

Il rinascimento inglese: Elgar, Delius, Vaughan Williams

A regola, l'Inghilterra del diciannovesimo secolo avrebbe dovuto dare una scuola di compositori forte e individualistica come la Germania, la Francia o la Russia. Le radici c'erano, la tradizione c'era, e con Henry Purcell (1659-1695), l'Inghilterra aveva prodotto un personaggio di primo piano. Molto prima di Purcell, tuttavia, i compositori inglesi di una certa importanza avevano recato il loro contributo al progresso della musica. Abili contrappuntisti come John Dunstable, morto nel 1453 (non si conosce la data di nascita), John Taverner (1495-1545) e Thomas Tallis (c. 1505-1585) produssero un gruppo nutrito di musica sacra. La seconda parte del regno della regina Elisabetta I vide attivo a Londra tutto un gruppo di brillanti musicisti. Erano William Byrd, Orlando Gibbons, Thomas Morley, John Dowland, John Wilbye e Thomas Weelkes, tra gli altri; e composero madrigali, arie, musiche per liuto e altri strumenti, e musica sacra. Spesso Shakespeare, Marlowe, Jonson, Donne, Herrick e il resto della galassia dei grandi autori elisabettiani collaborò assai da vicino con loro. Che meraviglioso periodo dovette essere, quello, e quanto esaltante!

La musica inglese ebbe la sua massima espressione nella figura di Purcell. Nei trentasei anni della sua vita produsse una quantità enorme di musica, in tutte le forme: musica sacra, odi, musica di scena, la prima opera inglese (*Didone e Enea*, 1689), musica da camera, canti a più voci (alcuni dei quali deliziosamente impertinenti), pezzi per clavicembalo. Queste composizioni rivelano una personalità non comune, e in certe cose sono sorprendentemente moderne. A parte certe impressionanti idee melodiche e un'armonia che a volte anticipa il cromatismo dei romantici, Purcell fu eccezionale, per quei tempi, e parla direttamente all'ascoltatore moderno, i madrigali elisabettiani, per esempio, per quanto graziosi, esigono un gusto già sicuro a causa delle loro modalità arcaiche. Ci vuole un ascoltatore abbastanza raffinato per capirli. Ma Purcell, in larga misura, parla il linguaggio di Ognuno. I suoi successori avrebbero dovuto svilupparne e raffinarne le tecniche, portando la musica inglese a vette ancora più alte. Purtroppo egli non ebbe successori. Invece, venne in Inghilterra Georg Friedrich Haendel.

L'impatto di Haendel sulla musica inglese fu immane. Qualcuno direbbe catastrofico. La massiccia figura del corpulento sassone pesò fortemente sui successori, al punto che ogni sforzo creativo parve soffocato sul nascere. Gli inglesi non si stancavano mai delle composizioni corali alla maniera di Händel; e poiché Händel, cosa per altro ovvia, componeva in quella maniera meglio di chiunque altro, si finiva col suonare sempre lui. È vero che alla fine il romanticismo approdò anche nelle isole britanniche. Anzi fu Wordsworth l'iniziatore della scuola romantica con le *Lyrical Ballads* del 1798. Se il romanticismo musicale inglese avesse avuto l'immaginazione e la capacità creativa di quello letterario, l'Inghilterra sarebbe stata alla testa delle nazioni. Invece, si rifece alla tradizione mendelssohniana e non alla linea Chopin-Liszt-Wagner.

Nel diciannovesimo secolo Mendelssohn ebbe sul pensiero musicale inglese non meno peso di Händel nel secolo precedente. Nel Mendelssohn borghese, competente, accademico, c'era qualcosa in cui l'Inghilterra musicale si identificava senza riserve. Lì era considerato un dio, molto più di quanto non lo fosse mai a Lipsia. L'Inghilterra era un paese conservatore, ricco, con un'aristocrazia potente; e temeva i cambiamenti. Mendelssohn era innegabilmente un genio, ma un genio talmente come si deve! Era un gentiluomo, ricco, conservatore e non faceva niente che mettesse in pericolo l'ordine vigente. Era inevitabile che Mendelssohn e la regina Vittoria diventassero amici. Avevano molte cose in comune: cautela, mentalità convenzionale, buone maniere, un'apparenza estremamente conservatrice. Simpatizzarono moltissimo. C'è qualcosa di dolce, di innocente, di incantevole in quel rapporto, in quella regina Vittoria e in quel principe Alberto, entrambi amanti della musica, che si uniscono a Mendelssohn per una serata musicale,

come una buona famiglia borghese. A Buckingham Palace tutto era lindo e ordinatino quando quel gentile signor Mendelssohn veniva a porgere i suoi omaggi:

Il principe Alberto [scriveva Mendelssohn nel 1842] mi aveva chiesto di andare da lui il sabato alle due, per provare il suo nuovo organo prima di partire dall'Inghilterra. Era solo, e mentre chiacchieravamo entrò la regina, anche lei sola, vestita molto semplicemente. Disse che doveva partire per Claremont entro un'ora. « Ma, bontà di Dio! cosa c'è qui! » aggiunse, vedendo che il vento aveva messo in disordine tutto, e che perfino tra i pedali dell'organo (che, tra parentesi, faceva una bellissima figura nella sala) c'erano fogli di musica caduti da una grande cartella aperta. Parlando, si inginocchiò e cominciò a raccogliere i fogli. Il principe Alberto l'aiutò e anch'io non restai con le mani in mano. Poi il principe Alberto mi illustrò i registri, e intanto la regina disse che avrebbe rimesso ordine da sola.

