IL PENSIERO ORCHESTRALE

Esercizi pratici di orchestrazione

di René Leibowitz e Jan Maguire

EDIZIONI MUSICALI SALVATI - BARI

IL PENSIERO ORCHESTRALE

Alla memoria di Maurice Ravel

IL PENSIERO ORCHESTRALE

Esercizi Pratici di Orchestrazione

di
René Leibowitz e
Jan Maguire

EDIZIONI MUSICALI SALVATI - BARI

Titolo originale:
THINKING FOR ORCHESTRA — Practical Exercises in Orchestration

Traduzione e Introduzione di MARCO DE NATALE

INTRODUZIONE

L'iniziativa degli editori Salvati di pubblicare in versione italiana il presente saggio sull'orchestrazione colma indubbiamente una lacuna editoriale, spesso tormentosamente avvertita dai nostri studenti di composizione e direzione d'orchestra, oltre che da tutti coloro che si interessano a questa branca di studi.

Invero, anche da noi non mancano testi pregevoli di strumentazione — come quello ormai noto di Casella Mortari (1); ma nei confronti dell'orchestrazione persiste l'idea che « piú che un trattato, serve il lavoro assiduo, assistito da un bravo maestro, e la conoscenza e lo studio delle partiture dei grandi compositori », parole, queste, con le quali lo stesso Mortari liquida la questione nella Premessa *all'opera citata.*

Ci sia lecito dissentire da affermazioni di questo genere, giacché esse involontariamente portano acqua al mulino di una certa pedagogia da noi ancora tenuta in pregio, e che volentieri si affida alla saltuarietà dell'empiria, quando non si adagia addirittura nella comoda e rinunciataria opinione secondo cui il buon discepolo deve provvedere da sè ad istituire un fruttuoso incontro con la letteratura musicale, e orchestrale in particolare.

Se è vero che, almeno nei casi migliori, il giovane riesce alla fine a formarsi idee proprie sulla tecnica dell'orchestrazione, non che sui suoi sviluppi storici, rimediando come può alla precarietà dell'impostazione didattica, non è men vero che una tale constatazione non vale a dissolvere l'esigenza di una mediazione didattica che appronti il piú efficacemente possibile le condizioni e gli strumenti idonei ad istituire un rapporto storicamente piú maturo con la materia di studio, così che allo studente non avvenga di nascere, per così dire, fuori della storia della cultura. È ingenuo ritenere che l'allievo possa attingere direttamente i prodotti di una cultura, senza che questa gli si presenti identificata in valori già sufficientemente definiti, per l'assimilazione dei quali siano poi stati elaborati adeguati metodi di apprendimento e di inquadramento valutativo.

A questo insopprimibile compito non può abdicare la trattatistica, dal momento che essa è chiamata a fornire una salda e sperimentata intelaiatura a quella materia di studio, ad un livello che non può confondersi con l'insegnamento orale. Il quale, se pure assolve alla sua insostituibile funzione di guida di un soggetto determinato, ossia del singolo discepolo, non può pretendere di soppiantare ciò che è proprio di una trattazione organica. Il caso poi che il maestro, specie se di statura non comune,

(1) La Tecnica dell'Orchestra Contemporanea, Ricordi, Milano, 1950.

assommi le doti del trattatista e del pedagogo, non toglie nulla alla validità della nostra argomentazione.

V'è piuttosto da riconoscere che una trattazione dell'orchestrazione non si può attuare nei limiti in cui ristagna la nostra tradizione accademica, generalmente abbarbicata al logoro apparato didattico di marca sette-ottocentesca. È una constatazione spiacevole ma di scontata evidenza, e che da vari lustri viene fatta negli ambienti extra-accademici piú avanzati. C'è tuttavia da rammaricarsi che i gruppi operanti in tali ambienti abbiano a loro volta risolto la denuncia in un atteggiamento di sprezzante indifferenza nei confronti delle concrete possibilità di modificare l'ambito di azione, gli strumenti e i concetti della corrente pedagogia musicale; ne è quindi risultato un responsabile, anche se indiretto concorso nel processo di ossificazione di quel monstrum *accademico che pur s'intendeva colpire.*

* * *

Lucidità e concisione ci paiono i pregi con cui René Leibowitz e Jan Maguire svolgono la materia di questo libro; perciò riteniamo superfluo dilungarci in preliminari esplicativi. Le linee generali di sviluppo dell'orchestrazione, da Haydn a Schoenberg, vengono colte e fissate in un'agile sintesi, e il problema didattico viene impostato nell'unico modo in cui poteva porsi: vale a dire non riducendo ad un artificioso profilo sincronico una esperienza che si è invece articolata in uno spazio storico niente affatto estraneo o indifferente alle ragioni *del divenire di quella stessa esperienza.*

Una fondamentale intuizione informa l'intera trattazione: il pensiero orchestrale non è un post-factum *rispetto all'idea musicale; è esso stesso un modo di porsi del pensiero musicale in quanto intuizione di specifiche strutture orchestrali. Accantonato ogni preconcetto sulla « primitività » delle opere dei primi classici dell'orchestra, il problema viene affrontato non nel senso della ricerca di una astratta tecnologia dell'orchestrazione metastoricamente intesa, e nemmeno come crescita di un ordine costruttivo che estrae da se stesso immotivate simmetrie ed opposizioni di termini: per uscir di metafora, non si adottano soluzioni positivistiche o neo-positivistiche.*

L'arco di sviluppo della concezione orchestrale viene schematicamente individuato nelle seguenti tre fasi:

1) costituzione di una intelaiatura omogenea dei distinti gruppi strumentali (fino a Beethoven);

2) ampliamento delle possibilità tecniche, espressive ed evocative, soprattutto in rapporto alle esigenze del teatro d'opera (Romanticismo fino a Wagner e oltre);

3) reazione alla complessità dell'orchestrazione tardo-romantica e affermazione di una concezione cameristica *dell'orchestra, con tendenza a valorizzare un insieme di timbri non agglutinati (dal Falstaff verdiano fino ai nostri giorni).*

Poiché l'intera trattazione non si discosta dall'intento di fornire una serie di utili esercitazioni pratiche, le predette idee direttrici sono magistralmente calate nelle analisi che accompagnano sia le riduzioni proposte all'allievo per la realizzazione, sia le riproduzioni dei brani delle partiture originali. Tali analisi, condotte con perspicuità in primo luogo sulle strutture armoniche, ritmiche e tematiche presenti nelle riduzioni, e poi nel concreto tessuto degli originali orchestrali, riescono ad orientare il discepolo fra le pieghe della scrittura orchestrale, ponendo in risalto le motivazioni che hanno o possono aver suggerito al compositore di adottare questa o quella soluzione, oppure di assegnare questo o quel rilievo ad una o piú idee orchestrali.

* * *

V'è da augurarsi che la presente pubblicazione valga a suscitare un interesse non superficiale attorno ad una materia di lavoro che è stata spesso abbandonata alle fluttuazioni dell'ineffabile o alle insufficienze della « praticaccia », ma che, forse, può ancora offrire terreni da conquistare.

MARCO DE NATALE

NOTA INTRODUTTIVA

La Sezione I costituisce un libro di esercizi. Per ovvie ragioni gli esempi sono stati ridotti sia in quantità che in estensione. È perciò consigliabile che l'allievo completi i suoi studi con analisi, riduzione e ri-orchestrazione di molte altre opere.

La Sezione II contiene le partiture originali dei brani scelti e varie risposte a questioni non che spiegazioni di problemi. Questi commenti non sono sempre del tutto esaurienti, ma crediamo che essi riusciranno per lo meno utili.

Sarebbe meglio che il discepolo non occhieggi la Sezione II prima di aver portato a termine la ri-orchestrazione degli esempi presentati nella Sezione I. In tal modo renderebbe indubbiamente assai piú facile il suo compito, ma l'allievo si ingannerebbe da se stesso: non otterrebbe il vantaggio che il nostro libro può offrirgli se convenientemente adoperato.

IL PENSIERO ORCHESTRALE

Esercizi pratici di orchestrazione

PREFAZIONE

La maggior parte dei trattati di orchestrazione si sforza di render familiari al giovane musicista le specifiche caratteristiche di ciascun istrumento dell'orchestra. L'estensione, il volume, il timbro, cosí come le altre caratteristiche di ogni strumento vengono discussi e talvolta illustrati con esempi tolti alla letteratura orchestrale. Dopo ciò, abitualmente gli autori si preoccupano di spiegare le relazioni di affinità fra i vari strumenti; vengono discussi problemi di misura e di equilibrio, questioni di proporzioni, e infine numerosi esempi tratti da partiture illustrano l'applicazione degli esposti principi. In alcuni casi gli autori insistono sulla preferenza che dovrebbe accordarsi a questa o quella combinazione strumentale, o sul perché qualche altra combinazione non « suoni bene ».

È del tutto ovvio che molti di tali trattati (fra cui quelli di famosi musicisti come Berlioz e Rimsky-Korsakov) hanno reso e continueranno a rendere importanti servigi agli studenti di orchestrazione. Non abbiamo l'intenzione di discutere il loro valore o la loro utilità. Cionondimeno dobbiamo avvertire che i trattati cui si è accennato trascurano di sviluppare un aspetto essenziale del problema. La conoscenza che deriverà all'allievo dallo studio di qualche determinata opera sull'orchestrazione non può che essere un fatto soltanto teorico. Forse gli sarà dato di sapere che i clarinetti sono striduli nel registro acuto, i flauti deboli nel registro medio, che troppi strumenti d'ottone possono sommergere il resto della orchestra, che (secondo Rimsky-Korsakov) i clarinetti non dovrebbero essere impiegati al disotto dei corni (osservazione, questa, che è stata confutata) etc., etc. Come al solito, l'allievo dotato imparerà tutt'al piú dalla esperienza. Può darsi che egli non abbia commesso molti errori scrivendo il suo primo saggio orchestrale, ma vorrà tosto apprendere la maniera di correggere quelli in cui è incorso. Nel peggiore dei casi, il discepolo meno dotato o perfino quello non dotato, come sempre accade, ricorderà semplicemente alcuni stereotipi modelli, certe formule convenzionali sperimentate come buone in passato. Un tale studente può molto meglio imparare dall'esperienza, ma resta il fatto, in entrambi i casi, che codesta esperienza pratica non esiste fino a quando il giovane compositore non sente realizzato il suo primo saggio orchestrale « in carne ed ossa », per cosí dire. È questo iato fra conoscenza teorica e pratica (un punto essen-

ziale, ci sembra, nello studio dell'orchestrazione) che ci sforzeremo di colmare nel presente saggio.

L'esperienza ci ha mostrato che il suddetto iato è causato dalla tendenza del discepolo ad attenersi, come fosse una regola, ai già esistenti modelli di disposizione orchestrale. Il risultato, quando l'allievo cerca per la prima volta di applicare le sue conoscenze di tali disposizioni ad una delle sue composizioni per orchestra, è una totale inabilità a *pensare* in termini orchestrali. Il piú delle volte egli scriverà della musica per due, tre o quattro parti, pressapoco come se stesse scrivendo per pianoforte, riservando l'effettiva « orchestrazione » a un secondo tempo. Allorché affronta quest'ultimo compito, egli procede empiricamente, scegliendo tale o tal'altro strumento o istrumenti che sostengano questa o quell'altra linea melodica; altri strumenti sosterranno l'armonia, altri ancora aggiungeranno uno specifico colore, e cosí via. Queste scelte sono determinate sia dal gusto che dal ricordo di certe formule derivate o da un trattato o da qualche esperienza auditiva.

Abbastanza spesso una tal partitura rivelerà manchevolezze molto gravi. Un difetto comune proviene dalla completa ignoranza degli effetti di pedale, ciò che costituisce uno dei piú essenziali principî della scrittura orchestrale in tutte le epoche. Componendo o sonando la sua partitura sul pianoforte, il discepolo userà automaticamente il corretto pedale; di questo effetto però, non vi sarà traccia nella stesura orchestrale.

Talvolta la *registrazione* della partitura orchestrale sarà povera, sprovvista di immaginazione, primitiva, per la semplice ragione che, sul pianoforte, non si può sonare in tutti i registri simultaneamente, potendosi così omettere i raddoppi nei registri acuto e grave; ed è ciò che costituisce frequentemente la differenza sostanziale fra una più o meno felice trascrizione per orchestra e una partitura genuinamente concepita per orchestra.

Siamo lungi dal credere che questa genuina concezione per orchestra possa essere insegnata esaurientemente, quale che sia il metodo impiegato. Ciò, tuttavia, è vero per qualsiasi fatica didattica. Nessun metodo, per quanto buono e accuratamente escogitato, in ogni campo dell'insegnamento, può garantire risultati completi. Ovviamente i talenti personali e del docente e dello scolaro giocano un ruolo notevole nel successo o nel fallimento dell'insegnamento. Tuttavia, riteniamo sia possibile fornire allo studente di orchestrazione un certo numero di principi e di elementi che lo renderanno capace di pensare in termini puramente orchestrali. Ecco alcuni aspetti del metodo che abbiamo sviluppato:

1. Come norma generale presumiamo che lo studente sia familiarizzato con gli strumenti (estensione, timbro, volume, tecnica, etc.).

2. Allo scolaro sono assegnate poche misure di un'opera orchestrale in trascrizione ridotta. È da notare che la partitura orchestrale è ridotta a due, tre o piú righi comprendenti il materiale piú o meno completo[1] della partitura senza alcuna indicazione strumentale.

(1) Pressapoco sappiamo perché in certi casi è vantaggioso omettere alcuni dettagli (che possono sembrare di secondaria importanza ma senza cui la partitura certamente non risulta genuinamente concepita nel senso prima accennato) allo scopo di saggiare l'abilità dello studente nel riscoprirli.

3. Il compito dell'allievo consiste nel « ri-orchestrare » la trascrizione come meglio può. Non è di gran momento l'eventualità che egli sia tanto « fortunato » da ricordare o ritrovare la specifica strumentazione usata nella partitura originale. Né fa caso se una melodia data ad un oboe sarà stata affidata dallo scolaro ad un clarinetto. Queste differenze possono essere spesso della massima importanza; solamente, si dimostreranno intrinseche al contesto dell'intera opera o a una intera sezione di essa. Isolate dal contesto, le poche misure con le quali il discepolo ha che fare raramente rivelano la preferenza data a questo o quel timbro. Per il compito dell'allievo è davvero importante comprendere il carattere musicale delle battute di cui si occupa e immaginare queste battute nell'intelaiatura di un'appropriata disposizione orchestrale.

4. La « ri-orchestrazione » sarà confrontata con la partitura originale. Ogni differenza e discrepanza, anche piccola, dovrebbe essere accuratamente notata e discussa. Queste differenze riguarderanno, talvolta, la semplice scelta di un timbro particolare, nel qual caso saranno il fatto meno reprensibile. Piú spesso invece, la discrepanza dipenderà da una fondamentale intuizione. Un suono-pedale di sostegno del corno può mancare, passaggi armonici da sonarsi tremolati dagli archi saranno scritti senza il tremolo, accentando cosí ogni tempo, le voci interne possono essere nell'insieme trascurate, i raddoppi tra 'celli e contrabbassi saranno del tutto automatici anziché concedere ai contrabbassi un po' di riposo ogni tanto, e cosí via. Ancora una volta, solo i piú dotati e i piú esperti dei discepoli riveleranno la disposizione all'effettivo *pensiero* orchestrale, laddove la maggior parte degli altri trascriverà semplicemente.

* * *

Come ogni altra trattazione, la nostra procede di necessità dal semplice al complesso. Ovviamente i nostri esercizi cominciano con esempi di partiture dei primi maestri in cui la limitata grandezza dell'orchestra presenta aspetti di relativa semplicità. Ciò, naturalmente, non implica che il compito da affrontare sia cosa semplice. È invero un errore credere che una sinfonia di Mozart rappresenti una fase piú primitiva di pensiero orchestrale di quel che sarebbe, poniamo, una partitura di Ravel. I fondamentali principî del pensiero orchestrale possono essere insegnati ed acquisiti con lo studio di ogni partitura orchestrale scritta da un grande maestro, poco importa se antico. È tuttavia esatto che il costante sviluppo delle possibilità e dei mezzi orchestrali hanno esteso il campo di azione del pensiero orchestrale, cosí che si può sicuramente affermare che una partitura di Ravel rappresenta per lo studente, a tutta prima, un piú difficile compito da affrontare che una partitura di Haydn o Mozart. Questo spiega l'ordine cronologico da noi scelto per gli esercizi. È impensabile che un musicista incapace di afferrare completamente i principi della disposizione orchestrale rinvenibili nelle partiture del XVIII o del principio del XIX sec. possa comprendere pienamente le implicazioni delle partiture appartenenti a compositori dei posteriori XIX o XX sec. Del resto, riteniamo che un'approfondita esperienza nel senso del nostro me-

todo, cominciando con partiture semplici e guidando a quelle piú complesse, familiarizzerà il discepolo con l'enorme varietà e le molte branche del pensiero orchestrale.

Diciamo ancora una volta che non pretendiamo di aver scoperto la « pietra filosofale », né consideriamo il nostro metodo un infallibile mezzo per produrre grandi orchestratori. La teoria musicale è necessariamente determinata dal passato, mentre il vero compositore si misura dal suo contributo al futuro. Se abbia o no l'allievo tratto realmente profitto dal nostro libro si vedrà soltanto dalla qualità della sua musica e dalle sue realizzazioni orchestrali. Speriamo almeno di esser riusciti ad insegnargli non una superficiale « maestria » nel produrre alcuni effetti orchestrali (siano pur brillanti e coloriti) ma a concepire la sua musica in genuini e puri termini orchestrali.

SEZIONE I

ESERCIZI

Parte I

L'ORCHESTRA CLASSICA

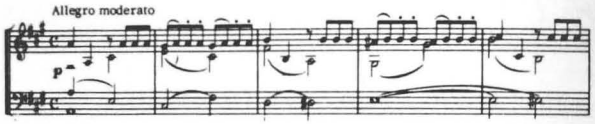
Capitolo I
HAYDN e MOZART

L'orchestra classica di Haydn, Mozart e perfino del primo Beethoven è caratterizzata dal predominio dell'insieme degli archi (primi e secondi violini, viole, 'celli e contrabassi). È questa massa di archi che generalmente sostiene il maggior peso del discorso musicale. Semplificando al massimo, si può affermare che i primi violini suonano la melodia principale, i secondi (quando non raddoppiano i primi all'ottava inferiore) e le viole si dividono le parti intermedie (riempitivo armonico), 'celli e contrabbassi (per lo piú in ottave) costituiscono il basso reale. L'insieme dei fiati — due flauti, due oboi, due clarinetti, due fagotti, due corni, due trombe (in molti casi è usata solo una parte di questo insieme; in casi piuttosto rari sono aggiunti i tromboni), — e i timpani hanno comunemente un ruolo subordinato e per lo piú partecipano al *forte* nelle sezioni col *tutti*. Non occorre aggiungere, tuttavia, che vi sono molte eccezioni a questo modello, in special modo negli ultimi lavori sia di Haydn che di Mozart, per non parlare di Beethoven. Oltre ad amplificare la sonorità, oppure a svolgere varie altre funzioni secondarie, alcuni di questi strumenti a fiato prendono parte alla linea melodica e all'elaborazione tematica.

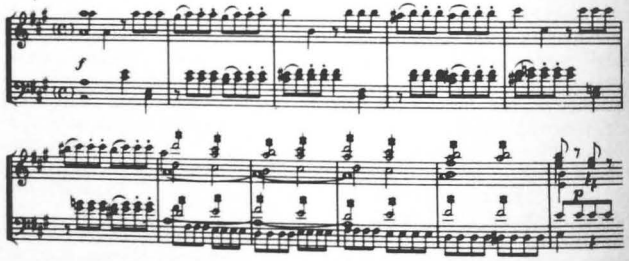
I. Esempi 1 e 2. Mozart: Sinfonia in La, K. 201

Gli esempi 1 e 2 tratti dal primo movimento della Sinfonia in La magg., n. 29, K. 201 di Mozart, illustrano chiaramente i suddetti procedimenti nella forma piú semplice. Gli strumenti d'orchestra sono due oboi, due corni e archi. Si noti che l'Es. 2 è *forte*, e non si trascuri di tener ciò nel debito conto ri-orchestrando questi esempi.

Es. 1. Mozart: Sinfonia in La, K. 201



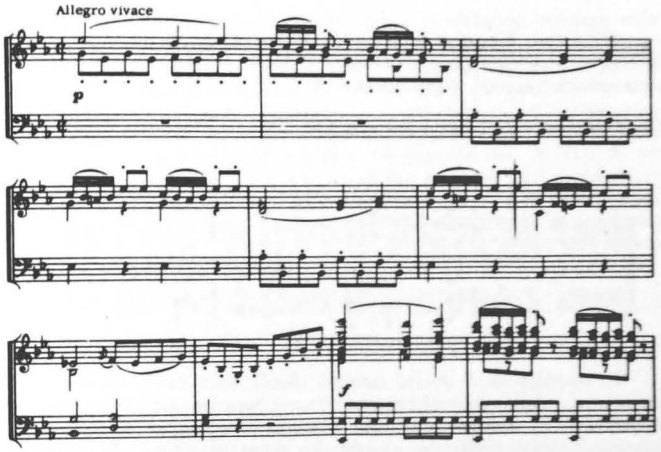
Es. 2. Mozart: Sinfonia in La, K. 201



II. Esempi 3 e 4. Haydn: Sinfonia n. 99, in Mi b

Un simile stato di cose, ma alquanto piú complicato, si riscontra nella Sinfonia in Mi b magg., n. 99 Haydn. L'accresciuta complessità è principalmente dovuta al fatto che l'orchestra è molto piú numerosa (viene usato l'intero complesso dei fiati: doppi legni, due corni, due trombe e timpani). L'Esempio 3 mostra l'inizio dell'*Allegro* (*piano*) fino al primo *tutti*. Alcune parti orchestrali sono state tralasciate; queste, per la loro omissione, possono sembrare di minore importanza (e la stesura della riduzione pianistica può non sonare gran che male per la loro omissione), ma costituiscono una delle piú fondamentali implicazioni del pensiero orchestrale. Prima di iniziare la ri-orchestrazione di questa relativamente semplice sezione del *piano*, cercate di comprendere la purezza della struttura musicale.

Es. 3. Haydn: Sinfonia n. 99, in Mi b

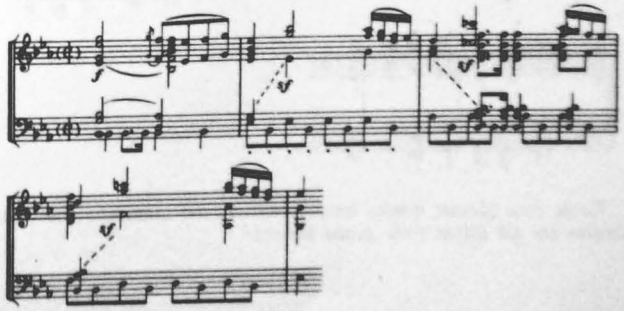


L'esempio 4 mostra il finale del tema or ora riportato. L'intensità sonora è qui ancor piú accresciuta, e vi sono molti problemi difficili da risolvere nella ri-orchestrazione.

Prima di procedere oltre, chiedetevi dunque:

1. Come è strumentata qui la melodia principale, in considerazione del fatto che il passaggio è *forte*?
2. Quali strumenti suonano le interessanti parti interne che potete vedere nella misura 1 ?
3. Cosa avviene di questi strumenti nelle misure successive?
4. Come orchestrerete la figura ritmica aggiunta nella misura 3?
5. Qual è il ruolo dei corni e delle trombe in questo frammento?
6. Qual è il ruolo dei timpani?

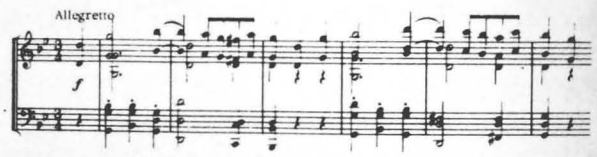
Es. 4. Haydn: Sinfonia n. 99, in Mi b



III. Esempi 5 e 6. Mozart: Sinfonia in Sol min., K. 550

L'Esempio 5 riporta le prime 6 misure del Minuetto della Sinfonia in Sol min. di Mozart. La partitura richiede un flauto, due oboi, due clarinetti, due fagotti, due corni e archi.

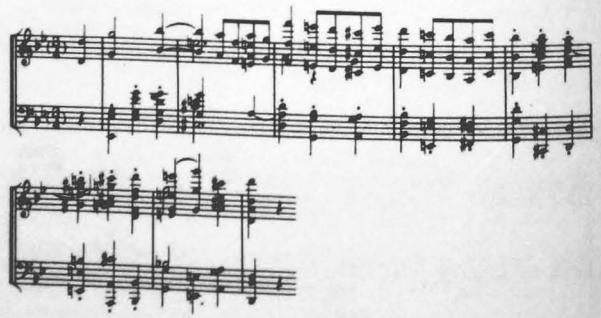
Es. 5. Mozart: Sinfonia in Sol min., K. 550



La complessità di questo esempio risiede nella molto raffinata e sottile scrittura delle parti. Un errore comune sarebbe quello di orchestrare le ottave della melodia principale all'inizio con primi e secondi violini. Ciò produrrebbe nella fase iniziale del pezzo un effetto molto potente che Mozart ha riservato ad un momento successivo. Tuttavia, lo slancio iniziale di questa potente linea melodica è dovuto al pesantissimo raddoppio all'ottava bassa della melodia nelle misure da 1 a 6.

La seconda sezione di questa prima parte del Minuetto, Es. 6, è caratterizzata da una piú intensa sonorità.

Es. 6. Mozart: Sinfonia in Sol min., K. 550



Come crea Mozart questa intensificazione, dal momento che l'intera orchestra era già attiva nella prima sezione?

Capitolo II
BEETHOVEN

Una delle maggiori caratteristiche della evoluzione del pensiero orchestrale è la sempre crescente emancipazione degli strumenti a fiato. Proprio alcune delle ultime sinfonie di Haydn e Mozart manifestano già tale tendenza. C'è solo da esaminare il secondo tema del primo movimento della Sinfonia in Sol min. di Mozart — dove archi e fiati presentano il tema in una sorta di dialogato — per capire come l'accennata emancipazione diviene una cosí precoce realtà alla fine del sec. XVIII. Si può comunque affermare che le implicazioni di tale processo furono pienamente realizzate solo durante il sec. XIX. Beethoven fu il primo a diventare completamente consapevole dell'autonomia che poteva esser data agli strumenti a fiato. È per questo motivo che studieremo alcuni caratteristici esempi tratti dalle sue sinfonie.

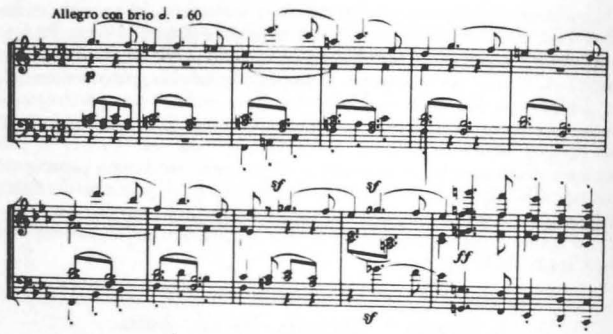
I. Esempio 7. Beethoven: *Sinfonia Eroica*

Abbiamo or ora menzionata l'orchestrazione dialogata del secondo tema del primo movimento della Sinfonia in Sol min. di Mozart. Beethoven, probabilmente influenzato da questo passaggio, ne usò il principio nella sezione mediana del primo tema, cosí come nel secondo tema del primo movimento della *Sinfonia Eroica*. Tale principio è qui portato alle estreme conseguenze.

L'apparato orchestrale è quello tipico al quale ci siamo riferiti nel capitolo precedente, eccetto l'aggiunta di un terzo corno (un fatto davvero d'eccezione). L'organico completo comprende quindi due flauti, due oboi, due clarinetti, due fagotti, tre corni, due trombe, timpani e archi.

L'Es. 7 presenta la sezione mediana del primo gruppo di temi dell'*Eroica*. Tentate d'immaginare la maniera in cui i vari strumenti presentano la melodia. La vostra scelta non dev'essere arbitraria, ma determinata dalla struttura dei motivi della melodia, e occorre che vi sia un definito rapporto nella successione dei diversi strumenti.

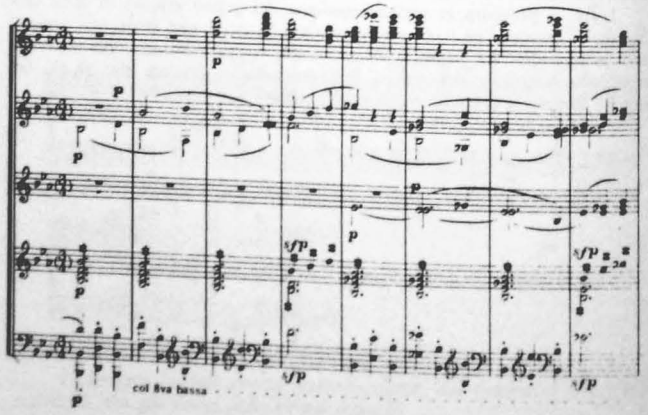
Es. 7. Beethoven: *Sinfonia Eroica*



Esempio 8. Beethoven: *Sinfonia Eroica*

Un complesso esempio di fiati fusi con gli archi può essere rintracciato nell'Es. 8, alla fine della sezione di sviluppo del primo movimento dell'*Eroica*. È quasi impossibile afferrare l'intricata articolazione del contesto. Quando cercherete di farlo, ricordatevi della struttura dei motivi e soprattutto del ruolo degli archi nello *sforzato-piano*.

Es. 8. Beethoven: *Sinfonia Eroica*



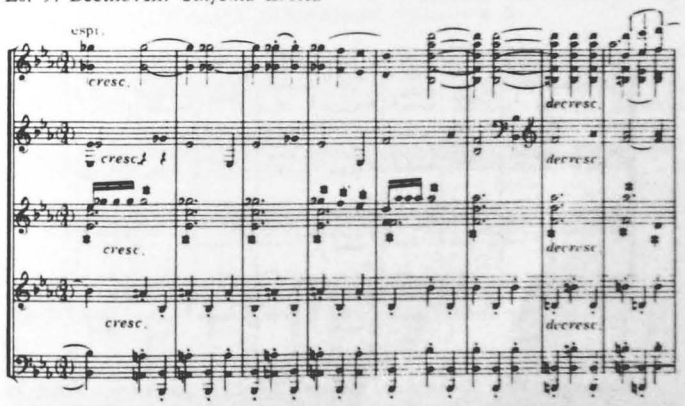
Esempio 9. Beethoven: *Sinfonia Eroica*

L'Esempio 9 costituisce un fine esemplare di scrittura per corno. Esso dà pure una eloquente dimostrazione delle ragioni per cui Beethoven usò tre corni in questa Sinfonia. Ricostruendo la parte dei corni, tenete presente:

1. che tutti e tre suonano in Mi ♭;
2. che il terzo corno suona abitualmente al disopra del secondo;
3. che il ritmo corrisponde a quello delle due misure iniziali del primo tema, di cui questa sezione è uno sviluppo.

Cercate pure di immaginare l'esatto ruolo dei rimanenti strumenti a fiato.

Es. 9. Beethoven: *Sinfonia Eroica*

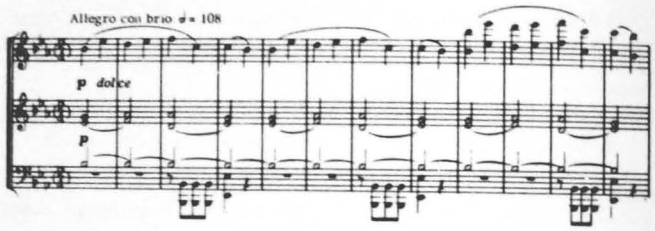


II. Esempi 10 e 11. Beethoven: Sinfonia n. 5

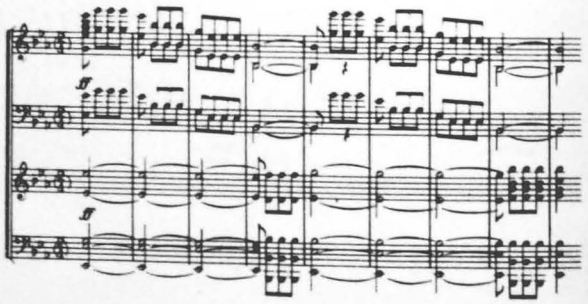
La Sinfonia n. 5 di Beethoven[1] rivela delle interessantissime nuove invenzioni orchestrali. Gli esempi di esposizione dialogata della linea melodica principale sono numerosi. Gli Esempi 10 e 11, rispettivamente presi dal secondo tema e dalla sezione conclusiva dell'esposizione del primo movimento, illustrano tale procedimento.

(1) La partitura richiede i soliti doppi legni, due corni, due trombe, timpani e archi, eccetto nel Finale, come si vedrà.

Es. 10. Beethoven: Sinfonia n. 5



Es. 11. Beethoven: Sinfonia n. 5

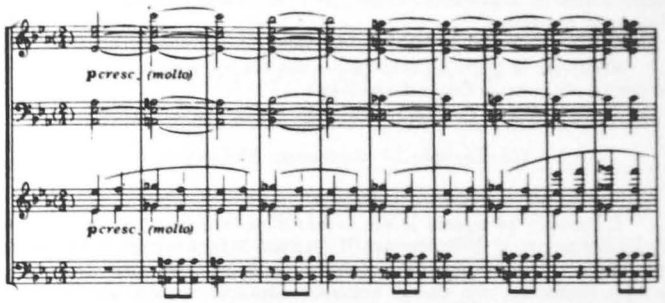


Notate che l'Es. 10 è *piano,* mentre l'Es. 11 è *fortissimo.* Tenetene conto ri-orchestrando. Osservate pure i bicordi dei violini alla fine dell'Es. 11.

Esempio 12. Beethoven: Sinfonia n. 5

Un'invenzione spiccatamente originale si può trovare nell'Es. 12, appartenente al secondo tema della Sinfonia n. 5. A parte la complicatissima orchestrazione delle note pedali, è difficile immaginare come siano orchestrati tanto la melodia principale quanto il motivo fondamentale del primo tema. Forse il fatto che stiamo trattando un potente *crescendo* che in sole 10 misure porta dal *piano* al *fortissimo* potrà esservi di aiuto nel tentativo di ri-orchestrare questo esempio.

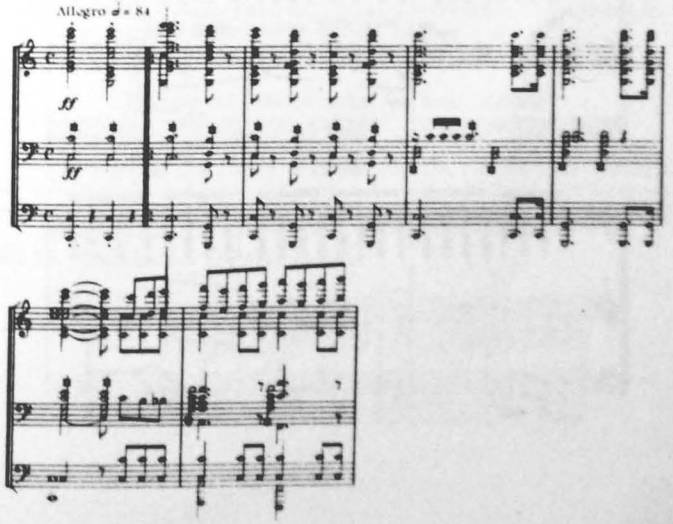
Es. 12. Beethoven: Sinfonia n. 5



Esempio 13. Beethoven: Sinfonia n. 5

L'Esempio 13 è preso dall'inizio del quarto movimento della Sinfonia n. 5. Esso ci propone molti nuovi problemi, soprattutto perché per la prima volta nei nostri esercizi ci occupiamo di una orchestra piú grande: Beethoven ha qui aggiunto un ottavino, un controfagotto e tre tromboni. Questi strumenti diventeranno presto caratteristici in via permanente della scrittura orchestrale nel sec. XIX.

Es. 13. Beethoven: Sinfonia n. 5



Benché sia difficile, cercate di capire l'esatto modo di scrivere le parti degli ottoni. È importante notare che i tre tromboni spesso presentano l'armonia completa.

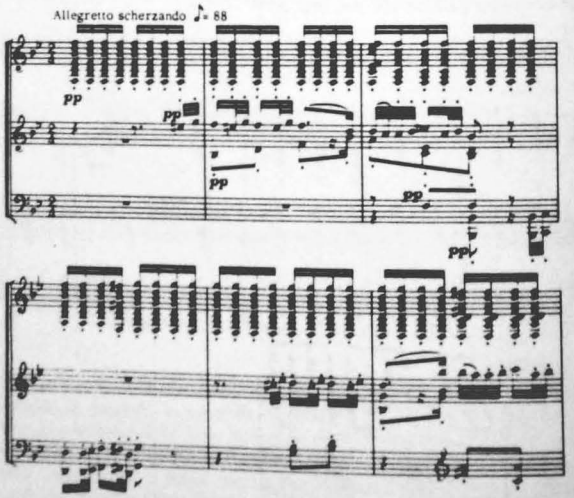
Quale può essere la funzione dell'ottavino e del controfagotto?

Osservate la speciale notazione — minime con puntini di staccato — e cercate di comprenderne il significato.

III. Esempio 14. Beethoven: Sinfonia n. 8

L'Esempio 14 riporta le sei misure d'inizio del secondo movimento della Sinfonia n. 8 di Beethoven. Il pensiero orchestrale di questo movimento è fortemente originale in quanto, per la maggior parte delle volte, i legni forniscono uno sfondo armonico uniforme, mentre gli archi presentano le figure melodiche. Questo movimento usa solo flauti, oboi, clarinetti, fagotti, corni e archi. Non è forse facile afferrare la puntuale distribuzione degli strumenti a fiato, e può rivelarsi anche piú difficile cogliere l'intenzione con cui le varie figure staccate sono orchestrate. In considerazione di ciò, ponete mente alla differenza fra parti principali e secondarie.

Es. 14. Beethoven: Sinfonia n. 8



Parte II

L'ORCHESTRAZIONE DEL PRIMO ROMANTICISMO

Capitolo III

SCHUBERT, MENDELSSOHN, WEBER, ROSSINI

Le partiture del primo romanticismo, delle quali trattiamo nel presente capitolo, non presentano di solito problemi cosí complessi come quelli osservati nelle sinfonie di Beethoven. Tuttavia, molte partiture di Schubert, Weber, Mendelssohn e Rossini introducono speciali effetti di colore oltre che un tipo specifico di pensiero orchestrale, cosí che la loro influenza fu decisiva per il futuro della musica romantica.

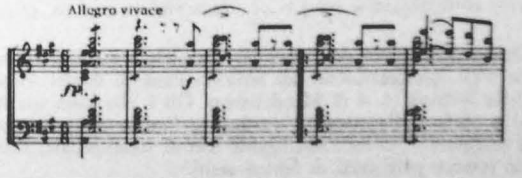
I

Tralasciando pel momento l'ordine cronologico, cominceremo questo capitolo con vari brani estratti dalla Sinfonia n. 4 (« Italiana »), op. 90 di Mendelssohn, a cagione del suo apparato orchestrale tipicamente classico (doppi legni, due corni, due trombe, timpani e archi).

Esempio 15. Mendelssohn: *Sinfonia Italiana*

L'Esempio 15 cita l'inizio della sinfonia, che non dovrebbe mettervi in molto imbarazzo. Cercate di cogliere lo spirito brillante dell'accompagnamento, cosí come la vivacità degli accordi staccati nella prima misura.

Es. 15. Mendelssohn: *Sinfonia Italiana*

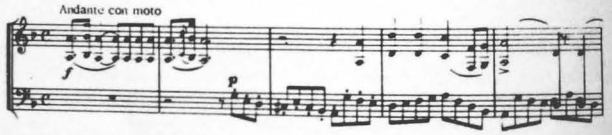


Dovreste forse dare un altro sguardo al nostro precedente esempio, tratto dalla Sinfonia n. 8 di Beethoven, il quale può aver influenzato, fino a un certo punto, questa particolare maniera di orchestrare.

Esempio 16. Mendelssohn: *Sinfonia Italiana*

L'Esempio 16 riporta l'inizio del secondo movimento della stessa sinfonia, che presenta una scrittura orchestrale decisamente originale. Un evidente particolare a cui dobbiamo prestare attenzione allorché ri-orchestriamo queste misure in apparenza molto semplici, è il contrasto tra *forte* e *piano*. È chiaro che le due misure iniziali implicano un unisono raddoppiato alquanto pesante che può non essere del tutto facile da strumentare, cosí come invece sembra. Pensando alle misure del *piano*, si dovrebbe tuttavia tenere a mente che la loro strumentazione, sebbene contrastante per un verso, deve nello stesso tempo avere parecchie relazioni di affinità con la strumentazione del *forte*.

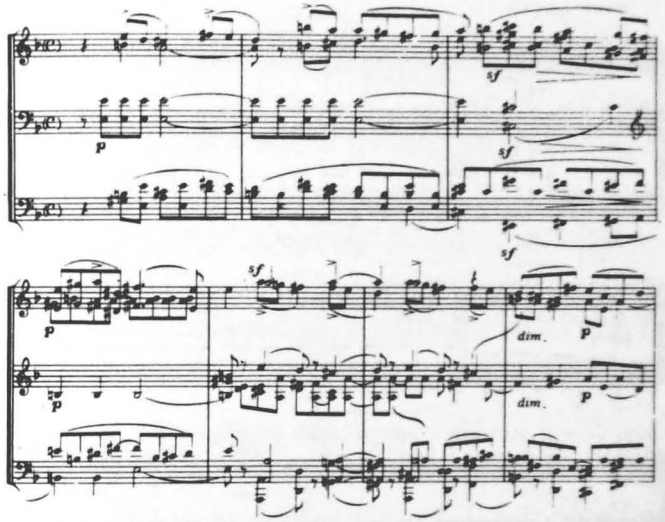
Es. 16. Mendelssohn: *Sinfonia Italiana*



Esempio 17. Mendelssohn: *Sinfonia Italiana*

È interessante osservare come un completo contrasto orchestrale è raggiunto nella strumentazione del secondo tema di questo stesso movimento della Sinfonia n. 4 di Mendelssohn. Gli è che sono ora introdotti clarinetti e corni. L'Esempio 17 costituisce l'inizio di questa nuova sezione (il *maggiore*). Notate l'intelligente uso di suoni-pedale, insieme con l'intricato tessuto polifonico di fiati e archi.

Es. 17. Mendelssohn: *Sinfonia Italiana*

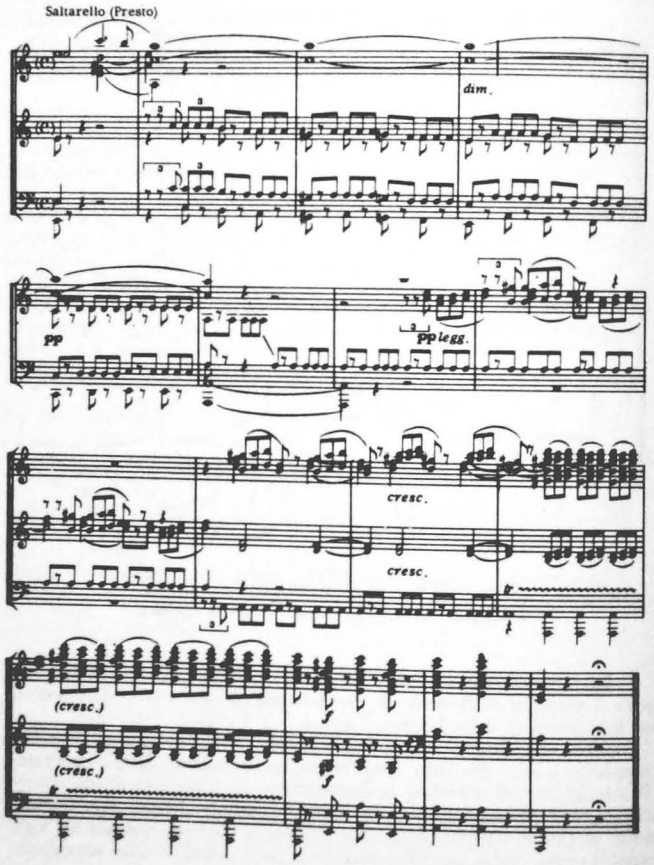


Esempio 18. Mendelssohn: *Sinfonia Italiana*

La straordinaria varietà e la grande immaginazione che caratterizzano il pensiero orchestrale di Mendelssohn ci inducono a dare ancora un altro esempio della *Sinfonia Italiana*.

L'Es. 18 mostra le ultime sedici misure del finale. Esso non è molto complesso e non dovrebbe forse essere molto difficile da ri-orchestrare. Vi consigliamo di ricordare la lucentezza e gli scintillanti effetti coloristici sempre caratterizzanti i movimenti rapidi di Mendelssohn. Soprattutto, cercate di comprendere, come sempre, la struttura musicale nei suoi esatti termini, abilmente differenziando le parti principali dalle secondarie.

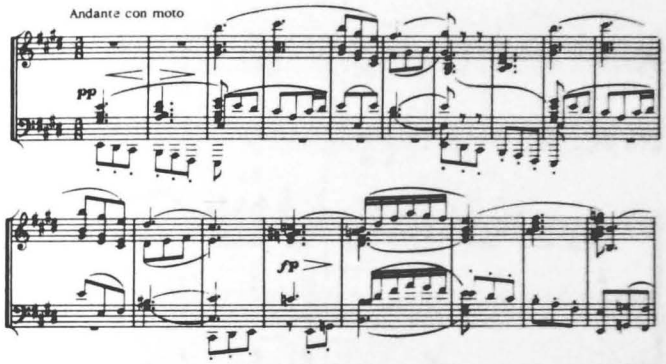
Es. 18. Mendelssohn: *Sinfonia Italiana*



II. Esempio 19. Schubert: *Sinfonia Incompiuta*

Il secondo movimento della *Sinfonia Incompiuta* di Schubert (doppi legni, due corni e archi soli) rivela molti interessanti aspetti di immaginazione orchestrale. Soprattutto, l'indipendenza dei 'celli dai contrabbassi, in vari modi ottenuta, crea l'effetto sorprendente di questa partitura. L'Es. 19 illustra tutto ciò.

Es. 19. Schubert: *Sinfonia Incompiuta*

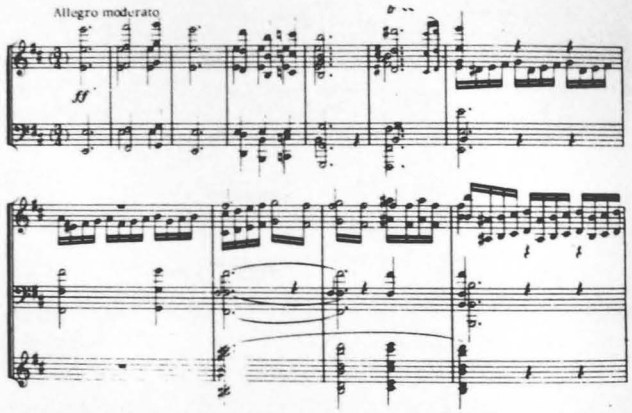


Oltre le caratteristiche già dette, dovrete considerare il vario ruolo degli strumenti a fiato.

Esempio 20. Schubert: *Sinfonia Incompiuta*

L'Esempio 20, tratto dal primo movimento della *Sinfonia Incompiuta* di Schubert, riporta un *tutti* di alto interesse. Pure l'uso dei tre tromboni (la partitura richiede doppi legni, due corni, due trombe, tre tromboni, timpani e archi), che abbiamo già considerato nel nostro esempio del finale della Sinfonia n. 5 di Beethoven, entra qui in una fase del tutto nuova. In complesso, non dovreste avere molte noie per l'orchestrazione dell'unisono, ma cercate di cogliere i vari suoni-pedale, come pure la disposizione accordale nelle ultime tre battute di questo esempio.

Es. 20. Schubert: *Sinfonia Incompiuta*



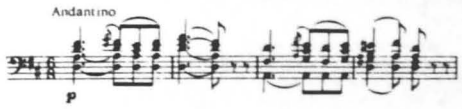
III

La prima metà del secolo XIX vede nascere l'opera del primo romanticismo. Per intenti descrittivi o per altri motivi, l'intuizione orchestrale viene subendo molte sottili trasformazioni. Nuovi effetti di colore vengono creati, e vengono in uso disposizioni orchestrali differenti da quelle finora studiate. L'emancipazione degli strumenti a fiato diventa un fatto compiuto, e ora è possibile affermare che il loro ruolo è equivalente per importanza a quello degli archi. L'orchestra (che ora usa costantemente i tromboni) è significativamente accresciuta di un'altra coppia di corni. In tal modo il tipico apparato orchestrale è ora di due flauti (ai quali si aggiunge spesso un ottavino), due oboi, due clarinetti, due fagotti (il controfagotto è ancora un fatto raro), quattro corni, due trombe, tre tromboni, timpani (assai spesso grancassa e piatti accrescono la percussione) e archi.

Esempio 21. Rossini: *Ouverture* della *Semiramide*

L'Ouverture della Semiramide di Rossini mostra un tipico impiego dei quattro corni all'inizio dell'*Andantino* - Es. 21. Questi strumenti evocano un'atmosfera notturna.

Es. 21. Rossini: *Ouverture* della *Semiramide*



Esempio 22. Rossini: *Ouverture* della *Semiramide*

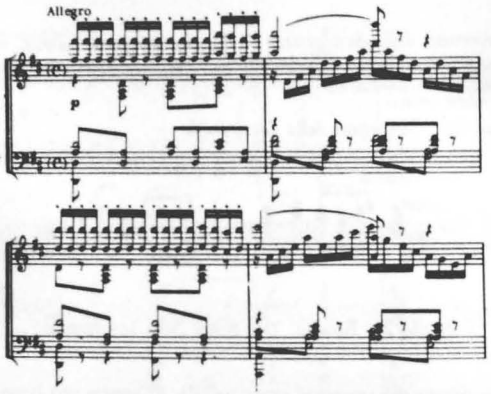
La ripetizione del segmento citato nell'Es. 21 mostra una interessante variazione orchestrale, Es. 22. Di nuovo gli strumenti a fiato eseguono il motivo melodico principale, questa volta portato all'ottava sopra. L'accompagnamento degli archi è leggerissimo e dovrebbe creare un'atmosfera da racconto di fate, tipica del protoromanticismo.

Es. 22. Rossini: *Ouverture* della *Semiramide*

Esempio 23. Rossini: *Ouverture* della *Semiramide*

La ripetizione del tema principale dell'*Allegro* (la prima presentazione del quale è fatta dagli archi soli) rivela molte interessanti caratteristiche, Es. 23. Certi effetti di pedale sono omessi nella nostra riduzione; cercate di scoprirli, considerando che a questo scopo sono impiegati i fagotti.

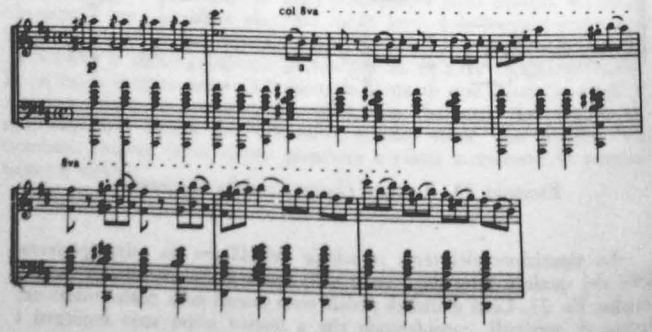
Es. 23. Rossini: *Ouverture* della *Semiramide*



Esempio 24. Rossini: *Ouverture* della *Semiramide*

Il piú delle volte, i secondi temi degli *Allegro* delle ouvertures di Rossini sono caratterizzati dal trattamento all'unisono degli strumenti a fiato lí dove si tratta della melodia principale. A questo riguardo l'Ouverture della *Semiramide* non fa eccezione. L'Es. 24 mostra la ripetizione della sezione principale del secondo tema.

Es. 24. Rossini: *Ouverture* della *Semiramide*



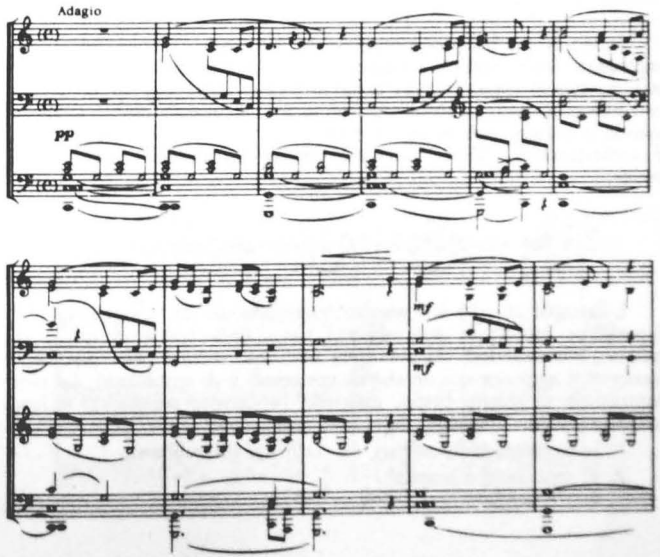
IV

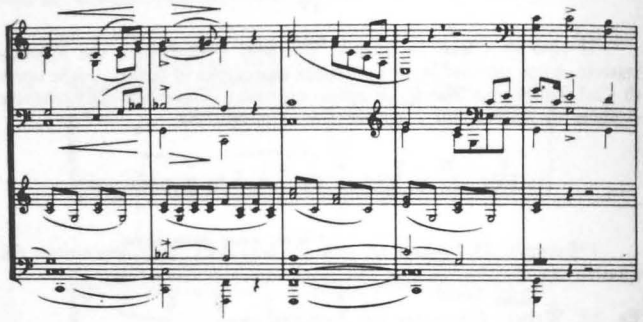
Il tipo di effetti orchestrali, coloristici o descrittivi, che abbiamo trattato, forse trovano la loro piú acuta espressione in qualcuna delle opere di Carl Maria von Weber. A questo proposito l'*Ouverture* del *Freischütz* è piena di interessanti e significative caratteristiche.

Esempio 25. Weber: *Ouverture* del *Freischütz*

L'Esempio 25 fornisce un altro modello della tipica disposizione dei quattro corni.

Es. 25. Weber: *Ouverture* del *Freischütz*





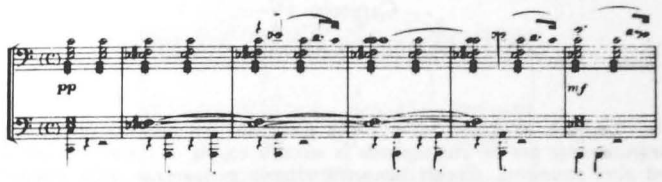
Si noterà che indipendentemente dal fatto che i corni sono qui accompagnati dagli archi (la disposizione dei quali non è troppo facile da trattare, specialmente a causa della divisione delle viole, oltre che di certi incroci di parti), i corni sono adoperati dapprima a coppie separate, essendo la prima coppia in Fa, la seconda in Do. In questo esempio tipico di orchestrazione, Weber cerca di evocare un'atmosfera notturna di foresta.

