. Durazzo, nuovo sovrintendente teatrale di Vienna, che Gluck poté accedere alla corte di Vienna.

In seguito Durazzo influenzò, in modo determinante, l'evoluzione creativa di Gluck, orientandolo verso lo spirito dell'opera francese e stimolandolo allo studio approfondito della lingua francese.

Il sovrintendente procurò al compositore relazioni con personalità che potevano offrirgli stimoli artistici atti ad una fusione dello spirito dell'opera italiana con l'opera francese alla luce di una verità e naturalezza, sciolte da ogni convenzione.

Per dieci anni, dal 1754 al 1764 fu maestro di cappella del teatro musicale imperiale di Maria Teresa, ed in quel lasso di tempo compose un numero imponente di opere italiane, che costituirono l'apice e insieme la conclusione della sua produzione operistica, legata alla tradizione Hasse-Metastasio e tipica degli anni di formazione di Gluck, quando girava per i teatri d'Europa.

Con l'introduzione a Vienna della vaudeville francese e dell'opéra-comique, influenzato da N. Jommelli e soprattutto da T. Traetta, Gluck si distaccò sempre più dall'opera-concerto del tipo Hasse-Metastasio, che si affidava soprattutto al virtuosismo canoro, e scrisse, in parte in contatto diretto con il poeta parigino Ch.S. Favart, numerosi opéras-comiques, tra cui i più popolari furono *Le Cadi dupé* (1761) e successivamente *La rencontre imprévue* (1764).

GLUCK E LA MOGLIE



Queste opere hanno una grande importanza per la formazione dello stile recitativo, ritmico ed orchestrale e per i tratti naturalistici e realistici dei posteriori capolavori teatrali del musicista. Anche alcuni "drammi danzati" composti in quel periodo, come *Don Juan* (1761), in collaborazione col ballerino G. Angiolini e col poeta R. de' Calzabigi, presentano un marcato aspetto riformistico.

Ma l'evoluzione decisiva della produzione operistica di Gluck si compì, nel 1762, con la memorabile esecuzione dell' "azione teatrale" *Orfeo ed Euridice* su testo di R. de' Calzabigi, avvenuta a Vienna il 5 ottobre, la

prima ed ancora oggi la più famosa delle opere della riforma gluckiana. In Calzabigi, che per le sue teorie riformistiche si basava sulle tesi di Diderot e F. Algarotti, Gluck trovò un'artista animato dai suoi stessi ideali, una personalità che contribuì a dare un indirizzo preciso anche alla realizzazione della sua riforma operistica.

Calzabigi fu autore anche della "tragedia messa in musica" *Alceste* (Vienna 1767) e dell'opera *Paride ed Elena* (Vienna 1770).

Nelle celebri prefazioni scritte per queste opere (forse in collaborazione con Calzabigi) Gluck espone i termini della sua riforma; ma anche i lavori teatrali, che in quel periodo compose su testi non Calzabigiani (ad es. la "Zauberoper" *Telemaco*, Vienna 1765), stanno nel segno della riforma.

A Vienna la portata e l'importanza delle idee riformistiche di Gluck furono comprese in un primo tempo solo da una cerchia ristretta: e Gluck, resosi conto che nel mondo tedesco il terreno non era ancora maturo per i suoi ideali, rivolse l'attenzione all'opera francese, cioè a Parigi, dove di fatto venne chiamato nel 1773, grazie anche all'amicizia con l'addetto all'ambasciata francese di Vienna F.L.G. Le Blanc du Roullet, profondamente impressionato dall'arte di Gluck.

Con l'appoggio della sua ex allieva, la delfina Maria Antonietta, e grazie all'interessamento del du Roullet, Gluck riuscì a far eseguire all'Opéra di Parigi, il 19 IV 1774, la nuova opera *Ifigenia in Aulide* (testo di du Roullet dalla tragedia di Racine), sempre concepita in base ai principi della riforma.

Seguirono le rielaborazioni di *Orfeo ed Euridice* (1774) e di *Alceste* (1776), ma in una forma scenico-musicale che rinnovava radicalmente il convenzionale stile delle rappresentazioni all'Opéra.

Queste esecuzioni suscitarono enorme sensazione, scatenando una violenta polemica sull'essenza del dramma lirico.

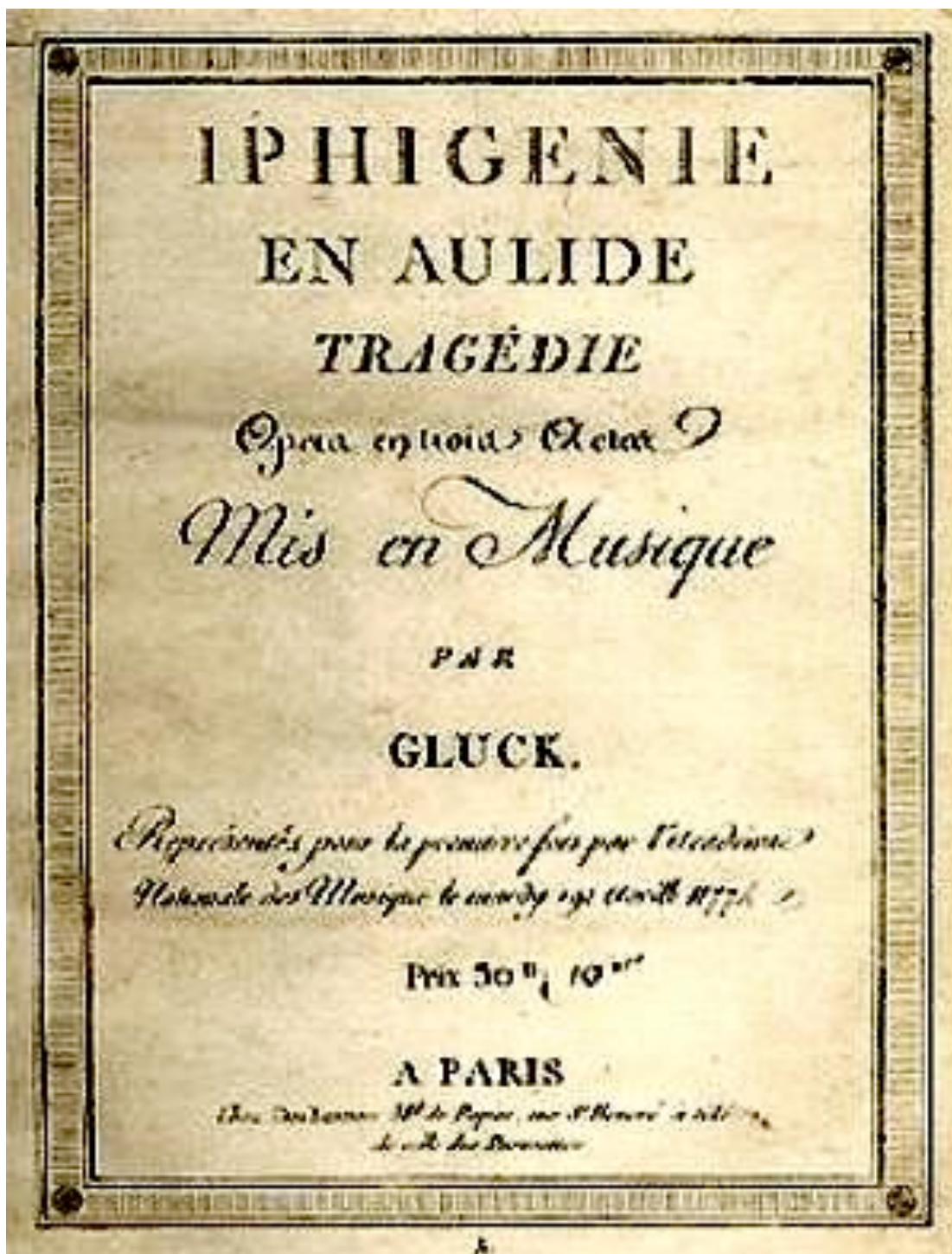
I seguaci dell'opera cantabile all'italiana chiamarono a Parigi, per opporlo a Gluck, N.V. Piccinni, tenuto in gran conto di melodista: e tra i gluckisti, guidati da F.Arnaud, e i piccinnisti, capeggiati da J.F.Marmontel, la battaglia si combatté accanita con innumerevoli articoli non del tutto corretti.

Intanto Gluck aveva composto a Vienna nel 1776 l'opera *Armida*, su testo che Ph.Quinault aveva scritto nel 1686 per Lulli, e nel 1777 era nuovamente a Parigi: ma l'esecuzione di *Armida* all'Opéra non fu un successo completo.

Nel 1778 il *Roland* di Piccinni fu accolto con grande entusiasmo, ma

infine, il 18 V 1779, Gluck conquistò la vittoria decisiva con *Ifigenia in Tauride*, su testo di N.F. Guillard e du Roullet.

Quest'opera rappresenta il culmine della produzione teatrale di Gluck, dal momento che la sua ultima e più celebre opera *Echo et Narcisse*, eseguita a Parigi nel 1779 ebbe un'accoglienza relativamente fredda.



Colpito da un lieve attacco di apoplezia, nel 1780 rientrò a Vienna carico di gloria, e qui trascorse gli ultimi anni lontano dalla vita pubblica.

Cresciuto, come abbiamo già visto, lontano dai centri della vita musicale e senza sostegno familiare alcuno alle proprie attitudini, Gluck fu fin dappprincipio costretto ad elaborare autonomamente ed isolatamente gli stimoli che gli offriva l'intensa attività musicale della sua patria. La sua connaturata ostinazione, la spavalderia ardita, come pure la personale capacità critica nell'affrontare i problemi dell'arte si rafforzarono ulteriormente per la necessità di agire da solo.

A parte il padre ostile alla musica, non si conosce personalità alcuna che abbia avuto una qualunque influenza sulla esistenza di Gluck prima dell'incontro con G.B. Sammartini.

L'insegnamento dello stesso Sammartini fu importante per Gluck solo in quanto gli procurò (o quanto meno raffinò e perfezionò) le conoscenze tecnico-musicali che gli servirono per accedere alla carriera dell'operista da lui prescelta.

Come usare quel bagaglio di conoscenze tecnico-musicali Gluck lo ricavò in larga misura dalla rigida tradizione dell'opera metastasiana.

Il successo di *Artaserse*, sua prima opera, fa tuttavia supporre che egli aspirasse fin dall'inizio come dominatore sovrano della tradizione e al tempo stesso artista di conio tutto particolare.

Le prime manifestazioni del Gluck drammaturgo musicale, appaiono solo nelle situazioni tragiche delle sue prime opere.

Mediante la rinuncia intenzionale alla regolarità della costruzione del periodo musicale, Gluck colma le proprie composizioni di un contenuto drammatico immediato: in quelle arie la linea melodica si scinde spesso in brevi frasi, trattate più come recitativi che come arie, con perfetta aderenza al contenuto del testo.

Fin da allora a Gluck importava più la verità che la piena bellezza dell'espressione. L'orchestra supera sovente la propria funzione subordinata, partecipa autonomamente all'interpretazione della situazione e si solleva occasionalmente a partner della voce.

Nelle prime opere, tuttavia, Gluck riconosce appieno, e senza obiezione, la scissione fondamentale di dramma e musica in recitativo e aria, e solo in casi sporadici tende ad una formulazione drammatica dell'aria.

Solo per *Orfeo* il drammaturgo Gluck abbandonò il terreno della concezione metastasiana.

Dalle *Nozze d'Ercole* ad *Orfeo ed Euridice*, le opere italiane di Gluck

danno l'immagine di un operista della scuola di Hasse, che accetta fondamentalmente il mondo formale dell'opera seria.

Ma ben presto nelle opere di Gluck si accompagnano allo stile d'opera italiano caratteri del Lied tedesco ed allusioni alla musica strumentale boemo-austriaca.



Proprio nel senso dell'opera seria tradizionale, il numero dei cori e dei concertati nelle opere giovanili di Gluck è notevolmente limitato; i cori in particolare stanno di solito alla fine degli atti, senza alcuna ambizione drammatica e senza interferire nell'azione.

Certamente le idee riformistiche di Calzabigi non sarebbero cadute su terreno così fruttifero se lo studio (immediatamente precedente) dell'opéra-comique francese non avesse aperto gli occhi di Gluck sui limiti dell'opera metastasiana, irrigiditasi in convenzione e stilizzazione.

Il passaggio dal mondo estremamente raffinato e angustiato di regole dell'opera seria ad un genere giovanile e vitale di provenienza francese che rifiutava quel mondo di convenzione ed anzi lo irrideva, dovette richiedere a Gluck un'enorme mobilità di spirito; con la stessa intensità con cui aveva penetrato lo spirito italiano dell'opera seria, egli si accinse allora ad assumere in sé lo spirito francese della vaudeville.

L'essere entrato nel vivo della realtà dell'opéra-comique gli sviluppò il senso per la libera scelta delle forme, per la conformazione drammatico-musicale dei complessi scenici adeguata ai vari contenuti, per l'importanza dei concertati, e la sensibilità per una declamazione puntuale e per il *gusto* cantabile della melodia vocale.

Gli stimoli di Calzabigi non trovarono dunque Gluck impreparato: gli indicarono più che altro la via alla sintesi.

Laddove Calzabigi esige dal librettista la rappresentazione di sensazioni reali e la rinuncia ad ogni accessorio non essenziale, Gluck aveva già teso nei suoi opéras-comiques verso la verità drammatica, la sobrietà e la naturalezza che avrebbe poi dichiarato fondamenti del bello e d'ogni enunciazione artistica nel manifesto centrale della sua riforma, la prefazione dell'opera *Alceste*.

Calzabigi mostrò a Gluck, in forma definitiva, gli scopi ideali che il compositore aveva già al tempo intravisto, seppur nebulosamente, durante la sua attività compositiva: la composizione al servizio dell'idea drammatica, l'approfondimento psicologico del recitativo mediante la rinuncia al recitativo secco, il restauro della scena corale nel senso della tragedia antica, e la concezione dell'ouverture come prologo all'azione.

Calzabigi fornì a Gluck soprattutto il fondamento letterario indispensabile alla realizzazione degli scopi prefissi. Sulla base dei testi di Calzabigi, che hanno un'azione semplice e unitaria, Gluck riuscì a fondere le conquiste operate nel campo dell'opéra-comique con gli argomenti tragici ed eroici che da sempre gli stavano più a cuore. L'unica opera di Gluck

che riveli tracce del passaggio dalla concezione preriformista alla concezione riformata è *Orfeo e Euridice*.

Mentre l'ouverture e il terzo atto dimostrano ancora i legami al tipo dell'opera seria, al contrario i primi due atti rappresentano un'unità di monumentale grandezza, nella quale i tre grandi blocchi corali rappresentano i cardini di tale unità.

GLUCK E LA STUDENTESSA **MARIE ANTOINETTE**



Alceste, la seconda opera riformista di Gluck, è opera sorella e compimento di *Orfeo ed Euridice* al tempo stesso, sia nel teatro sia nella musica.

Nella celebre prefazione a quest'opera il compositore declina qualsiasi interesse per ogni manifestazione musicale priva di potenzialità drammatica. In questa composizione, l'aspirazione alla monumentalità predomina in una misura ignota a tutte le altre opere di Gluck. Nelle grandi scene drammatiche tutti i limiti formali sono travolti dalla riproduzione musicale delle passioni mutevoli.

Se *Alceste* è un'intensificazione ed esaltazione della concezione formulata in *Orfeo ed Euridice*, la terza e ultima opera sorta in collaborazione tra

Gluck e Calzabigi, *Paride ed Elena*, contrasta con le altre due in quanto questo puro divertimento amoroso manca di ogni idea etica fondamentale. Nuova è certo la finissima traduzione in musica degli sviluppi psicologici dei protagonisti.

Con *Paride ed Elena* Gluck si stacca definitivamente dall'opera italiana, dopo averne sfruttato tutti i pregi musicali al servizio dell'idea drammatica.

Nelle tre opere sorte in collaborazione con Calzabigi, Gluck seppe compenetrare ed integrare la sua musica con scene corali e coreografiche provenienti dall'opera francese senza peraltro abbandonare il terreno dell'opera italiana.

Nelle opere successive Gluck vuole purificare l'opera francese stessa dalla tipica esuberanza di scene puramente spettacolari e liberarla dalla schiavitù di una versificazione rigidamente misurata.

Gluck aspira ad unificare lo stile operistico italiano a quello francese in un'unica grande opera d'arte sopranazionale. Nelle opere riformistiche francesi, Gluck si scosta solitamente assai meno che nelle sue opere italiane dal genere che egli vuole riformare: le opere francesi di Gluck si riallacciano con ogni evidenza alla tradizione; soltanto Gluck vuole unificare l'azione attraverso la rinuncia ad intrighi secondari.

Il suo nuovo librettista, du Roullet, elaborò la tragedia di Racine *Ifigenia in Aulide* nel senso delle esigenze gluckiane: unità, verità, naturalezza.

Ma al posto di un'idea etica di vasta portata, in *Ifigenia in Aulide* si trovano grandi conflitti tra i personaggi. Il coro appare come partner dei solisti e del tutto autonomo.

La successione e l'accostamento di immagini monumentali di *Orfeo ed Euridice* e di *Alceste* si converte, in *ifigenia in Aulide*, in un continuo confronto di caratteri e sensazioni.

