

Alessandra Robles

SULL'USO DELL'ARPA NELLA «SCENA FANTASTICA» DI SHAKESPEARE: IL «SOGNO» MUSICALE DI BRITTEN

ABSTRACT. *This work aims at delineating the musical and dramaturgical concepts of «fantastic scene» both in Shakespeare's comedy A Midsummer Night's Dream and in the homonymous opera with music by the English composer Britten, thanks to a particular instrument, that is the harp. Through the dramaturgical analysis of the work and the anthropological meaning that Shakespeare gives to the symbols featuring in his comedy, the concept of «fantastic scene» is carried on consisting of the introduction in the plot of a supernatural or of a highly symbolic element that inexorably influences both the events and the character's destinies. The similarities and the differences between the two works are worth an analysis. In Shakespeare the dream is combined with an excellent plot characterized by a magic atmosphere. Likewise, with a subtle but deep difference, in Britten's work everything can happen in the midsummer night. In this case the night-time is the moment when the truth comes out in a state of total unconsciousness. This is the deepest and most hidden kind of truth and everything can magically happen so that the fantastic scene is carried out in the opera. In addition, an important theatrical and popular aspect can be found in both the works: the theatre, be it prose or musical theatre, is a visual art representing situations, feelings and everyday life conditions. Although in Shakespeare and Britten's works we can't talk about social drama in a strictly anthropological sense, it can be looked for in the fantastic dimension between reality and fiction than can be found in the dream. This aspect is masterfully expressed thanks to appropriate stage and musical choices both by Shakespeare and Britten that, in so doing, convey the concept of fantastic scene. As for music, the fantastic scene in Britten's opera features the use of the harp which accompanies the whole scene and its developing with its spelling and special timbral effects masterfully chosen by the composer. To explain this musical aspect exhaustively, the symbolic structure has been analyzed starting from one of the most important composers and harpists in the 20th century, that is Carlos Salzedo, from which Britten has taken its musical hints featuring through all his A Midsummer Night's Dream.*

«Non riesco più a vedere così netta
la distinzione tra teatro e arti visuali.

Le distinzioni sono una malattia
della civilizzazione»

C.T. OLDENBURG

L'opera in musica costituisce senz'altro il genere musicale teatrale più completo che sia mai stato realizzato dall'uomo. Essa infatti rappresenta un perfetto compendio di tutte le arti: musica, poesia, teatro e danza. Questa sua peculiarità permette agli spettatori di oggi, come a quelli di un tempo, un'esperienza unica che coinvolge tutti i sensi del proprio essere attraverso uno spettacolo il quale, a dirla con i tragedisti e commediografi classici, produce senz'altro un «effetto catartico» nel senso più ampio del termine.¹

Certo si potrebbe obiettare che non tanto catartica risulta essere l'azione teatrale in epoca barocca: la magnificenza delle prime opere musicali e la maestria dei primi coreografi permise l'utilizzo di macchine di scena grandiose, il cui compito non era purificare l'animo umano dai mali da cui esso era afflitto, bensì era quello di stupire, di meravigliare, di sorprendere il pubblico. A questo, inoltre, si aggiungevano le voci eteree e melodiose, quasi surreali, dei grandi e celebri castrati - e più avanti delle prime donne - che certo colpi-

vano il pubblico per i loro virtuosismi vocali (più di qualche volta finì a se stessi, basti pensare alle inserzioni costituite dalle arie di baule nel bel mezzo di un'opera), non certo per il contenuto letterario di quanto espresso con il canto. Al concetto catartico si avvicina molto di più, anche se con delle diversità, il dramma in musica ottocentesco: in tale periodo nel melodramma si riflettono gli avvenimenti della storia europea, dalla Rivoluzione francese sino allo scoppio del primo conflitto mondiale. In tal senso allora la condivisione collettiva dei sentimenti nazionali di libertà, d'indipendenza, di uguaglianza, di affermazione dello stato nazionale, trovano uno sfogo unanime e un sentire comune attraverso questo genere artistico.

Tutto ciò ha decisamente poco a che fare con l'esorcizzare quegli impulsi passionali e irrazionali (matricidio, incesto, cannibalismo, suicidio, parricidio ecc.) che, secondo la teoria aristotelica legata appunto alla *κάθαρσις* (*katharsis*), risiedevano abitualmente nell'animo umano e che proprio grazie a questo tipo di rappresentazioni potevano essere superate. Quanto alle modalità ed alle tecniche con cui gli autori, e tutti coloro che hanno contribuito alla realizzazione di ciascuna opera in musica, siano riusciti a creare un coinvolgimento totalizzante nell'ascoltatore, ve ne sono delle più svariate: dall'impiego delle macchine di scena alla presenza dei ca-



strati nell'epoca barocca, dai crescenti rossiniani alle melodie belliniane nel romanticismo, dalle eroine donizettiane all'impeto dei cori verdiani nel Risorgimento, sino a giungere all'imponenza delle opere wagneriane nel tardo romanticismo ed alle sdolcinatezze delle protagoniste dei melodrammi pucciniani che hanno accompagnato il primo decennio del XX secolo. Termini come *musica a programma*,² *musica descrittiva*³ o ancora *leitmotiv*⁴ e *durchkomponiert*⁵ sono noti ai musicologi ed agli studiosi di storia del teatro poiché tecniche compositive che hanno caratterizzato il modo di comporre di certi artisti.

Questi citati sono alcuni tra gli accorgimenti propriamente musicali, altri invece erano quelli riferiti alla storia del libretto come ad esempio i diversi tipi di *aria*: vi era quella *bipartita* (nella forma A-A' o A-B), quella con il *da capo* (A-B-A'), e le varie *aria di baule*,⁶ *aria di sortita*,⁷ *aria di sorbetto*,⁸ *aria di mezzo carattere*,⁹ ed altre ancora, ognuna appropriata ad un preciso momento scenico-musicale. In realtà l'opera in musica gode di un privilegio che è di poche forme artistiche: quello di portare all'attenzione del pubblico, in un atto che è meramente inventato (poiché predisposto, da chi ha concepito l'azione musico-teatrale), temi e ideali, che riguardano la vita e la storia degli individui.

