

Dido & Aeneas

Henry Purcell (1659-1695)



DIDO & AENEAS

Henry Purcell (1659-1695)

ÓPERA TRÁGICA EN TRES ACTOS Y PRÓLOGO. MÚSICA DE HENRY PURCELL (1659-1695) . LIBRETO DE NAHUM TATE, BASADO EN SU OBRA BRUTUS OF ALBA, OR THE ENCHANTED LOVERS (1678) Y EN EL LIBRO IV DE LA ENEIDA (SIGLO I A.C.) DE PUBLIO VIRGILIO. PRIMERA INTERPRETACIÓN CONOCIDA EN EL INTERNADO FEMENINO JOSIAS PRIEST DE CHELSEA EN DICIEMBRE DE 1689. ESTRENADA EN VERSIÓN DE CONCIERTO EN EL TEATRO REAL EL 18 DE NOVIEMBRE DE 2013.

PRODUCCIÓN DE SASHA WALTZ & GUESTS Y LA AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN, EN COPRODUCCIÓN CON LA STAATSOPER DE BERLÍN, EL GRAND THÉÂTRE DE LA VILLE DE LUXEMBOURG Y LA OPÉRA NATIONALE DE MONTPELLIER

Director musical: **Christopher Moulds**

Coreógrafa: **Sasha Waltz**

Reconstructor musical: **Attilio Cremonesi**

Escenógrafos: **Thomas Schenk / Sasha Waltz**

Figurinista: **Christine Birkle**

Iluminador: **Thilo Reuther**

Dido: **Marie-Claude Chappuis**

Belinda: **Aphrodite Patoulidou**

Aeneas: **Nikolay Borchev**

La hechicera: **Yannis François**

Segunda mujer: **Luciana Mancini**

Akademie für alte Musik Berlin

Vocalconsort Berlin

31 de marzo; 1, 3, 4 de abril

20.00 h; domingo, 18.00 h

Salida a la venta 10 de diciembre de 2018

ARGUMENTO

Dido y Eneas

Dido y Eneas es una ópera en tres actos con música de Henry Purcell (1659?-1695) y con libreto del dramaturgo y poeta Nahum Tate (1652-1715), basado en su tragedia *Brutus of Alba or The Enchanted Lovers* y en el canto IV de la *Eneida* de Virgilio, sobre la legendaria reina de Cartago, Dido, y el refugiado troyano Eneas.

Fue compuesta en 1682. Está considerada una de las óperas más importantes del Barroco, y como la primera ópera nacional inglesa. Puede considerarse como la única ópera -en el sentido estricto del género- de Purcell, si se compara con otras obras como *El rey Arturo* (1691) o *La reina de las hadas* (1692), que responden al perfil de semióperas.



Acto I

Transcurre en el Palacio de Dido. Allí, Eneas, al llegar a la costa de Cartago huyendo de la destrucción de Troya se encuentra con la reina, solicitándola hospitalidad. La reina accede a la petición de Eneas y le protege. Venus madre de Eneas manda a Cupido para hacer que Dido se enamore del troyano. Dido se enamora de Eneas, pero siente que corre peligro.

Acto II

Cuadro 1. La acción se desarrolla en una cueva en la que una hechicera quiere destruir a Dido, y para ello involucra a sus brujas en el plan. Ella misma (la hechicera), disfrazada de Mercurio, mensajero de los dioses, recordará a Eneas la orden de Júpiter de viajar a Italia para fundar un nuevo reino. Entre tanto, se desata una tormenta.

Cuadro 2. Tras la tormenta, un claro en el bosque, en donde Dido, Eneas y su séquito descansan. Las brujas se lanzan sobre ellos y dispersan a los cazadores que se encuentran cercanos. Eneas se queda solo. El falso Mercurio se enfrenta a él y le advierte que siga las órdenes de Júpiter. Eneas finalmente, se rinde, aunque lleno de dudas.

Acto III

Cuadro 1. La acción se produce en el muelle donde la hechicera y las brujas observan con alegría todos los preparativos de la marcha de Eneas, y traman causar más desgracias: es necesario

que Dido muera, que arda Cartago y que los troyanos se hundan en el mar.

