

ciando adagio, a voce bassa. Tutto mi disse di me e della mia vita. Fu la più chiara e perspicace analisi psicologica che io avessi mai udita.

Si sarebbe potuto affermare che ci avesse pensato sopra un bel pezzo, tanto era logica la dimostrazione e irrefutabili i vari ragionamenti. Partendo dal presupposto che la mentalità degli artisti giovani è generalmente molto complessa, egli cercò di rilevarne i principali fattori: qualità intrinseche e influenza reciproca. Descrisse in seguito vari tipi di artisti e giunse finalmente al mio caso particolare. Con sottigliezza infinita mi spiegò le fasi successive del mio sviluppo mentale. Si fermò sul mio stato presente e ne abbozzò le derivazioni, per indicare le mie possibilità avvenire. Sedeva là, affascinato, quasi stregato da quella intuizione prodigiosa. Sentivo però che il suo ritratto era troppo benevolo. L'analisi ebbe termine con un ritorno solenne ai tratti caratteristici che lo avevano colpito nel mio quintetto. Mi dichiarai sopraffatto: nulla v'era da aggiungere. Disse con un sorriso: « Ho visto tanto, nella vita ».

Poi la sua voce cambiò tono per dirmi che desiderava darmi qualche consiglio. « Non fate mai caso a quello che dicono i critici », continuò, soffermandosi a lungo su questo punto. E quando tentai di obiettare che qualche volta i loro articoli possono avere grande importanza, mi tagliò le parole in bocca: « Ricordatevi bene — mi disse — che per un critico non fu mai eretta una statua ».

Alzandomi, lo ringraziai per l'indimenticabile pomeriggio, ma fui interrotto: « Niente ringraziamenti; sono io che voglio ringraziar voi per il piacere che mi avete procurato

con questa visita. Tornate la settimana prossima. Faremo una lezione introduttiva. Sarà una cosa simpatica e già vi penso con piacere ».

E accompagnandomi alla porta disse, aprendola: « Sappiate di poter sempre contare su me. Voi avete in me un amico ».

FINLANDIA Tondichtung

Große Trommel und Becken, Triangel

Jean Sibelius op. 26

Andante sostenuto

Allegro moderato

Allegro

Gran Cassa con bacchette di Timpani

Triangolo

F Piatti

N Piatti

allarg. a tempo

A 20 B 7 C 10 D 12 E 6

F 14 G 14 H 7 I 16

M 5 N Piatti

O 6

A 2015 EDWIN F. KALMUS & CO., INC.

III.

Sibelius « uomo d'orchestra ». — Pianofobia (ma si salva l'amico Busoni). — « Io non sono il marito dell'orchestra; ne sono l'amante ». — L'orchestra manca di pedale: in che modo si riesce ad ottenerlo. — Il Maestro non ama le tube. — La Stella del crepuscolo, i tromboni e il chiaro-luna. — Come si diventa orchestratori.

Alla visita seguente fui subito ricevuto come un amico intimo.

« Discuteremo sull'orchestrazione — cominciò Sibelius. — Io sono uomo d'orchestra. Bisogna infatti giudicarmi dai miei lavori sinfonici ». E aggiunse, quasi scherzando: « È un fatto che il pianoforte non mi interessa. Non canta. E io non vado mai ai concerti pianistici, se non quando li dà qualche autentico genio, come il mio amico Busoni.

« Sapete che potrei parlarvi dell'orchestra tutti i giorni per un anno senza esaurire il soggetto? Ci sono infiniti modi di trattare questa grande massa. Chiunque può apprendere al Conservatorio le regole comuni dell'orchestrazione, ma siamo ancora molto lontani dalla vera e propria strumentazione. Adesso è di moda mettere l'orchestra al servizio del commerciante arricchito onde riscuotere i suoi applausi ».

