

JEAN SIBELIUS WEBSITE

BENGT VON TÖRNE

CONVERSAZIONI CON SIBELIUS VII

CONVERSAZIONI CON SIBELIUS

65

balletti per la Corte di Vienna, e il lavoro di Mozart è intersecato di *Serenate* ed altre composizioni d'occasione.

Per entrambi i Maestri questi pezzi minori rappresentarono un riposo tra le grandi gestazioni del loro genio; analogamente Sibelius impiega i «momenti liberi», tra l'uno e l'altro lavoro sinfonico importante, nella composizione di piccoli pezzi per pianoforte. Parlando dell'atmosfera di Vienna Sibelius fu indotto naturalmente a farne un paragone con quella della capitale francese. «Credo che Parigi sia un luogo eccellente per lavorare. Stimola le energie. Lo so per esperienza». Egli aveva provato questa forte sensazione a Parigi e a Saint Germain, da cui si domina la città e dove aveva passato diversi mesi lavorando a una delle sue sinfonie. «Peccato — aggiunse — che compositori di quint'ordine ottengano a Parigi il più grande successo».

Ed eccolo indugiarsi su l'argomento che è per lui di vitale importanza: la differenza essenziale che corre tra la moda passeggera del momento e lo stile dell'autentica opera d'arte che soggiogherà generazioni e generazioni. Egli pensava che Parigi in special modo spingesse gli artisti alla ricerca di nuovi mezzi espressivi, e a suo vedere questa tendenza, purché giustamente intesa, sarebbe stata senza dubbio utilissima allo sviluppo dell'arte. Ma al pubblico non si dovevano presentare i semplici esperimenti, che purtroppo sembrano dilagare nelle sale da concerti. Ogni ricerca di nuove combinazioni sinfoniche, ogni studio di colorazioni orchestrali sconosciute, sia esso sistematico o improvvisato spontaneamente, avrebbe dovuto subordinarsi alla fantasia creativa dell'artista. Soltanto così il compositore avrebbe potuto





Due manoscritti di Sibelius

preservare piena indipendenza spirituale, piena individualità; soltanto così le sue composizioni avrebbero acquistato il carattere di opera d'arte; essendo la vera espressione di idee suggerite all'autore dalla ispirazione, sostenuta da una solida sapienza ed esperienza tecnica.

È interessante osservare il riflettersi di queste idee nell'opera di Sibelius. Le sue due sinfonie vi si prestano in modo speciale. Al primo contatto col pubblico furono giudicate né più né meno che rivoluzionarie; ma nello spazio di trent'anni l'eccezionale popolarità le ha circonfuse di un'aureola: ora sono già classiche. In questi due potenti lavori non ci colpisce la innovazione materiale della struttura sinfonica, ma l'intensa originalità e significazione delle immagini musicali su cui esse sono costruite. Una serie ricchissima di idee, che abbraccia tutta la gamma dei colori, dal più fiero eroismo al lirismo più tenue, domina le due partiture. Certo, scrivendole, Sibelius non pensava di fare del nuovo; si limitava ad ascoltare la voce irresistibile della sua ispirazione vulcanica e ad accettarne le direttive. Il colore tutto personale del linguaggio strumentale non è intellettualmente voluto, ma creato spontaneamente e condizionato alla atmosfera e al carattere individuale della musica. Un attento studio della partitura confermerà le mie parole.

Tessuto armonico di una semplicità quasi sconcertante. Il maestro, evidentemente, vi ha conferito questo carattere quasi arcaico affinché esso rimanesse sfondo discreto e non sottraesse ai temi l'attenzione dell'ascoltatore. Analoga parsimonia troveremo nelle partiture seguenti. Perfino negli ultimi lavori, l'armonizzazione dei quali è spesso straordinaria-

mente complessa, vi sono passaggi che consistono di semplici accordi piani, ove questi si confacciano alle intenzioni del Maestro. La struttura di ogni episodio nasce dal carattere intrinseco di esso, non da un desiderio sperimentale. È confortante tanto coraggio in un'epoca che considera necessario, ad ogni partitura che si rispetti, un certo numero di note fortuite e dissonanti, come la scintillante uniforme ussara al domatore di leoni.