Tra le fonti d'ispirazione scenico-letterarie le opere di William Shakespeare, hanno ispirato moltissimi operisti e compositori. Il suo teatro costituisce una sorgente di spunti scenici, di intrecci appassionati, di schermaglie verbali, di esaltazione dei ruoli e dei personaggi. Il Bardo ha manifestato, tanto nelle tragedie quanto nelle commedie, una capacità introspettiva straordinaria, una genialità trasfusa in un'arte che coniuga nello stesso momento racconto e pensiero, sentimento e denuncia, realtà e sogno. Con riferimento all'aspetto compositivo s'intende collegare a Shakespeare l'opera del compositore inglese Benjamin Britten. L'accostamento di questi due esponenti del mondo teatrale, costituisce il felice connubio tra l'arte poetico-letteraria e quella compositiva dal quale sono nati veri e propri capolavori: nel caso specifico ci si riferisce alla commedia shakespeariana *A Midsummer Night's Dream* (*Sogno di una notte di mezza estate*), trasposta in musica da Britten. In tal senso è interessante porre l'attenzione su un particolare che caratterizza tanto il *Sogno* del Bardo, quanto la creazione del compositore inglese: vale a dire il modo di concepire la sfera del fantastico alla stregua di una vera e propria esperienza catartica per gli spettatori.

Sulla base di tre concetti base s'intende individuare, in particolare, l'utilizzo dell'arpa all'interno del teatro musicale di Britten e come il compositore abbia impiegato tale strumento per descrivere le scene fantastiche nell'opera shakespeariana da lui messa in musica. I concetti di riferimento riguardano il significato di fantastico nelle opere shakespeariane; la nozione di antropologia teatrale in merito al dramma sociale; i modelli della musica teatrale di Benjamin Britten e il particolare uso degli strumenti, tra cui l'arpa. Collegato all'ultimo aspetto è da tenere presente il tema della scrittura semiografica dell'arpa durante il Novecento, con particolare attenzione alle indicazioni date da Carlos Salzedo, uno dei più importanti arpisti del secolo scorso. Nella raccolta da lui realizzata *L'Etude Moderne de la Harpe*, il cui sottotitolo è *Considérations générales sur l'instrument avec cinq études poétiques pour harpe seule*, l'arpista e compositore offre alcune delucidazioni semiografiche di grande rilievo sullo strumento che tornano utili per la comprensione di quanto accade musicalmente nell'opera britteniana.¹⁰

L'opera shakespeariana, che si ispira, per quel che concerne le fonti letterarie, alle *Metamorfosi* di Ovidio e a *L'asino d'oro* di Apuleio,¹¹ entrambi scrittori latini, racchiude in sé molti fattori, al contempo innovatori e conservatori, del teatro shakespeariano. Scritta all'incirca nel 1595, l'opera venne rappresentata per la prima volta probabilmente nel 1596, in occasione del matrimonio di Sir Thomas Berkeley ed Elizabeth Carey. La commedia, articolata in cinque atti, si svolge in due luoghi contrapposti per il loro significato intrinseco: la città di Atene, la *polis* ideale, la *civitas* classica per eccellenza, e insieme il luogo degli uomini, e il bosco, l'ambito magico e onirico abitato da creature soprannaturali.¹² Inoltre, risulta essere alla stregua di una favola in cui elementi onirici e magici si mescolano in una soluzione senza eguali. La caratteristica teatrale non va ricercata nello svolgimento della trama, ma nella ragione che conduce Shakespeare a compiere talune scelte. Se il bosco è stato individuato per le sue caratteristiche fiabesche, mentre la città si pone come l'emblema della vita quotidiana, l'intreccio complesso, definito dal Bardo intorno alle tre coppie di amanti - Teseo e Ippolita, Lisandro ed Ermia, Demetrio ed Elena - fa emergere la volontà da parte del drammaturgo di collegare il mondo degli uomini e quello soprannaturale, rappresentato dalla regale coppia di Oberon e Titania, il re e la regina delle fate, oltre che da una miriade di fate e folletti tra cui primeggia Puck.

È nell'altalenante situazione di fuori e dentro la città, fuori e dentro il bosco, cioè nell'alternanza continua tra sogno e realtà, tra suggestione ed empiricità quotidiana, tra i vivi e i morti¹³ che si compie un'esperienza catartica a tutto tondo. Secondo Shakespeare il mondo del soprannaturale entra in contatto con gli uomini per indicare i rischi a cui possono andare incontro; il procedimento si compie mediante precisi segni che purtroppo l'uomo non sempre sa riconoscere ed interpretare. Sono tali segni che rendono compiuta la scena fantastica nel teatro shakespeariano: essa si definisce come l'immissione nel racconto - sia esso una commedia, una tragedia o un dramma storico - di un elemento soprannaturale o fortemente simbolico, che influenza inesorabilmente il corso degli eventi.

