LAS ÚLTIMAS SINFONÍAS

No cabe duda de que las sinfonías de Jan Sibelius (1865-1957) ocupan un lugar muy especial en la historia del repertorio. Denostadas por unos, ensalzadas por otros, las siete sinfonías del autor finés poseen un aura especial a la que no es ajena su relación con la naturaleza: "Toda la obra de Sibelius parece modelada en la percepción —serena y solitaria— de los ilimitados paisajes del norte: los bosques, los ríos, los lagos, los silencios, la luz...", escribe certeramente Stefano Russomanno[1]. En un sentido más amplio, se ha destacado con frecuencia la originalidad con la que Sibelius ha empleado elementos como la armonía tonal, los timbres orquestales o el desarrollo de los procesos musicales en el marco de la estructura. Autores como James Hepokoski han intentado resumir el estilo de Sibelius evocando diversos temas, "desde la celebración del nacionalismo y la lucha política hasta la fría desesperación y el aislamiento separatista; desde las siniestras contemplaciones de ideas musicales 'neo-primitivas' o las lentas transformaciones de la textura sonora hasta la meditación sobre los misterios, grandezas y los ocasionalmente indefinibles temores de los mitos y arquetipos populares o de los paisajes naturales"[2].

Por otra parte, no se puede olvidar que el corpus sinfónico de Sibelius fue compuesto en alternancia con su producción "programática", es decir, con aquellas obras inspiradas en su mayoría por las leyendas relativas a la creación, a la naturaleza, a los dioses y a los héroes evocados en los versos de la leyenda nacional finlandesa, el *Kalevala*. Obras como *En saga* (Una saga), *Karelia*, *Lemminkäis-Sarja* (Suite Lemminkäinen), *Luonnotar*, *Barden* (El bardo) o *Tapiola* mantienen una relación con las sinfonías que va más allá de la mera alternancia en el catálogo sinfónico: en efecto, si bien se trata de géneros formales muy diferentes, casi opuestos en apariencia, lo cierto es que las preocupaciones respecto a la estructura de sus obras sinfónicas tuvieron entre sus objetivos precisamente la liberación de las ataduras formales en el mundo de la sinfonía y la vez la disciplina constructiva en el terreno libre del poema sinfónico, lo que produjo inevitablemente influencias mutuas entre ambos campos. Por otra parte, hay evidencias (encontradas en sus cuadernos de apuntes) de que en algunos casos la elaboración de algunas sinfonías fue en paralelo con la de algunos poemas sinfónicos, por lo que el trasvase de temas entre unas y otros ha podido demostrarse con seguridad en ciertos momentos. Como es natural, la influencia más decisiva en el terreno del poema sinfónico en el momento en el que Sibelius se planteó conscientemente la búsqueda de un nacionalismo de cuño propio (hacia 1890) fue la de Liszt, complementada con detalles orquestales y armónicos de Wagner y Bruckner y con rasgos del nacionalismo escandinavo y ruso. Su aportación en este terreno fue, según Hepokoski, "una personal adaptación de los ritmos del lenguaje y de los modismos finlandeses: melodías obsesivas como runas, armonías modales y un espíritu de resuelta determinación"[3].

En todo caso, las dos primeras sinfonías tienen todavía claras reminiscencias de la tradición romántica: compuestas en 1899 (*Sinfonía nº 1 en mi menor op. 39*) y en 1901-1902 (*Sinfonía nº* 2 en re mayor *op. 43*), ambas son una muestra del dominio de la forma de sonata y de la cohesión orgánica entre los temas que Sibelius había alcanzado tras la composición de sus primeras obras orquestales importantes (*En saga*, *Karelia*, *Lemminkäis-sarja*). De la *Sinfonía nº 3* en do mayor *op. 52* (1907) se ha dicho a menudo que marca un punto crítico, el comienzo de un nuevo camino sin retorno (o el final de una vía agotada, según se quiera ver). Escrita en un diatonismo contra corriente, la obra parece creada para la glorificación de la tríada de do mayor a través de la búsqueda de nuevos recursos sonoros y de novedosas formas de presentar los acordes, todo ello en un marco de concentración del lenguaje que va a tener sus consecuencias en las futuras sinfonías.