Per la prima volta in quest'opera l'aspirazione alla monumentalità e il tentativo di un realismo musicale si bilanciano equilibratamente.

Nella versione francese di *Alceste*, il compositore intese rigenerare nello spirito dell'opera francese l'opera capitale della sua prima riforma.

Quest'elaborazione è al tempo stesso la dimostrazione della continuità della produzione di Gluck e della sua piena coscienza di essere ormai passato ad un nuovo fronte.

Subito dopo la rielaborazione di *Alceste*, Gluck creò con *Armida* un'opera dal forte profilo psicologico, dove la differenza fra recitativo ed aria è quasi totalmente sommersa dal vasto flusso drammatico che percorre tutta

l'opera.

Con grandiosa invenzione, alla fine della sua produzione, Gluck compendì in un'opera tutte le conquiste della sua attività: *Ifigenia in Tauride* è il frutto della sintesi di tutte le aspirazioni e tendenze musicali e drammatiche che avevano occupato Gluck fino dall'inizio.

Il musicista ha coscientemente consentito all'invenzione melodica, fluente delle sue opere italiane, di accedere nuovamente al dramma.

Gluck vi appare maestro nell'arte di caratterizzare.

STRALCIO DELLO SPARTITO **DALL'OPERA "ORFEO E EURIDICE"**

The image displays a musical score for the flute section of the opera "Orfeo e Euridice" by Christoph Willibald Gluck. The score is written for seven parts: Solo Flute, Flute 1, Flute 2, Flute 3, Flute 4, Alto Flute, and Bass Flute. The tempo is marked "Lento" and the dynamics are "mp dolcissimo". The music is in 3/4 time and features a variety of melodic lines, including long sustained notes and more active passages. The Solo Flute part is the most prominent, often playing a melodic line that is supported by the other flutes. The Alto Flute and Bass Flute parts provide a harmonic foundation, often playing sustained notes or simple rhythmic patterns. The Flute 1, 2, 3, and 4 parts provide a variety of textures, including melodic lines and harmonic support. The score is written in a clear, legible style, with notes and rests clearly marked. The overall mood is serene and lyrical, reflecting the "dolcissimo" dynamic marking.

Chr. W. von Gluck

Lento

Solo Flute

mp dolcissimo

Flute 1

mp dolcissimo

Flute 2

mp dolcissimo

Flute 3

mp dolcissimo

Flute 4

mp dolcissimo

Alto Flute

mp dolcissimo

Bass Flute

mp dolcissimo

In *Echo et Narcisse*, un'opera pastorale composta immediatamente dopo la seconda *Ifigenia*, Gluck compenetra anche più fortemente la sobrietà del canto francese con una dolce cantabilità di stampo italiano.

La musica strumentale di Gluck restò sempre all'ombra della sua produzione vocale e drammatica. Le composizioni strumentali non oltrepassano il linguaggio musicale corrente della sua epoca.

È indicativo che non si conosca nessuna composizione strumentale del periodo mediano e ultimo dell'attività di Gluck.

Nel campo della musica sacra, a Gluck è attribuito sicuramente solo *De profundis*, concepito in uno stile del tutto affine a quello delle ultime opere parigine, senza peraltro essere propriamente operistico.

L'importanza straordinaria di Gluck si riflette esclusivamente sul campo teatrale. Rinnovatore dell'opera seria nel segno della verità espressiva, della semplicità e dell'unità drammatica, egli è nel XVIII secolo l'esimio rappresentante musicale del neoclassico ideale di bellezza, terrorizzato nell'arte figurativa e nella letteratura da J.J. Winckelmann e da G.E. Lessing, ed è insieme il primo musicista tedesco che abbia impresso al teatro d'opera un impulso di portata europea.

Con Calzabigi tratta nelle sue opere argomenti di grandezza classica, e ritorna in vista grazie a lui l'ideale che aveva animato gli iniziatori dell'opera (Jacopo Peri e Monteverdi): la rappresentazione cioè del *pathos* universale e degli avvenimenti che avevano costituito l'essenza della tragedia classica antica, in un'opera d'arte alla quale concorrono in pari grado parola, suono, mimica e azione drammatica.

Da questa concezione derivano naturalmente i caratteri musicali del suo teatro: subordinazione della musica all'espressione drammatica - cioè la musica intesa al servizio del dramma - ed esatta visione musicale dei personaggi, chiarezza di declamazione, restituzione al coro della funzione che aveva nel dramma antico, compenetrazione psicologica del recitativo e conseguente limitazione del recitativo secco, introduzione della danza e della pantomima come mezzi d'espressione drammatica nell'azione, arricchimento della tavolozza orchestrale, l'ouverture intesa come produzione tematica e psicologica di tutta l'opera.

I principi riformistici di Gluck, stanno in stretta relazione con l'estetica operistica di F. Algarotti e con i tentativi compiuti da T. Traetta alla corte di Parma.

Tra le altre composizioni di Gluck vanno segnalate soprattutto, accanto ai pezzi per orchestra ed alla musica da camera, i Lieder della tarda maturità

su testi di F.G. Klopstock, che in parte anticipano elementi della psicologia romantica.

Gluck cadde nel dimenticatoio per diverso tempo e per la sua rinascita di particolare importanza furono l'edizione di lusso Pelletan, suggerita da Berlioz, delle sei opere della riforma nella versione francese (Parigi 1873-1896), l'attività della "Neue Gluck- Gesellschaft", fondata da H. Albert, che dal 1913 al 1918 pubblicò quattro Gluck-Jahrbucher, e il felice inizio di una nuova edizione dell'*Opera omnia* di Gluck dopo la seconda guerra mondiale.



Gluck fa parte dei grandi riformatori della storia dell'opera, ed i suoi capolavori costituiscono un passo decisivo verso l'ideale del "dramma musicale"

Basta tirannia dei cantanti!

Nel XVII sec. il genere operistico che dettava legge in tutta Europa era l'*opera seria* (Handel). Ma essa era totalmente sottomessa al valore ed ai capricci di primedonne e castrati che i compositori - se volevano avere successo - dovevano creare arie ed *ensembles*, e non di rado sviluppare le stesse trame assecondando i gusti dei divi del canto.

La riforma dell'opera avviata da Gluck consistette nel ricondurre l'opera sotto l'egida delle leggi del dramma, analogamente a quella tragedia greca cui egli si ispirava.

Gluck individuò le cause della crisi dell'opera principalmente nella musica ed è lì che intervenne con la sua riforma.

Egli sostituì il convenzionale recitativo secco accompagnato dal solo clavicembalo con un recitativo - di maggiore intensità espressiva - accompagnato dall'orchestra, che in corrispondenza di situazioni particolarmente drammatiche trasformò in un vero e proprio arioso.

Gluck non concepì la sua opera come una successione di scene scandite dall'entrata o dall'uscita dei vari personaggi, ma progettò unità contenutistiche più varie, che in qualche caso coprono la metà o addirittura un atto intero ed in cui la comunità degli individui - ossia il coro ed il balletto - gioca un ruolo drammaturgico attivo.

Viva la tragedia a lieto fine!

Anche se la riforma gluckiana ebbe, nei decenni immediatamente successivi, un impatto considerevole sulla storia dell'opera, essa non riuscì a salvare il genere dell'*opera* dal declino.

Le innovazioni di Gluck non modificarono il genere nella sua essenza: gli eroi della mitologia antica non furono banditi, l'elemento comico restò rigorosamente vietato ed utilizzabile solo all'interno dell'*opera buffa*.

Ma, soprattutto, Gluck non ruppe con il principio consolidato del lieto fine.

L'*opera seria* restava - a dispetto di ogni apparenza - uno spettacolo di intrattenimento per la società di corte.

I grandi conflitti su cui poggiavano gli intrecci continuano ad essere vissuti e sofferti da personaggi umani, ma la soluzione finale della tragedia non è affidata a loro, bensì agli dèi.



Goethe

Il cavaliere Gluck, il classico

Gluck fu un volto apprezzato dai contemporanei, perfino dall'aristocrazia. Dopo di lui, il titolo di *Kapellmeister* di cui egli godette alla corte di Maria Teresa e poi di Giuseppe II, non sarebbe stato conferito neppure a Mozart, che dovette accontentarsi di quello di Kammerkompositeur.

Persino E. T. A. Hoffman, nel suo racconto *Ritter Gluck* - contenuto nei *Fantasiestücke in Callots Manier* del 1809 - considererà la musica di Gluck come un esempio del nobile stile antico. In effetti, Gluck era Cavaliere dello speron d'oro, titolo che aveva ricevuto, come più tardi il giovane Mozart, dall'Accademia Filarmonica di Bologna.

Hector Berlioz e Richard Wagner ebbero come punto di riferimento i principi riformatori di Gluck: egli, con Haydn e Mozart, era considerato un classico dai due grandi compositori.

In Gluck troviamo tenebre e luce, semplicità e patetismo, amore ed odio, stasi e dinamismo in sapiente equilibrio.

Il flusso delle passioni non spezza mai i limiti della forma.

Questo perfetto bilanciamento spinse Winckelmann, Goethe ed i filosofi francesi suoi contemporanei ad esaltare le proporzioni "classiche", memori cioè dell'architettura dell'antica Grecia, della musica di Gluck.

ALCESTE

di Christoph Willibald Gluck (1714-1787)

libretto di Ranieri de' Calzabigi, da Euripide

Tragedia per musica in tre atti

Prima:

Vienna, Burgtheater, 26 dicembre 1767

Personaggi:

Alceste (S), Admeto (T), Eumelo (S), Aspasia (S), Evandro (T), Ismene (S), un banditore (B), gran sacerdote di Apollo (B), Apollo (B), oracolo (B), un nume infernale (B); cortigiani, cittadini, damigelle d'Alceste, sacerdoti d'Apollo, numi infernali



Seconda tappa della collaborazione tra Gluck e Calzabigi, che costituisce il più radicale, nonché il più celebrato tentativo di riforma dell'opera seria tra i tanti che caratterizzarono il secondo Settecento, *Alceste* rappresenta per molti versi un'operazione ancor più rivoluzionaria di quanto non fosse *Orfeo ed Euridice*.

A dare a quest'opera il carattere di vero e proprio 'manifesto' della riforma contribuisce il celebre scritto preposto da Gluck alla prima edizione a stampa della partitura (Vienna 1769). La lettura di alcuni stralci di questa prefazione, firmata dal solo Gluck ma probabilmente anch'essa concepita insieme a Calzabigi, permette di cogliere non solo l'enorme importanza dell'operazione, ma anche la lucidissima consapevolezza che l'aveva animata.

«Quando presi a far la Musica dell' *Alceste* mi proposi di spogiarla affatto di tutti quegli abusi, che introdotti o dalla mal intesa vanità de' Cantanti, o dalla troppa compiacenza de' Maestri, da tanto tempo sfigurano l'Opera Italiana [...] Pensai di restringer la Musica al suo vero ufficio di servire alla Poesia per l'espressione, e per le situazioni della Favola, senza interromper l'Azione, o raffreddarla con degl'inutili superflui ornamenti [...] Non ho voluto dunque né arrestare un attore nel maggior caldo del dialogo per aspettare un noioso ritornello, né fermarlo a mezza parola sopra una vocal favorevole, o a far pompa in un lungo passaggio dell'agilità di sua bella voce, o ad aspettar che l'Orchestra li dia tempo di dar fiato per una cadenza [...] Ho immaginato che la Sinfonia debba prevenir gli Spettatori dell'azione, che ha da rappresentarsi, e formarne, per dir così l'argomento; che il concerto degl'Istrumenti abbia a regolarsi a proporzione dell'interesse, e della passione, e non lasciare quel tagliente divario nel dialogo fra l'aria, e il recitativo, che non tronchi a contrasenso il periodo, né interrompa mal a proposito la forza, e il caldo dell'azione».

Si rilevano qui tutti gli elementi che fanno dell' *Alceste* l'opera chiave della riforma di Gluck e Calzabigi: la volontà di sottrarre il melodramma alla tirannia dei virtuosi del belcanto, tanto sollecitata da critici e polemisti fin dai primi decenni del secolo; una concezione che si sarebbe tentati di definire 'monteverdiana' del rapporto testo-musica, con la musica in posizione ancillare; la ricerca della continuità dell'azione tramite l'eliminazione dello stacco netto tra recitativo e aria che

caratterizzava il melodramma d'impianto metastasiano; il ruolo fondamentale attribuito all'orchestra. Una drammaturgia musicale nuova, destinata a incidere in maniera decisiva sui successivi sviluppi dell'opera in musica.

FOTO DI SCENA



La morte come motivo fondamentale

A dispetto del lieto fine della vicenda, Gluck ha scritto per l'*Alceste* una delle musiche più dolenti e tragiche della storia dell'opera.

Fra l'ouverture - che, secondo la nuova estetica gluckiana dell'opera ed in contrasto con le precedenti consuetudini, prepara lo spettatore all'atmosfera fondamentalmente tragica - e l'apparizione di Apollo nel finale nulla distoglie dalla tragicità degli accadimenti.

È in gioco una delle questioni più decisive dell'esistenza umana: l'impotenza di fronte alla morte ed il dolore per la perdita di un essere umano.

La preghiera supplichevole di Alceste per la vita dello sposo ed il suo addio (terzo atto) al marito ed ai figli sono momenti di profonda commozione.

Un'opera, due opere

La versione di Parigi è talmente differente da quella di Vienna che si dovrebbe parlare di due lavori distinti.

Gluck modificò le dimensioni e la successione delle scene, eliminò alcuni "numeri" di danza e ne aggiunse altri.

Il personaggio di Ismene (la confidente di Alceste) esce di scena, mentre appare - tutta falsariga del dramma euripideo - Hercule, che si batte con gli dèi degli inferi per Alceste.

Nobile semplicità

"Ho perduto..... poi che la mia maggior fatica dovesse ridursi a cercare una bella semplicità, ed ho evitato di far pompa di difficoltà in pregiudizio della chiarezza, non ho giudicato pregevole la scoperta di quelle novità se non quanto fosse naturalmente somministrata dalla situazione, e dall'espressione".

Nella sua "epistola dedicatoria" dell'*Alceste* al granduca di Toscana Pietro Leopoldo nel 1769, Gluck ha spiegato programmaticamente i principi della propria estetica.

Pertanto l'*Alceste* si può considerare il prototipo dell'opera riformata.

BOZZETTO



La celebre prefazione

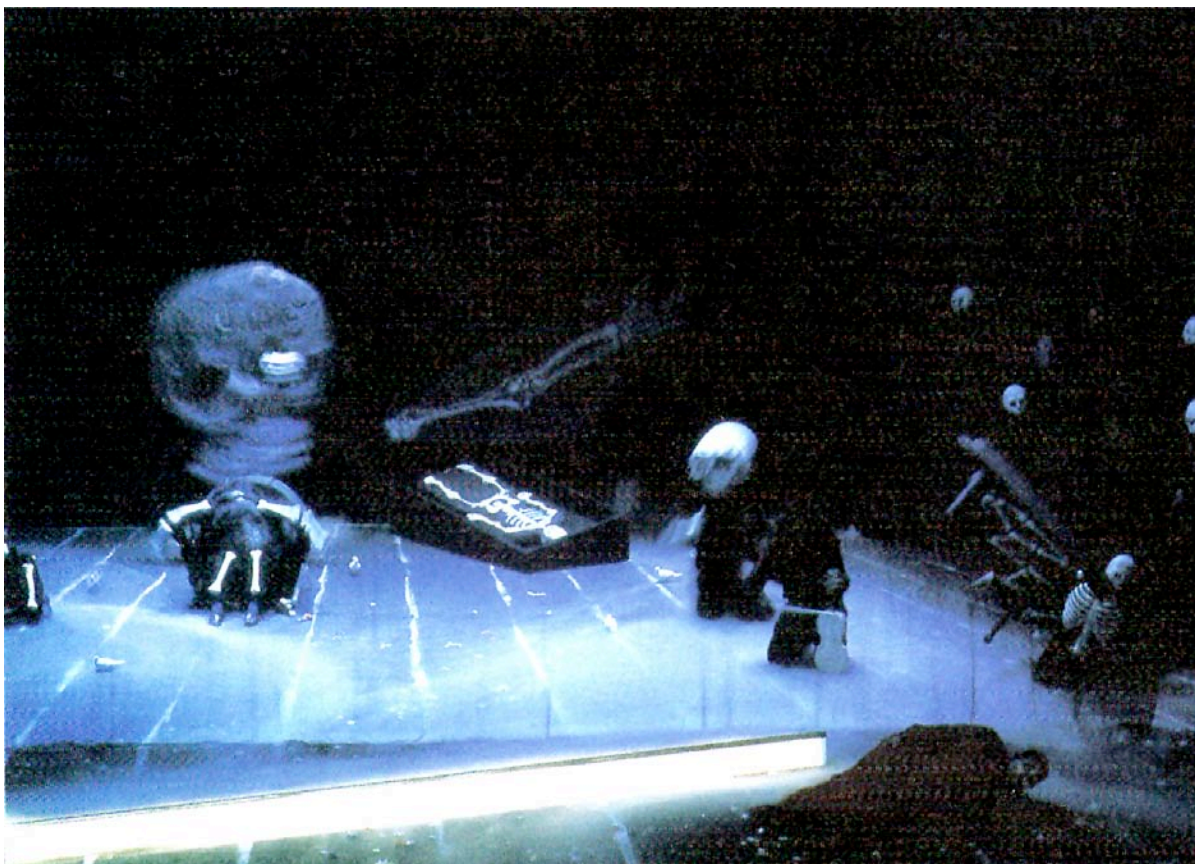
Quando la partitura dell'*Alceste* fu edita a stampa a Vienna, nel 1769, Gluck vi aggiunse una prefazione-dedica in italiano, quasi certamente scritta da Calzabigi, che costituisce il vero e proprio manifesto delle loro idee sulla riforma del teatro d'opera. I punti programmatici di questo manifesto ricalcano quelli esposti da Francesco Algarotti nel suo *Saggio sopra l'opera in musica* (1755) e sono:

- nessuna aria col da capo
- scarsissimo spazio concesso all'improvvisazione e al virtuosismo vocale
- nessun passaggio melismatico prolungato
- prevalenza del canto sillabico per rendere le parole più intellegibili

- poche ripetizioni testuali, anche nelle arie
- attenuazione dello stacco tra recitativo e aria, limitando il numero dei recitativi
- recitativo accompagnato anziché secco
- semplicità melodica
- una sinfonia che non deve anticipare i temi musicali che saranno presenti nel corso dell'opera (per questo bisognerà aspettare la riforma wagneriana che introdurrà la tecnica del Leitmotiv) ma deve essere comunque connessa per atmosfera generale con l'opera a cui l'ascoltatore sta per assistere.
- al coro è dato uno spazio maggiore e un ruolo importante analogo a quello del coro greco.

