

JEAN SIBELIUS WEBSITE

BENGT VON TÖRNE

CONVERSAZIONI CON SIBELIUS VIII

76

BENGT VON TÖRNE

delle sinfonie di Ciajkowski, o più precisamente delle ultime tre. Capolavori che possono esser collocati tra gli esempi più belli di architettura sinfonica, non sono tuttavia concepiti epicamente, né il loro spirito è sinfonico; perché Ciajkowski è troppo slavo, e fortunamente non cercò mai di esser altro, a malgrado dell'elemento « italianizzante » che è nei suoi lavori e che non ha importanza, benché i suoi antagonisti se ne siano valse. Egli non raggiunge mai il grande orizzonte epico, troppo intensamente preso com'è dal fascino di ogni singolo episodio, dalla bellezza tematica di esso e dalla forza suggestiva del suo colore strumentale.

Tra la forma essenzialmente epica di Haydn, Mozart, Brahms e Bruckner e le più pittoresche derivazioni di essa, come le rappresentano Schubert, Berlioz e Ciajkowski, è nato un terzo tipo di sinfonia, il più nobile, quello che tutti li supera in potenza. Esso abbraccia la visione epica, la profondità prospettica del primo tipo e insieme l'intensità fantastica e passionale del secondo, qualità che a fil di logica sembrerebbero escludersi a vicenda. Soltanto Beethoven poteva concepire un tale schema, soltanto il maestro dei maestri poteva realizzarlo. Nel vasto spazio di questa concezione tutta personale della sinfonia egli compì un altro miracolo, ancor più sorprendente dell'idea stessa. Pur dovendo oltrepassare la grazia elegante del morente rococò e, attraverso un periodo denso di conflitto drammatico, giungere alla serenità della contemplazione, nessuna stanchezza, nessun rallentamento si può notare nella vulcanica intensità del suo temperamento, dai primissimi fino agli ultimi lavori.

È stata necessaria questa lunga digressione onde poter

CONVERSAZIONI CON SIBELIUS

77

assegnare a Sibelius il suo posto nella evoluzione dell'idea sinfonica. Ho descritto Beethoven come il « terzo tipo », ma va sottinteso che alcuni rappresentanti del « secondo tipo », come per esempio Ciajkowski, derivano in parte da lui.

Sibelius aderisce al terzo tipo. Ho già riportato la sua opinione che pone Beethoven « al di sopra di tutti ». Per la verità questo non significa nulla, ché, a dispetto di quella moda snobistica che impone il disprezzo del Maestro delle Nove Sinfonie, centinaia di compositori continuano a professare per lui la più sincera ammirazione, senza tuttavia seguirne la guida. Ma nel caso di cui parlo l'ammirazione ha maggior significato, e le parole di Sibelius assumono grande importanza se messe a confronto con altre da lui pronunciate.

Lo stile primo di Sibelius è stato spesso paragonato a quello di Ciajkowski, cosicché le due prime sinfonie del Maestro finnico vennero considerate caratteristiche del secondo tipo di scrittura sinfonica, e tuttora vengono spesso interpretate come tali. Ecco un grande errore. Uno studio attento ed imparziale delle partiture dimostrerà ch'esse procedono sulla linea tracciata da Beethoven. Pure un'affinità con l'atmosfera di Ciajkowski è innegabile. Evidentemente la radice del problema è più profonda di quanto non sembri.

Il temperamento di Ciajkowski oscilla tra l'esaltazione, i violenti scoppi passionali e una sommissione senza resistenza. Se consideriamo il clima spirituale di Sibelius, così come esso si esprime nelle due prime sinfonie, vi troveremo certo qualche analogia con quella di Ciajkowski, ma constateremo, al tempo stesso, diversità di gran lunga più importante. Non

c'è esaltazione nelle partiture di Sibelius; il suo senso di trionfo e di gioia è assai meno casuale, è più virile, eroico e fuso organicamente con il resto dell'opera. Nelle prime sinfonie di Sibelius il fiammeggiare di un fuoco che mai non si estingue fa da parallelo alle impetuose esplosioni di Ciajkowski. D'altra parte nulla in Sibelius corrisponde a quella rassegnazione che è caratteristica del russo. Perfino i suoi più tenui episodi lirici appaiono scevri da questa tendenza che è tipicamente slava e orientale. Il contrasto è basilare.

Un giorno Sibelius, parlandomi della sua ammirazione per Ciajkowski, concluse col dire che il Maestro russo si abbandona completamente ad ogni situazione, senza guardare al di là del momento. In queste parole è la soluzione del problema che sembra aver messo nell'imbarazzo più di un critico e di un amatore. Con chiarezza esse stabiliscono la differenza tra la mentalità di Sibelius e quella di Ciajkowski. «Vedere al di là del momento»: è questa l'essenza dell'epica, la grande visuale sinfonica; significa *pensare in prospettiva*. E, per quanto semplice ciò possa apparire, è d'uopo considerare appieno la questione.