Nelle due prime sinfonie Sibelius affronta il problema del contrappunto in modo conforme al suo trattamento del tessuto armonico. L'episodio polifonico e imitativo che è nello scherzo della *Prima Sinfonia* illustra i suoi canoni di allora. Esso si trasforma d'un tratto in semplice scrittura omofonica, non appena un'ulteriore elaborazione toglierebbe freschezza all'immagine musicale. Sotto questo aspetto non sono diversi i passaggi imitativi dell'ultimo tempo della stessa sinfonia. Il finale della *Seconda*, essendo nella « forma-sonata », contiene uno « sviluppo ». Se paragoniamo tale sviluppo a quello del primo tempo della *Prima*, vi troveremo alcune analogie interessanti ed istruttive. In entrambi i casi, la elaborazione polifonica dei temi si riduce all'essenziale, essendo interamente subordinata all'entità dell'immagine musicale invece di dominarla.

Più tardi riscontreremo nelle opere di Sibelius un'evoluzione contrappuntistica notevole. Ne sia esempio lo stile rinascimentale della *Sesta Sinfonia*. Pure l'atteggiamento del Maestro non è cambiato dall'epoca delle prime due sinfonie. Anche qui l'intera partitura è dominata dalla concezione dell'immagine musicale, cui è ancora sottoposta l'elaborazione

della struttura. Un aumento di polifonia è conseguenza necessaria del carattere intrinseco dei temi, e serve soltanto a dar rilievo alla individualità di essi. Da questo si può dedurre che l'atteggiamento di Sibelius nei riguardi del contrappunto è tutt'uno con le idee chiaramente espresse nella sua scrittura omofonica. Nel suo lavoro nessuno di questi due mezzi complementari d'espressione è divenuto campo sperimentale.

Caratteristico dell'orchestrazione di Sibelius è che egli, almeno in apparenza, adopa i vari strumenti, i piccoli gruppi e l'insieme, nel modo più semplice. E nulla potrebbe opporsi meglio alla tendenza sperimentale. Pure apprezzando la ricerca cosciente di nuovi mezzi espressivi, sempre che questa sia giustamente concepita, Sibelius non ha mai intrapreso nulla di simile, né per la concezione armonica, né per il tessuto polifonico, né per il colore orchestrale.

Dopo aver accennato all'atmosfera di Parigi, Sibelius portò la conversazione sul fondatore della nuova scuola musicale francese. «Debussy ha saputo afferrare lo spirito di Parigi», disse; e volle sapere la mia opinione. Risposi che spesso pensavo a Debussy come ad un artefice di squisitissimi *bibelots*. Ma, a mio vedere, egli mancava completamente di grandezza e di profondità, pur essendo senza dubbio un genio. «Capisco benissimo il vostro pensiero — rispose Sibelius — pure la musica di Debussy fu una parola detta al momento giusto, secondo me». E aggiunse che vi sono artisti la cui importanza nel progresso dell'arte è maggiore del valore precipuo delle loro opere. «E poi — disse

— Debussy stesso sapeva bene di non essere né grande né profondo. Lo so perché l'ho conosciuto». E mi raccontò di aver diretto un concerto a Londra, molti anni prima, assieme a Debussy. A turno i due compositori diressero le loro opere e durante l'intervallo ebbero modo di parlarsi a quattro occhi. Fu in questa conversazione che Debussy lasciò capire a Sibelius di rendersi pienamente conto dei propri limiti. Affermazione, questa, particolarmente importante, perché è l'opposto di quanto ci vien detto di solito sulla personalità del compositore francese. Alcuni entusiasti, scrivendo di Debussy, hanno cercato di proclamarlo creatore sovrano di tutta la musica avvenire, e molti aneddoti sembrano far fede che non gli mancasse per nulla la coscienza di sé. Infatti egli poteva andar fiero di avere arricchito l'arte musicale d'un nuovo idioma, infinitamente sottile, d'un linguaggio delicatissimo per tinte e sfumature. Ma al confronto con Sibelius la sua abituale sicurezza può aver vacillato. Il temperamento infuocato del grande sinfonista nordico gli fece forse comprendere per un attimo ciò che la natura gli aveva negato.

Sibelius pose termine alla discussione insolitamente lunga di quel pomeriggio con l'insistere sulla importanza che ha il recarsi all'estero di quando in quando, abbandonando i contorni ben noti della vita quotidiana, per far provvista di impressioni fresche ed eccitanti. Idea, questa, tipica della mentalità nordica; si pensa a Ibsen, che scrive *Casa di bambola* durante un inverno ad Amalfi e trova la formula definitiva per *Brand* entrando in San Pietro a Roma in una calda

giornata. Molti altri esempi potremmo citare, togliendoli dalla storia dell'arte e della letteratura nordica.