Nell'*Alceste* non vi è alcun ruolo di castrato, anche se Gluck tornerà ad utilizzare questo tipo di voce nell'opera successiva, *Paride ed Elena*, e procederà addirittura, nello stesso anno (1770), a riscrivere per il sopranista Giuseppe Millico la parte tenorile di Admeto.

FOTO DI SCENA



Il testo integrale

Si riporta qui di seguito il testo integrale della prefazione: essa si presenta sotto forma di dedica nei confronti dell'arciduca d'Asburgo e Granduca di Toscana, Pietro Leopoldo.

« Altezza Reale, quando mi accinsi a scrivere la musica per Alceste, risolsi di rinunciare a tutti quegli abusi, dovuti od a una malintesa vanità dei cantanti od a una troppo docile remissività dei compositori, che hanno per troppo tempo deformato l'opera italiana e reso ridicolo e seccante quello che era il più splendido degli spettacoli. Mi sono sforzato di ricondurre la musica al suo vero compito di servire la poesia per mezzo della sua espressione, e di seguire le situazioni dell'intreccio, senza interrompere l'azione o soffocarla sotto inutile superfluità di ornamenti. Ritenni che ciò si poteva realizzare nello stesso modo in cui i colori violenti

influenzano un disegno corretto e armonicamente disposto con un contrasto ben assortito di luce e di ombra, il quale vale ad animare le figure senza alterarne i contorni. Così mi guardai dal fermare un attore nella più grande foga di un dialogo per cedere il posto ad un seccante ritornello; né mi compiacqui prolungare la sua voce nel bel mezzo di una parola unicamente per sfruttare una vocale favorevole alla sua gola; non mi lasciai indurre a mettere in mostra la sua agilità di canto con un passaggio tirato in lungo; né mai volli imporre una pausa all'orchestra affine di permettere al cantante di accumulare il respiro per una cadenza. Non mi permisi di trascurare la seconda parte di un'aria le cui parole sono forse le più appassionate ed importanti, affine di ripetere, secondo la regola, quattro volte quelle della prima parte o di finire un'aria quando il testo non risulta ancora concluso allo scopo di indulgere al cantante che desidera sfoggiare quanto capricciosamente sa variare il passaggio in diverse guise. In breve, ho cercato di abolire tutti gli abusi contro i quali buon senso e ragione hanno fin qui protestato invano. Ho ritenuto che la ouverture doveva apprendere allo spettatore la natura dell'azione drammatica e condensare, per così dire, la sua trama; che gli strumenti concertati dovevano essere introdotti proporzionalmente all'interesse ed alla intensità delle parole e non creare stridente contrasto tra l'aria e il recitativo; che non si doveva spezzare irragionevolmente un periodo né sconsideratamente intaccare la forza ed il calore dell'azione. Inoltre volli che la mia più grande attenzione fosse diretta alla ricerca di una bella semplicità, ed ho evitato di fare sfoggio di difficoltà a scapito della chiarezza; né mi parve lodevole di andare alla ricerca del nuovo quando ciò non fosse suggerito dalla situazione e dalla espressione, e non vi è regola che io non abbia messo spregiudicatamente da parte per lo scopo di raggiungere un logico effetto. Tali sono i miei principii. Per buona fortuna le mie concezioni furono meravigliosamente realizzate dal libretto nel quale il celebre autore, mirando ad un nuovo schema drammatico, ha sostituito alle descrizioni ridondanti, ai paragoni sforzati e pedanti la rigida moralità, il linguaggio accorato, le forti passioni, le situazioni interessanti ed uno spettacolo senza fine variato. Il successo del lavoro ha giustificato le mie massime e l'approvazione concorde di una città

così illuminata ha chiaramente consacrato che semplicità, verità e naturalezza sono i supremi principii estetici in tutte le manifestazioni artistiche. Per tutto ciò, benché parecchie persone insistessero perché io mi decidessi a dare alle stampe questa mia opera, io non mi nascondevo il pericolo di attaccare così decisamente e profondamente i pregiudizi radicati. Volli perciò rafforzarmi con la potentissima protezione di Vostra Altezza Reale il cui nome augusto, che raccoglie gli omaggi dell'Europa colta, prego mi concediate di mettere come intestazione. Il grande protettore delle arti belle il quale regna su di una nazione che ebbe la gloria di farle nuovamente sorgere dalla universale oppressione e che ne ha dati sublimi esemplari, in una città che fu sempre la prima a scuotere il giogo dei pregiudizi volgari ed a preparare la via alla perfezione, può lui solo intraprendere la riforma di quel nobile spettacolo nel quale tutte le arti belle hanno un compito così importante. Se ciò riuscirà, la gloria di avere rimosso la prima pietra (della vecchia costruzione) toccherà a me, e con questa pubblica testimonianza dell'appoggio concessomi da Vostra Altezza Reale ho l'onore di sottoscrivermi con umilissimo rispetto, di Vostra Altezza Reale umilissimo, devotissimo e obbligatissimo servo Cristoforo Gluck ».

La trama

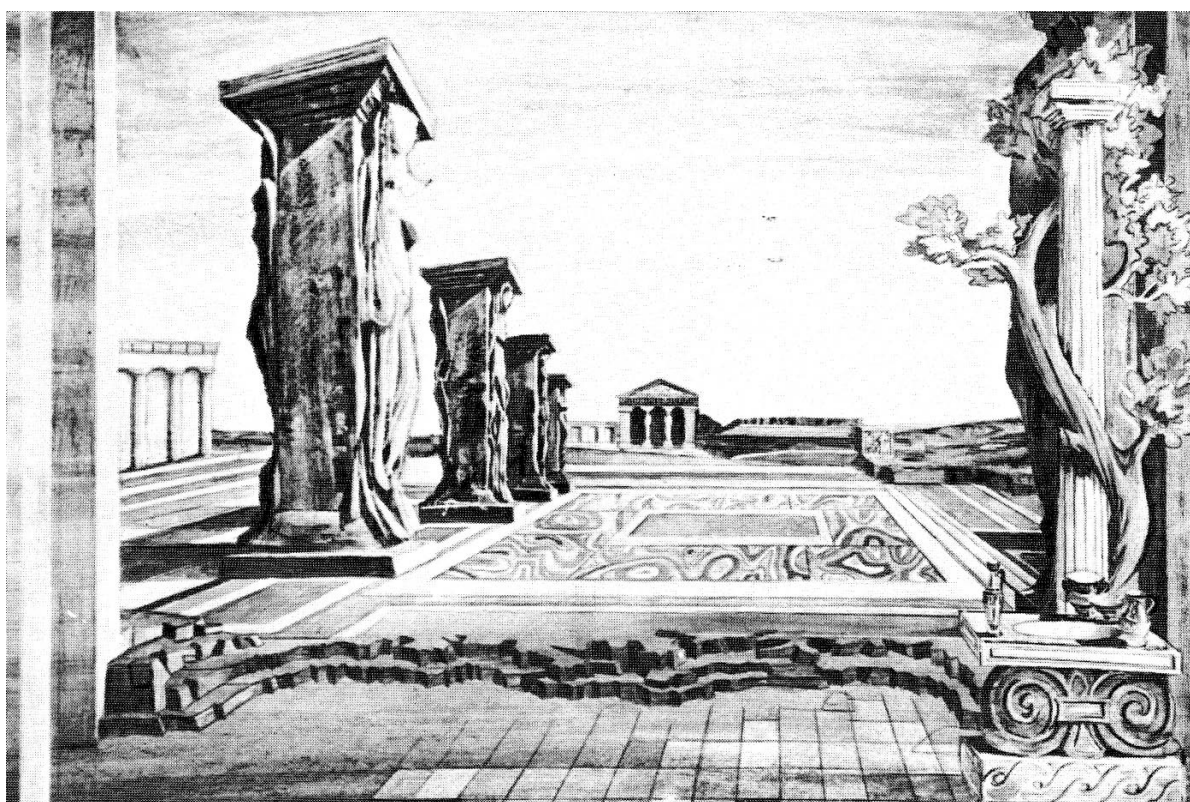
L'azione si svolge nella città di Fera, in Tessaglia. Il popolo è triste e angosciato per il misterioso male che sta uccidendo il re Admeto ("Ah di questo afflitto regno"). Spronati dalla regina Alceste e guidati dal Gran Sacerdote, tutti si recano al tempio di Apollo per offrire sacrifici. Ma la risposta dell'Oracolo è lapidaria e terribile: «Il re morrà, s'altri per lui non more». Tutti fuggono atterriti ("Che annunzio funesto"), tranne Alceste, che medita di sacrificare se stessa per amore del marito ("Ombre, larve").

Il secondo atto si apre in un'orrida selva, il luogo scelto da Alceste per offrirsi alle divinità degli inferi. I numi accolgono la sua offerta e acconsentono alla richiesta della regina di rivedere per un'ultima volta i suoi cari.

L'azione si sposta quindi nel palazzo reale, dove si sta festeggiando la repentina guarigione di Admeto ("Dal lieto soggiorno"). Ogni gioia sparisce quando Alceste, dopo molte esitazioni, rivela all'incredulo consorte di aver sacrificato la propria vita per salvare la sua. Admeto, sconvolto, non vuole accettare lo scambio e intende tornare all'Oracolo per rifiutare l'offerta ("No, crudel"). Alceste dà il suo ultimo, struggente saluto ai due figli ("Figli, dilette figli!").

All'inizio del terzo atto Admeto comunica al fido Evandro che i numi non accettano che il re prenda il posto della sua sposa. L'ultimo, toccante addio tra Alceste e Admeto è interrotto dall'arrivo delle divinità infernali, che trascinano via la regina. Tutto il popolo intona un commosso lamento ("Piangi o patria!").

BOZZETTO



Ma mentre Admeto manifesta la volontà di morire per seguire la sua sposa, a stento trattenuto da Evandro e Ismene, un improvviso bagliore segnala l'arrivo del dio Apollo: gli dèi hanno avuto pietà del dolore di Admeto e del sacrificio di Alceste e Apollo rende la regina al suo consorte, ai figli e al popolo. L'opera si chiude con un coro di lode per la virtù di Alceste ("Regna a noi").

Dopo il suo trasferimento a Parigi alla fine del 1773, Gluck lavora a diversi progetti: nuove opere serie, come l' *Iphigénie en Aulide* che segna il suo trionfale debutto parigino nella primavera del 1774, ma principalmente, almeno in un primo momento, rifacimenti di opere precedentemente composte per Vienna, che vengono adattate alle diverse esigenze del pubblico francese.

Fra queste, due *opéras comiques*, *L'Arbre enchantée* e *La Cythère assiégée* (rappresentate rispettivamente nel febbraio e nell'agosto del 1775), e soprattutto le due opere che avevano rappresentato i cardini della riforma, *Orphée et Euridice* (agosto 1774) e appunto *Alceste*. Dal punto di vista dello svolgimento della vicenda, la versione francese presenta diverse, importanti modifiche in tutti e tre gli atti. È soppressa l'ultima scena, corale, del primo atto, che viene così a chiudersi con una scena solistica della protagonista anziché con un commento collettivo.

Eliminato inoltre l'intero primo quadro del secondo atto, quello in cui Alceste si confronta direttamente con le divinità infernali. Per quanto riguarda poi il terzo atto, viene recuperato da Euripide il personaggio di Hercule (Erebo): l'eroe, amico di Admeto, combatte e vince i numi infernali, restituendo Alceste ad Admeto prima ancora dell'arrivo finale di Apollo. Ancora più sostanziali sono i cambiamenti musicali, con le relative conseguenze sul piano drammaturgico.

Molti gli inserimenti di brani nuovi: l'aria di Alceste che ora chiude il primo atto ("Divinités du Styx") è fatta precedere da un'altra aria ("Non, ce n'est point un sacrifice") e da un recitativo dialogato tra la regina e il Grand-Prêtre - viene così a costituirsi una grande scena solistica che sposta il baricentro del primo atto dalla coralità del popolo alla figura della protagonista; nella scena tra Alceste e Admeto sulla quale si incentra il secondo atto vengono aggiunti diversi *airs*; quasi completamente nuovo è poi, ovviamente, il terzo atto.

Da notare inoltre l'aggiunta, legata alle consuetudini teatrali parigine, di due balletti in più tempi, uno all'inizio del secondo atto e uno alla fine dell'opera. Ma anche il materiale di fatto conservato presenta considerevoli modifiche, sia nella disposizione dei brani, sia per la soppressione di alcuni di essi.

Quella che, per praticità di trattazione, abbiamo chiamato versione francese si presenta quindi in realtà come un'opera sostanzialmente diversa. I monumentali quadri scenici della versione viennese, caratterizzati da una bilanciata simmetria di strutture e da un raffinato sistema di nessi tonali, conferiscono alla partitura una solennità degna della tragedia classica.

FOTO DI SCENA



Il parallelo è rinforzato dal ruolo di assoluto protagonista ricoperto dal coro, che scandisce con i suoi interventi tutti i momenti chiave del dramma. Va detto che questa marmorea compostezza in qualche caso non riesce a evitare una certa staticità. La versione parigina è molto più varia e mossa, più ricca di colori e sfumature, come richiedeva la tradizione teatrale francese.

Certo: la rinuncia alle originali, calibrate simmetrie, determinata dagli inserimenti e dalle soppressioni, che portano anche a una rottura del piano drammaturgico delle tonalità, non è indolore; si perde così quella maestosa, tragica compostezza che è la caratteristica fondamentale della versione viennese.

Un discorso a parte merita l'orchestra, elemento chiave, come abbiamo visto esaminando la prefazione, dell'operazione drammaturgica compiuta da Gluck. A essa è affidato il compito di preparare, con la sinfonia introduttiva, il clima espressivo del dramma; è l'orchestra a sottolinearne i momenti chiave, come avviene nel pronunciamento dell'Oracolo, accompagnato dai tromboni che, come in *Orfeo ed Euridice*, sono gli strumenti del soprannaturale.

È l'orchestra, come già anticipato nella prefazione, a sostenere quasi per intero il decorso dei recitativi - nella prima stesura compaiono stranamente anche alcuni recitativi secchi - conferendo all'intera partitura uno spessore drammatico inusitato. Rilevanti sono poi le novità dal punto di vista dell'organico: oltre ai già citati tromboni, presenza certo non comune nel teatro d'opera del Settecento, l'orchestra di *Alceste* comprende, per la prima volta in una partitura operistica, i clarinetti e una seconda coppia di corni, strumenti che determinano un arricchimento delle possibilità coloristiche ed espressive dell'orchestra operistica cui ben presto nessun compositore vorrà più rinunciare.

Non meno importanti sono le novità nel trattamento delle voci. La rinuncia all'aria col *da capo* è programmaticamente motivata nella prefazione: «Non ho creduto di dovere scorrere rapidamente la seconda parte d'un'Aria quantunque fosse la più appassionata, e importante per aver luogo di ripetere quattro volte le parole della prima [parte], e finir l'aria dove forse non finisce il senso, per dar comodo al cantante di far vedere, che può variare in tante guise capricciosamente un passaggio».

Si tratta insomma dei due lati di una stessa medaglia: la semplice struttura bi o tripartita delle arie - e quella in un solo tempo di molti *airs* della versione francese - fa da supporto a una vocalità che rifugge, ancora più che in *Orfeo*, dai passaggi virtuosistici, prediligendo invece una scrittura composta e solenne, la più adatta alla particolare drammaturgia dell'*Alceste*.

PICCINNI



ORFEO ED EURIDICE

Giunto a Vienna nel 1761, Calzabigi fu spinto a collaborare con Gluck dal conte Giacomo Durazzo, "direttore generale degli spettacoli" al servizio della corte imperiale.

A Vienna lavorava anche un altro italiano, il coreografo Gasparo Angiolini, il cui progetto artistico era quello di infondere nella danza la "verità espressiva": insieme a Gluck e a Calzabigi aveva creato, nello stesso anno, il balletto pantomima *Don Juan*.

