

## RALPH VAUGHAN WILLIAMS THREE SHAKESPEARE SONGS

di Valentina Posenato e Mauro Zuccante

*Three Shakespeare Songs* (1951) di Ralph Vaughan Williams è un'opera per coro a cappella di assoluta qualità artistica. Un lavoro dell'ultimo periodo: il compositore morirà, infatti, nel 1958. Il trittico fu composto come brano d'obbligo per un festival-concorso di cori amatoriali. È sorprendente che, agli esordi degli anni Cinquanta, le compagini amatoriali inglesi fossero in grado di cimentarsi con una partitura tecnicamente così impegnativa.<sup>1</sup>

La composizione dei tre brani risente dei principi dell'*English musical Renaissance*, un movimento che, in un più ampio contesto di nazionalismo culturale, intendeva promuovere la tradizione musicale anglosassone.<sup>2</sup> Nelle intenzioni dei sostenitori di questa tendenza musicale (che, per lo più, si erano formati e gravitavano intorno al Royal College of Music) vi era il riscatto dall'influenza delle scuole europee più consolidate (soprattutto quella tedesca), e la riscoperta e valorizzazione della musica popolare inglese. Vero è, come succede per tutte le forme di revanscismo culturale, che l'English musical Renaissance comportò l'assunzione di alcune rigide posizioni ideologiche e di chiusura. Pertanto, i suoi esponenti furono bersaglio di critiche, all'estero e anche in patria stessa.

Ralph Vaughan Williams aderì come epigono al movimento, la cui fondazione risale alla fine del XIX e all'inizio del XX secolo ad opera, in particolare, dei compositori Hubert Parry, Charles Villiers Stanford e Alexander Mackenzie. Pur appartenendo a una generazione successiva, Vaughan Williams continuò a propugnare con grande convinzione i principi fondamentali del movimento.<sup>3</sup>

Il mondo corale amatoriale venne coinvolto nel progetto di rinascita musicale nazionale inglese come uno dei motori fondamentali. Ragion per cui, la diffusione e la qualità dei cori anglosassoni trasse grande giovamento da questa operazione culturale. Le parole dello stesso Vaughan Williams confermano l'importanza dell'azione delle aggregazioni amatoriali, all'interno del movimento: «Siamo una nazione musicale? Non perché paghiamo ingenti compensi a stranieri arraffoni perché facciano la nostra musica per noi, ma perché facciamo la nostra musica per noi stessi».<sup>4</sup> Il nostro compositore non si è limitato a una generica e retorica celebrazione dell'amatorialità musicale. Si è impegnato in prima persona per sostenerla, mettendosi alla guida di formazioni di cantori e musicisti dilettanti, nella convinzione che attraverso la sinergia di esperti, e non,<sup>5</sup> fosse possibile consolidare una consapevolezza musicale diffusa, come fattore di grande ricchezza per la società intera. «In una sana comunità musicale vogliamo entrambi, il professionista e il dilettante, non come rivali ma come partner; l'esperto che

1. A più di settant'anni dalla sua composizione, *Three Shakespeare Songs* costituisce, invece, ancora una dura prova (se non proibitiva) per le migliori compagini corali italiane, amatoriali e non solo.

2. «L'arte musicale, più di tutte le altre arti, è l'espressione dell'anima di una nazione... di una comunità di persone spiritualmente legate dalla lingua, dall'ambiente, dalla storia e dagli ideali comuni e, soprattutto, dalla continuità con il passato» (R. Vaughan Williams, *National Music and Other Essays*, Oxford University Press, 1996).

3. A proposito dell'atteggiamento eccessivamente accondiscendente nei confronti della musica continentale, Vaughan Williams sosteneva che l'arte, «se vuole avere un qualche valore, deve nascere dalla vita stessa del compositore, dalla comunità in cui vive, dalla nazione a cui appartiene» (D. Manning, *Vaughan Williams on music*, Cap. VII, *Who Wants the English Composer?*, Oxford University Press, 2008).