Ma io pregai prima il principe di suonarmi qualcosa perché, dissi, potessi vantarmene in Germania: e allora mi suonò un corale a memoria, con i pedali, in maniera così deliziosa, chiara e corretta che molti organisti avrebbero potuto imparare qualcosa da lui; e la regina, avendo finito di riordinare, sedette accanto a lui e ascoltò, compiaciutissima. Poi dovetti suonare io, e attacca: il mio coro dal Paolus, « How lovely are the Messengers ». Non ero ancora arrivato alla fine del primo verso che entrambi cominciarono a cantare, benissimo; e per tutto il tempo il principe Alberto maneggiò i registri per me con tanta esperienza - prima un flauto, poi tutto forte, il ripieno alla parte in re maggiore, poi un'eccellente diminuendo con i registri e così fino alla fine del pezzo, e tutto a memoria - che ne fui sinceramente compiaciuto ...

La regina Vittoria avrebbe voluto che tutta la musica fosse come quella di Mendelssohn. E i sudditi obbedivano, scrivendo cose molto corrette e non troppo originali. Tra la morte di Händel nel 1759 e l'affermarsi di Edward Elgar nell'ultimo decennio del secolo diciannovesimo, l'Inghilterra non produsse neppure una importante personalità musicale. Nel diciannovesimo secolo ci furono buoni compositori: William Sterndale Bennett, Arthur Sullivan, Alexander Mackenzie, Charles Hubert Parry, Charles Villiers Stanford. Erano tutti accademici, e la musica di questi degni compositori si sentì molto di rado fuori dell'Inghilterra. Questo vale perfino per il protetto di Schumann, Sterndale Bennett, mentre Sullivan sopravvive solo grazie alle operette. Piccole cose ben scritte e anche graziose vennero dal gruppo di Londra, e sono composizioni migliori della fama di cui godono: ma vi si sentono troppo Mendelssohn prima, Schumann e Brahms dopo.

Elgar, nato a Broadheath il 2 giugno 1857, uscì dai binari tradizionali. Fu riconosciuto come il più grande compositore d'Inghilterra e godette ai tempi suoi di una fama immensa. Poi declinò rapidamente per avere un ritorno nel decennio 1960-69. Nella fase modernista che va dal 1920 al 1940, i bei giorni di Stravinskij, Bartòk, Prokof'ev e Milhaud, i musicisti avrebbero riso se qualcuno avesse detto che Elgar era stato importante. Lo si considerava un provinciale gonfiato, un tempo popolare solo perché l'Inghilterra aveva una gran voglia di rivendicare un compositore importante e tutto suo. Era edoardiano, conservatore, reliquia del militarismo e dell'imperialismo inglese. Che cosa ci si poteva aspettare da un uomo che amava la caccia alla volpe, il golf, la pesca? Anche l'aspetto deponeva contro di lui. Era alto, dritto, con folti baffi, naso adunco e narici frementi; portava l'ombrello afferrandolo al centro; tutto il suo portamento era militaresco; era vestito con proprietà; era il vero modello del clubman edoardiano. E perciò non poteva non essere una specie di impiegato della musica che componeva pezzi volgari e sciovinisti (Pomp and Circumstance: nientemeno!). Non si potevano ascoltare, così come non si potevano leggere le poesie di Kipling. Ecco quali erano i suoi peccati.

Non fu solo l'estetica dell'età neoclassica, con la sua avversione per il romanticismo, che contribuì a tenere Elgar in discredito per diversi decenni. C'era anche l'interesse per il nazionalismo qual era rappresentato in Inghilterra da Raiph Vaughan Williams e il revival della scuola elisabettiana. Il nazionalismo dilagava nel mondo musicale, con Bartòk in Ungheria, Janaček in Cecoslovacchia,

Nielsen in Danimarca. Sibelius in Finlandia e Ives negli Stati Uniti (benché nessuno lo conoscesse, si può dire). I nazionalisti si immersero nelle fonti native soffiando con zelo nei flauti del folklore. Elgar non faceva niente di tutto ciò. Credeva che il compositore dovesse inventare motivi, non citarli o basarli sui suoni curiosi del passato. Come Strauss e Mahler, si compiacceva degli effetti grandiosi. « Se un compositore scrive per quaranta arpe, dategli quaranta arpe. » Ma questa mentalità era passata di moda da un pezzo, quando Elgar morì, a Worcester, il 23 febbraio 1934. In lui i contemporanei non riuscirono a vedere altro che le derivazioni wagneriane, straussiane e brahmsiane. Le opere maggiori - le due Sinfonie, il Concerto per violino e il Concerto per violoncello, l'enorme poema sinfonico Falstaff - iniziarono un rapido declino. Solo le Enigma Variations e The Dream of Gerontius ebbero gran voga, tra le sue opere serie, ma Gerontius fu poco suonato fuori dell'Inghilterra. I giovani musicisti andavano dicendo che era un « incubo ».

Eppure ai musicisti dell'ultimo decennio del secolo diciannovesimo, Elgar era apparso un individualista, e uno dei più grandi maestri viventi dell'orchestra. Era quasi autodidatta. Il padre, organista, violinista e accordatore di pianoforti, incoraggiò i suoi primi esperimenti di composizione, ai quali mise mano ancora bambino. Da ragazzo studiò il violino e il piano, poi andò a lavorare da un avvocato e infine decise di dedicarsi esclusivamente alla musica. Fu violinista nell'orchestra filarmonica di Worcester, insegnò in provincia e produsse una notevole quantità di composizioni, in buona parte da solotto e nessuna importante. Niente lo distingueva dagli altri compositori laboriosi ma mediocri. Quel tantino di reputazione gliel'avevano data dei piccoli brani sentimentali come il Salut d'amour per piano, un pezzo che nei salotti dell'Inghilterra vittoriana occupò lo stesso posto che i pezzi per piano di Gottschalk, sul tipo di Last Hope, occupavano nei salotti americani di quello stesso periodo.