Esempio 26. Weber: *Ouverture* del *Freischütz*

L'Esempio 26, che è il séguito immediato del 25, presenta un'altra disposizione orchestrale notevolmente tipica della specie di quelle cui andiamo interessandoci. All'atmosfera notturna, evocata nella precedente citazione, si aggiunge qui un che di misterioso e di spaventoso. La ri-orchestrazione di questo brano, malgrado l'apparente semplicità, è lungi dall'esser facile. Vogliamo darvi due indicazioni:

1. la completa indipendenza dei 'celli dai contrabbassi;
2. vi sono usati i timpani.

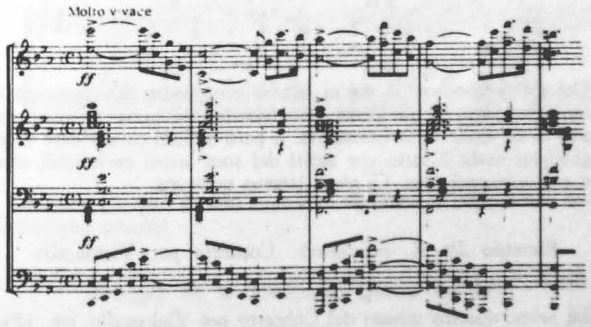
Es. 26. Weber: *Ouverture* del *Freischütz*



Esempio 27. Weber: *Ouverture* del *Freischütz*

L'Esempio 27 costituisce il primo *tutti* della sezione *Allegro* della *Ouverture* del *Freischütz*. Il tipo di orchestrazione qui usato presenta alcuni elementi con cui non siamo ancora familiarizzati. Cercate di comprendere l'esatto significato di ciascun gruppo melodico e armonico. Ricordate che viene usata l'intera orchestra (consistente in doppi legni, quattro corni, due trombe, tre tromboni, timpani e archi), e che le linee melodiche sono affidate per lo piú agli archi.

Es. 27. Weber: *Ouverture* del *Freischütz*



Capitolo IV
SCHUMANN, BRAHMS, BERLIOZ

La varia ampiezza dell'orchestra esaminata nel capitolo precedente, segnatamente per ciò che riguarda la seconda coppia di corni, i tromboni ed altri strumenti, diventa una caratteristica permanente nella maggior parte delle partiture orchestrali scritte nel periodo romantico. Fra i compositori romantici, Schumann e Brahms sono, per cosí dire, in un certo modo schierati dalla parte della conservazione. Sebbene sia ingiusto asserire che essi non dettero alcun contributo allo sviluppo dell'orchestra romantica, il loro apporto non è di somma importanza. Pare del tutto scontato il fatto che l'orchestra in quanto tale non attirò realmente l'immaginazione di questi due grandi compositori, e la loro grandezza dobbiamo cercarla piú specialmente in vari altri aspetti della loro arte (armonia, scrittura pianistica, innovazioni formali, etc.). Berlioz invece può esser considerato un grandissimo pensatore orchestrale. La sua immaginazione orchestrale è ognora seducente, ed è sentita costantemente la preoccupazione per i problemi della sonorità orchestrale, nel quale campo egli apportò molte innovazioni radicali, discoprendo prospettive e possibilità del tutto nuove.

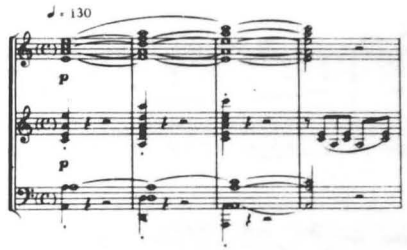
I

Dei tre compositori di cui ci stiamo occupando, Schumann fu certo il meno interessato ai problemi dell'orchestra. Si parla abitualmente di lui come di un modesto orchestratore. È però difficile condividere in pieno tale giudizio; resta il fatto che molti dei suoi lavori orchestrali contano nuove e interessanti idee. Ci piace citarne qualcuna.

Esempio 28. R. Schumann: Concerto per Violoncello

Le prime quattro misure del Concerto per Violoncello, op. 129, Es. 28, mostrano un tipico saggio di bellissima intuizione orchestrale. Dovreste già conoscere la maniera di ottenere l'effetto simultaneo di tenuto-legato e staccato. Nonostante ciò, non è facile cogliere l'esatta disposizione dei vari gruppi orchestrali.

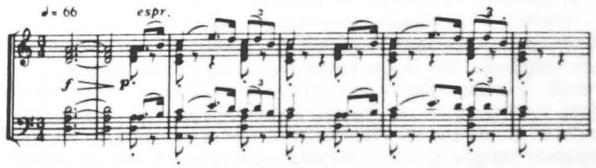
Es. 28. R. Schumann: Concerto per Violoncello



Esempio 29. R. Schumann: Quarta Sinfonia

La Sinfonia n. 4 di Schumann, malgrado alcuni gravi difetti orchestrali, rivela parecchi sprazzi interessanti. Riportiamo l'inizio della *Romanza,* il secondo movimento della Sinfonia, Es. 29.

Es. 29. R. Schumann: Quarta Sinfonia

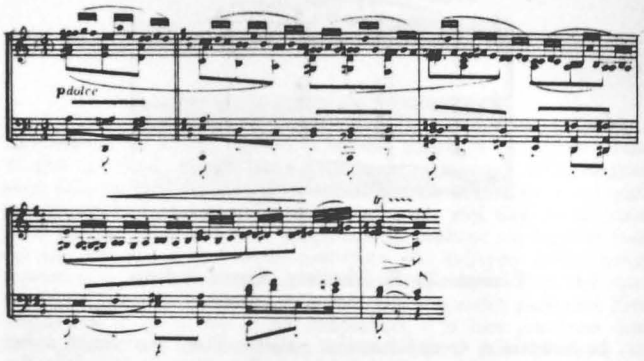


Ricordate che fiati e archi prendono egualmente parte e alla melodia e all'accompagnamento.

Esempio 30. R. Schumann: Quarta Sinfonia

Un altro esempio dallo stesso movimento, Es. 30, è interessante a motivo della introduzione di un *a solo* che va ricamando la melodia. Questa è una ripetizione della melodia principale data nell'introduzione della Sinfonia. Quasi sempre sono gli archi ad essere usati, ma il terzo e il quarto corno hanno pure un ruolo importante. Nella terza battuta si aggiungono i fagotti.

Es. 30. R. Schumann: Quarta Sinfonia



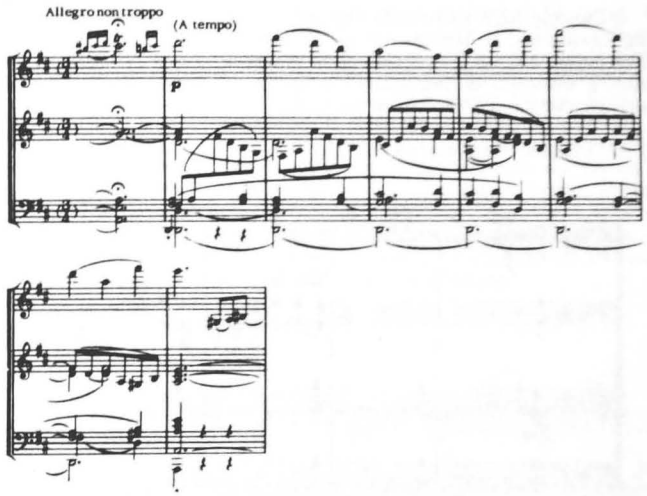
II

Il pensiero orchestrale di Brahms, sebbene raramente approdi ad idee originali, è nondimeno caratterizzato (come per tutti gli altri aspetti della sua grande personalità musicale) da straordinario talento e da profonda abilità. È vero che si ha talvolta l'impressione che la scrittura orchestrale di Brahms derivi da presupposti pianistici: molte delle sue figurazioni suonano come se fossero state concepite per pianoforte. Ma il talento e l'abilità che gli abbiamo giustamente riconosciuto gli consentono di rivestire sempre queste figurazioni « pianistiche » con un tessuto orchestrale in tutto adeguato.

Esempio 31. Brahms: Concerto per Violino

L'Esempio 31 è preso dal primo movimento del Concerto per Violino. È interessante notare come la diversità degli elementi della parte del violino solista è accresciuta dalla diversità dell'accompagnamento orchestrale. La prima battuta del nostro esempio è la fine di un passaggio in forma di cadenza che conduce alla esposizione del tema principale nella parte dello strumento solista. Cercate di ri-orchestrare questo esempio, facendo attenzione al fatto che vi sono inclusi due vivaci contrasti. La misura 1 dell'esempio ha solo il sostegno degli archi. Il primo contrasto si produce nella battuta 2, il secondo nella battuta 8.

Es. 31. Brahms: Concerto per Violino

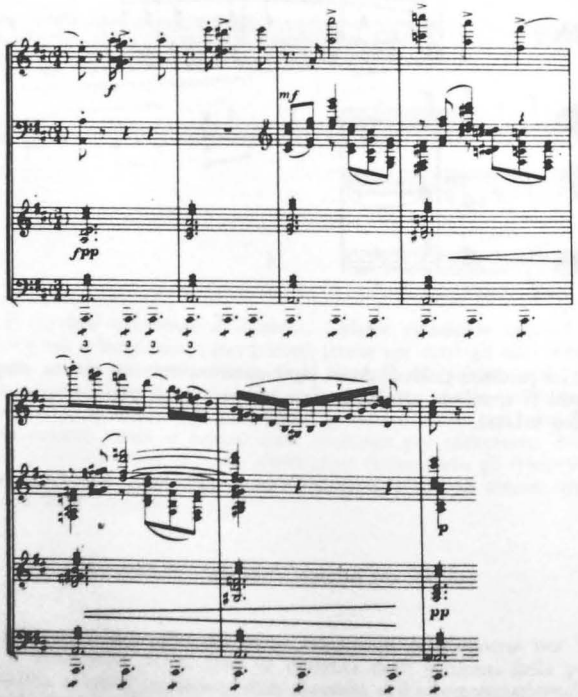


La partitura richiede doppi legni, quattro corni, due trombe, timpani e archi (i tromboni sarebbero stati troppo pesanti per accompagnare il violino solista).

Esempio 32. Brahms: Concerto per Violino

L'Esempio 32 è tratto dalla fine della sezione di sviluppo del medesimo movimento. È interessante per il caratteristico effetto di pedale nell'orchestra. Notate il *crescendo* nelle misure 4, 5 e 6 di questo frammento, e sforzatevi di immaginare come questo effetto dinamico possa essere accresciuto dall'uso di un particolare strumento.

Es. 32. Brahms: Concerto per Violino

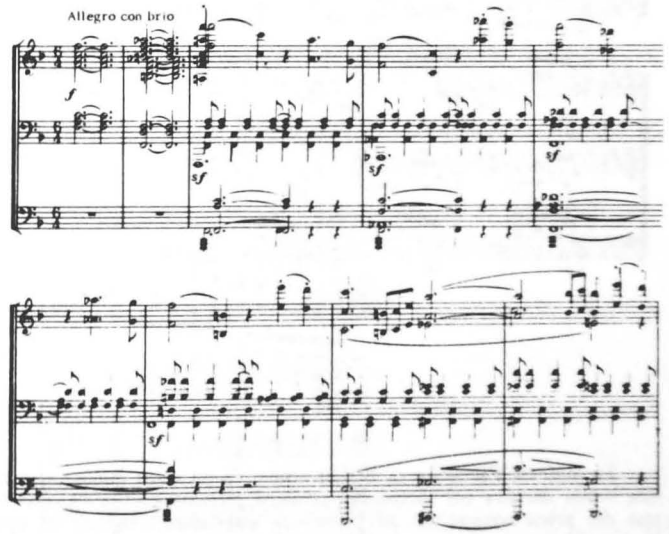


Esempio 33. Brahms: Terza Sinfonia

Il grandioso inizio della Terza Sinfonia di Brahms, in Fa magg., costituisce una tipica idea orchestrale di alto interesse, Es. 33. L'orchestra qui impiegata è il tipico apparato ampio proprio di questo periodo: doppi legni piú un controfagotto, quattro corni, due trombe, tre tromboni, timpani e archi. Non è facile cogliere il senso di queste misure. Prima di intraprenderne la ri-orchestrazione, si considerino i fatti seguenti:

1. le prime due misure costituiscono una introduzione, presentando la battuta 2 una intensificazione della sonorità in relazione alla misura 1;
2. il vero tema comincia nella battuta 3, e questa, perciò, richiede un contrasto orchestrale;
3. le misure 7 e 8 sono l'inizio di un nuovo segmento del tema, ed esigono quindi di nuovo un contrasto orchestrale. Tuttavia, tale contrasto deve ovviamente non essere radicale come il precedente.

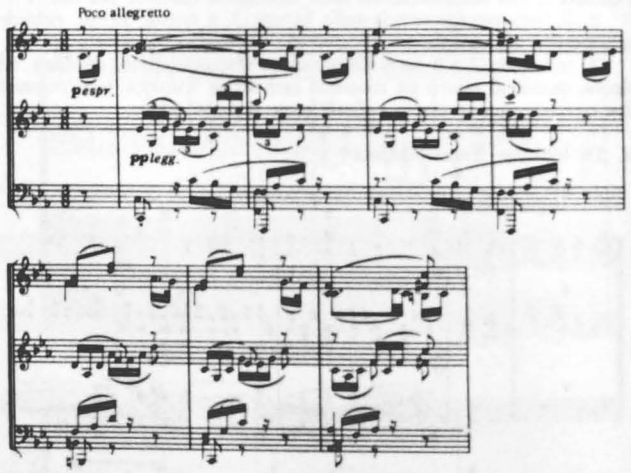
Es. 33. Brahms: Terza Sinfonia



Esempio 34. Brahms: Terza Sinfonia

L'Esempio 34 riporta l'inizio del terzo movimento della stessa sinfonia. La graziosa melodia è accompagnata prima dalla figurazione di motivi insieme graziosa e leggera e, poi, da effetti di quasi-pedale, e finalmente da un delicatissimo basso.

Es. 34. Brahms: Terza Sinfonia



III

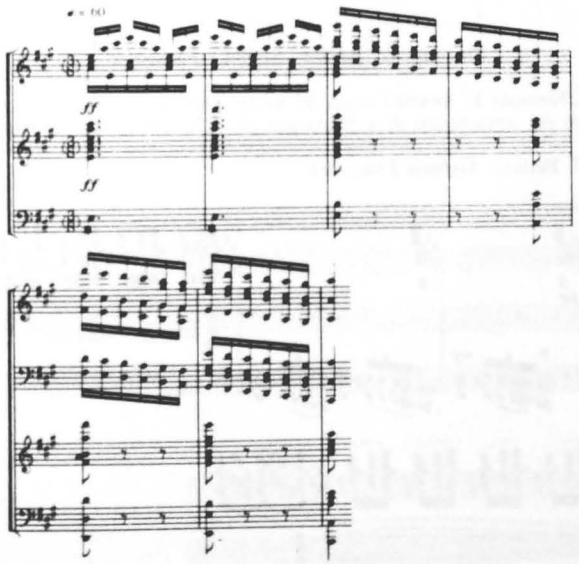
La Sinfonia Fantastica di Berlioz segna, da un certo punto di vista, una svolta decisiva nel campo del pensiero orchestrale. Berlioz, che fu uno dei primi compositori ad introdurre ampliamenti radicali di ogni sorta nell'apparato orchestrale solito, si limita peraltro in questa partitura a un numero relativamente modesto di strumenti. Pur tuttavia vi si trovano molti effetti di straordinario colore, e alcuni degli strumenti qui usati ci risultano nuovi. La partitura completa richiede: ottavino (anche secondo flauto), flauto, due oboi (il secondo dei quali alterna il

corno inglese), due clarinetti (uno di essi suona pure il clarinetto in Mi b), quattro fagotti, quattro corni, due cornette, due trombe, i consueti tre tromboni ai quali sono aggiunte due tube, timpani (richiedenti quattro esecutori), vari strumenti a percussione, piatti inclusi, tamburo e campane, due arpe e un forte nucleo di archi.

Esempio 35. Berlioz: *Sinfonia Fantastica*

L'Esempio 35, facente parte del secondo movimento, in complesso relativamente semplice, mostra l'impiego di due arpe. Notate che le prime tre misure sono in *fortissimo* e perciò dovrebbero essere orchestrate nello stile del *tutti*, senza tuttavia coprire l'arpa. In questo movimento vengono usati solo due flauti, un oboe, due clarinetti, quattro corni e archi.

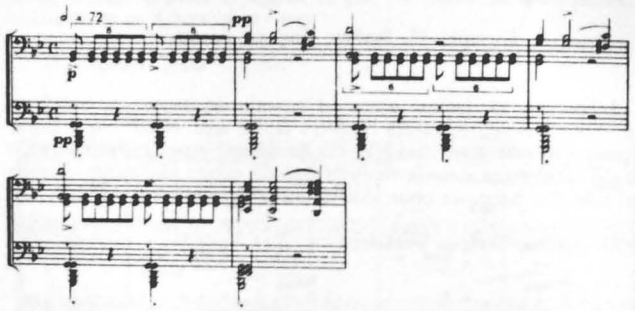
Es. 35. Berlioz: *Sinfonia Fantastica*



Esempio 36. Berlioz: *Sinfonia Fantastica*

L'Esempio 36 riporta l'inizio del quarto movimento. I timpani vi assumono un ruolo molto importante.

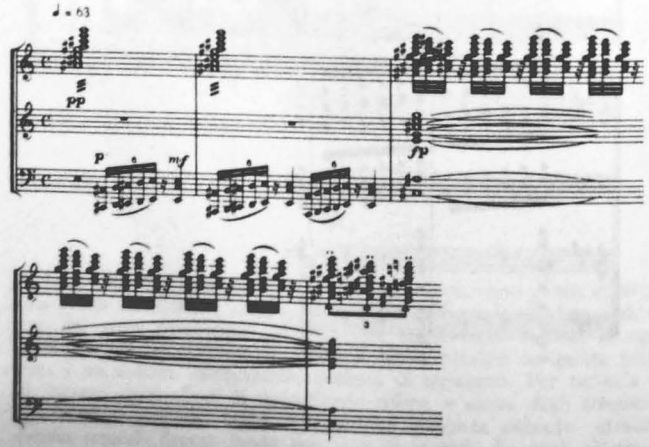
Es. 36. Berlioz: *Sinfonia Fantastica*



Esempio 37. Berlioz: *Sinfonia Fantastica*

L'Esempio 37 mostra l'inizio del quinto movimento. Vi è stato usato un tipo del tutto nuovo di scrittura per gli archi. Potete raffigurarvelo? [1]

Es. 37. Berlioz: *Sinfonia Fantastica*

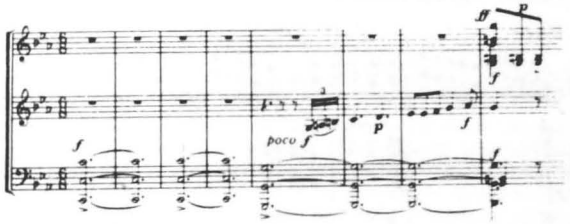


(1) I fagotti qui usati sono quattro.

Esempio 38. Berlioz: *Sinfonia Fantastica*

Piú avanti troviamo nello stesso movimento uno straordinario esempio di orchestrazione, Es. 38. Vi sono usati campane, tromboni, timpani e archi.

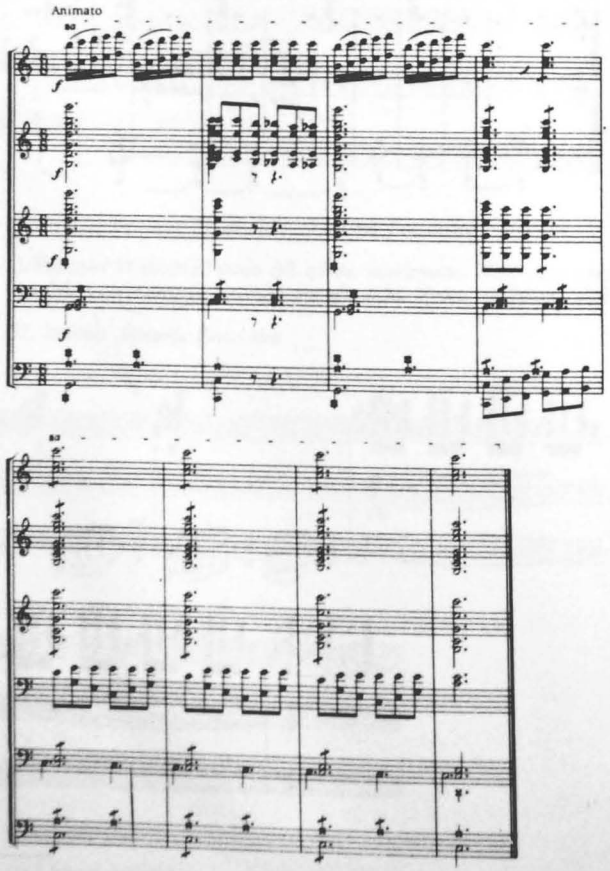
Es. 38. Berlioz: *Sinfonia Fantastica*



Esempio 39. Berlioz: *Sinfonia Fantastica*

L'Esempio 39 riproduce la fine della stessa partitura. L'intera orchestra (eccetto arpe e campane) vi è impiegata. È certamente quasi impossibile immaginare la disposizione esatta di questo passaggio orchestrale molto denso. Crediamo però che siate ormai sufficientemente familiari con l'orchestrazione del *tutti* per poter giungere ad una buona approssimazione.

Es. 39. Berlioz: *Sinfonia Fantastica*



Parte III

L'ORCHESTRAZIONE DEL TARDO ROMANTICISMO

Capitolo V

L'Opera: BIZET, WAGNER, VERDI

Lo straordinario sviluppo dell'opera è uno dei tratti che caratterizza piú acutamente la situazione musicale della seconda metà del sec. XIX. È appena necessario aggiungere che l'arte dell'orchestrazione subí in molti aspetti essenziali una evoluzione radicale, giovandosi di uno sfondo orchestrale appropriato. Ne abbiamo già accennato discutendo certe particolarità del pensiero orchestrale di Rossini e Weber; possiamo ora affermare che questi stessi problemi vengono intensamente sviluppati nelle opere dei compositori dei quali trattiamo in questo capitolo.

I

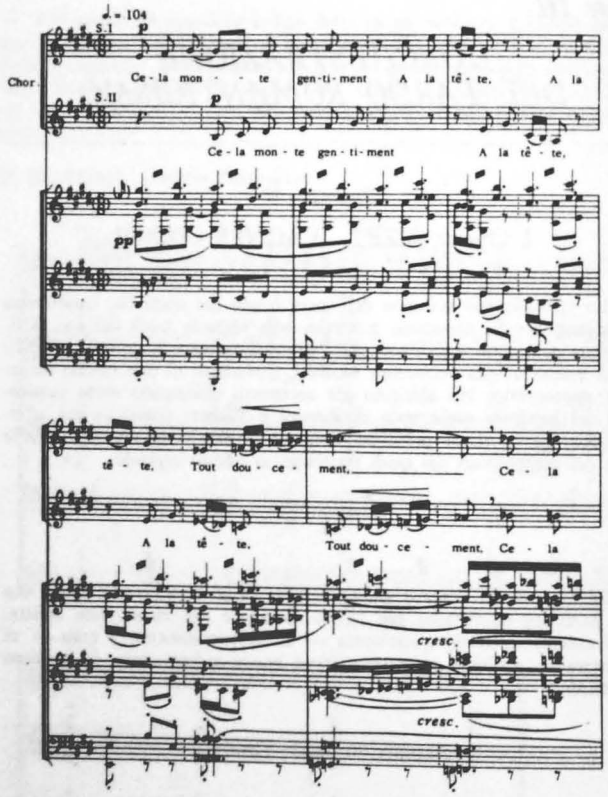
La *Carmen* di Bizet è stata a giusto titolo riconosciuta come una delle partiture operistiche piú ricche di colore che siano state scritte. Pochi esempi tratti da quest'opera — scelti praticamente a caso — ci presenteranno molte e interessantissime nuove sfaccettature di pensiero orchestrale.

Esempio 40. Bizet: *Carmen*

Una partitura orchestrale d'opera ha da affrontare innanzitutto il problema fondamentale di provvedere un adeguato accompagnamento ad una o piú parti vocali. Questo problema, oltre che in termini di strutture musicali, si pone anche nel senso di dover creare il necessario colore genuinamente drammatico.

L'Esempio 40, attinto al primo atto della *Carmen*, mostra un tipico modello dell'arte di accompagnare un coro.

Es. 40. Bizet: *Carmen*



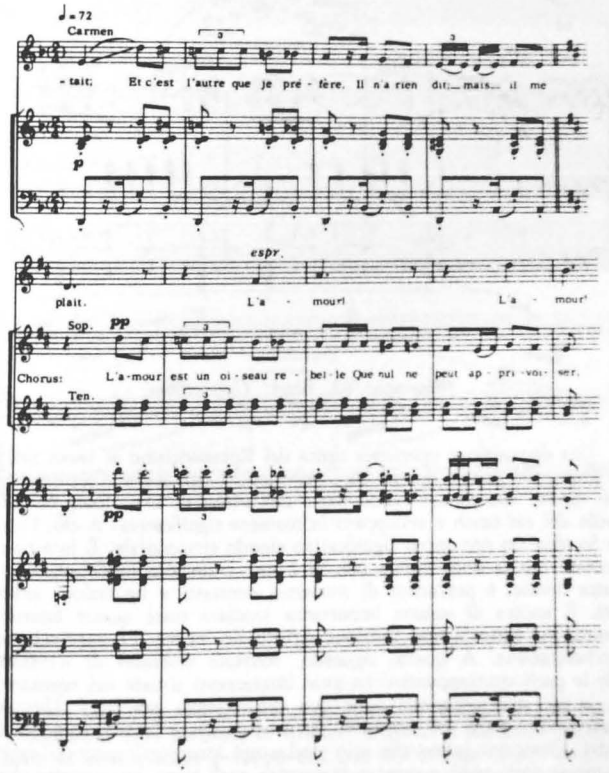
È un coro di donne (primi e secondi soprani) rappresentante le « sigaraie ». In un alone di sogno le ragazze cantano dell'effetto intossicante del fumo, e questa particolare atmosfera è resa non soltanto dalle specifiche strutture dei motivi e delle armonie, ma dalla stessa orchestrazione.

Analizzate attentamente i vari gruppi prima di intraprendere l'orchestrazione. Troverete che ciascuno di essi ha una funzione peculiare: armonica, di raddoppio delle parti vocali, di basso, etc. Alcuni di questi elementi dovrebbero potersi rilevare agevolmente, altri vi daranno, inevitabilmente, molte noie.

Esempio 41. Bizet: *Carmen*

L'Esempio 41 è tratto dalla famosa *Habanera*. Il tratto interessante è qui la giustapposizione e sovrapposizione della voce di soprano solo al coro. Inutile dire che l'accompagnamento orchestrale varia, accordandosi con i differenti contesti vocali. Fate attenzione a ciò quando ri-orchestrate, e osservate che gli strumenti a percussione sono usati dalla misura 5 in avanti.

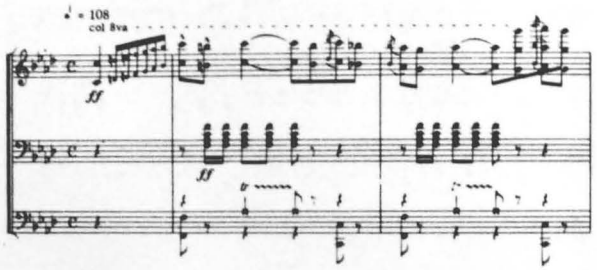
Es. 41. Bizet: *Carmen*



Esempio 42. Bizet: *Carmen*

Un modello di scrittura del *tutti* bizetiano ci mostrerà un tipo noto di disposizione che tuttavia presenta parecchie interessanti novità, Es. 42. Notate che queste misure sono per sola orchestra (non vi sono voci), ciò che permette a Bizet di utilizzare l'intero complesso orchestrale: doppi legni (il secondo flauto alterna l'ottavino), quattro corni, due trombe, tre tromboni, timpani, uno strumento a percussione (quale?) e archi. La musica ha un carattere violento e brillante.

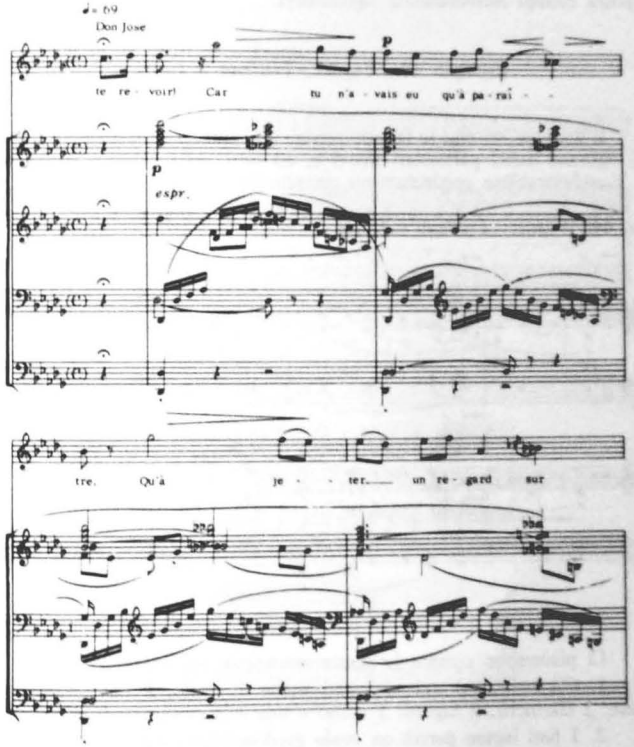
Es. 42. Bizet: *Carmen*



Esempio 43. Bizet: *Carmen*

Una disposizione operistica tipica del Romanticismo si trova nell'Es. 43. Tratto dal grande duetto fra i protagonisti dell'opera, Carmen e Don José, queste due misure fanno parte dell'arioso di Don José, nel quale lo stile del *bel canto* è sviluppato in maniera significativa. A ciò, l'orchestra fornisce un non meno significativo sfondo strumentale. È interessante osservare che la linea vocale non vi è mai realmente raddoppiata. L'orchestra invece, è portatrice di numerosi contrasti e figurazioni indipendenti. È ancora di somma importanza studiare tutte queste figurazioni e tentar di capire la loro funzione strutturale, prima d'intraprenderne la ri-orchestrazione. A questo riguardo, dovreste sforzarvi di « estrarre » tutte le parti contrappuntistiche assai interessanti situate nel registro medio, la cui strumentazione pone uno specialissimo problema. Una volta isolate queste parti dal contesto, dovreste studiare la struttura dei loro motivi. Osservate infine che solo pochissimi strumenti vengono aggiunti alla massa degli archi, e cercate di scoprire quali siano; un compito che — a questo punto — non dovrebbe essere troppo difficile.

Es. 43. Bizet: *Carmen*



II

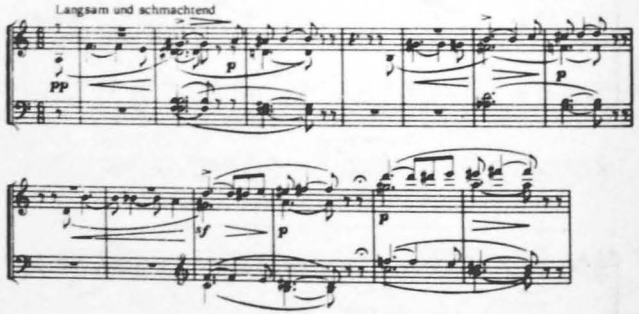
Si può ben dire che il vertice del pensiero orchestrale del secolo XIX è raggiunto nelle partiture di Richard Wagner. È legittimo affermare che tutto lo straordinario sviluppo dell'arte dell'orchestrazione a cui abbiamo assistito nei tempi moderni sia dovuto alle innovazioni di questo grande compositore. Tali innovazioni hanno influenzato l'intera conce-

zione della musica sinfonica, e avremo ampio modo di studiare ciò in opere piú recenti. Possiamo quindi limitare il nostro studio su Wagner a pochi esempi estremamente significativi.

Esempio 44. Wagner: *Tristano e Isotta*

L'Esempio 44 cita le famose misure che aprono il *Tristano e Isotta*. Vi figurano molti particolari nuovi e, ad onta della relativa semplicità, la ri-orchestrazione costituisce un compito difficile e stimolante.

Es. 44. Wagner: *Tristano e Isotta*



Ci piacerebbe attirare la vostra attenzione sui seguenti fatti:

1. Gli strumenti qui impiegati sono: 1 flauto, 2 oboi, Corno inglese, 2 clarinetti, 2 fagotti, 1 corno e una sola categoria di archi.

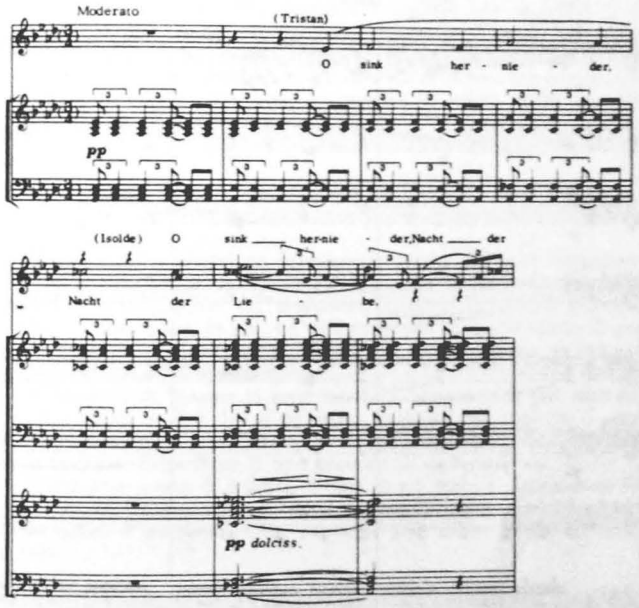
2. I fiati hanno perciò un ruolo predominante, ma occorre dire che il ruolo degli archi è di pari importanza. Come realizzare ciò?

3. Una cura minuziosa si dette Wagner nell'ottenere ogni sorta di effetto *variato* di colore.

Esempio 45. Wagner: *Tristano e Isotta*

L'esempio che segue, Es. 45, è tratto dal duetto d'amore del secondo atto. È in realtà molto semplice, giacché esso consiste soltanto di figurazioni armoniche accompagnanti. Può non essere troppo facile tuttavia, coglierne la disposizione precisa. Notate pure la significativa aggiunta al tessuto orchestrale, nel momento importante in cui Isotta fa la sua entrata. Ciò doveva risultare evidente nell'orchestra. Quale la realizzazione?

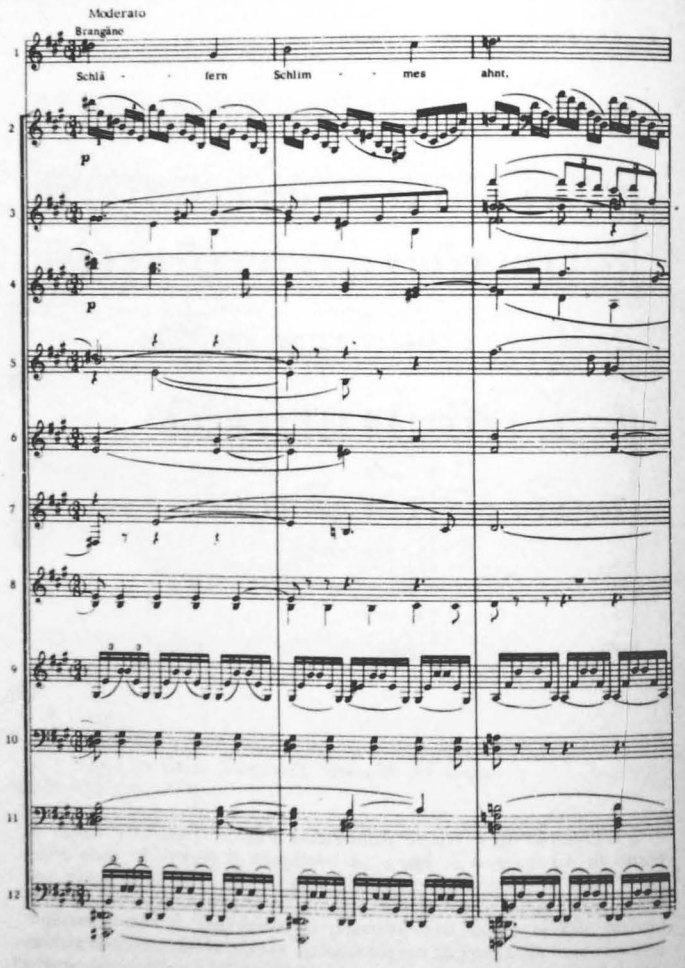
Es. 45. Wagner: *Tristano e Isotta*



Esempio 46. Wagner: *Tristano e Isotta*

L'Esempio 46 è attinto dallo stesso atto del *Tristano e Isotta*, al punto in cui il canto di Brangania interrompe il duetto. In certo senso ciò è simile al nostro ultimo esempio della *Carmen*, giacché di nuovo uno stile vocale da *bel canto* altamente lirico è sorretto da un inviluppato e intenso sfondo orchestrale. Tuttavia, la complessità di questo esempio sorpassa ogni altra cosa da noi già studiata, ciò che risulta di primo acchito (osservate che sono necessari ben 12 righi perché l'esempio sia scritto in modo intelligibile).

Es. 46. Wagner: *Tristano e Isotta*



Potremmo anche dirvi che qui vengono adoperati relativamente pochi strumenti a fiato (primo flauto, primo oboe, corno inglese, 2 clarinetti, clarinetto basso, 3 fagotti, 2 corni) e che tutti questi occupano soltanto 4 dei 12 righi qui riprodotti. Quasi tutto il resto di questo intricato tessuto orchestrale è presentato dagli archi (i quali occupano 6 righi), divisi in una maniera assolutamente senza precedenti. Non occorre dire che siamo lungi dall'aspettarci che riusciate a cogliere con esattezza la disposizione, e neanche con approssimazione; crediamo però fermamente che un attento studio di questo saggio davvero straordinario di pensiero orchestrale vi gioverà molto. Vi suggeriamo di ri-orchestrare una seconda volta questo esempio dopo aver confrontato il vostro primo tentativo con la partitura originale.

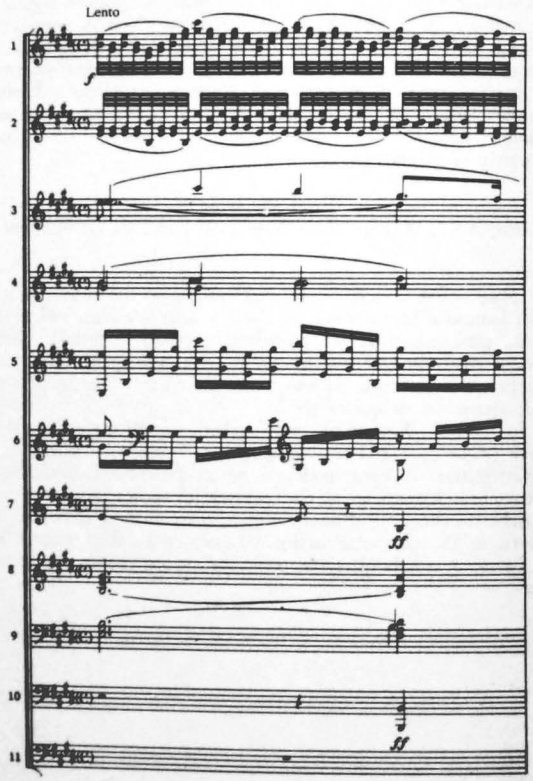
Esempio 47. Wagner: *Incantesimo del Fuoco* da *La Walkiria*

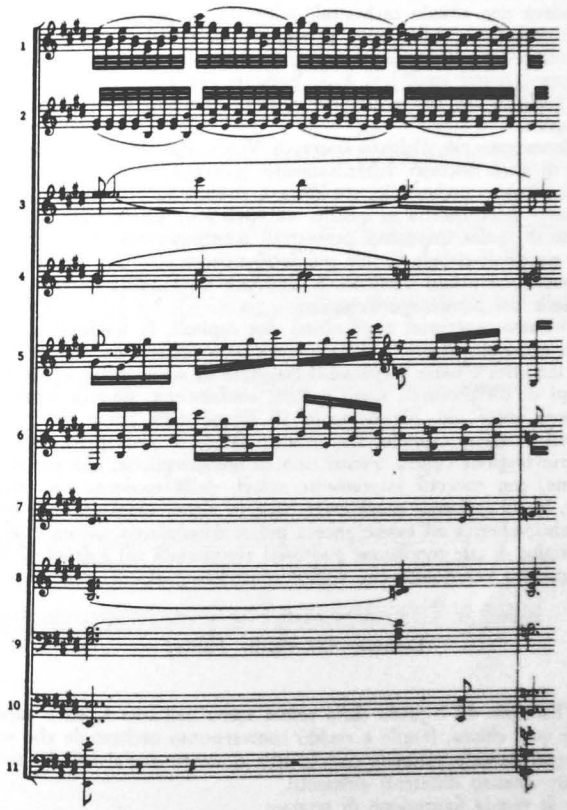
Ci piace infine citarvi un interessante saggio del *tutti* wagneriano, preso dal famoso « *Incantesimo del Fuoco* » della *Walkiria,* Es. 47. Meno complesso, probabilmente, del precedente esempio, è tuttavia parecchio complesso e costituisce, in piú, un tipico modello di quella specie di pensiero orchestrale destinato ad esercitare una forte influenza su tutte le future composizioni di questa specie.

Se le opere di Wagner vi sono familiari, riconoscerete due essenziali *leitmotive* (righi 3, 7 e 10) e ne sarete agevolati nel cogliere il senso dell'orchestrazione. A ogni modo, la nostra trascrizione dovrebbe indicare abbastanza chiaramente il tipo generale di orchestrazione.

L'orchestra consta di 2 flauti, 3 oboi, corno ingl., 1 clarinetto in Re, 2 clarinetti in La, clarinetto basso, 3 fagotti, 8 corni, 3 trombe e una tromba bassa, 4 tromboni, tuba, parecchie arpe divise in due gruppi e gli archi.

Es. 47. Wagner: *Incantesimo del Fuoco* da *La Walkiria*





III

Può non esser del tutto ingiusta l'affermazione che il pensiero orchestrale di Verdi produsse pochi esempi di effettiva originalità. O piuttosto, che malgrado l'orchestrazione estremamente abile e adeguata, le opere di Verdi mostrano, in complesso, un tipo di orchestrazione privo di innovazioni. Il compositore di *Rigoletto, Traviata* e perfino di *Otello* fu

innanzitutto interessato alla creazione di nuove possibilità di scrittura puramente vocale, laddove l'orchestra lo interessò solo nella misura in cui provvedeva uno sfondo orchestrale adeguato. È per questa ragione che non ci occupiamo delle prime e neppure delle ultime opere di Verdi; avremmo potuto sicuramente reperirvi alcuni interessanti e profittevoli saggi per i nostri studi, ma è da dubitare che esse ci avrebbero insegnato qualcosa che non potremmo egualmente avere appreso da Bizet o da Wagner.

Nonostante ciò, l'ultima opera di Verdi, *Falstaff*, può essere argomento di altro discorso. Effettivamente quest'opera introduce un nuovo tipo di pensiero orchestrale, che oltre a rivelare la piú grande cura per i problemi dell'orchestra in quanto tale, può pure essere riguardata come l'origine di molte invenzioni orchestrali contemporanee. La sua caratteristica essenziale risiede in una piú *intima* concezione dell'orchestrazione, una concezione presto destinata a diventare un importante fattore nella evoluzione del pensiero orchestrale.

Abbiamo osservato, negli ultimi due capitoli, la tendenza ad estendere ed accrescere il colore della « tavolozza » orchestrale, la sempre crescente tendenza a usare un numero maggiore di strumenti e ad usarli per gli scopi di composizioni simili a vasti « affreschi ». Questa tendenza si svilupperà ancor piú, naturalmente, in alcune delle opere che esamineremo nel prossimo capitolo. Da un altro punto di vista però, rileveremo una forte reazione contro questo tipo di orchestrazione, che porterà alla creazione, con concetti interamente nuovi, della moderna orchestra da camera, la cui influenza potrà esser colta in alcuni saggi anche lí dove è la grande orchestra ad essere ancora usata. Affermiamo ancora una volta che l'origine di tale concezione può esser rintracciata nel *Falstaff* di Verdi, ed è appunto per questo che vogliamo studiarne alcuni esempi.

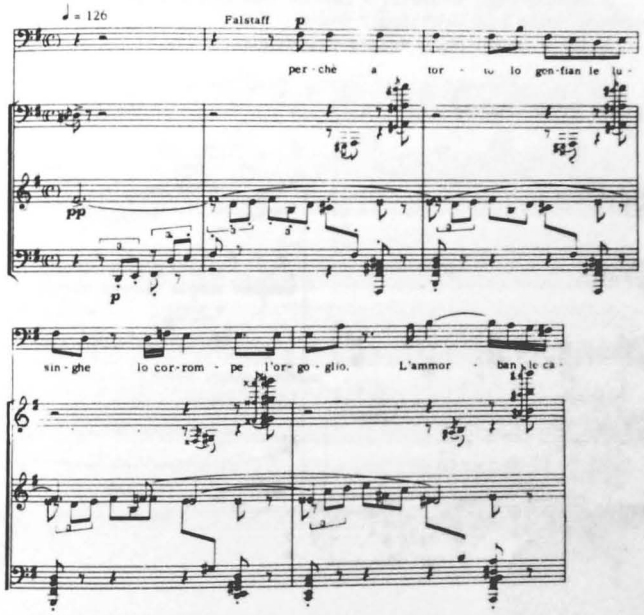
Esempio 48. Verdi: *Falstaff*

L'Esempio 48 è preso dalla prima scena dell'atto I, ed è caratteristico di quel chiaro, fragile e rapido contrappunto orchestrale che accompagna quel delicato *parlando* ch'è lo stile di canto di Falstaff. Vi sono da osservare quattro differenti elementi:

1. la rapida figurazione di terzine;
2. il disegno a colpi secchi nei registri medio e acuto (rigo superiore);
3. gli accordi al basso dati sul quarto e primo tempo;
4. il suono-pedale che sorregge l'insieme e che piú oltre si sviluppa in una linea melodica.

Notate che gli accordi al basso sono accompagnati dalla percussione.

Es. 48. Verdi: *Falstaff*



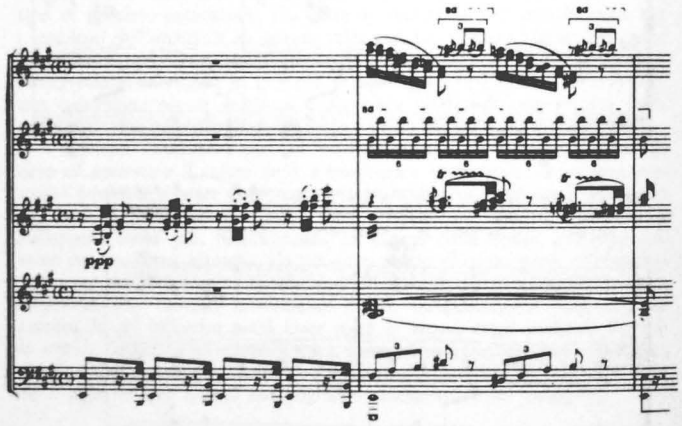
Esempio 49. Verdi: *Falstaff*

L'ultimo atto del *Falstaff* contiene alcuni originali momenti di pensiero orchestrale. Questo è segnatamente vero della scena svolgentesi nel Windsor-Park, in un'atmosfera di diffuso incanto fiabesco, tipica della opera romantica, a cui si aggiungono pure elementi del tutto nuovi (anticipando alcuni procedimenti dell'Impressionismo). I due seguenti esempi mostrano ciò chiaramente.

Prima di intraprendere la ri-orchestrazione dell'Es. 49, si ponga mente a ciò:

1. tutti gli archi vi sono impiegati;
2. ognuno degli strumenti a fiato (1 ottavino, 2 flauti, 4 corni e 3 tromboni) serve a un determinato scopo;
3. l'arpa ha un ruolo sempre importante.

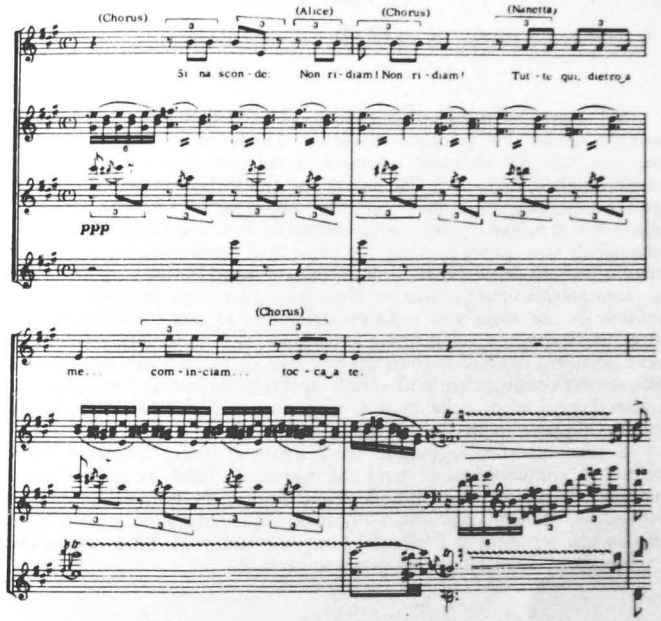
Es. 49. Verdi: *Falstaff*



Esempio 50. Verdi: *Falstaff*

L'Esempio 50 costituisce una sorta di sviluppo del precedente. Il tessuto orchestrale fortemente originale sorregge ora le diverse parti vocali alternantisi (il coro delle fate, Alice e Nanetta). Notate la conseguente registrazione « acuta » (non sono usati registri bassi). Osservate pure l'intimo ed estremamente delicato carattere dell'orchestrazione, che si serve solo di pochi strumenti a fiato, dell'arpa e di alcuni archi. Rammentandovi qualcuna delle particolarità del precedente esempio, potrete cogliere lo spirito di questo senza eccessivo imbarazzo.

Es. 50. Verdi: *Falstaff*



Capitolo VI

STRAUSS, MAHLER, DEBUSSY

Nel nostro studio sull'orchestrazione del tardo Romanticismo abbiamo osservato finora due principali tendenze. La prima può esser definita come uno stile piú elaborato del *tutti*, la cui complessità è dovuta alla grande varietà di tratti melodici, armonici e ritmici. Linee melodiche principali (a volte parecchie simultaneamente), numerose voci interne, un basso ricco e ben articolato, progressioni armoniche fitte e complesse: la combinazione di tutti questi elementi determina quel caratteristico e complesso pensiero orchestrale, di cui abbiamo esaminato parecchi tipici esempi. D'altro canto abbiamo pure notato — discutendo gli esempi presi dal *Falstaff* verdiano — che anche una tendenza differente, se non meno complessa, viene manifestandosi nel pensiero orchestrale del tardo '800. Tale tendenza possiamo descriverla come un tentativo di fare un uso conseguente della scrittura solistica entro il grande apparato orchestrale, un tentativo di introdurre i modi della musica cameristica nell'ambito dell'orchestra sinfonica (oppure in quella dell'opera).

È quasi superfluo aggiungere che il legato di Bizet, Wagner e Verdi confermerà entrambe queste tendenze. Concepite forse in origine entro l'ambito della musica operistica, le acquisizioni orchestrali del tardo Romanticismo, studiate nell'ultimo capitolo, sopravviveranno e si svilupperanno ulteriormente al livello del puro stile sinfonico. Ed è questo che ci proponiamo di mostrare nel presente capitolo.

I

I poemi sinfonici di Richard Strauss svelano chiaramente l'adozione della eredità wagneriana. In genere essi fanno un uso analogo dell'orchestra del tardo Romanticismo.— sia pure con l'apparato considerevolmente ampliato — ma vi troviamo anche certi esempi dai quali traspare la tendenza del pensiero orchestrale ad una maggiore intimità.

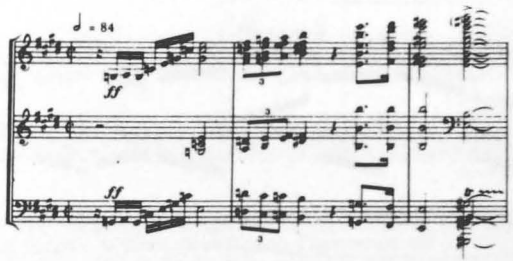
Esempio 51. R. Strauss: *Don Giovanni*

L'Esempio 51 riporta le battute iniziali del *Don Giovanni*. È un tipico inizio straussiano, ricco di bravura e di gusto, qualità espresse in un brillante stile orchestrale [1].

(1) Vi potrà ricordare qualcosa dell'Es. 42 tratto dalla *Carmen*.

Ovviamente è l'intera orchestra ad essere usata (naturale anche che il *tutti* non sia immediatamente raggiunto all'inizio). Gli strumenti sono: tre flauti, due oboi e corno ingl., due clarinetti, due fagotti e controfagotto, quattro corni, due trombe, tre tromboni e tuba, timpani e archi. Ri-orchestrando questo esempio, cercate di riservare la possibilità di intensificare la sonorità sull'ultimo accordo (accentato).

Fs. 51. R. Strauss: *Don Giovanni*

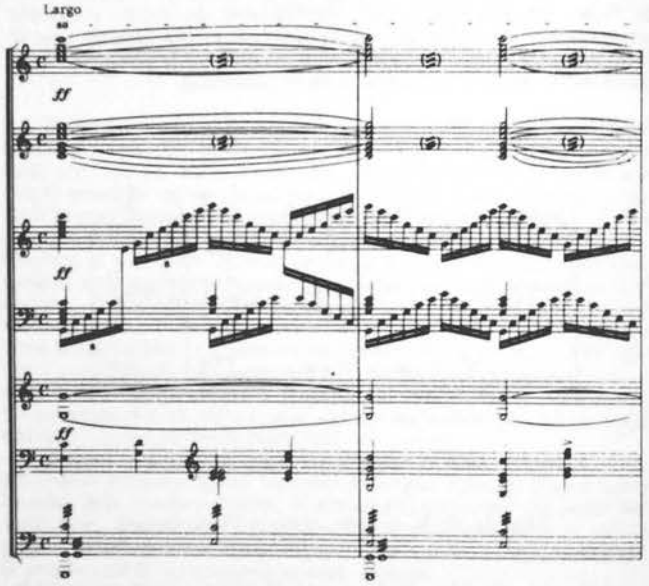


Esempio 52. R. Strauss: *Morte e Trasfigurazione*

L'Esempio 52, tolto all'ultima parte di *Morte e Trasfigurazione*, costituisce una eccellente esemplificazione di un differente tipo di scrittura del *tutti* (in modo assai evidente derivato dal procedimento wagneriano studiato nel citato esempio della *Walkiria*). Stiamo esaminando il punto culminante dell'intero pezzo, l'inizio del lungo tratto cadenzale sull'accordo di 6/4 della tonica. Non dovrebbe riuscirvi troppo difficile rilevare lo spirito dell'orchestrazione, se avete prestato seria attenzione ad alcune nostre precedenti osservazioni. Riflettete con cura sulle parti delle due arpe che vi sono incluse.