Partirò da un'idea che Platone sviluppò splendidamente, e mi prenderò con essa qualche libertà. Immaginiamo di salire un colle e fermarci di fronte ad un ampio panorama; scorgeremo in distanza alcune grandi montagne che, alla nostra percezione ottica, appariranno piccole in confronto ai minuscoli cespugli che ci stanno vicini. Ma la riflessione ci dirà subito che di fatto le montagne sono assai più grandi di qualsiasi oggetto a noi circostante. Qui subentra l'elemento epico, il «pensare prospetticamente». Lo stesso fenomeno

si produrrà nel campo del pensiero, benché, naturalmente, in forma meno evidente.

Un bambino, scorgendo dei dolci, sarà tentato di mangiarli malgrado ogni proibizione. Se li prenderà, sarà stato indotto a questo da una percezione visuale immediata. I dolci, in primo piano nella sua visione mentale, assumeranno proporzioni assai maggiori di quelle del pentimento e del castigo seguenti a distanza. Se al contrario il fanciullo resiste, egli offre un esempio semplicissimo di pensiero prospettico, rendendosi conto che il piacere di mangiar dolci è poca cosa in confronto alle pene della punizione e del rimorso. Tutto questo è infatti più importante del capriccio momentaneo, benché a prima vista possa sembrare trascurabile, trovandosi nello sfondo. Montaigne disse che non vi sarebbero ubriachi se la malattia venisse prima e gli effetti esaltanti del vino dopo.

I grandi scrittori epici, come Goethe e Gottfried Keller, non perdono mai di vista l'insieme. Ad ogni istante essi commisurano l'importanza effimera dell'episodio, qualunque ne sia il fascino di dolore o di gioia, alle vaste linee che tutta racchiudono la nostra esistenza. Ciò è reso possibile dalla loro facoltà di pensiero prospettico. I poeti lirici guardano la vita nel modo opposto. L'incanto dell'idillio, l'esultanza del successo o l'accoramento per un avverso destino li assorbono completamente, escludendo ogni capacità mentale di misura. Gli episodi di primo piano assumono nel loro spirito colori tali da render false le tonalità dello sfondo.

È più che naturale trovare a questi casi letterari delle analogie musicali. Ciajkowski, ad esempio, è il rappresentante

estremo del carattere lirico, la cui intensità esclude ogni facoltà di misurazione. Nulla di più alieno dalla mentalità di Sibelius dello spirito che informa la *Symphonie Pathétique*. Benché dotato anch'egli di temperamento vulcanico la situazione episodica non lo assorbe mai a detrimento del tutto. Per questo egli si dichiara seguace di Beethoven, che di tutti i compositori è il sinfonista più tipico, nonostante il suo ardore sembri escludere ogni possibilità di prospettiva epica. Ho già accennato agli aforismi che si trovano nella prima parte della *Seconda Sinfonia* di Sibelius. Dapprima essi sembrano collocati nella partitura come episodi indipendenti, ma verso la fine del tempo li vediamo unirsi in accompagnamento espressivo al primo tema.

Ciò è prettamente caratteristico della vera concezione epica. Ogni aforisma ha una individualità propria; pure, nella mente del compositore, esso è soltanto una delle innumerevoli pietre scolpite che dovranno servire alla costruzione dell'edificio. L'opera di Sibelius è disseminata di esempi consimili.

La squisita *Terza Sinfonia* è rimasta in una oscurità immeritata. Essa conduce alla *Quarta*, che è fenomeno interessantissimo e senza precedenti nella storia della musica. Ogni frequentatore di concerti avrà sentito in essa la complessità di un forte conflitto spirituale, con conseguenze di vasta portata per l'autore stesso. Questa impressione aumenta quando ne parla Sibelius. Egli non mi diede mai il minimo accenno sull'esatto significato di essa. Mi fece soltanto capire quanto valore avesse per lui personalmente questa partitura.

Dopo l'isolamento della *Quarta Sinfonia* troviamo nella

Quinta un ritorno alla vita. In questa vi sono parti che si avvicinano a Beethoven più di ogni altra composizione di Sibelius. Sentiamo qui, ancora una volta, un intimo contatto col mondo umano. Pure, qualcosa è cambiata. L'attitudine generale del Maestro resta epica come al principio, ma il suo modo di affrontare il problema della vita ha subito una notevole trasformazione. Il contatto è, per così dire, meno ovvio che non nelle due prime sinfonie. Si può affermare che la tendenza generale del lavoro si riassume tutta nel finale, ode potente al coraggio e alla perseveranza umana.

