

JEAN SIBELIUS WEBSITE

BENGT VON TÖRNE

CONVERSAZIONI CON SIBELIUS VI

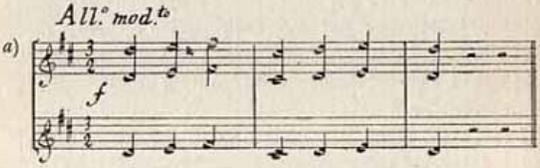
52

BENGT VON TÖRNE

a dispetto di ogni diversità, conserva la forma dell'allegro di Mozart.

Abbiamo già visto che i compositori classici riservano quasi sempre l'architettura a sonata per il primo tempo delle loro sinfonie, quartetti, trii e sonate. Ove ci sorprenda di vedere Sibelius adottare questa forma nella prima parte delle sue due Sinfonie, è evidente che così facendo egli ha inteso conformar la sua ispirazione rivoluzionaria ai canoni dello spirante rococò. Ma la partitura della *Seconda Sinfonia* presenta un'altra e ancor più sorprendente particolarità. Analizzando il famoso finale di quest'opera, una tra le più grandiose concezioni del maestro, vedremo che anch'esso è stato plasmato come classico movimento a sonata. Ne troviamo così un secondo nella stessa partitura, caso eccezionale anche nei lavori classici. Ed essendo privo della grande coda che si può trovare nelle opere di Beethoven, l'originalissimo finale conserva, una volta di più, la forma dell'allegro di Mozart (es. n. 11 a-b).

All.^o mod.^{to}

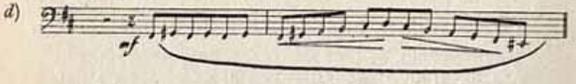
a) 

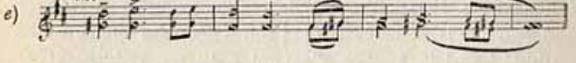
CONVERSAZIONI CON SIBELIUS

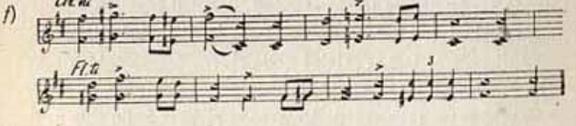
53

b) 

c) 

d) 

e) 

f) 

g) 

ii) *Ve. II* *Ch. vi*

(Esempi n. 11 a-b).

Come gl'innovatori autentici — e contrariamente a coloro le cui produzioni esangui e intellettualistiche tendono a rovesciare la tradizione — Sibelius ritiene che le idee nuove, atte alla trasformazione, debbano nascere dall'intimo, non dalla forma esteriore. E come Dante egli è un rivoluzionario per temperamento, se pure un conservatore per opinioni.

Il detto di Sibelius sugli allegri di Mozart non è quindi mera frase. E qui di nuovo la pratica conferma la teoria. A vero dire la forma mozartiana non si mantiene intatta negli ultimi lavori di Sibelius. Contorni e disegno architettonico vanno gradatamente trasformandosi, finché il Maestro giunge a concezioni totalmente nuove. Pure lo svolgersi di questa evoluzione trae la sua origine nella chiara, trasparente forma dei movimenti a sonata delle due prime Sinfonie, proprio come la terza maniera di Velazquez si basa sulle due fasi precedenti della sua opera.

Qualcuno, forse, obietterà che la particolare ammirazione di Sibelius per l'orchestra di Mozart non coincide con

la sua devozione a Beethoven, che egli considera, come abbiamo visto, il maestro dei maestri. Ma, di fatto, non v'è in questo contraddizione alcuna, come dimostrerà un'altra sua massima.

«L'orchestrazione — egli mi disse un giorno — è la sconfitta dell'idealismo assoluto». E, al mio sguardo perplesso, continuò: «Immaginate di voler scrivere un cantabile per violoncello e che il vostro tema richieda il colore della prima corda. Che fare se la linea melodica vi porterà a scendere sotto il *la*? O accettate la seconda corda — ipocrita come nel violino — o trasponete tutto il tema. In ambo i casi il vostro ideale assoluto verrà sottomesso dalle difficoltà della vita materiale. E se vorrete dare alle trombe un tema eroico e le trombe risulteranno troppo acute, dovrete o rinunciare al colore delle trombe oppure trasportare. L'orchestrazione è come la vita — dura lotta per l'esistenza. Tanto più preziosa, dunque, la vittoria e la capacità di salvare gli ideali malgrado tutti gli ostacoli.