Entre la confianza y la desesperación

En efecto, a partir de 1909 Sibelius emprende resueltamente un camino marcado por una serie de rasgos estilísticos que, si bien no consiguen borrar los estigmas sobre su conservadurismo tonal y su tradicionalismo formal, proporcionan a las cuatro sinfonías finales una personalidad única en el mundo del sinfonismo moderno. La *Sinfonía nº 4 en la menor op. 63* (1910-1911) fue escrita durante un período de alternancia entre momentos de confianza y de desesperación, con problemas financieros y graves preocupaciones por su salud (le fue detectado un tumor de garganta, y empezaba a sentir los efectos del alcoholismo), todo lo cual va a marcar sin duda el destino de una de las obras de su autor más valoradas por los críticos. Según Hepokoski, esta sinfonía es la "expresión culminante de su estilo moderno-clásico, roto, desesperadamente contemplativo, perdidamente solitario en su tono, un producto de una gran lucha compositiva y, sobre todo, una decidida declaración del lado separatista de su conflictiva personalidad artística"[4]. Muchos historiadores, en efecto, han visto en la obra la composición más moderna, más avanzada en lo armónico y en lo técnico de cuantas compuso Sibelius. Sin embargo, la recepción de la sinfonía tras su estreno en Birmingham (donde obtuvo su único éxito) fue bastante hostil: los oyentes de Estocolmo, Gotemburgo, Nueva York o Helsinki no entendieron quizá la profundidad de los temas propuestos y la densidad de su pensamiento motívico, o quedaron desconcertados ante las constantes discontinuidades del discurso musical o ante los impopulares finales de sus movimientos. La presencia del tritono (intervalo ambiguo y desasosegante) en toda la obra, tanto de forma directa como en el perfil de los motivos, no contribuye, desde luego, a una asimilación sencilla de sus aspectos melódicos.

Escrita en cuatro movimientos, el primero (Tempo molto moderato, quasi adagio) responde a grandes rasgos a la forma de sonata, pero con un material temático más propio de un movimiento lento, en el que destacan el ominoso motivo de apertura (según Sibelius debe sonar "violento como el destino"), presente en diversas formas durante todo el movimiento, así como las oscuras intervenciones de los metales y la formidable tensión que se acumula en el desarrollo merced a las ambiguas figuraciones melódicas encomendadas a las cuerdas. El segundo (Allegro molto vivace) oficia como el scherzo de la sinfonía, pero no cabe duda de que es uno de los más extraños desde el punto de vista formal y temático que se hayan escrito nunca, en gran medida debido a la discontinuidad sintáctica, a la constante presencia del tritono, a los claroscuros de su armonía y, sobre todo, al hecho de que, tras la sección de scherzo propiamente dicha, comienza sin solución de continuidad lo que parece un trío central, que se

inicia con una melodía descendente y pegadiza de las maderas muy repetida en adelante en el marco de una textura orquestal muy densa que de repente se esfuma en el aire sin dejar rastro, produciendo una auténtica y dolorosa sensación de "vacío en el proceso", como diría Meyer[5], y un aparente desequilibrio por la ausencia de la reexposición del scherzo. El tercer movimiento (Il tempo largo) es un etéreo adagio que parece flotar por encima de la tierra, sobre todo en su comienzo, para ir ganando poco a poco corporeidad gracias a las intervenciones cada vez más intensas de las cuerdas, dentro de un ambiente cuya herencia es inconfundiblemente bruckneriana en el color orquestal y en el lenguaje armónico. El cuarto tiempo (Allegro) está marcado por un tema chispeante que desemboca en una característica disonancia (re sostenido contra re natural), y en el que alternan los modos lidio y mixolidio con la tonalidad de la mayor. En él hay momentos de alta concentración motívica entrelazados con otros en los que se evita cualquier referencia temática. Sin embargo, lo más remarcable aquí es, de nuevo, el descarnado final, en el que se va oscureciendo la hasta entonces brillante armonía en modo mayor, para cerrar la obra en un silencioso e inesperado la menor.