Nell'esaminare l'*excursus* artistico di Britten risulta evidente come si sia dedicato ai generi strumentale, sinfonico e operistico. La sua produzione musicale teatrale, così densa e frastagliata, è stata suddivisa da Barbara Diana in quattro periodi: il primo, che comprende la produzione fino al 1945, è caratterizzato da opere a sfondo fortemente autobiografico; nel secondo, che va dal 1946 al 1954, il compositore si cimenta con la composizione delle *chambre operas*; il terzo periodo compreso negli anni dal 1956 al 1968 è contraddistinto dalle *church parables*; e, infine, nel quarto periodo, dal 1968 al 1976, Britten si dedica alla televisione e alla stesura dell'ultima sua opera *Death in Venice*.¹⁴ Il suo debutto nel mondo del teatro d'opera avviene con *Peter Grimes* (prima rappresentazione nel Sadlers Well's di Londra il 7 giugno 1945); secondo la divisione indicata da Barbara Diana, si tratta di una *grand-opera* tradizionale, strutturata da numeri chiusi, ossia arie, cori e quartetti, legati da recitativi, che d'inglese ha soltanto la lingua e l'ambientazione (il borgo, un villaggio di pescatori sulla costa orientale dell'Inghilterra, intorno al 1830).¹⁵ Articolato in un prologo e tre atti, il lavoro conserva molti elementi della grande tradizione romantica: i cori imponenti e grandiosi, il temporale che si ritrova in tutte le opere dell'Ottocento da Rossini a Bellini, da Donizetti a Verdi, quest'ultimo principale ispiratore di Britten, una scena di danza e una di pazzia.

Con *Peter Grimes* Britten cerca di realizzare un'opera inglese, certamente più per esigenze personali che per una vera e propria coscienza tardoromantica del nazionalismo inglese.¹⁶ La mancanza di una tradizione operistica all'interno della cultura natale rende Britten attento osservatore di alcuni compositori e operisti che diverranno il suo modello, tra questi si ricordano, oltre al già citato Verdi: l'italiano Puccini, il tedesco Wagner, i francesi Massenet e Debussy e, non ultimo, l'austriaco Berg. Proprio a costui, autore del moderno dramma di coscienza sociale *Wozzek* (1925), si ispirerà Britten per il *Peter Grimes*, divenendone il diretto successore, anche se una certa nota espressionista che si ritrova nella musica di Berg risulta assente in quella del compositore inglese. Un elemento appare chiaro sin da subito nel teatro e nei personaggi evocati da Britten: «Il conflitto tra privato - e in particolare le aspirazioni a che il singolo abbia a vedere riconosciuto il primato del proprio istinto - e pubblico - le convenzioni sociali cui l'eroe deve soggiacere».¹⁷ È *Peter* l'eroe di una storia, che deve confrontarsi con l'accusa di presunto omicidio rivoltagli dagli abitanti di un villaggio; è una figura intrepida che combatte contro le incomprensioni di una società che spesso lo mette alla berlina, lasciandolo solo, come sembra accadere allo stesso Britten.

Totalmente diversa è la produzione operistica successiva, quella del secondo periodo: *The Rape of Lucretia*, *The Little Sweep*, *Billy Budd* e *The Turn of the Screw* sono solo alcune delle opere composte tra gli anni 1946-1954 che testimoniano l'evoluzione del percorso artistico di Britten. È una fase caratterizzata dalla massiccia presenza di *chamber operas*, fra le quali la più importante risulta essere *The Turn of the Screw*, scritta nel 1954, ispirata all'omonimo racconto di Henry James e rappresentata per la prima volta presso il Teatro La Fenice di Venezia il 14 settembre dello stesso anno. Le *chamber operas* si caratterizzano per le ridotte dimensioni dell'organico orchestrale, per la semplificazione dell'apparato scenico, per la breve durata della rappresentazione e per lo scarso numero di personaggi; sono prodotti che si contrappongono alle mastodontiche opere romantiche ed in modo particolare a quelle wagneriane. In un certo senso, tali composizioni operistiche racchiudono alcuni elementi dell'oratorio, per i pochi personaggi e il limitato numero di strumentisti, ed altri dell'opera, come ad esempio la presenza del coro; inoltre, perché «l'oratorio presenta una storia senza l'obbligo della rappresentazione [anche] l'opera rappresenta l'azione senza l'obbligo del commento; entrambi tentano di sovrapporre una struttura musicale il più possibile continua alla forma poetico-drammatica».¹⁸

Il secondo periodo della produzione di Britten è quello in cui il compositore decide di dedicarsi completamente al teatro; per rappresentare le sue opere fonda una propria compagnia e crea un festival: nel 1947 s'inaugura *The Aldeburgh Festival of Music and the Arts* presso Aldeburgh, nel Suffolk. Proprio ad Aldeburgh l'11 giugno 1960 - sono gli anni del terzo periodo di produzione - è rappresentata l'opera *A Midsummer Night's Dream*, l'unica composizione di tale periodo, insieme a *Noye's Fludde*, a non essere una *church parable*. Opera in musica in tre atti, un rifacimento di Britten e del suo compagno, il tenore Peter Pears, rappresenta uno dei lavori più importanti del compositore inglese. I principi teatrali che Britten adopera sono differenti da quelli osservati dai compositori tedeschi e italiani a cui fa riferimento. «Britten est [...] très différent dans l'esthétique des allemands et des italiens. Il est nécessaire de voir les opéras de Britten pour les apprécier. Le *Songe* est une combinaison complète entre

le jeu, le théâtre, la dramaturgie et la musique».¹⁹ L'opera, composta in poco tempo, ha chiari rimandi a una musicalità antica, che rivela un'affezione alla tradizione tanto musicale che teatrale inglese: la prima è testimoniata dall'utilizzo all'interno dell'opera del ritmo giambico, dato dai valori della croma seguita dalla semiminima, oppure della semicroma seguita dalla croma con il punto,²⁰ utilizzato anche da Purcell e che si rifà, non casualmente, al pentametro giambico usato abitualmente da Shakespeare nella stesura delle sue opere; inoltre la parte di *Oberon*, scritta per il controttenore Alfred Deller,²¹ richiama una vocalità barocca che, come afferma James Bowman, fa di questa composizione un esempio di «moderno barocco».²²