Un giorno, durante la guerra, Sibelius disse: «Civiltà è forza, non debolezza; chi ritiene il contrario è in errore. Guardate le grandi nazioni d'Europa, quel che non hanno sopportato! Nessun popolo selvaggio vi avrebbe resistito. È la civiltà che ha dato loro questa forza morale, questo coraggio». E rafforzò il suo pensiero col dire: «Io credo fermamente nella civiltà».

Non c'è dubbio: gli avvenimenti della guerra mondiale colpirono fortemente Sibelius. Egli mi disse che l'idea citata poc'anzi lo aveva perseguitato fin dall'autunno del 1914. La pazienza e il coraggio tanto ammirati da Sibelius appartengono alla visione epica della vita. Tutti i soldati che affrontarono per mesi e mesi i disagi della trincea, guardando ogni giorno la morte negli occhi, vedevano oltre il momento. Sibelius, il sinfonista, fu preso dalla grandezza morale di questa tragedia. Fu circa sei mesi dopo aver terminata la *Quinta Sinfonia* che egli mi parlò della guerra; e, come abbiamo veduto, questo pensiero lo incalzava fin dal 1914. Le sue parole, quindi, dovrebbero mostrare, almeno in parte, l'atmo-

sfera spirituale da lui vissuta al tempo in cui fu concepita la *Quinta Sinfonia*.

Non dobbiamo, però, cercare in quest'opera referenze immediate alla guerra; ciò sarebbe assolutamente contrario ai principi del Maestro. E di fatti alcune parti di questa sinfonia, come ad esempio il famoso *adagio*, parrebbero rivelare tutt'altra origine. Pure, tutti gli elementi di quest'opera formano una preparazione all'impressionante finale. E l'essenza di questo è forza, energia, perseveranza; una volontà irresistibile che si trasfigura per gradi, in una possente apoteosi, fino all'ultima affermazione sonora del suo tema trionfale. E tra questa concezione e il gigantesco dramma svoltosi sui campi di battaglia europei deve esistere una connessione.

La *Quinta Sinfonia* di Sibelius sostiene nella sua evoluzione intellettuale una parte quasi analoga a quella del lavoro corrispondente nella vasta opera di Beethoven: la *Sinfonia in do minore*. Ad eccezione della *Quarta Sinfonia*, il compositore finlandese segue fin qui la linea del Maestro di Bonn. Come Beethoven egli conserva inalterato il suo vasto sguardo sinfonico, benché ciò sembri quasi inconciliabile con l'intensità del suo temperamento. Così egli rimane opposto al tipo essenzialmente lirico-drammatico della composizione sinfonica rappresentata da Schubert, Berlioz e Ciajkowski.

La *Quinta Sinfonia* di Sibelius, suo ritorno alla vita, chiude mirabilmente un periodo di attività creativa. Dopo l'inno trionfante di questo finale l'elemento contemplativo si fa sempre più evidente.

Ho già riportato come Sibelius considerasse Mozart e Mendelssohn i due più grandi geni dell'orchestra. Tale signi-

ficante affermazione, data dal periodo che segue al completamento della *Quinta Sinfonia*, o meglio della prima versione di essa: ed è sostenuta da un'altra affermazione (questa contemporanea). « Più invecchio — mi disse un giorno Sibelius — più divento classico ». Svolse lungamente questo tema e concluse: « È strano, sapete, più conosco la vita e più mi convinco che il classicismo è la via del futuro ». Notate bene che ciò fu detto in un'epoca nella quale la musica atonale e l'eccentricità sperimentale d'ogni genere dominavano le sale da concerto europee.

Ancora una volta troviamo Sibelius all'altezza della sua parola. La *Sesta* e la *Settima Sinfonia* sono classiche nel più stretto senso del termine. Nobilmente esse proseguono la via epica di Haydn e Mozart, e come spirito possono dirsi pre-beethoveniane. E in esse troviamo l'idea sinfonica ridotta all'essenziale. Nulla potrebbe illustrarle meglio del detto di Sibelius ch'egli considera un *allegro* di Mozart il modello ideale per un tempo di sinfonia. I due lavori realizzano infatti l'« ininterrotto fluire » che vinse la sua ammirazione negli *allegri* di quel genio sempre giovane. E un'altra qualità essi hanno in comune con i capolavori sinfonici di Haydn e Mozart: il distacco dalle manifestazioni esteriori della vita. Passarono i giorni nei quali l'ardente spirito di Sibelius reagiva ad ogni impressione. La contemplazione, essenza dell'età saggia, domina ora tutto il suo raggio visivo.