Más allá del análisis

En estos momentos cruciales de su etapa creativa —y en todo lo que habría que venir— es mejor evitar clasificaciones simplistas del tipo conservador o progresista para adjetivar su estilo, por cuanto su búsqueda personal de nuevos horizontes se enmarcaba en el espacio de una tonalidad ampliada por mecanismos diversos y de una estructura formal alterada por diversas vías, algo no muy lejano de lo que autores como Prokofiev, Shostakovich, Janácek, Szymanowski o incluso Stravinski o el propio Bartók estaban haciendo sin llegar a abandonar del todo las referencias tonales. En palabras de Hepokoski, "su objetivo era cada vez más un vuelo desde las modas cosmopolitas hacia una contemplación casi solitaria [...]. Su proyecto final era llevar el ideal decimonónico de la forma orgánica hasta su culminación, al tiempo que exploraba la relación entre la forma resultante y una presencia realzada del sonido musical [...]. El compositor sostenía la convicción casi animista de que realidades espirituales latentes habitaban la naturaleza, esperando ser despertadas por una reflexión meditativa [...]. La obra de arte resultante proponía la invitación a una escucha alternativamente mística, reverencial o poética, imposible de captar mediante el análisis racional o la explicación académica [...]. Tras la *Cuarta Sinfonía* Sibelius intentó forjar estructuras musicales menos dependientes de las formas musicales tradicionales que de la lógica intuitiva y no sistemática de los materiales musicales seleccionados para cada composición [...]. Con la *Sexta Sinfonía* —especialmente su final— y con la *Séptima* (en un solo movimiento), las referencias a la forma sonata son dejadas de lado, superadas por estructuras cuya coherencia es evidente pero no fácil de clasificar con la terminología tradicional"[6].

Todo esto ha planteado evidentes problemas a los analistas, que han tenido que recurrir a diferentes soluciones, casi siempre basadas en versiones flexibles de las formas convencionales que casi nunca terminan por ser completamente satisfactorias. En todo caso, han sido técnicas más sutiles las que han terminado por ofrecer un acercamiento más profundo a la lógica discursiva de las últimas obras del autor finlandés. Por una parte se han encontrado evidencias claras de un tratamiento de los motivos que permite la génesis de muy diversas variantes en constante cambio, algo cercano como procedimiento a la "Grundgestalt" schoenbergiana[7]. Por otra

parte, se ha podido establecer un término para explicar la sucesión temática y su relación con la estructura: la "forma rotacional", que consiste en la reaparición variada del material temático presentado en la primera rotación, lo que permite incrementos de la densidad, recapitulaciones variadas de pasados ciclos, transformaciones y aparición de nuevas ideas, todo lo cual puede encajar o chocar con las expectativas de la forma sonata y sus secciones habituales (exposición, desarrollo y recapitulación). Apoyado en esta técnica Sibelius intentó superar la distinción entre los géneros de la sinfonía y el poema sinfónico, fusionando para ello sus principios básicos (estructura formal normativa en la sinfonía, fantasía y contenido poético en el poema), por lo que en estas obras finales es a veces difícil distinguir entre ambos géneros, especialmente cuando los temas esbozados para un tipo de obra se acaban empleando en el otro, como sucedió en el caso de las tres últimas sinfonías y *Tapiola*.

Mitos y naturaleza

En efecto, cuatro poemas sinfónicos (uno de ellos con voz) basados en mitos o en la naturaleza se alternan en el catálogo con las tres últimas sinfonías. Se trata de *Barden op. 64* (El bardo, 1913), *Luonnotar op. 70* para soprano y orquesta (Espíritu [femenino] de la naturaleza, 1913), *Aallottaret op. 73* (Las Oceánidas o Espíritu [femenino] de las olas, 1914) y *Tapiola op. 112* (Donde mora el dios del bosque, 1926)[8]. Sólo este último, sin embargo, muestra una relación directa con la génesis de las sinfonías. Porque fue la *Sinfonía nº 5 en mi bemol mayor op. 82* (1915; revisada en 1916 y 1919) el origen de una serie de materiales que terminaron —con pocas modificaciones o muy variados— repartidos finalmente en las tres sinfonías finales o en *Tapiola*, y no por estar destinados en principio a una sinfonía se debe pensar que su elaboración fue de tipo "sinfónico", ya que en muchos casos había un sustrato poético (ligado como es habitual a la naturaleza o a las leyendas finesas) en su trabajo temático, aunque luego los temas pasaran a las sinfonías. La *Quinta Sinfonía* fue compuesta para las celebraciones que se hicieron en Helsinki con motivo de su 50º cumpleaños, y de ella existen tres versiones. La original data de 1915, y está escrita en cuatro movimientos separados pero relacionados temáticamente, mientras que la de 1916 funde los dos movimientos iniciales, para lo cual escribió una transición a modo de puente, aparte de retocar algunas secciones de los restantes movimientos. La versión definitiva (1919) mantiene la división en tres movimientos, siendo el primero el resultado de la mencionada fusión, pero a su vez cambia, reordena y comprime muchos pasajes en los tres movimientos. En todo caso, la obra representa un cambio radical respecto a la sombría sinfonía anterior, por su carácter mucho más brillante y optimista, aunque sus logros formales no son en absoluto menores, en parte por el uso consciente de la idea de rotación, así como por las consecuencias estructurales de las relaciones temáticas entre movimientos.