L'orchestra consta di legni a 3, dei soliti ottoni piú una terza tromba, timpani, due arpe e archi.

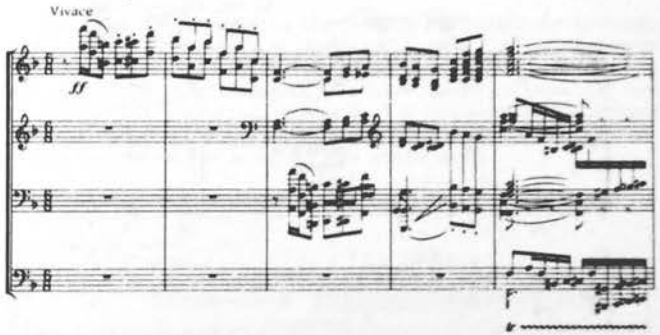
Es. 52. R. Strauss: *Morte e Trasfigurazione*



Esempio 53. R. Strauss: *Till Eulenspiegel*

I primi due esempi da Richard Strauss sono tipici per la compatta disposizione del *tutti*. Gli ultimi due esempi, estratti entrambi da *Till Eulenspiegel*, mostrano una tendenza leggermente divergente. L'Esempio 53, sebbene ancora nello stile del *tutti*, introduce tuttavia una certa semplificazione per ciò che riguarda la chiara delineazione dei tratti melodici. Ciò non implica però che l'esempio in parola è facile da ri-orchestrare. Infatti, paragonato al precedente, può perfino offrire qualche difficoltà in piú.

Es. 53. R. Strauss: *Till Eulenspiegel*



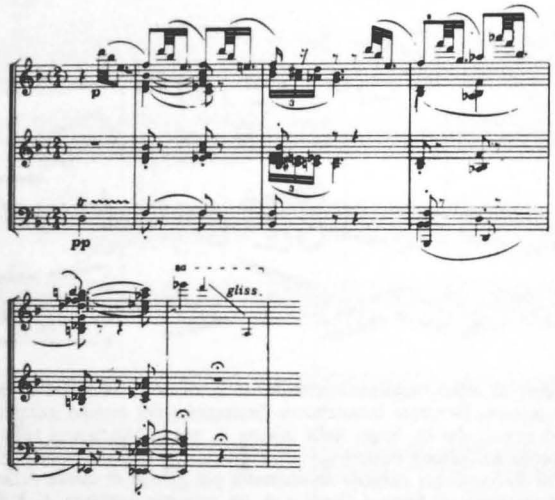
Come al solito, studiate attentamente la struttura musicale di queste cinque misure. Noterete innanzitutto l'imitazione del motivo saliente nel registro grave, che ha luogo nella misura 3, poi la ripetizione rinforzata del motivo nell'ultima misura.

Till Eulenspiegel richiede un'orchestra piú grande di quella delle precedenti partiture di Strauss (legni a 4, un ottavino aggiunto ai 3 flauti, un terzo oboe ai due già soliti e al corno ingl., un clarinetto in Re e un clarinetto basso ai due clarinetti usuali e un terzo fagotto ai due fagotti e al controfagotto). Tutto l'apparato è adoperato nel nostro esempio, ma mai simultaneamente.

Esempio 54. R. Strauss: *Till Eulenspiegel*

L'interesse di Strauss ad un tipo di disposizione piú intimo e di stile cameristico, è reso evidente dall'Es. 54, pure dal *Till Eulenspiegel*. Vi troverete interessanti saggi di scrittura solistica. Badate che il motivo saliente del rigo superiore è costantemente sonato da un violino solo. Sforzatevi di cogliere il senso delle altre figurazioni, le quali, possiamo dirvi, sono presentate da tutti i tipi di strumenti (legni, ottoni e archi), ciascun gruppo servendo a una specifica funzione.

Es. 54. R. Strauss: *Till Eulenspiegel*



II

Il pensiero orchestrale di Mahler presenta molti tratti altamente caratteristici. In complesso si può dire che sebbene non rinunci ad alcuna delle acquisizioni e delle innovazioni dei suoi grandi predecessori (Wagner in particolare), una delle maggiori sue preoccupazioni è di introdurre una semplificazione in favore di una accresciuta chiarezza della linea. Per questo rispetto, l'orchestrazione di Mahler mostra una definita tendenza verso un tipo di disposizione piú intimo e di stile cameristico. Tutto ciò si fa manifesto perfino in alcuni suoi complessi passaggi a piena orchestra.

Esempio 55. Mahler: Settima Sinfonia

L'Esempio 55 è una complessa situazione musicale appartenente al finale della Settima Sinfonia. Noterete che queste misure sono costruite con i seguenti elementi:

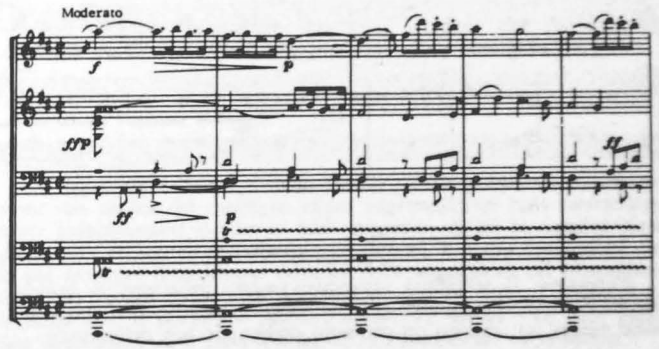
1. una elaborata linea melodica imitata all'ottava bassa (i due righi superiori);

2. due motivi secondari (con un inizio simile) che si ripetono parecchie volte (sul terzo rigo);

3. il suono pedale sul La.

Notate che la prima misura introduce un *diminuendo* dal *fortissimo* al *piano*. È qui impiegata quasi l'intera orchestra, il che implica necessariamente molti raddoppi. Questo procedimento di unisoni raddoppiati — usati per chiarezza e individuazione — è forse uno dei piú importanti contributi di Mahler alla tecnica orchestrale. L'apparato orchestrale consiste di legni a 4, i consueti ottoni piú una terza tromba, timpani, vari strumenti a percussione (qui se ne usa uno solo) e archi.

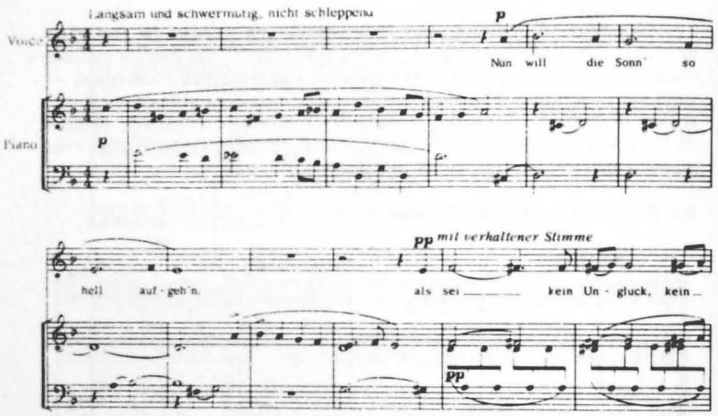
Es. 55. Mahler: Settima Sinfonia



Esempio 56. Mahler: *Kindertotenlieder*

Oltre le sinfonie, Mahler scrisse molti cicli vocali con accompagnamento orchestrale. Tra questi, i *Kindertotenlieder* ci forniscono alcuni esempi estremamente interessanti e caratteristici di pensiero orchestrale nuovo e originale. Lo stile cameristico, che presto diverrà un tratto permanente della tecnica orchestrale, vi è talvolta realizzato compiutamente. Ciò è rivelato con chiarezza dall'Es. 56, il quale cita l'inizio del primo canto dei *Kindertotenlieder*.

Es. 56. Mahler: *Kindertotenlieder*

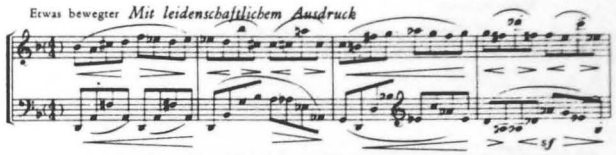


Nonostante la semplicità apparente, potrete imbattervi in qualche difficoltà ri-orchestrando questo esempio. Dovremmo forse dirvi che le due ultime misure introducono un contrasto orchestrale ben delineato.

Esempio 57. Mahler: *Kindertotenlieder*

L'Esempio 57, pure dal primo canto dei *Kindertotenlieder,* costituisce, ad onta della sua apparente semplicità, un saggio tra i piú complessi e raffinati del pensiero orchestrale. È praticamente impossibile penetrare il segreto della straordinaria sonorità orchestrale qui raggiunta, se voi non avete mai sentito o letto la partitura. Non v'è da scoraggiarsi perciò, se la ri-orchestrazione si scosta considerevolmente dall'originale. Badate bene che il tono appassionatissimo (che può esser detto delicato e intenso al tempo stesso) è il risultato di parecchi raddoppi complicati di gruppi strumentali eterogenei.

Es. 57. Mahler: *Kindertotenlieder*



Gli strumenti usati sono: due flauti, un oboe, due clarinetti, un clarinetto basso, due fagotti, due corni, un'arpa e tutti gli archi.

III

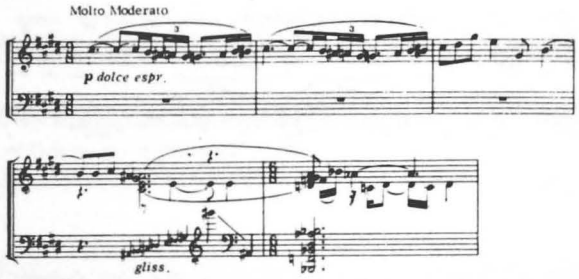
Sebbene abitualmente si caratterizzi la tecnica orchestrale di Debussy come una ricerca dei cosiddetti effetti impressionistici (una caratterizzazione indubbiamente dovuta ai titoli suggestivi di cui la maggior parte delle opere orchestrali di Debussy sono dotate), è nostra convinzione che la sua tecnica è direttamente debitrice delle acquisizioni dei compositori del tardo Romanticismo. Tale affermazione non smentisce l'originalità e, in molti casi, la novità del pensiero orchestrale testimoniate dalle partiture debussiane, ed è precisamente ciò che cercheremo di mostrare.

Esempio 58. Debussy: *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*

Cominceremo con una delle prime opere del compositore: il *Prélude à l'Après-midi d'un Faune.* Questa partitura presenta molti aspetti significativi, uno dei quali è di primario interesse per noi, cioè il trattamento cameristico dell'orchestra sinfonica.

L'Esempio 58 riproduce le cinque misure iniziali della partitura. Non è dissimile da un inizio già studiato, le battute iniziali del primo canto dei *Kindertotenlieder,* in quanto vi si usano solo strumenti a fiato, introducendo gli archi allo scopo di produrre un effetto contrastante. Notate altresí il glissando dell'arpa nella misura 4, un effetto interamente nuovo e tipicamente debussiano. Aggiungiamo che sono qui adoperate due arpe.

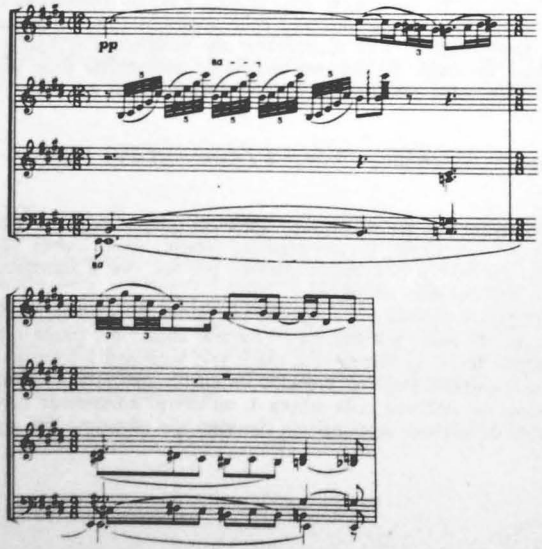
Es. 58. Debussy: *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*



Esempio 59. Debussy: *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*

L'Esempio 59 cita un altro passaggio del *Prélude à l'Après-midi d'un Faune;* qui la melodia del flauto del nostro precedente esempio è ripetuta in forma variata. In piú questa volta l'accompagnamento si fa sentire immediatamente.

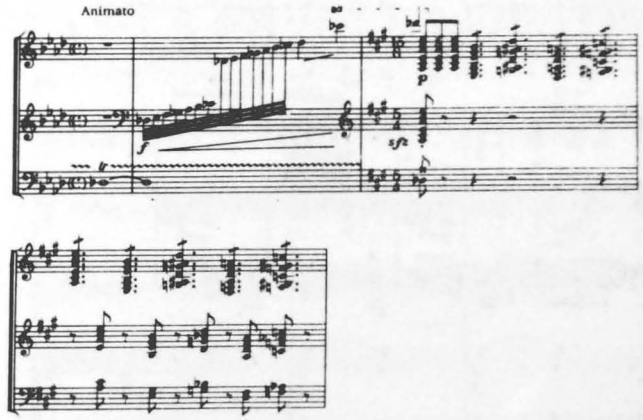
Es. 59. Debussy: *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*



Esempio 60. Debussy: *Fêtes*

L'Esempio 60 è preso dal secondo brano, *Fêtes,* dei *Tre Notturni.* Non è troppo complesso, ma rivela alcune interessanti invenzioni orchestrali. Oltre a parecchi altri strumenti, vi sono adoperati fiati e archi.

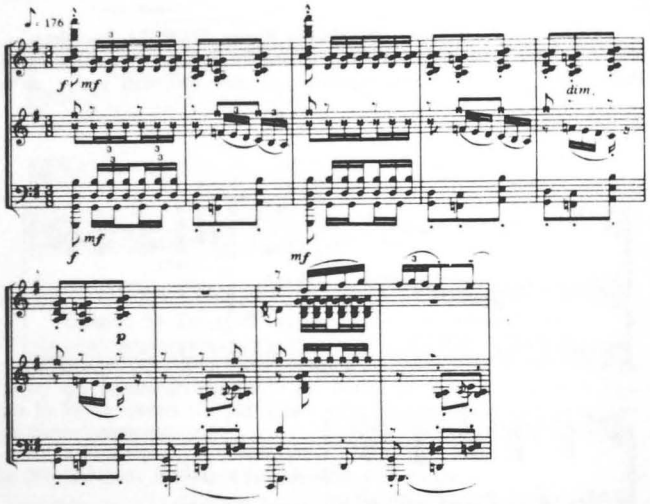
Es. 60. Debussy: *Fêtes*



Esempio 61. Debussy: *Ibéria*

I due prossimi esempi sono presi da *Ibéria* di Debussy, un'opera di alto significato a cagione della tendenza diffusa tra vari compositori contemporanei verso la creazione di particolari atmosfere « nazionali ». L'orchestrazione dell'Es. 61, riportante l'inizio della partitura, coglie felicemente certe sonorità caratteristiche delle bande spagnole.

Es. 61. Debussy: *Ibéria*



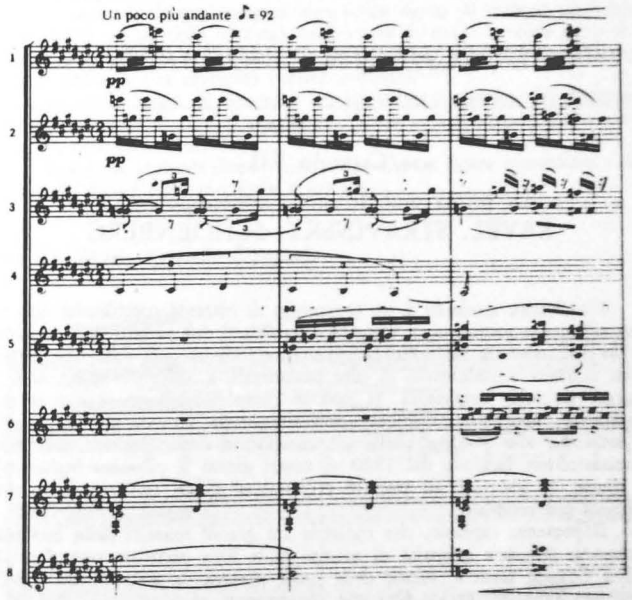
La partitura richiede una grande orchestra: legni a 3 piú un ottavino e un controfagotto, gli ottoni soliti piú una terza tromba, timpani, parecchi altri strumenti a percussione, due arpe e gli archi. Non tutti questi strumenti sono adoperati in questo esempio.

Esempio 62. Debussy: *Ibéria*

L'Esempio 62, dal secondo movimento di *Ibéria,* è di piú complicata fattura. Mentre il primo brano era rapido e brillante (qualità naturalmente sottolineate dall'orchestrazione), questo che presentiamo ora è lento e immerso in una atmosfera di sogno, il cui tono particolare è principalmente creato da un'appropriatissima disposizione orchestrale.

La ri-orchestrazione di queste tre misure non è compito facile. Oltre a pochi strumenti a fiato, un'arpa e gli archi, e due strumenti che non abbiamo finora trattato: silofono e celesta. Possiamo aggiungere che tutti gli archi sono divisi.

Es. 62. Debussy: *Ibéria*



Parte IV

L'ORCHESTRA MODERNA

Capitolo VII

La prima orchestrazione contemporanea; RAVEL, STRAVINSKY, SCHOENBERG

L'orchestra moderna è un organismo di estrema complessità che ha non solamente profittato di tutte le acquisizioni del passato (in particolar modo dell'orchestra del tardo Romanticismo) ma ha pure dato nascimento a un numero considerevole di idee orchestrali, a volte davvero nuove e segnate da forte originalità. Si può in complesso affermare che la sua evoluzione, approssimativamente fino alla prima Grande Guerra, rivela la tendenza allo sviluppo della già complicata orchestrazione del tardo Romanticismo, laddove dal 1920 ai nostri giorni il pensiero orchestrale si sforza, in generale, di trattare i complessi mezzi strumentali in una maniera piú semplice.

Il presente capitolo, che riguarda tre grandi maestri della moderna orchestra, cita una quantità di esempi dalle loro partiture precedenti la prima Grande Guerra, talune delle quali portano la « sontuosità » della orchestra tardo-romantica fino alle conseguenze estreme.

I

Maurice Ravel è stato spesso designato come un orchestratore di genio. Benché talvolta questa definizione tenda ingiustamente a sottovalutare la potenza della sua invenzione puramente musicale, è tuttavia certo che le preoccupazioni genuinamente orchestrali hanno una parte maggiore nel suo processo creativo. La sua influenza è stata preponderante proprio nell'ambito del pensiero orchestrale.

Esempio 63. Ravel: *Rapsodie Espagnole*

L'Esempio 63 è tratto dal primo movimento, *Prélude à la Nuit*, della *Rapsodie Espagnole* (1907). È assai caratteristico da parecchi punti di vista.

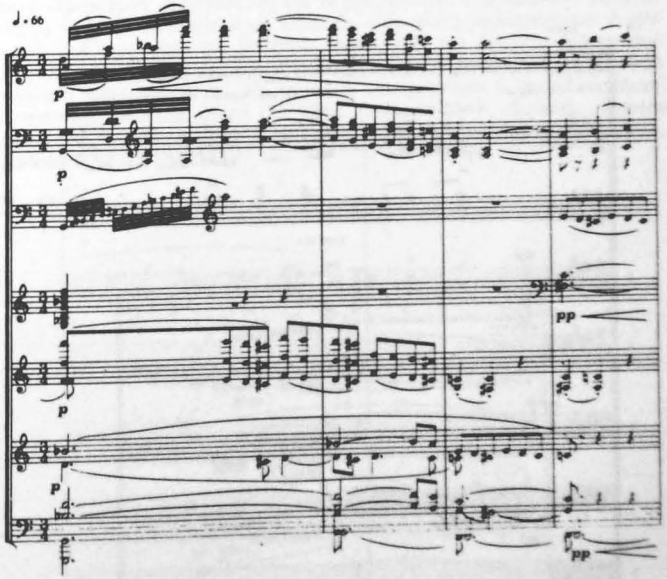
In primo luogo vi è impiegata una grande orchestra (2 flauti, 2 oboi, 1 corno ingl., 1 clarinetto, 1 clarinetto basso, 3 fagotti, 1 controfagotto, sarrusofono, 4 corni, 2 tromboni, 1 tuba, arpa e archi) in una disposizione *quasi-tutti* nell'ambito di un passaggio sonato *piano*.

In secondo luogo, compare una tipica figura di attacco rimbalzante (sul primo tempo della battuta), orchestrata in modo speciale (non si dimentichi che Ravel fu intimo amico di Debussy, il cui caratteristico *glissando* dell'arpa era divenuto pratica comune).

In terzo luogo, vi troviamo un interessante esempio di strumentazione melodica: il motivo principale, l'*ostinato* (in crome), passa da un gruppo strumentale all'altro.

Infine, la sapiente disposizione delle diverse figure armoniche e della linea del basso meritano seria attenzione.

Es. 63. Ravel: *Rapsodie Espagnole*

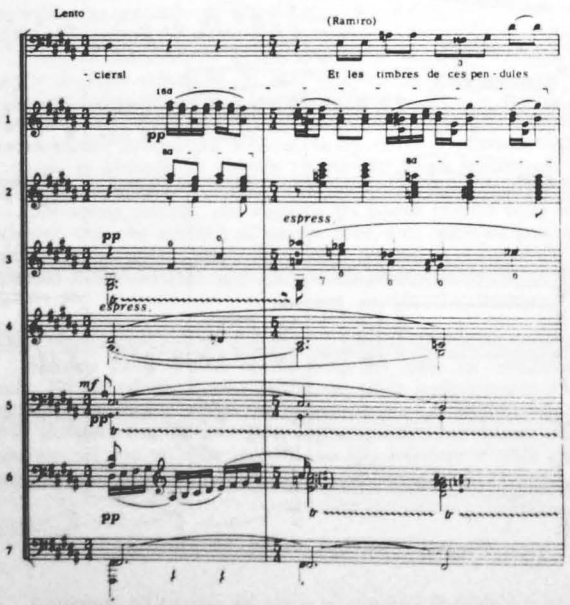


Esempio 64. Ravel: *L'Heure Espagnole*

L'Esempio 64 è tolto da *L'Heure Espagnole* (1911) di Ravel. La pienezza della disposizione orchestrale non interferisce in alcun modo con la chiarezza. Questo è un particolare importante, giacché l'orchestra serve da accompagnamento alla parte vocale.

L'esempio è altresí interessante per i vari effetti strumentali, alcuni dei quali ci riescono nuovi. Si badi che il cantante (il quale impersona Ramiro) si meraviglia per i vari suoni che percepisce nella bottega dell'orologiaio. Alcuni effetti strumentali tendono a ricreare i suoni dei pendoli, delle scatole sonore, etc. e, in generale, il tessuto orchestrale tende a dipingere un'atmosfera di suoni confusi e strani. Gli strumenti impiegati sono: corno ingl., due clarinetti, quattro corni, due strumenti a percussione, celesta, due arpe e archi.

Es. 64. Ravel: *L'Heure Espagnole*



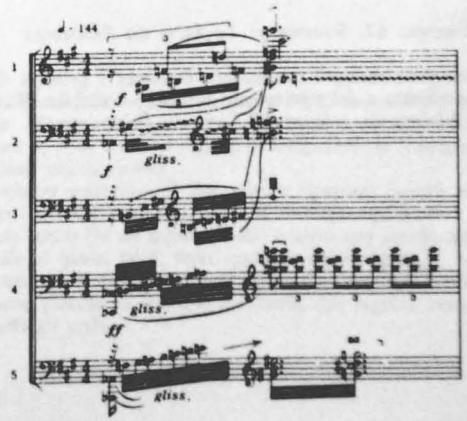
II

Le prime partiture di Igor Stravinsky presentano molti affascinanti esempi di pensiero orchestrale. Assai spesso esse mostrano varie applicazioni di certi principi specifici, come quelli già visti nell'orchestra del tardo Romanticismo, altre volte la loro tendenza è differente. È qui del tutto evidente la doppia influenza dei compositori studiati nei precedenti capitoli riguardo sia alla smisurata complessità che alla pronunciata semplificazione dei mezzi orchestrali.

Esempio 65. Stravinsky: *Chant du Rossignol*

L'Esempio 65 mostra le misure iniziali del poema sinfonico *Chant du Rossignol* (1914). L'influsso ravelliano è qui facilmente rilevabile tanto per la tipica figura rimbalzante sul primo tempo, quanto per alcuni aspetti della sua orchestrazione (cfr. Es. 63 dalla *Rapsodie Espagnole*). Vi sono però significative differenze, di cui la piú notevole è il carattere estremamente violento dell'ispirazione musicale. Con molta appropriatezza il *glissando* dell'arpa gioca qui un ruolo importante, ma l'aspetto piú caratteristico dell'esempio è da vedersi nell'assenza completa degli archi. Occorre riflettere attentamente su ciò, prima di intraprendere la ri-orchestrazione (strumenti: ottavino, flauto, due oboi, clarinetto Mi b, clarinetto, quattro corni, tre trombe, un trombone, timpani, uno strumento a percussione, pianoforte e due arpe).

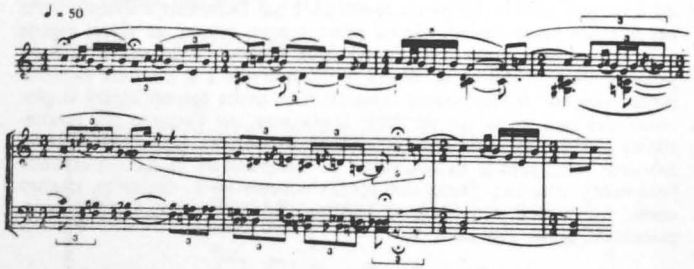
Es. 65. Stravinsky: *Chant du Rossignol*



Esempio 66. Stravinsky: *Le Sacre du Printemps*

All'opposto dei primi tre esempi di questo capitolo, il prossimo esercizio mostra la tendenza al trattamento dell'orchestra secondo i modi della musica da camera, cosí come abbiamo detto nel capitolo precedente. Il tessuto piuttosto trasparente ed « economico » dell'Es. 66, che riporta l'inizio del *Sacre du Printemps* (1913) di Stravinsky, ricorda fino a un certo punto un passaggio simile studiato nel capitolo 6 (l'inizio dei *Kindertotenlieder,* Es. 56). Vi sono adoperati solo strumenti a fiato e possiamo dirvi pure che è il solo primo fagotto a sonare la linea melodica principale.

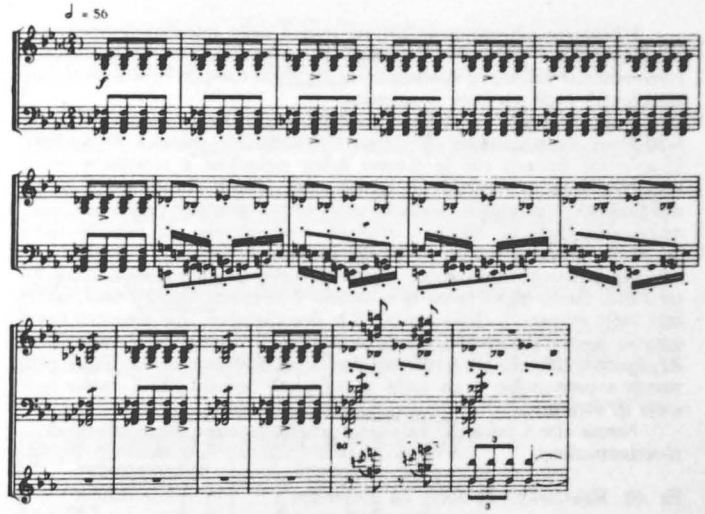
Es. 66. Stravinsky: *Le Sacre du Printemps*



Esempio 67. Stravinsky: *Le Sacre du Printemps*

Un interessante esempio combinante entrambi i principi della scrittura a piena orchestra e del trattamento solistico, è visibile all'inizio della *Danza degli Adolescenti,* sempre dal *Sacre du Printemps,* Es. 67.

Es. 67. Stravinsky: *Le Sacre du Printemps*



Le prime otto misure rivelano uno dei piú caratteristici passi ritmici stravinskiani. Notate come le crome ribattute sono accentuate in vario modo (misure 3, 5, 6, 7 e 8) e cercate di raffigurarvi la realizzazione orchestrale di questi effetti ritmici.

Il successivo segmento (le due misure ripetute) mostra un'altra idea solistica. Fiati e archi sono qui usati in maniera significativa.

L'ultimo tratto (le sei misure finali) mostra una ripetizione del frammento iniziale al quale, però, sono aggiunte nuove figure.

Gli strumenti di questo esempio sono: due ottavini, due oboi, corno ingl., clarinetto piccolo in Re, due clarinetti, due fagotti, otto corni, una tromba e tutti gli archi.

Esempio 68. Stravinsky: *Le Sacre du Printemps*

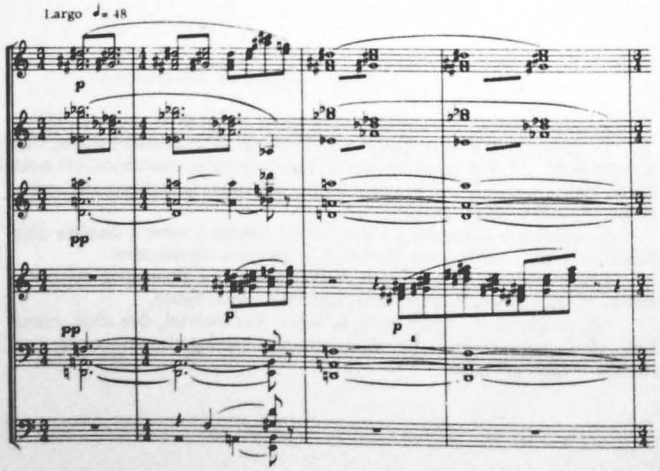
L'Esempio 68 riporta le battute iniziali della introduzione della seconda parte del *Sacre du Printemps*. È un passaggio molto complesso, come noterete sùbito, ed è concepito in un modo che può ricordarvi alcune complessità delle partiture wagneriane.

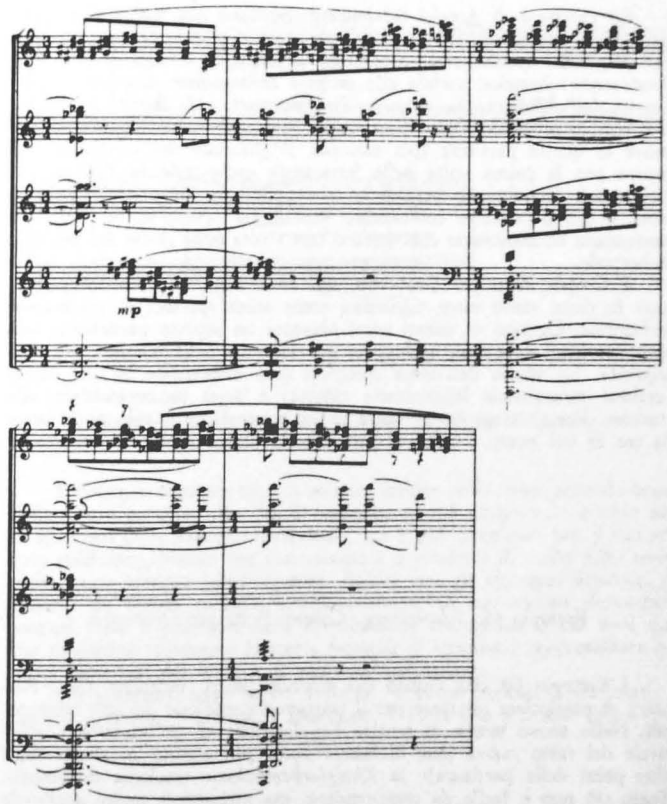
È praticamente impossibile cogliere, anche lontanamente, le varie sottigliezze caratteristiche di questa originalissima sonorità orchestrale. Osserverete tuttavia che le diverse figure melodiche e armoniche costituenti la sostanza musicale di queste nove misure giustificano l'uso di molti gruppi strumentali. Diciamo però, che la maggior parte delle idee orchestrali, anche se nuove e originali, sono derivate da principi tipici (e, fino a un certo punto, soliti) del pensiero orchestrale.

Gli strumenti usati sono: ottavino (che entra solo nella battuta 7), tre flauti, flauto in Sol (pure nella misura 7 soltanto), quattro oboi, corno ingl. (solo misura 7), clarinetto in Mi b, due clarinetti, due clarinetti bassi, quattro fagotti e controfagotto (solo misura 7), cinque corni, tromba in Re, quattro trombe, tre tromboni, due tube, due timpani, un altro strumento a percussione e gli archi al completo (questi ultimi usano ogni sorta di divisioni).

Notate che il passaggio ha tinte morbide; tenetene conto all'atto della ri-orchestrazione.

Es 68. Stravinsky: *Le Sacre du Printemps*





III

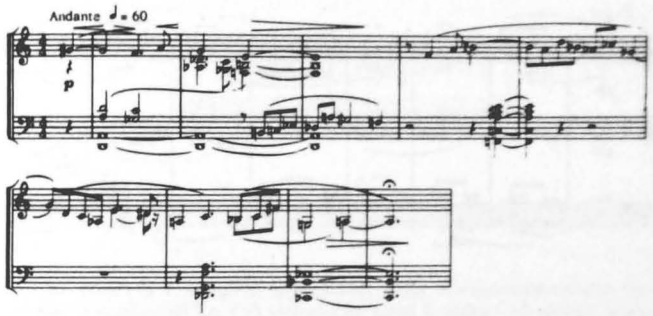
Le partiture di Arnold Schoenberg mostrano una evoluzione estremamente interessante. Talune delle sue opere (i *Gurre-Lieder e Pelleas und Melisande* specialmente) presentano alcuni tipici esempi di orchestrazione tardo-romantica portata alle estreme conseguenze. Invero, la complessità dell'orchestra, che abbiamo visto accrescersi da Berlioz a Strauss, vi è perfino superata. Nello stesso tempo esistono alcune idee orchestrali nuove in queste partiture (per esempio, il *glissando* del trombone, che appare per la prima volta nella letteratura orchestrale in *Pelleas und Melisande*). Nondimeno, benché le opere suddette siano molto interessanti, è piú importante concentrarci sull'ultima opera, in cui troviamo innovazioni rivoluzionarie che segnano una svolta nella storia del pensiero orchestrale.

I *Cinque Pezzi per Orchestra,* op. 16 (1909), di Schoenberg, possono in certo senso esser riguardati come studi specifici di espressione orchestrale. Ognuno di questi pezzi presenta un aspetto particolare, una peculiare idea orchestrale sviluppata ed elaborata nella maniera piú conseguente. Lo studio dell'opera completa (ora disponibile in una nuova versione strumentale leggermente ridotta) è assai raccomandabile allo studioso. Per gli scopi del presente lavoro trasceglieremo solo pochi brani da tre di tali pezzi, i quali ci propongono alcuni problemi importanti.

Esempio 69. Schoenberg: *Cinque Pezzi per Orchestra*

L'Esempio 69 cita l'inizio del secondo pezzo (intitolato *Cose Passate*), di particolare interesse per il trattamento radicale dei *soli* strumentali. Nello stesso tempo ci mostra l'applicazione di un'intuizione orchestrale del tutto nuova (che diventerà ancor piú efficace in alcuni degli altri pezzi della partitura): la *Klangfarbenmeloaie* (melodia di timbri). Tutto ciò non è facile da comprendere, ma imparerete molto anche da qualche tentativo sfortunato. Gli strumenti usati sono: 1 flauto, 1 oboe, 1 corno inglese, 1 clarinetto, 1 clarinetto basso, 2 fagotti, 2 corni, 1 tromba, 1 trombone (il terzo) e 2 soli 'celli.

Es. 69. Schoenberg: *Cinque Pezzi per Orchestra*

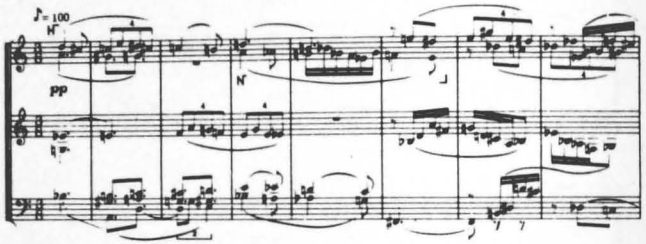


Esempio 70. Schoenberg: *Cinque Pezzi per Orchestra*

L'Esempio seguente mostra un'altra sezione dello stesso secondo brano della nostra partitura, Es. 70. È leggermente piú semplice in quanto non vi si fa uso della *Klangfarbenmelodie,* ma è piú complesso per il suo tessuto polifonico. Notate che tale tessuto è il prodotto di molte linee melodiche, tutte trattate solisticamente. Badate che gli aggregati armonici risultanti da queste melodie simultaneamente in movimento dimostrano innanzi tutto il principio della distribuzione eterogenea, e ciò vuol dire che raramente troveremo la stessa famiglia di strumenti rappresentata nei suoni successivi del tessuto di una voce particolare.

Gli strumenti usati sono: 1 flauto, 1 corno inglese, 2 clarinetti, 1 fagotto, 1 corno, 1 tromba, 1 trombone, 1 viola sola e 2 soli 'celli.

Es. 70. Schoenberg: *Cinque Pezzi per Orchestra*

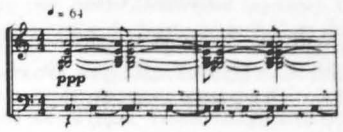


Esempio 71. Schoenberg: *Cinque Pezzi per Orchestra*

L'Esempio 71 riporta le due misure iniziali del terzo pezzo, intitolato *Mattino Estivo presso il Lago* (sottotitolo: *Colori*). È qui che troviamo la prima compiuta espressione della *Klangfarbenmelodie,* presentata in un modo che non è stato probabilmente mai superato.

La principale idea del pezzo è in effetti esposta in queste misure iniziali. Un accordo di base, che subirà sottili variazioni, è costantemente ripetuto e presentato alternativamente da differenti combinazioni strumentali. Gli strumenti adoperati nel presente esempio sono: 2 flauti, corno ingl., un clarinetto, due fagotti, un corno, una tromba, una viola sola e un solo contrabbasso. Cercate di immaginare la distribuzione piú appropriata e la costituzione di due distinti gruppi strumentali. Non commettete l'errore di pensare in termini di sovrapposizioni sonore eterogenee; questo principio non è qui applicabile. Pensate piuttosto: 1) a un ambiente dinamico estremamente delicato; 2) ad un sottile contrasto che deve essere necessariamente istituito fra l'emissione di un accordo e quella del successivo. Possiamo aggiungere che vi sono impiegati solo due gruppi distinti, uno per il primo tempo e l'altro per il terzo tempo di ogni battuta. Ciò non vale per il Do basso, pel quale si fa ricorso ad un differente principio.

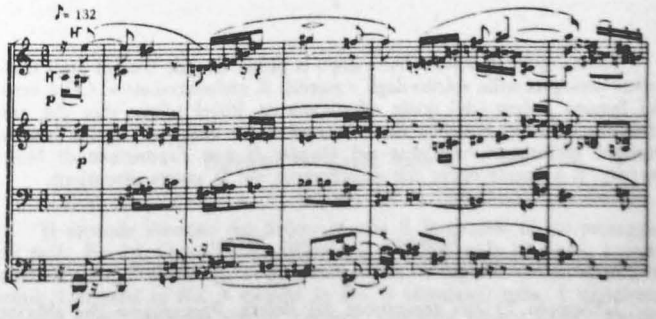
Esempio 71. Schoenberg: *Cinque Pezzi per Orchestra*



Esempio 72. Schoenberg: *Cinque Pezzi per Orchestra*

Una concreta e integrale applicazione della *Klangfarbenmelodie* (somigliante a quella dell'Es. 69) si trova in tutto il quinto ed ultimo brano della partitura in esame. Il pezzo, intitolato *Recitativo Obbligato,* proietta il concetto armonico della *Klangfarben* nella dimensione orizzontale. In altre parole, l'intero pezzo è basato su una « melodia infinita » prolungantesi da un capo all'altro. Questa melodia è orchestrata costantemente per vari strumenti o gruppi strumentali all'unisono. Nell'Es. 72, che riporta le sei misure iniziali del brano, la melodia principale è presentata nella parte piú acuta. Allorché cercherete di ri-orchestrarla, badate che certi accenti sono sottolineati in modo speciale, cosí come è indicato nella riduzione. Le rimanenti voci sono talvolta strumentate in modo analogo. Notate il denso tessuto polifonico e rammentate il principio della eterogenea distribuzione delle parti. Gli strumenti usati sono: 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, clarinetto basso, 2 fagotti, 1 corno, 1 tromba, terzo trombone e tuba e tutti gli archi.

Es. 72 Schoenberg: *Cinque Pezzi per Orchestra*



Capitolo VIII

Ulteriori sviluppi dell'orchestrazione contemporanea: RAVEL, STRAVINSKY, BERG, SCHOENBERG, BARBER, SESSIONS

Tutti i risultati del pensiero orchestrale da noi studiati nel precedente capitolo giungono al culmine di una grande sintesi in alcune delle ultime opere dei maestri contemporanei. Per molti aspetti, le partiture recenti, anche di quei compositori che piú si avvalsero della sontuosità dell'orchestrazione tardo-romantica, mostrano una tendenza alla piú grande semplicità ed economia di mezzi. L'orchestra « colossale » diventa cosí rara, quando non scompare del tutto, e la tendenza verso il trattamento cameristico del massiccio complesso sinfonico prevale o per lo meno caratterizza prevalentemente una parte di un'opera sinfonica. Tutto ciò non implica che le ultime partiture delle quali ci occuperemo siano « primitive » o in qualche modo semplici da capire. D'altronde, desideriamo far rilevare che la sinteticità cui abbiamo accennato è stata resa possibile dalla assidua pratica dei nostri grandi maestri con le grandi possibilità create dall'orchestra del tardo Romanticismo.

Non c'è bisogno di sottolineare che la grande varietà dei moderni tipi di pensiero orchestrale non può esser trattata esaurientemente in un capitolo e forse neppure in un volume del genere di questo. Crediamo tuttavia che un certo numero di esempi estremamente caratteristici possa con successo completare il nostro sistematico sviluppo degli esercizi pratici di orchestrazione.

I

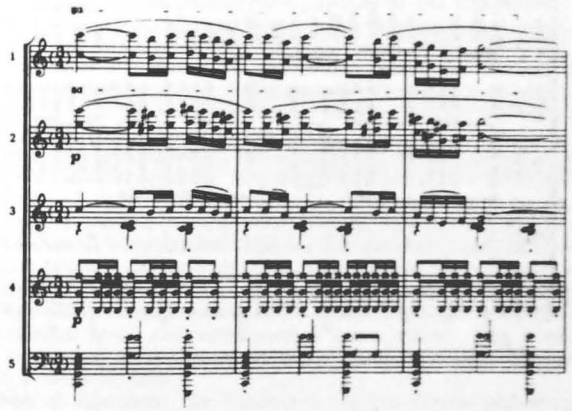
Talune opere di Ravel scritte dopo la prima Grande Guerra sono realmente concepite nello spirito degli « esercizi di orchestrazione ». Ciò è vero del famoso *Bolero* (del quale effettivamente Ravel soleva dire che era nient'altro che un esercizio di orchestrazione) e della non meno famosa versione orchestrale ravelliana dei *Quadri di una Esposizione* di Mus. sorgsky. È a queste opere che dedicheremo ora la nostra attenzione.

Esempio 73. Ravel: *Bolero*

L'Esempio 73 cita tre misure dal *Bolero*. Presumiamo che abbiate cognizione dell'idea generale di quest'opera, il principio base della quale

è niente altro che un continuo *crescendo* orchestrale. Il tratto qui citato presenta un buon numero di strumenti e il tema vi subisce un interessante trattamento armonico (nel modo di un falso bordone). Orchestralmente, forse il piú significativo tratto di questa parte è l'uso della celesta. I rimanenti strumenti sono: 2 ottavini, 1 flauto, clarinetto basso, 2 fagotti, 2 corni, tamburo, arpa e la maggior parte degli archi. Badate che l'accompagnamento accordale è costantemente eseguito dal pizzicato degli archi ai quali si aggiungono alcuni legni. Potete raffigurarvi ciò correttamente?

Es. 73. Ravel: *Bolero*

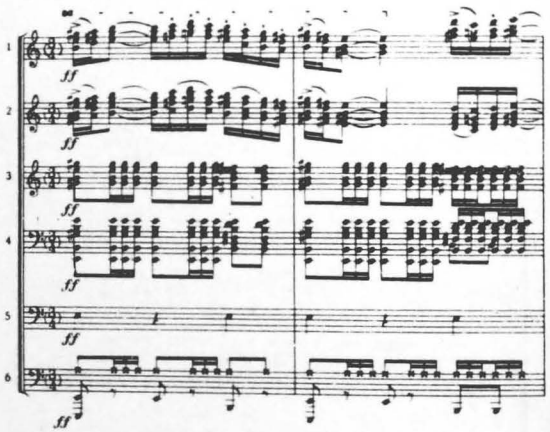


Esempio 74. Ravel: *Bolero*

Il secondo esempio dal *Bolero* mostra il *fortissimo* di un passaggio col *tutti*, Es. 74. Quasi l'intera orchestra vi è impiegata (2 flauti, 1 ottavino, 2 oboi, 2 clarinetti, 1 clarinetto basso, 2 fagotti, controfagotto, 4 corni, 1 tromba in Re, 3 trombe in Do, 3 tromboni, tuba, 1 sassofono soprano e un sassofono tenore, timpani, tamburo, arpa e archi). La disposizione è quasi tradizionale e non dovrebbe riuscirvi molto difficile.

Ricordate che ogni famiglia strumentale — legni, ottoni e archi — presenta sia la melodia, sia le figure di accompagnamento. Fra queste ultime è necessario distinguere due idee ritmiche specifiche. Una volta appreso tutto ciò con chiarezza, la vostra ri-orchestrazione dovrebbe risultare in tutto fedele all'originale.

Es. 74. Ravel: *Bolero*

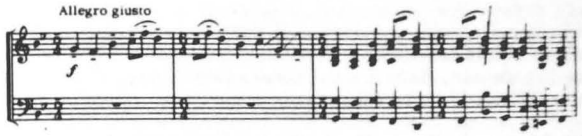


Esempio 75. Mussorgsky-Ravel: *Quadri di una Esposizione*

Il seguente esempio cita l'inizio dei *Quadri di una Esposizione* di Mussorgsky, Es. 75. Abbiamo in effetti solo copiato l'originale pianistico allo scopo di indurvi a scoprire qualche possibile sostituzione o aggiunta introdotta da Ravel. In complesso questo esempio è molto semplice — vi sono usati solo gli ottoni — ma potreste avere qualche noia nel cogliere certi dettagli importanti. Il grado del successo con cui avrete risolto questo problema relativamente semplice, indicherà il livello di maturità del vostro pensiero orchestrale. Non dimenticate che trascrivere una versione pianistica per un coro ben sonante di ottoni non può essere una operazione puramente automatica.

Strumenti: 4 corni, 3 trombe, terzo trombone e tuba.

Es. 75. Mussorgsky-Ravel: *Quadri di una Esposizione*



Esempio 76. Mussorgsky-Ravel: *Quadri di una Esposizione*

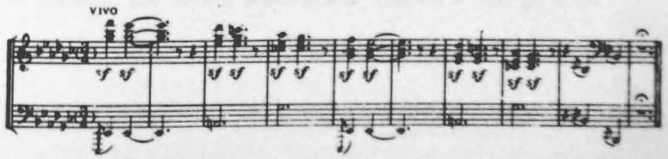
L'Esempio 76 riporta un interessante tratto del secondo pezzo, *Gnomus,* dai *Quadri di una Esposizione.* Nell'originale pianistico queste nove misure sono ripetute letteralmente senza mutamenti. Ravel, tuttavia, le ha ogni volta diversamente orchestrate.

Delle due orchestrazioni, la prima è relativamente semplice, poiché molto poco è stato aggiunto, musicalmente parlando. Gli strumenti adoperati sono: 3 flauti, 3 oboi, 2 clarinetti, clarinetto basso, 2 fagotti, controfagotto, 2 corni, 1 tromba, tuba, timpani, silofono e tutti gli archi.

La seconda orchestrazione è molto piú complessa, giacché Ravel ha mutato il carattere dell'espressione dinamica (l'intero tratto e sonato molto piú dolcemente) e giacché vi è aggiunta pure una parte interamente nuova, un effetto-pedale estremamente raffinato realizzato dai *glissandi* degli archi. Gli strumenti sono: clarinetto basso, 1 corno, celesta, arpa e tutti gli archi (i *glissandi* sono alternativamente eseguiti da viole, 'celli, secondi violini e primi violini).

Non ci aspettiamo che riusciate a cogliere l'esatta orchestrazione, ma siamo convinti che un accurato studio di queste due estremamente interessanti realizzazioni orchestrali vi si rivelerà assai proficuo.

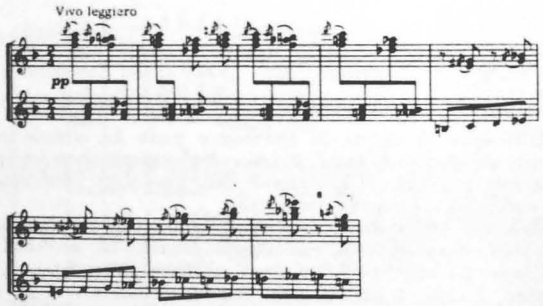
Es. 76. Mussorgsky-Ravel: *Quadri di una Esposizione*



Esempio 77. Mussorgsky-Ravel: *Quadri di una Esposizione*

Un esempio molto interessante di semplice ma al tempo stesso appropriata scrittura orchestrale è rintracciabile nel quinto brano dei *Quadri di una Esposizione*: *Balletto dei Pulcini nei loro gusci*, di cui il nostro Esempio 77 cita le prime otto misure.

Es. 77. Mussorgsky-Ravel: *Quadri di una Esposizione*



Il pezzo è naturalmente di carattere leggero e scintillante, ed è proprio questo che ha determinato la scelta degli strumenti. Prima di ri-orchestrare l'esempio cercate di comprendere le articolazioni delle frasi, un principio, questo, che a volte suggerirà rilievi che dovranno essere immaginati in termini orchestrali.

Per una volta non forniremo le indicazioni sull'esatto organico strumentale usato, nella speranza che la scelta degli strumenti da voi operata si mostrerà appropriata.

* * *

Desideriamo soprattutto attirare la vostra attenzione sul seguente fatto: trasportando l'opera di Mussorgsky dal pianoforte all'orchestra, Ravel non procedette ad una semplice *trascrizione*, egli *ripensò* l'intera opera in puri termini orchestrali. È questo processo — davvero creativo — che determinò le varie aggiunte e trasformazioni da noi discusse. È inutile dire che i nostri pochi esempi possono non piú che fornire alcuni accenni a questo proposito. È perciò molto raccomandabile che lo studioso ricerchi da sé vari altri tratti o movimenti della stessa opera. Poiché la versione orchestrale in miniatura riporta pure l'originale pianistico, potete copiarvi quest'ultimo — *senza lanciar troppi sguardi all'orchestrazione!* — procedendo poi alla ri-orchestrazione.

II

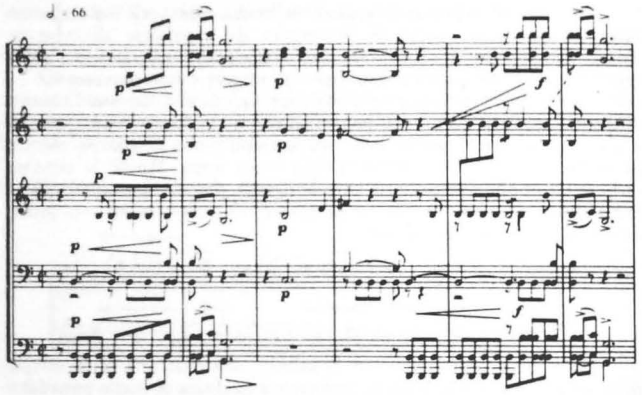
Molte delle ultime opere di Stravinsky mostrano una certa semplificazione del tessuto musicale, se comparate a qualcuna di quelle precedenti la prima Grande Guerra. Tale semplificazione ha, di necessità, influito sul pensiero propriamente orchestrale di questo grande maestro. Di ciò vi daranno un'immagine adeguata i seguenti due esempi, scelti dalle ultime sinfonie di Stravinsky.

Esempio 78. Stravinsky: *Sinfonia in Do*

L'Esempio 78 riporta l'inizio della *Sinfonia in Do* (1940). Il tratto consta di tre distinti frammenti, ciascuno dei quali è realizzato con specifici caratteri orchestrali. Ciò dovrebbe risultarvi abbastanza chiaro e ci dispenseremo perciò dal fornirvi l'analisi consueta. Badate tuttavia, che il primo e il terzo segmento sono fondamentalmente concepiti entro il quadro di un *crescendo*. Vi troverete una realizzazione interessante di alcuni procedimenti del tutto tradizionali sviluppati nella maniera piú personale.

L'apparato orchestrale impiegato consiste di due flauti, due oboi, due clarinetti, due fagotti, quattro corni, timpani e tutti gli archi.

Es. 78. Stravinsky: *Sinfonia in Do*



Esempio 79. Stravinsky: *Sinfonia in Tre Movimenti*

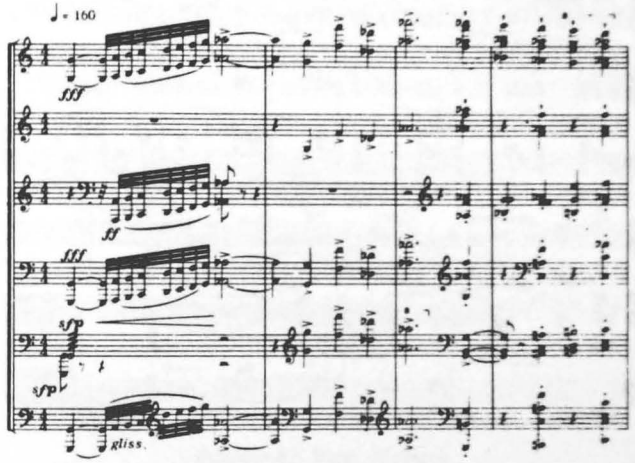
L'Esempio 79 cita l'inizio di un'altra sinfonia di Stravinsky, la *Sinfonia in Tre Movimenti* (1945). Di nuovo il tessuto musicale (e, conseguentemente, il tessuto orchestrale) è relativamente semplice. L'intero passo è caratterizzato da un violento rimbalzo e da una frase melodica non meno violenta, articolantesi in due motivi distinti.