4. Cap. XX, *Choral Singing*, Ibid.

5. Un'equilibrata distribuzione tra apporto professionale e amatoriale si ritrova alla base della prosperità di un solido e prolifico movimento corale. Così è stato nelle nazioni dell'Est europeo, negli Stati Uniti d'America e – più recentemente – nei Paesi baltici. Se ne deduce la delicatezza del ruolo di chi si occupa di organizzazione e animazione del mondo corale, il cui arduo compito consiste nell'evitare che la distribuzione di risorse e visibilità favorisca una componente a discapito dell'altra.



aiuta e guida il dilettante con l'esempio e i precetti, e il dilettante guidato dall'esperto sia nell'ascolto che nell'esecuzione. [...] Se, in questi tempi di crisi, trascuriamo il professionista, egli dovrà per forza smettere di praticare la sua arte e quando torneranno tempi più felici e lo vorremo di nuovo, non ci sarà più. Se trascuriamo il lato amatoriale della musica e diventiamo una nazione di meri ascoltatori passivi, tutta la vita della nostra arte si spegnerà. L'arte deve essere creativa se vuole essere vitale. Chiunque suoni o canti una frase in modo eccellente, o anche chi percuota un tamburo con un ritmo vivo e avvincente, ha fatto la sua parte creativa e tutti questi piccoli pezzi di creazione uniti insieme produrranno un'atmosfera di arte viva in cui solo i grandi leader della musica possono sopravvivere. I fiori non possono crescere su un terreno arido – siamo inclini a pensare ai grandi cantanti e suonatori dei nostri programmi di concerti come permanenti e immortali, ma dobbiamo affrontare il fatto che un giorno scompariranno

e, in qualche modo, bisognerà trovarne altri per prendere il loro posto. [...] Per questo dobbiamo rivolgerci ai nostri Festival di concorso, alle nostre società corali locali, alle nostre orchestre scolastiche, alle nostre corporazioni di pifferai, a tutti coloro che hanno scoperto la necessità di fare musica per se stessi».<sup>6</sup>

Un settore che Vaughan Williams curò con grande dedizione fu quello del canto popolare. Fece parte della *Folk Songs Society* e svolse ricerche sul campo in prima persona, raccogliendo oltre 800 documenti etnomusicologici dalla viva voce dei contadini, alla pari di quanto fatto in Ungheria da Bartók e Kodály. Lo studio del patrimonio musicale orale inglese ha lasciato traccia indelebile sull'impianto prevalentemente modale del suo linguaggio musicale.

Altro merito del musicista britannico fu quello di aver redatto, a dispetto del suo dichiarato agnosticismo, l'*English Hymnal*, un compendio di arrangiamenti di melodie sacre, in seguito stabilmente adottato all'interno della liturgia della Chiesa anglicana e cattolica romana di Inghilterra.

Per chiudere l'ampio arco di interesse del compositore per la tradizione musicale della sua patria, va ricordata – non da ultima – la sua venerazione per i modelli polifonici dell'epoca Tudor, che si riconoscono in molte sue opere corali, come fonti ideali di ispirazione.<sup>7</sup>

Come già detto, le *Three Shakespeare Songs* furono scritte per il National Competitive Festival della British Federation of Music Festivals ed eseguite in prima assoluta dai cori misti partecipanti al festival, diretti dal Dr. C. Armstrong Gibbs.

## Il mondo corale amatoriale venne coinvolto nel progetto di rinascita musicale nazionale inglese come uno dei motori fondamentali

Infatti, lo stesso Dr. Gibbs aveva chiesto a Vaughan Williams di scrivere un nuovo brano di prova per il concorso corale. Vaughan Williams suggerì dapprima a Gibbs di utilizzare musiche già esistenti, ma alla fine gli inviò il manoscritto

6. Cap. XIV, *Making Your Own Music*, Ibid.

7. «Una volta Parry mi disse: "Scrivi musica corale come si addice a un inglese e a un democratico". Noi allievi di Parry, se siamo stati saggi, abbiamo ereditato da lui la grande tradizione corale inglese, che Tallis ha trasmesso a Byrd, Byrd a Gibbons, Gibbons a Purcell, Purcell a Battishill e Greene, e questi a loro volta, attraverso i Wesley, a Parry. Egli ha trasmesso la fiaccola a noi ed è nostro dovere mantenerla accesa» (U.V. Williams, *Ralph Vaughan Williams: A Biography*, Oxford University Press, 1964).