Sibelius, il maestro epico, comincia come un aderente al tipo di scrittura sinfonica inaugurato da Beethoven, sebbene con qualche affinità alla scuola romantica di Ciajkowski. La sua *Quarta Sinfonia* resta caso isolato sia nella sua produ-

zione come nella storia della musica. Dopo la *Quinta* egli si ricongiunge spiritualmente allo stile iniziato da Haydn e Mozart. In ogni fase di questo sviluppo egli si dimostra sinfonista autentico, la sua visione epica essendo sempre dominata da lunghe prospettive psicologiche. E benché taluna fra le sue sette monumentali partiture presenti qualche affinità con tipi di scrittura sinfonica già esistenti, pure ognuna di esse rimane strettamente legata alla firma del maggior compositore vivente: Jean Sibelius.

VII.

Caratteri degli strumenti: il clarinetto basso è un signore anziano e non bisogna farlo correre troppo. — Per Bruckner l'orchestra è un immenso organo. — Le doppie corde. — La tecnica del « pausare ». — L'originalità è accresciuta dalla cultura. — La folla tende a soffocare. — Monumentalità dell'« imbecille ». — Incredibile idiozia del virtuoso. — « Gli artisti parlano soltanto di denaro ». — Il bambino prodigio è privato dell'infanzia. — Tesoro del compositore: i temi. — Riccardo Strauss e la divisione partiturale degli strumenti. — Un gran desiderio: trombe senza sordina e violini non divisi e senza sordina. — Sibelius artista « nordico » e interprete dell'anima finlandese. — I Vikinghi. — Rembrandt e Caravaggio. — Ancora Wagner. — Povertà orchestrale di Grieg.

Durante una lezione Sibelius affrontò di nuovo il problema dell'orchestrazione, e questa volta da un punto di vista affatto nuovo. Avevo scritto in un *allegro* un passo che proposi di far suonare al clarinetto basso. « Bisogna ricordare — egli rispose — che il clarinetto basso è un signore anziano; non bisogna farlo correre troppo ». E continuò ad assegnare i più espressivi e spassosi caratteri ai vari strumenti e gruppi strumentali. Poi, come esempio di atmosfera poetica creata coi mezzi più semplici, ricordò la fine della pastorale nella *Symphonie Fantastique* di Berlioz, in cui l'intero quadro musicale è offerto da un dialogo in pianissimo tra due

corni inglesi accompagnati dai timpani. « Ma a volte — egli aggiunse — un fortissimo di Berlioz è brutale, paragonato per esempio ad uno di Ciajkowski, che non lo è mai, malgrado la sua intensità dinamica ».

Egli discusse anche l'orchestrazione di Bruckner. « Per Bruckner l'orchestra era un immenso organo — disse — Per lui, scrivere partiture era come sedersi all'organo di una chiesa, con tutte le tastiere a portata di mano. Adoprava i vari registri senza tener conto della loro individualità strumentale. Ecco perché scriveva, ad esempio, brani da flauto per i corni ». Sibelius venne alla conclusione già usata per Brahms: Bruckner, in quanto un genio era sempre interessante, a dispetto d'ogni goffaggine.

Quel giorno Sibelius diede risalto all'importanza di saper economizzare le proprie risorse. « Pensate a Grieg e al suo quartetto per archi! — disse — attacca con un accordo nel quale sono usate tutte le corde dei quattro strumenti in fortissimo. Che possibilità volete gli rimangano per il resto del lavoro, se comincia con il più alto clima di tensione? ».

La questione delle doppie corde lo condusse a darmi qualche consiglio pratico. Mi raccomandò vivamente di usare nella orchestrazione, e quando l'occasione lo richiedesse, le corde vuote per gli accordi. Nelle composizioni di Sibelius si trova spesso questo caso, utilizzato nel modo più abile. La testa del tema in andante nel finale della *Prima Sinfonia* ce ne offre un esempio particolarmente riuscito (*es. n. 14*).

Andante assai

(Esempio n. 14).

Qui l'oscura intensità del colore è resa dal *do* vuoto dei violoncelli.

Di un altro segreto tecnico mi mise a parte Sibelius. Molti compositori, egli mi disse, non danno importanza al come e quando interrompere gli strumenti, sia in gruppo che singolarmente. A suo giudizio tale questione richiede una considerazione accurata e niente affatto schematica. E in lui l'interessantissima « tecnica del pausare » è effettivamente una delle più originali caratteristiche orchestrali. Citiamo a questo proposito le battute iniziali della *Quarta Sinfonia*. Cominciano con un accento quasi profetico, che sembra riecheggiare lungamente nell'aria. Questa immagine efficacissima è ottenuta coi mezzi più semplici. Il tema primo è proposto dai fagotti all'unisono con violini e contrabbassi divisi