Protagonista dell' "azione teatrale" *Orfeo ed Euridice* (azione teatrale nel senso di rappresentazione di circostanza, festa allestita per un'importante ricorrenza, in questo caso per l'onomastico dell'imperatore) fu Gaetano Guadagni, castrato contralto che aveva studiato a fondo la declamazione; era un interprete aggiornato, moderno, discepolo di David Garrick, l'attore che il coreografo Noverre indicava come esempio per la sua capacità di identificarsi nel personaggio.

Il concorso di personalità simili, e la coscienza teorica espressa successivamente soprattutto da Calzabigi, hanno legittimato la definizione di "riforma" del melodramma, valida per questa come per le altre collaborazioni successive del poeta con il musicista (*Alceste* e *Paride ed Elena*).

Interessato al connubio fra poesia e musica e a tutte le componenti del dramma (in primo luogo alla coreografia e alla dimensione scenica, gestuale), Calzabigi racconta come avesse impostato il rapporto con il compositore: "Gli lessi l' *Orfeo* e gliene declamai in più volte parecchi frammenti, sottolineando le sfumature della mia declamazione, le sospensioni, la lentezza, la rapidità, i suoni della voce, una pesante, una flessibile, di cui desideravo facesse uso nella sua composizione. Lo pregai contemporaneamente di bandire i passaggi, le cadenze, i ritornelli, e tutto ciò che di gotico, di barbaro, di stravagante è stato inserito nella nostra musica. Il signor Gluck aderì ai miei punti di vista".

La vicenda dell' *Orfeo* è molto semplice, sviluppata in poche scene che formano quadri fra loro contrapposti; i personaggi sono solamente tre (anche nelle feste ed azioni teatrali di Metastasio spesso i personaggi sono pochi).

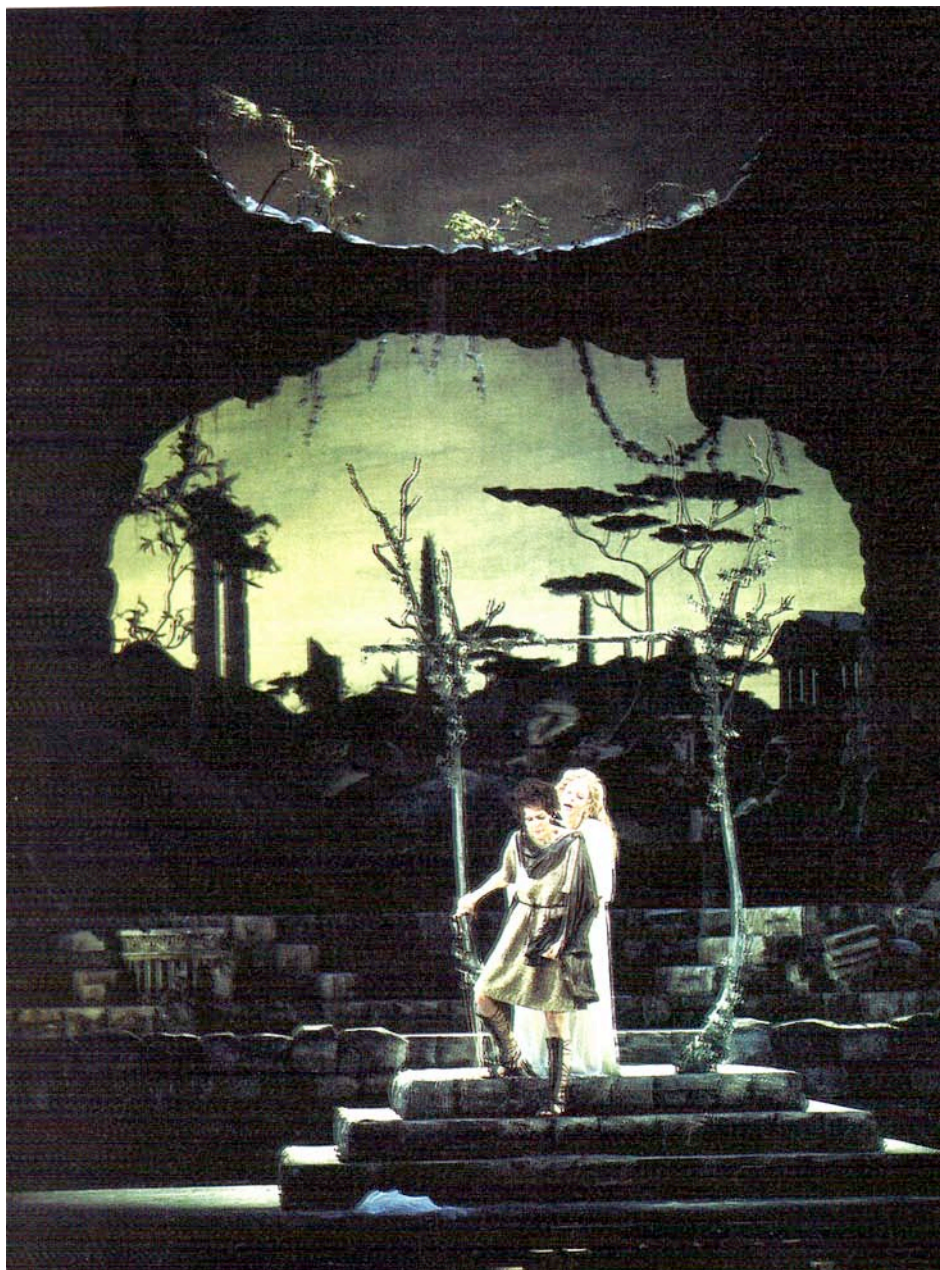
Quando l' *Orfeo* fu rappresentato a Parma, nel 1769, diventò parte del trittico *Le feste d'Apollo*, su testo di Carlo Innocenzo Frugoni, allestito da

Gluck per celebrare le nozze del duca Ferdinando con la figlia di Maria Teresa d'Austria.

Successivamente l'opera fu rappresentata a Londra (con aggiunte di Johann Cristian Bach e Pietro Guglielmi), Bologna, Firenze e Napoli.

Reduce dal successo parigino di *Ifigenia in Aulide*, Gluck rielaborò la partitura per l'Académie royale de musique (l'Opéra).

FOTO DI SCENA



La nuova versione, su libretto francese di Pierre Louis Moline (sulla scorta di quello di Calzabigi), andò in scena a Parigi il 2 agosto 1774.

A causa dell'allegria del pubblico francese per il timbro dei castrati, la parte del protagonista fu riscritta per un tipo di voce maschile solitamente impiegata per le parti di eroe o di amante nelle opere francesi.

Nella versione parigina vennero aggiunti nuovi brani vocali e strumentali ed alcune danze nell'ultimo atto. Nell'orchestrazione furono apportate numerose modifiche; alcuni strumenti che caratterizzavano la versione viennese (ad esempio, i tre cornetti della trenodia iniziale) vennero sostituiti.

Nel 1813, a Milano, la parte di Orfeo fu cantata per la prima volta da una donna; la più famosa interprete ottocentesca del ruolo di Pauline Viardot, per la quale Berlioz imbastì la sua edizione dell'opera, in quattro atti (1859), attuando una sorta di compromesso fra le versioni viennese e quella francese, sulla traccia di quest'ultima.

L'opera è stata spesso rappresentata in italiano, nella seconda metà dell'Ottocento, in versioni ibride, sulla scorta dell'edizione di Berlioz, ma con brani che questi aveva ommesso: ad esempio, una rielaborazione è stata pubblicata da Ricordi nel 1889.

Nel Novecento hanno cantato quest'opera i più grandi tenori, le più grandi soprano e i più grandi baritoni del nostro secolo.

Recentemente alcuni controtenori (John Angelo Messana, René Jacobs e Derek Lee Ragin) hanno cantato la versione originale.

La voce di Orfeo

Il destino dell'*Orfeo ed Euridice* di Gluck è la storia di un successo tra i più singolari. La prima rappresentazione di Vienna ottenne un riconoscimento piuttosto modesto. Solo alcuni anni dopo, l'indomani della prima rappresentazione a Parma, l'opera cominciò ad essere apprezzata.

BOZZETTO



Nel frattempo il ruolo di Orfeo subì una trasformazione avventurosa.

Nella versione originale viennese era una parte di contralto, affidata, secondo le convenzioni dell'epoca, ad un castrato, mentre a Parma diventò una parte sopranile.

Fino al 1774 l'opera venne rappresentata a Londra, Bologna, Monaco e Stoccolma e la tessitura della parte di Orfeo dipendeva da quale dei due celebri castrati cantava in quel ruolo, se Gaetano Guadagni (contralto) o Giuseppe Millico (soprano).

In occasione della prima rappresentazione a Parigi il compositore decise per una terza versione: qui la parte di Orfeo fu affidata ad un tenore, anche perché i francesi non amavano che i ruoli maschili fossero interpretati da castrati.

Dopo la morte di Gluck, e con la fine dell'epoca dei castrati, sulla scena dell'opera continuarono ad essere eseguite tutte e tre le versioni.

La possibilità di utilizzare registri vocali differenti permetteva di scegliere i cantanti a piacere o a seconda del gusto dei registri.

Nel 1859 Hector Berlioz adattò la parte alla cantante Pauline Viardot-Garcia, dando vita ad una quarta, fortunata versione, e da allora la parte di Orfeo può essere cantata anche da un contralto. Nel XX sec. essa è stata interpretata da grandi cantanti come Kathleen Ferrier, Marilyn Horne, Janet Baker.

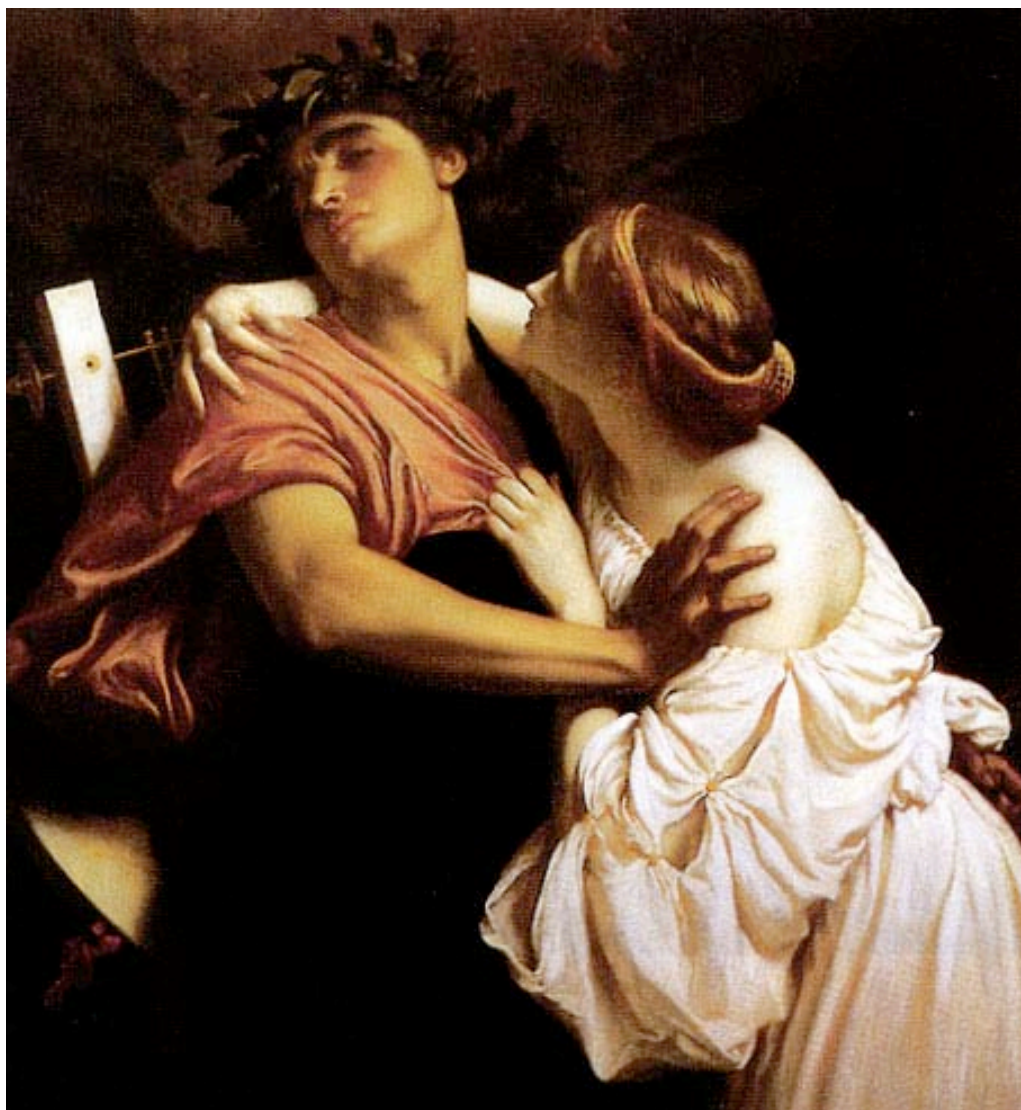
Nella prassi esecutiva si è anche diffuso l'uso di affidare il ruolo di Orfeo ad un baritono - l'ha eseguito anche Dietrich Fischer-Dieskau.

A partire dal XIX sec. la voce originale di castrato è stata sostituita da quella di un controtenore. In un certo senso, tutto questo sta a significare che sulla scena il figlio delle muse Orfeo, incarnazione pura e semplice del musicista e della musica stessa, può assumere il ventaglio quasi completo delle voci umane.

La trama

Atto primo

L'immobilità regna all'inizio dell'opera: si svolge la cerimonia funebre di Euridice, sposa del cantore Orfeo. Questi, disteso a terra, interrompe la trenodia del coro (ispirata alla scena funebre dei *Tindaridi* di Traetta, e a quella del primo atto del *Castor et Pollux* di Rameau), invocando tre volte il nome della sposa. Dopo una danza, il coro è ripetuto, chiuso dal brano strumentale ascoltato come preludio: l'attenzione alla simmetria, alla costruzione bilanciata della scena, è una delle caratteristiche del modo di comporre di Gluck, concentrato non sul singolo brano ma sulla dimensione più ampia e unitaria dell'intero quadro scenico.



In questo, come nei successivi episodi, troviamo realizzata musicalmente quella «nobile semplicità e quieta grandiosità» che negli stessi anni teorizzava, nello studio dell'arte classica, Johann Johachim Winckelmann (i *Pensieri sull'imitazione delle opere greche nella pittura e nella scultura* sono del 1755). Orfeo si rivolge alla sposa defunta nell'aria successiva, "Chiamo il mio ben così", nella quale le tre strofe (Gluck conosceva bene la forma ternaria tipica della *romance* nell' *opéra-comique* francese) sono separate da drammatici recitativi (accompagnati dall'orchestra, come avviene in tutta l'opera).

Per ogni strofa, Gluck sceglie uno strumento concertante differente: flauti, corni, e poi corni inglesi. Appare Amore e annuncia che Giove, impietosito, permetterà a Orfeo di recarsi nell'Ade per placare con il canto le divinità infernali, in modo da ottenere Euridice, alla condizione che egli non si volti a guardarla durante il ritorno sulla terra, e non le riveli il divieto. Amore esorta Orfeo a rispettare tali condizioni in un'aria disinvolta, su ritmo di danza ("Gli sguardi trattieni").

Atto secondo

Alle porte dell'Ade, «al suono di orribile sinfonia, comincia il ballo delle Furie e degli Spettri, interrotto dalle armonie della lira d'Orfeo». L'orchestra si scinde in due gruppi timbrici: da una parte l'arpa e gli archi pizzicati, che accompagneranno il canto del protagonista, dall'altra l'orchestra piena, che rappresenta la musica infernale delle Furie.

Il coro, su versi sdrucchioli, ripete ossessivamente e omoritmicamente la stessa frase ritmica. Orfeo inizia a cantare, interrotto dalle grida isolate («No!») delle Furie. A poco a poco riesce a placarle e le porte dell'Ade gli vengono aperte. Gluck ha tradotto in musica la didascalia del libretto, con un effetto di 'diminuendo' che decanta la tensione armonica e ritmica precedente: «le Furie e gli Spettri cominciano a ritirarsi, e dileguandosi entro le scene, ripetono l'ultima strofa del coro; il quale, continuando sempre, frattanto che si allontanano, finisce in un confuso mormorio».

Nella versione francese dell'opera, Gluck aggiunse a questo punto una danza delle Furie composta in precedenza per il *Don Juan*, alla quale si era forse ispirato per il coro che apre l'atto. Il quadro successivo si svolge nei campi Elisi.

Orfeo contempla la bellezza che lo circonda: "Che puro ciel", canta in un arioso in cui la voce declama sognante sull'orchestra, che ha funzione non di accompagnamento ma di pittura sonora in primo piano. Nell'orchestrazione gluckiana, infatti, il timbro assume spesso un valore autonomo, un'importanza sconosciuta ai compositori contemporanei.