delle *Three Shakespeare Songs* con una breve nota che recitava: «Ecco tre composizioni su versi di Shakespeare – fai quello che vuoi con esse».<sup>8</sup>

Parry e Stanford, i “padri” dell’English musical Renaissance, raccomandavano ai loro allievi musicisti l’uso di testi letterari nazionali. Vaughan Williams, che – come detto – manifestava ammirazione per l’età d’oro dei Tudor, poneva l’opera di William Shakespeare e la musica di Henry Purcell, Thomas Tallis e William Byrd al vertice della storia culturale inglese. Sicché, la scelta di rivalersi dei testi di Shakespeare si configura come naturale tributo, nell’ottica di una rinnovata fioritura della cultura nazionale. Nell’opera di Shakespeare la musica ha un ruolo importante. Ne *La Tempesta*, più che in altre sue opere, la musica ricopre un ruolo essenziale perché ha funzione di accompagnamento alle vicende narrate, ma anche di strumento stesso dell’azione. Nell’attingere a Shakespeare per la composizione delle *Three Songs*, Vaughan Williams estrapola alcuni versi, appunto, da *La Tempesta*, per i primi due brani e da *Sogno di una notte di mezza estate* per il terzo brano.

8. M. Kennedy, *The Works Of Ralph Vaughan Williams*, New Publisher, 1994.

9. Traduzione di A. Lombardo.

10. Ribaltando l’armonia su una dimensione orizzontale, risulta evidente che l’ambito modale del pezzo è quello della scala pentatonica di *fa* con sesto grado abbassato: *fa, sol, la, do, re bemolle*.

### 1. Full Fathom Five

*Full Fathom Five* è una song che lo spirito Ariel intona ne *La Tempesta* di Shakespeare per consolare Ferdinando, che crede che il padre sia morto nel naufragio e che il suo corpo sia in fondo al mare.

#### Ariel's Song

ARIEL (sings):

*Full fathom five thy father lies.  
Of his bones are coral made.  
Those are pearls that were his eyes.  
Nothing of him that doth fade  
But doth suffer a sea change  
Into something rich and strange.  
Sea nymphs hourly ring his knell.*

#### Canto di Ariel

ARIEL (canta):

A cinque tese sott’acqua / tuo padre giace.  
Già corallo / son le sue ossa  
ed i suoi occhi / perle.  
Tutto ciò che di lui / deve perire  
subisce una metamorfosi marina  
in qualche cosa / di ricco e di strano.  
Ad ogni ora / le ninfe del mare  
una campana / fanno rintoccare.<sup>9</sup>

La musica di Vaughan Williams evoca l’atmosfera misteriosa del mondo subacqueo, che modifica e plasma anche le sensazioni sensoriali a livello del mondo terreno. Il fenomeno della percezione alterata dei suoni sotto la superficie dell’acqua è reso attraverso un’attenta disposizione vocale e una raffinata stesura delle armonie. Rintocchi in pianissimo affidati alle voci alte gravitano intorno a una triade di *fa*, “disturbata” da *sol* e *re bemolle*, come disarmonia tipica del suono campana.<sup>10</sup> Questo è lo sfondo timbrico dal quale emerge il canto delle voci dei bassi, la cui melodia riverbera sott’acqua, attraverso la ripetizione dell’ultima parola di ciascun verso («lies... made... eyes»).

