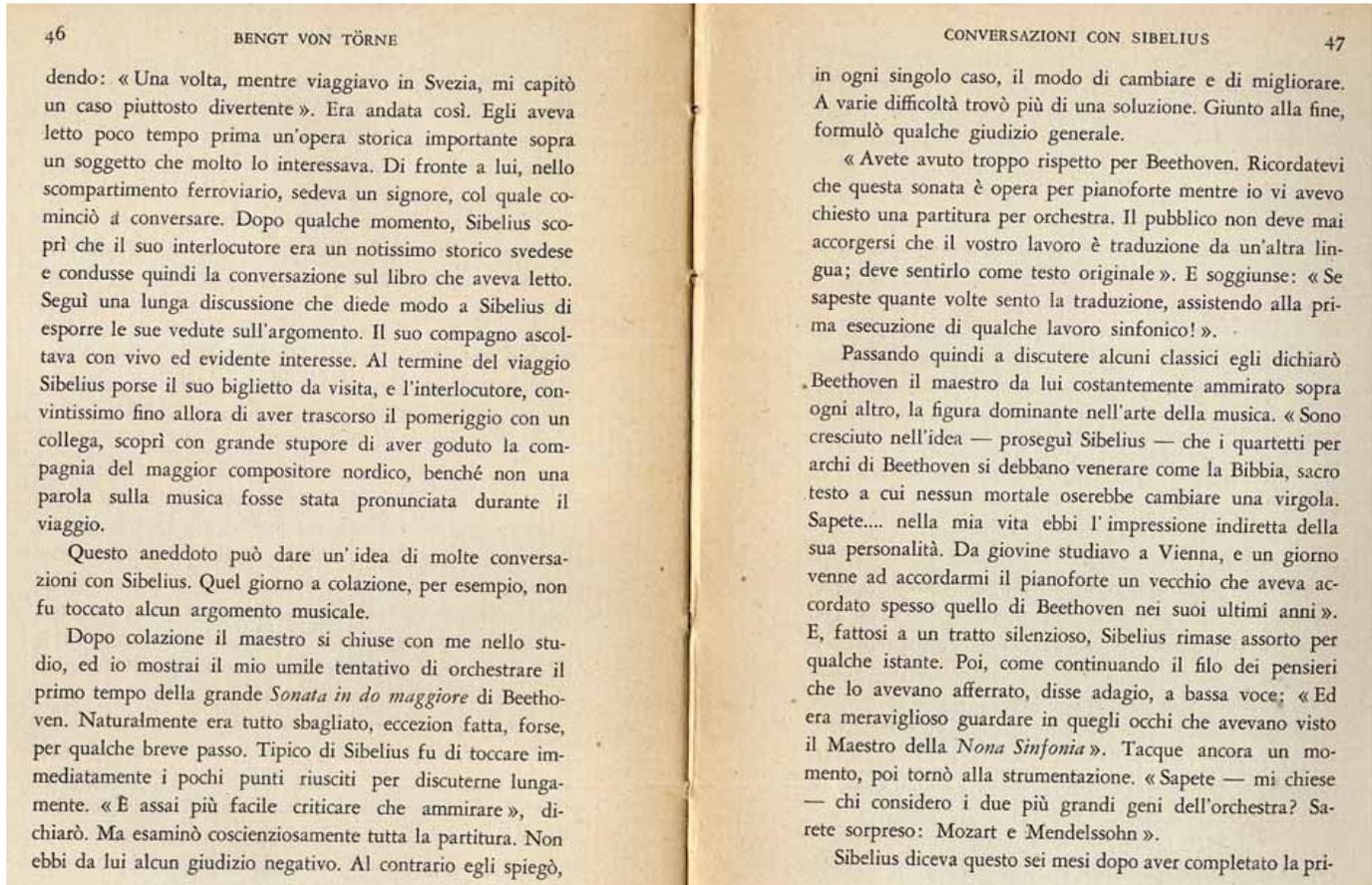


JEAN SIBELIUS WEBSITE

BENGT VON TÖRNE

CONVERSAZIONI CON SIBELIUS V



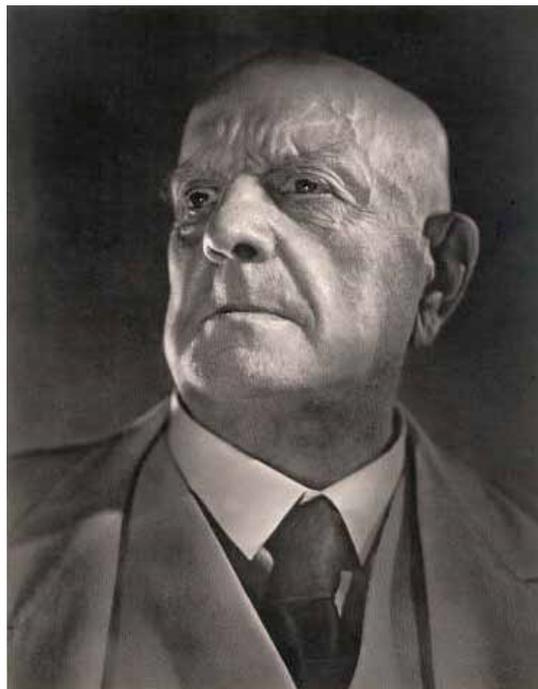
ma versione della *Quinta Sinfonia*¹, versione che purtroppo non fu mai data alle stampe. Certo egli deve aver sempre professato una grande ammirazione per il magistero orchestrale dell'autore del *Flauto Magico*, e per il musicale poeta che strumentò il *Sogno di una notte di mezza estate*; ma in gioventù e nella prima virilità, il suo giudizio sarebbe stato meno categorico. Le parole citate risalgono al periodo precedente la concezione della *Sesta Sinfonia*. Dopo l'esilio volontario, nella *Quarta*, egli era ritornato a glorificare la vita e la sua bellezza nel capolavoro seguente, che termina in un inno di trionfo. Poi una nuova fase ebbe inizio nella sua evoluzione spirituale. Di nuovo le meraviglie della vita sensibile furono abbandonate per una contemplazione interiore, ma questa volta con una serenità di mente quale egli non aveva mai provato. Come Goethe egli dovette dire in cuor suo:

*Und mich ergreift ein längst entwöhntes Sehnen
nach jenem stillen ernstest Geisterreich*².

Si veniva preparando così il terreno per la *Sesta Sinfonia*, quella ascetica ode cristallina tanto singolarmente affine agli ultimi lavori di Palestrina. Ma era d'uopo crearsi un nuovo stile, poiché solo in un linguaggio orchestrale trasfigurato nella trascendenza avrebbe potuto esprimersi quel mondo virgineo, così staccato dalle effimere passioni e gioie della vita. La tavolozza doveva limitarsi ai colori più sobri. Ma le restrizioni che Sibelius imponeva così ai suoi propri mezzi si-