Poi, nel 1889, venne la Froissart Overture, la prima sua opera significativa, e rivelò un compositore che aveva un brillante senso delle sonorità della grande orchestra post-romantica. Black Knight (1893), King Olaf (1896) e Caractacus (1898), tutti per coro e orchestra, destarono ulteriore interesse. Nel 1900 Elgar era il più famoso compositore d'Inghilterra, specialmente dopo l'enorme successo delle Enigma Variations nel 1899. Quest'opera sinfonica era un ritratto musicale dei suoi amici. Elgar disse inoltre che il tema principale aveva per contrappunto « un tema che non si sente ». Nessuno ha identificato questo tema misterioso, enigma dell'Enigma. Hans Richter diresse la prima esecuzione a Londra, e il brano fu ripreso anche nel continente. Fritz Steinbach, lo studioso di Brahms, definì Elgar « un genio e un pioniere nel campo dell'orchestrazione ... Effetti assolutamente originali dal virtuosismo quasi unico ». Era un grosso complimento, fatto da un direttore della terra di Richard Strauss.

Elgar fu chiaramente influenzato da Strauss. Alcune melodie hanno il caratteristico contorno straussiano, con i loro slanci, l'ampia estensione e gli sbocchi impreveduti. L'orchestrazione deve inoltre qualcosa al compositore di Ein Heldenleben. Ma l'orchestrazione di Strauss, efficace com'è, spesso arriva allo scopo semplicemente grazie alle dimensioni e al volume. Elgar ottenne una sonorità più luminosa. Osserva Vaughan Williams: « Ho notato che in Wagner si potrebbe fare tranquillamente a meno, o quasi, degli strumenti « di colore », rimettendoci qualcosa nel timbro, è vero, ma senza danno alla struttura. Ma con Elgar è tutt'altra cosa. Anche negli accompagnamenti ai movimenti corali non c'è niente che si possa eliminare senza lasciare un buco nella trama ».

Elgar fece seguire alle Enigma Variations quella che molti considerano la cosa sua più importante, l'oratorio Dream of Gerontius su testo del cardinale Newman. La prima al festival di Birmingham fu quasi un disastro. Richter era impreparato, il coro non capiva la musica e i solisti non erano all'altezza del compito. (Da quella volta Elgar diresse personalmente quasi tutte le sue prime.) Le successive esecuzioni del Gerontius andarono meglio e l'Inghilterra, con la sua tradizione di canto corale, ci si affezionò. (Gli inglesi, fu George Bernard Shaw a dirlo, « ricavano un macabro piacere dai requiem ».) Gerontius ha momenti di grande nobiltà e bellezza. È anche piamente noioso; e se

è lo spartito più ambizioso di Elgar non è, nonostante ciò che dicono gli ammiratori, il suo migliore. Occupa nella sua musica il posto che A Mass of Life occupa nella musica di Delius: un grosso tentativo che però non è riuscito in tutto e per tutto.

Cockaigne: in London Town venne nel 1901. Elgar non pretese mai di essere un compositore di carattere nazionale. Ma in Cockaigne, come nel Falstaff, che venne nel 1913, scrisse una musica che evoca fortemente lo spirito del suo paese. Può darsi che sia un'Inghilterra, la sua, un po' lontana da quella della realtà, ma solo un inglese avrebbe potuto concepire quel pezzo. Altrettanto si dica delle quattro marce Pomp and Circumstance. La numero uno, in re, fu per Elgar ciò che la Valse triste fu per Sibelius e il Preludio in do diesis minore per Rachmaninov. Per tutti, Elgar è rimasto il compositore di Pomp and Circumstance. Le prime due marce furono eseguite per la prima volta a un concerto di Proms nel 1901. « Non dimenticherò mai la scena che segui quando finì la prima, quella in re maggiore », racconta Elgar nell'autobiografia. « La gente balzò in piedi e cominciò a urlare. Dovetti suonarla una seconda volta, con lo stesso risultato; anzi, non vollero che proseguissi con il programma ... Solo per riportare un po' d'ordine la feci eseguire una terza volta. » Non molto dopo, Edoardo VII suggerì di dare delle parole alla marcia; nacque così Land of Hope and Glory. Se Elgar era già molto noto, adesso diventò famoso, fece furore. Gli piovvero addosso onorificenze d'ogni genere, comprese varie lauree da università americane e, nel 1904, il titolo di baronetto. Fu l'anno che vide una « tre giorni » di musica esclusivamente sua al Covent Garden.

Pomp and Circumstance può aver dato fama e denaro a Elgar, ma dal punto di vista musicale gli fece più male che bene. Gli appiccicò un'etichetta di nazionalismo esasperato alla Kipling, e c'è chi non volle prendere sul serio nessuna composizione dell'autore della marcia. I musicisti non erano disposti ad accettarla per quella che era, una marcia, appunto, vivace e vigorosa. Intanto Elgar scriveva una bella serie di composizioni: la superba Introduzione e Allegro per orchestra d'archi (1905), la Prima Sinfonia (1908), il Concerto per violino (1910), la Seconda Sinfonia (1910), e il Concerto per violoncello (1919). Lavorò anche a una grossa trilogia corale. The Apostles è del 1903, The Kingdorn del 1906. Nessuna delle due opere è entrata a far parte del repertorio internazionale. La terza opera della trilogia non fu mai portata a termine.

Le due sinfonie sono opere grosso modo post-romantiche, vigorose, fedeli alla tradizione di Brahms con qualche tocco alla Strauss. Sono bei pezzi, riscattati dalle evidenti derivazioni grazie al buon gusto della scrittura e alla melodia tipicamente inglese. Attualmente stanno tornando in voga, come pure il Concerto per violino, con tutti gli inconsci riferimenti al Concerto per violino di Brahms. Forse la cosa migliore, tra le ultime, è il Concerto per violoncello, elegiaco, personalissimo, pieno di temi belli e orecchiabili. Il contenuto lirismo del tema d'apertura è insolito perfino per Elgar, al quale piacevano le melodie dalle lunghe frasi. Dura, autogenerandosi, per un tempo incredibilmente lungo. Il Concerto insieme con quello di Dvořák in si minore, va annoverato tra i più grandi della categoria.