Cuadro 2. En el Palacio de Dido, la soberana de Cartago se lamenta de su amargo destino, pero aparece Eneas y le explica que decide quedarse en Cartago y no seguir las órdenes de Júpiter, sin embargo, ella, lo rechaza y se suicida.

Música

No existe ninguna partitura autógrafa de Purcell, y la única fuente del siglo XVII es un libreto, posiblemente a partir de la interpretación original. La más antigua de las partituras que se conservan, fue copiada no antes del año 1750, más de sesenta años después de que se computara la ópera. Ninguna fuente posterior sigue las divisiones en actos del libreto. La música del prólogo, el final del acto I, la escena del “Bosque”, del acto II, y varias danzas, es casi seguro que se perdieron cuando la ópera se dividió en partes para ser representada como interludios entre los actos de las obras habladas en la primera década del siglo XVIII.

La música de *Dido y Eneas* demuestra que Purcell era capaz de incorporar a su propio estilo tanto los logros de la escuela músico-teatral inglesa del siglo XVII, como las influencias que otras fuentes continentales ejercieron sobre la misma. De esta forma, esta obra maestra incluye danzas y coros, elementos propios de la tradición francesa, constituyendo estos últimos una parte importante de la obra. La orquestación consta de cuerdas y continuo y los recitativos no son ni el rápido parloteo del recitativo *secco* italiano,



ni los ritmos estilizados del recitativo operístico francés, sino que se encuentran a caballo entre ambos, caracterizándose por ser libres y melódicos moldeadas en torno al texto, el desarrollo y las emociones del escrito inglés.

La obertura del comienzo es de tipo francés, y sus coros con ritmos de danza, recuerdan a los de Lully.

Por otra parte, cabe destacar una melodía totalmente inglesa como *Pursue thy conquest, Love* (“*Persigue tu conquista, Amor*”), o la del coro *Come away, fellow sailors* (“*Vayámonos, compañeros marineros*”), que tiene lugar al comienzo del tercer acto, antes de que Eneas se haga a la mar para cumplir su destino.

Tres de las arias de la ópera se encuentran construidas por entero sobre un bajo ostinato. La más famosa de ellas es el lamento de Dido: *When I am laid in earth* (“*Cuando yazca bajo la tierra*”), una de las arias más conmovedora de toda la ópera, considerada hoy en día como una de las mejores de la historia de la música. Al canto fúnebre le precede un recitativo que tiene mayor importancia que la de ser un mero

conductor del texto, que retrata a la moribunda Dido, y sirve de preparación a su lamento, el cual se encuentra en modo menor, y que transmite profunda tristeza.

El coro final, *With drooping wings* (“*Con alas caídas*”), es posible que fuese sugerido a Purcell por el coro último de *Venus and Adonis*, de Blow. Posee una profundidad absoluta del color elegíaco, sentimiento apoyado y descrito sugestivamente mediante el uso de escalas menores descendentes y por las impresionantes pausas después de las palabras *never part* (“*nunca te vayas*”).

Después de 1705 desapareció como obra escénica, con sólo esporádicas representaciones de concierto, hasta 1895 cuando la primera representación en escena de los tiempos modernos tuvo lugar por estudiantes del Royal College of Music en el Teatro Lyceum de Londres para celebrar el bicentenario de la muerte de Purcell.

Ésta ópera sigue en el repertorio, sobre todo en el Reino Unido, donde según las estadísticas de *Operabase* en el periodo 2005-2010 fue la que tuvo mayor número de representaciones.

DIDO AND AENEAS: CAMINOS DE TRADICIÓN, CAMINOS NUEVOS

Oscar Gershensohn

De casi ningún compositor conocemos tan poco de su vida como de Henry Purcell. No se conserva de él diario personal, y lo poco de su carácter que conocemos nos viene dado de unas pocas cartas suyas que han sobrevivido.