El primer movimiento (Tempo molto moderato – Largamente – Allegro moderato) nace, como se ha explicado, de la unión de lo que sería un típico primer tiempo de sinfonía con un scherzo, lograda mediante una transición compuesta en la revisión de 1916 y que se mantuvo en la de 1919. Sin embargo, hay analistas que prefieren ver en dicha transición un desarrollo, bastante atípico, eso sí, y una escucha atenta de la obra parece confirmar esta impresión. La obra empieza con una exposición en la que se pueden ver hasta cuatro ideas temáticas diferentes, la primera el motivo ascendente mib – fa – do, re – mib – sib, que ya fue utilizado en una música incidental sobre un cuento de hadas de Strindberg en 1908. Todo este material se trabaja según el principio rotacional, tras lo cual empieza lo que, efectivamente, puede ser una transición por la ausencia de referencias temáticas a lo anterior, pero cuya función estructural se acerca a la de un clásico desarrollo, por cuanto tras él vuelven algunos de los materiales de la exposición, en versiones muy alteradas y, sobre todo, integrados en un *tempo* y un carácter que es cada vez más el de un scherzo, cuyos materiales van ganando terreno para imponerse como esencia temática del final de este movimiento. El segundo tiempo (Andante mosso, quasi allegretto) consigue rebajar un poco la tensión ascendente del primero, merced a un material musical contenido que busca más crear expectación sobre lo que está por llegar que crear conflictos en sí mismo. El tercer movimiento (Allegro molto) gira en torno a un majestuoso tema expuesto por los metales en terceras, tema que el compositor asoció (como se lee en sus diarios y en una carta de la época) con el "esplendor de los cisnes en su migración anual alrededor de Ainola"[9], y aunque la progresión ascendente hacia el brillante final es típicamente romántica, el proceso se realiza por medios muy alejados de las convenciones formales sinfónicas.

La *Sinfonía nº 6 en re menor op. 104* (1923) es, sin duda, una de las obras más alejadas de las tendencias de su tiempo, y de ella dijo el propio autor la famosa frase "mientras otros compositores elaboran cócteles con varios tonos, yo ofrezco pura agua de manantial". En su elaboración —como ya sucedió con la *Quinta Sinfonía*— se recuperan temas con títulos inicialmente programáticos. En concreto, según han demostrado estudiosos como Tawaststjerna (uno de sus biógrafos más importantes) y Kilpeläinen, se trata de *Talvi* (Invierno), considerado por el primero como el motivo básico del primer movimiento (Allegro molto moderato), que consiste en un simple ascenso re – mi – fa – sol – la, dentro de una modalidad de re dórico, modo asociado inequívocamente al Kalevala y a la propia personalidad étnica finlandesa por Sibelius desde tiempo atrás. En esta sinfonía, además de utilizar variantes del motivo básico como la – si – do – re o la – si – do – si – la, el modo dórico sobre re alterna frecuentemente con la tonalidad de do mayor, desplazando hábilmente la polaridad hacia uno u otro lado en dos escalas cuyos sonidos constituyentes son, sin embargo, los mismos. El segundo movimiento (Allegretto moderato) no constituye un típico movimiento lento, sino más bien una especie de interludio en *tempo moderato* aparentemente inocuo en su comienzo (basado en materiales de tipo escala), que progresa sin embargo hacia un característico "vacío en el proceso" asociado a un "cambio en el proceso" cerca del final[10], puesto que a la sensación aparente de interrupción del discurso (en realidad se trata de un brusco descenso de la dinámica) le sigue un cambio en la textura y en el material temático. El tercer tiempo (Poco vivace) es el más breve todas las sinfonías de su autor (no llega a los cuatro minutos), y en él se alternan un luminoso motivo inicial con momentos más sombríos y tensos a cargo de los metales y el timbal, separados por un pasaje apoyado en las cuerdas y en el arpa. El cuarto tiempo (Allegro molto) recupera otro de los motivos inicialmente programáticos, el denominado *Hongatar ja Tuuli* (El Espíritu [femenino] de los pinos y el viento), que aparece aquí en el marco de un tema ascendente basado —cómo no— en la escala dórica, aunque el ambiente armónico se caracteriza también por la frecuente presencia de los modos frigio y lidio, así como de *do mayor*. La sinfonía termina con un suave descenso en todos sus parámetros hasta un premonitorio silencio final.