Ma le ultime parole di Sibelius furono: «Benché mi piaccia conoscere nuovi paesi e passare qualche tempo in città straniere, io devo *vivere* in Finlandia. Abbandonare definitivamente questo paese sarebbe la fine per me e la morte della mia arte!».

VI.

Digressione sui tre tipi di sinfonie. — Sibelius appartiene al tipo del «sinfonismo epico». — Essenza di tale sinfonismo: «vedere al di là del momento», ossia «pensare prospetticamente». — Il lirico Ciajkowski è «antiprospectico». — «Più invecchio e più divento classico».

La serie monumentale delle sinfonie di Sibelius costituisce un blocco unico nella musica contemporanea. Ma essa forma anche il nucleo della vasta produzione del maestro, essendo tutti gli altri lavori riuniti attorno a questa gigantesca colonna centrale. La concezione che Sibelius ha della sinfonia come manifestazione d'arte e di spirito umano può quindi esser posta alla base della sua filosofia estetica e delle sue opinioni sulla vita. Prima del tentativo di isolare tale concezione è d'uopo fare qualche osservazione di indole generale.

Circa dieci anni fa uno dei compositori a capo della nuova scuola, dichiarò solennemente in una intervista che l'opera di Beethoven era di importanza trascurabile e che la vera musica era nata nelle proprie partiture. E ci comunicò un'altra notizia di considerevole interesse: la sinfonia, essendo morta, sarebbe stato ridicolo tentare di risuscitarla.

Questa asserzione si basa su un'idea ammessa a priori da molti protagonisti dell'innovazione artistica; l'idea cioè che le capacità mentali e biologiche della nostra sensibilità artistica siano suscettibili di un cambiamento improvviso e completo.

Pure, il cuore umano non è cambiato nello spazio di due-mila anni, e i suoi dolori, le sue gioie, disillusioni ed esultanze, sono rimaste le stesse per venti secoli. È quasi impossibile rendersi conto del tempo infinito che separa, poniamo, Lucrezio da Alfred de Musset; alcuni episodi del *De Rerum Natura* sembrano contemporanei alla prefazione di *Rolla*. Nelle opere di certi filosofi del Rinascimento, come Pomponazzi e Montaigne, vi sono pagine che esprimono le idee sociologiche dell'ultimo ventennio, e taluni tra i dettami di San Benedetto per la sua regola monastica offrono esempi della più sottile psicologia moderna. Se dunque la mente e il cuore dell'uomo sono rimasti immutati per così lungo tempo appare più audace che ragionevole fidare in una trasformazione improvvisa nel corso di pochi anni. In tal caso è anche difficile capire perché dovrebbero mutare le fondamenta della nostra sensibilità artistica, nonostante le manifestazioni esteriori di essa presentino la maggior varietà, in accordo ai diversi caratteri delle varie epoche.

Dal tempo di Eraclito e Parmenide, alba della filosofia greca, il pensiero occidentale sembra essersi diviso in due correnti essenziali. « Tutto scorre », è il famoso detto di Eraclito cui si contrappone la convinzione di Parmenide d'una unità universale. Parmenide, e tutti gli altri filosofi della scuola eleatica, rappresentano l'atteggiamento epico di fron-

te alla vita. Attraverso l'Antichità Classica, il Medioevo, la Rinascenza e i tempi moderni, il contrasto fra Parmenide ed Eraclito si fa sempre, più o meno fortemente, sentire. Esso esprime l'incompatibilità di due diversi caratteri che, senza dubbio, esisteranno finché esisterà l'uomo. E poiché il carattere epico sarà rappresentato nello sviluppo filosofico futuro così lo sarà anche nell'arte avvenire. Ciò significa, musicalmente parlando, che la linea sinfonica troverà sempre i suoi adepti, per quanto assai pochi, i quali, come nel passato, troveranno in sé la forza necessaria a sostenerne le pesanti regole.

Le sinfonie del repertorio corrente si possono dividere in tre tipi, essenzialmente diversi. I capolavori sinfonici di Haydn e Mozart sono i rappresentanti classici del primo tipo. Troviamo qui l'idea epica nella sua manifestazione più semplice. Essa domina l'intera opera conferendole ineguagliabile serenità, omogeneità e trasparenza.