La differenza principale tra l'opera di Britten e la commedia shakespeariana sta nella sequenza spazio-temporale: l'opera in musica è articolata in tre atti, la commedia invece in cinque; inoltre, mentre la commedia inizia ad Atene, prosegue nel bosco e si conclude nuovamente in città, nell'opera di Britten, per ovvie ragioni tecniche, la vicenda ha inizio direttamente nel bosco per concludersi, come in Shakespeare, nella città di Atene. Non vi è, tuttavia, alcuna alterazione del testo, come precisa lo stesso compositore.²³ Al contrario della sua fonte Britten attribuisce un peso rilevante alla personalità di ciascun personaggio, anche di quelli secondari, tanto da definire *Puck* «assolutamente amorale e totalmente innocente». Tale personaggio, nella versione musicale, ha il ruolo di voce recitante oltre a svolgere una parte acrobatica, rendendo con maggiore efficacia, secondo Britten, lo spirito del folletto shakespeariano.²⁴

Accanto alle differenze vi sono analogie, soprattutto per quel che concerne alcuni simboli utilizzati dai due artisti: la notte ad esempio rappresenta tanto per il Bardo quanto per il musicista, il momento in cui tutto può accadere grazie alla complicità delle tenebre, all'interno delle quali ogni cosa si rimescola liberamente come nella dimensione onirica del sogno, tipica della notte. Tuttavia, mentre per Shakespeare tutto può accadere sotto il profilo capriccioso della luna, secondo Britten la notte è il tempo nel quale emergono le verità, grazie all'emergere della dimensione onirica. In entrambi i *Sogni*, dunque, sia la notte che la foresta sono, secondo quanto afferma Victor Turner, simboli individuali dal forte significato performativo sia drammaturgico che musicale.²⁵

Ciò che rende geniale quest'opera è la capacità che Britten ha di combinare perfettamente parole e musica, esaltando musicalmente il concetto di scena fantastica e rendendo plausibile il pensiero scenico immaginato da Shakespeare. Per far ciò il compositore suddivide l'orchestra in tre settori, ognuno dei quali corrisponde ad un mondo individuato nella fonte: il mondo degli amanti, a cui Britten assegna i timbri degli archi e dei fiati (legni); il mondo dei rustici, caratterizzato nell'opera musicale dai fagotti e dagli ottoni; ed, infine, il bosco, rappresentato dagli strumenti a percussione, celesta ed arpa. È proprio grazie al continuo alternarsi di questi gruppi timbrico-musicali, che lo spettatore riesce a seguire un'opera dalla trama così complessa nel susseguirsi delle situazioni e degli intrecci. Britten è convinto che «l'elemento più importante nell'esperienza artistica sia la comunicazione»;²⁶ per tale motivo cerca sempre, attraverso la musica, di rendere l'ascolto un procedimento catartico. L'impiego timbrico degli strumenti è tutt'altro che casuale; Britten, che negli anni precedenti si era dedicato alla composizione strumentale, sia solistica, sia orchestrale, sia corale,²⁷ conosce in modo approfondito le potenzialità timbriche di ogni strumento. Di ciascuno svela l'essenza e la caratteristica, sia timbrica che

musicale,²⁸ tanto da avvicinarsi moltissimo a una musicalità descrittiva, che in quest'opera può essere compresa proprio grazie al sapiente impiego che Britten fa della scrittura orchestrale.

Quanto detto pone in luce un altro aspetto rilevante di quest'opera in musica: quello della liminalità definita da Turner.²⁹ C'è da sottolineare che nella composizione britteniana non si parla di società, di rotture, di infrazioni nei confronti di regole o convenzioni sociali, ma sono chiaramente poste in evidenza zone di confine, soglie musicali identificabili, oltre che nel testo- *plot*, anche nella stessa musica. La scelta di Britten di individuare e separare attraverso la personificazione strumentale i vari piani della commedia shakespeariana, non deve essere considerata solo un accorgimento compositivo, che facilita la coerenza dell'intreccio, ma anche come la precisa volontà dell'autore di raggiungere una forma risolutiva, proprio sul terreno dell'esplorazione del visuto e dell'invisibile. Si può parlare di dramma musicale, intendendo «dramma» nell'accezione turneriana di momento di crisi, rappresentato nei due *Sogni* dall'intreccio della storia, in cui le coppie di amanti sono, per vari motivi, disperse e confuse e mettono in discussione i loro legami affettivi; è «musicale» perché la musica sorregge e motiva i simboli di una storia che si pone quasi come il prologo delle creazioni di Shakespeare.

Mondi e dimensioni sceniche, personaggi e strumenti musicali, sogno e realtà sono gli elementi che si confrontano nel teatro musicale britteniano sullo schema di una liminalità che determina un continuo scambio con la realtà, le crisi, i dubbi, le fantasie, le paure, le magie e i misteri che abitano il palcoscenico, varcando la sottile soglia del sogno. Nell'opera di Britten il momento specifico è dato dal risveglio, perché al mattino l'uomo prende coscienza di essere nella quotidianità e la sua razionalità interviene a ordinare i pensieri in libertà e gli arbitri della dimensione onirica notturna. Se la città è il luogo della vita quotidiana, il bosco è invece il posto dove il dramma si determina e si consuma con i suoi abitanti segreti, con fate e folletti i quali partecipano a una *performance* esperienziale a beneficio dello spettatore.