Questa sentenza, benché in forma faceta, esprime una profondissima convinzione di Sibelius. Durante le nostre conversazioni egli non volle mai ammettere un qualsiasi diritto delle correnti estetiche popolari. La sua stessa musica è essenzialmente esoterica. Ma così magica ne è l'ispirazione che egli ha trovato ovunque amici ed estimatori. Come ogni grande arte la musica di Sibelius può venir gustata da tutti, benché forse sia riservato a pochi un più alto grado di comprensione dei suoi maggiori lavori sinfonici.

Egli continuò col dire che non aveva mai cessato di domandare se gli avvenisse o no di infrangere le regole ortodosse di buona strumentazione. D'altra parte non aveva mai abbandonato la via maestra per far colpo, ma soltanto per necessità interiore. Costatazione, questa, che esprime tutto il suo credo di artista: l'innovazione venga sempre dall'interno e non sia mai ricercata volontariamente. Chiuse questa parte della sua esposizione così: « Vedete, io non sono legalmente coniugato con l'orchestra; sono il suo amante, io ».

Dopo queste premesse entrò in argomento. « Dovete sapere che l'orchestra è un grandioso e magnifico strumento che in sé riunisce tutto... ma non ha pedale. Questo tenetelo bene in mente. Se non si riesce a creare un pedale artificiale in orchestra, rimarranno sempre dei vuoti e certi passaggi avranno un che di spezzato. Una quantità di compositori, e perfino alcuni grandi geni, non se ne sono accorti o hanno dimenticato.... Liszt per esempio. Nell'orchestrazione è troppo pianistico e nei pezzi per piano troppo orchestrale. Lui scriveva le sue partiture al pianoforte, premeva il pedale e tutto suonava benissimo. Ma in orchestra non c'era

più il pedale ad evitare il pericolo dei vuoti inattesi, a fondere i vari e talvolta incompatibili blocchi sonori.

« Se una strumentazione moderna non 'risulta', è quasi sempre per questo, quando non sia per un agglomeramento eccessivo di strumenti, specialmente nei registri gravi ».

Per Sibelius e com'egli mi disse, esisteva un secondo problema del pedale, tutto diverso dal primo. Vi si sarebbe soffermato più tardi, dopo aver discusso alcuni modi di evitare i vuoti e di ottenere l'effetto del pedale, cioè la sonorità continuata nei passaggi dall'uno all'altro gruppo di colori. « Ricordatevi bene che mi riferisco soltanto ai fiati — rilevò. — Io ho l'abitudine di introdurre sempre qualche secondo violino o viola nel registro medio, che non ha nessun colore suo proprio. Praticamente si sentono soltanto i fiati, ma c'è nondimeno la continuità ».

Le partiture di Sibelius offrono molti esempi interessanti di questa tecnica. L'andante della *Seconda Sinfonia* è forse uno dei più istruttivi. Tra gli altri mezzi con cui creare un pedale, egli suggerisce il tremolo dei timpani e i pizzicati. Ma, a differenza dell'uso dei violini e delle viole, questi metodi apportano un loro colore particolare.

Nessuno fra i grandi trattati classici di orchestrazione si occupa della questione del pedale. È vero che alcune norme di essi indicano la via verso una soluzione e che la maggior parte dei compositori è stata indotta dall'esperienza ad impiegare talvolta metodi analoghi a quelli di Sibelius. Ma è uno dei grandi meriti del Maestro l'aver afferrato il problema con tanta lucidezza, applicandone la soluzione in modo così solido. La sorprendente sonorità della sua orchestrazione

si deve certo, in gran parte, alla tecnica del pedale. In questo, come in molti altri esempi del suo metodo, ciò che è puramente tecnico esprime anche un atteggiamento nei confronti della vita, e tutta la filosofia artistica del Maestro.

La grande unità, l'omogeneità del colore, così ottenuta a malgrado dell'infinita varietà dei timbri, nasce da una concezione tutta sinfonica, vale a dire epica, della vita. Tornerò sull'argomento in un capitolo posteriore, dedicato per intero alle vedute di Sibelius sulla forma sinfonica.

Oggi giorno molti compositori acuiscono l'asprezza del loro tessuto sinfonico, il coincidere di note dissonanti, con la loro scrittura orchestrale. In Sibelius si verifica il contrario: l'impressione singolare che possono produrre talune delle sue innovazioni è sempre attenuata dalla strumentazione.