«Ma c'è un altro lato della questione; e qui ancora una volta avrete a che fare con le difficoltà pratiche. Anche quando non scorgete ostacoli immediati alla realizzazione delle vostre idee, non dimenticate mai di mettervi a tu per tu con tutte le piccole imperfezioni che abbondano in orchestra. È sempre bene tenersi vicini alle realtà della vita. Io, per esempio, sono sempre felice di un contatto materiale con l'orchestra, e i concerti che dirigo li chiamo 'bagni orchestrali'. Credetemi, essi sono importantissimi per la salute musicale; c'è pericolo, altrimenti, di diventare troppo idealisti».

Questa idea di Sibelius ci fa comprendere ancora meglio le sue vedute sulla strumentazione di Mozart e di Beethoven. Il maestro delle *Nove Sinfonie* possedeva una personalità troppo forte e severa per conformarsi a qualcosa che potesse usurpare la sovranità della sua idea. D'altro canto le imperfezioni dell'orchestra di allora superavano quelle dei giorni nostri. Quando Beethoven raggiunge stupendi effetti strumentali ne è debitore più alla straripante potenza del suo genio ispiratore che ad uno speciale senso della strumentazione. Per Mozart la cosa è diversa. Il suo amabile spirito di fanciullo non trova difficoltà nell'accettare le restrizioni imposte dall'orchestra del rococò. Pertanto egli era uomo d'orchestra assai più di quanto non lo fosse Beethoven.

Molti compositori hanno provata la dura lotta con le realtà dell'orchestra. L'opera stessa di Sibelius è piena di esempi evidenti ed istruttivi. Non di rado il libero volo della sua ispirazione appare invischiato da una mancanza di intensità dinamica nel registro basso dei tromboni. Nella *Quarta* e *Quinta Sinfonia*, per esempio, troviamo crescenti e fortissimi che non è possibile rendere adeguatamente (es. n. 12).

Adagio

Tr. ni

(Esempio n. 12).

Altre volte si sente la difficoltà nei fagotti. E, come risultato, egli richiede loro di suonare, pianissimo, un passo cromatico nel registro basso, ove né passaggi né pianissimi sono possibili (es. n. 13).

All. molto mod.^{to}

F. g.

(Esempio n. 13).

Un ulteriore sviluppo del meccanismo strumentale renderà facile, con ogni probabilità, la realizzazione compiuta di tali passi. Nella sua edizione, magistralmente ampliata, del trattato d'istrumentazione di Berlioz, Richard Strauss esprime l'opinione che un compositore, richiedendo cose attualmente impossibili, non di rado induce i costruttori d'istrumenti a nuovi progressi e perfezionamenti. Quindi, l'audace scrittura di certi passaggi sibeliani può essere considerata vaticinio di ignote possibilità avvenire.

V.

Antiwagnerismo dichiarato. — «Io t'amo, io t'amo!». — Le parole d'amore si sussurrano.... — Un maggiordomo creato barone. — Wagner destinato all'oblio.... come Bungert! — L'orchestrazione «pianistica» di Brahms. — I sigari che Brahms non offriva. — Nostalgie danubiane di Sibelius. — Arte, moda e musica sperimentale. — Armonia e contrappunto sibeliani. — Limitazione storica di Debussy.

Quando ritornai da Sibelius, egli sembrò davvero compiaciuto del lavoro che avevo fatto. Dico questo a dimostrare la sua straordinaria benevolenza e l'interessamento commovente che dimostrava al suo allievo. Annunciandomi progressi notevoli in ciò che gli mostravo mi sommersi in un mare di rallegramenti. E si dichiarò finalmente soddisfatto di aver potuto essermi d'aiuto. Guardandomi poi con espressione d'intenso compiacimento aggiunse ancora: «Sarò sempre felice se potrò esservi utile». Neppure l'ombra dell'esagerazione in queste parole. A malgrado dei trionfi ineguagliabili da lui raggiunti, egli ha saputo conservare al proprio spirito freschezza e candore, a differenza dei tanti artisti che successi di minor peso hanno rovinato completa-



mente. La grandezza dell'uomo appare evidente in questi piccoli episodi non meno che nell'esposizione delle sue idee.