Despedida

La *Sinfonía nº 7 en do mayor op. 105* (1924) fue denominada inicialmente *Fantasía sinfónica*, y así se presentó en su estreno en Estocolmo el 24 de marzo de ese mismo año. Sin embargo, pronto fue rebautizada por su autor con el título de "sinfonía en un movimiento". Considerada por muchos como su mayor logro compositivo y producto de una compleja y

crítica elaboración, esta sinfonía "se articula como una inmensidad no medible en tiempo real; sus texturas y *tempi* agitados y en permanente transformación avanzan en una travesía panorámica a través de cuatro secciones, cada una de las cuales aspira a la integridad de un movimiento sinfónico al tiempo que participan en un proceso ininterrumpido de crecimiento dentro de la totalidad"[11]. Como es evidente, esta sinfonía es una nueva propuesta enmarcada en la trayectoria histórica hacia una forma en varios movimientos unificada en una obra compacta y sin espacios entre secciones, algo que ya habían intentado Schumann, Liszt, Strauss o Schoenberg, entre otros. También hay que destacar la originalidad de su lenguaje o la libertad compositiva que permiten a su autor ofrecer una obra con un verdadero contenido sinfónico, carente de referencias externas, sin tener que recurrir a los arquetipos formales convencionales, lo que supone la culminación de su pensamiento compositivo tardío, de su reconsideración de la forma como un espacio abierto gracias a los procesos de rotación y transformación de las ideas musicales.

Una obra de estas características, con relaciones temáticas a veces muy lejanas y en constante variación, en la que además se suprimen las divisiones entre movimientos, ha planteado desde entonces arduos problemas a los analistas, y las soluciones no siempre coinciden. En líneas generales es posible distinguir cuatro secciones, y para ello hay que acudir a momentos donde la tonalidad de do mayor se clarifica, y especialmente a un tema encomendado a los trombones (que recuerda claramente al tema de la trompa en el final del tercer movimiento de la *Primera Sinfonía* de Brahms) que funciona —en palabras de Simon Parmet[12]— como "punto de llegada y como la piedra angular organizativa del total". Para clarificar todo esto, lo mejor es proponer el siguiente esquema para la audición:

SECCIÓN 1 (Adagio)

Exposición (escala ascendente, tema en las maderas, tema por 4ª, etc.)
Tema polifónico en las cuerdas (al final con *pizzicato*)
Tema de los trombones (do mayor)
Nueva versión del tema polifónico
Transición

SECCIÓN 2 (Vivacissimo)

Material con apariencia de scherzo
Tema de los trombones variado (do menor)

SECCIÓN 3 (Allegro molto moderato)

Material con reminiscencias populares (do mayor)

SECCIÓN 4 (Presto)

Recapitulación alterada en el orden y variada de la exposición de la Sección 1
Tema de los trombones como despedida (do mayor)
Coda final con reminiscencias del tema polifónico de las cuerdas y breve
recuerdo del tema de los trombones