Con il Concerto per violoncello e il Quintetto con pianoforte del 1919 finì, praticamente, la fase creativa di Elgar. Visse ancora quindici anni, e compose ancora qualcosa, ma oggi non si sente nessuna di queste sue ultime composizioni. Come Rossini e Sibelius, Elgar decise di ritirarsi quando era al culmine della carriera. Non si riprese mai dalla perdita della moglie, avvenuta nel 1920. E non gli, piaceva l'indirizzo che la musica stava prendendo. Molto probabilmente si considerava anacronistico. Certo tutto concorreva a dargli questa sensazione. Nel periodo agitato che tenne dietro alla prima guerra mondiale fu trascurato e ignorato. Al concerto per il suo settantesimo compleanno, alla Queen's Hall, la sala era mezza vuota. Elgar confidò che aveva composto una terza sinfonia ma che non avrebbe sprecato tempo a orchestrarla, perché nessuno voleva più la sua musica. Trascorse gli anni della vecchiaia in solitudine. Ruppe ogni contatto con il mondo musicale, non andò mai a un concerto, disse che non sopportava la musica e preferì parlare di cricket e di corse di cavalli.

Ciò che gli anni trenta non seppero vedere nell'ardente post-romanticismo di Elgar fu il carattere particolarissimo della sua musica. A differenza dei predecessori vittoriani, Elgar parlò con una voce spiccatamente individuale. Può essersi rifatto a Strauss e Wagner per l'orchestra, e a Brahms per le strutture delle sinfonie e dei concerti, ma le melodie e il modo in cui trattava le forme erano personalissimi. Una sua melodia, con la curiosa tensione, gli ampi intervalli e i salti esuberanti, il suo sicuro, forte, sentimento britannico (è difficile descriverlo, ma esiste), spicca immediatamente riconoscibile come l'opera sua e di nessun altro compositore della storia. Questo solo basterebbe a metterlo al di sopra del livello di un buon tecnico o di uno sperimentatore più avanzato. La musica senza personalità, per quanto abile possa essere, non dura. Quella di Elgar può essere edoardiana e borghese, può celebrare l'imperialismo britannico (esplicitamente o, più spesso, implicitamente) può addirittura avere la sua parte di retorica convenzionale (come ce l'ha, senza dubbio, il *Gerontius*), ma abbonda di vitalità e personalità. Non è una coincidenza che la riabilitazione di Elgar cominciasse con il revival di Kipling e di altri personaggi del periodo. Negli anni cinquanta la piena di studi edoardiani ha dimostrato che quei signori barbuti e quelle dame imbustate potevano essere abbastanza interessanti.

L'elemento di retorica edoardiana presente nella musica di Elgar può presentare delle difficoltà alla direzione. L'autore si servi di un'orchestra enorme e il direttore è portato a sottolineare, con troppa enfasi. Allora la musica può risultare veramente volgare. Lo stesso Elgar si rese conto del problema e se ne preoccupò molto. Al critico Ernest Newman disse che l'espressione era scritta nella sua musica e che un direttore non doveva fare altro che seguire le indicazioni date nello spartito. « Se la gente si accontentasse di suonare la musica così com'è scritta ... » disse. Altrimenti il sentimento elgariano, osservò Newman, tende a sbavare, e a torto se ne fa colpa al compositore. « Pochi autori » scrisse Newman « soffrono tanto, in questo senso, per l'incomprensione degli interpreti; la squisita sensibilità di Elgar diventa sentimentalismo, la sua energia diventa volgarità, i suoi `nobilmente` diventano magniloquenza teatrale: e tutto perché il direttore non sa dove occorre fermarsi. » A questo si può aggiungere che lo stesso Elgar diresse l'orchestra registrando il Concerto per violino (con il giovane Yehudi Menuhin) e tutt'e due le sinfonie, e che tutti perciò potrebbero studiare i tempi e il fraseggio.

Elgar appartenne a una triade di compositori inglesi, tutti attivi nello stesso periodo, che risollevarono la musica del loro paese dallo scadimento seguito ai tempi di Händel e Mendelssohn. Gli altri due furono Frederick Delius e Ralph Vaughan Williams. Non si potrebbero immaginare tre compositori più diversi. Elgar, cordiale ed esuberante, accettò l'Inghilterra com'era e la esaltò nella musica. Vaughan Williams, francamente nazionalista, si rifece all'Inghilterra dei Tudor, del sedicesimo secolo, per trarne ispirazione. Delius fuggì il suo paese, e trovò ispirazione soltanto in se stesso. L'Inghilterra non gli piaceva molto: era un intellettuale aristocratico più che un borghese o un commoner, e scrisse una musica personalissima che si avvicinò al panteismo quanto può farlo la musica.

Per certi aspetti Delius ricorda Fauré: personalissimo, talora delicato, elegante, tradizionale senza essere accademico. Non compose molto, e dovette aspettare a lungo il giusto riconoscimento. A quarant'anni aveva scritto cose significative, ma salvo poche canzoni non aveva visto pubblicato niente di suo. Solo nel 1905 cominciò ad affermarsi, e in Germania. Ma neppure allora godette di fama internazionale. Continuò a scrivere, a limare e a ripulire a Grez-sur-Loing, a una sessantina di chilometri da Parigi. Nel 1924 intervennero la paralisi e la cecità. Un devoto musicista inglese, Erick Fenby, si offrì di aiutarlo, immobilizzato com'era, e insieme elaborarono un sistema che permetteva al compositore di dettare. Il tentativo fruttò varie composizioni, ma per fortuna Delius aveva già scritto le cose alle quali è affidata la sua fama.