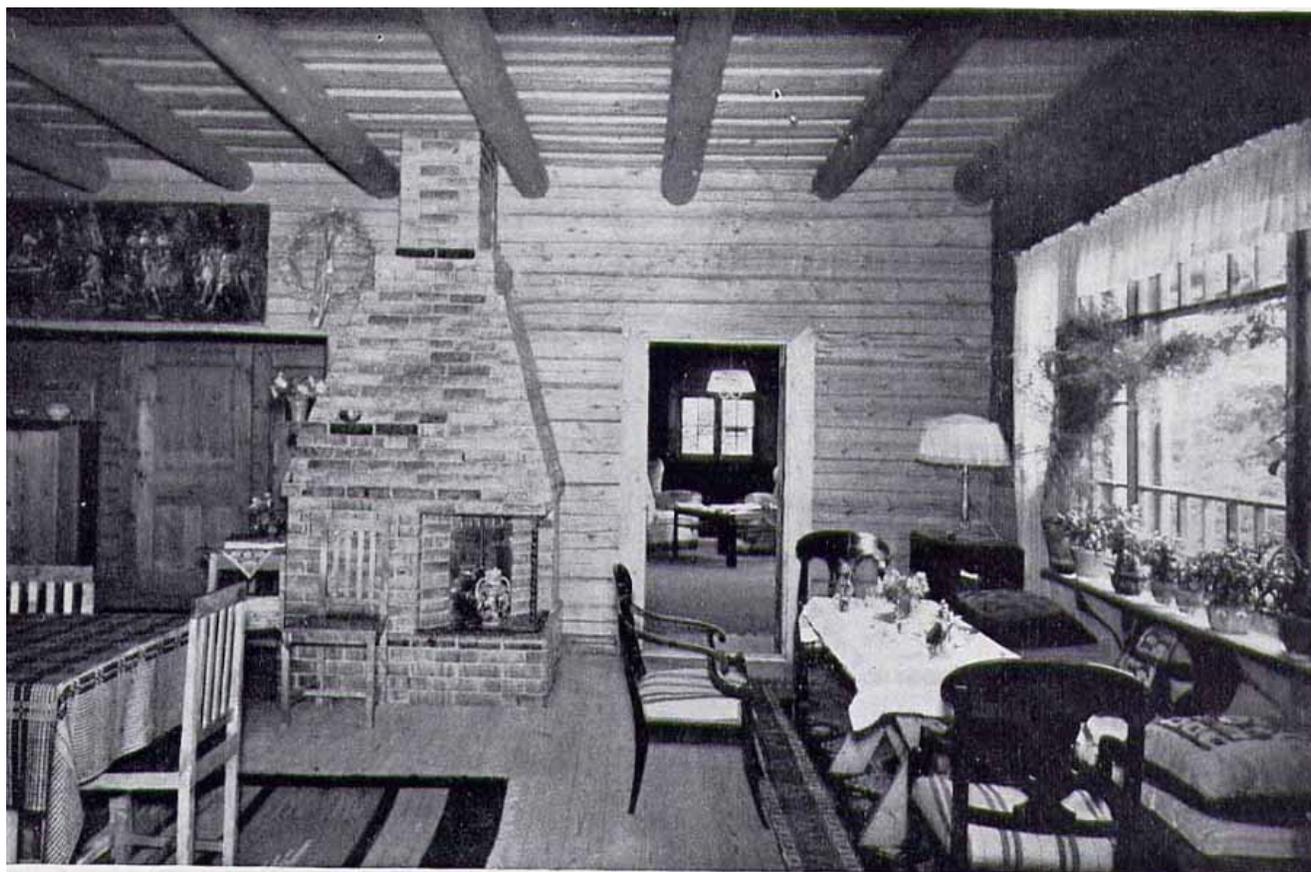
¹ In *Mi bem.*, op. 82.

² « E mi afferrò un anelito da lungo tempo insolito — Verso quel calmo e austero reame dello Spirito » (N. d. T.).





Casa di Sibelius a Järvenpää, vicino a Helsinki



Interno della casa di Sibelius a Järvenpää



gnificavano uno schiacciante incremento di difficoltà tecniche ed artistiche. Il compositore doveva fare appello a tutta la sua lunga esperienza, a tutto il suo genio per crearsi l'idioma che possedesse i necessari attributi: ricchezza e varietà negli esigui limiti permessi, serenità, chiarezza, trasparenza. Queste sono, in modo ovvio, le qualità essenziali dell'orchestrazione di Mozart e di Mendelssohn e l'opinione sopracitata di Sibelius offre la chiave per una giusta comprensione della partitura della *Sesta*.

Dopo aver espressa la sua grande ammirazione per il sottile linguaggio orchestrale dei due maestri tedeschi, Sibelius mi disse: « A mio giudizio un allegro di Mozart è il più perfetto modello di un tempo di Sinfonia. Che meraviglia di unità e di omogeneità! È un fluire ininterrotto, di cui nulla si perde e in cui nulla oltrepassa i propri limiti ».

In queste parole, come nelle osservazioni fatte alla prova della *Quarta*, Sibelius esprimeva intera la sua convinzione artistica. Era il poeta epico, il sinfonista, che insisteva ancora una volta sulla importanza dell'unità nell'opera d'arte e nelle sue parti.