Le immortali creazioni del diciottesimo secolo hanno un parallelo moderno nelle sinfonie di Brahms e di Bruckner. Nulla più epico di queste sinfonie, emanazioni opprimenti di due ingegni profondamente filosofici, incapaci, alla fine, di esprimersi nel linguaggio orchestrale e pure obbligati a farne uso. Malgrado il tessuto armonico, tanto più elaborato, e la grande ricchezza di temi ed episodi lirici, specialmente in Bruckner, entrambi i Maestri conservano la calma e semplice visione che ebbero i loro antecessori settecenteschi. Non per coincidenza il quarto tempo dell'ultima sinfonia di Brahms è una ciaccona, variazioni cioè sopra un basso ostinato, una tra le forme più epiche della architettura musicale. E Bruckner, l'ultimo uomo che abbia scritto un adagio da Beethoven

in poi, inserisce molte tra le sue più pure ispirazioni religiose nella partitura delle sue sinfonie, investendole così di una architettura epica classica, invece di farne degli inni lirici.

A comprendere tutta la grandiosità della linea epica di Haydn, Mozart, Brahms e Bruckner, basterà citare il caso Gustavo Mahler, uno fra i più patetici della storia musicale. Intellettualmente nulla è più interessante delle sue partiture sinfoniche. Certo egli aspira a vaste prospettive epiche, e le sue intenzioni sono sorrette da una immancabile bravura ed esperienza tecnica. Pure, tali qualità indubbiamente notevoli, non gli recano alcun profitto, poiché manca la vita in queste opere gigantesche, concepite come sono senza ispirazione, invito *Apolline*, e certamente esse non hanno importanza per lo sviluppo ulteriore della forma sinfonica.

Il secondo tipo di sinfonia è diametralmente opposto all'opera di Mahler. Le partiture del viennese, seppure esempi caratteristici di vera musica sinfonica, cadranno in oblio per mancanza di una vita propria. Mentre i lavori dei quali io parlo affascineranno senza alcun dubbio le generazioni future. Essi sono sinfonici nello spirito, se non nella forma. È tale lo splendore e la forza dei temi e delle immagini musicali su cui essi poggiano, e così bella spesso la costruzione architettonica, che queste qualità annullano qualsiasi contraddizione.

Questo secondo tipo è rappresentato dalle cosiddette sinfonie di Schubert, Berlioz e Ciajkowski.

L'incompiuta del giovane compositore viennese si può quasi dire epica, tanto omogenei sono lo spirito informatore e il carattere estetico di questa partitura sorprendente. Pure

Schubert, qui come sempre, procede per episodi, sia pure brillantemente concatenati, ed è lo splendore individuale di tutte queste immagini, e non la loro unità, che conferisce all'opera la sua eterna giovinezza.

I due famosi lavori di Berlioz: *Symphonie Fantastique* e *Harold en Italie* sono ancor meno sinfonici. Il romanticismo esaltato della sensibilità dell'autore, come pure il carattere drammatico e lirico delle due partiture stesse, si oppongono con forza alla unità richiesta dai vasti orizzonti epici. Per di più, se tali qualità sono magiche per la fusione dei diversi episodi, d'altra parte esse alterano spesso l'architettura globale. Pure, in cento anni densi di avvenimenti musicali importantissimi, nessun'ombra ha offuscato i freschi colori di queste due partiture.

Il caso di Ciajkowski non è dissimile da quello del grande compositore francese, benché, ad eccezione dell'orchestra, nella quale Berlioz rimarrà sempre insuperato, la sapienza di Ciajkowski è molto superiore alla struttura alquanto deficiente e al disegno architettonico eterogeneo delle due sinfonie francesi. Forse il tessuto armonico di Ciajkowski non è sempre originale; ma è omogeneo, e inoltre, in ogni singolo caso, esso segue mirabilmente l'intenzione dell'autore, fino a raggiungere, in certi momenti, un carattere profondamente espressivo. Se ricorre al contrappunto, Ciajkowski non altera mai l'unità della costruzione, peraltro semplicemente omofonica. L'elemento polifonico è usato da lui soltanto come mezzo per aggiungere accenti nuovi al suo linguaggio. La grande unità stilistica trova ulteriore risalto nelle linee perfettamente logiche dell'architettura. Nulla di più omogeneo