Il rimbalzo costituisce un tratto ben noto. Benché la sua orchestrazione differisca per molti aspetti dalle figure musicali di fattura simile già studiate, riteniamo che dovreste essere capaci di darne un'adeguata realizzazione.

La realizzazione all'unisono del primo motivo melodico è facile da capire allorché si riesca ad intravvedere chiaramente il secondo motivo sotto il profilo armonico e melodico.

Gli strumenti adoperati sono: ottavino, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, clarinetto basso, 2 fagotti, controfagotto, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, tuba, timpani, pianoforte e l'intera massa degli archi. Aggiungiamo che tutti i gruppi partecipano in tutti e tre i segmenti (il motivo rimbalzante e i due successivi motivi), fatta eccezione per i timpani e per il pianoforte che partecipano solo nei primi due segmenti. Il ruolo degli ottoni per altro, è secondario nella figura rimbalzante iniziale.

Es. 79. Stravinsky: *Sinfonia in Tre Movimenti*

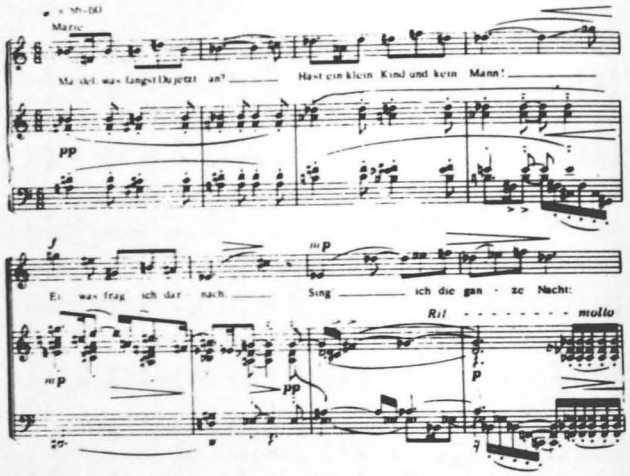


Ripetiamo ancora una volta che l'apparente semplicità della concezione orchestrale piú recente di Stravinsky è stata raggiunta solo grazie alla stupefacente abilità e alla poliedrica esperienza derivate dalla complessità di alcune delle sue prime opere. Un attento studio dei due esempi qui discussi vi fornirà senza dubbio nuove capacità di penetrazione in fatto di immaginazione e di abilità orchestrale.

III

Il modo in cui il trattamento solistico dell'orchestra può essere applicato in un'opera moderna è bene illustrato nell'esempio che segue, Es. 80, appartenente alla *berceuse* di Maria, nel primo atto del Wozzeck di Alban Berg (una delle piú significative opere moderne).

Es. 80. Berg: *Wozzeck*



L'atmosfera tenera e quieta delle prime quattro misure è accresciuta dall'impiego esclusivo di *soli* strumentali.

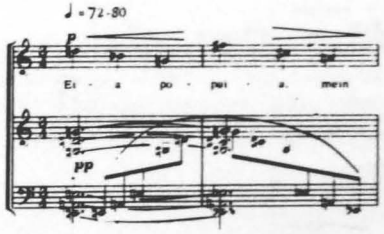
Sforzatevi di immaginare un'appropriata realizzazione di queste quattro misure, ricordando che i suoni vicini di un accordo appartengono per lo piú a gruppi eterogenei (un principio già discusso nel capitolo precedente); in altre parole, due suoni immediatamente sovrapposti non saranno mai affidati a strumenti appartenenti alla stessa famiglia.

Dopo aver esaminato con cura le prime quattro misure, cercate di immaginare una versione contrastante per le successive quattro misure. L'orchestrazione richiede alcuni legni, corni, arpa e archi.

Esempio 81. Berg: *Wozzeck*

L'Esempio 81 segue immediatamente le ultime misure dell'Es. 80, e costituisce l'inizio della sezione contrastante dell'aria. Il contrasto musicale deve, naturalmente, essere espresso dalla versione orchestrale.

Es. 81. Berg: *Wozzeck*



Esempio 82. Berg: *Wozzeck*

L'Esempio 82 riproduce le prime quattro misure di ricapitolazione del tratto iniziale. Il carattere è ora cambiato da un punto di vista drammatico: il tono di Maria è divenuto piú aggressivo e nervoso. Ciò ha reso necessari dei cambiamenti nella struttura musicale in quanto tale.

È interessante notare (è questo un tipico problema dell'orchestrazione operistica) che la struttura musicale come tale subisce solo modesti cambiamenti in queste quattro misure, mentre l'effettiva trasformazione della sostanza musicale è operata dall'orchestrazione.

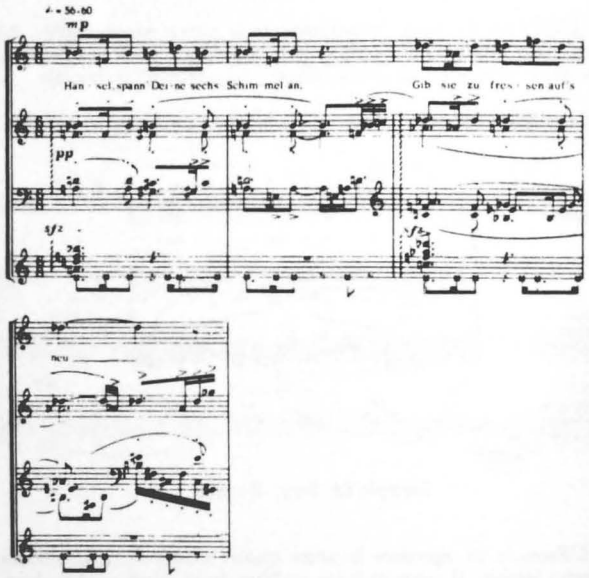
Sarebbe opportuno che voi cercaste di orchestrare queste quattro battute in un modo completamente diverso da ciò che avete fatto per il tratto iniziale. Il contrasto dovrebbe essere raggiunto, però, senza ricorrere a un *tutti* nel preciso senso del termine.

Inoltre cercate di immaginare una appropriata realizzazione orchestrale dello *sforzato* (misure 1 e 3).

Infine, qual è lo strumento a percussione indicato nel rigo piú basso e quale dovrebbe essere la sua indicazione dinamica?

Queste misure comprendono anche la celesta e l'arpa.

Es. 82. Berg: *Wozzeck*



IV

Le *Variazioni per Orchestra,* op. 31 (1928) di Schoenberg, la prima opera orchestrale scritta con l'impiego della tecnica dodecafonica, presenza molti interessanti e originali aspetti di scrittura orchestrale. Il trattamento solistico dell'orchestra, al quale ci siamo già riferiti, trova qui molti interessanti esempi.

Esempio 83. Schoenberg: *Variazioni per Orchestra,* op. 31 (1928)

Un buon esempio di scrittura solistica (combinato, è vero, con parti scritte col *tutti*) è dato dall'armonizzazione del tema, Es. 83. Come procedereste alla realizzazione di questo esempio sapendo che:

1. la melodia è eseguita dai 'celli?
2. solo la parte piú grave è raddoppiata?

Es. 83. Schoenberg: *Variazioni per Orchestra*

Vi sono adoperati gli strumenti a fiato in aggiunta ad una famiglia di archi e all'arpa.

Esempio 84. Schoenberg: *Variazioni per Orchestra*

L'Esempio 84 mostra l'inizio della prima variazione. Il principio implicato è di natura del tutto differente, giacché stiamo trattando della scrittura di un *tutti.*

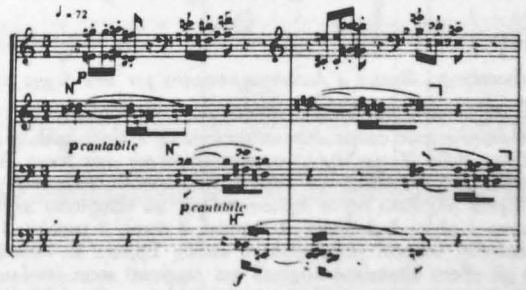
Studiate la struttura musicale (cioè polifonica) di questo frammento con molta attenzione prima di intraprenderne la ri-orchestrazione. Noterete la cura minuta con cui sono distinti i vari gruppi di motivi secondari. È superfluo avvertire che la diversità delle sovrapposizioni di spunti tematici deve essere resa chiaramente dalla disposizione orchestrale.

Noterete altresí che soltanto il motivo del tema (al basso) è sonato *forte* mentre i motivi secondari sono sonati *piano.*

Infine, alcune delle figure accompagnanti sono raddoppiate mentre altre non lo sono. Provate a rendervi conto di tale procedimento.

Gli strumenti adoperati sono: 2 oboi, clarinetto basso, 3 fagotti, controfagotto, 2 corni, arpa e tutti gli archi.

Es. 84. Schoenberg: *Variazioni per Orchestra*



Esempio 85. Schoenberg: *Variazioni per Orchestra*

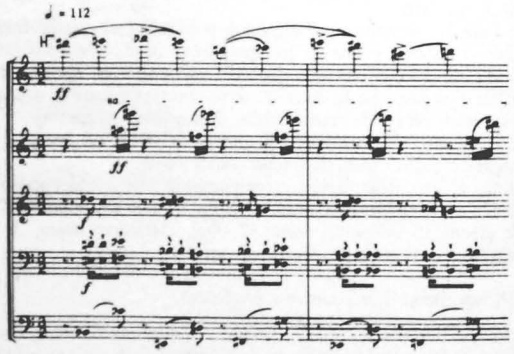
Un altro significativo esempio di scrittura del *tutti* può essere reperito nell'Es. 85, che costituisce l'inizio della quinta variazione. Un'analisi attenta della partitura e della sua struttura generale rivela che le note del tema sono di nuovo poste al basso, e sono trattate in forma di passacaglia. L'orchestrazione di queste note non è facile da stabilire. Esse costituiscono:

1. il basso della struttura;
2. il tema;
3. le prime note del motivo di due suoni al basso.

È la triplice funzione di queste note che determina la specifica trattazione orchestrale.

L'organico orchestrale richiesto è piuttosto massiccio: alcuni legni, alcuni ottoni gravi e tutti gli archi.

Es. 85. Schoenberg: *Variazioni per Orchestra*



Es. 86. Schoenberg: *Musica d'Accompagnamento per una Scena di Film*

Un'idea orchestrale estremamente interessante è rintracciabile nel seguente estratto dalla *Musica d'Accompagnamento per una Scena di Film*, op. 34 (1932) di Schoenberg, Es. 86.

È un'opera piuttosto breve orchestrata per un complesso molto piccolo (1 flauto, 1 oboe, 2 clarinetti, 1 fagotto, 2 corni, 2 trombe, 1 trombone, pianoforte, timpani percussione e archi). Eppure la varietà della sonorità e gli effetti altamente originali qui raggiunti sono assolutamente sbalorditivi. Raccomandiamo caldamente un assiduo studio dell'intera partitura, da cui si può apprendere il modo particolare di ottenere una larga messe di risultati orchestrali con mezzi strumentali estremamente limitati.

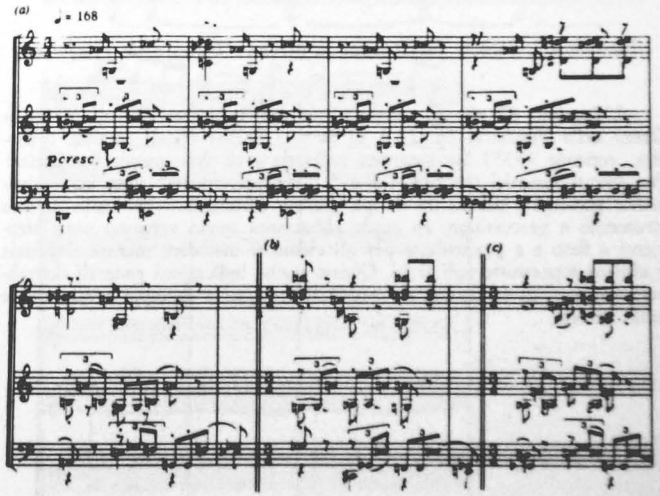
L'Esempio 86 a riporta il segmento iniziale di quattro misure, come pure la prima battuta del secondo segmento di quattro battute, dalla seconda parte dell'opera (sottotitolo: *Angoscia*). Il tempo è oltremodo rapido, l'intensità dinamica va dal *piano* al *mezzo-forte* e il tono generale è inquieto e misterioso. Un'analisi delle strutture musicali mostra:

1. una figura di *ostinato* accompagnante (sparsa sui tre righi);
2. un motivo melodico grave (parte piú grave del terzo rigo);
3. una figura armonica che appare sporadicamente (rigo superiore).

La figurazione dell'*ostinato* sui due righi piú bassi è sonata da tutti gli archi eccetto i contrabbassi. Solo tre delle quattro parti strumentali sono qui segnate; vorremmo che immaginaste la quarta parte omessa. Inoltre, cercate di immaginare lo strumento che partecipa all'*ostinato* del rigo superiore.

Gli strumenti usati qui (e nell'intero Es. 86) sono: oboe, 2 clarinetti, fagotto, pianoforte e tutti gli archi. Queste informazioni dovrebbero orientarvi nella soluzione del problema riguardante la realizzazione delle due parti rimanenti (la linea del basso e la figura armonica).

Es. 86. Schoenberg: *Musica d'Accompagnamento per una Scena di Film*



* * *

Noterete che la figurazione dell'*ostinato* varia all'inizio del secondo segmento (Es. 86 a, misura 5). Poi rimarrà inalterata durante le successive tre misure (non date nell'esempio). L'idea generale di questa particolare disposizione è identica a quella del primo segmento, ma il ruolo della parte omessa è alquanto mutato. Lo stesso rilievo si applica ai segmenti terzo e quarto, dei quali gli esempi 86 b e 86 c riproducono rispettivamente le prime misure.

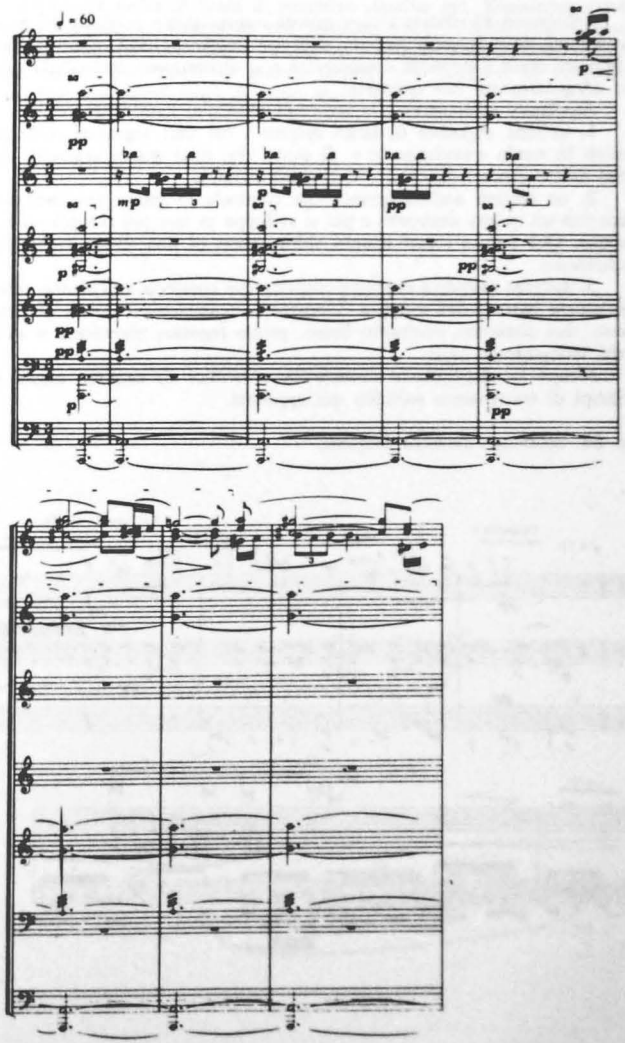
V

Gli ultimi due esempi (presi da partiture piú recenti) svolgono — ciascuno in un modo particolare — i due principi essenziali che abbiamo trattato negli ultimi capitoli. Di natura relativamente semplice, queste partiture adottano tuttavia alcuni dei piú raffinati procedimenti di questi ultimi decenni. Riteniamo che i loro aspetti alquanto originali — i quali probabilmente non richiamano altri esempi già studiati — completeranno le vostre conoscenze dell'orchestra moderna cosí come del pensiero orchestrale in generale.

Esempio 87. Barber: *Meditazione di Medea e Danza della Vendetta*

L'Esempio 87 cita le misure iniziali della *Meditazione di Medea e Danza della Vendetta,* op. 23 A di Samuel Barber (finale, grande orchestra, versione 1955). La struttura musicale è di una grande semplicità: due spunti tematici (battute 1-5 e 5-7 rispettivamente) sono successivamente presentati contro un doppio pedale sottolineato dal rullo di uno strumento a percussione. In modo abbastanza ovvio vengono usati strumenti a fiato e a percussione per gli elementi melodici, mentre il pedale è affidato soprattutto agli archi. Queste poche indicazioni generali dovrebbero mettervi in condizioni di ri-orchestrare questo esempio praticamente senza errori.

Es. 87. Barber: *Meditazione di Medea e Danza della Vendetta*



Esempio 88. Sessions: *Seconda Sinfonia*

L'Esempio 88 riporta alcune misure interessanti e originali dal primo movimento della *Seconda Sinfonia* di Roger Sessions (1947). Questo tratto è indicato come *Tranquillo e misterioso* e la disposizione orchestrale esprime adeguatamente tale carattere.

Analizzate attentamente la struttura musicale. Essa consta di:

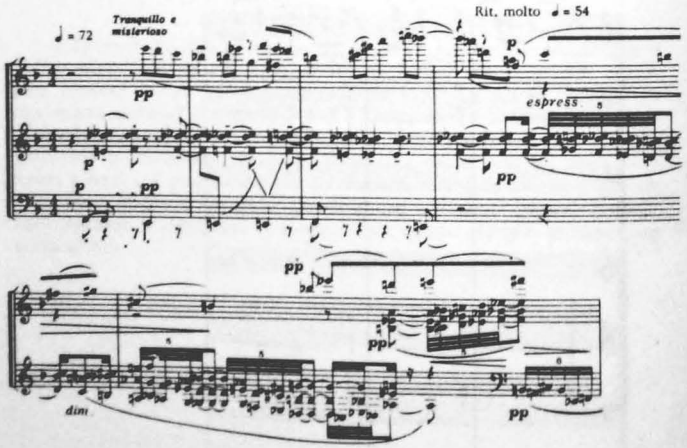
1. un'idea melodica di largo respiro i cui vari segmenti sono presentati in modo « sovrapposto ». È ovvio che tutti questi segmenti debbono essere esposti da colori strumentali diversi;

2. un motivo accompagnante che comincia in modo piuttosto semplice con un quieto sincopato e poi si sviluppa in una piú complicata figurazione. Qui ancora i vari scambi abbisognano di una chiara espressione orchestrale;

3. un'idea melodica contrappuntistica che comincia sull'ultimo ottavo dell'ultima battuta dell'esempio. L'organico strumentale consiste di primo flauto, due clarinetti, clarinetto basso, primo fagotto; pianoforte e alcuni archi sparsamente usati.

Notate la disposizione cameristica e tentate di cogliere alcuni dei principi di trattamento solistico qui applicati.

Es. 88. Sessions: *Seconda Sinfonia*



* * *

La nostra scelta di brani di partiture termina qui. Ripetiamo ancora che per numero e dimensioni essi possono essere ritenuti insufficienti. Abbiamo però osservato che le analisi serie e la ri-orchestrazione di tutti questi esempi può essere di grande profitto allo studente di orchestrazione. Possano quindi esser di aiuto anche a voi.

SEZIONE II

PARTITURE ORIGINALI

Parte I

L'ORCHESTRA CLASSICA

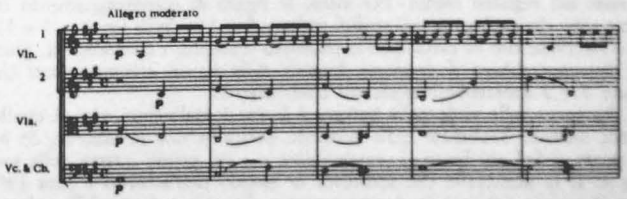
Capitolo I
HAYDN e MOZART

I. Esempi 1 e 2. Mozart: Sinfonia in La, K. 201

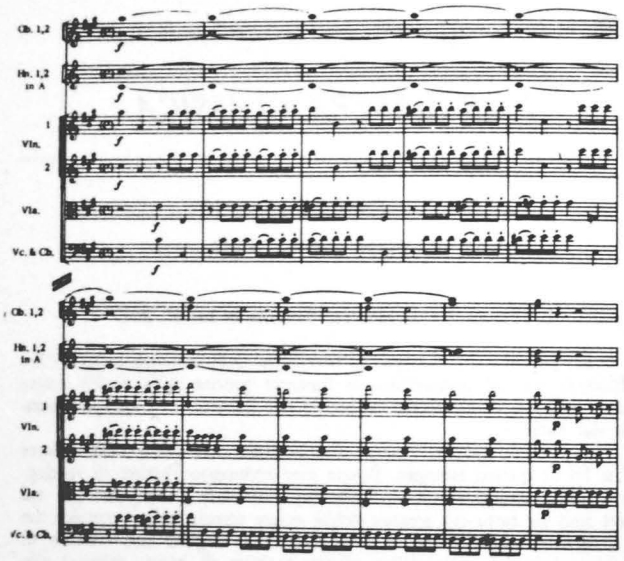
Avete pensato al raddoppio in ottava fra 'celli e contrabbassi nel'Es. 1? Riuscite voi ad immaginare la funzione precisa delle viole? Avete pensato, nell'Es. 2, all'effetto di pedale che costituisce il compito principale dei fiati?

Non è facile intuire l'esatta distribuzione delle parti nelle misure da 7 a 10 di questo esempio. Potete aver commesso l'errore di raddoppiare i primi violini all'ottava bassa con i secondi. La ragione per cui Mozart non ha fatto ciò sembra debba essere cercata nella necessità che egli avvertí di avere anche la nota pedale La eseguita con *tremolo* di semicrome (giacché quest'ultimo effetto è tipico di queste misure) allo scopo di produrre l'intensità critica che qui gli occorreva. Per questo effetto dovevano essere usati i secondi violini; il raddoppio in ottava della linea melodica principale fu cosí assegnato al secondo oboe. Notate pure l'interessante parte del secondo corno. Il salto di ottava fra le misure 9 e 10 non solo accresce la tensione sonora, ma procura altresí la possibilità di scendere da La a Mi (settima non risolta), ciò che produce un forte effetto.

Es. 1. Mozart: Sinfonia in La, K. 201



Es. 2. Mozart: Sinfonia in La, K. 201



II. Esempi 3 e 4. Haydn: Sinfonia n. 99, in Mi ♭

In principio è usata esclusivamente l'orchestra d'archi a guisa di quartetto, rendendo il carattere di questo tema lieve e delicato il piú possibile.

La melodia, affidata ai primi violini, è raddoppiata per terze solo nelle misure 3 e 5 dai secondi violini, per dar rilievo alla lirica figura delle tre note nel registro medio. Per altro, le figure di accompagnamento in crome sono divise fra secondi violini (misure 1 e 2) e 'celli (misure 3 e 5).

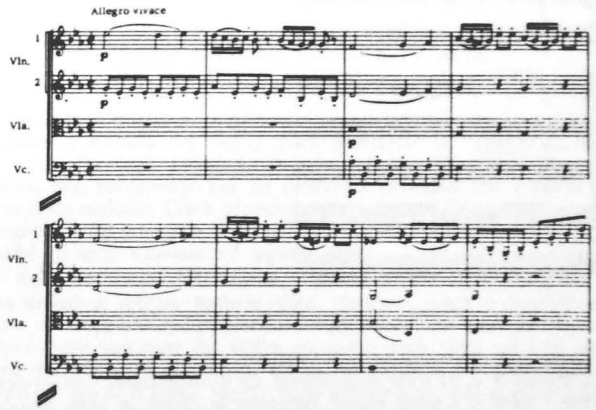
Osservate che in tutto questo principio mancano i contrabbassi, giacché distruggerebbero il carattere leggero delle figure accompagnanti (le misure 3 e 5 sonerebbero goffe sui contrabbassi).

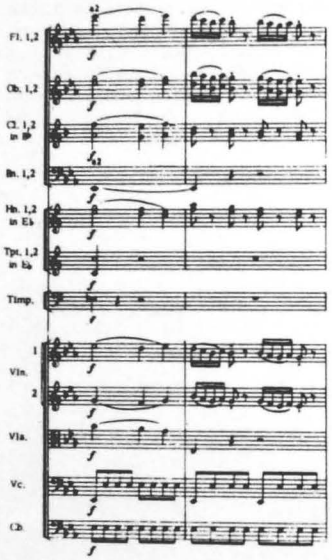
La parte delle viole nella battuta 3 è, incidentalmente, una di quelle da noi omesse. Troverete nella presente partitura una semibreve, Si ♭, che porta al Sol piú basso — semiminima —, sul primo quarto della misura 4. È la semibreve che stabilisce lo sfondo dell'accordo e crea l'effetto di pedale richiesto in questo esempio. Lo stesso dicasi delle misure

5 e 6. Potete aver trascurato qualcosa nella misura 6, cioè il La ♭ semiminima alle viole, posto all'ottava sopra del 'cello. Osservate l'abile scrittura delle parti nella battuta 7: viole e secondi violini si incrociano.

La misura 8 è ridotta ad una estrema semplicità: dopo l'accordo del primo quarto, solo i primi violini eseguono le note di un accordo spezzato di settima, ciò che essi fanno tanto leggermente che il vigoroso *forte* del *tutti* nella successiva misura è una completa sorpresa.

Es. 3. Haydn: Sinfonia n. 99, in Mi ♭





Le misure 9 e 10 sono difficilissime da ri-orchestrare. Con evidente sufficienza i flauti e i primi violini eseguono in ottave la linea melodica principale. Notate che la linea è pure rafforzata dal penetrante timbro dell'oboe (oboe II). Il primo oboe e i secondi violini raddoppiano la melodia prima per seste, poi per terze (in diversa ottava). I clarinetti subentrano nella battuta 9 (il primo clarinetto all'unisono coi primi violini e il secondo clarinetto all'unisono con i secondi violini), ma interrompono il raddoppio melodico nella misura 10, per proseguire, insieme con i corni, un'interessante linea melodica discendente (Do, Si ♭, La ♭, Sol, raddoppiata una terza sotto), una linea soltanto implicita nelle figure di accompagnamento dell'inizio del tema. La figurazione melodica in semicrome della misura 10 non è, dunque, sovraccarica, ma mantiene la sua intera chiarezza, limitando la strumentazione ai flauti, oboi e violini.

I corni, mentre proseguono nella misura 9 il disegno ritmico della melodia, non la raddoppiano ma la integrano con le note mancanti nella armonia (la quinta nel primo accordo e la settima nel secondo accordo), in una linea discendente, per terze. In tale misura, allo scopo di rinforzare questa linea e di procurare la desiderata pienezza di suono fra gli archi incrociati e il timbro dei legni, le viole raddoppiano il primo corno.

Ovviamente il Mi ♭ ribattuto in crome è dato ai 'celli. A questi non si dimentichi di aggregare i contrabbassi all'ottava inferiore, oltre il Mi ♭ di sostegno (all'unisono coi contrabbassi) dei fagotti (abbiamo di proposito omesso queste parti). La parte del fagotto tuttavia, finisce sul primo quarto della misura 10, cosí da non interferire col carattere leggero e fresco di questa misura.

Il *forte* improvviso della misura 9 ci scuote ancor piú per la marcatura delle trombe e dei timpani, posti sullo sfondo della tonica, Mi ♭, sul primo tempo della misura. La marcatura è replicata nella battuta 10 in maniera molto piú dolce dalle viole, le quali a tal fine lasciano andare l'imitazione della linea melodica e cadono sul Mi ♭ basso, al primo quarto della misura.

Esempio 4. Haydn: Sinfonia n. 99, in Mi ♭

I flauti continuano, nella prima misura del presente esempio, a raddoppiare la melodia dei violini primi in ottave. Il primo oboe, in uno col primo clarinetto, raddoppia la nota melodica, Mi ♭, con la terza superiore, Sol, costituendo per un momento un suono dell'armonia al disopra della melodia. Ciò è probabilmente fatto con l'intento di estendere il registro e far emergere il suono vivo dei legni nella regione superiore, giacché gli archi suonano nel registro grave.

Sul terzo tempo della misura, il primo oboe si associa al flauto nella linea melodica, mentre secondo oboe, clarinetti, corni e trombe (questi ultimi si accoppiano raddoppiandosi) suppliscono alle esigenze armoniche, le quali sono sostenute dai violini secondi e dalle viole nel loro registro grave (incrociandosi di nuovo). Il fagotto continua a fornire l'effetto di pedale col suo Si ♭ basso, questa volta unendosi ai 'celli e ai contrabbassi (ottava bassa). Notate l'indipendenza ritmica dei timpani.

Nelle tre misure successive, fra legni e archi intercorre un dialogo e un nuovo disegno ritmico (terza misura) è introdotto con potente rilievo dalla combinazione di corni, trombe e timpani.

Primi e secondi violini (in terze fino all'ultima semicroma della misura 2) accennano in primo luogo ad un disegno di scala discendente, i cui elementi ritmici sono tratti dal tema principale. Il motivo è imitato (battuta 3) da flauti e oboi all'unisono, sorretti dai clarinetti in ottava. Non vi è dubbio che gli oboi nel registro acuto richiedono il rinforzo dei flauti a causa della forte sonorità delle parti intermedie, per rendere in tal modo vivace al massimo tale motivo di fronte alla baldanza dei corni e delle trombe. Osservate che i clarinetti non eseguono le semicrome, ma preferiscono le crome con salti di terza discendenti: un'altra maniera di conferire chiarezza alla linea.

Allo scopo di modificare in qualche modo la vivacità della nuova figurazione ritmica (crome puntate e semicrome) e di produrre una sonorità orchestrale piú piena, i secondi violini e le viole raddoppiano i corni;

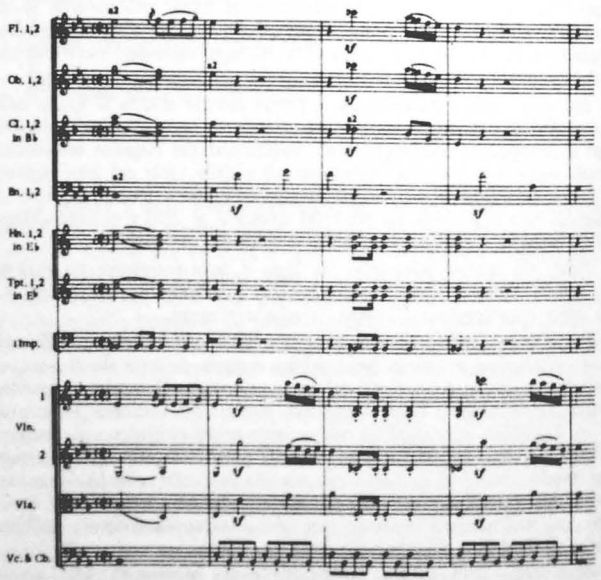
i violini primi sono quindi chiamati a completare l'armonia con bicordi. Osservate le sovrapposizioni richieste qui dalle diverse funzioni.

La quarta battuta riconduce i violini al motivo di scala discendente e i legni tacciono, come nella misura 2, realizzando cosí pienamente il vivace contrasto strumentale del dialogo.

È naturale che i 'celli e i contrabbassi (come al solito in ottave) eseguano in queste tre misure le crome staccate dell'accompagnamento.

Avete trovato il fine motivo interno nelle misure 2 e 4, affidato alle viole e ai fagotti? Benché sia una reminiscenza del tema principale, esso può tuttavia considerarsi, per il contesto, una figura nuova. Riguardate con cura la scrittura delle parti di questi due strumenti e chiedetevi la ragione del loro separarsi sul primo tempo della battuta 3 e sull'ultimo quarto della misura 4. Nella battuta 2, per la prima volta, il fagotto non raddoppia la linea del basso. Questo fatto, unitamente all'improvviso avventurarsi del fagotto nel registro acuto e il suo combinarsi col timbro pastoso della viola, dà a questo spunto melodico interno una certa importanza.

Es. 4. Haydn: Sinfonia n. 99, in Mi b



III. Esempi 5 e 6. Mozart: Sinfonia in Sol min., K. 550

Il raddoppio della melodia è ottenuto per mezzo dei primi e secondi violini *all'unisono*. Il singolo flauto è sufficiente, pel momento, all'ottava superiore; il registro acuto gli dà chiarezza bastante.

La finezza di scrittura delle parti di cui abbiamo parlato può essere sùbito notata nelle parti degli oboi e dei clarinetti. Essi entrano sul primo tempo della misura 1 e, in questa, raddoppiano la melodia, aumentandone cosí la potenza. Nella misura 2 però, essi si dipartono dalla melodia e il loro ruolo si differenzia. In primo luogo, il Re acuto riempie il vuoto che separa i violini dal flauto in ottava. In secondo luogo, il Fa ♯ e il Sol sostengono la melodia. La letterale ripetizione della misura 1 nella misura 4 riproduce un interessante gioco di registri, giacché la melodia è ora raddoppiata una terza sotto. Le battute 5 e 6 mantengono ancora il medesimo disegno melodico importante.

Queste prime sei misure presentano pure interessanti problemi in tutte le altre parti. I fagotti raddoppiano 'celli e contrabbassi, conferendo cosí a questa parte una potente sonorità. Le viole vi aggiungono una parte intermedia molto interessante. I corni, che suonano soltanto la tonica e la dominante della tonalità di Sol min., presentano un ritmo differente, somigliante a quello degli oboi e dei clarinetti. In tal guisa, i tre elementi ritmicamente importanti (la melodia, il basso e le parti intermedie) producono la struttura particolarmente robusta e complessa, cosí caratteristica del presente brano.

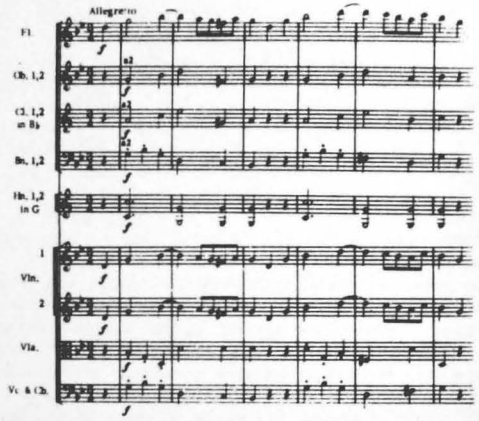
Quanto alla seconda sezione, osserviamo in primo luogo che i violini eseguono ora la melodia in ottave e lo stesso fanno nella battuta 1 oboi e clarinetti. Poco oltre, il flauto si aggiunge ancora all'ottava sopra di questa stessa melodia.

Osservate che nella misura 2 di questo esempio gli oboi e i clarinetti non suonano le crome della melodia ma punteggiano i suoni principali, marcando così il secondo e il terzo tempo della misura.

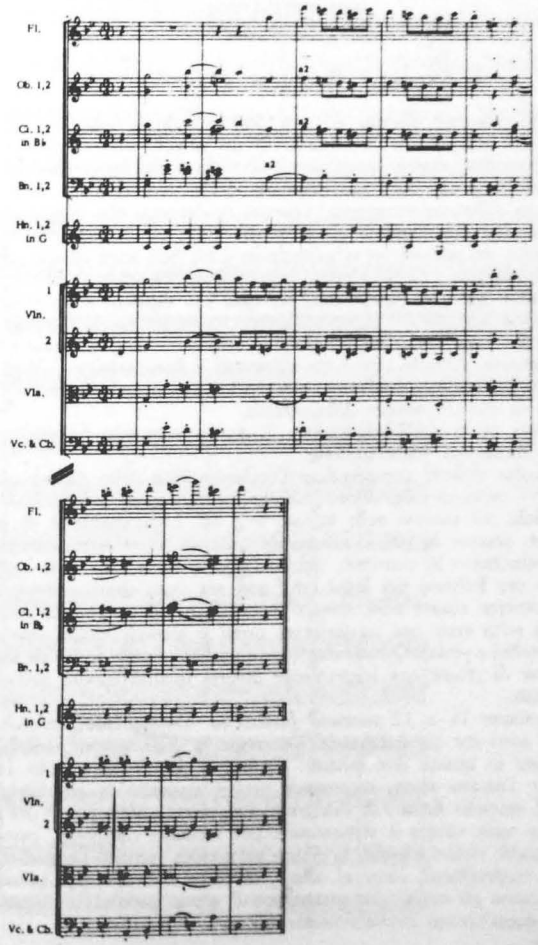
Le battute 5 e 6 presentano negli strumenti a fiato piú acuti un'armonizzazione caratteristica, di nuovo a spese del raddoppio della melodia. Nelle prime due misure il secondo fagotto raddoppia il basso. A questo il primo fagotto aggiunge la terza superiore, raddoppiando la parte della viola. Ma dopo ciò, 'celli e contrabbassi sono soli ad eseguire il basso fino a quando ad essi si associano nella misura 5 i fagotti, i quali raddoppiano le viole nelle battute 3 e 4.

I corni, in tutto ciò, completano l'armonia ma fanno sentire solo la tonica, la dominante e la sopratonica. La parte dei corni è del piú alto interesse e dovrebbe essere studiata molto accuratamente. Lo stesso vale per l'esempio precedente.

Es. 5. Mozart: Sinfonia in Sol min., K. 550



Es. 6. Mozart: Sinfonia in Sol min., K. 550



Capitolo II
BEETHOVEN

I. Esempio 7. Beethoven: *Sinfonia Eroica*

Avete riflettuto intorno al fatto che, essendo la melodia costituita di successive trasposizioni e varianti di un singolo motivo, la specifica sua struttura deve essere sottolineata e accresciuta dall'orchestrazione? Diventa cosí ovvio che ogni presentazione del motivo di base deve esser fatto da un differente strumento. Giacché conosciamo che questo dialogo include tanto i legni quanto gli archi, ne viene di conseguenza che — dato il gioco dei registri — vi partecipino i tre fiati acuti (flauto, oboe e clarinetto), mentre i primi violini rappresentano gli archi.

L'ordine scelto da Beethoven, per quel che riguarda i tre strumenti a fiato, segue l'ordine dei registri. L'oboe (1) esegue perciò il motivo nel suo registro medio. Il clarinetto e il flauto utilizzano i registri basso e acuto rispettivamente. Avendo cosí i tre strumenti a fiato assolto il loro compito, segue del tutto naturalmente che i primi violini completano il primo segmento di quattro misure della sezione.

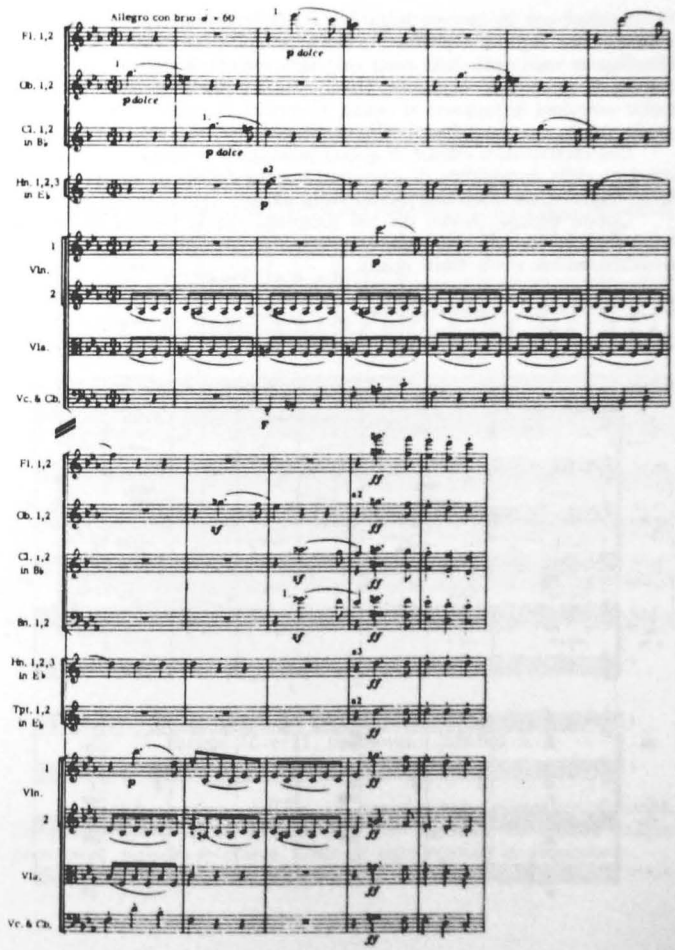
È pure ovvio che la ripetizione di questo segmento presenti esattamente la medesima orchestrazione.

È molto difficile comprendere l'orchestrazione delle ultime quattro misure. Vi noterete una nuova indicazione dinamica, lo *sforzato* sulla nota iniziale del motivo nelle misure 9 e 10. Logicamente è di nuovo l'oboe che assume la presentazione del motivo. Pure altrettanto logico è che il clarinetto lo continui; infine, l'ottava bassa che vi si aggiunge introduce ora l'ultimo dei legni (che non era stato usato prima), il fagotto. Noterete altresí nelle misure 9 e 10 che le crome dell'accompagnamento sono state ora trasferite ai primi e secondi violini (invece di secondi violini e viole). Questo scambio fu probabilmente deciso da Beethoven al fine di creare una leggermente diversa qualità sonora nell'accompagnamento.

Le misure 11 e 12 suonano *fortissimo*. Ovviamente, un'orchestrazione col *tutti* era qui necessaria. Osservate la distribuzione delle ottave raddoppiate in queste due misure: mentre il primo flauto solo è sufficiente per l'ottava acuta, la seconda ottava assomma la potenza orchestrale del secondo flauto, di due oboi, del primo clarinetto e dei primi violini; la terza ottava è strumentata per secondo clarinetto, primo fagotto, secondi violini e viole; la quarta ottava per secondo fagotto e 'celli, mentre i contrabbassi, come al solito, suonano all'ottava piú bassa. Ovviamente sono gli ottoni che sostengono il suono pedale Fa. Avete strumentato quest'ultimo convenientemente?

(1) E' ovvio che, dato il carattere *dolce* del tema, lo si poteva presentare con un solo di strumento a fiato.

Es. 7. Beethoven: *Sinfonia Eroica*



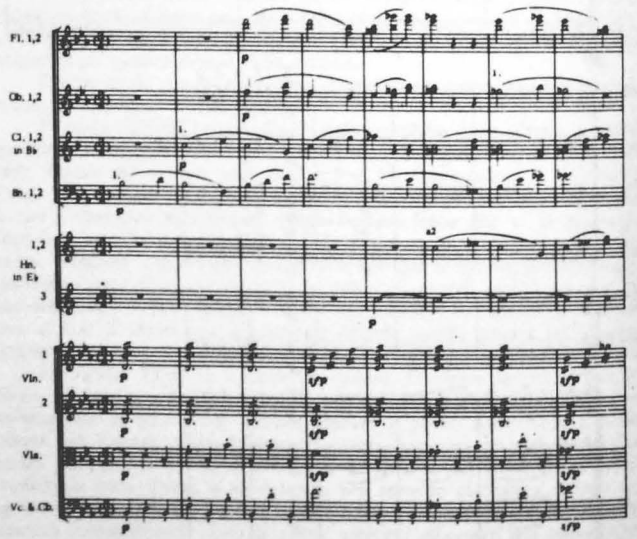
Esempio 8. Beethoven: *Sinfonia Eroica*

Studiate con molta cura la partitura completa. Noterete le imitazioni a canone tra fagotto e clarinetto, molto semplici da capire. Osservate l'intelligente raddoppio della parte del clarinetto con i violini primi nella battuta 4. Il secondo segmento, che comincia nella battuta 5, presenta molte variazioni in rapporto al primo. Osservate il ruolo del primo e secondo corno, ora partecipanti all'imitazione.

Una caratteristica efficace di questo passaggio è la straordinaria orchestrazione delle semiminime di accompagnamento distribuite su tre ottave, le quali provocano frequenti incroci delle parti.

Questo esempio è uno dei piú complessi che si trovino nell'intera letteratura orchestrale. Non dovete vergognarvi, pertanto, se la vostra ri-orchestrazione rivela molti errori.

Es. 8. Beethoven: *Sinfonia Eroica*

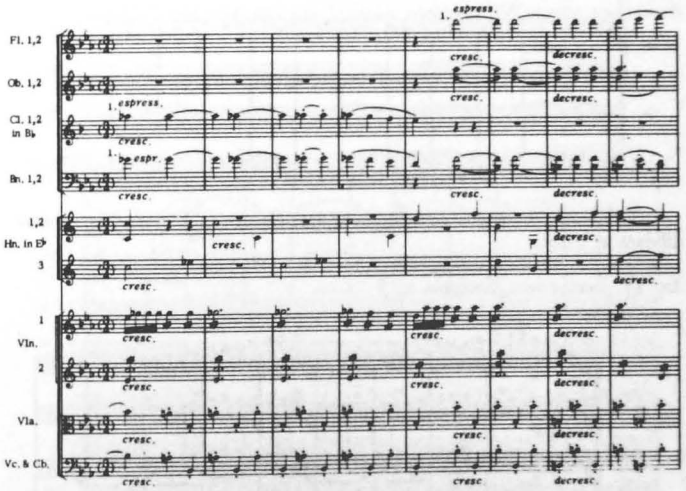


Esempio 9. Beethoven: *Sinfonia Eroica*

Come avete trattato i corni nell'ultima misura di questo esempio? Osservate l'ingegnosissimo incrociamento delle parti.

Avete compreso l'esatta differenza fra il *tremolo* e non-*tremolo* nella presentazione dell'armonia?

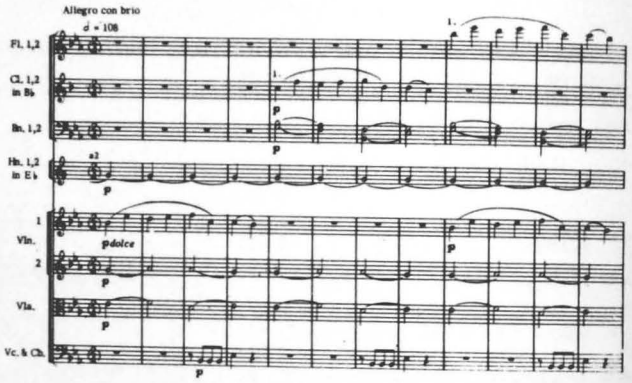
Es. 9. Beethoven: *Sinfonia Eroica*



II. Esempi 10 e 11. Beethoven: Sinfonia n. 5

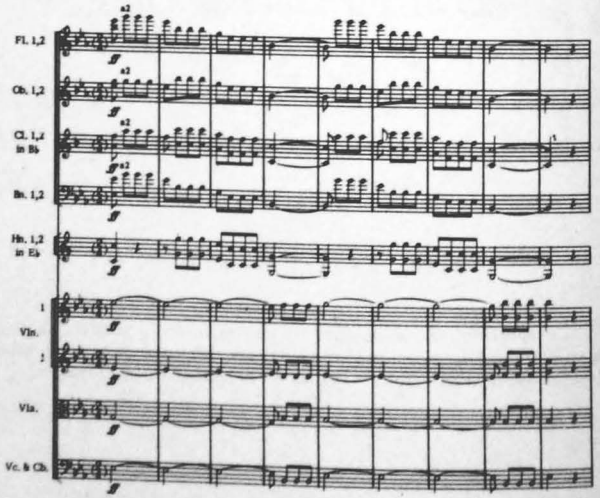
La ri-orchestrazione dell'Es. 10 non dovrebbe presentare difficoltà. Da notare che la terza presentazione del segmento di quattro misure presenta la melodia in ottave. Come vi siete regolati in proposito?

Es. 10. Beethoven: Sinfonia n. 5



L'Esempio 11 è piú difficile da capire. Osservate la parte importante affidata ai corni.

Es. 11. Beethoven: Sinfonia n. 5



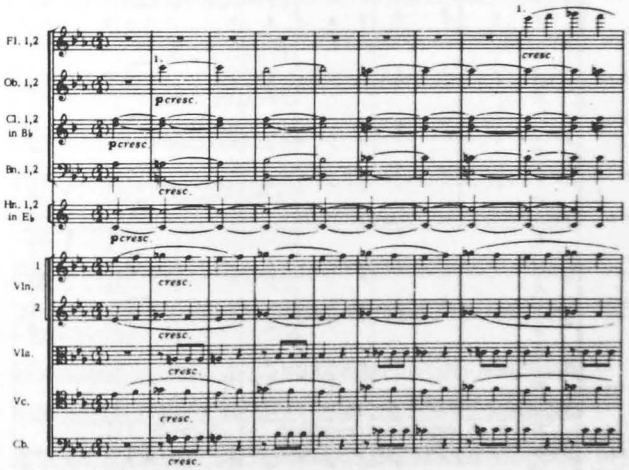
Esempio 12. Beethoven: Sinfonia n. 5

La caratteristica piú originale dell'Es. 12 consiste nel raddoppio della ottava bassa della melodia con i 'celli. Ciò implica:

1. che la melodia sostenuta cosí dai 'celli nel registro acuto acquista una sonorità estremamente piena (molto piú piena di quella che si sarebbe ottenuta se le viole avessero rimpiazzato i 'celli, ciò che può sembrare piú « normale »);

2. l'abituale raddoppio di 'celli e contrabbassi è naturalmente abbandonato. Le viole suonano ora l'ottava superiore del tipico motivo di crome.

Es. 12. Beethoven: Sinfonia n. 5



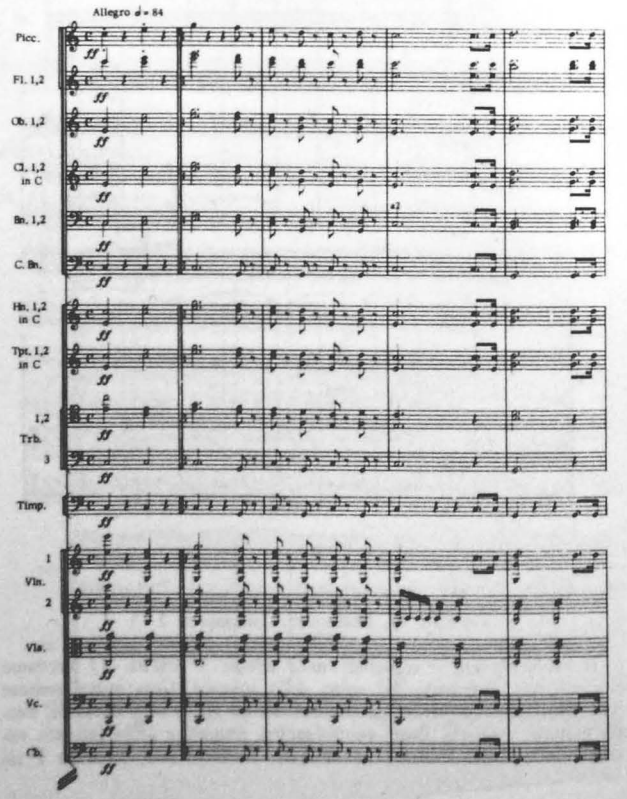
Esempio 13. Beethoven: Sinfonia n. 5

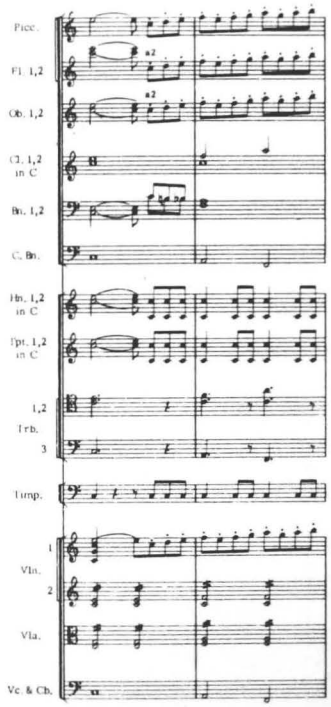
Il problema era il seguente: nella misura 1 dell'Es. 13 avevamo molte minime sormontate dal segno dello *staccato*. Cosa avete pensato di ciò? Noterete che mentre gli ottoni e alcuni legni, oltre le viole, suonano minime, ottavino, flauti, controfagotto, timpani e archi (eccetto naturalmente le viole) suonano semiminime. L'effetto cosí ottenuto è un

simultaneo *tenuto* e staccato, un effetto che potete realizzare al pianoforte tenendo abbassato il pedale di risonanza e sonando staccato.

Le aggiunte praticate all'organico strumentale si spiegano col fatto che l'ottavino e il controfagotto ampliano l'ambito dell'orchestra in entrambe le direzioni. È vero che l'ottavino raddoppia talvolta il flauto, come avviene nelle prime battute del seguente esempio, ma il piú delle volte esso suona una ottava sopra il flauto e i primi violini, come si vede nelle due ultime misure dello stesso esempio. Il controfagotto suona all'unisono con i contrabbassi, aggiungendo così una ottava piú bassa alla sezione dei fiati. I tromboni, d'altro canto, aggiungono forza e volume alla sonorità generale.

Es. 13. Beethoven: Sinfonia n. 5





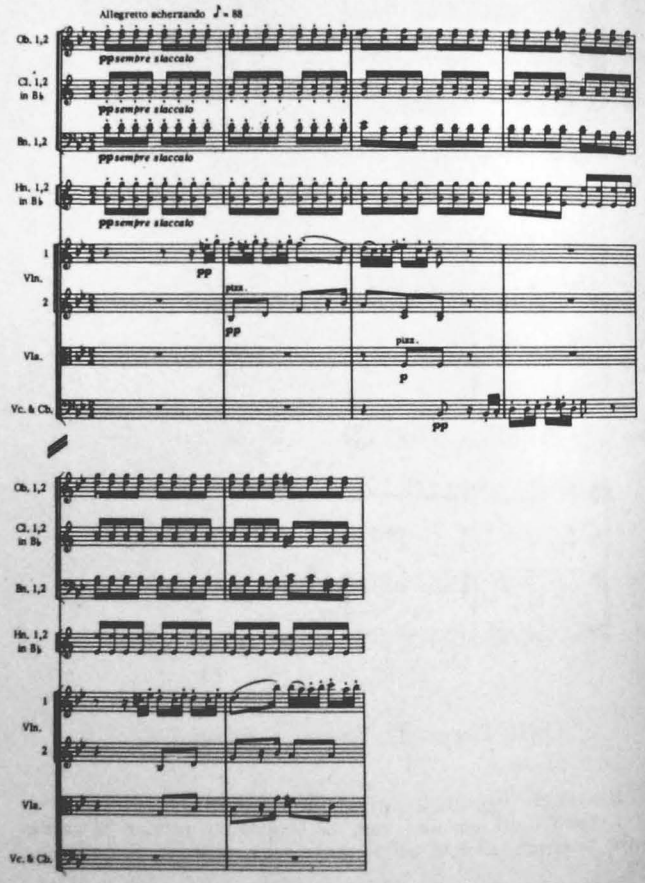
III. Esempio 14. Beethoven: Sinfonia n. 8

Per ciò che riguarda le parti dei fiati, osservate:

1. che i flauti non sono usati qui essendo essi riservati ad un successivo momento, allorché per la prima volta appare un registro molto alto;
2. che oboi e clarinetti non abbisognano di commento;
3. che sono incrociate le parti dei fagotti e dei corni.