Ma l'ammirazione di Sibelius per Mozart e la scuola classica non finisce qui. Un'analisi formale della sua opera dimostrerà ch'essa è una continuazione diretta dell'architettura sinfonica sviluppatasi nell'Europa centrale durante la seconda metà del Settecento.

Tutti sanno che la Sinfonia, il Quartetto e la Sonata seguono la stessa forma di architettura musicale. Gran parte dei miei lettori saprà inoltre che il nome di *sonata* indica anche un tempo particolare, distinguendolo, per esem-

prio, dal rondò. La «sonata», in questo senso della parola, consiste di tre parti: nella prima vengono posti in luce tutti gli elementi. Essa si apre col tema principale (*Hauptsatz*) al quale segue una transizione (*Übergangssatz*)¹. Talvolta, questa transizione apporta un nuovo elemento, talaltra si limita a continuare il tema principale. Essa conduce al tema secondario (*Seitensatz*), che fa contrasto agli elementi già esposti ed è in un tono diverso. La prima parte della forma «a sonata» termina con la chiusa (*Schluss-satz*), spesso seguita da una coda che di quando in quando riecheggia il tema principale. Nella seconda parte, che consiste di sviluppi, gli elementi suddetti vengono elaborati, variati, combinati ed esposti in vari toni. La terza parte è costruita come la prima, ad eccezione del tema secondario che appare invariabilmente nel tono del tema principale. Al finale della terza parte può aggiungersi una grandiosa coda, quasi una seconda serie di sviluppi. Questa grande coda, da non confondersi con quella breve che segue alla chiusa della prima parte, è caratteristica rilevante di alcune tra le maggiori opere di Beethoven, ad esempio il primo tempo della *Sonata a Kreutzer*.

I classici usano l'architettura «a sonata» quasi esclusivamente per i tempi mossi. Nelle loro sinfonie, quartetti, trii e sonate, il primo tempo è quasi sempre costruito sullo schema della forma-sonata, gli altri movimenti essendo rondò ecc. Si possono citare due famose eccezioni: nella *Sonata in do diesis min.* di Beethoven, il primo tempo è un preludio, mentre il finale segue la forma-sonata. E il primo dei tre Quar-

¹ Passaggio o ponte modulante.

tetti Razumowsky, pure di Beethoven, contiene due tempi a forma-sonata: il primo tempo e l'adagio.

Nelle due prime sinfonie di Sibelius il primo tempo è costruito come quello delle composizioni sinfoniche di Mozart. Nella lunga serie delle opere sibeliane sono le prime due Sinfonie ed evocare con maggior forza d'intensità il magico incanto del Nord. In esse lo stile monumentale e l'eroico romanticismo, aggiungendo una parola nuova e sconosciuta all'idioma dei maestri precedenti, rimangono unici nella storia della musica. Potrebbe sembrare che questi due lavori non avessero nulla in comune con le formule del classicismo mozartiano italianizzante, nella sua grazia tutta settecentesca. Specialmente il primo tempo della *Seconda Sinfonia* parrebbe escludere qualsiasi avvicinamento. Kajanus, parlando della *Seconda Sinfonia*, notò una volta che in quel lavoro Sibelius si esprimeva per aforismi; e non è possibile miglior definizione. Il tema principale del primo tempo contiene parecchi aforismi lanciati l'uno dietro l'altro. Essi potrebbero apparirci abbastanza fortuiti, senza funzione precisa in un movimento sinfonico; e per di più non è difficile ch'essi sbalordiscano l'ascoltatore per forma, struttura e orchestrazione. Ma allo studio approfondito della partitura ci si convincerà che tutto è stato accuratamente meditato. Il tempo segue la forma-sonata, e il tema principale ritorna dopo gli sviluppi. Ed ecco che il bizzarro aforisma si fonde armoniosamente al tutto, formando accompagnamento espressivo al tema iniziale.

Nessuna coda alla fine del tempo, come spesso troviamo in Beethoven. Così, la prima parte della *Seconda* di Sibelius,

