

PURCELL HENRY

Compositore inglese (Londra 1659 - 21 XI 1695).



RITRATTO DEL COMPOSITORE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Guglielmo III si fece accompagnare da non meno di 43 musicisti, o meglio mandò avanti una gran parte dei cantori e suonatori di strumento a fiato per la preparazione del suo ingresso trionfale (26 I).

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

BOZZETTO PER L'INCORONAZIONE DI GIACOMO II A WESTMINSTER



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

Le sue cosiddette "semiopere" furono accolte con grande favore.

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

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

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

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

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

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

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

La singolarità di questa figura di musicista, non può essere inserita nel solito schema storico della musica barocca europea e può essere capita soltanto se si considerano i suoi stretti legami con la tradizione musicale inglese da un lato e la sua apertura mentale di fronte agli influssi contemporanei "continentali" dall'altro. Anche se la sua scomparsa fu compianta come troppo prematura (soprattutto dai connazionali, in considerazione della formazione di un'opera inglese) non si deve tuttavia ignorare che la maturità del suo stile era ormai raggiunta, come quella di Pergolesi, Mozart e Schubert, morti anch'essi giovani.

Gli inizi della sua educazione musicale come "putto" della cappella reale,

gli fornirono in pratica le conoscenze della tecnica formale sia del più vecchio full anthem inglese che del vecchio anthem del periodo della Restaurazione.

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

FOTO DI SCENA PER L'OPERA "KING ARTHUR"



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Però non sarebbe una vergogna nazionale, ammettere l'influsso di Colista

sulla produzione di sonate del maestro inglese.

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

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

FOTO DI SCENA PER L'OPERA "THE FAIRY QUEEN"



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

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

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

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

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

I tentativi di portare in scena un'opera inglese, secondo il modello italiano (1685) o di rappresentare a Londra un'opera francese (di Lulli, 1686) non ebbero successo.

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

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

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

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

Di regola precedeva il pezzo, oppure anche i singoli atti, una ouverture

consistente in symphony e canzona; seguivano dei canti e balli inseriti nel dialogo parlato, per lo più introdotti ed accompagnati da strumenti. In queste composizioni è presente un influsso del vecchio masque di corte.

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

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

FOTO DI SCENA PER L'OPERA "THE FAIRY QUEEN"



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

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

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

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

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

D'altra parte, proprio nella tecnica di composizione del *ground*, impiegata spesso e magistralmente, egli poté riallacciarsi ad una schietta tradizione inglese.

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

In questa il basso viene ripetuto senza intermezzi 44 volte, mentre nelle voci superiori si sviluppa una quantità di combinazioni contrappuntistiche. Quindi anche Purcell si compiaceva come i maestri inglesi del XVI e XVII secolo della soluzione di problemi contrappuntistici. Ciò si rivela nella sua tecnica della condensazione di un unico materiale tematico e nella sua predilezione per il canone. Però non solamente, grazie alle sue capacità tecniche, egli si fece valere come uno degli "inglesi" altrettanto validi che i migliori maestri della scuola contrappuntistica romana; nei balli della sua musica da teatro e strumentale riprese ripetutamente le melodie del suo popolo e trovò in molti dei suoi songs e catches a una e più voci uno stile personalissimo, che superò la solita dizione musicale del suo secolo.

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

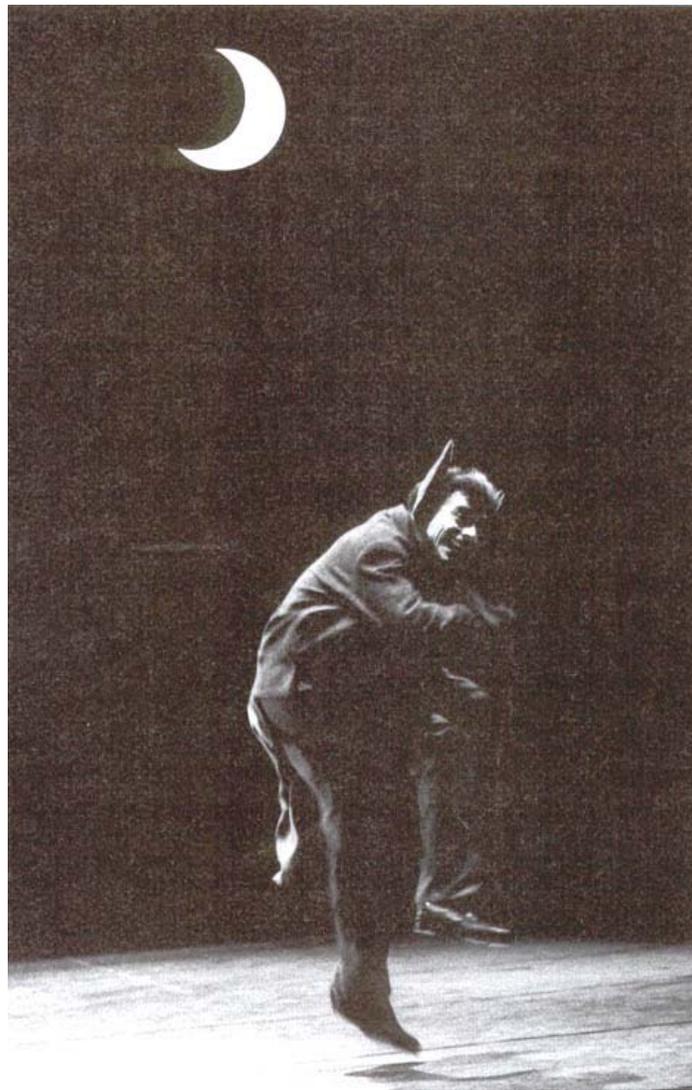
Già tre anni dopo la sua morte apparve l'*Orpheus britannicus* (1698), un'autentica raccolta delle sue canzoni, alla quale seguì nel 1702 un

secondo volume.

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

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

FOTO DI SCENA PER **L'OPERA "THE FAIRY QUEEN"**



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

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

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

HENRY PURCELL

DIDO AND AENEAS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

BOZZETTO



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

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

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

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

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

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

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

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

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

La profondità del suo sentimento finisce per estendersi all'intero lavoro,

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

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

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

BOZZETTO



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

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

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

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

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

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

LA TRAMA

ATTO I

Palazzo di Dido.

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

BOZZETTO



ATTO II

Quadro I

Una caverna.

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

Quadro II

Una radura nella foresta.

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

ATTO III

Quadro I

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

Quadro II

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

VEDUTA DEL TEATRO
“DORSET GARDENS DI LONDRA”