Per quanto concerne gli archi, è importante, come abbiamo detto, distinguere le parti principali e le secondarie. Quelle sono sonate con l'*arco* (ma per lo piú staccato), mentre queste introducono una specie differente di staccato mediante l'uso del pizzicato.

Es. 14. Beethoven: Sinfonia n. 8



Parte II

L'ORCHESTRAZIONE DEL PRIMO ROMANTICISMO

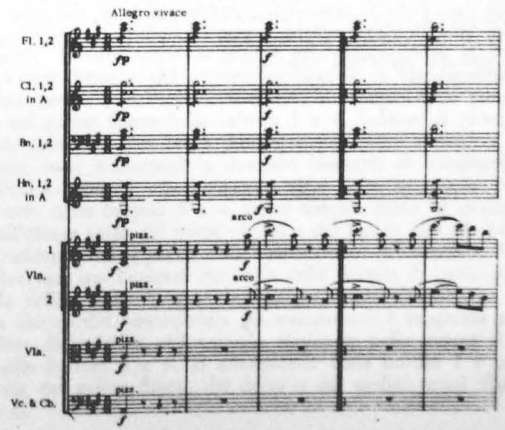
Capitolo III

SCHUBERT, MENDELSSOHN, WEBER, ROSSINI

I. Esempio 15. Mendelssohn: *Sinfonia Italiana*

Non è forse facile intuire che lo sfondo *ostinato* delle armonie è affidato agli strumenti a fiato? Vogliamo sperare che non abbiate usato gli oboi, la cui pungente e nasale qualità timbrica rovinerebbe l'effetto. Per altro verso, il vivace staccato dell'accordo iniziale introduce un nuovo elemento nei nostri esercizi: il pizzicato dell'intera massa degli archi. Notate le corde quadruple ai violini.

Es. 15. Mendelssohn: *Sinfonia Italiana*



Il confronto proposto col precedente esempio rivela:

1. l'uso dei flauti invece degli oboi, a causa dell'estrema vivacità del tempo in cui gli oboi, come abbiamo detto, sonerebbero troppo aspri e nasali;

2. la disposizione di fagotti e corni è identica nei due esempi.

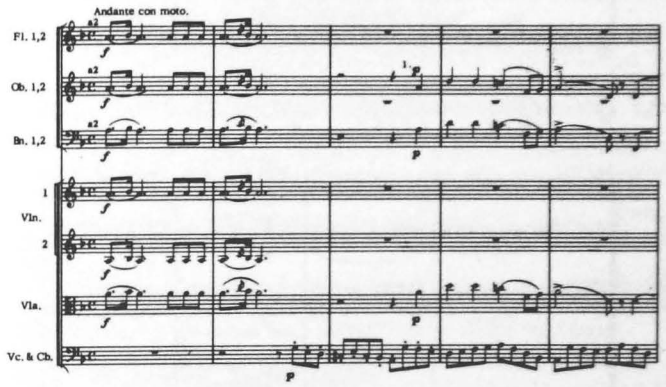
Esempio 16. Mendelssohn: *Sinfonia Italiana*

Esaminiamo, per prima cosa, l'orchestrazione del *forte*. L'ottava superiore è scritta per due flauti, due oboi, violini primi e viole, mentre l'ottava inferiore è affidata ai violini secondi e a due fagotti. La disposizione può essere spiegata col fatto che le viole aggiungono maggior forza all'ottava superiore, sonando esse in un registro di buon rilievo, ciò che non si otterrebbe con l'impiego dei violini secondi. I quali, scritti all'ottava bassa, producono un effetto analogo, giacché questi strumenti suonano in un registro grave ben risaltante.

Può sorprendere che in questo passaggio, che è quasi un *tutti*, non siano adoperati né i clarinetti, né i corni, né ancora i 'celli o i contrabbassi. La ragione è questa: entrambi i clarinetti e tutt'e due i corni tacciono per tutta la prima sezione del movimento ed entrano solo col secondo tema, producendo in quel momento una sonorità completamente nuova. 'Celli e contrabbassi sono peraltro riservati alla figurazione accompagnante che subentra nella seconda metà della battuta 2.

Il rapporto di contrasto notato a proposito dell'orchestrazione del passaggio dal *forte* al *piano*, è cosí ottenuto: la melodia principale si ripresenta raddoppiata all'unisono; l'ottava superiore è ora strumentata col solo primo oboe che rinforza il suono ben spiccato delle viole, mentre i due fagotti suonano all'ottava inferiore.

Es. 16. Mendelssohn: *Sinfonia Italiana*



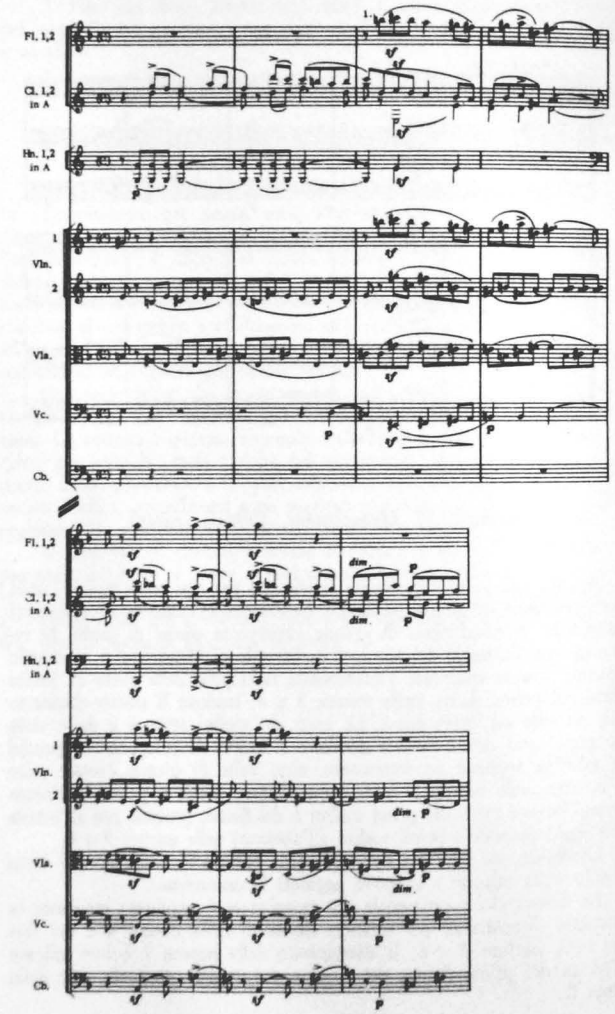
Esempio 17. Mendelssohn: *Sinfonia Italiana*

Ancora una volta non dovete rattristarvi per non esser riusciti, nella ri-orchestrazione di questo passaggio estremamente difficile, ad accostarvi all'originale. È nondimeno di grande importanza cercar di capire la ragione in ogni dettaglio del pensiero orchestrale di Mendelssohn. A questo proposito, potete osservare l'interessante raddoppio della parte di primo violino col primo flauto nelle misure 3 e 4, laddove il primo clarinetto suona da solo all'ottava bassa. Le parti dei violini secondi e delle viole sono pure assai interessanti e dovreste sforzarvi di comprendere perché esse talvolta suonano separatamente, altre volte in ottave. Notate pure che mentre nelle battute 3 e 4, come abbiam detto, il primo clarinetto suona all'ottava sotto dei primi violini e del flauto, procede poi all'ottava sopra (raddoppiando i primi violini all'unisono) nelle misure 5 e 6.

Osservate ora l'entrata dei 'celli nella battuta 2, come pure il fatto che solo nella misura 5 vengono aggiunti i contrabbassi.

La finezza dei suoni-pedale già menzionata è raggiunta mediante la particolare disposizione del secondo clarinetto nella misura 4 e dei due corni nelle battute 5 e 6. Il *diminuendo* della misura 7 è reso efficace dall'uscita del primo flauto, dei corni e dei violini primi alla fine della battuta 6.

Es. 17. Mendelssohn: *Sinfonia Italiana*



Esempio 18. Mendelssohn: *Sinfonia Italiana*

Cosa avete fatto dei suoni-pedale nelle battute da 2 a 6? Come avete orchestrato le terzine di crome date agli archi?

Avete immaginato l'uso del pizzicato ai secondi violini?

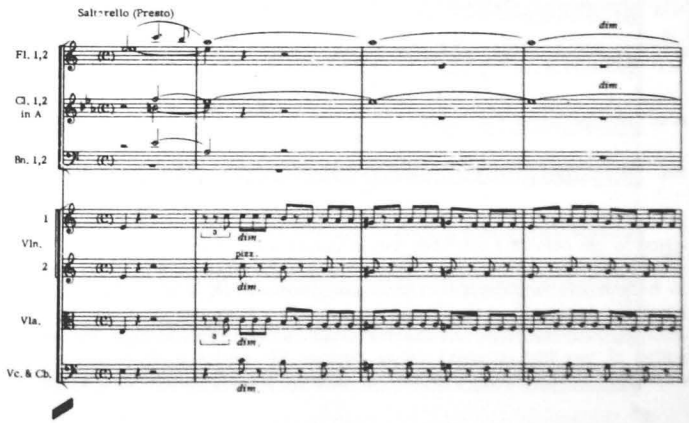
Avete pensato che nel frammento seguente un perfetto dialogo può essere ottenuto soltanto per mezzo della giustapposizione di clarinetti e flauti, mentre il pungente timbro dell'oboe piú si addice al motivo secondario?

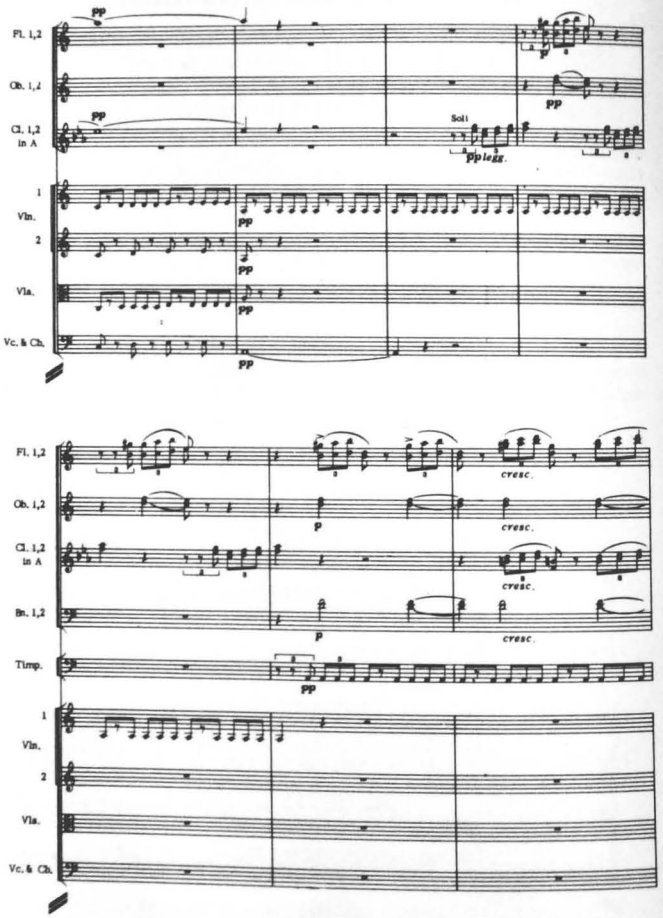
Avete previsto l'uso dei timpani per il ritmo fondamentale del saltarello nelle misure 10 e 11? Osservate come tale uso dell'istrumento conduca naturalmente al rullo in *crescendo* all'inizio della battuta 12.

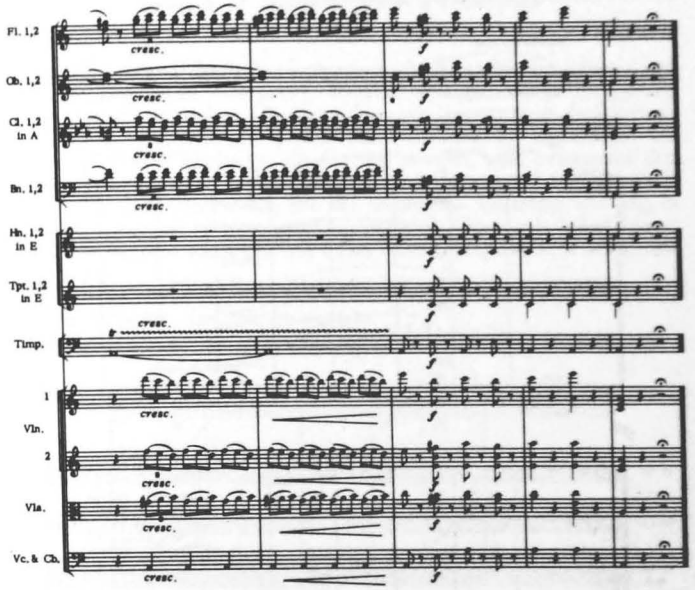
Notate anche il raddoppio prima degli oboi coi fagotti all'ottava bassa, e poi quello dei flauti con i clarinetti all'inizio del *crescendo* nelle misure 10 e 11.

Infine, osservate la progressiva elaborazione del *tutti* orchestrale nelle ultime cinque misure: mentre gli archi rientrano (*pianissimo-crescendo*) nella battuta 12, gli ottoni sono riservati per le ultime tre misure.

Es. 18. Mendelssohn: *Sinfonia Italiana*



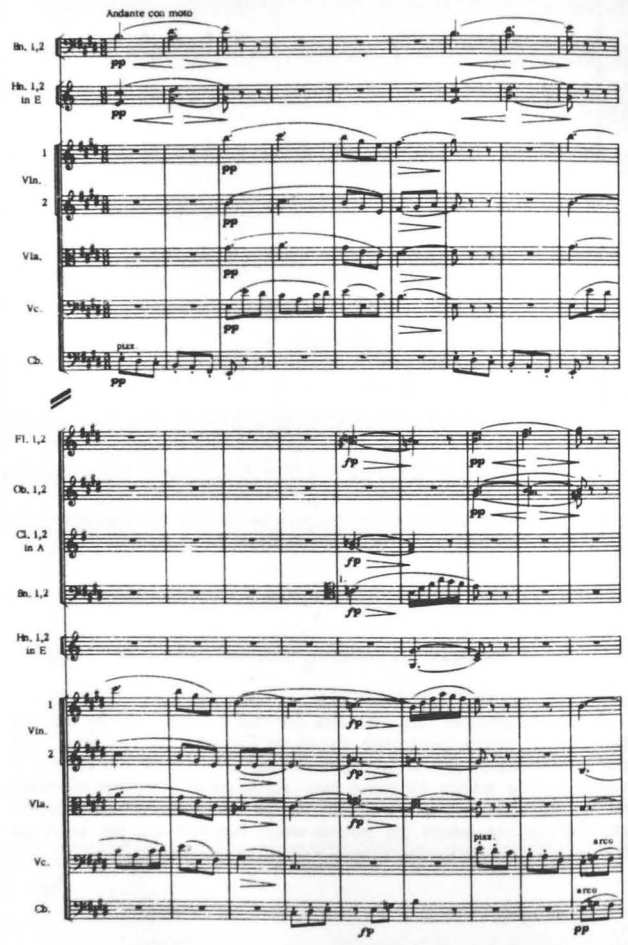




II. Esempio 19. Schubert: *Sinfonia Incompiuta*

Notate l'espressiva linea melodica dei 'celli e il pizzicato dei contrabbassi. Inoltre, merita particolare attenzione l'appropriato uso degli strumenti a fiato per lo sfondo armonico. Infine, il raddoppio del motivo di semicrome nella misura 15 riesce assai significativo; l'impiego all'ottava bassa del fagotto conferisce a questo motivo uno speciale colore, giustificato dall'assoluta novità del motivo stesso (apparso qui per la prima volta) e dall'importanza che assume nell'intero movimento.

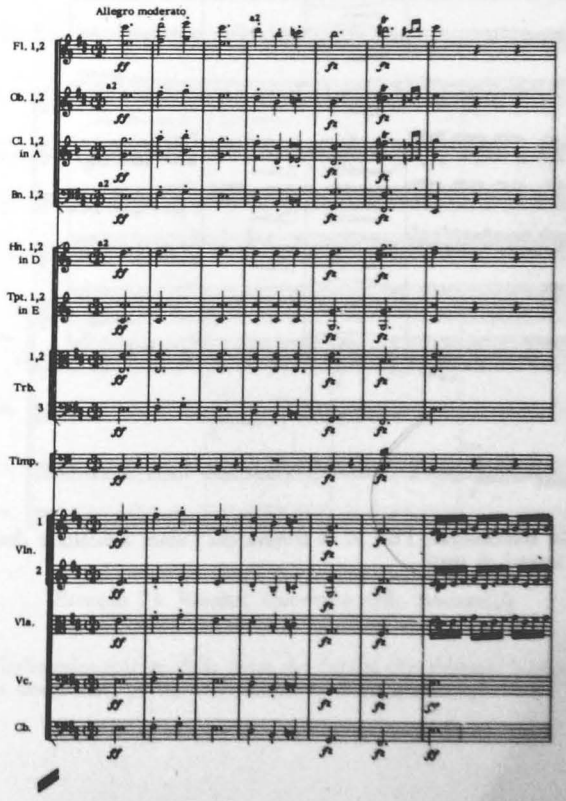
Es. 19. Schubert: *Sinfonia Incompiuta*

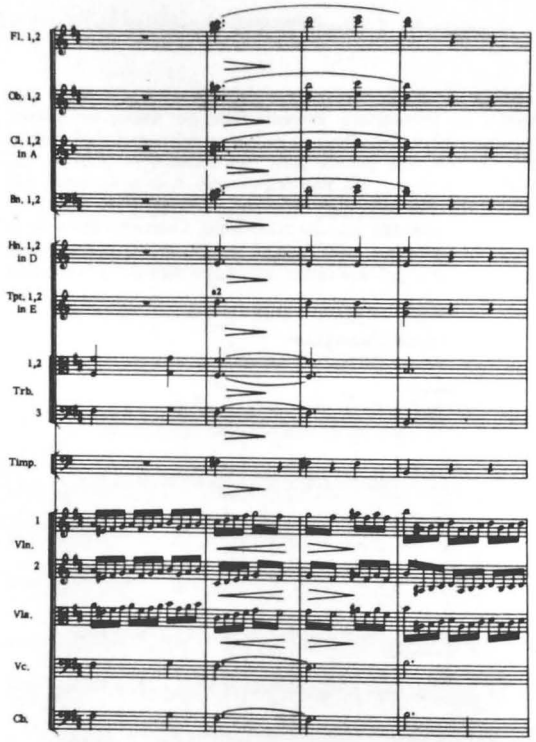


Esempio 20. Schubert: *Sinfonia Incompiuta*

Come abbiam detto, l'orchestrazione del passaggio in *unisono* non è troppo difficile da immaginare, eccezion fatta per talune sottigliezze, come i bicordi dei violini. Gli effetti di pedale sono ottenuti dagli ottoni; tuttavia, il terzo trombone prende parte alla melodia in unisono. Gli accordi ai quali ci riferimmo, alla fine dell'esempio, sono ovviamente dati ai fiati. Notate anche l'interessantissima parte dei timpani sul Si e Fa♯, a conferma della tonalità alla fine del frammento. Osservate che solo in un punto i timpani suonano a rullo (misura 6). Ciò accade nel momento in cui l'istrumento suona per una intera misura, preparando le semicrome degli archi.

Es. 20. Schubert: *Sinfonia Incompiuta*





III. Esempio 21. Rossini: *Ouverture* della *Semiramide*

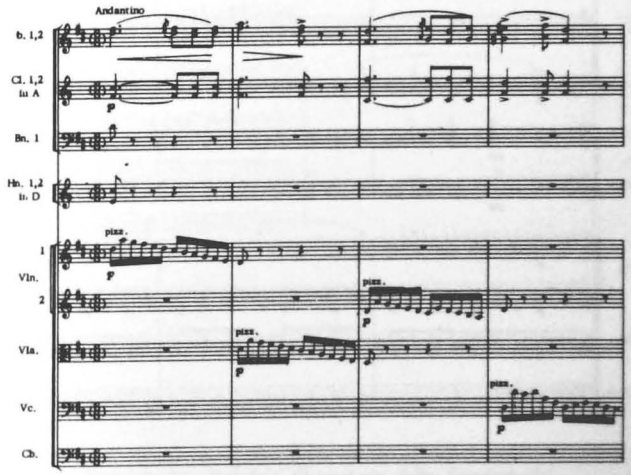
Nel ri-orchestrare l'Es. 21 si troverà che l'unica difficoltà è data da taluni incroci di parti.

Es. 21. Rossini: *Ouverture* della *Semiramide*

Esempio 22. Rossini: *Ouverture* della *Semiramide*

Riteniamo che abbiate scelto gli strumenti appropriati per il tratto melodico principale. La leggerezza della figurazione accompagnante è invece assicurata dal pizzicato degli archi. Avete distribuito accuratamente le entrate fra i membri del quartetto d'archi?

Es. 22. Rossini: *Ouverture* della *Semiramide*



Esempio 23. Rossini: *Ouverture* della *Semiramide*

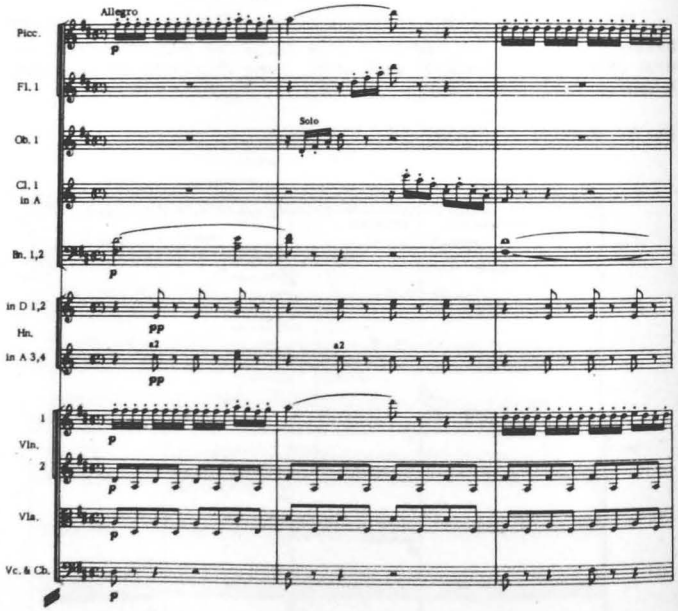
Indipendentemente dalla parte dei fagotti che abbiamo lasciato alla vostra discrezione, potete aver commesso alcuni errori:

1. per quel che riguarda la strumentazione della melodia[1] principale (notate la parte importante dell'ottavino a tal proposito);

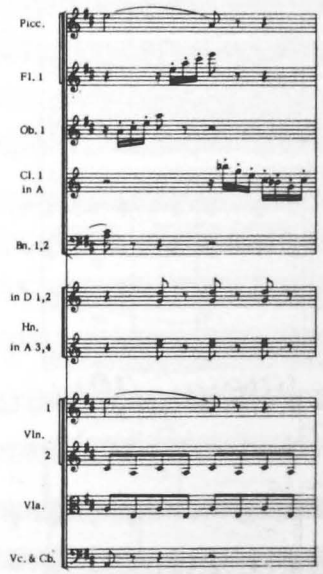
2. nella strumentazione del motivo secondario di semicrome (notate come il movimento ascendente è ripartito fra il primo oboe e il flauto, mentre il primo clarinetto suona da solo il movimento discendente);

3. nel tracciare le parti dei quattro corni, che presentano gli accordi staccati di sostegno.

Es. 23. Rossini: *Ouverture* della *Semiramide*



(1) Se avete affidato la melodia, raddoppiandola, ai primi e secondi violini, sarete andati incontro a una quantità di fastidi ri-orchestrando le figure di accompagnamento degli archi.



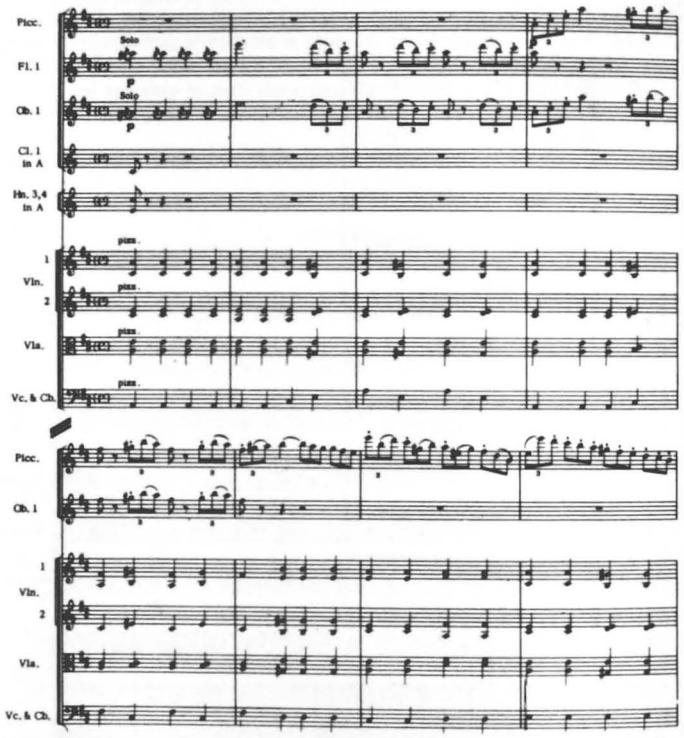
Esempio 24. Rossini: *Ouverture* della *Semiramide*

Questo semplice frammento non dovrebbe avervi arrecato troppe noie. Soltanto due punti possono essere stati fraintesi:

1. la « trasposizione » della parte del flauto all'ottavino(a causa del registro sovracuto);

2. il pizzicato agli archi (per ottenere l'effetto di *fanfara*).

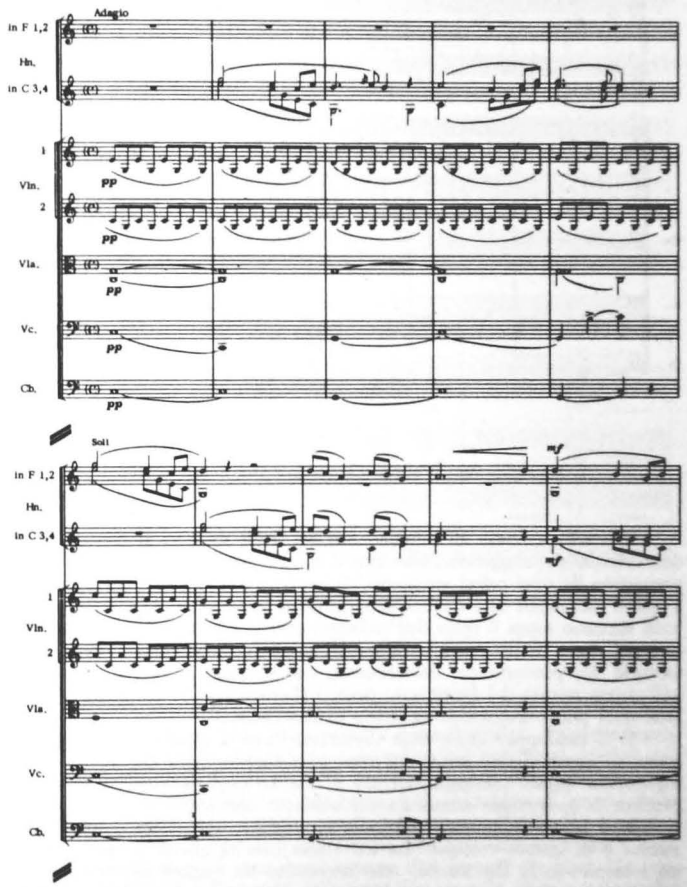
Es. 24. Rossini: *Ouverture* della *Semiramide*

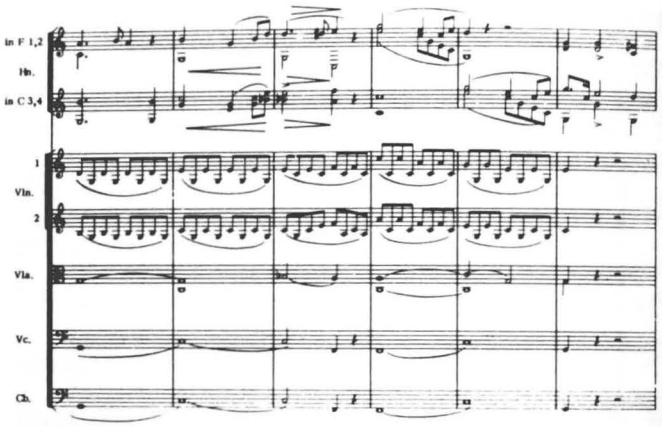


IV. Esempio 25. Weber: *Ouverture* del *Freischütz*

Come dicemmo, la difficoltà di ri-orchestrare l'Es. 25 risiede nella scrittura degli archi, in cui ci imbattiamo per la prima volta nella ingegnosa divisione della parte delle viole. Altra difficoltà, naturalmente, è quella di determinare esattamente quando i quattro corni sono trattati a coppie separate e come riescano a fondersi in un quartetto completo.

Es. 25. Weber: *Ouverture* del *Freischütz*





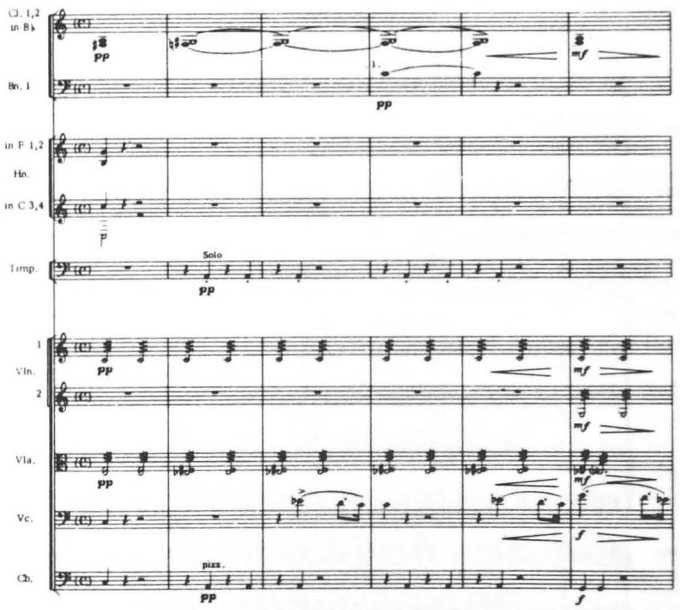
Esempio 26. Weber: *Ouverture* del *Freischütz*

Il nostro accenno all'indipendenza dei 'celli rispetto ai contrabbassi dovrebbe avervi suggerito l'idea che il motivo melodico principale viene presentato da quei primi strumenti. Il buon rilievo del registro acuto dà a questi strumenti una qualità estremamente espressiva, e il fatto che i 'celli suonano sopra il resto dell'orchestra crea una sonorità originale. Notate poi che i timpani sono raddoppiati nelle misure da 2 a 5 di questo esempio dal pizzicato dei contrabbassi, che suonano all'ottava inferiore; nell'ultima misura del frammento però, i timpani non vi partecipano piú. Due altri punti importanti debbono essere chiariti:

1. il raddoppio delle viole divise mediante i clarinetti. Il registro grave di questi ultimi strumenti crea quel timbro cupo che tanto bene caratterizza questo passaggio, mentre il tremolo degli archi, naturalmente, produce la spaventosa atmosfera cui abbiamo accennato;

2. il primo frammento del 'cello si esaurisce sul primo tempo della misura 4 di questo esempio. La sua stessa brevità gli dà il carattere di un « sospiro ». Il Do tenuto, reso necessario da ragioni di struttura, è fornito dal primo fagotto (raddoppiando il tremolo dei primi violini). Ciò è un equivalente del raddoppio del tremolo della viola coi clarinetti, per cui il fatto che uno strumento basso — il fagotto — suona al di sopra di « strumenti acuti » — i clarinetti — crea qui ancora una originale atmosfera sonora.

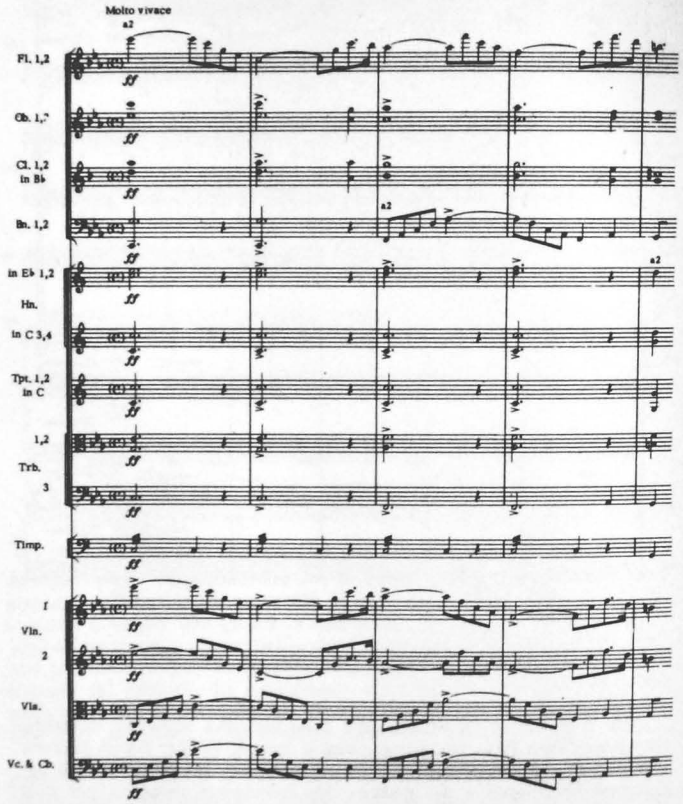
Es. 26. Weber: *Ouverture* del *Freischütz*



Esempio 27. Weber: *Ouverture* del *Freischütz*

La disposizione in ottava della linea melodica superiore dovrebbe avervi senz'altro fatto pensare ai primi e secondi violini. Potete tuttavia aver negletto di raddoppiare l'ottava superiore coi due flauti, i quali aggiungono brillantezza a tale melodia. Un interessante elemento, per quel che concerne la linea melodica piú bassa, è il raddoppio di questa nelle misure 3 e 4 coi fagotti, i quali avevano partecipato allo sfondo armonico nelle misure 1 e 2. Notate l'interessante scrittura armonica degli oboi e dei clarinetti, ai quali sono quasi sempre dati accordi completi. Un particolare importante è l'incrocio delle parti fra secondo oboe e primo clarinetto, atto a creare un ambiente sonoro omogeneo. Osservate pure che le armonie complete spesso sono date sia ai corni che ai tromboni, mentre le trombe e i timpani presentano solo la tonica, la quale diventa la quinta dell'armonia di sottodominante nelle misure 3 e 4.

Es. 27. Weber: *Ouverture* del *Freischütz*

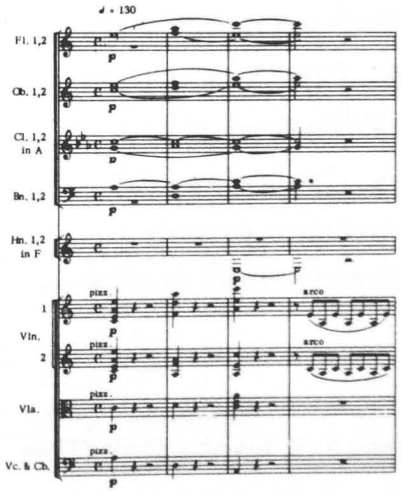


Capitolo IV
SCHUMANN, BRAHMS, BERLIOZ

I. Esempio 28. R. Schumann: Concerto per Violoncello

Il principio della sovrapposizione intrecciata, spesso osservato tra oboi e clarinetti, viene qui applicato a flauti e oboi. Notate pure l'entrata del secondo corno nella terza misura, allorché si ripete la tonica. Dovreste prestare pure attenzione alle doppie e triple corde dei violini e delle viole, tipo di scrittura, questo, prevalentemente usato in un contesto del genere.

Es. 28. R. Schumann: Concerto per Violoncello

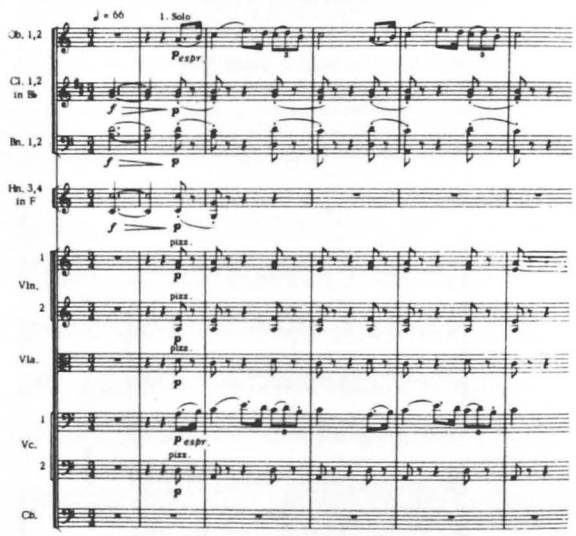


Esempio 29. R. Schumann: Quarta Sinfonia

L'accordo iniziale non dovrebbe avervi dato molto fastidio. Il tipico *forte* dell'attacco seguìto dal *diminuendo* indica chiaramente i fiati. Il gioco dei registri vi suggerirà gli strumenti appropriati.

È forse piú difficile comprendere la disposizione della melodia. Sebbene abbiam detto che vi partecipano sia gli archi che i fiati, la precisa scelta e disposizione degli strumenti melodici non è cosa del tutto ovvia. Notate che il solo oboe suona all'ottava piú alta e solo la metà dei 'celli suona il basso (i contrabbassi tacciono!) all'unisono con il secondo fagotto.

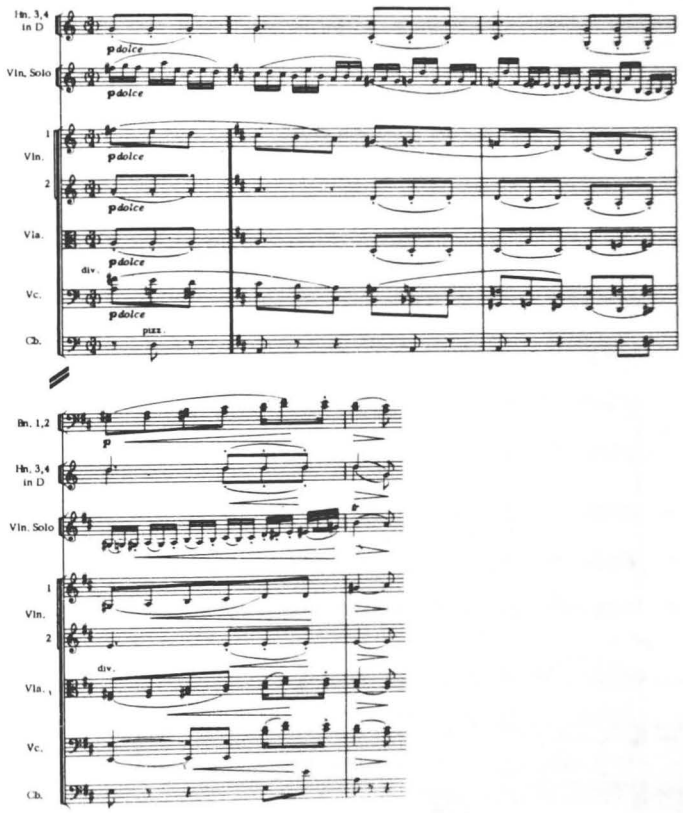
Es. 29. R. Schumann: Quarta Sinfonia



Esempio 30. R. Schumann: Quarta Sinfonia

Il *solo* impiegato è il primo violino, mentre tutti gli altri violini primi, raddoppiati in ottava dalla prima metà dei celli, eseguono la melodia. Notate il pizzicato dei contrabbassi, che costituisce la sola parte che suona *staccato,* in questo passaggio tutto legato. I corni 3° e 4° raddoppiano i violini secondi e le viole, e lo stesso fanno poco oltre i fagotti. Anche se tali raddoppi possono dapprima sembrare piuttosto « compatti », aggiungono all'insieme un significativo colore strumentale.

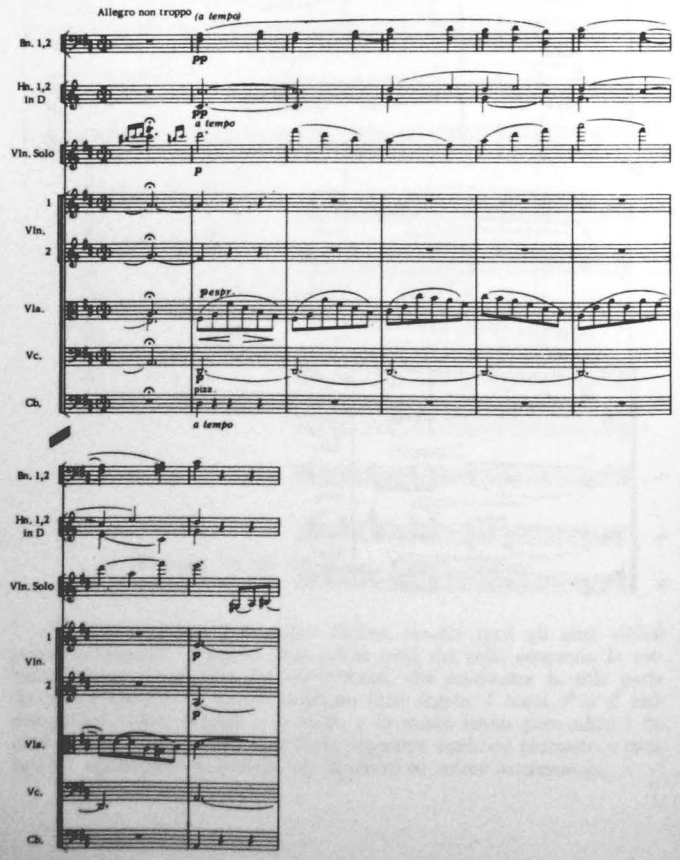
Es. 30. R. Schumann: Quarta Sinfonia



II. Esempio 31. Brahms: Concerto per Violino

Avete pensato di introdurre gli strumenti a fiato nella battuta 2, allo scopo di ottenere il primo contrasto? E che cosa avete fatto per evidenziare il secondo contrasto nella misura 8? A quale strumento avete affidato la figurazione di crome? Questa è una delle idee tipicamente pianistiche di Brahms. Un clarinetto avrebbe qui prodotto un adeguato effetto. Eppure, la scelta della viola è appropriata a motivo della piú chiara differenziazione cosí raggiunta tra fiati e archi. Notate la disposizione interessante dei fagotti e dei primi due corni.

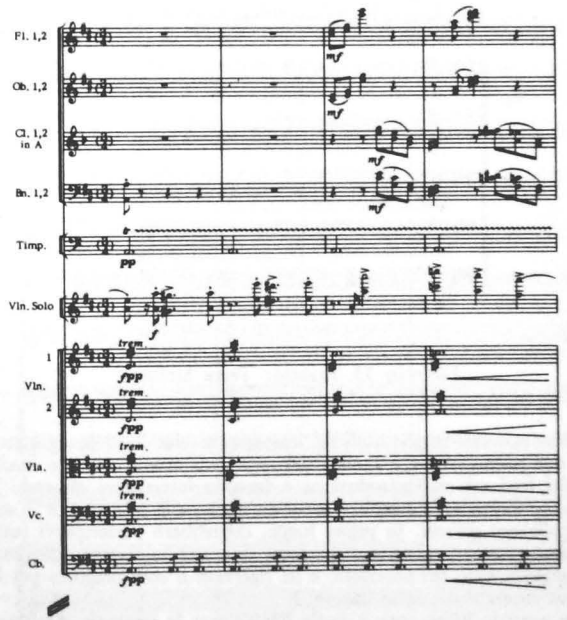
Es. 31. Brahms: Concerto per Violino

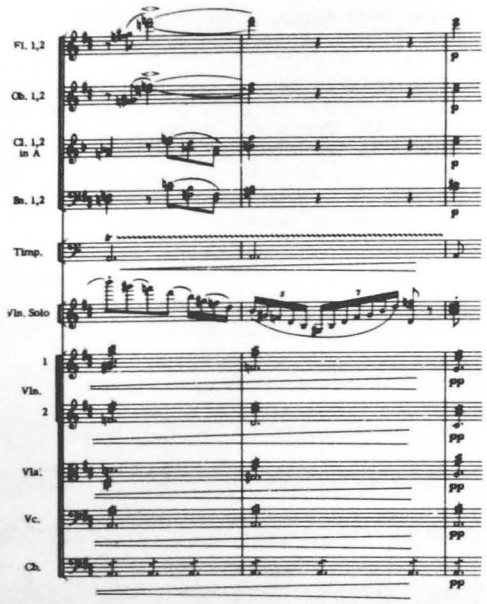


Esempio 32. Brahms: Concerto per Violino

Non è difficile capire la funzione degli archi una volta notato il *tremolo*. È ugualmente chiaro che gli spunti tematici dell'accompagnamento sono sonati dai fiati. Quanto allo specifico strumento che sottolinea il *crescendo*, crediamo che l'idea di Brahms di raddoppiare il basso (pedale di dominante) con i timpani costituisce la soluzione ideale.

Es. 32. Brahms: Concerto per Violino





Esempio 33. Brahms: Terza Sinfonia

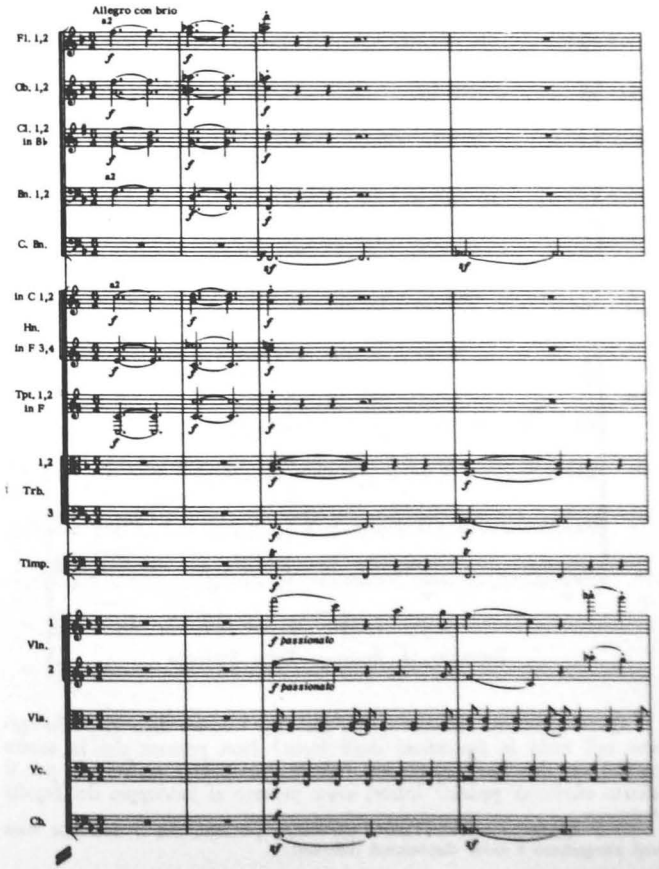
Non è forse troppo difficile immaginare che il violento contrasto fra le due prime misure e l'inizio del tema può essere ottenuto mediante l'uso dei fiati soli nell'introduzione e facendo intervenire gli archi nella battuta 3. Tuttavia, la semplice orchestrazione delle misure 1 e 2 solleva molti problemi difficili. In primo luogo, dovrebbero parteciparvi tutti gli strumenti a fiato? Brahms non ha fatto ciò: egli ha riservato i tromboni per l'accrescimento del contrasto, e ha riservato il controfagotto per l'unisono coi contrabbassi nella misura 3.

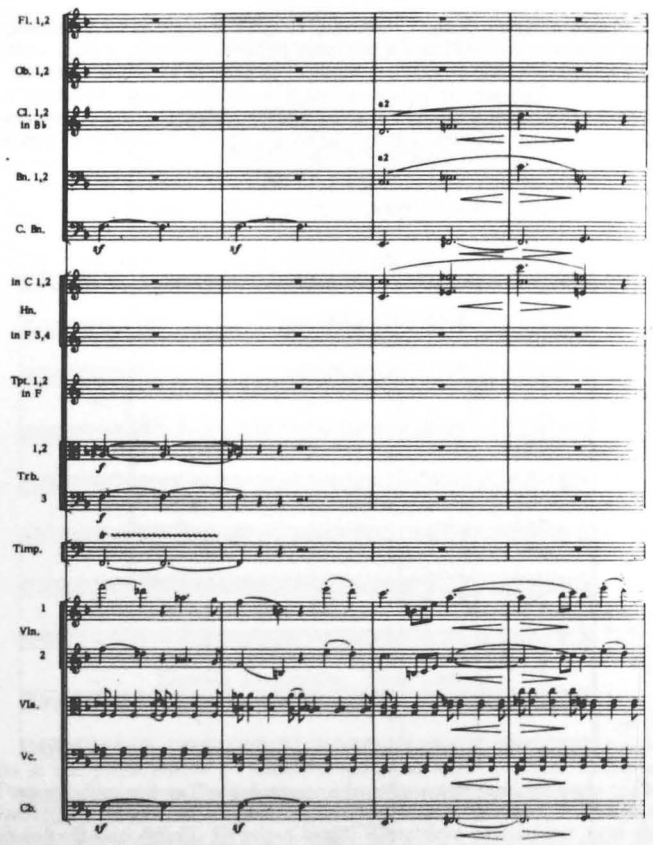
In secondo luogo, non è facile immaginare la puntuale distribuzione dei legni, dei corni e delle trombe nelle prime due misure. Notate pure che l'intensificazione della sonorità cui abbiamo accennato (essendo la misura 2 piú intensa della misura 1), è ottenuta mediante il salto di ottava delle trombe. Questi strumenti quindi emergono piú nella seconda misura, la quale è davvero quella che produce questo straordinario *crescendo* orchestrale. Studiate l'intricata disposizione di questi accordi con la massima cura.

Come abbiamo detto, i tromboni, ai quali si aggiungono i timpani, contribuiscono alla violenza del contrasto prodotto dall'entrata degli archi nella misura 3. Come al solito, i tromboni presentano l'armonia completa.

Il fine contrasto nelle misure 7 e 8 è cosí realizzato: tromboni e timpani hanno smesso di sonare; al loro posto compare un nuovo motivo affidato a diversi strumenti a fiato (clarinetti e fagotti raddoppiano i primi due corni).

Es. 33. Brahms: Terza Sinfonia





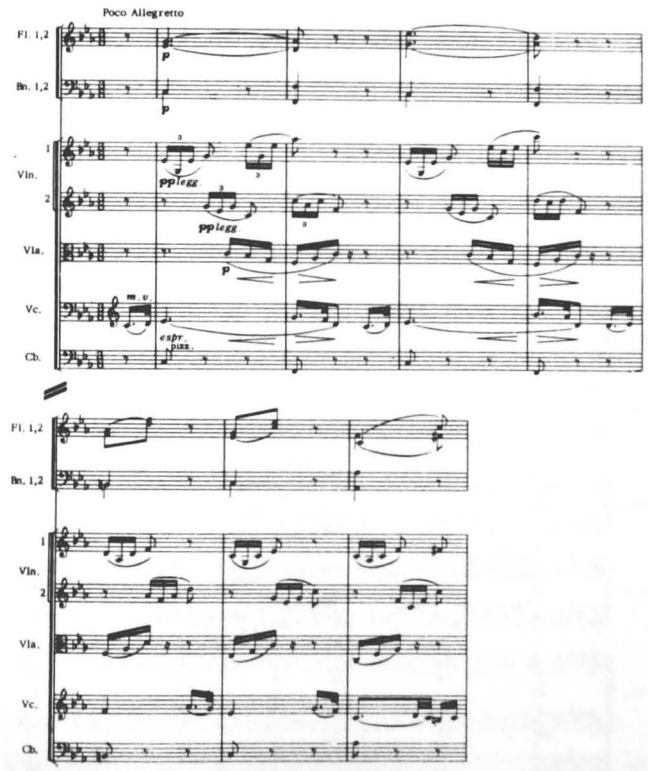
Esempio 34. Brahms: Terza Sinfonia

Quali strumenti suonano qui la melodia? [1] Avete dato in modo corretto agli archi le figurazioni degli incisi? Non pensate che la tenera sonorità dei due flauti costituisca l'ideale disposizione orchestrale per il delicato effetto di pedale? Infine, avete pensato al raddoppio dei fagotti

(1) E' opportuno studiare l'intero movimento pel fatto che il medesimo tema viene assoggettato a molte disposizioni differenti.

col pizzicato dei contrabbassi allo scopo di ottenere il simultaneo effetto di *tenuto* e *staccato* al basso?

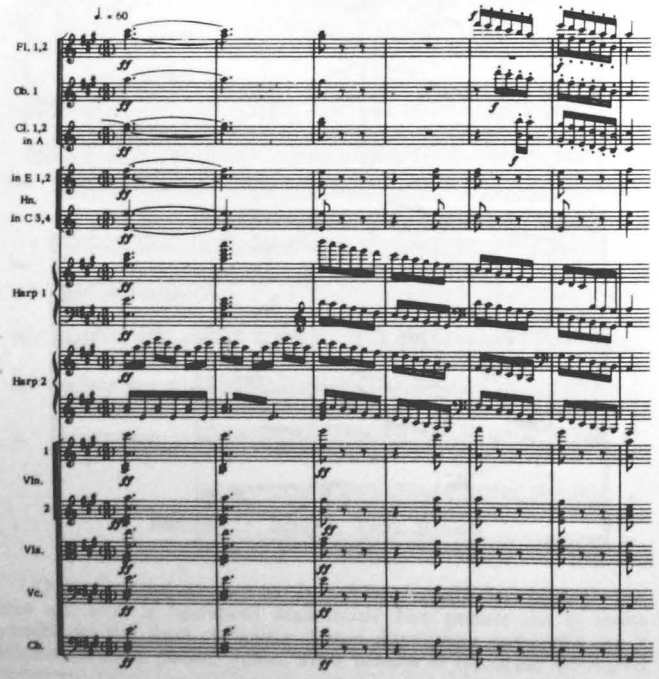
Es. 34 Brahms: Terza Sinfonia



Esempio 35. Berlioz: *Sinfonia Fantastica*

La difficoltà di ri-orchestrare l'Es. 35 risiede soprattutto nella intelligente sistemazione delle parti attribuite alle due arpe. Noterete che la prima arpa raddoppia da sola gli accordi nelle prime due misure, mentre la seconda arpa presenta la figurazione ornamentale dell'accordo spezzato. Osservate la presentazione molto interessante delle scale nelle arpe, ciascuna delle quali suona in ottave. Notate pure che nella misura 4 solo i corni sostengono gli accordi, mentre i flauti, l'oboe e i due clarinetti sono riservati per vari raddoppi delle parti di arpa nelle battute 5 e 6.