Accennando al mio modesto saggio Sibelius disse:

«Fino ad ora, le vostre partiture risentivano troppo dello stile pianistico di Schubert. Difetto comunissimo ai primi tentativi dei giovani compositori. Ma ora è diverso; in questa partitura c'è spazio, ci si sente l'aria fresca che entra per la finestra. Questa volta avete saputo darle vita e aprirvi due belle vedute».

Il confronto fra lo stile pianistico di Schubert e i primi tentativi dei giovani compositori non implica alcuna critica al maestro romantico. Al contrario Sibelius esprime il più vivo entusiasmo sulla perenne ispirazione e l'eterna giovinezza delle canzoni di Schubert, dei suoi grandi Quartetti e dell'*Incompiuta*.

Come le altre, anche questa lezione si trasformò in discussione generale. «Che ne pensate di Wagner?», mi chiese all'improvviso Sibelius. Risposi che ne avevo la più grande ammirazione; tuttavia c'erano nella sua personalità, e per conseguenza nella sua musica, alcune cose che non mi andavano a genio.

«Ecco, proprio così! — fece eco Sibelius. — Wagner è rozzo, brutale, volgare, completamente privo di finezza. Esempio: il suo modo di urlare: 'Ti amo, ti amo!'». Sibelius si arrestò di colpo, poi, dopo un momento, riprese in tono diverso: «Secondo me, questa è una cosa che va sussurrata».

Tra le opere di Sibelius ve n'è una che di quest'idea offre l'esempio musicale più perfetto: la piccola suite per orche-

stra *Rakastava*, l'Amante. Qui l'eterea atmosfera è evocata con una magia tutta particolare. La scrittura per archi in sordina è di una squisitezza insolita perfino in Sibelius. Il tenuissimo murmure pare recarci il messaggio di un mondo remoto. Solo un pianissimo di violini e di viole può sussurrarci all'orecchio questi pensieri, ché altrimenti non oseremo esprimerli. Peccato che quest'opera di ineguagliabile delicatezza sia poco nota; c'è da sperare che non rimanga tale, ché certamente essa troverà ammiratori ovunque, eccetto forse tra i più feroci cerebralisti.

La violenta reazione di Sibelius al modo con cui Wagner grida «Ti amo!» è anche protesta decisa contro un atteggiamento nei riguardi della vita.

Per di più Sibelius, come musicista, è l'opposto deciso del creatore del dramma musicale tedesco. Egli manifestò la sua avversione per la pesantezza, per l'enfasi retorica di Wagner; e certo nell'arte della musica nulla è più alieno dalla mentalità di Sibelius di quel barocchismo sovraccarico. Come abbiamo visto, Sibelius non venne mai meno alle proprie convinzioni per gli esperimenti della scuola modernista; a suo giudizio tali deviazioni non uscivano dall'ambito dell'episodio, né mai egli ne fu seriamente turbato. Del resto il maestro non nega a questi fenomeni un certo valore storico-morale, giacché, in alcuni casi, essi non furono inutili all'abolizione del vecchio convenzionalismo.

Invece l'antipatia di Sibelius per Wagner è aumentata dalla convinzione che l'influenza di quel maestro e di tutta la sua scuola sia stata deleteria per l'evoluzione musicale.

Sibelius così concluse le sue osservazioni su Wagner:

« Guardate la sua orchestrazione, che massa di strumenti diversi all'unisono! Wagner mi ricorda il suo amico, e poi antagonista, Nietzsche, che sempre fa pensare a un maggiordomo creato barone ».

Sibelius ricordò poi il mondo musicale della sua giovinezza. « All'epoca dei miei primi lavori sinfonici Wagner rappresentava l'ultima parola. Ciascun compositore si credeva in dovere morale di riempire senza interruzioni venti o trenta pentagrammi della propria partitura; e io che non lo facevo ero guardato come una bestia rara ».

Queste reminiscenze ricondussero Sibelius ad uno dei suoi temi favoriti; all'importanza, cioè, di scrivere sinceramente ciò che detta il sentimento invece di uniformarsi ad effimere mode. « Adesso ci vuole un gran coraggio per far questo », disse; e citò alcuni compositori, come Bungert¹, considerati geni in vita ed ora sepolti nell'oblio. Per contrasto nominò Brahms, sopravvissuto a tutti costoro nonostante il suo rifiuto, dovuto a puro spirito conservativo, di credere in qualsiasi evoluzione del linguaggio musicale.