BOZZETTO



La scelta timbrica corrisponde a esigenze teatrali, poetiche: in questo brano, la melodia affidata all'oboe è accompagnata da un sussurro orchestrale di archi (terzine dei violini primi e pizzicati dei bassi), con brevi interventi alternati, a mo' di eco, di violoncello e flauto solisti, a cui si aggiungono i trilli isolati dei violini secondi e le note tenute dal corno. In seguito, «da un coro di Eroine vien condotta Euridice vicino ad Orfeo, il quale, senza guardarla e con un atto di somma premura, la prende per mano e la conduce subito via.

Séguita poi il ballo degli Eroi ed Eroine, e si ripiglia il canto del coro: supposto continuarsi sino a tanto che Orfeo ed Euridice siano affatto fuori dagli Elisi»: ormai abbiamo compreso come l'interesse per la dimensione della gestualità e per il balletto, ispirato alla severità del teatro greco, costituisca un'importante caratteristica strutturale del nuovo genere drammatico creato da Calzabigi e Gluck in antitesi alla tradizione dell'opera seria italiana.

Atto terzo

In una «oscura spelonca» infernale, Orfeo guida Euridice verso la luce. Ella comincia a porre domande sempre più incalzanti e Orfeo le risponde in modo evasivo, senza guardarla. Dopo un duetto, Euridice manifesta la sua passionalità in un'aria tripartita ("Che fiero momento"), e costringe il consorte a volgersi per guardarla. Euridice muore, perduta per sempre. Dopo un recitativo disperato, Orfeo intona "Che farò senza Euridice", sublimando il proprio dolore nella melodia dell'aria strofica. Invocando la sposa, decide di togliersi la vita, ma interviene Amore: gli dèi, commossi, gli restituiranno Euridice. L'ultimo quadro celebra il lieto fine in un «magnifico tempio dedicato ad Amore», come in un *vaudeville* da *opéra-comique*.

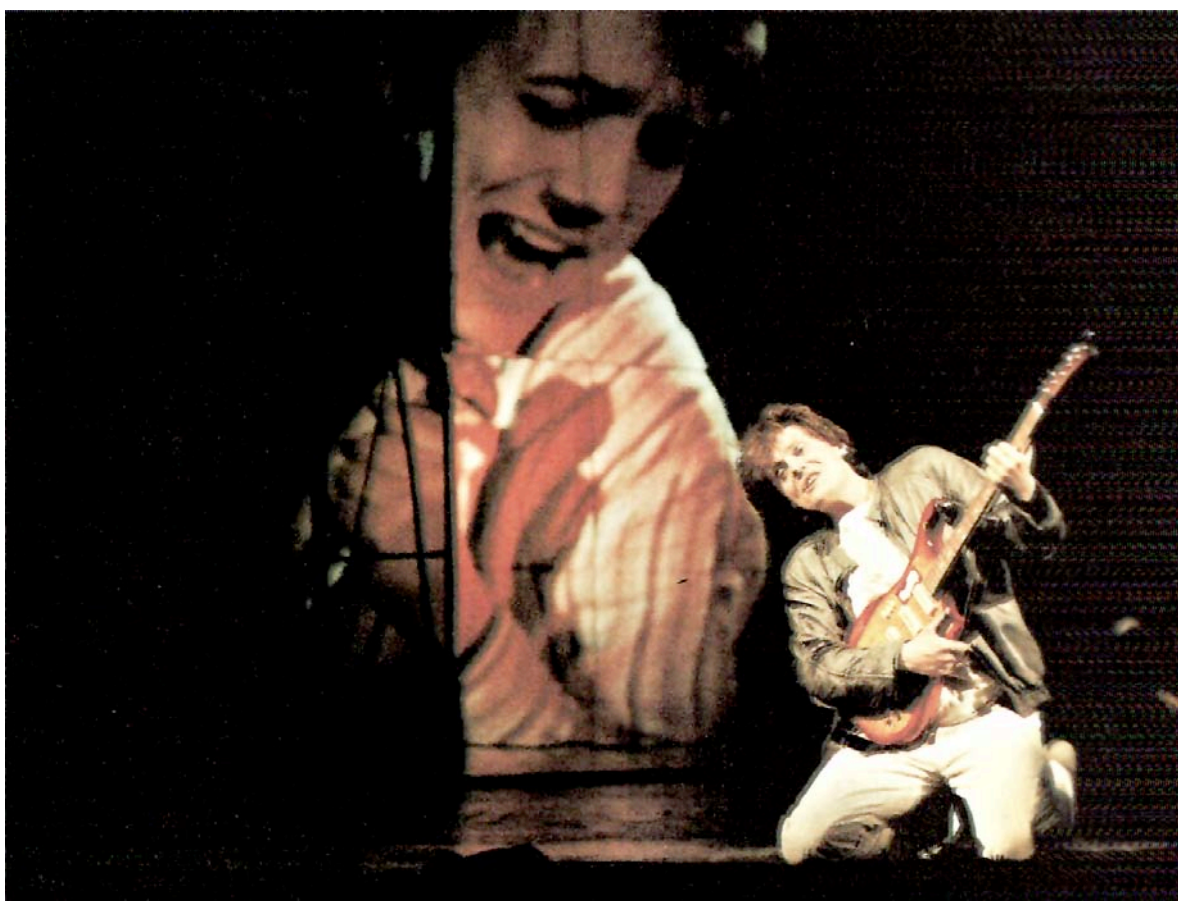
Quando l' *Orfeo* fu rappresentato a Parma, nel 1769, diventò parte del trittico *Le feste d'Apollo*, su testo di Carlo Innocenzo Frugoni, allestito da Gluck per celebrare le nozze del duca Ferdinando con la figlia di Maria Teresa d'Austria. Nella terza parte della festa, l'Atto d'Orfeo, il lavoro originale venne eseguito senza intervalli e con la parte del protagonista riscritta per un soprano castrato, Giuseppe Millico.

Successivamente l'opera fu rappresentata a Londra (con aggiunte di Johann Christian Bach e Pietro Guglielmi), Bologna, Firenze e Napoli. Reduce dal successo parigino di *Iphigénie en Aulide*, Gluck rielaborò la partitura per l'Académie royale de musique (l'Opéra). La nuova versione, su libretto francese di Pierre Louis Moline (sulla scorta di quello di Calzabigi), andò in scena a Parigi il 2 agosto 1774.

A causa dell'allergia del pubblico francese per il timbro dei castrati, la parte del protagonista fu riscritta per *haute-contre*, un tipo di voce maschile solitamente impiegata per le parti di eroe o di amante nelle opere francesi.

Nella versione parigina vennero aggiunti nuovi brani vocali e strumentali: un'aria di Amore ("Si les doux accords de la lyre"), una di Orfeo, accesamente virtuosistica, nello stile dell'opera seria italiana ("L'espoir renaît dans mon âme", forse composta da Ferdinando Bertoni; Gluck l'aveva già inserita nell'Atto d'Aristeo, seconda parte delle *Feste d'Apollo* del 1769, e ne *Il Parnaso* composto nel 1765), la danza delle Furie tratta dal balletto *Don Juan*, un'aria con coro per Euridice ("Cet asile aimable et tranquille"), la struggente parte centrale (per flauto solista) della danza che apre la scena degli Elisi, un terzetto ("Tendre Amour") e alcune danze dell'ultimo atto.

FOTO DI SCENA DI UNA RAPPRESENTAZIONE MODERNA



Nell'orchestrazione furono apportate numerose modifiche; alcuni strumenti che caratterizzavano la versione viennese (ad esempio, i tre cornetti della trenodia iniziale) vennero sostituiti. Nel 1813, a Milano, la parte di Orfeo fu cantata per la prima volta da una donna; la più famosa interprete ottocentesca del ruolo fu Pauline Viardot, per la quale Berlioz imbastì la sua edizione dell'opera, in quattro atti (1859), attuando una sorta di compromesso fra la versione viennese e quella francese, sulla traccia di quest'ultima.

L'opera è stata spesso rappresentata in italiano, nella seconda metà dell'Ottocento, in versioni ibride, sulla scorta dell'edizione di Berlioz, ma con brani che questi aveva ommesso: ad esempio, una rielaborazione è stata pubblicata da Ricordi nel 1889.

Nel Novecento hanno cantato *Orfeo*, fra gli altri, Kathleen Ferrier, Rita Gorr, Ebe Stignani, Giulietta Simionato, Grace Bumbry, Marilyn Horne, Shirley Verrett, Janet Baker, Dietrich Fischer-Dieskau, Hermann Prey (questi nella versione per baritono), Léopold Simoneau e Nicolai Gedda (nella versione del 1774 per tenore). Recentemente alcuni controtenori (John Angelo Messina, René Jacobs e Derek Lee Ragin) hanno cantato la versione originale.

IPHIGÉNIE EN AULIDE

di Christoph Willibald Gluck (1714-1787)

libretto di Marie-François-Louis Gand-Leblanc du Rollet, dall'Iphigénie di Jean Racine

Tragédie-Opéra in tre atti

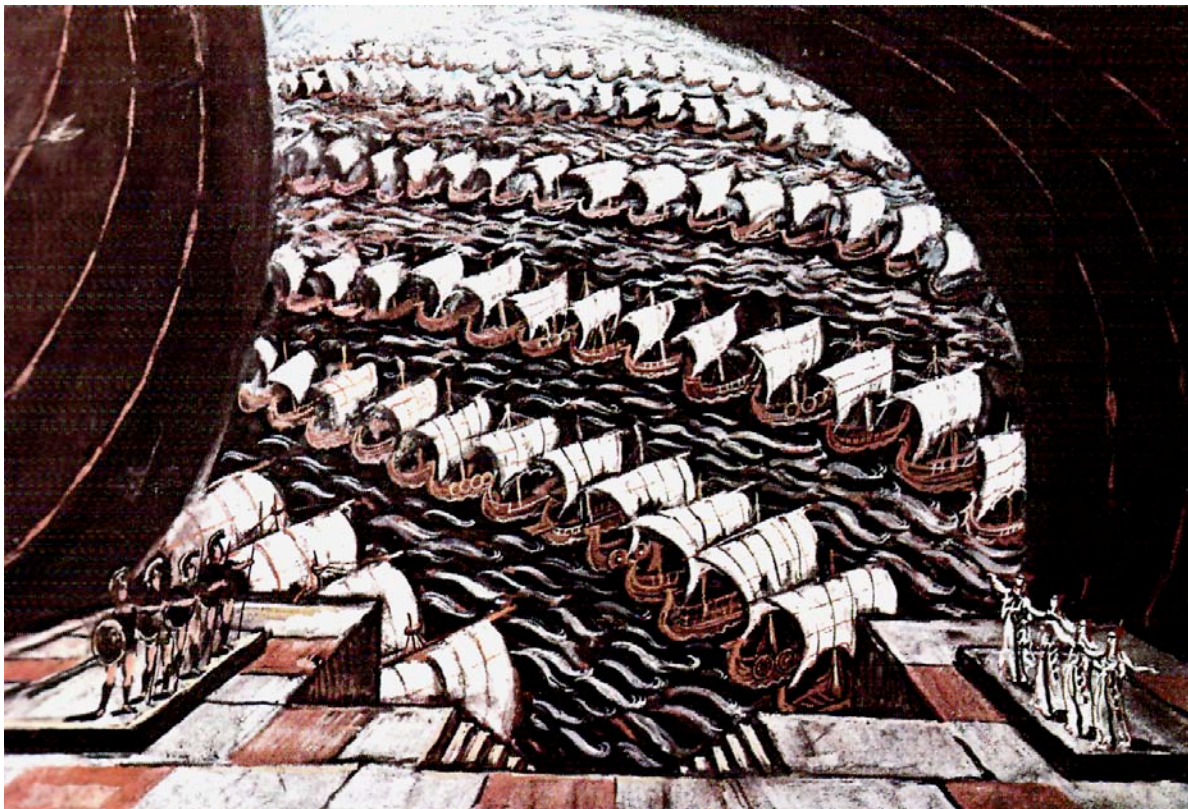
Prima:

Parigi, Opéra (Académie royale de musique), 19 aprile 1774

Personaggi:

Agamemnon (B), Clytemnestre (S), Iphigénie (S), Achille (Hc), Patrocle (B), Calchas (B), Arcas (B), tre donne greche (S), una schiava di Lesbo (S); soldati e popolo greco, guerrieri tessali, donne d'Argo, donne d'Aulide, uomini, donne e schiavi di Lesbo, sacerdotesse di Diana

BOZZETTO



Cosa può spingere un compositore giunto alle soglie dei sessant'anni, famoso e agiato, a lasciare il proprio paese per cercare successo in una città straniera, dove la vita teatrale sia ciclicamente attraversata da furibonde polemiche? Il fatto è che all'inizio del decennio 1770-80 la carriera di Gluck è arrivata a un bivio; la tiepida accoglienza viennese di *Paride ed Elena* (1770) ha significato la fine del sodalizio artistico con Calzabigi, mentre la riforma del melodramma promossa durante il decennio precedente non ha ottenuto consensi incondizionati, né a Vienna né in Italia.

Ecco dunque la decisione di giocare la carta francese: Parigi, capitale culturale europea, è la sede più adatta per accogliere un musicista dalle fortissime ambizioni intellettuali e assicurargli la definitiva consacrazione internazionale. L'«impresa temeraria» - così la definisce Gluck in una lettera a padre Martini del 1773 - viene accuratamente preparata dal musicista e dal suo nuovo librettista Gand-Leblanc du Rollet, diplomatico francese a Vienna, con due lettere propagandistiche pubblicate sul 'Mercure de France' nell'agosto 1772 e nel febbraio 1773.

Nel novembre del '73 Gluck arriva a Parigi, portando con sé la partitura dell' *Iphigénie en Aulide* già da tempo ultimata (fin dall'estate del 1772, secondo la testimonianza del Burney, che a quell'epoca visitò Gluck a Vienna). Dopo diversi mesi di prove, imposte dall'autore a orchestra e cantanti - del resto Gluck sa di poter contare sull'appoggio della delfina Maria Antonietta, sua ex-allieva - l'opera va finalmente in scena con un successo di vastissime proporzioni, inaugurando una stagione dell'attività gluckiana destinata a trovare il suo culmine nel 1779 con *Iphigénie en Tauride*.

Battaglia per Parigi

Non accontentandosi di avere riformato l'opera italiana, negli anni Settanta del Settecento Gluck trasformò anche il genere della *tragédie lyrique* francese (Lully, Rameau).

FOTO DI SCENA



In questo modo egli gettò le basi su cui si svolgerà , in Francia, la grande opera eroica del XIX sec.. Ma a Parigi Gluck non ebbe sempre vita facile. Nel 1777 la prima rappresentazione dell'*Iphigénie en Aulide* si risolse in uno dei più leggendari scandali della storia dell'opera.

Una parte del pubblico portò in trionfo Gluck, mentre l'altra osannava il compositore italiano Nicolò Piccinni, autore, tra l'altro, di un'opera sullo stesso argomento.

Tutto questo si tradusse nella famigerata polemica fra cosiddetti gluckisti e piccinnisti, una diatriba che in realtà non coinvolgeva solo l'opera, ma anche interessi politico-artistici divergenti. La nobile forza della musica di Gluck e la protezione della regina Marie Antoniette (la figlia di Maria Theresia) determinarono nel giro di pochi anni la vittoria del compositore tedesco.

La trama

Il soggetto della prima *Iphigénie* è tratto con alcune licenze da Racine. Nella località marina di Aulide, in Beozia, la flotta greca attende i venti favorevoli, che le consentano di far vela verso Troia. La bonaccia è in realtà causata dalla dea Diana, cui Agamennone ha giurato di sacrificare la propria figlia Ifigenia. L'aprirsi del sipario ci rivela l'angoscia del sovrano ("Diane impitoyable!" e, più avanti, "Peuvent-ils ordonner qu'un père") e il suo progetto di evitare l'arrivo in Aulide della figlia, facendole credere che il promesso sposo Achille si sia invaghito di un'altra donna.

Ifigenia ha però già raggiunto il campo greco, accompagnata dalla madre Clitennestra, e alla (falsa) notizia dell'infedeltà di Achille reagisce con dolore misto a rabbia ("Hélas! mon coeur sensible et tendre"); è lo stesso Achille a sciogliere l'equivoco, e l'atto si chiude con un duetto dei due promessi ("Ne doutez jamais de ma flamme"). Le nozze stanno per essere celebrate fra cori e danze, quando il messo Arcante svela a Ifigenia che presso l'altare la attende il padre per immolarla.

La rivelazione suscita la collera di Achille e Clitennestra contro Agamennone; quest'ultimo, assalito dai rimorsi ("O toi, l'objet le plus aimable"), decide di non rispettare il giuramento.

All'inizio del terzo atto la turba dei greci reclama a gran voce la vittima, mentre Ifigenia appare rassegnata al proprio destino ("Adieu, conservez dans votre âme") e Clitennestra invoca per i greci inumani la punizione di Giove ("Jupiter, lance ta foudre").

Sulla riva del mare tutto è pronto per il sacrificio, ma Achille irrompe in scena con i propri guerrieri; nel generale tumulto si leva la voce del gran sacerdote Calcante, che rivela la volontà divina: Diana, colpita dalla virtù di Ifigenia, dall'amore materno di Clitennestra e dal valore di Achille, ha revocato il decreto di morte e acconsente finalmente alle nozze. Una seconda versione del finale, con l'intervento diretto della dea, fu approntata da Gluck e Gand-Leblanc du Rollet nel 1775, per dare maggior rilievo all'epilogo.