L'orchestra diviene per Britten il substrato operativo sul quale edificare l'intero svolgimento del suo *Sogno*. Non si tratta di un gesto scontato, per l'uso consapevole che il compositore fa dell'orchestra secondo un modello operistico innovativo. Se Shakespeare identifica teatralmente i piani della rappresentazione mediante connotazioni ben precise, ossia individuando due luoghi fisici distinti entro cui sviluppare la commedia, vale a dire la città e il bosco, non è così per il compositore. Per Britten l'identificazione dei singoli personaggi si rende necessaria per definire una modalità in musica che conduce alla suddivisione dell'orchestra in sezioni di mondi a cui affidare lo svolgersi della trama. Britten delinea abilmente i tre gruppi di personaggi: gli «artigiani», che rappresentano il mondo dei rustici, si esprimono con melodie di tipo popolare; gli «innamorati», il mondo degli amanti, con una modalità più romantica; e gli «dei» del bosco con un suono che li avvolge in una atmosfera eterea. Quasi tutta l'azione si svolge in un bosco vicino ad Atene e gli dei ricoprono i ruoli più importanti nell'opera. La comicità degli artigiani Pyramus e Thisbe, nella scena del matrimonio, è una parodia dell'opera italiana del XIX secolo.

L'opera presenta diverse innovazioni: è, probabilmente, la prima volta nella storia dell'opera che il ruolo del protagonista maschile è scritto per la voce di un controttenore. Il ruolo di Oberon, come ricordato in precedenza, è stato redatto apposta su misura della voce del famoso controttenore Alfred

Deller. Nonostante il timbro di Deller fosse liricamente incantevole, era debole nelle note acute; il risultato è che la voce di Oberon quasi mai ha richiesto il registro del controttenore per cantare sopra quello dell'alto in maniera possente.

L'argomento dell'opera segue quello della commedia originale di Shakespeare con alcune modifiche. Il primo atto della commedia è stato completamente tagliato e sostituito con l'avvincente ed esilarante matrimonio di Demetrius. L'inizio dell'azione si svolge nel bosco e viene affidato alle fate. Ciò è evidenziato dall'apertura sostenuta dagli archi e dall'eterea voce di Oberon che è accompagnata da una splendida tessitura di arpa e celesta. Allo stesso modo l'apparizione di Puk è sottolineata dal suono, araldeggiante, delle trombe e dei tamburi. L'opera comincia con un meraviglioso coro, *Over hill, over dale*, cantato dalle ancelle di Tytania e affidato alle voci bianche. Un altro pezzo notevole è l'aria virtuosistica di Oberon *I know a bank*, ispirata all'opera di Henry Purcell *Sweeter than roses* che Britten aveva in precedenza arrangiato per il suo compagno Peter Pears. Interessanti sono anche l'aria di Tytania *Come now, a roundel*, il coro *You spotted snakes*, l'esilarante pantomima di *Pyramus e Thisbe* ed il terzetto finale di Oberon, Tytania e il coro. Britten sceglie allora di affidare alle percussioni, alla celesta, e in modo preponderante all'arpa lo svolgersi della scena fantastica.

Per completare l'analisi tra i due *Sogni* si rende necessario fornire alcuni elementi sulla scrittura dell'arpa, strumento a cui viene affidato il compito di contrassegnare tale raffronto.

Ces études ne s'adressent pas uniquement aux harpistes, mais à ceux qui s'intéressent à toute manifestation musicale. Les compositeur et les chefs d'orchestre y trouveront des renseignements qui affirmeront leurs intuitions ou solutionneront leur doutes, quant à l'écriture et aux innombrables ressources de la harpe d'aujourd'hui.³⁰

Questo è quanto scrive il compositore ed arpista Carlos Salzedo nell'introduzione alla sua raccolta di *Studi moderni per arpa* edita a Parigi nel 1921; l'opera per arpa è tutt'altro che un insieme di semplici indicazioni semiografiche rivolte solo agli arpisti; essa contiene precise indicazioni destinate ai compositori e ai direttori d'orchestra che si cimentano nell'utilizzazione, o semplice decodifica, della scrittura arpistica. Dopo l'introduzione, seguono indicazioni rivolte agli esecutori per quel che concerne ad esempio gli *accordi* - arpeggiati o meno³¹ - le problematiche tecniche legate alle vibrazioni ed alla loro durata - quindi come e quando smorzare un suono³² - *suoni eolici*³³ e *glissati*³⁴ ed in ultimo (pp. 7-26) tutti i nuovi segni riguardanti la scrittura dell'arpa; come *enarmonici*,³⁵ impiegati soprattutto per i glissati o per omologare particolari suoni negli accordi o nei tremoli, *diteggiature particolari*,³⁶ come gli strisciati eseguibili sia con il pollice che con il quarto dito, *suoni con le unghie*³⁷ sia singoli che glissati, *tremoli*³⁸ e le tre modalità di eseguire un arpeggio dal basso verso l'alto, dall'alto in basso - a seconda di dove sia direzionata la freccia posizionata sulla serpentina che indica per l'appunto un accordo arpeggiato - oppure un accordo unito detto *plaque*.³⁹ Seguono illustrazioni e indicazioni grafiche di altri segni, utilizzati soprattutto nella musica contemporanea, come i colpi con i polpastrelli - generalmente eseguiti con il terzo dito della mano destra⁴⁰ - sulla cassa armonica dello strumento, *sons sifflés* (da suddividere in *rapides o lents*)⁴¹ ed altri ancora.