Es. 35. Berlioz: *Sinfonia Fantastica*

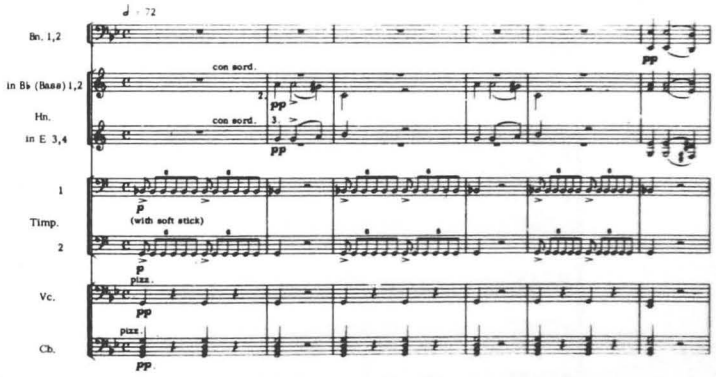


Esempio 36. Berlioz: *Sinfonia Fantastica*

A parte il motivo ritmico dei timpani, il piú originale tratto di questo esempio risiede negli accordi pizzicati al basso: i contrabbassi divisi in quattro, una disposizione inusitata.

Quali strumenti avete usato nelle misure 2, 4 e 6? Notate, in questa ultima misura, come i fagotti sono aggregati ai corni, una combinazione con cui siamo ormai familiari.

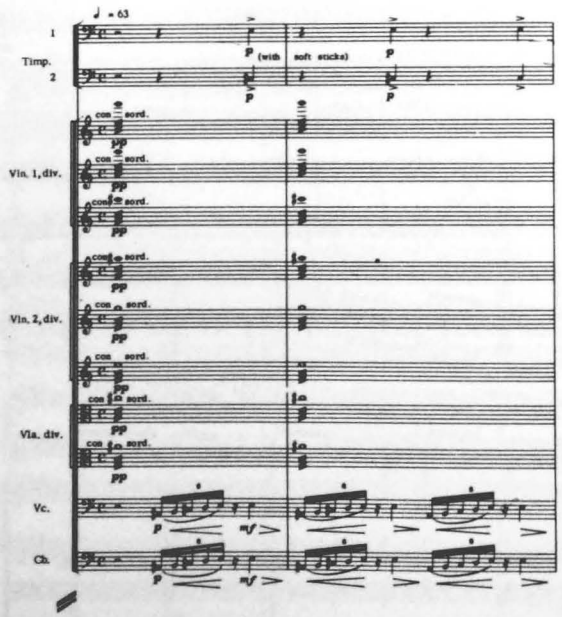
Es. 36. Berlioz: *Sinfonia Fantastica*

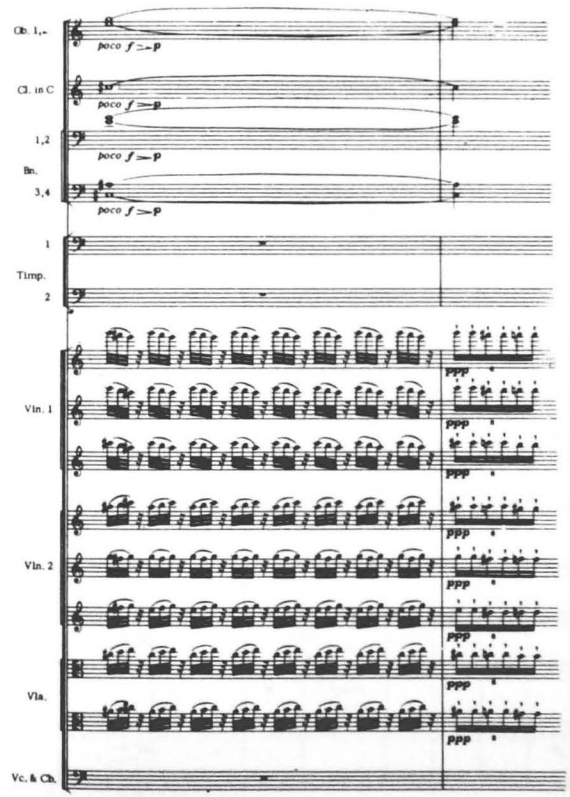


Esempio 37. Berlioz: *Sinfonia Fantastica*

L'originalità di questa disposizione consiste essenzialmente nelle divisioni multiple delle sezioni acute degli archi (violini 1^i e 2^i e viole) che suonano con sordina. Una volta compreso tale principio, il resto segue quasi automaticamente. Potete tuttavia avere omesso i timpani. Notate, infine, lo *sforzato* all'inizio della misura 3, che ovviamente viene prodotto dai fiati. Ma siete stati in grado di immaginare da quali di essi?

Es. 37. Berlioz: *Sinfonia Fantastica*

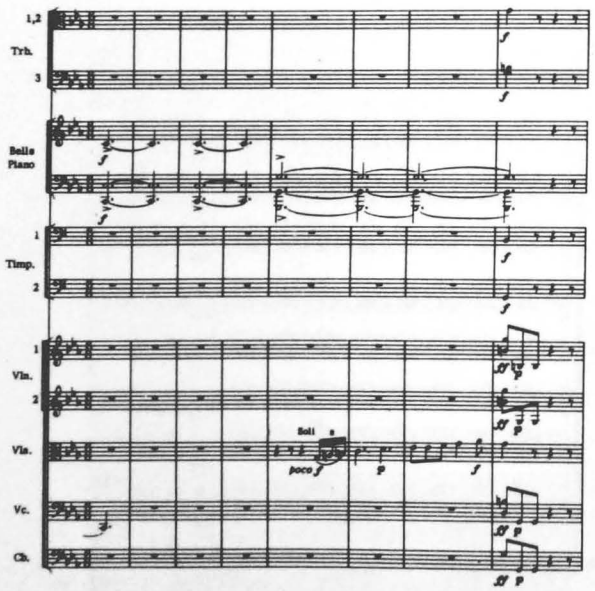




Esempio 38. Berlioz: *Sinfonia Fantastica*

È naturale che le campane sostengano il Do e il Sol. Riteniamo che la linea melodica nelle misure 5, 6 e 7 fu data alle viole per l'incisivo carattere di questi strumenti in quel registro. La battuta 8 non è facile da ri-orchestrare. Il *fortissimo* improvviso domanda senz'altro gli archi. Avete pensato ai tromboni e ai timpani?

Es. 38. Berlioz: *Sinfonia Fantastica*

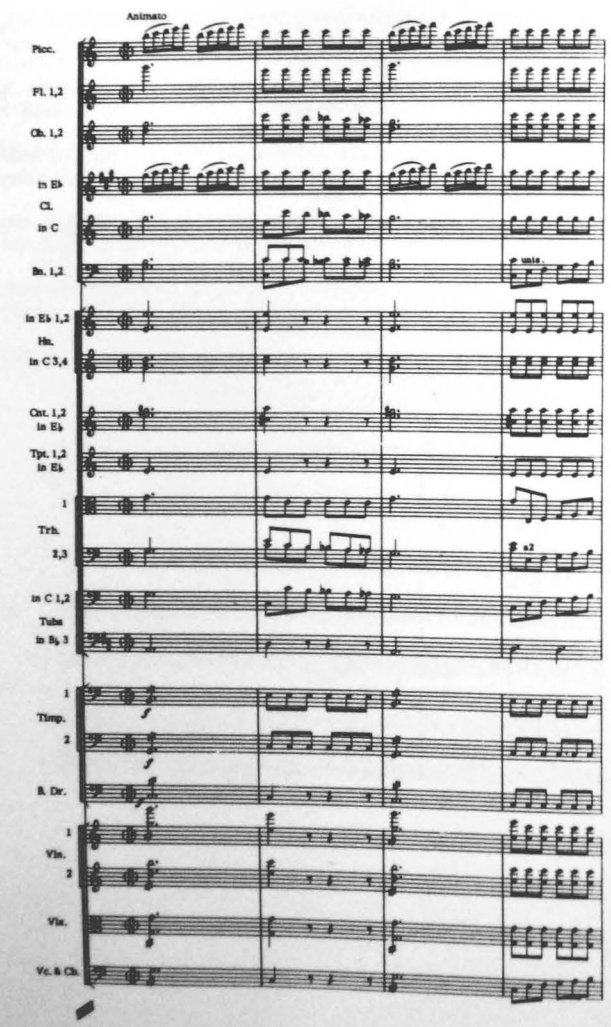


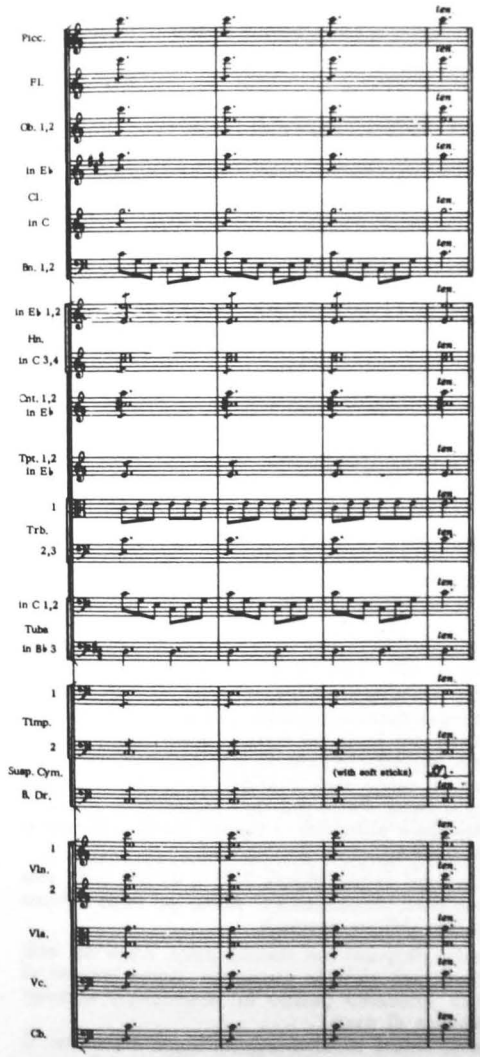
Esempio 39. Berlioz: *Sinfonia Fantastica*

Siamo oltremodo sicuri che avrete individuato molti elementi della partitura originale, ma desideriamo nondimeno attirare la vostra attenzione sulle seguenti particolarità:

1. le semicrome sono date soltanto all'ottavino e al clarinetto in Mi b. Il suono stridulo di questi strumenti nei rispettivi registri acuti è sufficiente a render percettibile questo motivo;
2. notate la parte interessante del secondo clarinetto (in Do) nella misura 2 di questo esempio. La sua prima nota raddoppia il secondo oboe, poi passa a raddoppiare il primo oboe;
3. i fagotti non sono strumenti molto sonori. Il loro raddoppio con il secondo e terzo trombone oltre che con la prima tuba, è perciò del tutto logico;
4. i timpani suonano in rapporto di terza, una disposizione, questa, altamente originale. Il tamburo punteggia gli accenti principali, mentre i piatti sono riservati per l'ultimo accordo;
5. gli archi piú acuti suonano opportunamente su doppie corde allo scopo di aumentare la pienezza della sonorità generale.

Es. 39. Berlioz: *Sinfonia Fantastica*





Parte III

L'ORCHESTRAZIONE DEL TARDO ROMANTICISMO

Capitolo V

L'opera: BIZET, WAGNER, VERDI

I. Esempio 40. Bizet: *Carmen*

Un accurato studio dei vari gruppi strumentali rivela che:

1. l'armonia è fornita quasi sempre dalla figurazione di semicrome del pentagramma superiore. È ovvio che questa figurazione debba esser data ai primi e secondi violini;

2. le parti vocali sono costantemente raddoppiate. Ciò presenta la seguente caratteristica: il primo soprano è raddoppiato in ottave, mentre il secondo soprano è, dapprima, raddoppiato solo all'unisono. Cosa avete fatto voi a tal proposito? La scelta dei due clarinetti per le due parti dell'inizio sembra un fatto quasi ovvio. Quali strumenti raddoppiano il primo clarinetto all'ottava bassa? Troverete che il registro basso delle viole, da Bizet impiegato a tale scopo, si fonde in maniera eccellente.

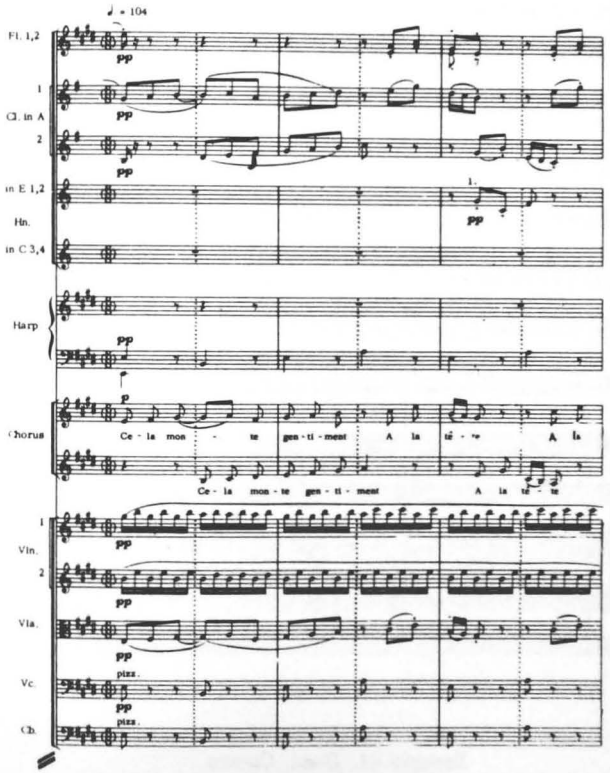
Nella seconda parte dell'ultima misura, tuttavia, il raddoppio è esteso a parecchie ottave per quanto riguarda le due parti di soprano. Per questo aspetto la scelta dei flauti nel registro acuto non abbisogna di commento, giacché non sarebbero utilizzabili altri strumenti (salvo gli oboi, che però darebbero un suono assai stridulo). Lo stesso dicasi per la scelta dei corni all'ottava bassa. Anche qui sono preferibili questi strumenti ai soli altri che sarebbero utilizzabili, i fagotti, con i quali non si otterrebbe la stessa dolce qualità;

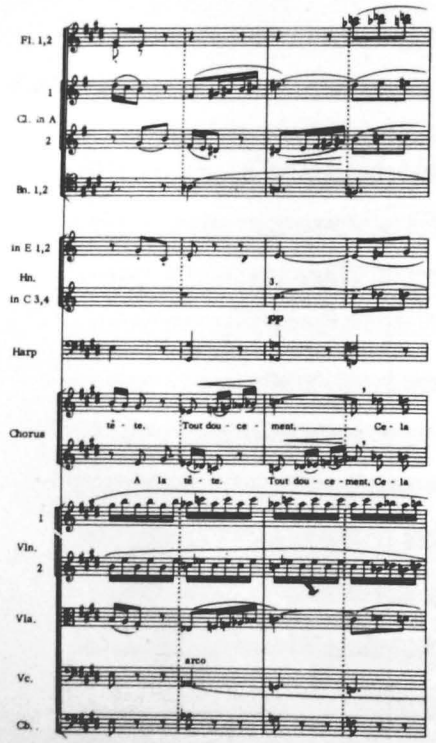
3. Certi motivi delle parti vocali (misure 2, 3 e 4) non sono solo raddoppiati ma anche completati armonicamente. Anche qui flauti e primo corno sono usati per la loro delicata sonorità;

4. il basso è presentato dapprima con staccato *dolce*. L'uso dei 'celli e contrabbassi col pizzicato non richiede commento. Avete pensato di aggiungere l'arpa? Questo strumento (scritto in semiminime) aggiunge risonanza oltre che delicatezza di tocco.

Alla fine il basso si fa sentire simultaneamente legato e staccato. Il primo fagotto entra in ottava con i 'celli (*arco*), fornendo così il legato, mentre i contrabbassi (col pizzicato) e l'arpa mantengono lo staccato.

Es. 40. Bizet: *Carmen*





Esempio 41. Bizet: *Carmen*

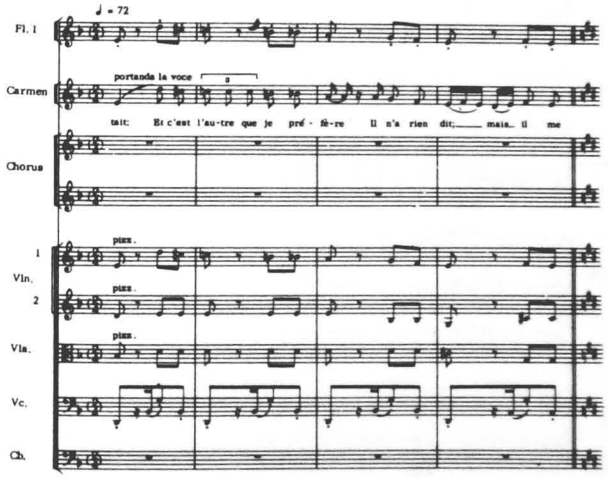
In tutto questo esempio il basso non dovrebbe avervi dato alcuna noia. I 'celli suonano soli finché Carmen canta da sola: dopo l'entrata del coro i primi tempi di ciascuna misura sono rinforzati dal pizzicato dei contrabbassi.

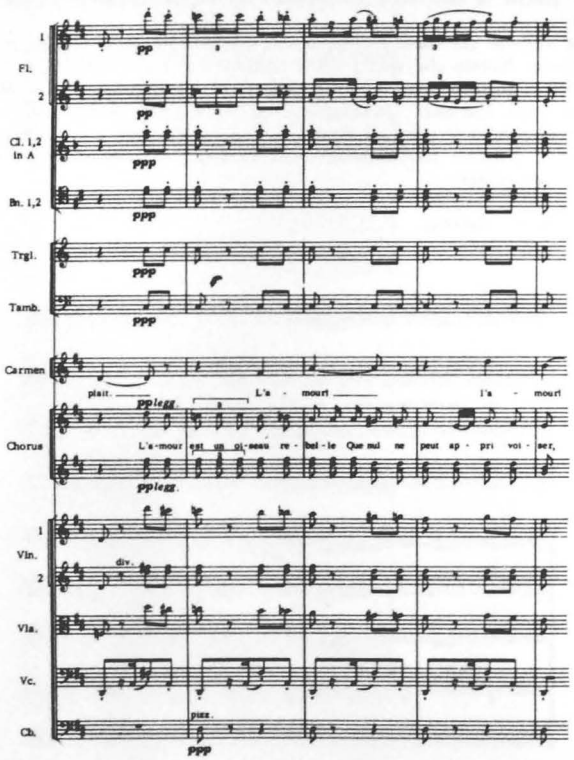
Il ritrovamento delle altre parti è piú complesso. Nel frammento del solo avrete pensato, supponiamo, ai violini e alle viole. In tal caso, avete usato il pizzicato, che caratterizza la speciale vivacità dell'intero

brano? Anche la melodia è raddoppiata molto discretamente dal primo flauto.

La sezione col coro è complicata. Ovviamente molti strumenti vi partecipano. Notate che solo i flauti raddoppiano effettivamente la linea del soprano, mentre primi violini e viole eseguono soltanto i suoni melodici principali. Clarinetti (raddoppianti all'unisono i violini secondi) e fagotti raddoppiano le parti di tenore. Infine, il triangolo e il tamburello sostengono il ritmo fondamentale della melodia, aggiungendo un colore davvero particolare.

Es. 41. Bizet: *Carmen*





Esempio 42. Bizet: *Carmen*

Il solo ottavino è sufficiente — come sempre — per l'ottava superiore. Tutti gli altri strumenti a fiato acuti (flauto, oboi e clarinetti) raddoppiano i violini primi e secondi all'unisono. L'ottava inferiore della melodia è data alle viole e ai 'celli, un tratto ardito che crea la necessaria violenza e veemenza.

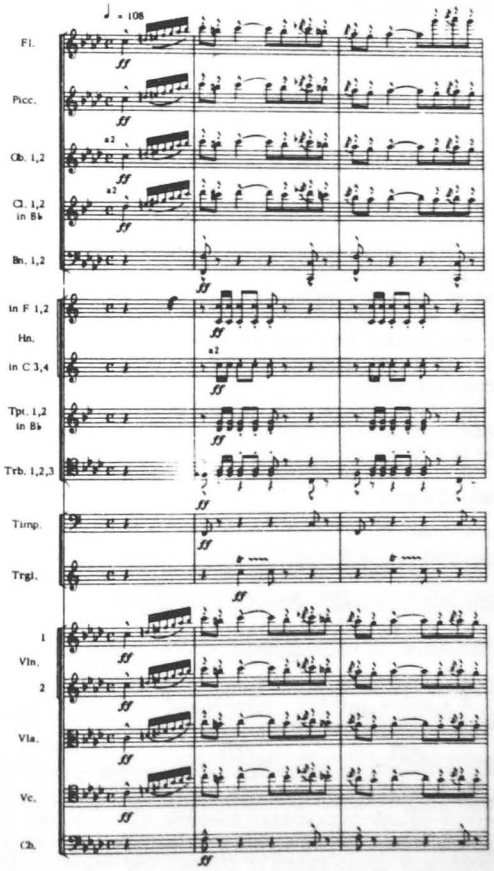
All'armonia provvedono gli ottoni. Osservatene l'interessante intreccio.

Il basso è fornito dai fagotti in ottave, delle quali quella superiore

è raddoppiata dal terzo trombone (che non partecipa agli accordi); l'ottava inferiore è anche data (del tutto naturalmente) ai contrabbassi.

Infine, il triangolo accresce la tensione facendosi udire dal secondo al terzo tempo in entrambe le misure.

Es. 42. Bizet: *Carmen*



Esempio 43. Bizet: *Carmen*

Il carattere generale del pezzo è dato da un lirismo intenso, espresso musicalmente da elementi vari, e segnatamente da:

1. il registro acuto oltre che dal carattere *sostenuto* della parte vocale e di certi spunti tematici;
2. il suono pedale sul Re b;
3. la parte contrappuntisticamente intensa della quale riferimmo;
4. le « movimentate » figure di accordi arpeggiati.

Tutto ciò è realizzato in maniera assai significativa.

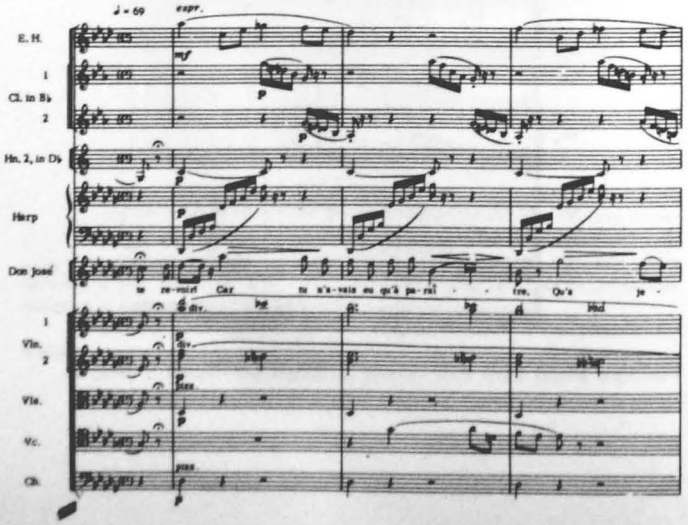
1. Avete pensato di dividere i violini nel registro acuto? Questo è un tipo di disposizione orchestrale al quale dovreste ormai essere assuefatti;

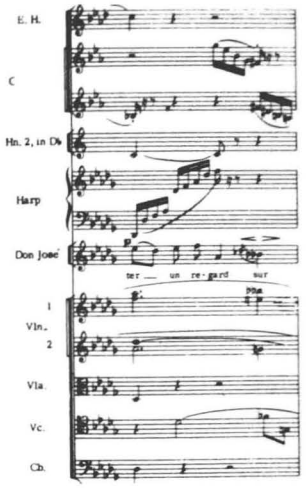
2. potete aver pensato all'effetto del pizzicato nel basso, al cui proposito dobbiamo rilevare: 1) che il *pizzicato* è prodotto dalle viole (e non dai 'celli! — riservati a ben altro) e dai contrabbassi; e 2) il Re b tenuto (effetto-pedale) e prodotto dal solo corno — uno strumento dei piú appropriati;

3. se la linea melodica principale è quella della parte vocale, che presenta un carattere « costante », la linea contrappuntistica subordinata è presentata in maniera « cangiante », giacché è sonata alternativamente dal corno ingl. e dai 'celli (se questi ultimi strumenti fossero stati impiegati per dare l'ottava superiore del pizzicato, si sarebbe dovuto impiegare le viole per il contrappunto, il quale, — dato il registro — sarebbe risultato meno espressivo;

4. la figurazione degli accordi spezzati presenta pure un timbro cangiante, poiché è eseguita alternativamente dall'arpa e dai clarinetti (non mette conto se non avete intravvisto il ruolo di questi ultimi strumenti).

Es. 43. Bizet: *Carmen*



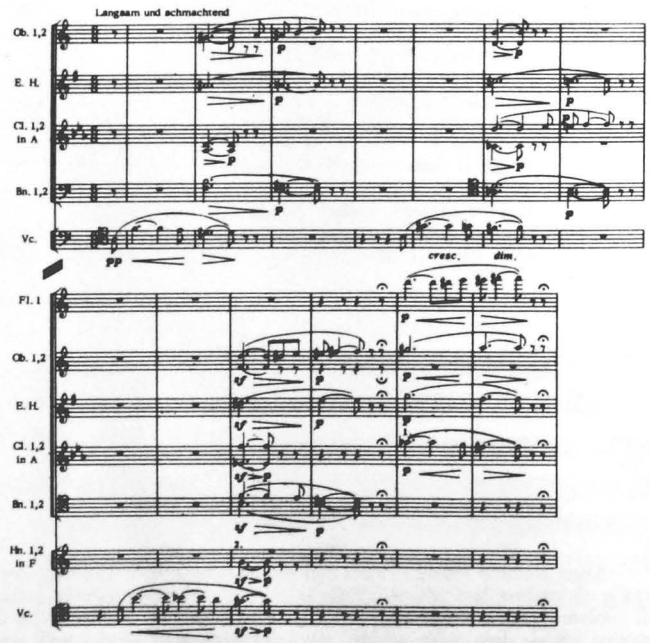


II. Esempio 44. Wagner: *Tristano e Isotta*

Avete studiato attentamente i vari elementi tematici e armonici, cercando di capirne la funzione specifica? Se cosí è, sarete stati in grado di risolvere qualcuna delle difficoltà cui vi accennammo. È chiaro che il motivo iniziale deve essere affidato agli archi (sono stati scelti i 'celli per il loro registro acuto ben rilevato e perciò molto espressivo), mentre, in opposizione a questo, il contrastante motivo di quattro suoni — cromaticamente ascendente —, oltre le armonie, sono assegnati ai legni.

A parte questi rilievi generali, dobbiamo addentrarci in molti dettagli sottili. In primo luogo il corno ingl. raddoppia costantemente i 'celli sull'ultimo suono del motivo iniziale, per sostenere e poi risolvere questo suono sulla settima del successivo accordo di dominante. In secondo luogo osserviamo che il motivo contrastante ascendente varia il suo colore in ognuna delle ripetizioni successive: primo oboe, primo clarinetto, primo oboe, primo flauto. In terzo luogo, queste presentazioni variate del secondo motivo producono automaticamente scambi nella disposizione delle componenti armoniche. Un accurato esame di queste disposizioni ci rivela che la sottile scelta dei registri può produrre un'acuta differenziazione degli « impasti » sebbene in pratica siano stati impiegati gli stessi strumenti per l'intero brano.

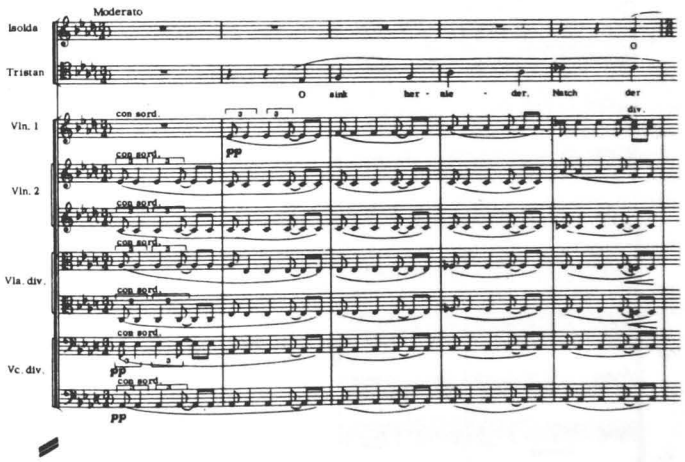
Es. 44. Wagner: *Tristano e Isotta*

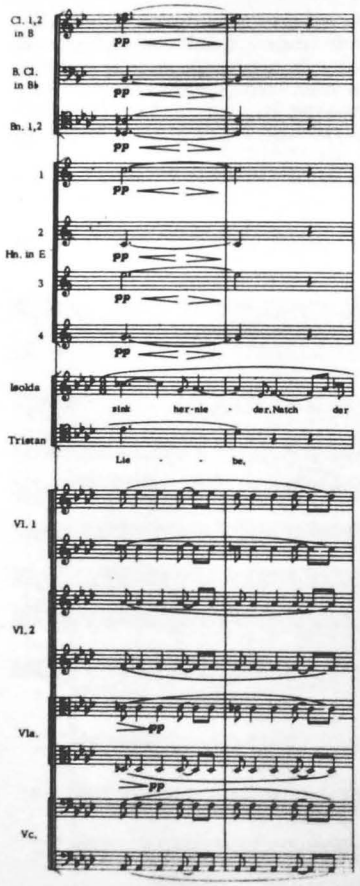


Esempio 45. Wagner: *Tristano e Isotta*

Avete compreso, riteniamo, che soltanto gli archi suonano quando Tristano canta solo, e che l'entrata di Isotta è sottolineata dall'aggiunta dei fiati. Ma avete colto la precisa distribuzione degli accordi? Noterete che, per la prima volta nei nostri esercizi, tutti gli archi (fuorché i contrabbassi!) suonano *divisi*. Osservate pure la peculiare disposizione dell'accordo dei fiati, in cui sono adoperati tutti i quattro corni ma né gli oboi né i flauti.

Es. 45. Wagner: *Tristano e Isotta*





Esempio 46. Wagner: *Tristano e Isotta*

Presumiamo che abbiate assegnato all'arpa il rigo superiore (rigo 2), uno strumento che non abbiamo nemmeno menzionato ma il cui ruolo dovrebbe esservi ormai sufficientemente familiare.

Gli strumenti a fiato sono da rintracciare sui righi 5, 6, 7 e 11. La loro funzione è generalmente armonica, ma le battute 1 e 3 introducono motivi melodici importanti rispettivamente nel terzo corno e nel primo oboe.

Le divisioni degli archi sono realizzate in una maniera difficilmente immaginabile. Un violino solo entra nella misura 3 (terzo rigo); quattro violini primi presentano una melodia in terze (essi si separano nella misura 3; la parte è nel rigo 4). I rimanenti primi violini (di cui suonano solo due) sono notati sul rigo 8: essi presentano un motivo ritmico accompagnante.

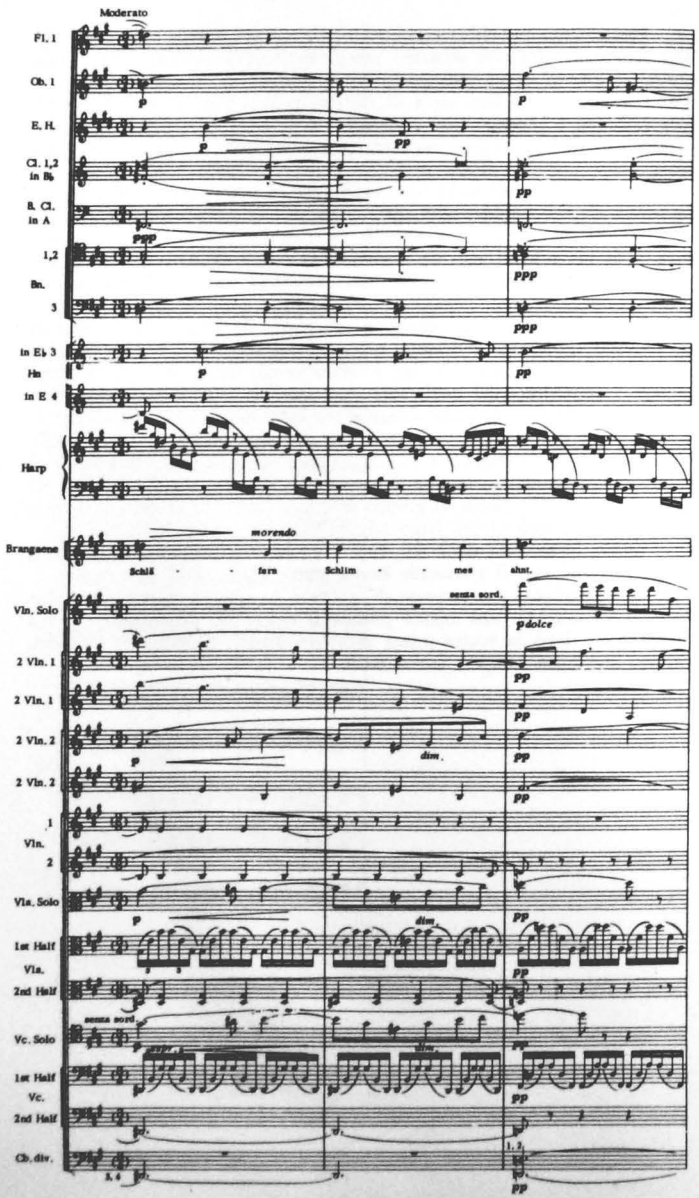
I violini secondi sono divisi in tre parti. Il primo leggio presenta un importante motivo all'unisono con una viola e un 'cello (rigo 3). Due altri secondi violini (pure sul rigo 3) introducono un motivo contrastante, mentre i rimanenti (dei quali solo due suonano) partecipano all'accompagnamento ritmico al quale abbiamo già fatto cenno (rigo 8).

A parte il solo della viola (rigo 3), già menzionato, il gruppo delle viole è diviso in tre (righi 9 e 10). Il gruppo superiore presenta una figura di accompagnamento in terzine di semicrome, insieme con la prima metà dei celli (rigo 12) e l'arpa. Il gruppo inferiore partecipa al motivo ritmico dei primi e secondi violini (rigo 10).

Infine, la seconda metà dei 'celli e pochi contrabbassi presentano il basso (insieme con il clarinetto basso, rigo 12).

Vi consigliamo nuovamente di lavorare su questo esercizio per due volte. Costituirebbe una buona pratica il cercar di ricordare l'effettiva disposizione dopo la vostra prima ri-orchestrazione. Questo, in sé considerato, non è un compito molto facile.

Es. 46. Wagner: *Tristano e Isotta*



Esempio 47. Wagner: *Incantesimo del Fuoco* da *La Walkiria*

La tipica impressione del fuoco è ottenuta principalmente mediante le rapide figurazioni dei primi e secondi violini, entrambi divisi. Questa figurazione è rintracciabile nei righi 1 e 2. Il riscrivere le due parti di violino può aver suscitato alcune questioni nella vostra mente. Vogliamo sperare che non avrete scritto queste parti usando note ripetute, giacché ciò distruggerebbe completamente lo specifico carattere legato di questi disegni in biscrome. L'impressione del fuoco è accresciuta ancora dalla figurazione di semicrome delle due arpe, che rintracceremo sui righi 5 e 6 e che non richiedono spiegazioni.

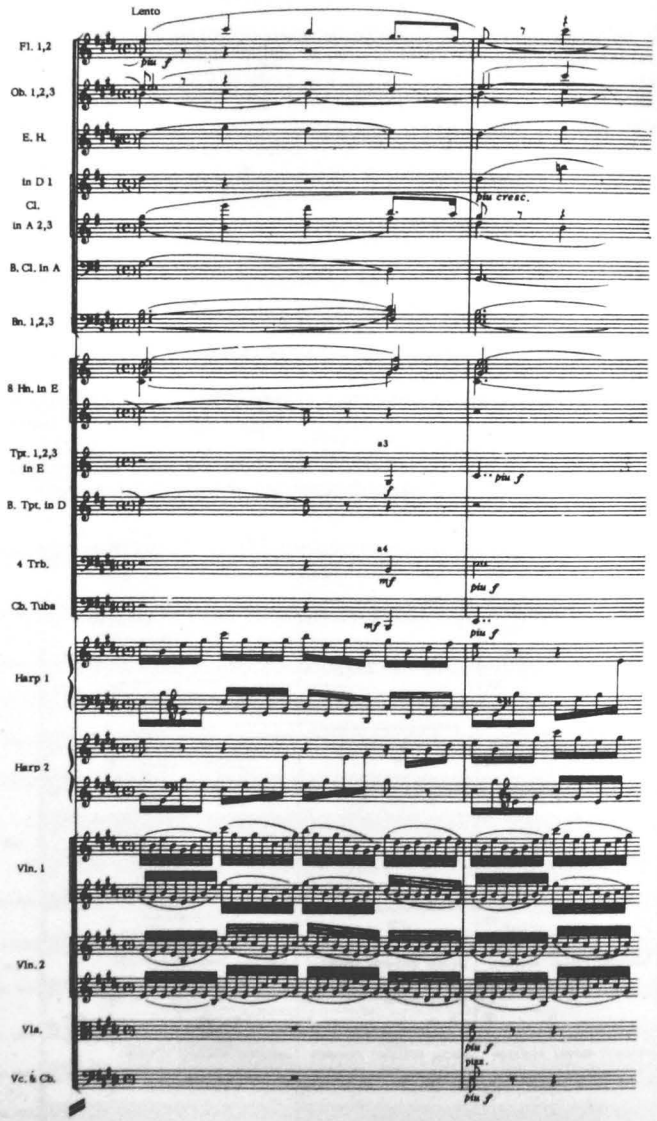
È molto più difficile immaginare la precisa orchestrazione del motivo del *sogno* e delle sue figurazioni accompagnanti, il cui insieme è affidato ai legni acuti (righi 3 e 4). Notate la presentazione dialogata del motivo dei due flauti, raddoppiati rispettivamente dal primo clarinetto e dal clarinetto in Re.

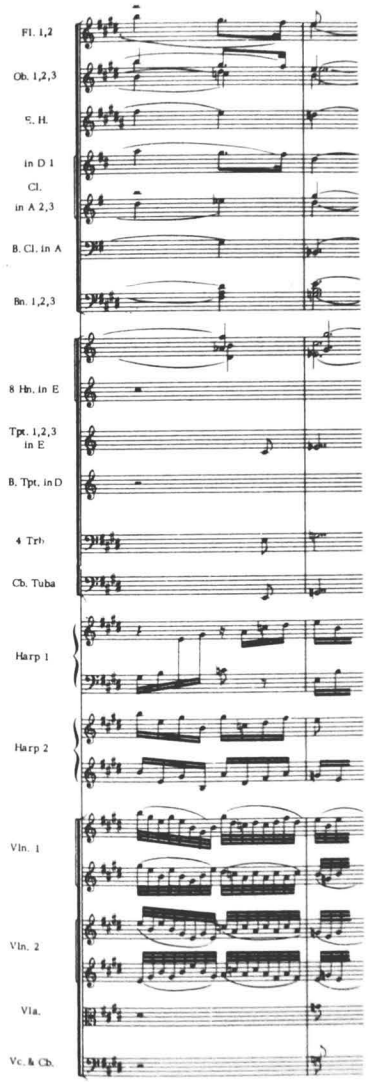
Il motivo di Sigfrido (righi 7 e 10) è dato agli ottoni bassi — trombe, quattro tromboni all'unisono e tuba).

Lo sfondo armonico è naturalmente assegnato al clarinetto basso, ai tre fagotti e ai corni. Anche qui dovreste studiare con molta cura l'esatta distribuzione.

Finalmente, il rigo 11 presenta il raddoppio del basso nelle sezioni gravi degli archi. Avete pensato di usare qui il pizzicato?

Es. 47. Wagner: *Incantesimo del fuoco* da *La Walkiria*





III. Esempio 48. Verdi: *Falstaff*

Crediamo che la semplice interpretazione del carattere di queste misure dovrebbe avervi fatto comprendere la loro concezione generale. Dovrebbe cosí esser risultato evidente che le terzine sono piú verosimilmente sonate dagli archi, mentre tutti gli altri elementi sono per lo piú presentati dai fiati. Esaminiamo ciò dettagliatamente.

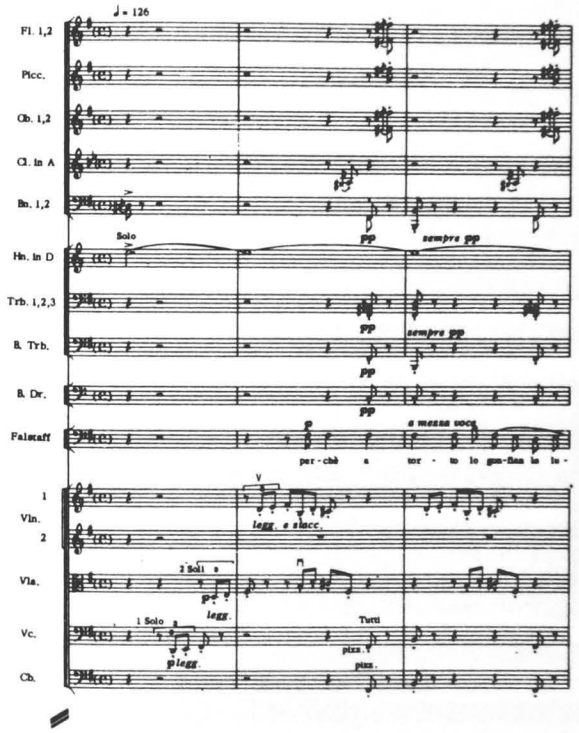
1. Le terzine sono in verità sonate dagli archi ma noterete che un solo 'cello viene usato nella misura 1 e che il resto di questa figurazione è presentato da una interessante disposizione concepita per due sole viole e tutti i primi violini.

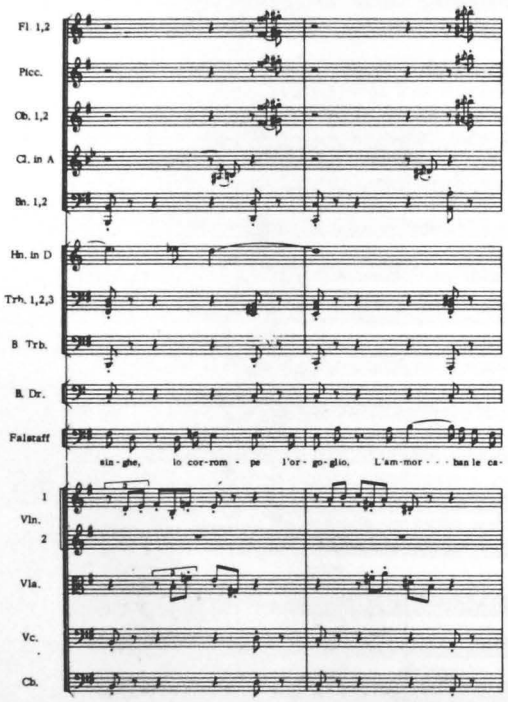
2. Le figure a colpi secchi del rigo superiore sono sonate dai legni. Il primo clarinetto è sufficiente pel registro medio, giacché lo si sente con le due viole sole. Oboi, flauti e ottavino suonano nel registro acuto, producendo una sonorità affilata.

3. Gli accordi al basso sono piú difficili da comprendere. In primo luogo, essi sono presentati completamente dai quattro tromboni (occasionalmente, il quarto trombone diventa l'equivalente della tradizionale tuba). In secondo luogo, il basso come tale è raddoppiato dai fagotti per un verso, dai 'celli e contrabbassi (col pizzicato) per l'altro. Quale altro strumento se non il tamburo potrebbe sottolineare e punteggiare questo effetto al basso?

4. Il suono pedale che si sviluppa in un tratto melodico trova, come sempre, adeguata espressione nella parte del corno.

Es. 48. Verdi: *Falstaff*





Esempio 49. Verdi: *Falstaff*

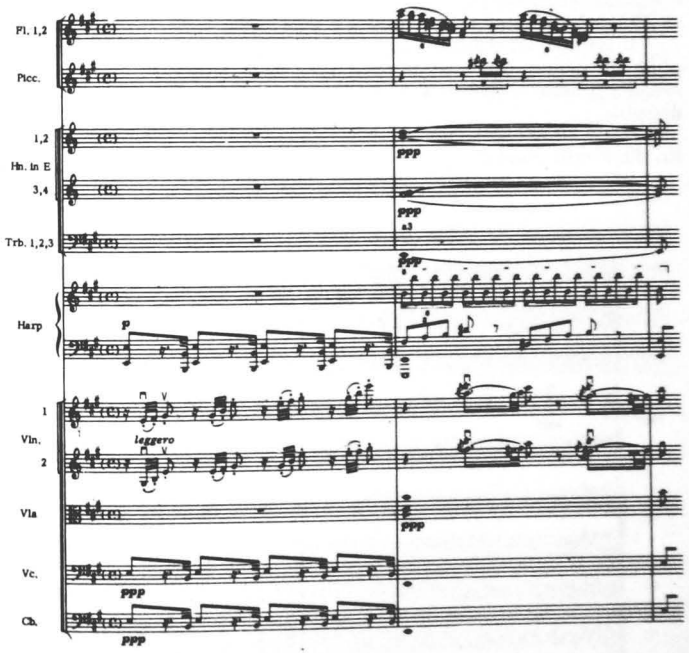
Non è evidente che gli strumenti a fiato entrano solo nella battuta 2? Se non siete riusciti a comprendere questo presupposto generale, ricominciate da capo la ri-orchestrazione prima ancora di esaminare la partitura originale.

1. Il ruolo degli archi non dovrebbe esser difficile da comprendere. Violini I e II cosí come 'celli e contrabbassi suonano nella misura 1. Le viole non possono essere qui usate. Questi strumenti però, ovviamente suonano il tremolo-pedale sul Si b nella misura 2. Cosa fare qui dei violini? È facile riconoscerli nei due disegni col trillo. Quanto ai 'celli e ai contrabbassi, essi debbono naturalmente sonare il Mi basso in ottave.

2. Il ruolo degli strumenti a fiato è quadruplice: 1) il motivo di semicrome è dato ai flauti; 2) il disegno acuto di terzine è naturalmente eseguito dall'ottavino; 3) i quattro corni ovviamente suonano l'accordo di settima; 4) la funzione dei tromboni può solo essere quella di raddoppiare il basso (un'idea originalissima, che crea una speciale sonorità).

3. Molteplice è pure il ruolo dell'arpa: 1) essa raddoppia il basso; 2) suona le semicrome ribattute nel registro acuto; 3) introduce un nuovo motivo nella battuta 2 (rigo inferiore).

Es. 49. Verdi: *Falstaff*



Esempio 50. Verdi: *Falstaff*

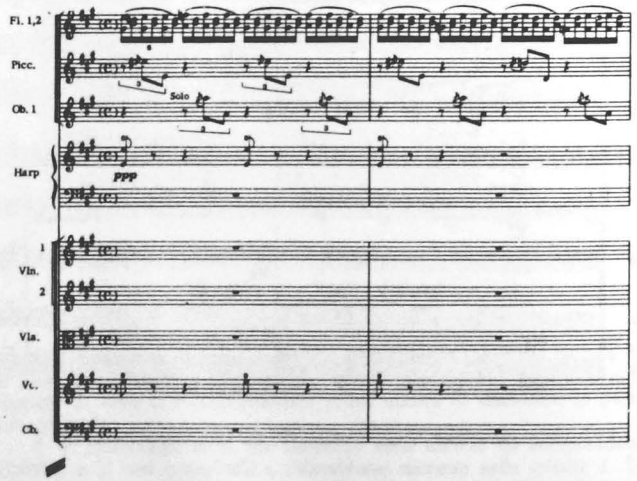
Ricordando alcune caratteristiche dell'Es. 49, avrete probabilmente affidato ai due flauti la figurazione di semicrome. Allo stesso modo l'ottavino sarà stato impiegato per il disegno di terzine sul primo e terzo tempo. Ovviamente questo disegno sul secondo e quarto tempo risulta troppo basso per l'ottavino. Si dovrà usare quindi altro strumento. Verdi ha scelto l'oboe, probabilmente per l'affilatezza del suo timbro (un clarinetto sarebbe risultato fin troppo morbido).

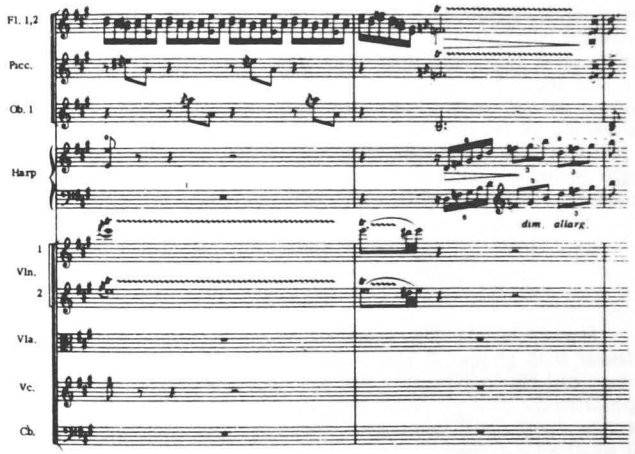
Il disegno col trillo nella battuta 3, se ricordate l'esempio precedente, è facilmente immaginabile per i violini.

Il ruolo dell'arpa nella misura 4 è pure ovvio.

È tuttavia piú difficile comprendere le crome sul Mi in ottava nelle prime tre misure, cosí come la terza Si-Re nella battuta 4. Il primo elemento è presentato dall'arpa e dagli armonici dei 'celli, il secondo dai due oboi.

Es. 50. Verdi: *Falstaff*





Capitolo VI

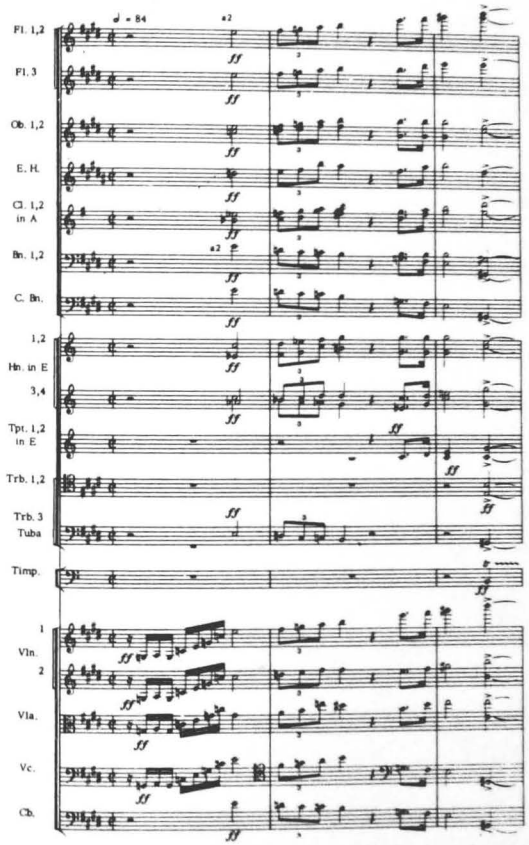
STRAUSS, MAHLER, DEBUSSY

I primi esempi attinti a Richard Strauss, che tratteremo dapprima, mostrano l'applicazione di quei principi orchestrali che ci sono, nelle grandi linee, ormai familiari. In generale, le sezioni acute degli archi e i legni superiori sostengono la linea melodica, i fagotti raddoppiano gli archi piú gravi al basso, gli ottoni sono usati innanzitutto per scopi armonici. In altri saggi, il trattamento dei vari gruppi somiglierà al tipo di disposizione da noi studiato nelle ultime citazioni wagneriane (Es. 47 dalla *Walkiria*). In tali esempi, la linea melodica sarà data agli ottoni, mentre i fiati acuti e gli archi costituiranno lo sfondo armonico. L'arpa, o le arpe, ogni qualvolta compaiono in un tal contesto, animeranno la struttura armonica sonando figurazioni accordali arpeggiate.

I. Esempio 51. R. Strauss: *Don Giovanni*

Supponiamo che abbiate affidato le semicrome iniziali agli archi soli. Nessun altro gruppo di strumenti potrebbe sonare queste figure in un tempo cosí rapido. Studiate i vari raddoppi con estrema cura e notate in special modo come gli ottoni sono introdotti soltanto gradualmente. Osservate altresí che il culmine sull'ultimo accordo è ottenuto dall'aggiunta di tromboni e timpani.

Es. 51. R. Strauss: *Don Giovanni*

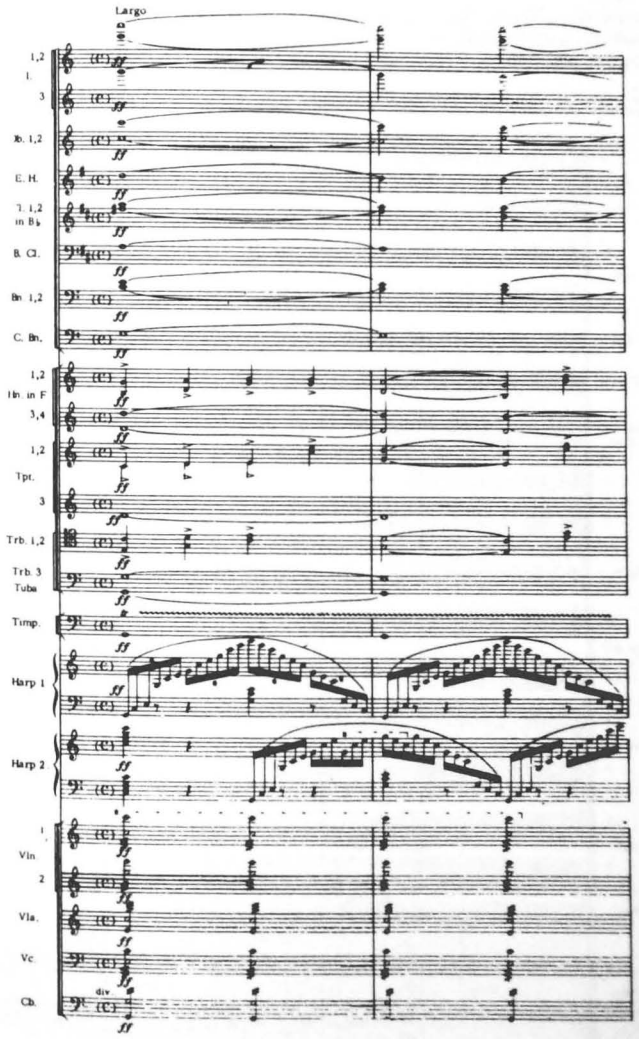


Esempio 52. R. Strauss: *Morte e Trasfigurazione*

Le difficoltà sorgono, ri-orchestrando questo brano, principalmente dai seguenti problemi:

1. L'accordo tenuto di Do magg. è ovviamente strumentato e con gli archi e con i fiati. Questi ultimi non costituiscono un problema, ma pare evidente che gli archi non possano sostenere semplicemente i suoni, e giacché non vi è indicata alcuna speciale figurazione, la sola soluzione è data dal tremolo.
2. Le arpe non fanno altro che sonare un costante arpeggio sulle armonie impiegate. La loro distribuzione può essere compresa dal modo col quale abbiamo notato questo arpeggio nella misura 1.
3. La melodia principale è data agli ottoni (primi due corni, prima e seconda tromba). Studiate la distribuzione con diligenza.
4. Presumiamo che non abbiate trascurato i timpani.