BOZZETTO



Nella produzione di Gluck l' *Iphigénie en Aulide* segna una svolta decisiva. I ritratti marmorei realizzati nei capolavori degli anni viennesi (*Orfeo ed Euridice* , *Alceste*) sono ora incrinati da debolezze e lacerazioni, che danno ai personaggi una tormentata umanità. La proposta di valori etici esemplari non è cancellata - e risulta anzi determinante nello scioglimento dell'intreccio - ma appare temperata da cedimenti alla collera, alla gelosia, al rimorso.

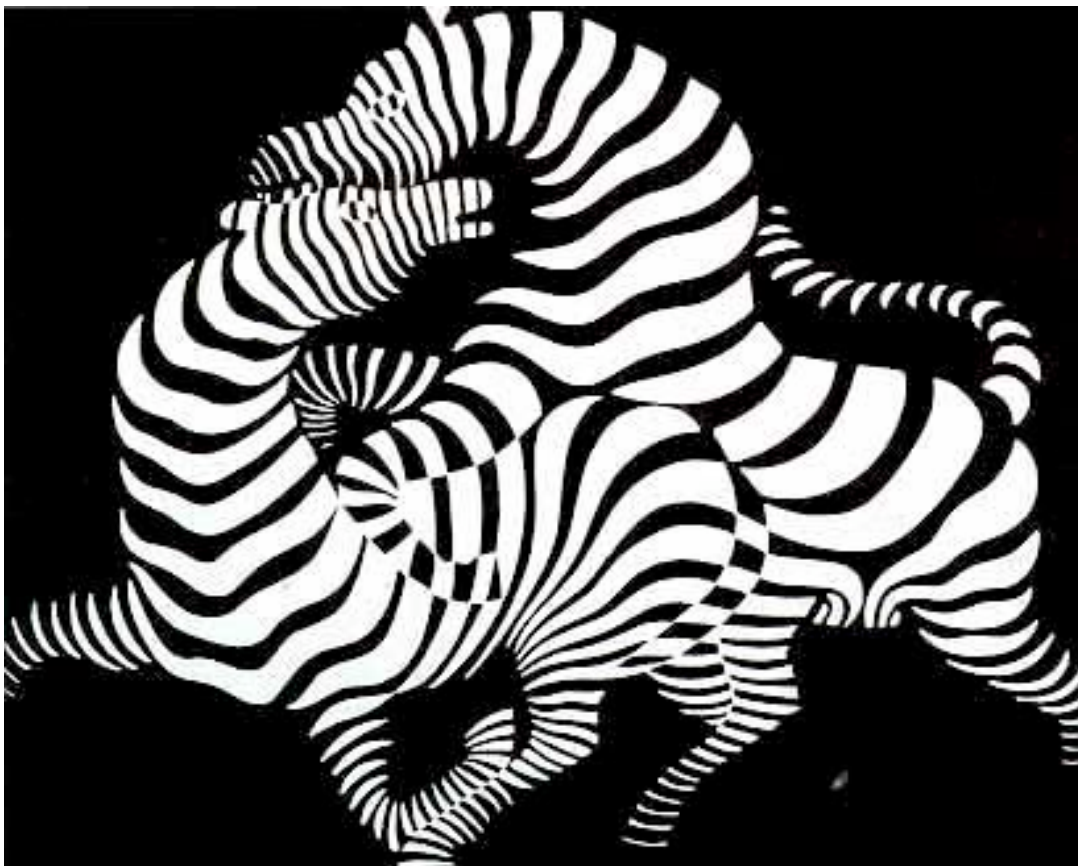
Il dramma si fa dunque più vario e articolato, alimentato da tensioni incrociate riconducibili ai quattro personaggi principali. Tra questi emerge per forza tragica di Agamennone, vero protagonista dell'opera, personaggio in cui il tradizionale conflitto tra sfera pubblica e privata, dovere di sovrano e amore di padre, è arricchito da sfumature inedite per l'opera del Settecento.

I suoi tre monologhi (due all'inizio dell'opera e uno, il più esteso, alla fine del secondo atto) ci offrono un meraviglioso esempio di aderenza al dettato poetico e al flusso psicologico della scena, nell'alternanza perfettamente dosata di declamato e melodia, al di là di ogni rigido vincolo formale. L'oscillazione fra tenerezza paterna e ribellione eroica contro il volere degli dèi procede a forza di scatti imperiosi, particolarmente laceranti nel grandioso finale del secondo atto, dove il riferimento alle Eumenidi ci riconduce a un luogo tipico del teatro gluckiano.

Un'analoga, disperata energia agita a tratti la parte di Clitennestra, mentre quelle di Achille e Ifigenia sono soprattutto votate a una stentorea marzialità tenorile e alla dolcezza rassegnata (vedi la dolcissima e pacificatrice melodia con cui la giovane si allontana dalla vita: il già citato "Adieu" della scena III, 3).

Accanto al quartetto delle figure principali (cui si aggiunge, quale oppositore del re, il sacerdote Calcante) spicca come vero e proprio attore collettivo il coro dei soldati greci, ansiosi di conoscere la vittima e poi di celebrare il sacrificio; la monolitica aggressività degli unisoni, usata da Gluck nel coro infernale dell' *Orfeo* , cede qui il passo a un contrappunto tumultuante, in cui più d'un commentatore ha colto un'eco delle *Passioni* bachiane.

BOZZETTI



Il successo della ‘prima’ consentì a *Iphigénie en Aulide* di rimanere per decenni nel repertorio dell’Opéra, fino agli anni Venti dell’Ottocento, risultando l’opera gluckiana più rappresentata a Parigi. Al 1847 risale il famoso allestimento organizzato a Dresda da Wagner, che per l’occasione tradusse il testo in tedesco e rimaneggiò ampiamente la partitura; nei paesi tedeschi l’opera circolò a lungo in questa veste alterata.

Tra le riprese nel nostro secolo va segnalata quella viennese del 1904 diretta da Mahler e, in Italia, quelle del 1950 al Maggio musicale fiorentino e del 1959 alla Scala (entrambe con Boris Christoff nel ruolo di Agamennone).

IPHIGÉNIE EN TAURIDE

Il moto pendolare tra Vienna e Parigi intrapreso da Gluck fin dal 1773, all'epoca dei preparativi per *Ifigenia in Tauride*, ebbe la sua ultima fase nel biennio 1778-79.

Il musicista aveva lasciato Parigi nel febbraio 1778 (subito dopo il fortunato esordio francese del suo rivale Piccinni, con *Roland*), portando con sé due nuovi libretti da musicare, quelli di *Echo et Narcisse* e di *Ifigenia in Tauride*.

A quest'ultimo soggetto Gluck stava pensando già da qualche anno, insieme all'amico Du Roullet, autore dei versi della prima *Ifigenia*.

Du Roullet ebbe probabilmente parte nell'ideazione del nuovo libretto, la cui stesura va però attribuita a Guillard, giovane poeta destinato poi ad affermarsi come il più importante librettista tragico francese.

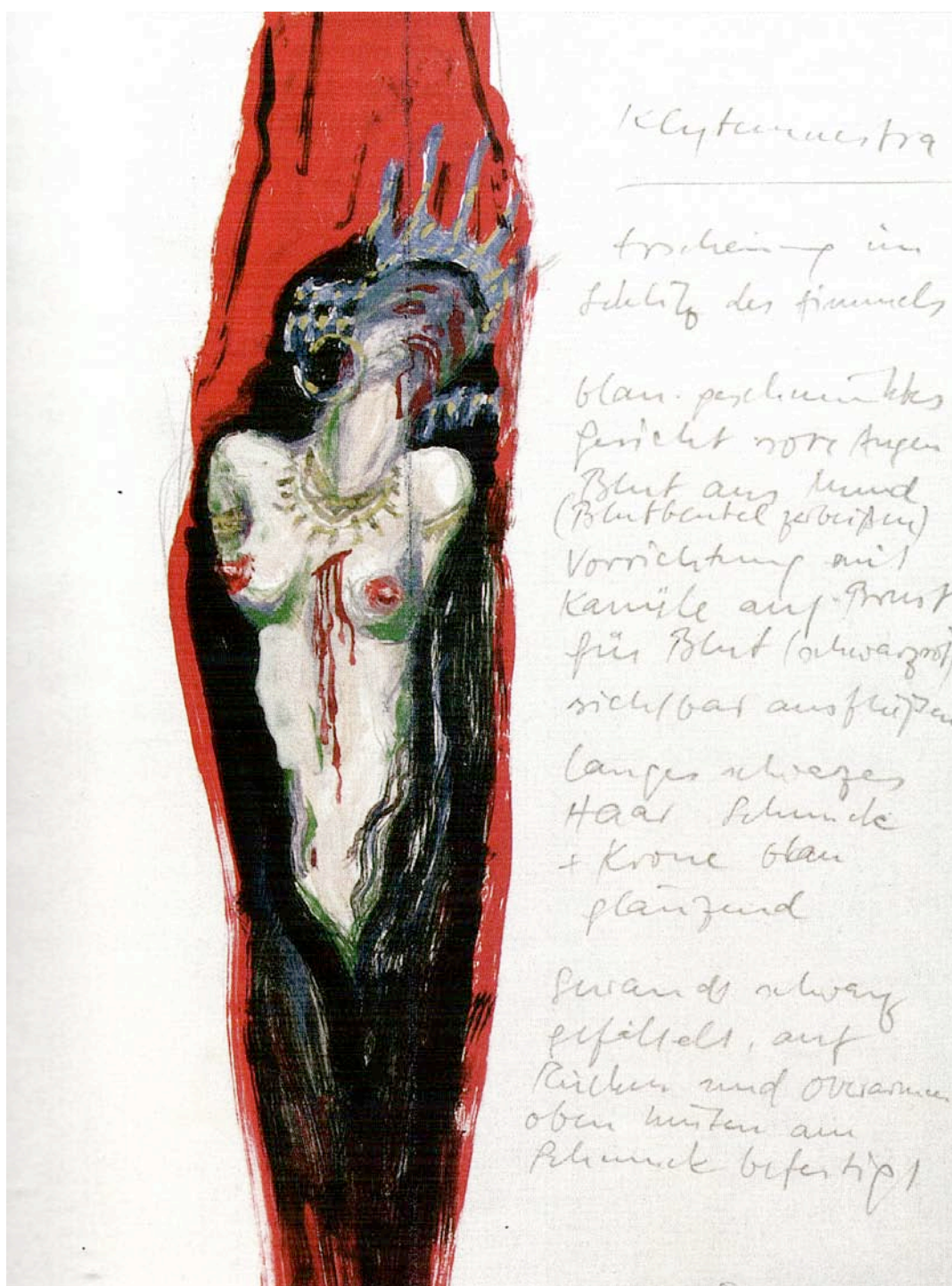
Giunto a Vienna, Gluck si mise subito al lavoro e scrisse a Guillard per ottenere alcune modifiche al libretto. La sua permanenza nella capitale asburgica durò solo pochi mesi, per diversi motivi.

Da un lato lo sollecitavano a partire le pressioni dell'imperatrice d'Austria, desiderosa che la figlia Maria Antonietta, in quel periodo in attesa di un figlio, trovasse qualche svago nella presenza del suo antico maestro di musica.

Per altri versi, Gluck era preoccupato dal procedere troppo lento delle trattative con il sovrintendente dell'Opéra, De Vismes, e ritenne utile intervenire al più presto di persona.

Tornò dunque a Parigi nel novembre di quello stesso 1778 e trovò la *querelle* tra gluckiani e piccinnisti ancora rovente, alimentata com'era da dispute accademiche.

BOZZETTO



Il quello stesso periodo la direzione dell'Opéra aveva commissionato a Piccinni un'altra opera sul soggetto *Ifigenia in Tauride* (sebbene di un poeta diverso), con la speranza di una clamorosa sfida tra i due maestri che aumentasse gli incassi del botteghino.

Era lo stesso gioco tentato invano un paio d'anni prima con *Roland*.

Quella volta Gluck non vi si era prestato, ma ora la stesura era troppo avanzata per tirarsi indietro. Si trattava dunque di riuscire a far rappresentare il proprio lavoro prima di quello di Piccinni.

Così avvenne, a dispetto delle garanzie offerte dall'impresario al musicista italiano.

L'opera ebbe un esito trionfale, non offuscato quattro mesi dopo dal fiasco dell'ultima opera gluckiana, *Echo et Narcisse*.

Infuriato con il mutevole pubblico francese, convinto di aver subito un torto, Gluck lasciò definitivamente Parigi, ma nel frattempo *Ifigenia in Tauride* proseguiva il suo viaggio a gonfie vele, raggiungendo lo straordinario numero di 150 repliche in soli tre anni e rimanendo in repertorio a Parigi fino all'Ottocento inoltrato, seconda, nella fortuna solo alla prima *Ifigenia*. La materia mitologica di cui si sostanzia l'argomento è ricavata da Euripide, ma filtrata attraverso la tragedia francese di Guimond de la Touche, risalente a circa vent'anni prima.

L'antefatto (Agamennone è assassinato dalla moglie Clitennestra e vendicato dal figlio Oreste, che a sua volta uccide la madre) viene evocato nel corso del dramma, ma nulla si dice sul tentativo che ha spinto Oreste in Tauride (l'odierna Crimea), vale a dire l'obbedienza all'oracolo che gli imponeva di trafugare dal tempio la statua della dea per placare in tal modo l'ira delle Furie.

Anche le precedenti vicende di *Ifigenia*, già trattata da Gluck in *Ifigenia in Aulide*, sono taciute (salvo pochi rapidi accenni) e l'eroina viene immediatamente presentata nella sua veste di sacerdotessa di Diana, costretta ad assistere ai sacrifici umani in uso presso il barbaro popolo degli Sciti.

Con *Ifigenia in Tauride* si assiste all'irrompere nel teatro gluckiano dell'elemento oscuro ed irrazionale: la protagonista è una donna travolta dagli eventi, priva di quella lucida volontà che guidava l'opposizione "politica" al tiranno Toante, il personaggio dell'*Ifigenia in Tauride* di Traetta (opera nata sedici anni prima proprio in ambiente gluckiano).

Lo stesso Toante, nel suo delirio sanguinario, appare in Gluck vittima di una volontà superiore alla quale egli non sa opporsi, mentre l'affiorare di

terrori incontrollabili costituisce la tempra del personaggio di Oreste. Il nucleo tenebroso del dramma è visibile fin dal levarsi del sipario sulla tempesta, quando il grido di angoscia di Ifigenia si innalza sul tumulto orchestrale, dando vita ad una fusione tra ouverture ed introduzione vocale, in uno degli inizi più travolgenti del teatro musicale di ogni tempo.

GLUCK



La tecnica tipicamente gluckiana del *perpetuum mobile* orchestrale sotteso al declamato vocale è largamente applicata nella partitura, ad evocare l'idea della fatalità inesorabile.

Emblematica in questo senso è la prima aria di Toante, dove il pulsare quasi ininterrotto del ritmo puntato rende con straordinaria efficacia il senso dei "nostri presentimenti" e dei "sinistri terrori" che agitano il personaggio.

Analogo è il potere evocativo dell'accompagnamento di quella sorta di "aria del sonno" di Oreste che è "la calme rentre dans mon coeur": qui il clima fatalistico instaurato dal *continuum* strumentale è tanto più sorprendente quanto più gli strumenti smentiscono le parole e "dipingono la voce sorda e minacciosa dei rimorsi", come acutamente notò un mese dopo la "prima" il recensore del "Mercure de France".

Alla sfera del terrore appartengono gli interventi corali e danzati degli Sciti, nei quali il vigore del dettato ritmico e la strumentazione "esotica" (piatti, triangolo, tamburo) servono all'illustrazione musicale della barbarie.

Il coro delle Furie del secondo atto non possiede la massa d'urto di altri luoghi analoghi del teatro gluckiano ed appare piuttosto insinuante, con agghiaccianti incisi e valori lunghi e in piano. La terza presenza corale è quella, più diffusa, delle sacerdotesse greche, che punteggiano il dramma con i loro lamenti in forma di corale liturgico, peraltro formalmente agili e profondamente inseriti nello sviluppo dell'azione.

Nonostante l'importanza attribuita al coro, la partitura risulta cardinata sugli interventi solistici che, come nella prima *Ifigenia*, si fanno strumento d'introspezione.

Peraltro, rispetto all'opera precedente essi manifestano una più chiara tendenza a travalicare i limiti dell'arioso e a definirsi come pezzi chiusi.

La partitura è, fra quelle dell'ultimo Gluck, una delle più ricche di *melodia*: dote di cui beneficia anche il personaggio Pilade, la cui vocazione all'eroismo è permeata da un senso caldo degli effetti proprio grazie all'espansione melodica. Ma è soprattutto la parte di Ifigenia a contenere alcuni dei vertici melodici della produzione gluckiana: il caso più appariscente risiede nell'aria del terzo atto "*O malheureuse Iphigénie*" (rielaborazione di un brano della *Clemenza di Tito* musicata da Gluck nel 1752), nella quale le espressioni laceranti si placano in un disteso melodizzare sostenuto dall'oboe solo, paragonabile nel suo apollineo distacco al "*Che farò senza Euridice*" di Orfeo.

Tornato a Vienna, Gluck si affrettò a realizzare un adattamento in tedesco dell'*Ifigenia in Tauride*, servendosi della produzione di Johann Baptiste von Alxinger, cui egli stesso collaborò.