Britten prima ancora di accostarsi al mondo teatrale compone a partire dagli strumenti, dal coro e dalle voci. Uno degli strumenti ampiamente utilizzato, sia nel repertorio sinfonico, sia in quello solistico che in quello teatrale è proprio l'arpa. Essa, com'è noto, è largamente impiegata dagli impressioni-

sti francesi, ai quali si ispira lo stesso Britten, pertanto non meraviglia l'impiego costante che il compositore ne fa all'interno della sua produzione, né il tipo di scrittura, analoga a quella francese. Diverse sono le composizioni in cui Britten adopera l'arpa, oltre al *Sogno*. La prima volta che Britten scrive per tale strumento è nel 1936, quando realizza le *Soirées Musicales* «suite» da Rossini op. 9:⁴² la scrittura è quella tradizionale che gli operisti italiani usano per le parti di accompagnamento ad aree o per brani in cui il canto è affidato ad uno strumento solista, come nelle *Soirées*, dove nel pezzo n. II (la *canzonetta*), l'arpa accompagna con movimento semplice di terzine, il *solo* del clarinetto (bat. 3, n. 3). Fortemente debussyana è l'emiolia iniziale, in cui l'arpa si contrappone agli archi, testimonianza dello sguardo costante che Britten ha verso le fonti francesi, come accade nel pezzo n. III (la *tirolese*; fig. 5), con i glissati che interludiano ancora una volta gli archi come fossero ondate di colore improvviso che sottolineano il movimento ternario del brano. Interessanti sono, poi, le battute conclusive dell'ultimo pezzo delle *Soirées* (in n. V: la *tarantella*), in cui il richiamo stavolta è wagneriano, con un tremolo largo di terzine scritte in tessitura grave, in cui l'arpa a raddoppio con i violoncelli e i contrabbassi, prepara lo sforzato finale sul grado della tonica conclusivo del brano.

Durante il viaggio di ritorno dall'America in Inghilterra, nel 1942, Britten concepisce la bellissima *Ceremony of Carols*, per voci acute e arpa (op. 28), che nelle sue piccole proporzioni e apparenti ambizioni di musica natalizia nazionale dissimula una strenua ed enigmatica raffinatezza di primitivismo nella scelta dei testi, nella sonorità fresca, arcaicizzante, incantata: a giudizio degli studiosi, essa rappresenta uno degli snodi decisivi nella musica e nella concezione artistica del compositore.⁴³ Proprio sulla strada del drammatico rientro in patria, lasciandosi alle spalle la pomposa, asfittica e moralistica Inghilterra post-vittoriana, per fare ritorno ad un'Inghilterra pre-elisabettiana, antichissima e giovane, con i suoi colori di fiaba e di arazzo descritti in *Ceremony of Carols*, Britten dà nuova luce alla sua terra. La grafia dell'arpa risulta qui fluida e lineare, procedendo talvolta con una scrittura accordale talvolta arpeggiata, a volte con ritmi semplici (accordi sul battere del movimento, come nel secondo brano *There is no Rose*) altre volte con figurazioni complesse (emiolie come nel brano 4b, *Babulalow*). Altrettanto canonica risulta la scrittura di *The Young Person's Guide to de Orchestra* realizzata nel 1946.⁴⁴ Il solo iniziale che si apre con quattro accordi discendenti dell'arpeggio di Re bemolle maggiore e che termina con un glissato analogo a quello che si trova nella *tirolese* delle *Soirées* e il *nocturne* che segue, articolato secondo una scrittura che richiama quella dell'arpista e compositore francese Dieudonné-Felix Godefroid (1818-1897), testimonia ancora una volta lo sguardo di Britten verso la scuola francese.

Del 1960 è poi la stesura della parte arpistica nell'opera qui analizzata, *A Midsummer Night's Dream*, in cui il suono dell'arpa, ben due in orchestra, caratterizza il mondo del bosco e le apparizioni di fate e folletti attraverso una scrittura tipica dello strumento: uso di armonici, glissati doppi o singoli, gruppi di note che nella loro grafia ricordano le *Danses* per arpa cromatica e orchestra di strumenti a corde (1904) di Claude Debussy; tremoli e trilli, tipici questi altri, della scrittura di Salzedo.⁴⁵ Si tratta di effetti timbrici dello strumento che Salzedo illustra dettagliatamente nell'opera precedentemente menzionata. Ad esso si sono ispirati molti dei compositori del Novecento - in particolare i musicisti francesi - che hanno composto per questo strumento avvalendosi, nelle loro composizioni, di tale grafia. Britten attingendo dalla scuola francese,

imita e utilizza nelle sue composizioni, nonché nel *Sogno*, gli effetti timbrici che meglio si addicono alla situazione: i suoni eterei degli armonici, scoccati ed inseriti nella partitura dell'opera come suoni fatati che fuoriescono magicamente dalle pagine della partitura e gli effluvi dei *glissés* che accompagnano l'ingresso di fate e folletti; tutto colora timbricamente quella scena fantastica di cui l'artefice principale fu Shakespeare, ma che parimenti Britten rese abilmente attraverso la musica affidata all'orchestra e, nel caso specifico, all'arpa.

1. Si rammenta che il termine «catarsi» pur riferendosi esplicitamente alla forma di teatro greco di epoca aristotelica, è altresì riferibile anche all'opera in musica trovando quest'ultima il germe di similarità proprio nel teatro classico greco a cui gli storici componenti della Camerata fiorentina del conte Giovanni de Bardi si rifecero, volendo ricreare quel primordiale prototipo artistico e sfociando poi compiutamente nell'opera in musica. Relativamente a quest'ultima, per catarsi bisogna allora intendere un'esperienza artistica collettiva (analogamente al teatro greco) che ha tuttavia come finalità non la purificazione dell'animo da certi sentimenti, bensì lo sfogo, la dichiarazione esplicitata in forma artistica di un'idea o di un sentimento, a seconda dell'epoca storica in cui essa viene realizzata.

2. Tipo di composizione musicale strumentale basata su uno schema articolato su riferimenti extra-musicali (siano essi poetico-letterari, pittorici, biografici, descrittivi ecc). Definitasi come idea già nel Settecento l'esistenza di questo tipo di musica è perdurata sino al Novecento seppur con dibattiti che hanno visto due posizioni diverse: i sostenitori dell'idea che l'arte dei suoni risulta essere autonoma anche quando essa può trarre spunto da un elemento extramusicale; in opposizione, coloro i quali sostengono l'assoluta valenza ed importanza del programma nell'elaborazione di una composizione. Un tipo particolare di musica a programma fu il poema sinfonico fra i quali meritano essere ricordati *Les Préludes*, *Mazeppa* e *Prometheus* realizzati da Franz Liszt e *I tiri burloni di Till Eulenspiegel*, *Morte e trasfigurazione* e *Così parlò Zarathustra* del compositore Richard Strauss.