È difficile dare un'idea della sua musica. Qualcuno l'ha definita impressionismo inglese, ma non è una definizione molto felice. Molte influenze contribuirono a costruire quell'uomo complesso che

si chiama Frederick Delius. Nacque a Bradford, vicino a Manchester, il 29 gennaio 1862. I suoi, mercanti di lana di origine tedesca, erano ricchi. Delius mostrò una certa attitudine alla musica e intendeva dedicarsi completamente. Il padre invece volle che si occupasse dell'azienda familiare. Delius obbedì, e si rivelò il peggiore uomo d'affari mai apparso dal tempo dell'invenzione della moneta. Dopo un po' il padre fu ben contento di liberarsi di lui. Delius e un amico se ne andarono in Florida, nel 1884, per far fortuna con la coltivazione degli aranci. Si stabilirono a Solano Grove, vicino a Jacksonville. Pochissime furono le arance immesse sul mercato dai due soci. In compenso, Delius si dedicò alla musica. Conobbe un musicista di New York, Thomas Ward, e diventarono amici. Delius dichiarò di avere avuto in realtà un solo maestro, Ward, il quale era, pare, teorico del suono e armonista.

Per un po' Delius insegnò musica a Jacksonville, e poi in Virginia. Visse anche a New York, per un certo periodo di tempo. Poi, nel 1887, andò al Conservatorio di Lipsia grazie all'aiuto finanziario del padre. Non dovette mai preoccuparsi del denaro. La gradevole Florida Suite fu composta a Lipsia. Poi, nel 1888, visitò Parigi. Abitò per un poco da uno zio, e poi decise di stabilirsi in Francia. Sposò la pittrice Jelka Rosen e compose due meravigliosi pezzi sinfonici: *Over the Hills and Far Away* (1895) e *Paris* (1899). Le due opere recano il segno della sua maturità. Delius si formò lentamente, ma una volta trovato il suo *métier* non lo cambiò per tutta la vita. « Ci misi moltissimo a capire quel che volevo fare, ma quando lo capii, fu una folgorazione. » Poi venne un'opera, *Irmelin* (1892), messa in scena solo nel 1953, molti anni dopo la morte dell'autore, e una serie di altre opere, brani per orchestra e un concerto per piano. A quarantun anni Delius aveva composto cinque opere, sei cospicui brani sinfonici, una cinquantina di liriche e di pezzi vari: ma niente, praticamente, era stato stampato. Improvvisamente le sue composizioni cominciarono a essere eseguite in Germania. Nel 1904 fu presentata a Elberfeld l'opera *Koanga*, e nel 1907 un'altra opera, *A Village Romeo and Juliet* veniva messa in scena a Berlino. Le composizioni corali *Appalachia* (1902) e *Sea Drift* (1903) furono dirette da maestri tedeschi. In Inghilterra Thomas Beecham si interessò a Delius e fece tutto il possibile, ed era molto, per farlo conoscere. A poco a poco Delius si affermò in Inghilterra. In Germania era annoverato tra i più importanti compositori viventi. Secondo Beecham, solo Richard Strauss lo superò in popolarità nell'ultimo decennio dell'anteguerra. La violenta anglofobia dilagata in Germania dopo il 1914 lo esclude dal repertorio tedesco.

Un'opera che attirò molta attenzione e che è stata definita il capolavoro di Delius fu *A Mass of Life* (1905). In verità non è il suo capolavoro, così come *The Dream of Gerontius* non è il capolavoro di Elgar, se non agli occhi di chi misura un capolavoro dalla durata. Ma è un'opera ambiziosa e con momenti molto importanti. Il testo è derivato da Nietzsche, autore che Delius adorava. Prendeva un capitolo dell'opera di Nietzsche e lo studiava, magari per settimane di fila, e poi passava a un altro capitolo. « Saluto in lui un sublime poeta e una bella natura » diceva.

A Mass of Life ha la sua genesi nel Canto notturno di Zarathustra. Beecham lo diresse in prima esecuzione nel 1905. Non è un'opera religiosa, e del resto Delius non fu religioso. A Eric Fenby disse che la religione o la fede non gli servivano. « C'è una sola, vera felicità nella vita, ed è creare. » (Sorprende il numero dei grandi compositori che furono liberi pensatori o addirittura atei. Tanto per citare i primi nomi che vengono alla mente, lo furono Verdi, Saint-Saëns, Debussy, Brahms, Wagner, probabilmente Chopin.) Semmai, Delius fu un solipsista. Lui e la sua musica erano un piccolo mondo isolato; esistevano l'uno per l'altro, si alimentavano l'un l'altro.

Delius fu un personaggio interessante. Quando Beecham lo vide per la prima volta ebbe l'impressione di trovarsi di fronte a un cardinale o almeno a un vescovo in abito borghese:

... Il volto aveva quel misto di ascetismo e di astuzia che uno associa mentalmente agli ecclesiastici di alto grado. Fui colpito anche da un'aria generale di puntualità e di sobria eleganza che si osservano raramente negli artisti. Il linguaggio, che aveva una base inconfondibilmente

provinciale, contrastava in maniera imprevista ma non spiacevole con questa prima impressione. Non era fatta per lui la dizione impeccabile laboriosamente inculcata e standardizzata nelle nostre scuole più importanti e nelle nostre antiche università. Lealmente conservava le sue preferenze per il dialetto dorico di quel grande paese settentrionale dai grandi campi, che guarda con compassione alle affettate eleganze del molle sud. A questa base si era sovrapposta una mescolanza poliglotta acquisita in ventiquattro anni di voluto esilio dall'Inghilterra. Nelle sue frasi intervenivano continuamente parole francesi e tedesche e diceva sempre « orchester » invece di « orchestra » ... In pubblico era dignitoso, riservato e cortese; e non c'era in lui traccia visibile di bohème.