In Sibelius questo contrapporre Bungert a Brahms è assai significativo. « Bungert fu proclamato un secondo Wagner », egli cominciò. E mi narrò come il Fato benevolo avesse concesso alla vita di Bungert tutte le fortune. Il contrario per Brahms, cui la gigantesca ombra di Wagner sembrò dapprima togliere ogni possibilità di ottenere il suo posto al sole.

¹ Bungert August (Mühlein 1846-Leutensdorf 1915), autore della tetralogia drammatica *Homerische Welt*, del mistero *Warum? Woher? Wohin?* del poema sinfonico *Zeppelins erste große Fahrt* e di molta musica pianistica, vocale, da camera, ecc. (N. d. T.).

Sibelius, studiando a Vienna, ebbe ottime occasioni di assistere alla rivalità tra wagneriani e brahmsiani. Egli stesso, indirettamente, prese parte alla lotta con l'entrare in un'orchestra anti-wagneriana creata dall'intraprendenza di alcuni giovani entusiasti. « E ora nessuno si ricorda più di Bungert — egli disse — voi, per esempio, non l'avevate mai sentito nominare. Da questo vedete bene che nessun vantaggio, per grande che sia, salverà mai il compositore privo di valore intrinseco ». Aggiunse che egli considerava la gloria sempre crescente di Brahms, a confronto con l'oblio completo del « secondo Wagner », un fatto di grandissimo significato morale.

Sibelius esaminò quindi l'orchestrazione di Brahms, il carattere della quale, primitivo e pesantemente pianistico, è ben noto ai frequentatori di concerti. Concluse dicendo: « Tutto quel che scrive un genio è interessante, qualsiasi estetica egli abbia professato e a dispetto di ogni errore e di ogni imperfezione ». A un tratto aggiunse: « Sapete mai ho conosciuto Brahms a Vienna? Offriva sigari a tutti, ma prima di venirgli presentato fui avvertito che nessuno doveva accettarli ».

L'atmosfera di Vienna sembra aver lasciato profonda e duratura impressione sullo spirito di Sibelius, perché egli ne parla spesso e con entusiasmo. Senza dubbio gran parte della sua vasta produzione, salvo forse le sue pagine più altamente ispirate, trae origine dalla residenza giovanile nella capitale austriaca. Egli ne ha conservato, ad esempio, una spiccata predilezione per i valzer. Tutti conoscono le numerose composizioni di questa specie uscite dalla sua penna. Tra esse



la più importante è la famosa *Valse Triste*. Peccato che essa sia divenuta troppo popolare. La maggior parte della gente, udendola suonare da orchestre di ristoranti, invece che nell'originale cornice sinfonica, non si rende conto della grande originalità e della bella tecnica che informano questo pezzo.

Nulla di strano nel fatto che Sibelius, grande sinfonista, trovi tanto diletto nel valzer. Non si tratta di una debolezza, come taluni antagonisti hanno cercato di insinuare. È noto a tutti il grande amore di Brahms per il valzer, ma nessuno ha mai pensato che la grandezza e la dignità delle sue concezioni sinfoniche ne fossero in alcun modo menomate. E Ciaikovsky va ancora oltre: la partitura della sua Prima Sinfonia contiene un valzer al posto dello scherzo. Pure, ch'io sappia, questo fatto non ha mai costituito argomento di critica contro il grande russo.

Ma c'è un'altra sezione, nella produzione di Sibelius, più o meno affine a quella dei valzer e che sembra render perplessi fino i più sinceri estimatori del suo genio: parlo dei piccoli pezzi per pianoforte, ecc., largamente profusi nella sua opera. Senza dubbio anch'essi conservano ampie reminiscenze dell'incantevole città sul Danubio. Ho già riportato il detto semischerzoso di Sibelius che egli scrive pezzi per piano nei momenti liberi. A dispetto del tono umoristico, volutamente esagerato, tali parole ci offrono la chiave per comprendere questi lavori. La piccola composizione rappresenta per il Maestro un ristoro, un riposo dalle sue pesanti fatiche di creatore. Perciò esso è soltanto l'apporto dell'epoca moderna a un genere ben noto nella storia della musica. Tra l'una e l'altra delle sue grandi opere Gluck, ad esempio, scriveva



Sibelius con la moglie e il cognato Armas Järnefelt, noto direttore d'orchestra