3. Trattasi di un genere simile a quello sopra menzionato la cui essenza e differenza risiede nel contenuto: mentre la musica a programma segue un percorso designato al di fuori della musica e a cui quest'ultima poi si ispira, la musica descrittiva invece è un tipo di composizione che al suo interno, senza bisogno d'ispirazioni extra-musicali, già contiene un'idea musicale precisa che viene poi espressa nell'iter della composizione. In realtà si tratta di scegliere fra i diversi tipi di linguaggio quello musicale come veicolo di comunicazione per esprimere un'idea già esistente; resta inteso che ciò che viene descritto è comunque un qualcosa di extra-musicale (un sentimento, una condizione, un paesaggio ecc.).

4. Termine di origine franco-tedesca (*leit*, dal tedesco *leiten* che vuol dire condurre; *motiv*, dal francese *motif* propriamente tema, aria musicale) indica il motivo conduttore presente all'interno di una composizione musicale, quasi sempre è riferito all'ambito lirico: il *leitmotiv* accompagna un'idea, un personaggio, un sentimento, un oggetto, che diventa pertanto facilmente individuabile dall'orecchio dell'ascoltatore. Musicalmente il *leitmotiv* è costituito da un breve frammento musicale, da un accordo o da una figurazione ritmica particolare.

5. Termine di origine tedesca che indica una composizione non strofica, di forma aperta e sviluppo musicale continuo, costituita pertanto dal susseguirsi di idee musicali diverse e autonome.

6. Il miglior brano che un cantante sapesse eseguire e che veniva, per questo motivo, di volta in volta inserito all'interno dell'opera cui prendeva parte, portandolo con sé al pari di una valigia, da cui dunque il nome di detta forma musicale.

7. Brano attraverso il quale un personaggio si presentava al pubblico nel momento in cui compariva per la prima volta, in scena durante lo svolgimento dell'opera: termine mutuato dal francese *sortie* che vuol dire appunto uscita, qui intesa come l'uscita del cantante da dietro le quinte.

8. Brano musicale generalmente affidato ad un personaggio secondario nell'opera in musica, poiché eseguito mentre agli spettatori veniva servito nei palchi il sorbetto, da cui il nome attribuito a quest'aria. Di certo non era permesso che il pubblico si distraesse quando in scena si esibiva la prima donna o qualsiasi altro protagonista dell'opera, per tale ragione un momento così conviviale era accompagnato musicalmente da un brano meno rilevante, affidato per l'appunto ad un personaggio secondario nello svolgimento della storia.

9. Era un brano quasi sempre in tempo moderato che esprimeva sentimenti legati a un momento di transizione nella narrazione del melodramma quali ad esempio dolore, tristezza o nostalgia, quei sentimenti che rappresentano uno stato d'animo non ben determinato in un personaggio e che per tale motivo fa prendere l'attributo di mezzo carattere a questa tipologia di aria.

10. Cfr. C. SALZEDO, *L'Etude Moderne de la Harpe*, Parigi, 1921.

11. A sua volta ispirata al romanzo ellenistico *Lucio o l'asino* del greco Luciano di Samosata (II secolo d.C.).

12. L'attaccamento al fato, al destino cui ogni uomo è inesorabilmente legato, risulta essere per Shakespeare un filo rosso presente tanto nelle commedie, quanto nelle tragedie; basti citare a tal proposito la tragedia amorosa *The tragedy of Romeo and Juliet* (Romeo e Giulietta, 1594-1596): il coro, che proferisce i quattordici versi iniziali costituenti il prologo di questa notissima opera teatrale, sottolinea come l'amore dei due giovani, appartenenti a due famiglie rivali, sia nato sotto una cattiva stella, «A pair of star-crossed lovers» (v 6, prologo); il coro inoltre sottolinea non solo lo sfortunato amore dei due giovani, bensì il nefasto destino delle loro vite. Epilogo della storia, sarà pertanto la fine all'antico astio tra famiglie, «ancient grudge» (v 3, prologo) mediante la morte di Romeo e Giulietta e del loro puro amore; un sentimento quest'ultimo che svolge qui chiaramente un effetto catartico, di reale purificazione dall'odio atavico che da sempre attanagliava Capuleti e Montecchi.

13. Il riferimento e il rimando appare d'obbligo ad altri lavori di Shakespeare a cominciare dalla tragedia del principe Hamlet in cui il protagonista è perseguitato dalle visioni e da un dialogo con lo spirito del padre, che dall'oltretomba viene a svelare al



figlio il complotto che lo ha portato alla morte; e ancora il rimando si ha alla tragicommedia *Much Ado About Nothing* (*Molto rumore per nulla*, 1598-1599) in cui una serie di equivoci, analogamente al *Sogno*, sfociano in un lieto fine, preceduto però dalla finta morte della protagonista, la bella Ero, che quasi come un fantasma dall'oltretomba torna dal suo amato Claudio. Il continuo andirivieni tra mondo dei vivi e mondo dei morti è dunque un *continuum* in molte opere shakespeariane.

14. Cfr. B. DIANA, *Il sapore della conoscenza: Benjamin Britten e «Death in Venice»*, Torino-Milano, 1997.

15. Cfr. sito www.radio.rai.it/radio3/radio3_suite/archivio (27/01/2012), frontespizio dell'opera.

16. Britten è il primo compositore inglese del XX secolo che si occuperà del genere operistico dai tempi di Purcell. Tra il compositore barocco e Britten, vi sarà un tempo storicamente lungo in cui si manifesterà un disinteresse totale da parte dei musicisti e compositori inglesi nei confronti dell'opera in musica che grande successo invece aveva riscosso dal barocco sino ai primi decenni del Novecento in tutti, o quasi, gli stati europei.