Per il resto della sua vita, dopo lo scoppio della prima guerra mondiale, Delius si alternò tra Inghilterra e Francia, trascorrendo la maggior parte del tempo a Grez-sur-Loing, dove viveva tranquillamente con la moglie. Non si occupò della musica contemporanea; anzi avversò attivamente quasi tutta la musica contemporanea, esclusa beninteso la sua. La sua carriera si esaurì nell'arco di una quindicina d'anni, più o meno dal 1900 al 1915. Morì il 10 giugno 1934 a Grez.

Delius non è indebitato con nessun altro compositore. Come Debussy, rompe con ogni forma vigente: e la sua musica ha un che di spontaneo, di improvvisato che sembra derivato dalla sperimentazione al piano, di accordi cromatici esotici e voluttuosi. È una musica rapsodica, dalle forme libere, del tutto esente da classicismo. Le armonie a volte sono troppo ricche e addirittura dissonanti, ma non rassomigliano a quelle di nessun altro compositore. « Non credo che l'armonia o il contrappunto si possano imparare » disse Delius. « Imparare ammazza l'istinto. Non bisogna credere al detto che per capire la musica bisogna sentirla molte volte. È una sciocchezza, è l'ultimo rifugio degli incompetenti ... Per me, la musica è una cosa semplicissima. È l'espressione di una natura poetica ed emotiva. » La sola cosa che contava era un « senso di scorrimento ». La musica scorreva o non scorreva. Se scorreva era buona, se non scorreva era cattiva. Nel 1920, in un lungo articolo scritto per "The Sackbut", Delius reagì violentemente all'avanguardia dei tempi suoi:

Nel mondo c'è spazio per tutti i tipi di musica e per tutti i gusti, e non c'è motivo per cui i devoti di Dada non debbano godere le produzioni musicalmente imbecilli della loro piccola cerchia, tosi come gli amatori della commedia musicale si godono il loro particolare genere. Ma quando vedo i profeti della cricca più recente fare il possibile per pervertire il gusto del pubblico e seminare falsi valori nelle giovani generazioni degli amanti della musica facendosi beffe dei grandi maestri del passato e nella speranza di attirare più attenzione sui petits maîtres del presente, allora dico che è tempo di parlare francamente e di protestare ...

Questi sono tempi di anarchia nell'arte: non c'è autorità, non ci sono principi, non c'è senso delle proporzioni. Chiunque può fare quello che vuole e affermare che fa dell'arte » con la certezza che una massa di idioti lo staranno a guardare a bocca aperta, pieni di ammirazione ...

La musica non esiste per sottolineare o esagerare qualcosa che accade al di fuori della sua sfera. L'espressione musicale comincia ad assumere significato dove le parole e le azioni arrivano al limite massimo dell'espressione. La musica dovrebbe occuparsi dei sentimenti e non degli avvenimenti esteriori. Far sì che imiti qualche altra cosa è futile come pretendere di farle dire « Buon giorno » o « Che bella giornata ». Solo ciò che non si può esprimere altrimenti vale la pena di essere espresso in musica.

Delius si attenne a questi precetti. Fondamentalmente fu un pittore di colori timbrici che si esprime con estatiche improvvisazioni. I piccoli poemi sinfonici - Brigg Fair (1907), Summer Night on the River (1911), On Hearing the First Cuckoo in Spring (1912) - sembrano improvvisazioni; e le opere di maggiori dimensioni appaiono semplicemente come improvvisazioni di maggiori dimensioni. È musica « che si occupa dei sentimenti » ed esprime cose che non si potrebbero « esprimere altrimenti ». Delius fu un mirabile melodista, quasi ciaikovskiano. Ma non fu risonante

come il grande russo, e la sua musica non ha un impatto altrettanto immediato. Nonostante le affermazioni provocatorie circa l'immediatezza d'effetto della buona musica, occorre tempo per assimilare la sua. Ma una volta assimilata, sembra che non si usuri mai. E se all'ascoltatore piace un'opera di Delius è molto probabile che gli piacciono tutte, perché egli scrisse quasi sempre con lo stesso stile. Certo fu lungi dall'essere un compositore universale. I suoi equivalenti, nelle altre arti, potrebbero essere un Gerard Manley Hopkins, una Mary Cassatt o un James Branch Cabell. (Quest'ultimo nome potrebbe sembrare, a qualcuno, un complimento a doppio taglio: ma quanti sono i prosatori eleganti? I paesaggi magici di Delius appartengono alla stessa terra romantica del Poictesme di Cabell.)

Le cose che fece, Delius le fece in maniera perfetta. Soprattutto, la sua musica ha una squisita raffinatezza, spesso con una vena sotterranea di tragedia. È di frequente sensuale, a volte forte, ma sempre evocativa: di laghi, di tramonti, di paesaggi, del cielo parigino e dell'oceano Atlantico al largo della costa americana. Anche le opere hanno questo carattere intimo. A *Village Romeo and Juliet* non è fatta per teatri grandi. Delius visse quasi sempre appartato nella sua privacy, e qualcosa di questa riservatezza, di questa riluttanza ad agire e parlare a cuore aperto affiora in ciò che scrisse. Non fu un compositore che andasse verso il pubblico. Doveva essere il pubblico ad andare verso di lui. Quelli che lo fecero, come Beecham, scoprirono che la musica di Delius è un'esperienza unica. « Le opinioni possono variare e di molto », scrisse Beecham nella biografia del compositore. « Quanto a me, non posso che considerarlo l'ultimo grande apostolo, nel nostro tempo, del romanticismo, della bellezza e del sentimento in musica. »