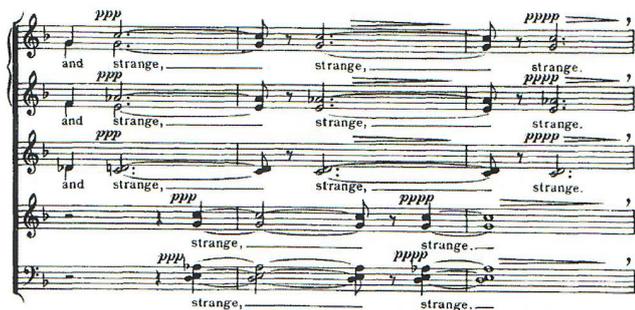
Andante misterioso

SOPRANO I  
SOPRANO II  
ALTO  
TENOR  
BASS



R. Vaughan Williams, *Full Fathom Five*, mm. 7-9

Seguono alcune battute transitorie in cui le voci che si muovono in parallelo. L'andamento si arresta sulla parola «strange», un effetto di stasi su una sonorità ipnotica appena percettibile e alquanto indistinta e inquietante. È il secondo snodo formale, triade di *do*, parimenti “offuscata” dalle aggiunte di *re* e *la bemolle*. Si percepisce come un cluster sospeso, ma – ribadiamo – si tratta di un ben mascherato giro alla dominante, prima della ripresa conclusiva.



R. Vaughan Williams, *Full Fathom Five*, mm. 28-30

11. La parola *globe* nel testo può essere intesa come “globo terrestre, terra”, ma anche come riferimento al Globe Theatre di Londra in cui recitò la compagnia di Shakespeare. Alcuni critici hanno attribuito a questi versi anche il significato di commiato del drammaturgo al mondo del teatro.
12. Traduzione di A. Lombardo.
13. Come si è detto, la figura di Vaughan Williams incarna un'assoluta “britannicità musicale”. Ma il seppur breve apprendistato (inverno 1907-1908) svolto presso Maurice Ravel ha lasciato tracce inequivocabili nello stile del compositore inglese. In particolare, nella chiarezza di scrittura, limpidezza del linguaggio armonico, nella ricerca di una raffinata “luminosità timbrica” e nell'attitudine all'ideazione di “paesaggi sonori” suggestivi.

## 2. The Cloud-Capp'd Towers

Il secondo brano del trittico corale è uno dei tre monologhi di Prospero presente ne *La Tempesta*. Prospero riflette sulla caducità della vita e sulla fatica del percorso di conoscenza di se stessi e della realtà. Questa alla fine è l'esperienza che accomuna tutti i personaggi sull'isola shakespeariana, tutti sullo stesso piano nel cercare di giungere alla conoscenza del proprio mondo che può svanire, come al risveglio da un sogno, non appena crediamo di averla raggiunta.<sup>11</sup>

PROSPERO:

*The cloud-capp'd towers, the gorgeous palaces,  
The solemn temples, the great globe itself,  
Ye all which it inherit, shall dissolve  
And, like this insubstantial pageant faded,  
Leave not a rack behind. We are such stuff  
As dreams are made on, and our little life  
Is rounded with a sleep.*

PROSPERO

Le torri ricoperte dalle nubi,  
i palazzi sontuosi,  
i templi solenni,  
questo stesso vasto globo, sì,  
e quello che contiene,  
tutto si dissolverà.  
Come la scena priva di sostanza  
ora svanita  
tutto svanirà  
senza lasciare traccia.  
Noi siamo della materia  
di cui son fatti i sogni  
e la nostra piccola vita  
è circondata da un sonno.<sup>12</sup>

Anche in questo brano il compositore crea un'ambientazione sonora di tipo descrittivo-impressionistico.<sup>13</sup> La declamazione del testo da parte del coro si dipana attraverso un andamento verticale. Gli accordi si susseguono sulla base di concatenazioni sganciate da principi tonali. Quello che si percepisce è un senso di gravitazione instabile (molti accordi sono in disposizione di secondo rivolto), per cui risulta difficile stabilire con certezza un centro tonale. Il secondo e terzo verso del testo («The solemn temples, the great globe itself...») occupano un arco di quattro battute, in crescendo di dinamica e altezza. Un giro di accordi che è calamitato dal tono di *la minore*, ma che attraversa i suoni dell'intero ambito dodecafonico. L'arco declina, sottolineando lo stupore delle parole («shall dissolve»): due triadi oscillano a distanza di semitono, congiunte da un suono comune (*la min. - la bem. magg.*).