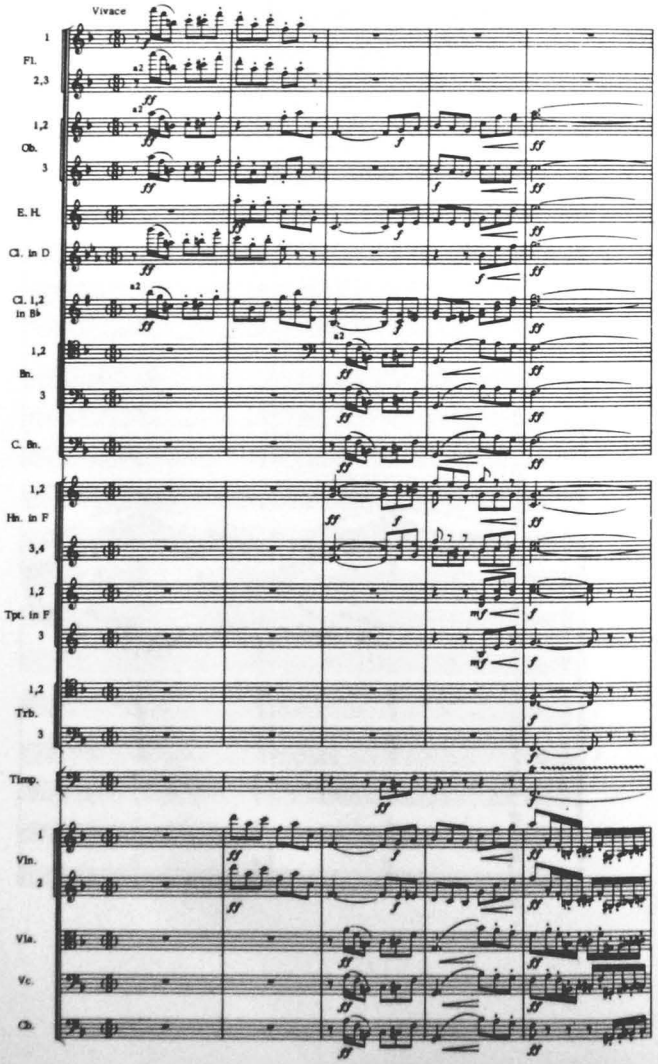
Es. 52. R. Strauss: *Morte e Trasfigurazione*



Esempio 53. R. Strauss: *Till Eulenspiegel*

L'orchestrazione del motivo saliente è caratterizzata dal raddoppio di legni e archi (nelle due prime entrate). Notate che i violini non entrano se non nella battuta 2. Notate pure che i timpani raddoppiano la seconda parte del motivo principale nelle misure 3 e 4, un tratto davvero originale. Notate infine il graduale introdursi degli ottoni. Nell'ultima misura il motivo saliente è esposto dagli archi soli di fronte ad un accordo tenuto dai fiati.

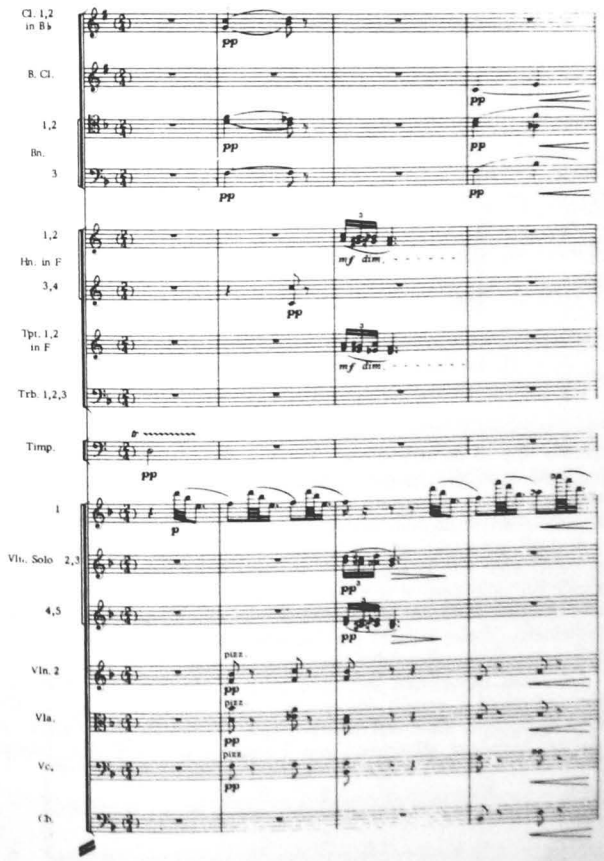
Es. 53. R. Strauss: *Till Eulenspiegel*

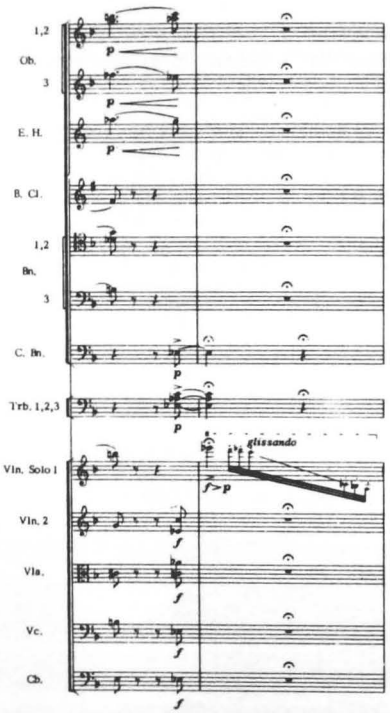


Esempio 54. R. Strauss: *Till Eulenspiegel*

Il legato-staccato simultaneo con cui sono concepiti gli accordi accompagnanti dovrebbe esservi ormai noto. Presumiamo che abbiate capito il raddoppio degli accordi tenuti dei legni per mezzo del pizzicato degli archi. Lo spunto di terzine di semicrome nella misura 3 costituisce un piú delicato problema. Lo speciale carattere della sua disposizione deriva dal raddoppio dei quattro violini soli con gli ottoni in sordina. Infine, è interessante l'accordo tenuto nell'ultima battuta, sonato da tromboni e controfagotto.

Es. 54. R. Strauss: *Till Eulenspiegel*





II. Esempio 55. Mahler: Settima Sinfonia

I vari raddoppi ai quali ci siamo riferiti vi danno la chiave di questo specialissimo tipo di orchestrazione.

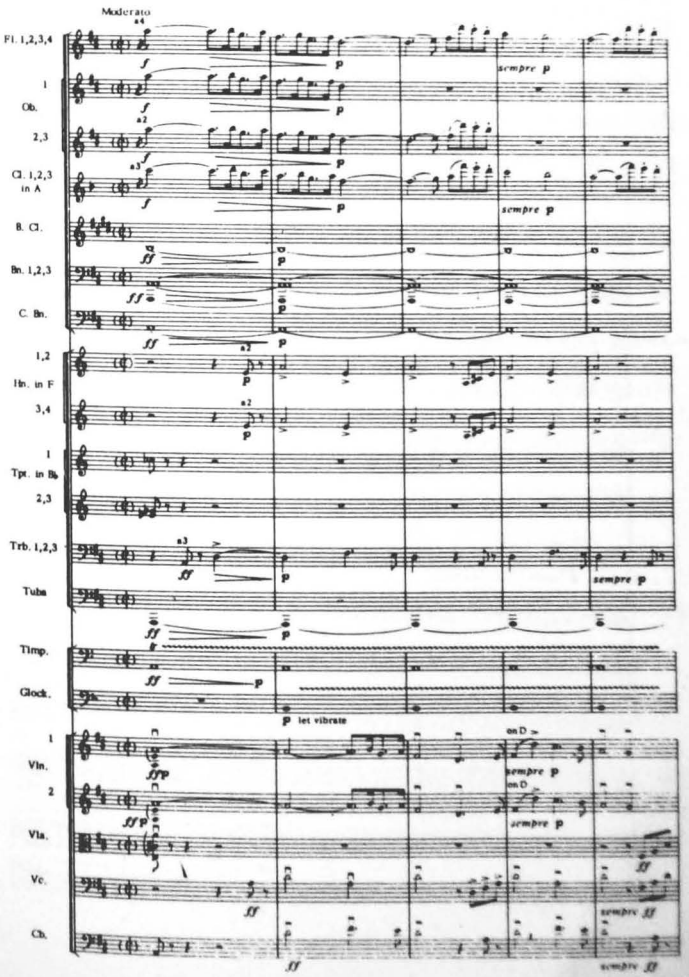
1. È essenziale rilevare che l'imitazione della elaborata linea melodica (secondo rigo) è presentata dai primi e secondi violini all'unisono. Questa presentazione dà alla melodia l'intensità necessaria nel registro medio. A quali strumenti, poi, potrebbe esser data la melodia nel registro acuto? Ovviamente la risposta è una sola: ai legni acuti. È qui che il principio del raddoppio è applicato in maniera radicale. In verità, la melodia è eseguita dapprima dai quattro flauti all'unisono con i tre oboi e i tre clarinetti. Notate il fatto che il primo oboe smette di sonare nella misura 2 dell'esempio, allorché si perviene al *piano*.

2. Gli incisi subordinati mostrano pure il principio del raddoppio. Il motivo superiore è sonato dai quattro corni all'unisono con i 'celli, a cui sono aggiunte le viole nell'ultima misura. Il motivo piú grave è eseguito dai tre tromboni all'unisono con i contrabbassi. Un altro interes-

sante e tipico elemento del pensiero orchestrale di Mahler è l'uso simultaneo di differenti indicazioni dinamiche. Perciò noterete che mentre corni e tromboni suonano *piano*, gli archi che li raddoppiano ('celli e contrabbassi) mantengono il *fortissimo* (su questo punto torneremo in séguito).

3. Ovviamente, il pedale grave sul La è orchestrato con tutti gli strumenti a fiato bassi che non prendono parte alcuna alla presentazione dei motivi. Notate pure l'uso dei timpani; l'altro strumento a percussione è una campana.

Es. 55. Mahler: Settima Sinfonia

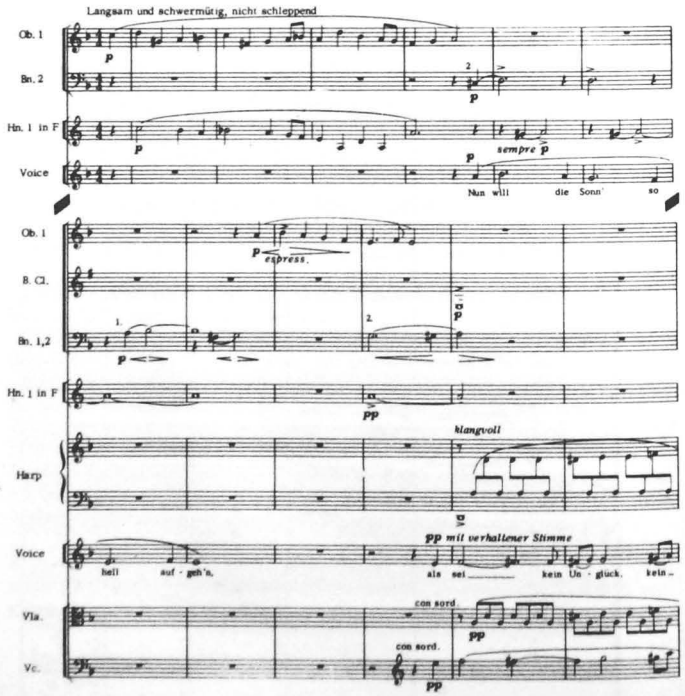


Esempio 56. Mahler: *Kindertotenlieder*

È possibile che non abbiate individuato gli strumenti che suonano nelle prime quattro misure. Non datevi pena di ciò fino a quando non avrete scritto l'intera seconda sezione (in tutto 10 misure) per soli strumenti a fiato, riservando l'entrata degli archi per l'ultimo tempo della misura 10 e, naturalmente, delle misure 11 e 12. Quanto a queste ultime battute, noterete:

1. La voce è raddoppiata dai 'celli con sordina. Il registro acuto conferisce a questi strumenti un timbro assai espressivo.
2. La figurazione di crome mostra ancora una volta l'applicazione del principio del raddoppio dell'unisono. Le viole con sordina realizzano il legato, mentre lo stacco dei suoni dell'arpa aggiunge morbidezza alla figurazione.
3. L'entrata sul Re basso di arpa e clarinetto basso produce un effetto morbido simile di staccato-legato.

Es. 56. Mahler: *Kindertotenlieder*



Esempio 57. Mahler: *Kindertotenlieder*

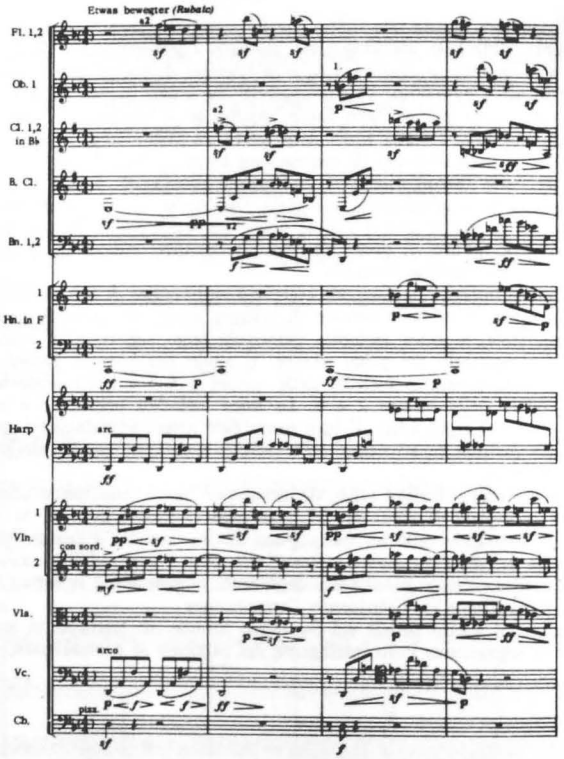
Riteniamo, ancora una volta, che la vostra ri-orchestrazione risulterà totalmente differente dall'originale; studiate l'orchestrazione di Mahler molto attentamente e sforzatevi di ri-orchestrare di nuovo queste quattro misure in altro momento. Vi convincerete che anche questo secondo tentativo sarà lungi dal rivelarsi facile. Anche se si cercherà di ricordare attentamente tutti i tratti tipici della partitura mahleriana, è poco verosimile che si sarà in grado di rammentare tutto: i reali dettagli dei raddoppi, le varie discordanze nelle indicazioni dinamiche, e cosí via. Uno degli autori può assicurarvi con tutta franchezza che sebbene conosca la partitura da molti anni e l'abbia anche parecchie volte diretta, non si sente proprio sicuro di poter riscrivere le quattro misure in questione senza omettere qualche dettaglio.

È quasi impossibile dare una completa esplicazione di quanto vediamo qui, ma possiamo almeno cercare di definire alcuni dei principi generali implicati. Cosí, la linea melodica principale (rigo superiore) è costantemente rintracciabile nei primi violini. Il ruolo dei secondi violini consiste nel raddoppiare la melodia nelle misure 1 e 3 e nell'introdurre un effetto-pedale nelle misure 2 e 4. La linea melodica principale è anche raddoppiata dai legni acuti. Il loro ruolo pare essere segnatamente quello di meglio definire la struttura delle cellule tematiche, sottolineandone i diversi accenti.

La melodia inferiore (che, sia detto per inciso, costituisce uno dei piú fini esemplari di scrittura del basso che si ritrovi in tutta la letteratura orchestrale) rivela un trattamento simile. La linea è costantemente presentata dall'arpa che suona sempre *fortissimo*. I vari raddoppi melodici sia dei fiati che delle sezioni basse degli archi migliorano la struttura delle cellule tematiche e ne chiarificano l'accentazione.

Infine, il suono pedale sul Re basso subisce un trattamento simile. Osservate soprattutto l'uso intelligente del pizzicato ai contrabbassi.

Es. 57. Mahler: *Kindertotenlieder*



III. Esempio 58. Debussy: *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*

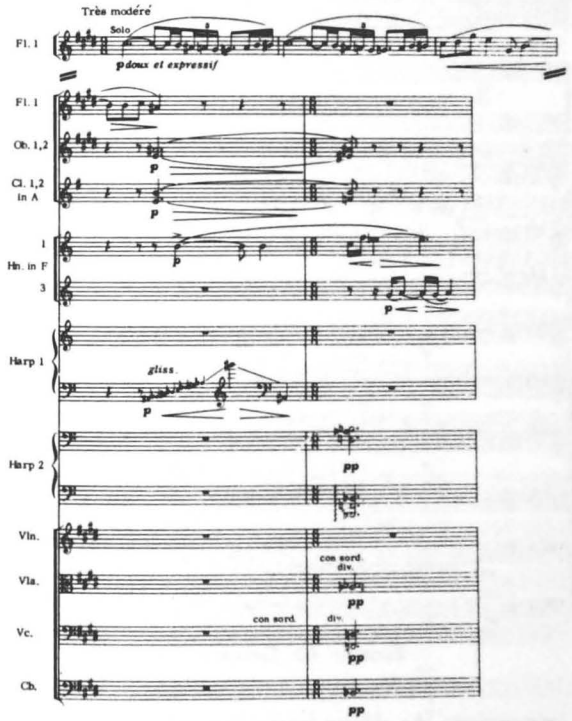
Riteniamo che abbiate già avuto modo di ascoltare l'opera e avrete quindi riconosciuto il flauto solo nelle prime tre misure e mezzo. Sarete pure stati in grado di sistemare convenientemente l'accordo sul secondo tempo della battuta 4: oboi e clarinetti incrociati.

Osservate l'interessante trattamento dei corni, il primo dei quali interviene nella misura 4, portando al motivo espressivo della battuta 5, mentre l'altro subentra solo nella battuta 5.

Avete scritto correttamente gli archi nella misura 5? Notate le divisioni.

Osservate infine il raddoppio dell'accordo degli archi con la seconda arpa.

Es. 58. Debussy: *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*



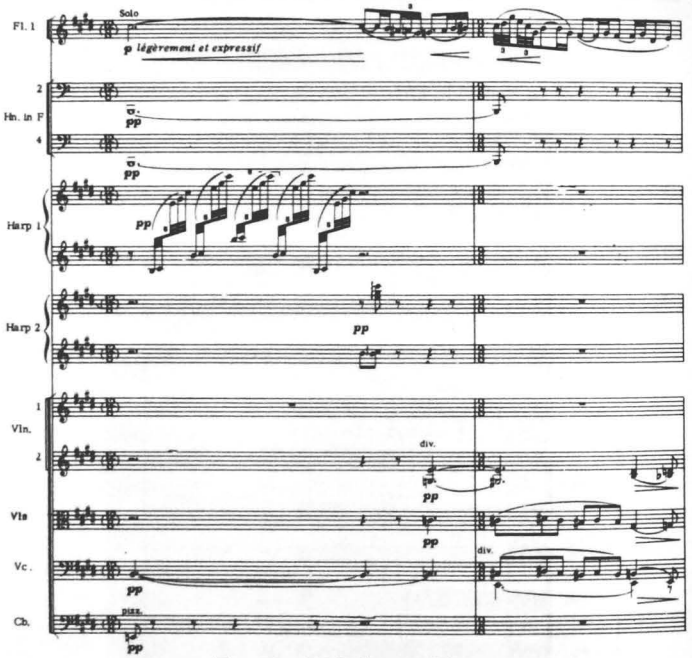
Esempio 59. Debuss: *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*

La battuta 1 dell'Es. 59 riporta un interessante esempio dell'uso alterno delle due arpe. L'arpa 1 suona la figurazione rapida; l'arpa 2 entra sul terzo tempo, presentando la stessa armonia in forma verticale.

Notate la disposizione del suono pedale sul Mi basso, sonato nella battuta 1 dal secondo e dal quarto corno, con i contrabbassi che forniscono il consueto pizzicato.

Forse il tratto piú interessante dell'accompagnamento è la raffinata divisione degli archi (secondi violini e 'celli): la prima metà dei 'celli raddoppia all'ottava inferiore le viole.

Es. 59. Debussy: *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*



Esempio 60. Debussy: *Fêtes*

Immaginiamo che abbiate intuito l'uso dei timpani sul Re b basso nelle prime due misure e sul primo tempo della battuta 3.

Giacché abbiamo descritto come un'invenzione tipica di Debussy il glissando dell'arpa, sarete certo stati in grado di attribuire alla misura 2 quel particolare effetto. Notate che vi sono adoperate due arpe a causa del *forte* seguíto da un *crescendo*.

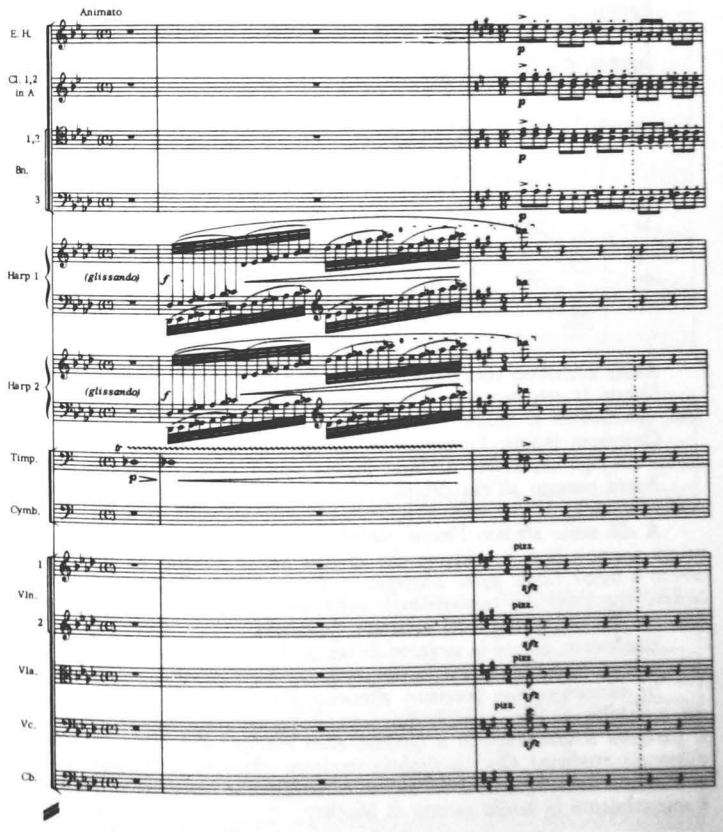
Le misure 3 e 4 offrono molti quesiti interessanti. Le terzine del rigo superiore sono eseguite da sei legni, divisi in due gruppi di tre ciascuno, poiché le diverse triadi si sentono in due ottave simultaneamente. Le triadi inferiori non abbisognano di spiegazione giacché sono affidate ad

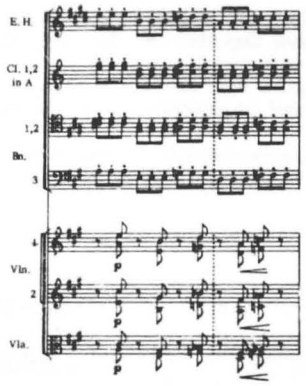
un gruppo omogeneo di tre fagotti; le triadi superiori invece, esigono una strumentazione eterogenea perché sono disponibili solo due clarinetti; la nota bassa è perciò sonata dal corno inglese.

Cosa avete fatto degli accordi staccati nelle misure 4 e 5? Anche se avete compreso che essi erano da sonarsi col pizzicato degli archi, avete intuito l'esatta distribuzione?

Notate l'uso del piatto, percosso con bacchetta da timpani per ottenere sul primo tempo della battuta 3 un suono particolarmente tagliente e secco.

Es. 60. Debussy: *Fêtes*





Esempio 61. Debussy: *Ibéria*

Avete analizzato correttamente tutte le caratteristiche musicali?

Notate la strumentazione eterogenea dell'accordo iniziale (legni, ottoni, percussione e archi).

Osservate inoltre l'interessante disposizione delle terzine di semicrome sul rigo superiore: il corno inglese suona sopra il secondo oboe.

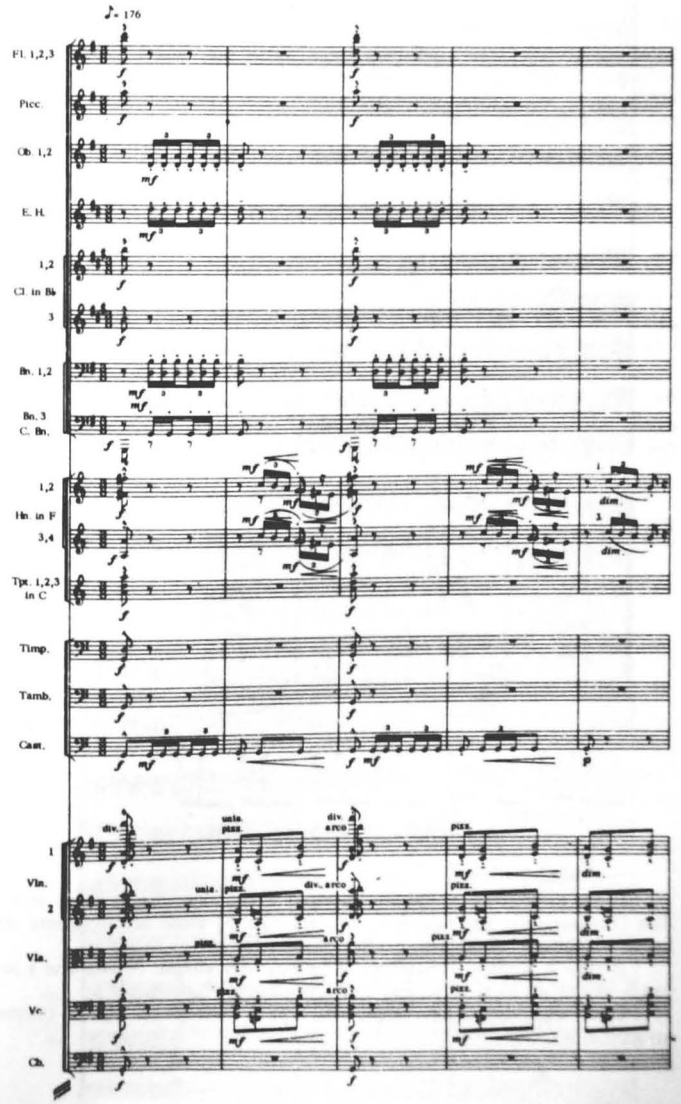
Avete pensato all'uso del pizzicato dappertutto, tranne che nell'accordo iniziale?

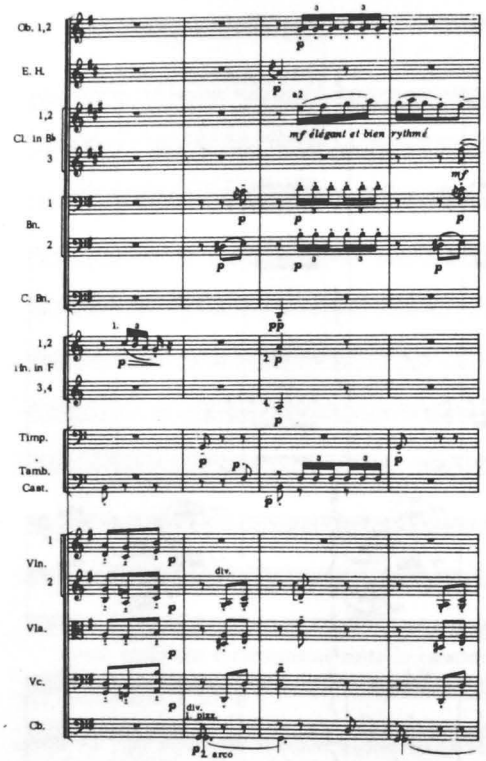
A chi avete affidato l'inciso melodico posto nella misura 2 dopo il primo tempo? Non è evidente che doveva essere affidato ad uno strumento a fiato? Come avete adoperato i diversi strumenti a percussione? Notate che l'uso del tamburello e delle castagnette contribuisce efficacemente alla delineazione del carattere spagnuolo.

Finalmente, notate la sapiente divisione di due soli contrabbassi, uno dei quali suona *pizzicato*, l'altro con *arco*.

In complesso, non possiamo affermare che la grande orchestra e le sue molteplici risorse vengono qui usate in maniera *semplificata*, quando si paragoni il loro impiego a qualche altro esempio del tardo Romanticismo già studiato? Questa risoluta tendenza verso la semplificazione e la chiarezza della linea richiama alcune caratteristiche osservate in *Falstaff*, e segnatamente in taluni esempi di Mahler.

Es. 61. Debussy: *Ibéria*





Esempio 62. Debussy: *Ibéria*

Il tratto saliente di questo esempio è che una singola linea melodica (rintracciabile sul rigo 4 e, poi, sul rigo 5) viene accompagnata da figure secondarie molteplici e riccamente articolate.

Il rigo 1 implica ovviamente il tremolo dei violini. Notate che i secondi violini divisi si alternano con i primi violini divisi.

Una caratteristica figurazione dell'arpa è visibile nel rigo 2 (suona un'arpa sola).

Sul rigo 3 troviamo un delicato accompagnamento del flauto (due flauti alternantisi).

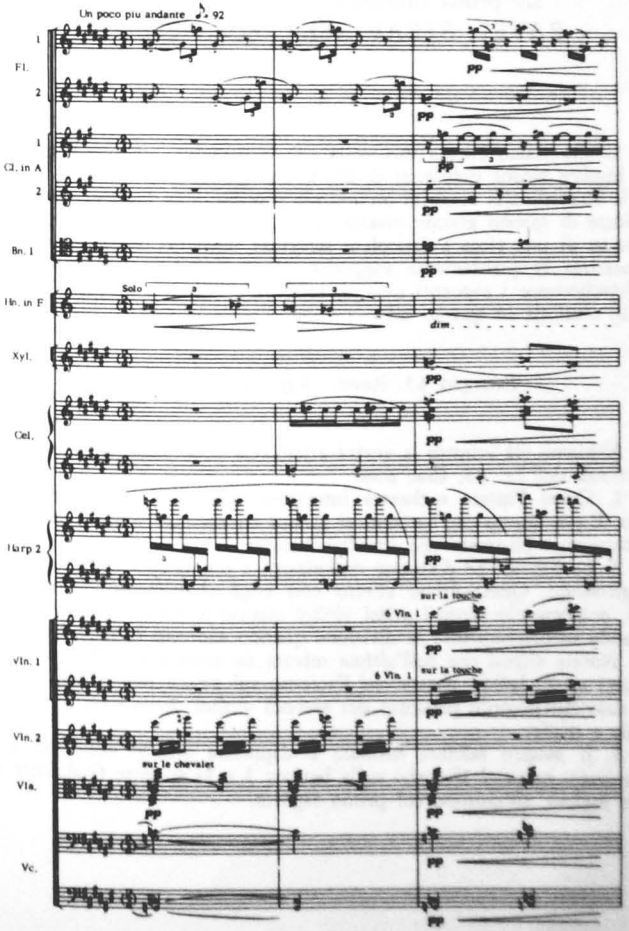
Il rigo 4 dà la linea melodica del corno (solo).

Il rigo 5 è riservato per celesta e silofono. Notate il fatto che la celesta suona dapprima una figurazione accompagnante (misura 2) e poi assume la linea melodica, con l'ottava inferiore raddoppiata dal silofono.

Il rigo 7 presenta le viole divise, alle quali si aggiunge un disegno del clarinetto nella misura 3.

Infine, il rigo 8 riporta gli *armonici* dei 'celli divisi (una novità per noi).

Es. 62. Debussy: *Ibéria*



Parte IV

L'ORCHESTRA MODERNA

Capitolo VII

La prima orchestrazione contemporanea: RAVEL, STRAVINSKY, SCHOENBERG

I

Confermiamo ancora una volta che la genialità orchestrale di Ravel non implica alcuna deficienza di invenzione puramente musicale. È ovvio che la straordinaria sonorità orchestrale propria della maggior parte delle partiture di questo grande maestro non sarebbe stata raggiunta senza il concorso di una ricca e articolata struttura musicale. Ripeteremo perciò la massima frequentemente suggerita, che è indispensabile cioè, prima di ri-orchestrare i seguenti esempi, rendersi conto con esattezza del materiale musicale in quanto tale.

Esempio 63. Ravel: *Rapsodie Espagnole*

Abbiamo già attratto la vostra attenzione sulle principali componenti strutturali dell'Es. 63. Esse sono:

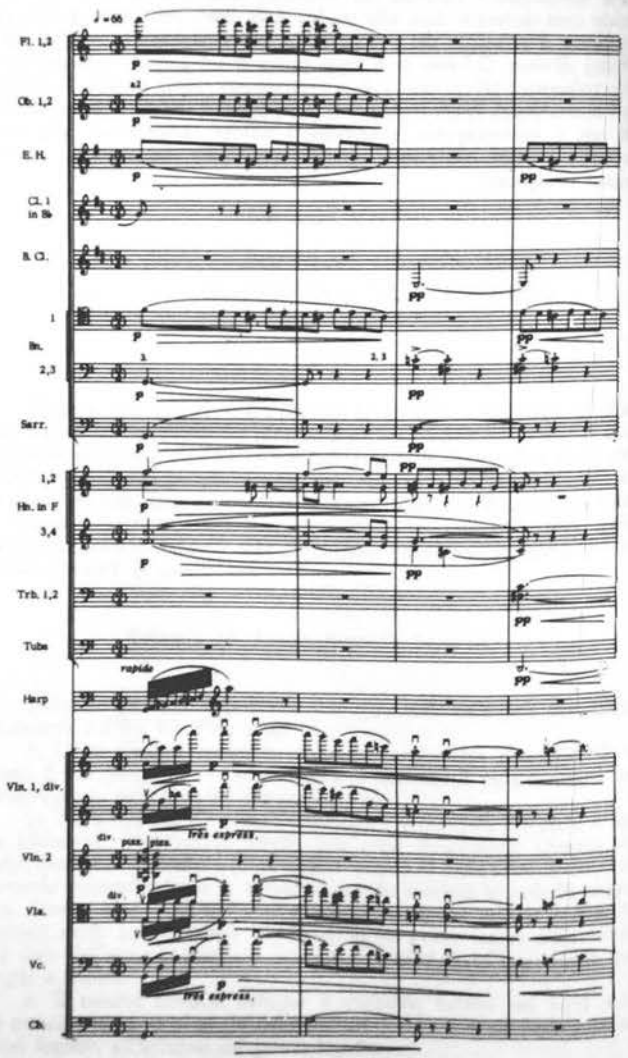
1. Quasi l'intera orchestra interviene nell'ambito dinamico di un *piano*. È per questo che i numerosi gruppi strumentali vengono usati consecutivamente piuttosto che simultaneamente.

2. La figurazione d'attacco rimbalzante è orchestrata per archi e arpa col glissando. Quest'ultimo effetto non esige chiarimento. Quanto agli archi, noterete che tanto i primi violini quanto le viole sono divise, conservando successivamente la divisione quando suonano la melodia espressiva. Notate altresí che nell'ultima misura ne rimane solo la prima (superiore) metà. Infine, notate che l'accento sul primo tempo della misura 1 è dato dall'accordo pizzicato dei secondi violini divisi (con corde quadruple e triple).

3. Il motivo saliente *ostinato* è dapprima sentito nei legni acuti (in ottave); passa al 1° corno nella battuta 3 e lo si sente finalmente nel corno inglese, all'unisono col primo fagotto.

4. I vari gruppi armonici debbono essere studiati con molta cura. Notate specialmente l'entrata dei tromboni nella misura 4. Finalmente, speciale cura dovreste dare allo studio della linea del basso. Anche qui è applicato il principio del passaggio da uno strumento (o gruppo strumentale) all'altro. Il basso lo si sente prima al sarrusofono (comunemente il controfagotto) all'unisono con i contrabbassi. Nella misura 2 restano solo i contrabbassi. Nella misura 3 la linea passa al clarinetto basso all'unisono con il controfagotto, e nell'ultima misura viene passata alla tuba (che entra insieme con i due tromboni per creare una sonorità armonicamente omogenea).

Es. 63. Ravel: *Rapsodie Espagnole*



Esempio 64. Ravel: *L'Heure Espagnole*

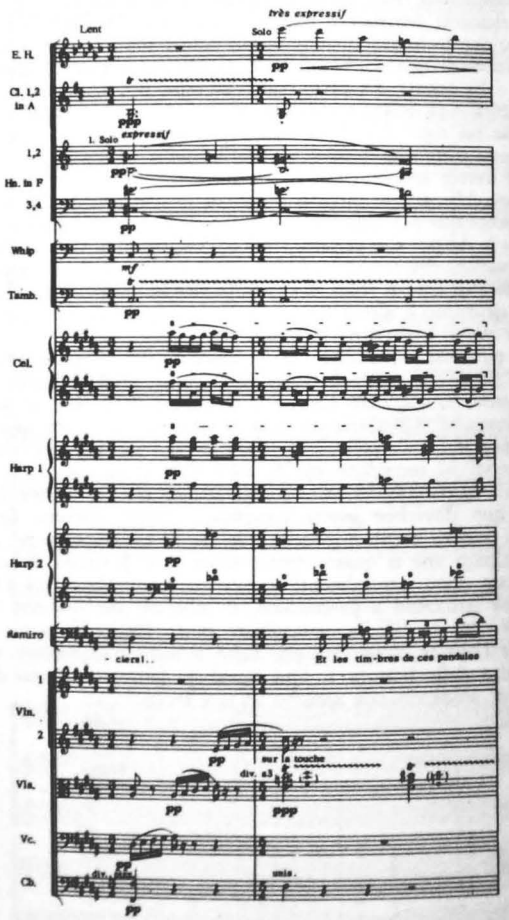
La complessità della presente orchestrazione è dovuta al grande numero di elementi tematici e armonici impiegati. Troverete, sul rigo 1, una figurazione melodica (risultante due ottave sopra le note scritte) che imita il verso di una scatola sonora. Il registro sovracuto rende ovvio l'impiego della celesta. La parte delle due arpe, che punteggiano la struttura armonica e (a volte) sostengono alcune note melodiche della celesta, è reperibile sui righi 2 e 3. Il rigo 3 presenta altri elementi ancora: il trillo in terze oltre che il motivo melodico nella misura 2.

Forse avrete scoperto che il trillo starebbe bene per due clarinetti, ciò che dovrebbe avervi indotto a dare il motivo melodico al corno inglese. A proposito del trillo, notiamo che nella misura 2 questa figura è trasportata in un piú alto registro (rigo 6). Dal punto di vista sia dell'unità che della varietà del suono è chiaro che il miglior modo di ottenere un tal risultato è di dare il trillo alle viole (divise in tre parti), giacché questi strumenti ricordano il suono cupo dello chalumeau del clarinetto, riuscendo nel tempo stesso a variarne la sonorità.

Altri elementi importanti sono le figure armoniche nel registro medio (righi 4 e 5), per le quali dovreste aver usato i corni. È molto difficile, probabilmente, immaginare l'esatta disposizione delle note di passaggio in semicrome che si trovano sul rigo 6, sebbene siano state chiaramente concepite per archi. Tuttavia, la maniera in cui i vari gruppi ('celli, viole, violini secondi) si succedono merita particolare attenzione.

Rimane da parlare del basso e degli strumenti a percussione. Il primo problema non dovrebbe essere complicato. Poiché abbiamo detto che sono usati quattro corni, e giacché solo tre di essi suonano nel registro medio, è chiaro che il quarto corno suona il Fa ♯ tenuto al basso. Le note staccate sono naturalmente sonate dai contrabbassi col pizzicato. Quanto agli strumenti a percussione, il rullo del tamburo non richiede spiegazione, ma è difficile immaginare quale strumento suona l'aspro *mezzo-forte* (non si dimentichi che tutto il resto è *pianissimo*) sul battere all'inizio della battuta 1. Qui Ravel ha fatto uso di uno dei suoi effetti tipici, affidando tale accento ad una frusta.

Es. 64. Ravel: *L'Heure Espagnole*



II

Nel precedente capitolo facemmo parola di certi nuovi effetti introdotti dai compositori del tardo Romanticismo. Il glissando dell'arpa era tra quelli. I compositori dei quali trattiamo nel presente capitolo hanno portato questo principio ancora piú avanti, e Stravinsky, in special modo, adottò con entusiasmo tale idea.

Esempio 65. Stravinsky: *Chant du Rossignol*

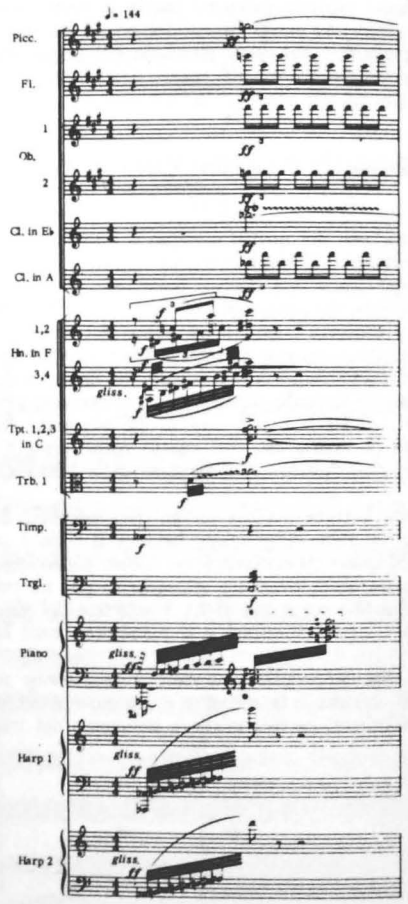
Il punto insidioso del nostro esempio è l'orchestrazione della figura rimbalzante. Naturalmente, come abbiamo accennato, il glissando dell'arpa (tutt'è due le arpe usano tale effetto) costituisce un tratto caratteristico; questi strumenti sono rintracciabili sul rigo 4. A ciò si può aggiungere il glissando del pianoforte (rigo 5), un effetto dal sapore di forte novità.

Data la sonorità oltremodo potente e violenta, è ovvio che gli ottoni vi assumono un ruolo importante. Invero, le figure visibili sul rigo 1 sono date al primo e secondo corno. Il rigo 2 porta al principio il forte colpo di timpani sul La ♭ basso, seguìto dal glissando del terzo corno. Il rigo 3 riporta la figurazione del quarto corno oltre il glissando del primo trombone, quest'ultimo a cominciare dalla seconda metà del movimento.

Il resto della battuta è forse un po' piú semplice. È ovvio che il Sol acuto tenuto sia dato all'ottavino, laddove il trillo è sonato dal clarinetto in Mi ♭, il quale gli conferisce un timbro particolarmente stridulo. Il rigo 2 riporta un accordo tenuto strumentato per tre trombe e primo trombone; quest'ultimo raggiunge il La ♭ alla fine del glissando. I righi 4 e 5 riportano i legni rimanenti e il pianoforte, tutti con figurazioni armoniche.

Rimane da dire solo dello strumento a percussione sul rigo 3. La sua funzione è di accrescere la stridente e pungente sonorità dell'insieme, e non v'era da scegliere, perciò, migliore strumento del triangolo.

Es. 65. Stravinsky: *Chant du Rossignol*

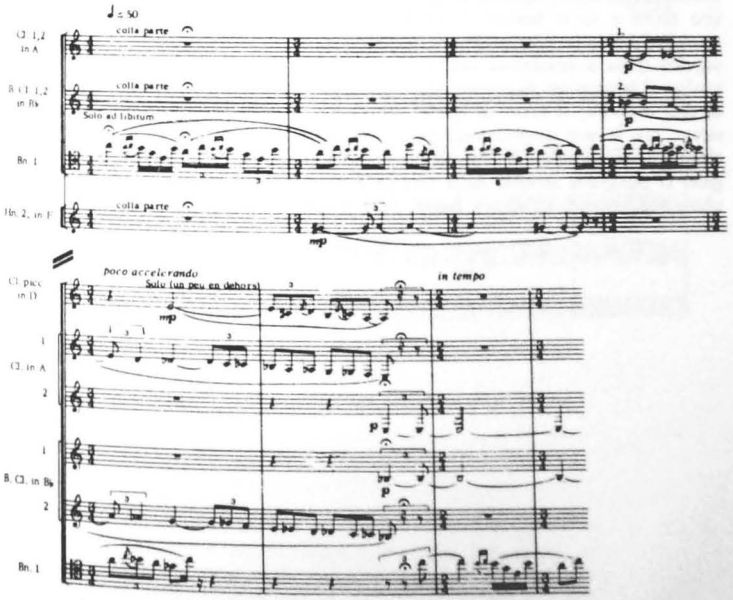


Esempio 66. Stravinsky: *Le Sacre du Printemps*

Il registro sovracuto del solo di fagotto costituisce uno degli aspetti piú audaci di questo esempio. Benché oggi ogni buon fagottista sia in grado di padroneggiare con franchezza questa melodia, essa era ritenuta ai suoi tempi un fatto di grande audacia. Questa idea orchestrale di marcata originalità ha, per molti aspetti, aperto la via a prospettive completamente nuove.

Può darsi che non ci siamo regolati del tutto bene non specificando gli strumenti che suonano le linee accompagnanti, soprattutto perché la orchestra usata in questa partitura è la piú ampia di tutte quelle in cui ci siamo finora imbattuti. Senza entrare nei particolari, possiamo dirvi che qui vengono impiegati nientemeno che cinque clarinetti. Eccetto che nelle misure 2 e 3 (dove è il secondo corno che accompagna il fagotto) i cinque clarinetti tessono i motivi secondari del passaggio. Il clarinetto 1 e il clarinetto basso 2 suonano nelle misure 4, 5 e 6 (il clarinetto piccolo viene aggiunto nelle battute 5 e 6) mentre il clarinetto 2 e il clarinetto basso 1 assumono il motivo caratteristico dalla quarta battuta sino alla fermata nella sesta.

Es. 66. Stravinsky: *Le Sacre du Printemps*



Esempio 67. Stravinsky: *Le Sacre du Printemps*

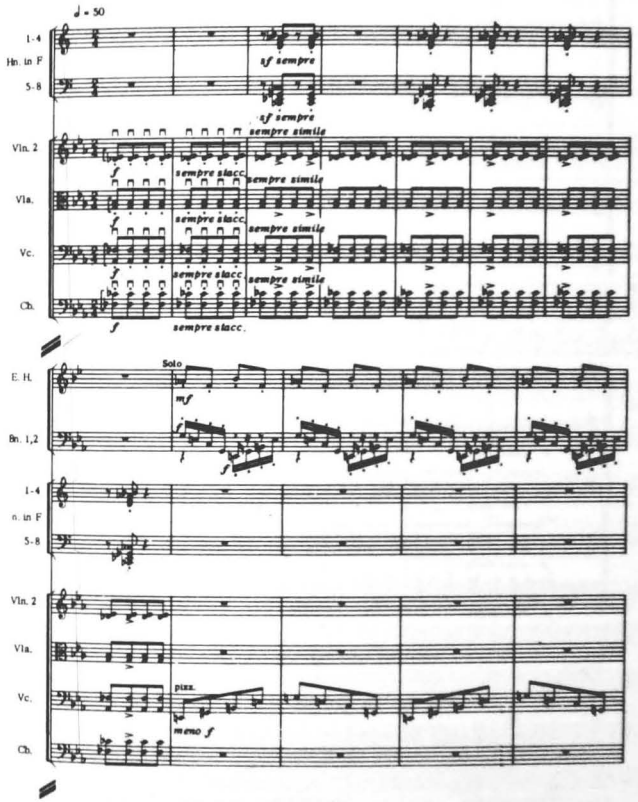
Abbiamo già descritto le diverse caratteristiche dei tre segmenti musicali che compongono questo esempio. È chiaro che ognuno di essi deve mostrare la propria fisonomia orchestrale.

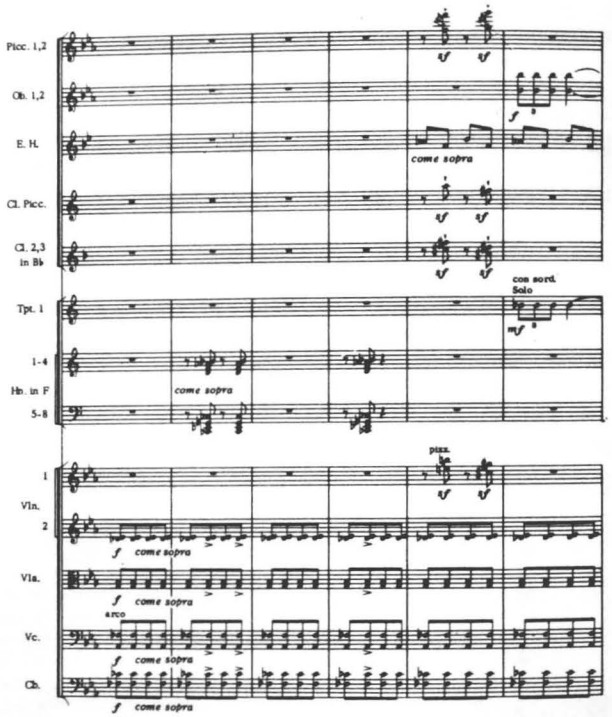
1. Le note ripetute sono eseguite da tutti gli archi meno i primi violini (questi ultimi strumenti sono riservati per un differente uso piú tardi). Notate che tutti gli archi suonano con doppie corde. Poiché gli aggregati armonici constano di otto note e giacché abbiamo specificato che sono stati impiegati nella partitura otto corni, diventa ovvio che questi otto corni servono a punteggiare i vari accenti di cui già vi parlammo.

2. Il secondo segmento contiene tre distinti spunti tematici. Il motivo superiore è affidato al corno inglese; il motivo in semicrome è eseguito dai due fagotti: notate il sovrapporsi di questi due strumenti sul secondo tempo di ciascuna misura. A rappresentare la sezione degli archi saranno solo i 'celli.

3. L'ultimo segmento non abbisogna di spiegazione per quel che riguarda le crome del motivo armonico: vi sono nuovamente impiegati gli archi e gli otto corni. Lo stesso dicasi per il motivo in crome del rigo superiore nelle ultime due misure, il quale altro non è che l'esatta ripetizione del medesimo motivo del precedente segmento: è del tutto logico che torni a farlo sentire il corno inglese. Troviamo peraltro qui due nuove figure: le crome sincopate nella penultima misura, e la terzina seguíta dalla semiminima nell'ultima battuta. Il registro acuto in cui si svolge il sincopato figurante sul rigo inferiore indica chiaramente l'uso di due ottavini; il resto di quella stessa figura è di piú difficile comprensione, ma la sua disposizione per clarinetto in Mi b e secondo e terzo clarinetto punteggiati dal pizzicato dei primi violini sembra del tutto logica. Il pungente motivo della terzina è in effetti orchestrato per due soli oboi, raddoppiati all'ottava bassa da una tromba con sordina.

Es. 67. Stravinsky: *Le Sacre du Printemps*





Esempio 68. Stravinsky: *Le Sacre du Printemps*

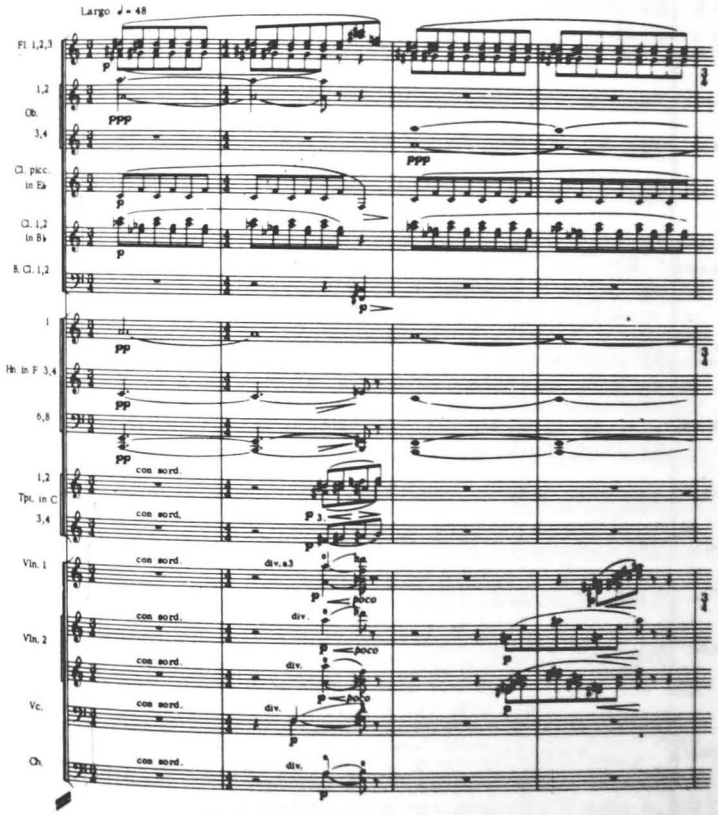
Una descrizione esauriente di questo esempio è assai difficile da fornire. Forse le prime sei misure non vi avranno procurato molte noie, giacchè, dopo tutto, la maggior parte dei gruppi sono tenuti chiaramente separati sui vari righi dell'esempio. Osservate lo sfondo armonico caratteristico fornito da oboi e corni. Osservate inoltre l'uso delle trombe con sordina nella misura 2, e infine le varie ingegnose divisioni degli archi (segnatamente le tre viole sole).