Ralph Vaughan Williams, che seguì Elgar di quindici anni e Delius di dieci, era un uomo grande e grosso, indistruttibile, che ebbe la più lunga fase creativa della storia della musica. Nacque a Gloucestershire il 12 ottobre 1872 e morì a Londra il 26 agosto 1958, finendo la Nona Sinfonia solo poco prima di spegnersi, a ottantasei anni. Cominciò a essere pubblicato a soli diciannove anni, e quindi ebbe un record di produttività che è di ben sessantacinque anni. Di famiglia agiata, Vaughan Williams poté dedicarsi con calma alla scelta del linguaggio che avrebbe fedelmente perseguito. Da ragazzo imparò a suonare vari strumenti, ma nessuno a livello professionale. « Mi sono stati insegnati il pianoforte, che non sono mai riuscito a suonare, e il violino, che è stata la mia salvezza musicale. » Al Royal College of Music studiò con Stanford e Parry, e fu debitore soprattutto al secondo. « Noi discepoli di Parry abbiamo ereditato da lui, se siamo stati saggi, la tradizione corale inglese che Tallis trasmise 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 passato la torcia a noi, ed è nostro dovere mantenerla accesa. » A differenza di Elgar, Vaughan Williams respinse la tradizione tedesca del diciannovesimo secolo a favore della tradizione corale e dei canti popolari inglesi. Per temperamento non riuscì mai a identificarsi con la scuola tedesca. « Ancora oggi l'idioma di Beethoven mi ripugna », scrisse da vecchio, aggiungendo: « Ma spero di avere almeno imparato a vedere la grandezza che c'è dietro l'idioma che mi dispiace e a cogliere nello stesso tempo qualche debolezza dietro l'idioma di Bach, che amo ».

Chissà per quale strana ragione, considerando l'opinione che aveva della musica tedesca del diciannovesimo secolo, andò a Berlino per farsi dare lezioni da Max Bruch. Ma non ne ricavò molto. Prese il diploma di « Doctor of Music » a Cambridge nel 1901. Poco dopo aderì all'English Folk Music Society. Fu un passo che decise della sua vita. Come Bartók e Kodály, Vaughan Williams e l'amico Gustav Holst andarono, nelle campagne a raccogliere musica nativa allo stato più puro possibile. Holst fu compositore molto nota ai tempi suoi, ma oggi non lo si ascolta più. Era considerato un aggressivo modernista, e appartenne a un gruppo importante di compositori post-elgariani: un gruppo che comprendeva tra gli altri Samuel Coleridge-Taylor, Arnold Bax, John Ireland e, un po' più tardi, Arthur Bliss.

Vaughan Williams si saturò di canti popolari. Attraverso questi studi fu in grado di liberarsi delle influenze straniere, come spiegò in una conferenza:

Ai tempi in cui Elgar formava il suo stile, la canzone popolare inglese non era in voga, ma venne deliberatamente resuscitata e diffusa solo una trentina d'anni fa. Ora, che cosa significa questo revival del compositore? Significa che parecchi, tra noi, hanno trovato nella sua semplicissima forma il linguaggio musicale nel quale, inconsciamente, ci stavamo coltivando. Ha dato un punto d'appoggio alla nostra immaginazione ... La conoscenza dei nostri canti popolari ha portato allo scoperto non tanto qualcosa di nuovo per noi ma qualcosa che era nascoste dalle cose straniere.

L'atteggiamento nei confronti del nazionalismo musicale rappresentava una fuga cosciente da un predominio straniero quanto una teoria della composizione che aveva tra i suoi elementi la musica di un popolo. Vaughan Williams aveva visto troppi compositori inglesi trascinati come prigionieri dietro il carro dell'accademismo tedesco, e si batté accanitamente per non farsi catturare. « Finché insisteranno a servire di seconda mano gli elementi esteriori della musica di altre nazioni, i compositori non dovranno sorprendersi se il pubblico preferirà il vero Brahms, il vero Wagner, il vero Debussy o il vero Stravinskij ai loro pallidi echi. » Meglio una musica limitata ma onesta che l'imitazione. « Non tutti i compositori possono aspettarsi di avere in serbo un messaggio universale; possono però avere un messaggio particolare per i loro connazionali. » Chiunque può scrivere nello stile di Wagner o di Strauss, ma un compositore britannico non dovrebbe farsi tentare da queste imitazioni. « Non è forse ragionevole supporre che chi divide con noi il modo di vivere, i costumi, il clima, perfino il cibo, abbia da comunicarci un segreto che il compositore straniero, pur dotato magari di più immaginazione, di più forza, di un migliore equipaggiamento tecnico, non è in grado di darci? » Questo, concludeva Vaughan Williams, era il segreto del compositore nazionale. Arrivò al punto, come capita spesso a chi si fissa su una tesi, di interessarsi solo alla musica che avesse qualche caratteristica nazionale. Di conseguenza, quasi tutto Stravinskij lo infastidiva, salvo certe cose come *Les Noces* o la Sinfonia di salmi, che sottolineano fortemente il retaggio russo del compositore. Altrimenti, sosteneva, Stravinskij era semplicemente un compositore astuto e alla moda che faceva leva su un sacco di trucchetti raffinati. Quanto all'atonalismo di Schönberg e della sua scuola, Vaughan Williams se ne tenne lontano: « Schönberg non significava niente per me, ma siccome evidentemente ha significato parecchio per gli altri, oso dire che è tutta colpa mia ».