R. Vaughan Williams, *The Cloud-Capp'd Towers*, mm. 6-13

La tecnica di progredire per giustapposizione di accordi che condividono una nota, ma sono lontani per tonalità, è alla base di questo pezzo e, più in generale, del linguaggio musicale del compositore inglese. Qualche anno prima delle *Three Shakespeare Songs* Vaughan Williams aveva ultimato la composizione della sua *VI Sinfonia* (1944-1947). La conclusione di *The Cloud-Capp'd Towers* («and our little life is rounded with a sleep») è pressoché identica a quella della *VI Sinfonia*, nella sostanza delle armonie usate, nella sonorità in pianissimo e nell'atmosfera espressiva, misteriosa e meditativa.

R. Vaughan Williams, *The Cloud-Capp'd Towers*, conclusione

R. Vaughan Williams, *VI Sinfonia*, IV mov. Epilogo, conclusione

### 3. Over Hill, over Dale

Il terzo brano, conosciuto anche come *A Fairy Song* e proveniente dall'opera *Sogno di una notte di mezza estate*, atto II, scena 1, possiede, come i primi due, un carattere magico e misterioso. La voce narrante è quella di una delle fate della regina Titania in risposta alla domanda che le viene posta dal folletto dispettoso e ingannatore Puck: «How now, spirit? Whither wander you?» (Come stai, spirito? Dove te ne vai?). La fata risponde perciò descrivendo il lungo percorso che svolge e i compiti che adempie per servire con dedizione la regina delle fate.

*Over hill, over dale,  
Thorough bush, thorough brier,  
Over park, over pale,  
Thorough flood, thorough fire,  
I do wander every where,  
Swifter than the moon's sphere;  
And I serve the fairy queen,  
To dew her orbs upon the green:  
The cowslips tall her pensioners be;  
In their gold coats spots you see;  
Those be rubies, fairy favours,  
In those freckles live their savours:  
I must go seek some dew-drops here  
And hang a pearl in every cowslip's ear.*

Per i monti e per le spiagge  
tra i cespugli e tra i roveti  
per i campi e pei canneti  
tra le acque e tra le fiamme,  
come luna son vagante,  
non sto mai ferma un istante.

Io servo la regina  
delle fate e con la brina  
faccio i cerchi sopra i prati.  
I ranuncoli dorati  
fan la guardia al suo palazzo,  
hanno i manti variegati  
di un bel rosso paonazzo  
perché a loro va il favore  
delle fate e in quel colore  
si concentra il loro odore.  
Vado via per la mia strada,  
devo appendere in tre ore  
una perla di rugiada  
all'orecchio d'ogni fiore.<sup>14</sup>

Con il suo movimento in tempo composto, rapido e vivace, *Over hill, over dale* riequilibra l'andamento lento e meditativo dei primi due brani del trittico. Analogamente al pezzo d'apertura, la scrittura si snoda in un ambito di tipo pentatonico: modo di *sol* (*sol, la, si, re, mi/mi bemolle*). Il pezzo s'inquadra in una forma generale palindroma (ABCBA), dove gli episodi centrali sono quelli in cui la scrittura è più

lineare e tradizionale, in guisa di canto accompagnato (melodia al soprano).

Non si tratta di una citazione letterale, ma lo spunto ritmico che rimbalza tra le voci femminili e maschili divise, all'inizio e alla fine («Over hill, over dale») richiama al nostro orecchio il Mendelssohn del *Sogno di una notte di mezza estate*.

In particolare, il delizioso botta e risposta soli-coro: «gute Nacht, gute Nacht...». Se interpretiamo enarmonicamente il *mi bemolle* come un *re diesis*, l'accordo di settima maggiore di Vaughan Williams è molto vicino all'accordo di quinta aumentata di Mendelssohn.