Divenuta *Iphigénie auf Tauris*, l'opera fu rappresentata per la prima volta al Burgtheater di Vienna il 23 ottobre 1781 e fu poi ampiamente esportata in Germania, anche durante l'Ottocento. Tappa fondamentale della sua circolazione fu il rimaneggiamento realizzato nel periodo 1889-90 a Weimar da Richard Strauss.

BOZZETTO



Nella nuova versione, che si diffuse nei paesi tedeschi all'inizio del nostro secolo, la morte di Toante assume maggior evidenza.

In Italia rimase memorabile l'allestimento al Teatro alla Scala del 1957, con la direzione di Nino Sanzogno, la regia di Luciano Visconti e Maria Callas nella parte della protagonista; di rilievo anche il recente allestimento scaligero (1992) con la direzione di Riccardo Muti e la regia di Giancarlo Cobelli.

LA TRAMA

ATTO I

L'opera si apre con le suppliche di Ifigenia e delle altre sacerdotesse greche durante una tempesta. Placatasi la furia degli elementi, Ifigenia racconta alle compagne il proprio sogno di quella notte: era nuovamente in patria, tornata all'affetto paterno, quando il palazzo reale andava in fiamme, il padre Agamennone le compariva sanguinante e la madre Clitennestra sotto forma di "spettro inumano"; vedendo poi il fratello Oreste, si sentiva trascinata a colpirlo da un ignoto potere.

Consapevole della maledizione divina che incombe sulla propria stirpe, Ifigenia invoca quindi la dea Diana, già sua salvatrice in Aulide, perché le conceda la pace della morte.

Sopraggiunge Toante, re degli Sciti, sconvolto dall'oracolo che lo minacciava di morte se non immolerà tutti gli stranieri che capiteranno in Tauride.

Informato della cattura di due giovani greci (Oreste e Pilade), il re invita il suo popolo ad esultare e ringraziare gli dèi per avere fornito le vittime espiatorie.

ATTO II

Oreste e Pilade sono in catene in una sala del tempio. Oreste si pente di aver trascinata nell'impresa l'amico, il quale si dichiara pronto a morire insieme a lui.

Rimasto solo dopo che Pilade è stato condotto via, Oreste invoca la morte, quindi si calma e s'addormenta, ma viene tormentato in sogno dalle Furie e dallo spettro di Clitennestra.

Giunge Ifigenia ad interrogarlo sulla sua identità.
Egli tace il proprio nome, ma dice di venire da Micene e la informa della rovina abbattutasi sulla casa di Agamennone.
Ifigenia piange la morte dei genitori, mentre il coro di sacerdotesse le fa eco nel lamento.

BOZZETTO



ATTO III

Ifigenia decide di salvare uno dei due condannati affinché rechi un suo messaggio in Grecia. La sua scelta cade su Oreste, per il quale sente un'ignota tenerezza pur non sapendo che egli è suo fratello.
Oreste non vuole però sopravvivere a Pilade e, minacciando di darsi la morte se sarà lasciato libero, riesce a capovolgere la decisione della sacerdotessa.

ATTO IV

Sebbene affranta, Ifigenia si appresta a sacrificare Oreste. Quando tutto è pronto e il pugnale già levato sulla vittima, Oreste esclama: "Così moristi in Aulide, Ifigenia, sorella mia", dando il via al reciproco riconoscimento.

Furioso per la scoperta fuga di Pilade, Toante giunge ad accusare Ifigenia, e vorrebbe immolare anche lei insieme ad Oreste, quando irrompe Pilade alla testa di un manipolo di Greci e lo uccide.

La battaglia che ne segue viene sedata dall'intervento di Diana, che annuncia ad Oreste il perdono divino e lo invita ad insediarsi sul trono di Micene.

Una "pace dolce e profonda" comincia a spirare su tutti gli elementi naturali e segna la fine delle sofferenze.

TELEMACO

di Christoph Willibald Gluck (1714-1787)

libretto di Marco Coltellini

o sia L'isola di Circe Dramma per musica in due atti

Prima:

Vienna, Burgtheater, 30 gennaio 1765

Personaggi:

Ulisse, re di Itaca (T); Telemaco, suo figlio (A); Merione, figlio del re di Creta Idomeneo, amico di Telemaco (S); Asteria, seguace di Circe, poi scoperta sorella di Merione (S); Circe, figlia di Apollo, innamorata di Ulisse (A); la voce dell'oracolo (B); compagni di Ulisse, ninfe, pastori.



L'opera venne allestita in tutta fretta per i festeggiamenti di nozze tra il principe ereditario, figlio di Maria Teresa e in seguito imperatore come Giuseppe II, e Maria Josepha di Baviera. Né il balletto pantomimo dei sogni, previsto nel secondo atto, né quello conclusivo vennero composti, mentre diversi brani sono frutto dell'adattamento di musiche scritte in precedenza; non è neppure certo che l'opera fosse originariamente costituita di due soli atti.

Il librettista Coltellini, allievo di Calzabigi, si ispirò a diversi tra i più collaudati e fortunati soggetti melodrammatici barocchi: i miti di Alcina, Armida, Didone e Medea costituiscono gli obbligatorî, evidenti riferimenti di Circe, imperiosa amante di Ulisse. Eclissata dai pressoché contemporanei capolavori dell'autore (*Orfeo ed Euridice* e *Alceste*), l'opera non conobbe alcuna fortuna; la sua prima rappresentazione in tempi moderni ha avuto luogo a Salisburgo nel 1987.

La trama

Atto primo

Sull'isola di Circe, la maga offre insieme a Telemaco e Asteria un sacrificio al dio Amore. L'oracolo del dio risponde minacciando Circe, poiché da sette anni tiene un uomo prigioniero della sua dispotica passione. Telemaco, che teme si tratti di suo padre Ulisse, viene avvisato da Merione che il bosco magico è costituito da uomini trasformati in alberi. Ulisse intanto ha ottenuto da Circe l'assicurazione che gli verrà permesso di partire. Telemaco e Merione interrogano gli alberi, ma invano; casualmente si imbattono però in Circe e Ulisse. La maga accorda agli uomini-albero la libertà, e tutto il bosco viene trasformato in un giardino di delizie.

Atto secondo

Merione e Ulisse stringono un'alleanza per fuggire dall'isola. Circe ha deciso di evocare gli spiriti dei sogni, perché convincano Telemaco, nel sonno, che Penelope si è uccisa e che quindi invano si ritornerebbe a Itaca; il ragazzo informa Ulisse della propria visione, ma l'astuto eroe sospetta un trucco di Circe e prepara la fuga. Si scopre intanto che Asteria è la sorella di Merione, già promessa a Telemaco. Circe sopraggiunge per appiccare il fuoco alla nave dei fuggiaschi, ma i prigionieri sono già salpati: furibonda, trasforma l'isola in un deserto e scompare su un drago alato. Amore e Venere discendono dal cielo e donano nuovamente all'isola un aspetto ameno.

Posteriore di soli due anni all' *Orfeo ed Euridice* viennese, *Telemaco* figura tra le opere 'riformate' di Gluck, ed è quindi organizzata attraverso quel complesso di arie, ariosi, recitativi, balletti e cori che collega in un unico arco formale le tradizionali scene frammentarie del dramma coevo (come avviene, ad esempio, nel secondo quadro del secondo atto, ambientato nella grotta di Circe).

Il distacco dalle più inveterate consuetudini dell'opera seria dell'epoca si consuma anche nell'abbandono delle arie col *da capo*, sostituite soprattutto con dei testi strofici.

Notevole l'intensità emotiva dei cori, che manifestano una coloritura più religiosa che cerimoniale.

ARMIDE

di Christoph Willibald Gluck (1714-1787)

libretto di Philippe Quinault

Drame héroïque in cinque atti

Prima:

Parigi, Opéra, 23 settembre 1777

Personaggi:

Armide (S), Hidraot (B), Renaud (T), Artémidore (T), Ubalde (B), le Chevalier Danois (T), Phénice (S), Sidonie (S), Aronte (B), la Haine (A), una naiade, una pastorella, Lucinde, Mélisse, un Plaisir (S); popolo di Damasco, ninfe, pastori e pastorelle, seguito della Haine, demoni, Piaceri, corifei.



Già celebre a Parigi, dopo *Iphigénie en Aulide* («Un trionfo!», scrisse addirittura Maria Antonietta) e la ripresa in francese dei successi viennesi (accolti con alterno favore), Gluck nel 1777 fu coinvolto in una di quelle controversie politico-culturali che appassionarono gli intellettuali parigini dell'epoca.

Passata alla storia come *querelle* fra gluckisti e piccinnisti, la disputa (organizzata da politici, diplomatici e pubblicisti) si proponeva di opporre al rappresentante del melodramma riformato (Gluck) un campione dell'opera italiana (Piccinni), facendoli 'gareggiare' su uno stesso testo francese, il *Roland* di Quinault. Se Piccinni, forse ingenuamente, si prestò al gioco, Gluck, che già stava lavorando a quel soggetto, lo abbandonò subito e preferì un altro testo di Quinault che lo interessava: l' *Armide* (già celebre nell'intonazione di Lully).

La vicenda della maga pagana lo portò a trattare una complessa psicologia di donna fiera e sensuale con un tono di particolare delicatezza: l'opera (che mantiene la struttura in cinque atti della *tragédie lyrique*) guadagnò di replica in replica un favore che continuò poi (attraverso le riprese ottocentesche: ricordiamo quelle di Parigi 1825, di Berlino e Dresda 1843) fino al nostro secolo (dall'interpretazione di Toscanini all'inaugurazione scaligera 1996).

La trama

Atto primo

L'ouverture (tratta dal *Telemaco*) introduce il tema del contrasto amore-dovere che sconvolgerà Armide, presentando sia caratteri marziali sia motivi cantabili. Phénice e Sidonie lodano la bellezza e i poteri di Armide, che però lamenta di non riuscire ad ammaliare Renaud. Hidraot esorta la nipote a sposarsi: ella si schermisce, perché teme la perdita della libertà (*air* "La chaine de l'Hymnen"). Mentre il popolo con danze festeggia la vittoria, irrompe Aronte annunciando che un nemico ha liberato i prigionieri. Armide capisce che questi è Renaud e tutti giurano vendetta.

Atto secondo

Renaud dichiara ad Artémidore la sua indifferenza alle arti di Armide. Ella, intanto, con Hidraot prepara un incantesimo, evocando gli spiriti infernali ("Esprit de haine et de rage"). Renaud, quindi, in uno splendido luogo, è vinto dal sonno ("Plus j'observe ces lieux"), mentre una naiade e il coro danzano e cantano. Armide potrebbe vendicarsi ma, nel colpire, la rabbia si trasforma in amore e Renaud è risparmiato. Armide allora con la magia suscita in lui l'amore: lei, se potrà, risponderà con l'odio.

FOTO DI SCENA



Atto terzo

Armide commiserà il suo ritrovarsi innamorata ("Ah! Si la liberté") e comunica a Phénice e Sidonie di voler usare la magia per costringersi a odiare Renaud. Evoca quindi l'Odio e le sue Furie, che cominciano un incantesimo con canti e danze. Armide però non resiste e interrompe la magia: l'Odio, offeso, l'abbandona.

Atto quarto

Le Chevalier Danois e Ubalde, cercando Renaud, superano i tranelli di Armide che fa loro apparire, dopo mostri spaventosi, le loro amate Lucinde e Mélisse.

Atto quinto

Armide, tormentata dai dubbi, va a consultare le forze infernali, lasciando l'amato nel suo palazzo (duetto d'addio "Aimons nous"), intrattenuto da canti e danze (ciaccona e siciliana). Ubalde e il Chevalier Danois giungono a risvegliare Renaud. Armide, tornata, supplica Renaud che però resta insensibile. Disperata, evoca i demoni a distruggere il suo palazzo e poi parte su un carro volante.

«Pittore e poeta» si definisce Gluck in *Armide*, e infatti assoluto è il rispetto del testo, secondo i caratteri del declamato francese, e molteplici sono gli episodi strumentali (ammirati da Berlioz) descrittivi della natura - ora placida (atti II e IV) ora spaventosa (IV) - o delle forze infernali (II, III e V).

Eliso e Inferi (pur senza i tromboni dell' *Orfeo*) sono resi con atmosfere già realizzate musicalmente da Gluck, che riunisce e rielabora in quest'opera (secondo la prassi dell'epoca) parecchi brani precedenti, in un trapasso sempre graduale dal recitativo accompagnato all'arioso, ai brevi *airs*.

Anche i *divertissements* danzati si inseriscono con naturalezza, mentre le scene infernali (tipicamente gluckiane per i cori monumentali, le dissonanze, gli ostinati, gli sforzati degli archi e il timbro sacrale degli ottoni) costituiscono un contrasto che fornisce varietà e ridona vitalità alla tradizionale opera francese, e che segnala quel realismo drammatico dei caratteri psicologici auspicato da Diderot.

Spiccano particolarmente, comunque, le scene naturalistiche e il monologo sconvolgente di Armide nel quinto atto, mentre il finale d'assieme del primo ha un particolare vigore ritmico che per alcuni prelude a Mozart e può far pensare persino a Rossini. La figura di Armide, con la quale Gluck (come scrisse) avrebbe volentieri concluso la sua carriera, eserciterà un grande fascino nell'Ottocento, servendo d'ispirazione per protagonisti come Leonore o Kundry.



LA CLEMENZA DI TITO

di Christoph Willibald Gluck (1714-1787)

libretto di Pietro Metastasio

Dramma per musica in tre atti

Prima:

Napoli, Teatro San Carlo, 4 novembre 1752

Personaggi:

Tito Vespasiano, imperatore (T); Vitellia, figlia del deposto imperatore Vitellio (S); Servilia, sorella di Sesto e amante di Annio (S); Sesto, amico di Tito e innamorato di Vitellia (S); Annio, amico di Sesto, amante di

Servilia (A); Publio, prefetto del pretorio (B); senatori, patrizi, legati, pretoriani, littori, popolo.

Scritta sul medesimo soggetto metastasiano della *Clemenza di Hasse*, e in occasione del giorno onomastico del re di Napoli Carlo III di Borbone, l'opera rappresenta uno dei titoli più significativi del compositore nel campo dell'opera seria italiana, alla vigilia del suo trasferimento a Vienna, avvenuto nel dicembre 1752.



La prima rappresentazione suscitò non poco interesse nel pubblico partenopeo: tra gli elogi che il futuro protagonista della riforma operistica fu in grado di guadagnarsi, è d'obbligo citare quello di Francesco Durante a proposito di un'aria della *Clemenza*.

Commentandola, l'importante compositore napoletano fa notare come, al di là di ogni possibile riserva sull'aderenza del pezzo alle regole insegnate in conservatorio, si tratti indubbiamente di un capolavoro: «Se l'avessi scritta io, mi contarei un grand'uomo».

FOTO DI SCENA



L'aria in questione è quella dell'addio di Sesto a Vitellia, "Se mai senti spirarti sul volto", la cui fama non venne meno negli ambienti musicali napoletani neppure nel secolo successivo: la sofisticata immagine metastasiana dei sospiri del condannato a morte, che si trasformano in una brezza leggera, viene resa attraverso l'eco dell'oboe che risponde alla voce sopranile, nell'atmosfera irreale prodotta dalle note tenute degli archi acuti sul pizzicato dei bassi.

Gluck, ben conscio del fascino inusitato di questo pezzo, lo riutilizzò con un testo differente in *Iphigénie en Tauride*, nell'aria con coro "O malheureuse Iphigénie". Le arie in assoluto più notevoli appartengono però alla protagonista femminile, Vitellia, che emerge come grande personaggio tragico soprattutto in due luoghi.

Innanzitutto alla chiusa del primo atto, in un recitativo seguito da un'aria. Il tono tragico del dilemma di Vitellia viene stabilito dal colore orchestrale, già appartenente al Gluck maturo, del recitativo accompagnato; da questa atmosfera cupa, densa di inquietudine, emerge una grande aria con oboe obbligato, in cui la protagonista può infine esprimersi compiutamente (sette anni più tardi, sempre al Teatro San Carlo, Hasse terminerà il secondo atto dell' *Achille in Sciro* con il medesimo espediente drammatico, identico persino nella scelta dell'oboe obbligato da affiancare al soprano).

Vitellia viene gratificata subito dopo, nel secondo atto, da un'aria ancora più splendida, "Come potesti, oh Dio", estremamente varia negli atteggiamenti: in corrispondenza del mutare dei sentimenti espressi, anche la musica alterna movimenti lenti e veloci, l'agitazione e l'indugio, l'indignazione e il pentimento, facendo da specchio alla natura intimamente tragica e irresoluta del personaggio.

Anche le arie per altri ruoli, come quelle di Annio e di Tito, sono contraddistinte da melodie di somma eleganza: le arie di Annio "Io sento che in petto", con le sue aperture al patetico, e "Ch'io parto reo lo vedi", preceduta da un esteso ritornello orchestrale, oppure la migliore aria di Tito, "Ah, se fosse intorno al trono".