Sostenuto dall'interesse predominante per la musica popolare inglese, si mise a scrivere musica che, almeno sperava, aprisse la strada a un movimento nazionalistico. Le tre *Norfolk Rhapsodies* e *In the Fen Country* attirarono molta attenzione nel 1906 e nel 1907, rispettivamente. Ma Vaughan Williams sentiva di aver bisogno di studiare ancora e decise di prendere lezioni scegliendo, in mezzo a tanti, proprio Maurice Ravel! « Nel 1908 arrivai alla conclusione che ero incerto e pesante, che mi ero cacciato in un vicolo cieco e che una ripulitura francese mi sarebbe stata utile. » Se ne andò a Parigi, orso grande e grosso sempre trasandato (qualcuno disse che si vestiva « come se dovesse inseguire i canti popolari fin nelle tane »), incontro a Ravel, esile ed elegante, che non sapeva bene che cosa farne, di quell'invasore. Guardò qualcuna delle sue composizioni e gli disse di scrivere un minuetto alla maniera di Mozart. Vaughan Williams partì in quarta: « State a sentire, ho rinunciato al lavoro, agli amici e alla carriera per venire qui a imparare qualcosa da voi, e perciò non scriverò un petit menuet dans le style de Mozart ». Ravel gli insegnò a rinunciare alla « pesante maniera contrappuntistica dei teutoni ». Dopo Ravel, Vaughan Williams giudicò completata la propria educazione musicale.

Ritornò in Inghilterra e cominciò a comporre in tutte le forme. La serie delle sinfonie fu inaugurata da *A Sea Symphony* (1910), *A London Symphony* (1914) e dalla Sinfonia Pastorale (1922). Scrisse anche un'opera, *Hugh the Drover* (1914), oltre a brani corali, musica per il teatro, la Fantasia on a Theme by Tallis (1910) per doppia orchestra d'archi (uno dei suoi lavori più popolari) e il bel ciclo

di liriche *On Wenlock Edge* (1909), per tenore, quartetto d'archi e piano. Un brusco cambiamento di stile portò la Quarta Sinfonia del 1935. Si allontanò dal linguaggio di derivazione popolare delle precedenti sinfonie per uno stile difficile, dissonante e quasi astratto. In questa composizione intese esprimere la sua agitazione per l'invasione dell'Abissinia da parte degli italiani. « Non so se mi piace », disse della sinfonia. « Ma è questo che vuol significare. »

Da quel momento ci fu nelle sue composizioni sinfoniche una sempre crescente tensione armonica. Alcune, come la Sesta, erano astratte. Altre, come la Quinta e la Nona, ritornavano al linguaggio popolare. Ma anche nelle sinfonie astratte c'era un'anglicità sottintesa che ne costituisce la base, con trasformazioni armoniche e melodiche che si potevano far risalire all'epoca Tudor. Non era musica pulitina, garbata. Non intendeva scrivere « graziose » evocazioni del passato o del presente, e nessun compositore inglese è riuscito come lui a evitare la musica del tipo « *Ye Tea Shoppe* ». Le sinfonie sono scabrose, con una buona dose di dissonanze e spesso una costruzione che capovolge la forma-sonata. È musica che non scende a compromessi, che non segue la moda ed è, nel senso migliore della parola, originale.

La Quinta Sinfonia del 1943, con il ritorno alla tradizione popolare, piena di echi pastorali, idillici, potrebbe anche essere il capolavoro orchestrale di Vaughan Williams. L'astratta Sesta Sinfonia ha un incredibile ultimo movimento con l'indicazione « sempre pianissimo, senza un crescendo ». È un movimento crepuscolare, spettrale: potrebbe avere un solo equivalente nella storia della forma-sonata, ed è l'ultimo movimento della Sonata in si bemolle minore di Chopin. Per la Settima Sinfonia, la *Antartica*, adattò musica scritta nel 1953 per il film *Scott o, i the Antartic*. L'Ottava Sinfonia (1956) è un'opera fuori dalle convenzioni che l'autore definì « sette variazioni in cerca di un tema ». Quattro mesi prima di morire finì la Nona Sinfonia (1958), opera retrospettiva ricca di reminiscenze e piena del nazionalismo sublimato delle sue cose migliori.

La Nona è un'opera di gran mole da ogni punto di vista, ma viene eseguita di rado. C'è stata, contro la musica di Vaughan Williams, una reazione abbastanza simile a quella che si è avuta contro Elgar. In ogni modo Elgar è stato riscoperto, e sarà riscoperto anche Vaughan Williams. Potrà anche darsi che un giorno venga addirittura salutato come il più importante sinfonista del secolo. Né accademico né avanguardista, scrisse musica emotivamente ordinata che assunse vecchie forme considerevolmente modificate a scopi espressivi. È facile attribuire una funzione troppo importante al suo nazionalismo. Se il patriottismo, come disse il dottor Johnson, è l'ultimo rifugio dei furfanti, è anche vero che in musica il nazionalismo può essere il rifugio di uno sciovinista, come fu dimostrato in maniera particolarmente convincente dalla musica russa durante il periodo del realismo socialista. La cosa più facile del mondo è scrivere « musica nazionale » di un certo tipo. Basta prendere un motivo popolare e dargli una veste orchestrale pittoresca. Ma Vaughan Williams non si regolò in questo modo. Il suo nazionalismo, come quello di Bartók o quello di Dvorák, era espressione dello stato d'animo di un uomo quanto della condizione esteriore della cultura del suo paese. Quale che fosse l'impulso iniziale, la musica di Vaughan Williams è prima di tutto musica e solo in un secondo momento nazionalismo: ed è musica di un uomo grande, di uno spirito grande e di un pensatore molto originale. Vaughan Williams amava ripetere un'osservazione di Gustav Stresemann, che riassume bene anche il suo operato: « Serve meglio l'umanità l'uomo che, radicato nella propria nazione, sviluppa le sue doti spirituali e morali al massimo della capacità, in modo che, crescendo oltre i limiti della sua nazione è in grado di esprimere qualcosa che appartiene a tutta l'umanità ».

Harold C. Schonberg (da *I GRANDI MUSICISTI*, traduzione di Vittorio Di Giuro, ed. Mondadori, 1972)