Allegro vivace

SOPRANO  
O - ver hill, o - ver dale,

ALTO  
O - ver hill, o - ver dale,

TENOR  
Tho-rough

BASS  
Tho-rough

R. Vaughan Williams, *Over Hill, over Dale*, mm. 1-3

Nacht mit Eya-po-pey, Nun gute Nacht,  
nun gute Nacht,  
mit Eya-po-pey Nun gute Nacht,  
gute Nacht,  
mit Eya-po-pey. Nun gute

F. Mendelssohn-Bartholdy, *Sommernachtstraum*, op. 61, n. 3  
Lied mit Chor

Questa breve disamina ha evidenziato che *Three Shakespeare Songs*, nonostante – ripetiamolo – sia un'opera che mette seriamente alla prova la tenuta delle capacità esecutive di una valente compagine corale attuale, presenta caratteristiche stilistiche ancorate alle strutture delle antiche modalità; le quali, seppur sottoposte a qualche processo di deformazione, mantengono saldi i principi di diatonicità, triadi armoniche e centralità tonale. Tutto ciò è un indiscutibile retaggio dell'influenza della musica-Tudor e delle canzoni popolari.

Nello stesso anno 1951, nel pieno della seconda avanguardia musicale, vedevano la luce *Polyphonie X* (Pierre Boulez), *Polifonica-Monodia-Ritmica* (Luigi Nono), *Sonatina* per violino e pianoforte (Karlheinz Stockhausen) composizioni che portavano all'estremo l'esperienza del serialismo integrale e aprivano a tendenze innovative sempre più radicali. Pertanto, la critica internazionale ha, per anni, stigmatizzato la figura di Vaughan Williams come di un musicista nostalgico, conservatore e marginale. Un denigratore disse della sua musica che suona come «una mucca che guarda oltre il cancello».<sup>15</sup>

Oggi di Ralph Vaughan Williams diremmo, invece, che si tratta di un compositore da rivalutare, proprio in virtù della coerenza del suo pensiero musicale. Un anticonformista fedele al proposito di ristabilire un legame con le antiche radici della propria terra, indenne dalla smania di sfoggio di complessità, dalla rincorsa di mode che vanno e vengono; eppure, a suo modo, moderno, se consideriamo che proprio la sua scrittura corale costituisce oggi un modello di riferimento (non solo in ambito anglosassone) per quei compositori che intendono rivalutare la dimensione comunicativa del linguaggio musicale attraverso il recupero di una nuova semplicità.

Chiudiamo con le sue parole: «Credo che il grande lavoro dei nostri revivalisti musicali non sia solo quello di aver portato alla nostra attenzione alcune bellissime musiche di un'epoca passata, di aver rivoluzionato le nostre idee sul canto corale e solistico e di aver liberato i compositori da certe inibizioni tecniche, ma anche quello di averci dato, sia nel coro, che nel canto o nella danza, una coscienza nazionale nella nostra musica senza la quale l'arte non è creativa e quindi non ha vita. Un cosmopolitismo incolore può produrre una folla di buongustai dilettaanti, ma non produrrà mai un artista creativo. Questo non è sciovinismo. Lo sciovinismo tende a una piatta standardizzazione delle cose dello spirito, unita a un feroce antagonismo per tutto ciò che è materiale. Il nazionalismo artistico va di pari passo con l'unità internazionale e la fratellanza tra le nazioni, dove ogni nazione e ogni comunità porteranno al fondo comune ciò che loro, e solo loro, possono creare. I grandi artisti sono internazionali e universali solo nella misura in cui sono anche intensamente nazionali».<sup>16</sup>

14. Traduzione di P. Cavalli.

15. Commento sarcastico attribuito a Peter Warlock, pseudonimo di Philip Arnold Heseltine, critico e compositore inglese.

16. Cap. XI, *Elizabethan Music and the Modern World*, Ibid.

n. 70 - maggio 2023

# CHORALITER

Rivista quadrimestrale di Feniarco  
Federazione Nazionale Italiana Associazioni Regionali Corali

DOSSIER

## ROMANTICISMO CORALE

ALESSANDRO RUO RUI

## RISCONTRI INTERIORI

## IL CANTO PRIMA DEL CANTO

LA VOCE DEI GENITORI  
PER I NEONATI PREMATURI

CAMILLA DI LORENZO

## GLI OCCHI DANZANTI

## IL GELO SULLE ROSE

LA CHIUSURA DEL  
FLORILÈGE VOCAL DE TOURS

**UN MONDO  
MIGLIORE**  
LA RIPRESA DEL  
FESTIVAL DI PRIMAVERA