***

La última composición de envergadura conservada de Sibelius fue *Tapiola op. 112* (1926), un encargo de Walter Damrosch para la New York Philharmonic Society. Se trata de una obra centrada en la tonalidad de si menor, cuyo material temático se genera a partir del motivo re – do # – re – mi – re – do # – si, a veces concentrado en lo que se podría denominar el "ideograma finés", re – do # – si, lo cual muestra sus afinidades con la *Sexta Sinfonía*. Tras esto empezó el "silencio final de Sibelius", los últimos treinta años de su prolongada vida, en los cuales en realidad produjo un par de obras para coro masculino y trabajó en la revisión de algunas obras previas. Lo que quizá pocos aficionados saben es que Sibelius llegó a componer su *Octava Sinfonía*, en parte debido a la petición de Olin Downes y Serge Kusevitzki. Empezó en 1928, continuó en 1930-1931 y la consideró terminada en 1933, año en el que envió a su copista las primeras páginas de la partitura. Las dudas del autor respecto a lo que había escrito, sus crisis y depresiones personales, le llevaron finalmente al abandono del proyecto. La esposa del compositor, Aino, contó a su biógrafo Erik Tawastsjerna que hacia 1945 Sibelius destruyó una gran cantidad de manuscritos, entre los cuales estaría la *Octava Sinfonía*.

Como es bien sabido, la consideración de la obra de Sibelius ha variado notablemente a lo largo del siglo XX: si en los años iniciales del siglo su música tuvo sus primeros seguidores en Inglaterra y Estados Unidos, no corrió igual suerte en Alemania, Austria o Francia, donde fue tachado de conservador por los adalides de las nuevas corrientes. Mucho peor fue lo que sucedió tras la Segunda Guerra Mundial, cuando la vanguardia serial estigmatizaba todo lo que se saliera del dogma de la serie. Ha sido en tiempos más recientes cuando las nuevas corrientes y las audiencias de todo el mundo han encontrado en su música rasgos de originalidad y modernidad (el uso de la textura orquestal, las novedades y libertades formales) que han puesto en su sitio el legado personalísimo y perenne del compositor que cantó a la naturaleza y a los mitos de su Finlandia natal.

Enrique Igoa

[1] Stefano Russomanno, "Sibelius, muerte y resurrección". *ABCD las Artes y las Letras* nº 815, 15 de septiembre de 2007.

[2] James Hepokoski, "Sibelius", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians (NG)*. Edited by Stanley Sadie, 2001. London, MacMillan Publishers Limited.

[3] James Hepokoski, *ibíd*. La *runa* es cada uno de los caracteres que empleaban en la escritura los antiguos escandinavos. En el *Kalevala* el término se aplica más bien a cada uno de los poemas escritos en tetrámetros trocaicos. Musicalmente se concretan en fórmulas para la recitación consistentes en modelos melódicos para cada par de versos que se repiten obsesivamente entonados por dos recitadores.

[4] James Hepokoski, *ibíd*.

[5] Leonard B. Meyer, *Emoción y significado en la música*. Madrid, Alianza Editorial, 2001, p. 109.

[6] James Hepokoski, *ibíd*.

[7] La "Grundgestalt" —literalmente forma o contorno básico— es, según Schoenberg, la idea musical básica de una obra, la frase que contiene su material esencial, el primer pensamiento creativo del cual se puede derivar todo lo demás. Esta forma básica está hecha de elementos más pequeños llamados motivos, cuyos rasgos son los intervalos y el ritmo, combinados para producir una forma o contorno memorable que habitualmente implica una armonía inherente (Arnold Schoenberg, *Fundamentals of Musical Composition*. London, Faber & Faber, 1967, p. 8).

[8] El sufijo "-la" en finlandés significa "la casa o el hogar de", "donde mora alguien". De esta forma, *Tapiola* es el "lugar donde mora Tapio", el dios del bosque. De igual manera, *Ainola* es el "hogar de Aino", nombre de la esposa de Sibelius; así se llamaba la casa cerca de Järvenpää a la que se mudó la familia en la década de 1900 para evitar al compositor las tentaciones del alcohol en la capital.

[9] James Hepokoski, *ibíd*.

[10] Véase lo comentado respecto a la *Sinfonía nº 4* y la referencia al libro de L. B. Meyer en la nota 5.

[11] James Hepokoski, *ibíd*.

[12] Simon Parmet, *The Symphonies of Sibelius: a Study in Musical Appreciation*. Citado en J. Hepokoski,