Sibelius venne poi a trattare il secondo problema del pedale, problema che offre a sua volta due aspetti. Il primo corrisponde all'effetto ottenuto al pianoforte quando si preme il pedale suonando un'armonia in fortissimo e lasciandola poi svanire. In orchestra è possibile ottenere un effetto consimile con l'assegnare il principio dell'accordo a trombe, tromboni, corni e fiati di legno, tutti in fortissimo. Segue un diminuendo, e gradatamente gli strumenti più forti tacciono, lasciando ai soli clarinetti, flauti o fagotti, di terminare nel più tenue pianissimo (*es. n. 1*).

« Ne sortirà un effetto di ideale bellezza », disse Sibelius. Alzando le braccia, e aprendole per descriverlo plasticamente, soggiunse: « Sarà come un pensiero, nato sotto un cielo greve, che cerca di giungere a regioni più pure ».

Passò quindi al secondo aspetto della questione. Si sup-

All. molto mod.to

(Esempio n. 1).

ponga di suonare, l'uno dopo l'altro, gruppi di note su diverse ottave della tastiera, tutte appartenenti allo stesso accordo, abbassando contemporaneamente il pedale: si otterrà un effetto ben noto ai pianisti. Desiderando un risultato analogo in orchestra, il compositore dovrà introdurre ad uno ad uno i gruppi strumentali corrispondenti alle diverse ottave del pianoforte. Poi potrà interromperle gradualmente. Ma prima di escludere un gruppo è d'uopo che egli introduca sempre il seguente, ché in ciò appunto consiste il segreto dell'effetto di pedale. Esempi vari di tale procedere troviamo nei lavori di Sibelius. Le famose battute iniziali del *Cigno di Tuonela* e il principio di *Tapiola* ne fanno particolare testimonianza (es. nn. 2 e 3).

And.^{te} mollo sosten.

(Esempio n. 2).

Largamente

(Esempio n. 3).

Accanto a questa deficienza dell'orchestra, la mancanza di pedale, Sibelius ne pone un'altra; il trio di tromboni, per quanto rappresenti la parte più possente dell'orchestra moderna, non ha un vero e proprio basso. « Voi sapete meglio di me — egli continuò — che il timbro della tuba non si fonde con quello dei tromboni. E se, per ragioni puramente dinamiche, vi sembra di dover affidare alla tuba il sostegno dei tromboni, cercate sempre di renderla il meno invadente possibile raddoppiandola con altri strumenti, come per esempio i fagotti, i contrabbassi ecc. Si aggiunga che uno dei mezzi impiegati da Sibelius è un forte tremolo dei timpani. Ne sia esempio la chiusa del primo tempo della *Prima Sinfonia* (es. n. 4).

All.^{te} energico a 3

(Esempio n. 4).

Sibelius raccomanda caldamente anche quest'altro espediente: un clarinetto basso sostenga la tuba all'unisono. « L'esperienza mi ha insegnato che questa è un'ottima soluzione — aggiunse — però non è applicabile nel grande fortissimo ». Questa affermazione può sorprendere il conoscitore della musica sibeliana, e ciò ne aumenta l'interesse. Infatti, pochissime tra le partiture di Sibelius contengono il clarinetto basso. Bisogna dedurne che l'esperienza da lui citata si riferisce a lavori inediti o non eseguiti.

Sibelius proseguì: « Io sono convinto che il compositore può fare benissimo a meno della tuba. A me questo strumento non piace; lo trovo pesante... 'schwerfällig', come dicono i tedeschi. Nei miei ultimi lavori l'ho eliminato del tutto, come per esempio nella *Quarta Sinfonia*, durante la quale ci siamo conosciuti. C'è sempre il modo di costruire un fortissimo anche senza la tuba » (es. n. 5).

Le sue composizioni ne sono prova. La tuba, mentre ha

All.^{te} moderato

(Esempio n. 5).