La raffinata scrittura per l'orchestra è apprezzabile in numerosi luoghi della partitura: ad esempio nella marcia del primo atto, nel cui respiro sinfonico archi e fiati vengono integrati; le introduzioni a diverse arie,

spesso di dimensioni imponenti e decisamente originali nelle soluzioni timbriche; infine i recitativi accompagnati di Tito, di Sesto e di Vitellia, che si segnalano per la concitazione degli archi e l'aderenza al senso del testo: in particolare quello di Tito nel terzo atto, destinato a dare veste musicale a quella scena settima che nel 1749 Voltaire aveva definito con entusiasmo «eterna lezione di tutti i re e incanto di tutti gli uomini».

FOTO DI SCENA



PARIDE ED ELENA

di Christoph Willibald Gluck (1714-1787)

libretto di Ranieri de' Calzabigi, dalle Heroides di Ovidio

Dramma per musica in cinque atti

Prima:

Vienna, Burgtheater, 3 novembre 1770

Personaggi:

Paride (S); Elena (S); Amore, sotto il nome di Erasto (S); Pallade (S); un troiano (S); troiani, atleti spartani, seguaci di Pallade.

FOTO DI SCENA



Malgrado il successo di *Alceste* nel 1767, la fortuna di Gluck a Vienna non pare, verso la fine del decennio 1760-70, del tutto incontrastata. Segni di un disagio evidente di fronte agli attacchi di avversari e detrattori si possono cogliere nella prefazione dell'autore alla partitura della sua opera successiva, *Paride ed Elena* (una prefazione non meno importante di quella di *Alceste* dal punto di vista teorico).

Oltre alle incomprensioni provenienti dai difensori dell'opera seria tradizionale, Gluck comincia a patire a quell'epoca anche la presenza sempre più preponderante dell'opera buffa nei teatri di corte viennesi. Terzo e ultimo frutto della collaborazione con Calzabigi, *Paride ed Elena* riceve alla fine del 1770 un'accoglienza tiepida e non viene più ripresa in seguito. Nel proprio dramma Calzabigi si allontana dai grandi temi tragici e soprannaturali trattati in *Orfeo ed Euridice* e in *Alceste* e ripiega sul versante amoroso.

La vicenda, esilissima, prende avvio dallo sbarco di Paride e del suo seguito nel Peloponneso e riguarda la varie fasi del corteggiamento di Elena, fino alla vittoria dell'amore, invano contrastata dall'apparizione di Pallade a predire i danni della guerra di Troia. La riduzione di Elena da moglie a semplice fidanzata di Menelao (sempre comunque regina di Sparta) toglie alla fuga finale dei due amanti un carattere di adulterio inaccettabile per la censura di Maria Teresa.

La donna greca fa comunque appello alla propria virtù per buona parte del dramma, rifiutando sdegnosamente le profferte di Paride, e solo a metà del quarto e penultimo atto dà segni di cedimento. L'assenza di eventi notevoli lascia campo libero a episodi decorativi, con cori e danze, di chiaro gusto francese (francese è del resto il taglio in cinque atti). Si hanno così grandi *tableaux*, quali lo sbarco dei troiani con il sacrificio a Venere sotto un pergolato di rose (atto primo) e giochi ginnici nel palazzo di Elena (atto terzo): qui al coro e al ballo decorativo si aggiunge un episodio pantomimico sul brano strumentale chiamato in partitura «aria per i [sic] atleti».

Le schermaglie amorose e le trame ordite dal personaggio di Amore (presente nell'intreccio sotto false spoglie) fanno spesso inclinare la vicenda verso la commedia, con conseguente ricorso nella musica ai modi stilistici dell'opera comica (italiana e francese, quest'ultima assai familiare a Gluck).

Privato di situazioni sceniche propizie ai forti contrasti chiaroscurali, il musicista deve cercarsi da sé un diversivo e nella prefazione dichiara di aver trovato «qualche varietà di colori» contrapponendo il carattere «ruvido e selvaggio» degli spartani a quello «delicato e molle» dei troiani.



Così il canto di Elena concede pochissimo alla seduzione melodica, restando per lo più entro i confini del declamato, mentre quello di Paride, tagliato su misura per un grande castrato come Giuseppe Millico, indulge a melismi e fioriture e risulta in generale assai più ricco di *melos*.

La bipolarità Grecia-Asia si riflette anche sugli episodi corali: le squisitezze rococò del primo atto (i rituali in onore di Venere celebrati dai troiani) hanno infatti il loro contraltare nei cori degli spartani, dove la volontà gluckiana di rendere la «verità» anche a costo di «abbassarsi qualche volta fino al triviale» (lo si legge sempre nella prefazione) dà vita a uno stile spigoloso, tutto salti e quinte vuote, nel quale la nudità degli unisoni si alterna a concatenazioni armoniche dure e inusuali.



Per quanto gli è consentito dalla staticità dell'intreccio, Gluck cerca di dare ai due protagonisti (e soprattutto a Paride, la cui parte è di gran lunga preponderante) una fisionomia sfaccettata. I rari momenti di tensione, quando il rifiuto della donna si fa più aspro e poi quando in lei si fa strada il turbamento, coincidono con accesi recitativi sostenuti da tremoli orchestrali.

Nel duetto alla fine del terzo atto lo sgomento di Paride è reso mediante la stessa declamazione scolpita e martellante che esprimeva in *Orfeo* la delusione di Euridice dopo la sortita dall'Ade. L'ebbrezza dei sensi, già rivelatasi nella 'canzone' di Paride con arpa obbligata a metà del terzo atto ("Quegli occhi belli") si dispiega trionfalmente nei vocalizzi 'a due' del finale.

Ma è soprattutto l'assenza dell'oggetto amoroso a dettare le pagine musicalmente più pregnanti della partitura. La prima aria di Paride (il

brano più noto dell'opera, perché rimasto stabilmente nel repertorio concertistico, "O del mio dolce ardor"), risolve l'idea arcadica delle 'aure' spiranti in afflato panico e rende con grande trasporto l'idea dell'attrazione fatale per una donna ancora non conosciuta.

STRALCIO DELLO SPARTITO

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The tempo is marked 'Larghetto' with a metronome marking of 60. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into three systems. The first system shows the vocal line (CANTO) and the piano accompaniment (2.). The second system shows the vocal line with the lyrics 'Ca - ro mio ben, cre - di-mi al-' and the piano accompaniment. The third system shows the vocal line with the lyrics '-men, sen - za di to lan - gui-sce il cor, —' and the piano accompaniment. The piano part includes markings for 'dolce' and 'p dolce'.

NM 140034

Un analogo sentimento della natura anima poco dopo, ben oltre l’Arcadia convenzionale dei versi, l’aria "Spiagge amate", con corno obbligato. L’abbattimento del protagonista di fronte ai rifiuti dell’amata ("Le belle immagini") trova sfogo in una melodia di sapore liederistico, in Fa minore, riecheggiante le più malinconiche confessioni cembalistiche di Carl-Philipp Emanuel Bach.

LE CINESI

di Christoph Willibald Gluck (1714-1787)

libretto di Pietro Metastasio

Azione teatrale in un atto

Prima:

Vienna, Schlosshof, 24 settembre 1754

Personaggi:

Lisinga, nobile ragazza cinese (A); Sivene (S), Tangia (A), ragazze cinesi amiche di Lisinga; Silango, giovane cinese fratello di Lisinga e innamorato di Sivene, di ritorno dall’Europa (T)

Il ‘Wiener Diarium’ riportava in edizione speciale un resoconto di venti pagine sui festeggiamenti imperiali allo Schlosshof, nei pressi di Vienna, nel quadro dei quali Gluck presentò l’opera.

Secondo l’autorevole cronista Carl Ditters von Dittersdorf, l’impressione prodotta dalla musica fu di «pura magia»: plausibile, vista la ricompensa ottenuta dal compositore (una tabacchiera d’oro e cento ducati, come a dire più del salario di sei mesi) e la sua successiva assunzione come compositore per i balli e le *opéras-comiques*, e come direttore dei concerti di corte.

L’anno successivo la serenata, interpretata alla prima rappresentazione da una vecchia gloria delle scene europee, Vittoria Tesi (Lisinga), approdava al Burgtheater di Vienna con Caterina Gabrielli nella parte di Sivene.

BOZZETTO



La trama

Tre ragazze cinesi stentano a trovare un passatempo interessante nel loro piccolo gineceo, quando l'irruzione di un uomo, il giovane Silango, porta lo scompiglio. Dopo un iniziale battibecco, questi viene accettato nella compagnia e si decide di recitare a turno una «picciol scena». Inizia Lisinga interpretando la parte di Andromaca; quindi Sivene recita quella di una ninfa, provocando l'accorata risposta di Silango, che in veste di pastorello le dichiara il proprio amore. Terminato il duetto, Tangia, invidiosa, rappresenta una parodia dei costumi occidentali, ferendo l'orgoglio del cosmopolita Silango. Vista l'atmosfera un po' tesa, per

concludere la riunione in buona concordia si decide di inscenare un inoffensivo balletto.

Gluck si era servito di un testo scritto nel 1735 da Metastasio per uso privato della famiglia imperiale (era stato infatti rappresentato da Maria Teresa, allora arciduchessa, da Maria Anna e da una dama di corte).

Il poeta collaborò col compositore per la ripresa di quella serenata, alterata in alcuni punti del testo, soprattutto attraverso l'aggiunta del ruolo di Silango. Metastasio inserì con naturalezza questa presenza maschile in un piccolo testo metateatrale, insaporito da quel gusto per la schermaglia da salotto caro alla fantasia del poeta e ricco di ironia sulla vita delle scene, sulle idee stesse della scrittura e della rappresentazione di un dramma (tutti e tre i generi, il tragico, il pastorale e il comico vi vengono trattati).

La musica alterna una serie di atteggiamenti corrispondenti ai diversi stili drammatici: così la disperazione di Andromaca trova sfogo nella concitata aria in Si minore "Prenditi il figlio", tronca del consueto *da capo* e sospesa su dilemmi irrisolubili; la scena pastorale si scioglie nello spiegato belcanto di una melodia dalla nobile serenità prettamente gluckiana ("Son lungi e non mi brami"); infine nell'aria comica e nel balletto finale è l'orchestrazione a ottenere il massimo della cura.

ECHO ET NARCISSE

di Christoph Willibald Gluck (1714-1787)

libretto di Ludwig Theodor von Tschudi, da Ovidio

Drame lyrique in un prologo e tre atti

Prima:

Parigi, Opéra (Académie royale de musique), 24 settembre 1779

Personaggi:

Echo, ninfa, signora dei boschi e delle acque (S); Narcisse, giovane cacciatore (T); Amour, Eglé, Aglaé, ninfe amiche di Echo (S); Cynire, amico di Narcisse (T); due ninfe dei boschi (S); due ninfe delle acque (S); silfi, piaceri, dolori, zefiri, seguito di Echo e Narcisse

L'ultima opera di Gluck si muove nell'ambito del genere pastorale, come è evidente sin dall'ouverture e per tutta la partitura, nella quale è notevole l'attenzione riservata al timbro pastoso dei legni. Una scelta simile, a pochi mesi dall' *Iphigénie en Tauride* , dovette sconcertare i committenti (l'Académie royale de musique), che accolsero molto freddamente il lavoro, contribuendo così alla decisione del compositore di lasciare la capitale francese.

ECHO
ET
NARCISSE

Drame Lyrique en trois Actes
avec un Prologue

PAR

M. LE BARON DE T.

Mica en Musique

PAR

M. LE CH^{ER} GLUCK.

*Représenté pour la première fois
par l'Académie Royale de Musique
le Mardy 21. Septembre 1779.*

PRIX 24^{rs}.

A PARIS.

chez Des Lauriers M^t de Papiers, Rue S^t Honoré à côté de celle des Prouvaires

On trouve aussi toutes sortes de papiers réglés pour copier la Musique.

La trama

Prologo

Dal suo tempio, Amour racconta dell'amore tra Echo e Narcisse e di come il geloso Apollo sia riuscito, attraverso un incantesimo, a separare la coppia. Ma Amour cercherà di far nuovamente innamorare Narcisse.

Atto primo

È il giorno delle nozze tra Echo e Narcisse, ma la ninfa non è felice; teme infatti che l'amato le sia infedele e chiede a Cynire di scoprire la verità. Ma sarà lei stessa ad assistere a una scena incredibile: Narcisse si reca a una fonte e, specchiandosi, s'illude, per effetto dell'incantesimo di Apollo, di vedervi l'immagine di una dea delle acque. Echo, che non riesce a fargli giungere la sua voce, si dichiara pronta a morire.

Atto secondo

Echo sta morendo, ma Narcisse, ancora infatuato della sua immagine, non se ne accorge, finché un tuono non lo reintegra magicamente nel pieno controllo di sé. Troppo tardi: dalle porte dischiuse del tempio s'intravede Echo moribonda.

Atto terzo

Tutti lamentano la morte della ninfa. Narcisse si congeda dall'amico Cynire e invoca lo spirito della defunta, prima di pugnalarsi per la disperazione; proprio in quel momento le porte del tempio si aprono nuovamente e compare Echo, riportata in vita da Amour, cui tutti tributano un inno festoso.

I pregi della partitura sono numerosi: vivacità e originalità non vengono mai meno nelle pagine di balletto (notevoli le danze del prologo), nei cori (severo e toccante quello che nel secondo atto piange la morte di Echo), mentre i recitativi accompagnati e gli ariosi sono di grande tensione drammatica, come le arie e i concertati; di delicatezza quasi calligrafica le parti vocali femminili, distese quelle tenorili.

Tra i luoghi rimarchevoli, l'accurata perorazione di Echo ("Peut-être d'un injuste effroi"), l'elaborata aria di Cynire ("Dissipe ce mortel effroi") e due brani che sfruttano l'effetto d'eco suggerito dalla protagonista: l'introduzione orchestrale all'atto terzo e l'arioso di Narcisse che si specchia alla fonte ("Divinité des eaux").



OPERE

- *Artaserse* (Milano, 26 dicembre 1741)
- *Demetrio* (o *Cleonice*) (Venezia, 2 maggio 1742)
- *Demofoonte* (Milano, 6 gennaio 1743)
- *Il Tigrane* (Crema, 26 settembre 1743)
- *Sofonisba* (o *Siface*) (Milano, 18 gennaio 1744)
- *La finta schiava* (Venezia, 13 maggio 1744)
- *Ipermestra* (Venezia, 21 novembre 1744)
- *Porro* (Torino, 26 dicembre 1744)
- *Ippolito* (Milano, 31 gennaio 1745)
- *La caduta de' Giganti* (Londra, King's Theatre, 7 gennaio 1746)
- *Artamene* (Londra, King's Theatre, 4 marzo 1746)
- *Le nozze d'Ercole e d'Ebe* (Pillnitz, 29 giugno 1747)
- *La Semiramide riconosciuta* (Vienna, Burgtheater, 14 maggio 1748)
- *La contesa de' Numi* (Charlottenburg, Copenhagen, 9 aprile 1749)
- *Ezio* (Praga, 26 dicembre 1749 - seconda versione: Vienna 26 dicembre 1763)
- *Issipile* (Praga, stagione di carnevale 1751-52)
- *La clemenza di Tito* (Napoli, 4 novembre 1752)
- *Le Cinesi* (Vienna, 24 settembre 1754)
- *La danza* (Laxenburg, 5 maggio 1755)
- *L'innocenza giustificata* (Vienna, Burgtheater, 8 dicembre 1755)
- *Antigono* (Roma, 9 febbraio 1756)

- *Il re pastore* (Vienna, 8 dicembre 1756)
- *La fausse esclave* (Vienna, 8 gennaio 1758)
- *L'île de Merlin, ou Le monde renversé* (Vienna, 3 ottobre 1758)
- *La Cythère assiégée* (Vienna, inizio 1759)
- *Le diable à quatre, ou La double métamorphose* (Laxenburg, 28 maggio 1759)
- *L'arbre enchanté, ou Le tuteur dupé* (Vienna,, 3 ottobre 1759)
- *L'ivrogne corrigé* (Vienna, aprile 1760)
- *Tetide* (Vienna, 10 ottobre 1760)
- *Le cadi dupé* (Vienna, 9 dicembre 1761)
- *Orfeo ed Euridice* (Vienna, 5 ottobre 1762 - versione francese: Parigi 2 agosto 1776)
- *Il trionfo di Clelia* (Bologna, 14 maggio 1763)
- *La rencontre imprévue* (Vienna, 7 gennaio 1764)
- *Il Parnaso Confuso* (Vienna, 24 gennaio 1765)
- *Telemaco, o sia l'isola di Circe* (Vienna, 30 gennaio 1765)
- *La corona* (mai eseguita ma composta per essere rappresentata il 4 ottobre 1765)
- *Il Prologo* (22 febbraio 1767 - musica addizionale per un'opera di Tommaso Traetta)
- *Alceste* (Vienna, 26 dicembre 1767 - versione francese: Parigi 23 aprile 1776 - partitura in formato pdf)
- *Le Feste d'Apollo* (Parma, 24 agosto 1769)
- *Paride ed Elena* (Vienna, 3 novembre 1770)
- *Iphigénie en Aulide* (Parigi 19 aprile 1774)
- *Armide* (Parigi, 23 settembre 1777 - partitura in formato pdf)

- *Iphigénie en Tauride* (Parigi, 18 maggio 1779)
- *Echo et Narcisse* (Parigi, 24 settembre 1779 - seconda versione: Parigi 8 agosto 1780 - partitura in formato pdf)