17. M. GIRARDI, *Peter Grimes, un eroe della «diversità»*, www.unipv.it/girardi/PeterGrimes.pdf. (18/01/2012)

18. DIANA, *Il sapore della conoscenza*, p. 27.

19. «Britten è [...] molto diverso esteticamente dai compositori tedeschi e italiani. È necessario vedere le opere di Britten per poterle apprezzare. Il *Sogno* è una combinazione completa di gioco, teatro, drammaturgia e musica» (*Le théâtre fantastique de Britten*, intervista di P. MICHEL a Julia Jones in *Les programmes de l'Opéra national du Rhin*, maggio 1998).

20. Tale ritmo lo si ritrova nell'aria *I now a bank* cantata nell'opera britteniana da Oberon nel primo atto della commedia in musica e che prende il nome di *scotch snap*. Il ritmo in questione si trova, altresì, nell'opera di Henry Purcell *Sweeter than roses*.

21. È la prima volta nella storia dell'opera che il ruolo del protagonista maschile fosse scritto per la voce di controtenore.

22. Cfr. intervista di G. BLOCH, *La rencontre authentique*, a James Bowmann in *Les programmes de l'Opéra national du Rhin*, maggio 1998.

23. «Non ho assolutamente alcun rimorso di aver copiato le parole di Shakespeare, il brano originale shakespeariano sopravvive» (articolo di B. BRITTEN, «The Observer», 5 giugno 1960).

24. L'idea di una parte recitata e acrobatica per il ruolo di Puck Britten la ricava dopo aver visto uno spettacolo circense a Stoccolma, dove c'erano per l'appunto dei bambini acrobati. Nella prima versione il ruolo del folletto era stato interpretato da Leonide Massine II, un ragazzo all'epoca quindicenne, che molto efficacemente rispecchiava la natura caratteriale del folletto shakespeariano.

25. Cfr. V. TURNER, *Dal rito al teatro*, Bologna, 1986, p. 131

26. DIANA, *Il sapore della conoscenza*, p. 11.

27. *Ceremony of Carols* (1942); *Simple Symple Symphony* (1934); *The Young Person's Guide to de Orchestra* (1946) sono solo alcune composizioni strumentali e corali tra le più significative.

28. S'intende nell'accezione delle caratteristiche tecnico-compositive che partecoloreggiano il repertorio di ciascuno strumento: come eseguire un passaggio tecnico, la tessitura che evidenzia e distingue - soprattutto all'orecchio dell'inesperto - il timbro (facile a volte confondere ad esempio un violino con una viola in certe tessiture dove il discorso musicale può essere sviluppato tanto per l'uno che per l'altro strumento o analogamente un contrabbasso con un violoncello ecc.), quali sono le scritture virtuosistiche e quali al contrario quelle lineari, quali sono i timbri che combinati fra di essi sviluppano un buon risultato sonoro sia per quel che concerne la gradevolezza all'ascolto che la funzionalità contrappuntistica, ecc.

29. Secondo Turner il «liminale» rappresenta un contesto di ibridazione sociale e culturale, una zona di confine in cui potenzialmente potrebbero sorgere nuovi modelli e paradigmi proprio grazie alla condizione di dualità tra noto e ignoto: cfr. TURNER, *Dal rito al teatro*, p. 81.

30. «Questi studi non sono rivolti esclusivamente agli arpisti, ma a chiunque voglia interessarsi a tutte le sue manifestazioni musicali. I compositori e i direttori d'orchestra vi troveranno delle indicazioni che confermeranno le loro idee o risolveranno ai loro dubbi, relativamente alla scrittura e alle innumerevoli risorse dell'arpa d'oggi»: C. SALZEDO, *L'Etude Moderne de la Harpe*, Paris, 1921, p. 1.

31. Cfr. SALZEDO, *L'Etude Moderne de la Harpe*, p. 2.

32. Cfr. SALZEDO, *L'Etude Moderne de la Harpe*, p. 3 e pp. 19-20.

33. Cfr. SALZEDO, *L'Etude Moderne de la Harpe*, p. 13.

34. Qui denominati *Flux éoliens* (si precisa che il termine glissati si utilizza per la singola grafia che indica lo stesso, in presenza di più glissati consecutivi si usa il termine di *Flux éoliens*). Cfr. SALZEDO, *L'Etude Moderne de la Harpe*, pp. 10-12.

35. Cfr. SALZEDO, *L'Etude Moderne de la Harpe*, pp. 8, 10.

36. Sono qui inseriti tra i glissati poiché prevedono un'esecuzione tecnica simile a quest'ultimi. cfr. C. Salzedo, *L'Etude Moderne de la Harpe*, pp. 8 - 9.

37. Cfr. SALZEDO, *L'Etude Moderne de la Harpe*, pp. 11-12.

38. Cfr. SALZEDO, *L'Etude Moderne de la Harpe*, p. 10.

39. Cfr. SALZEDO, *L'Etude Moderne de la Harpe*, pp. 2-9.

40. Cfr. SALZEDO, *L'Etude Moderne de la Harpe*, p. 17.

41. Cfr. SALZEDO, *L'Etude Moderne de la Harpe*, p. 15.

42. Cfr. B. BRITTEN, *Soirées Musicales op. 9*, Londra, 1938.

43. Cfr. B. BRITTEN, *A Ceremony of Carols op. 28*, 1950.

44. Cfr. B. BRITTEN, *The Young Person's Guide to de Orchestra op. 34*, Londra, 1959.

45. Cfr. A. *Midsummer Night's Dream*, Londra, 1961.