Londres fue la ciudad en la que pasó toda su vida, y durante su niñez le tocó vivir la peste, el gran incendio, y además quedó huérfano de padre

a los 5 años. De él se hizo cargo el hermano de su padre, Thomas, que era miembro del coro adulto de la Capilla Real. Nuestro pequeño Henry debió pues crecer rodeado de música al estar tan cerca de la corte y es muy posible que desde 1668 fuera ya miembro del coro de la Capilla Real.

Muy joven tuvo por maestro a Henry Cooke (representante del estilo italiano) y parece haber



sido instruido también por Christopher Gibbons y sobre todo por John Blow, también perteneciente al coro y solo diez años mayor que Purcell.

Los niños y jóvenes músicos estudiaban por entonces violín, tiorba, virginal, órgano y teoría de la música, y sabemos de la afición de Purcell por la copia de obras de otros autores como método de estudio; decía: «es la mejor manera de conocerlos». Así Tallis, Gibbons, Thomkins, Byrd, etc. pasaron por «su pluma».

En junio de 1673 y habida cuenta de que Henry cambiaba la voz, terminando así sus días

de cantor de coro, logró mantenerse cerca de la música en la Corte como reparador, mantenedor, fabricante y afinador de regales, órganos, virginales y flautas... sin retribución de Su Majestad. Finalmente, en 1677 logra su primer cargo remunerado como compositor numerario de violín de Su Majestad.

A partir de este momento se volcó con todo entusiasmo en la composición de Odas y *Anthems*, terreno en el que no tuvo igual. Desde estas fechas ya podemos hablar de su «estilo».





Tres elementos señala Bukofzer¹ sobre nuestro músico que son sin duda de meditar: «Apareció en una época que le permitió llevar a la cumbre las tendencias divergentes del barroco inglés antes de que el estilo italiano barriese Inglaterra. [...] Purcell fue importante para el arte porque su función fue culminar y no empezar de cero. [...] Supo absorber el espíritu dramático de la música italiana y el estilo pomposo de la francesa [...], pero dio a estos elementos un giro más sensual y al adoptarlos nunca dejó de ser él mismo», tal vez quiere decir Bukofzer, profundamente inglés.

¿Qué oímos en Purcell? Todo. Francia, Italia, el madrigal inglés de Thomas Morley,

el consort de violas da gamba de Holborne y otros, las canciones de John Dowland, el contrapunto de Thomas Tallis. Pero ¿por qué más sensual? La respuesta podría ser por el cromatismo, por las «falsas relaciones» armónicas, por el color instrumental, por el uso del *ground* o *basso ostinato*..., todos elementos que no eran en él aditamentos sino elementos constitutivos de su lenguaje. Vayamos pues a nuestro *Dido and Aeneas*.

1 Manfred F. Bukofzer, *La música en la época barroca*. (Traducción de Clara Janés y José M^a Martín). Madrid: Alianza Editorial, 1986, pp. 214.

Al igual que muchas otras «mascaradas», esta obra fue escrita para aficionados y en este caso lo fue para un internado de señoritas donde los recursos eran, por supuesto, limitados. La obertura nos sitúa en el drama y la agitación del personaje central, Dido. Mitad francesa, mitad italiana, es una breve pero contundente pieza de apertura.

La pequeña canción –muy isabelina- de Belinda sirve para iniciar un viaje desde la tristeza a la alegría. El coro cortesano la apoya en su intento de animar a su reina, pero esta no puede dejar de lamentarse por su soledad en su primera aria construida sobre un *basso ostinato* cuya repetición nos habla de lo anclada que está en la angustia nuestra heroína, y en donde podemos oír las tristes *lachrimae* de John Dowland.

En los recitativos aparece la Italia del declamar cantando, y a la tristeza de Dido responden Belinda y la segunda Dama presentando la figura de Eneas a modo de cierre de círculo de la tristeza a la alegría por la presencia del joven que la pretende.

El coro final del acto, lleno de brillo, hace honor a la tradición inglesa de los «falalae», y la danza que cierra la escena es propia de los salones donde las suites de Holborne eran interpretadas.

El humor es lo que construirá el momento de la Hechizera y sus cómicas y estrambóticas brujas, –todos sabemos que en la narración mitológica estos personajes no están presentes. Pareciera haber aquí una crítica social que sugiere la visión de las «oscuras artes» como un reflejo

de la ignorancia popular, con la que, por otra parte, tan injustamente fueron tratadas muchas mujeres.

La *terrible* tonalidad de fa menor invade el ambiente que se oscurece en la preparación de un conjuro, que en absoluto aparece en el relato original. La Hechicera es acompañada por la cuerda, cosa que solo su cederá al final de la ópera con la última aria de Dido, y pareciera que Purcell les quiere dar a las dos esa importancia, cual dos caras de una misma moneda.

Es fácil imaginar a las señoritas del internado divirtiéndose al interpretar a estas «brujitas», con música llena de *Ho Ho Ho's* y de efectos y ruidos muy propios de los antiguos *Catch*, que eran piezas musicales llenas de bromas y chanzas a las que Purcell fue también muy aficionado. No podía ser de otra forma, y aquí también nuestro autor rinde homenaje a los coros en *echo*, que inundan toda la literatura musical del barroco; estos se harán presentes aquí, en las «cavernas de la maldad».

Del otro lado del reino procede la escena siguiente: luz y naturaleza llena de cultura cortesana –el recuerdo de Diana y Acteón-, el coro madrigalesco, y nuevamente, el *ground*. Allí, maldad y eco siniestro, aquí, belleza y naturaleza benigna. La corte disfruta. Pero efectos instrumentales de rayos y truenos, ingenuos como era de esperar, acaban con el momento bucólico: la aparición de un espíritu (que no su celosa madre como es en el original) recuerda a Eneas su deber de abandonar Cartago, y por ende, a Dido.



El recitativo que protagonizan estos dos personajes propone un ambiente casi religioso. Pareciera que estamos enfrentados a un destino inevitable, y por lo tanto, sagrado. ¿Nos trae Purcell el ambiente de los *anthems* de la Capilla Real? Apostaríamos que sí.

El humor y el desenfado aparecen ahora de la mano de los marineros al preparar su partida. Tras un prelude enérgico y brillante, uno de ellos entona una canción en el ambiente de la leyenda popular sobre los hombres de mar: dejemos a esta, que tenemos una novia en cada puerto, ¡poco apropiado para un internado de señoritas!

El destino se consuma y el «placer» por ver el dolor de Dido es celebrado por las brujas. La escena termina con una danza en la cual la cuerda nos dibuja la mala manera de andar y moverse de esos seres del inframundo. Era también tradición francesa identificar las danzas a los personajes, pero en esto Purcell fue más atrevido y brillante (¿cómo no recordar, por ejemplo, las danzas de su maravilloso *Fairy Queen*?).

El recitativo de la ruptura de Dido y Eneas lleva la envidia y el dolor de las parejas malavenidas, y su lenguaje musical nos lleva al más dramático Monteverdi.







El aria final, basada en un bajo de lamento, es una de las piezas más profundas y emocionantes de toda la historia de la música. Diez veces se repite este *ground* de manera inalterable, y por primera vez toda la orquesta acompaña a Dido, que nos desgana todo su dolor con una melodía que como pocas dibuja el abatimiento y el desamparo.

El último número es un lamento no menos intenso que nos recuerda de manera inevitable el último coro del *Jephte* de Carissimi, *Plorate filii Israel*.

Tal vez haya un hilo de esperanza en este coro de Purcell respecto a aquel. La línea descendente de la melodía nos evoca el plegar de las

alas de los Cupidos que cuidarán de la tumba de Dido por siempre jamás. Una joya.

Retornando a Bukofzer, y por qué no a Borges, podríamos decir «muchas personas pudo ser Purcell, pero nunca dejó de ser él». Al recoger la tradición y sublimarla, cerró pero también abrió caminos. ¿Quién no lo escucha en la música de Haendel o en la de Britten?

A veces los creadores parecieran hablar entre ellos, configurando un tapiz con hilos que se conectan y se bifurcan constantemente. Ellos dialogan entre sí con las tradiciones en sus manos. Recordar aquí el aforismo orsiano nos puede ilustrar: «todo lo que no es tradición es plagio». Da qué pensar...