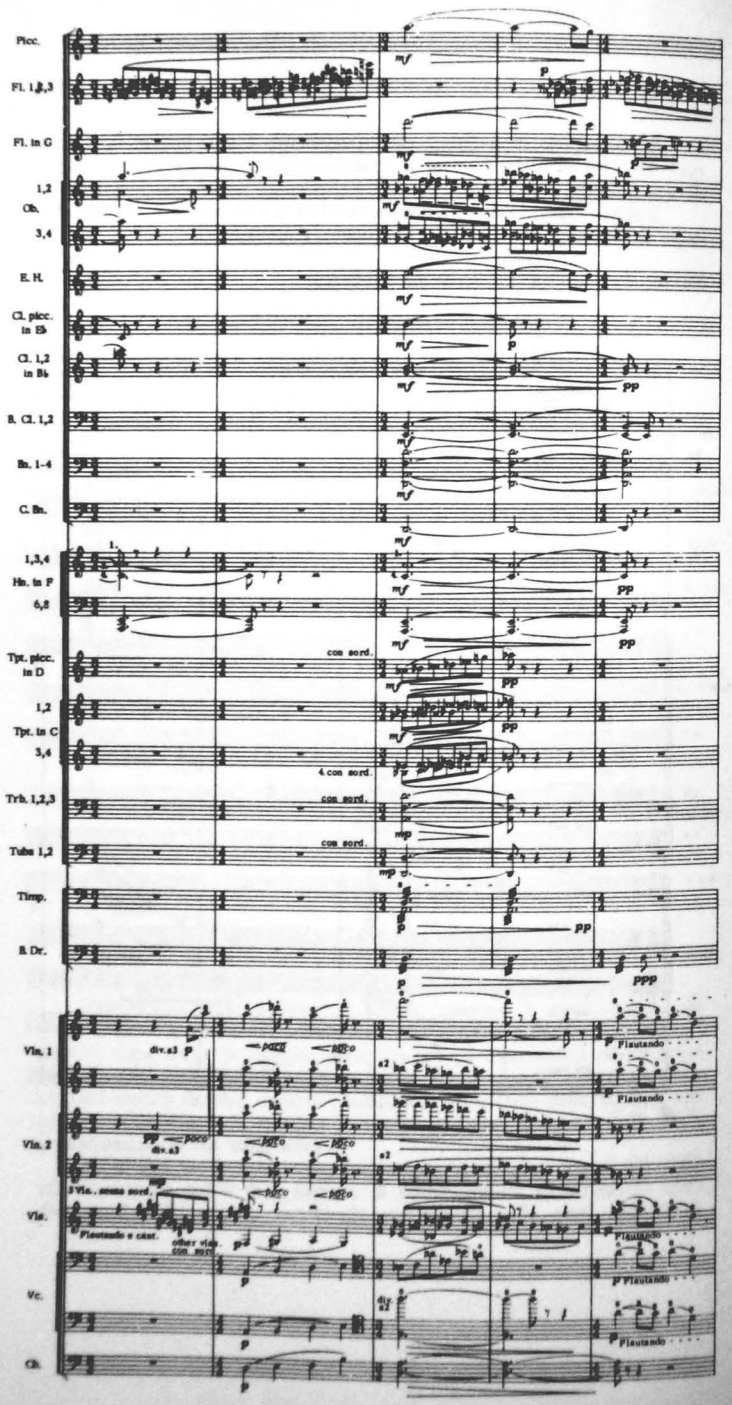
Le ultime tre battute sono, naturalmente, di gran lunga piú difficili, soprattutto per il gran numero di nuove entrate di strumenti oltre che per i molti unisoni variamente raddoppiati nelle parti melodiche.

Avete saputo immaginare quale strumento a percussione interviene qui? Il fatto che sia proprio la grancassa è ciò che ha meno bisogno di spiegazione.

Studiate questo esempio con molta cura e non esitate a riesaminarlo dopo il primo, probabilmente sfortunato tentativo.

Es. 68. Stravinsky: *Le Sacre du Printemps*





III

Inutile dire che l'op. 16 di Schoenberg presenta in parecchi punti marcate analogie con alcune delle partiture già studiate. D'altro canto, possiamo affermare che gli esempi da noi trascelti rivelano pensieri orchestrali di una originalità senza precedenti. Non fate gran caso quindi, se i vostri primi tentativi mancano di cogliere il senso intimo di queste strutture orchestrali in effetti semplici ma raffinate e complesse al tempo stesso. È probabile che alcune delle esperienze che farete studiando il primo esempio vi saranno utili in séguito. Quali che siano i risultati a questo proposito, la vostra abilità orchestrale e la vostra immaginazione dovrebbero risultare in generale accresciute e stimolate da un attento studio dei problemi qui trattati.

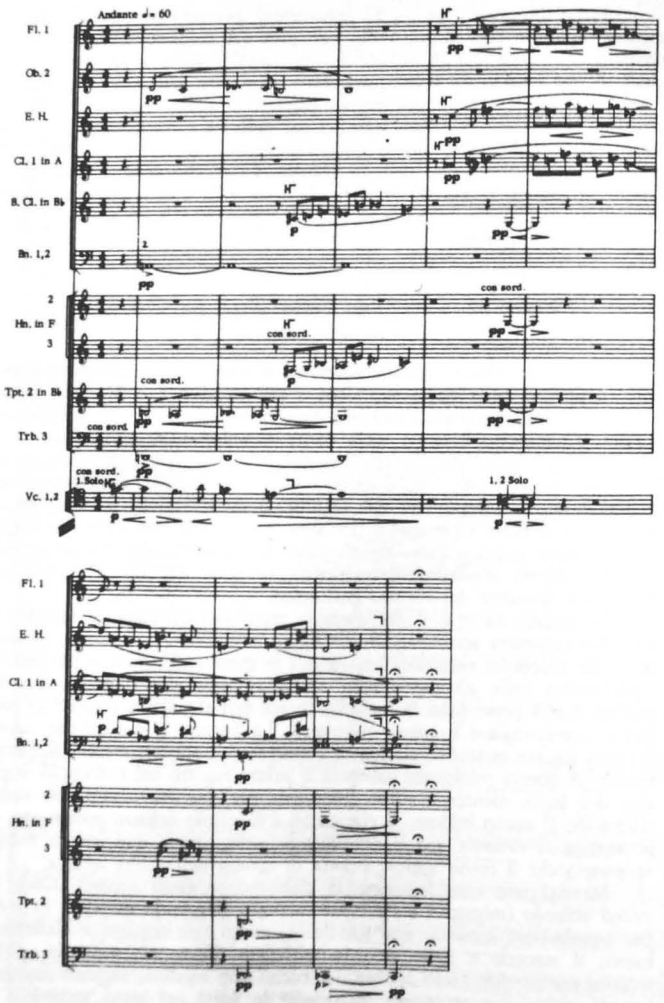
Esempio 69. Schoenberg: *Cinque Pezzi per Orchestra*

Una linea melodica molto espressiva è esposta, nelle prime tre battute, dapprima nella parte superiore e poi (misure 2 e 3) nella parte mediana. Questi frammenti melodici sono concepiti: 1) per il 'cello solo, 2) per il clarinetto basso e terzo corno all'unisono. È interessante studiare la disposizione delle parti armoniche, le quali impiegano solo fiati. Osserverete che tanto i legni quanto gli ottoni sono impiegati facendo in modo che i suoni vicini del séguito di accordi siano costantemente affidati a differenti « famiglie ». In altre parole, non troverete due legni o due ottoni scritti « l'uno vicino all'altro ». Badate che tale principio, che Schoenberg applicherà frequentemente nelle sue opere successive, giova alla chiarezza del tessuto polifonico.

Le misure da 4 a 9 dell'esempio mostrano nuovamente una linea melodica espansiva accompagnata da figure armoniche. La melodia subisce qui delle specifiche variazioni orchestrali le quali costituiscono una prima realizzazione della già menzionata *Klangfarbenmelodie*. Noterete che le battute 4 e 5 presentano la melodia in tre soli strumenti a fiato: primo flauto, corno inglese e primo clarinetto. La battuta 6 mostra che tanto il corno inglese quanto il clarinetto continuano a sonare, mentre il flauto smette. A questo strumento subentra il primo fagotto nel raddoppio degli altri due legni, mentre il corno interviene per due movimenti solo nella misura 6. Il corno inglese, il clarinetto e il primo fagotto continuano a presentare la melodia, ma il *diminuendo* nelle ultime due misure rende necessario che il corno inglese smetta di sonare nell'ultima misura.

Merita pure considerazione la disposizione degli accordi. Cosí, il primo accordo (misure 4 e 5) è strumentato (leggendo di sopra in giú) per tromba con sordina, due soli 'celli, corno con sordina e clarinetto basso; il secondo e terzo accordo mostrano invece (di sopra in giú): tromba con sordina (solo misura 7), corno con sordina, secondo fagotto (questi ultimi due strumenti incrociano le parti nel terzo accordo), e terzo trombone con sordina.

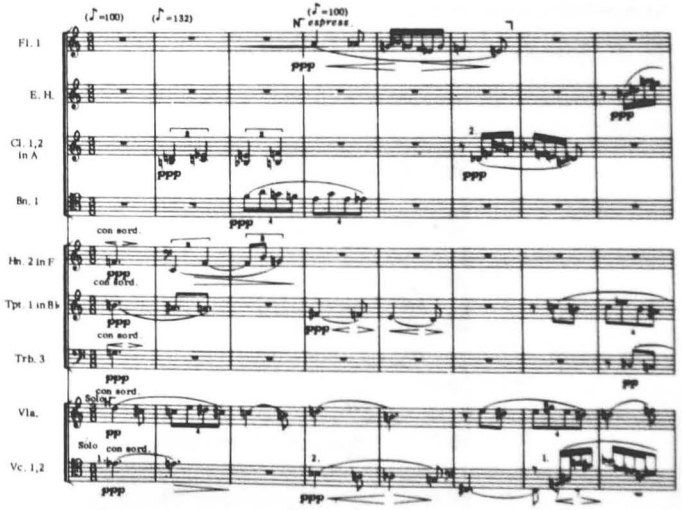
Es. 69. Schoenberg: *Cinque Pezzi per Orchestra*



Esempio 70. Schoenberg: *Cinque Pezzi per Orchestra*

Notate che la parte principale (superiore) è costantemente concepita per una sola viola con sordina. Una parte secondaria (misura 4, rigo di sopra) è scritta per il primo flauto. Vari motivi di queste due linee melodiche vengono elaborati in altre voci e interamente affidati a strumenti soli (fagotto, clarinetto, tromba, 'celli, corno inglese e trombone). Solo la breve figura accompagnante nelle misure 2 e 3 (sopra il terzo rigo) è presentata in modo omogeneo dai due clarinetti. A parte ciò, notate come la maggior parte delle figure armoniche mostri una eterogenea sovrapposizione di suoni.

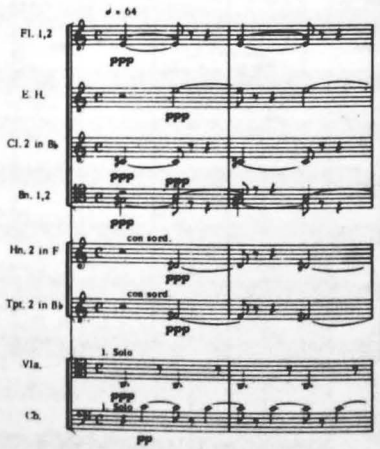
Es. 70. Schoenberg: *Cinque Pezzi per Orchestra*



Esempio 71. Schoenberg: *Cinque Pezzi per Orchestra*

Uno sguardo alla partitura basterà a far luce sull'insieme della concezione di queste misure. Solo pochi rilievi esplicativi si rendono necessari. Cosí, la sonorità omogenea di due flauti e un clarinetto delle tre note superiori è giustapposta alla sonorità meno omogenea e leggermente piú pungente del corno ingl., della tromba con sordina e del primo fagotto. D'altro canto, il Sol ♯ passa dal secondo fagotto al corno con sordina. Infine, il Do basso si scambia tra la viola sola e il contrabbasso solo, e qui, naturalmente, la variazione di suono è estremamente sottile e nel tempo stesso caratteristica, giacché la viola suona nel suo registro piú grave (corda vuota) mentre il contrabbasso solo suona in un registro relativamente acuto. Notate pure che non corrispondendo le entrate di questi due strumenti alle entrate dei rimanenti, la variazione complessiva della sonorità rivela faccette molto interessanti.

Es. 71. Schoenberg: *Cinque Pezzi per Orchestra*



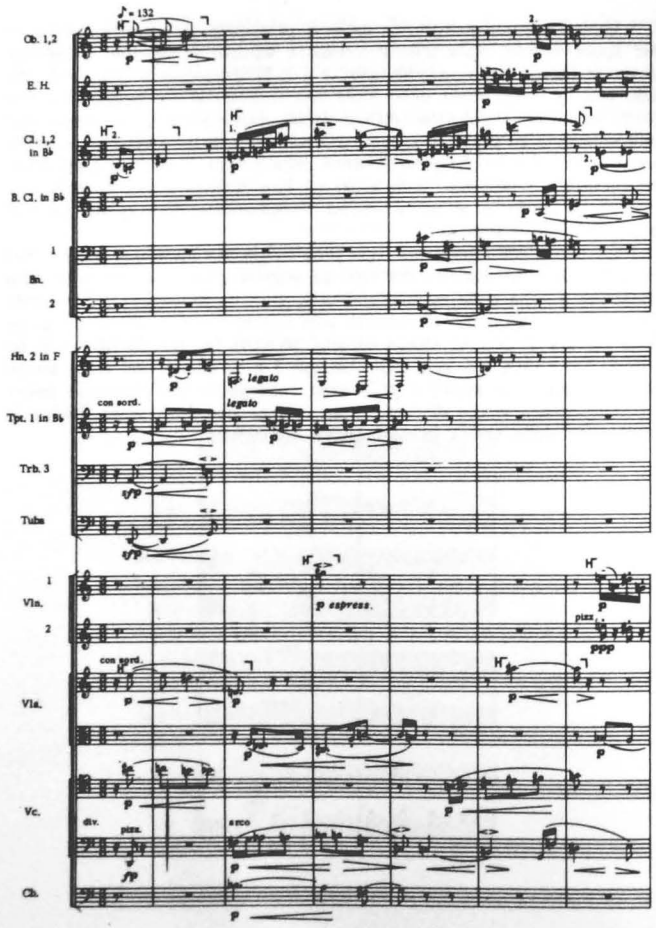
Esempio 72. Schoenberg: *Cinque Pezzi per Orchestra*

Guardiamo innanzitutto la melodia principale. A parte il motivo di due suoni visibile nella misura iniziale e affidato al secondo clarinetto, troverete l'inizio della melodia (misure 1 e 2) scritto per due oboi all'unisono con la prima metà delle viole con sordina. Il Re basso di questi ultimi strumenti è poi attaccato dal primo clarinetto, il quale suona solo nella misura 3 ed è poi appoggiato sul suo Sol ♯ acuto nella misura 4 dai primi violini. Medesimo procedimento nella misura 6, dove il La ♯ acuto del clarinetto è rafforzato dalle viole nel loro registro acuto. La misura 7 presenta la melodia ai primi violini incisivamente punteggiati dal pizzicato dei violini secondi.

Le figure accompagnanti sono pure di grande interesse. Notate, per esempio, l'accento pizzicato dei 'celli nel registro grave, raddoppiante terzo trombone e tuba nella misura 1. Notate pure il raddoppio del contrabbasso col secondo corno all'unisono nelle misure 3 e 4 e sul primo tempo della battuta 5. Notate ancora come il secondo fagotto dà rilievo al semitono Do ♮ -Si ♮ dei 'celli nelle battute 5 e 6, mentre dal terzo tempo della battuta 6 in avanti i 'celli sono raddoppiati dal clarinetto basso.

Un attento studio di tutti questi esempi allargherà senza dubbio le prospettive della vostra immaginazione orchestrale.

Es. 72. Schoenberg: *Cinque Pezzi per Orchestra*



Capitolo VIII

Ulteriori sviluppi dell'orchestrazione contemporanea: RAVEL, STRAVINSKY, BERG, SCHOENBERG, BARBER, SESSIONS

I

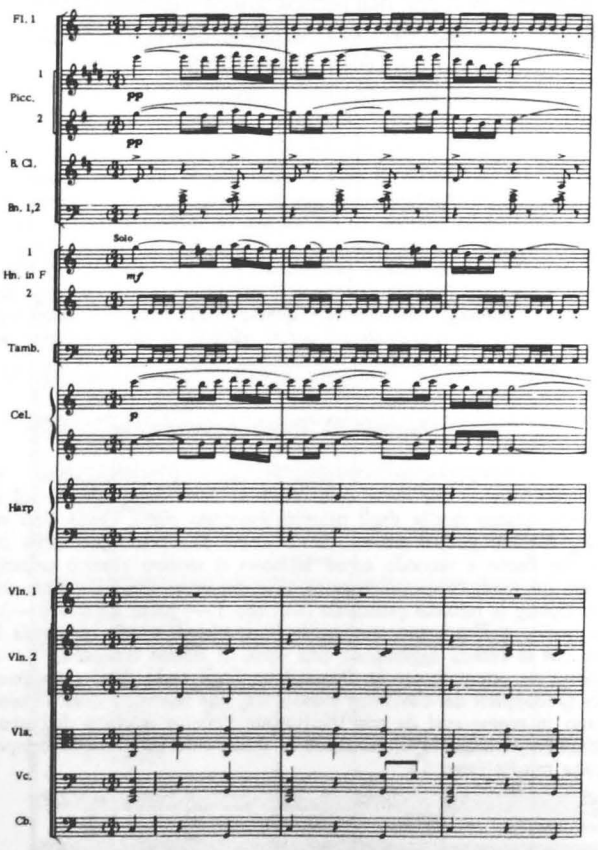
La tecnica orchestrale di quel virtuoso che fu Ravel raggiunge forse il suo climax nelle due opere che qui ci interessano. Esse rappresentano esempi perfetti della maniera in cui un grande orchestratore può valorizzare, a volte, un materiale musicale assai semplice, sottolineando e rendendo esplicite talune latenti possibilità. Pur non aspettandoci che vi riesca di eguagliare l'immaginazione e il talento di Ravel (se cosí fosse, non sarebbe necessario che studiaste questo libro), crediamo che i vostri diversi tentativi di ri-orchestrare questi esempi si dimostreranno assai profittevoli pel vostro studio.

Esempio 73. Ravel: *Bolero*

Siamo convinti che avete colto tanto la parte della celesta (sul rigo superiore) quanto quella degli ottavini (secondo rigo). Quali altri strumenti avrebbero potuto sonare queste parti? Se avete egualmente compreso che flauto e secondo corno suonano il motivo ritmico principale (insieme col tamburo — sul rigo 4), diventa ovvio che è il primo corno a raddoppiare la melodia principale (sul rigo 3 — parte superiore —). In realta questo primo corno sostiene la linea melodica principale; sia l'ottavino che la celesta aggiungono una sorta di effetto d'organo.

Studiate attentamente la disposizione degli archi. Essi sono parzialmente raddoppiati dal clarinetto basso e dai due fagotti, i quali strumenti suonano in crome cosí da non distruggere l'effetto staccato dell'arpa. Il ruolo dell'arpa è quello di accentare la dominante sul secondo tempo di ciascuna misura (rigo 5).

Es. 73. Ravel: *Bolero*



Esempio 74. Ravel: *Bolero*

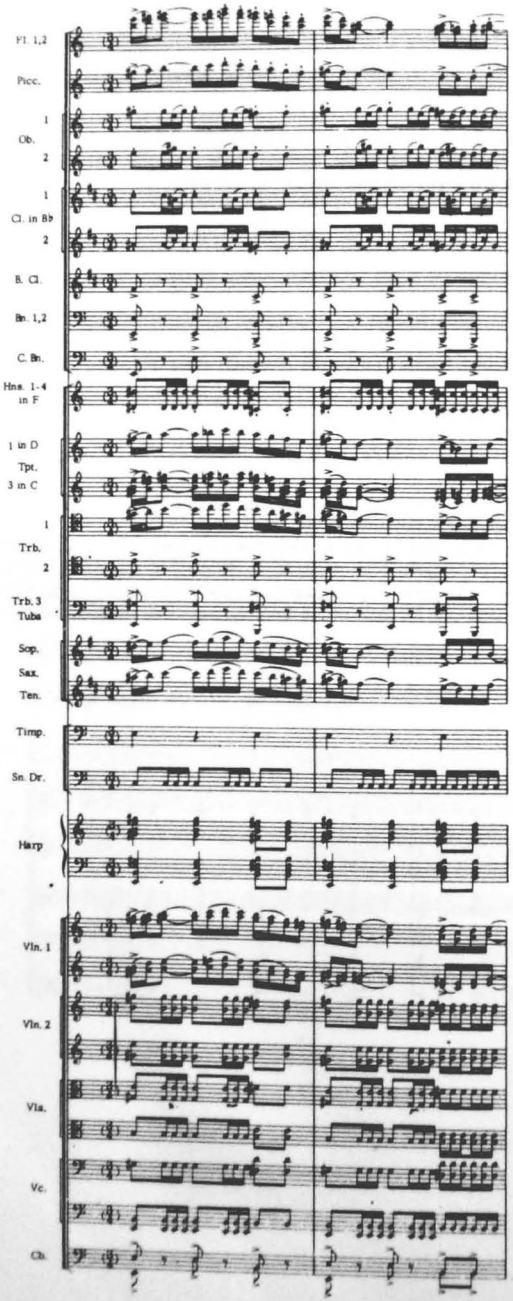
Nell'Es. 74 il tema è posto sui due righi superiori. Giacché abbiamo detto che esso era sonato da ognuna delle famiglie strumentali, potete averne dedotto che il primo rigo è da attribuire all'ottavino e ai flauti. Il secondo rigo, d'altro lato, implica dei raddoppi: primi violini divisi in quattro, e quattro trombe che suonano all'unisono con i violini. A parte ciò, la melodia è raddoppiata dal sassofono soprano all'ottava superiore, dal primo trombone e dal sassofono tenore all'ottava inferiore.

Le figure accompagnanti sono: 1) il motivo ritmico fondamentale, caratterizzato dalle terzine di semicrome; 2) l'accentazione dei tre tempi della misura in 3/4. Esaminate con cura i vari gruppi per quanto riguarda la prima figura. Troverete che solo oboi e clarinetti suonano nel gruppo dei legni e la disposizione è molto significativa. In piú, soltanto i corni suonano il motivo nel gruppo degli ottoni; il loro compito è di mettere in rilievo solamente due suoni: la terza del primo accordo e la quinta del secondo accordo. Agli archi è data l'armonia completa. Osservatene la divisione.

Il ruolo dell'arpa è duplice: suona gli accordi completi ma non il ritmo fondamentale sui due primi movimenti.

Infine, i tre tempi accentati del metro di base sono dati al clarinetto basso e a tutti i fagotti (che suonano in ottave); al secondo e terzo trombone, e alla tuba (che li presentano armonicamente); ai contrabbassi. I timpani restano sul Mi soltanto e non suonano sul secondo tempo.

Es. 74. Ravel: *Bolero*



Esempio 75. Mussorgsky-Ravel: *Quadri di una Esposizione*

Tanto le prime due misure, quanto quelle 3 e 4 scritte per la mano sinistra, possono avervi arrecato qualche noia. Ovviamente la melodia deve essere sonata dalla prima tromba (alla quale è pure affidata nelle battute 3 e 4), e altrettanto ovviamente il terzo trombone e la tuba debbono esser chiamati a far sentire le note del basso.

Inoltre la scrittura a tre parti della mano destra nelle misure 3 e 4 è probabilmente ciò che indusse Ravel ad usare tre trombe. Rimane ora la questione: perché i quattro corni? Quale lo scopo e quale la loro funzione?

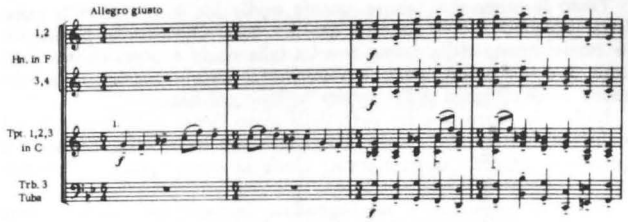
Prima di rispondere a tale questione, immaginiamo per un istante che solo le tre trombe oltre al trombone e alla tuba suonino qui. In verità, sarebbe cosí stata riprodotta completamente la versione pianistica. Ma si sarebbe prodotta una vera sonorità orchestrale? Concertando una volta queste misure in tale maniera (allo scopo di ottenere una perfetta intonazione nelle trombe), uno degli autori fu colpito dal timbro estremamente *secco* della sonorità cosí ottenuta. Qualcosa mancava — benché come sappiamo, tutte le note vi figuravano — e l'elemento mancante era nient'altro che la qualità corale che non può essere raggiunta da trombe, tromboni e tuba soltanto.

Diviene cosí evidente che il ruolo dei corni è quello di creare la pienezza della sonorità, un procedimento che implica: 1) il raddoppio di certe note, e 2) l'aggiunta di altre note armoniche importanti per la « pienezza » dell'armonia e il « legamento » degli accordi. Riflettiamo su ciò attentamente.

La funzione del primo corno è principalmente quella di rafforzare la melodia, raddoppiando la prima tromba. Tuttavia, esso crea per due volte un effetto di pedale cosí da impedire che la parte della tromba risulti secca: misura 3, quarto tempo; e misura 4, primo tempo.

Gli altri tre corni raddoppiano varie altre parti (assai spesso si scambiano le parti), ma introducono pure un certo numero di suoni d'armonia che non sono dati nella versione per pianoforte. Cosí il secondo corno suona un Fa (fondamentale dell'accordo) sul quarto tempo della misura 3 e sul primo della misura 4. Il terzo corno aggiunge un sol (fondamentale) sul terzo tempo della misura 3. Il quarto corno suona un Re (fondamentale) sul quinto tempo della battuta 3: poi raddoppia la terza (Re-Si b) dell'accordo posto sul tempo 2 e 3 della misura 4, e finalmente di nuovo la fondamentale sul quarto tempo della misura 4.

Es. 75. Mussorgsky-Ravel: *Quadri di una Esposizione*



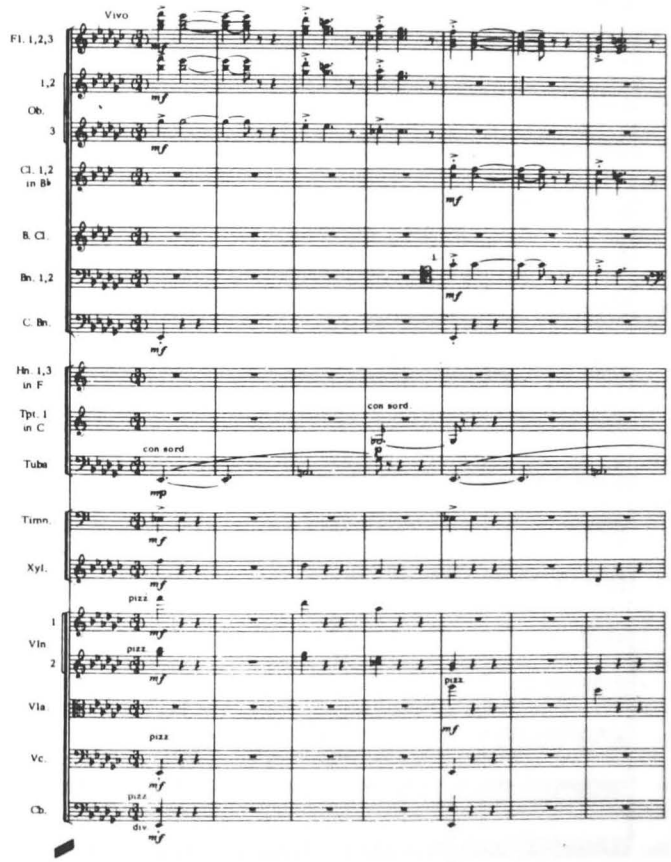
Esempio 76. Mussorgsky-Ravel: *Quadri di una Esposizione*

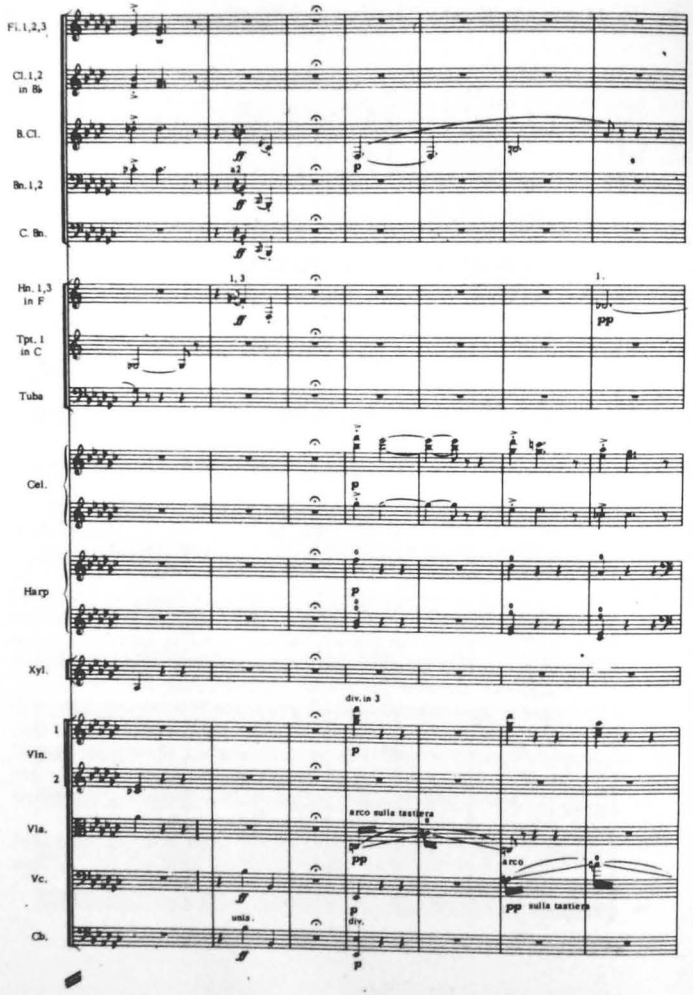
Come abbiamo detto, la prima orchestrazione è relativamente semplice. Notate che gli accordi del rigo superiore compaiono esclusivamente ai fiati acuti, col primo accento sottolineato dal pizzicato degli archi e dal silofono. Osservate inoltre che la linea del basso è eseguita due volte dalla tuba con sordina, mentre la tromba con sordina ne assume l'ultima nota entrambe le volte. Controfagotto, timpani, 'celli e contrabbassi forniscono l'accento all'inizio di ciascun segmento di quattro misure. L'ultima misura è eseguita *fortissimo* ed è perciò orchestrata molto pesantemente.

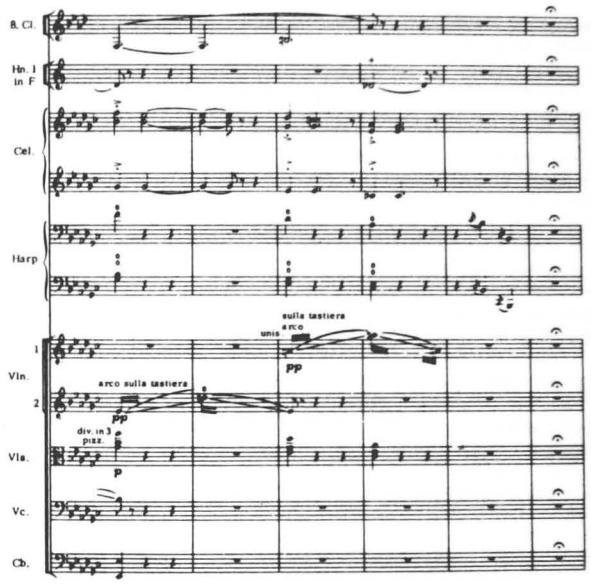
La seconda orchestrazione adotta un principio analogo. Gli accordi del rigo superiore si fanno sentire nella celesta e negli armonici dell'arpa, mentre il pizzicato degli archi aggiunge il consueto accento. La linea del basso è sonata dal clarinetto basso, con l'intervento sull'ultima nota del primo corno; il pizzicato grave fornisce i due accenti all'inizio di ciascun frammento. L'ultima battuta è ora sonata dall'arpa sola.

Particolare attenzione dovrebbe esser prestata ai glissandi degli archi. Notate il Do e il Re aggiunti rispettivamente nelle viole e nei violini secondi, ciò che crea interessantissime variazioni armoniche.

Es. 76. Mussorgsky-Ravel: *Quadri di una Esposizione*







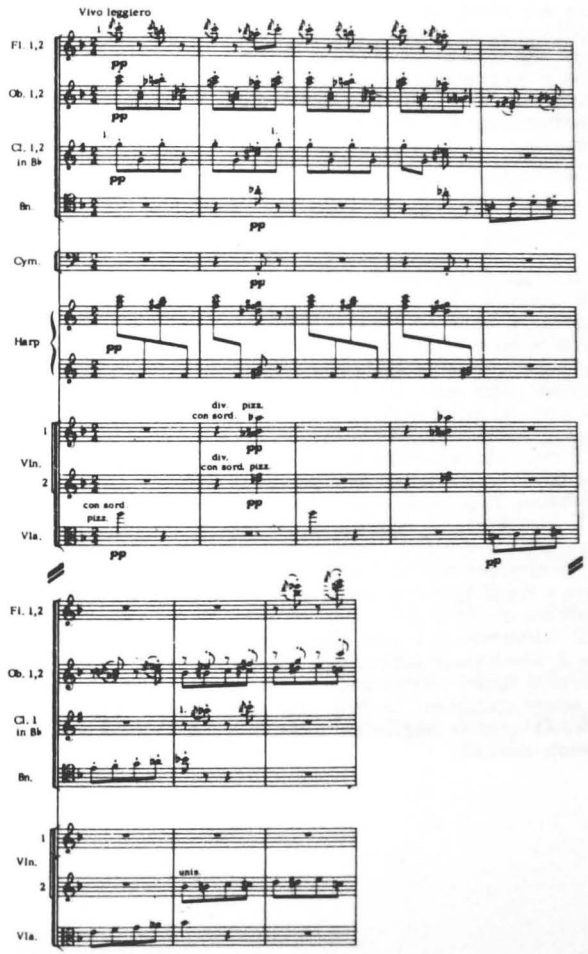
Esempio 77. Mussorgsky-Ravel: *Quadri di una Esposizione*

Il segmento piú complesso è il primo di quattro misure. La scelta dei legni acuti non richiede commento, ma l'effettiva distribuzione di tali strumenti esigerebbe la vostra attenzione. Gli abbellimenti sono cosí eseguiti dal solo primo flauto, che dà rilievo agli accenti di ciascuna misura. Osservate che l'abbellimento posto sul secondo tempo della misura 2 è stato aggiunto da Ravel proprio perché, in armonia con l'articolazione della frase, questo tempo è accentato. Osservate inoltre che questo me-

desimo accento è accresciuto: 1) dagli accordi pizzicati dei primi e secondi violini con sordina, e 2) dal tocco dei piatti. Notate altresí che, essendovi cinque suoni in questo accordo (invece di tre come nel precedente), sono stati aggiunti il secondo clarinetto e il primo fagotto per il completamento. (Naturalmente lo stesso deve dirsi del secondo tempo della misura 4). Ci piacerebbe infine richiamare la vostra attenzione sulla arpa, la quale raddoppia la maggior parte dei suoni dei legni ed è qui usata allo scopo di dare pastosità all'insieme della sonorità (pur conservando ancora il suo carattere leggero); un tratto significativo che prova come Ravel *ri-pensò* il discorso musicale in termini orchestrali (invece di *trascriverlo* semplicemente per orchestra). Il pizzicato della viola nelle misure 1 e 3 non esige spiegazione.

Il secondo segmento di quattro misure è caratterizzato soprattutto: 1) dal repentino cambio di registro, 2) dalla linea ascendente, e 3) dal passaggio a guisa di scala sul rigo inferiore. Notate il modo con cui quest'ultimo è eseguito inizialmente dagli strumenti gravi, fagotto e viole pizzicate all'unisono (una combinazione tradizionale), poi assunto (nella battuta 7) dal secondo oboe e secondi violini pizzicati. È la linea ascendente a determinare ciò, cosí come determina il progressivo scambio del motivo sincopato (rigo superiore) fra strumenti sempre piú acuti: due oboi dapprima, il primo oboe e primo clarinetto poi, e nell'ultima battuta due flauti e primo oboe (tre suoni).

Es. 77. Mussorgsky-Ravel: *Quadri di una Esposizione*



II

L'apparente semplicità degli esempi tratti dalle ultime opere di Stravinsky può avervi tratto in inganno. È vero invece che la caratteristica semplificazione del contesto orchestrale qui rilevabile è dovuta per molti rispetti alla straordinaria abilità e al talento del compositore in questo campo, e noi riteniamo che possiate imparare una quantità di cose dallo attento studio di tali esempi. Comparando le vostre ri-orchestrazioni con le partiture originali qui riportate, troverete indubbiamente non poche discrepanze.

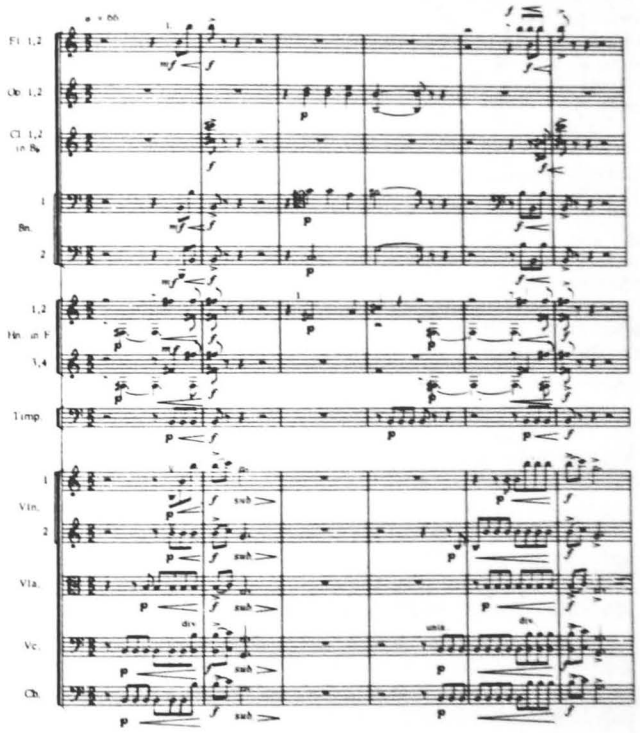
Esempio 78. Stravinsky: Sinfonia in Do

Il primo frammento di due misure non è altro che un *crescendo* sul Si (questo suono è strumentato in parecchi registri) seguíto dal *forte* nel punto piú alto e dal *diminuendo* sul motivo della misura 2. Osservate come il Si basso è presentato del tutto naturalmente dagli archi gravi ('celli e contrabbassi) e gradualmente passa al resto degli archi. Questa disposizione degli archi costituisce il trattamento fondamentale del suono Si. Il ruolo dei fiati è facile da comprendere. Come al solito, i corni forniscono il caratteristico effetto di pedale mentre flauti e fagotti aumentano il *crescendo* nell'ultimo tempo. I clarinetti aggiungono l'accento sul tempo critico (primo tempo della misura 2). Infine, i timpani accrescono sensibilmente l'effetto del *crescendo*.

Il frammento 2 è decisamente contrastante (tematicamente, dinamicamente e timbricamente). Il carattere neutro della frase è bene espresso dalla versione per strumenti a fiato. Potete sentirvi soddisfatti se avete pensato a questi strumenti, anche se la vostra scelta si mostri differente dall'originale.

Il frammento 3 è nient'altro che una estesa variante del frammento 1. Osservate in primo luogo il modo con cui i timpani preparano dapprima il motivo fondamentale sul Si, mentre il frammento 2 non è stato ancora completato. Studiate pure accuratamente le diverse varianti strumentali divenute necessarie a causa delle sostituzioni e trasformazioni puramente musicali.

Es. 78. Stravinsky: Sinfonia in Do



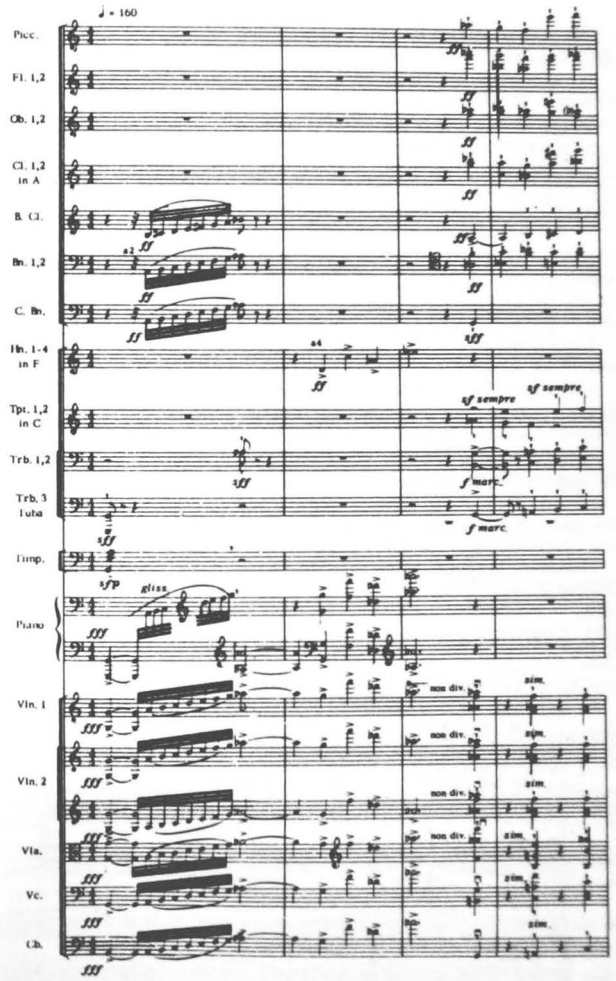
Esempio 79. Stravinsky: Sinfonia in Tre Movimenti

Riteniamo che nella misura 1 abbiate usato tutti gli archi e il caratteristico glissando del pianoforte. Avete pensato a tutti gli strumenti a fiato gravi (clarinetto basso, fagotti e controfagotto) per il raddoppio del disegno di biscrome (rigo 3)? Pensiamo che abbiate pure intravvisto la parte dei timpani. Probabilmente avete avuto piú noie nel raffigurarvi il ruolo degli ottoni. Riguardatevelo, e lo troverete del tutto logico (accenti sul primo e sul terzo tempo).

Ovviamente, gli archi eseguono il motivo in ottave. È interessante, in primo luogo, che il motivo risulti caratterizzato dall'entrata dei quattro corni all'unisono (rigo 2 dell'esempio).

Il compito piú difficile è la ri-orchestrazione dell'ultimo motivo. Dobbiamo aver riguardo al fatto che si tratta di una presentazione melodica in terze e seste, affidata ai fiati, sia legni che ottoni, e inoltre di un accompagnamento o piuttosto punteggiatura armonica affidata agli archi che suonano con corde triple (in un caso, doppie). Il basso è presentato completamente nelle parti del terzo trombone, controfagotto e segnatamente dei contrabbassi, che accrescono il ritmo sincopato.

Es. 79. Stravinsky: Sinfonia in Tre Movimenti



III. Esempio 80. Berg: *Wozzeck*

La misura 4 dell'Es. 80 presenta due significativi dettagli ai quali potete non aver fatto caso:

1. L'unisono « diviso » delle due viole sole. Mentre la prima viola continua a sonare il disegno ritmico fondamentale di questo frammento, la seconda viola produce un effetto-pedale con la sua nota tenuta.

2. Noterete che nella misura 4 le semicrome del motivo basso sono state raddoppiate (dall'arpa). Questo raddoppio non solo sottolinea un inciso importante, ma sostiene il *crescendo,* preparando nel tempo stesso la sonorità piena della misura successiva.

Il secondo frammento, battute da 5 a 8, presenta un *tutti* la cui sonorità è data da tutti i violini primi (eccetto i primi due) e da tutte le viole (eccetto le prime due). Questa sonorità d'insieme è pure realizzata nel basso mediante l'unisono del fagotto con l'arpa e il clarinetto basso.

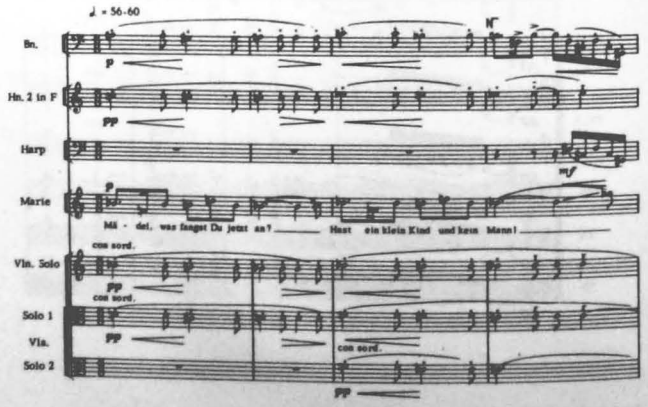
Nella battuta 8 l'arpa raddoppia di nuovo il motivo importante del basso.

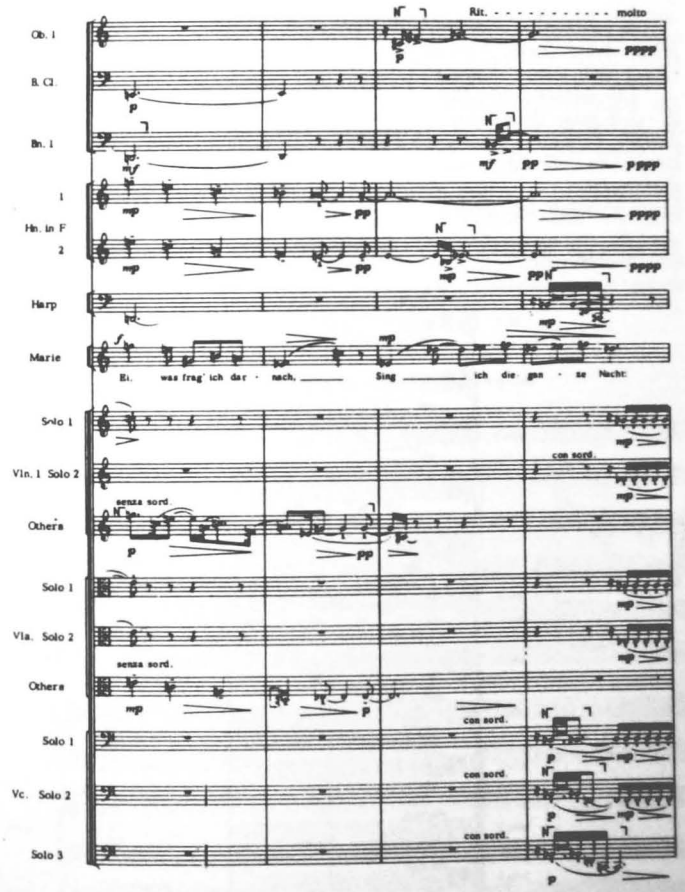
Osservate che qui il *tutti* si trasforma ancora per la tipica scrittura solistica. Questa alternanza dei due tipi di disposizione è adoperata per il fatto che mentre le prime quattro misure sono eseguite *piano* (con un solo *crescendo* nella seconda parte dell'ultima misura), le battute 5 e 6 sono eseguite *forte.* Ciò giustifica l'impiego del *tutti* in queste due misure.

La battuta 6 ha un *diminuendo* e la seguente misura è sonata *mezzo-piano,* cui segue un altro *diminuendo.* Il ritorno del trattamento solistico è cosí completamente giustificato.

Osservate la disposizione assai ingegnosa dei tre 'celli soli nell'ultima battuta dell'esempio.

Es. 80. Berg: *Wozzeck*



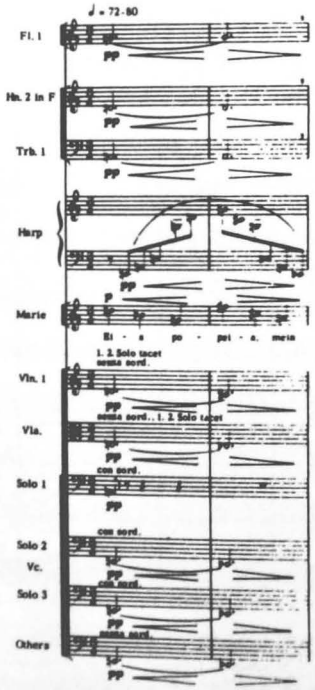


Esempio 81. Berg: *Wozzeck*

Il contrasto è prodotto dall'improvviso mutamento del *tutti* (tutti i primi violini tranne i primi due, tutte le viole eccetto le prime due e tutti i 'celli tranne il primo).

Ciò sembra contraddire il nostro precedente rilievo circa la maniera in cui il *piano* della parte vocale dovrebbe essere accompagnato. Ciononondimeno, l'effetto qui prodotto è qualcosa di estremamente dolce, qualità accresciuta dalle figure accordali spezzate dell'arpa (presumiamo che non abbiate fatto confusione, affidando a strumento diverso dall'arpa queste figure accordali arpeggiate).

Es. 81. Berg: *Wozzeck*



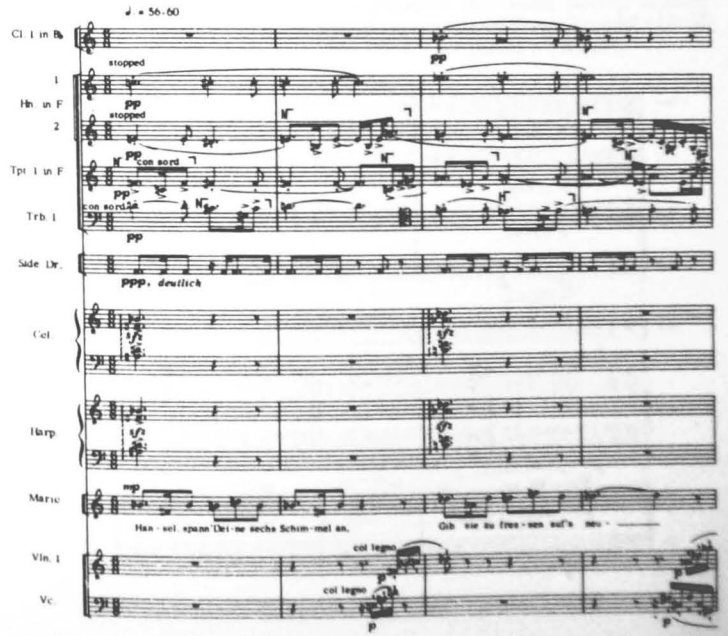
Esempio 82. Berg: *Wozzeck*

Berg usa qui nuovamente il tipo solistico di disposizione strumentale, anche se questa volta la sonorità dell'insieme è omogenea, pel fatto che vi sono impiegati principalmente gli ottoni (primi due corni, prima tromba e primo trombone — tutti con sordina).

Notate che gli accenti con *sforzato* sono forniti dalla celesta e dall'arpa e che i caratteristici motivi di semicrome (che anche nell'Es. 80 vedemmo raddoppiati) sono di nuovo raddoppiati dagli archi sonati *col legno*.

Osservate infine la parte assai significativa del tamburo piccolo, che non solo rinforza il motivo ritmico saliente della parte vocale, ma introduce pure un disegno ritmico suo proprio. Questo è sonato *ppp, distinto*, un'indicazione abbastanza ovvia. Un accurato studio comparativo della partitura originale degli esempi 80 e 82 è raccomandabile per il grande valore istruttivo di essi.

Es. 82. Berg: *Wozzeck*



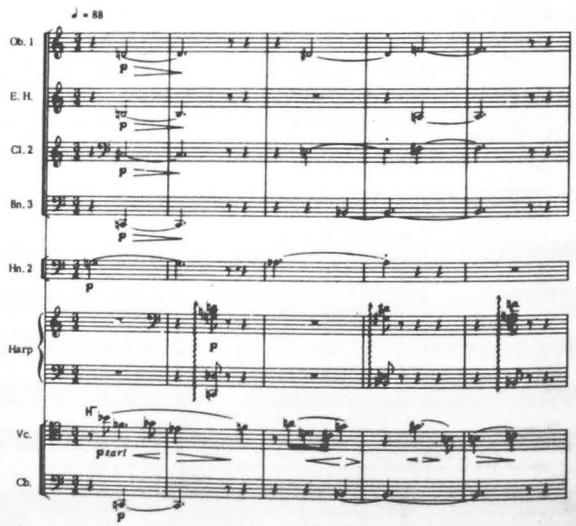
IV. Esempio 83. Schoenberg: Variazioni per Orchestra, op. 31 (1928)

La scelta degli strumenti per gli accordi non è l'aspetto essenziale di questo specialissimo modo di scrittura orchestrale. La vostra scelta, anche se non coincide esattamente con la partitura originale, può pure essere accettabile. Tuttavia, la partitura di Schoenberg presenta due elementi importanti.

In primo luogo, giacché la melodia è affidata ai 'celli, l'uso degli archi è del tutto evitato nell'armonizzazione, fatta eccezione per la parte grave (il basso effettivo del tema), che figura nel terzo fagotto raddoppiato all'unisono dai contrabbassi.

Il secondo tratto essenziale di questa versione è il trattamento dell'arpa, la cui funzione consiste in una sorta di punteggiatura del vario succedersi degli accordi. Tale successione è sottolineata e accresciuta non in questa sola maniera; gli stessi accordi dell'arpa creano uno specialissimo effetto orchestrale, poiché l'attacco di questo strumento coincide con il ritrarsi dei rimanenti strumenti (i quali presentano l'armonia). Questa specie di dialettica simultaneità di attacco e sospensione costituisce una delle piú originali e genuine idee orchestrali che conosciamo.

Es. 83. Schoenberg: Variazioni per Orchestra, op. 31 (1928)



Esempio 84. Schoenberg: Variazioni per Orchestra

Troverete che le figure non raddoppiate sono quelle eseguite col legato cantabile. La sonorità semplice dei due oboi e quindi delle viole e dei 'celli, è qui sufficiente, e sottolinea il carattere del motivo in parola. Osservate che questi motivi sono designati come *parti secondarie,* il che significa che essi sono i piú importanti nell'insieme delle figurazioni accompagnanti.

Le parti segnate con lo staccato sono quelle raddoppiate.

Vi troviamo due specie di procedimenti:

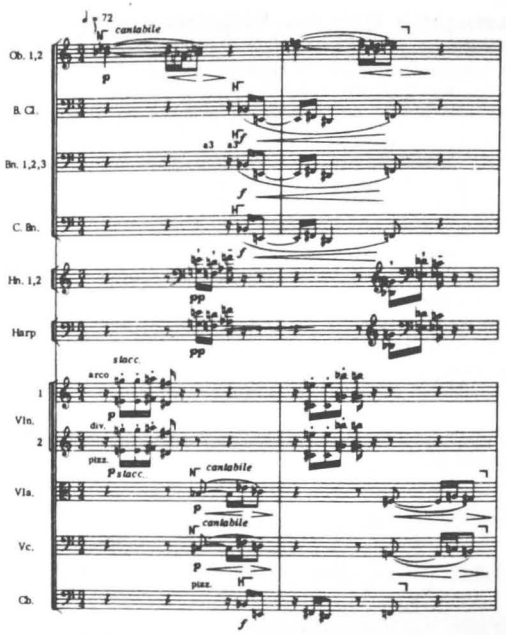
1. I primi violini divisi suonano con l'arco raddoppiati dai secondi violini divisi e sonati col pizzicato.

2. Lo staccato dei corni è messo in risalto dal raddoppio dell'arpa.

Noterete pure che il tema sintetizza la giustapposizione dialettica di legato e staccato, giacché i legni gravi, che suonano legato, sono raddoppiati dai contrabbassi che suonano staccato (cioè pizzicato).

Inoltre: solo il tema accoppia legni e archi, mentre i due gruppi dei motivi secondari sono distribuiti fra strumenti di timbro diverso. Cosí, come abbiamo già detto, il primo dei gruppi secondari è strumentato per oboi (strumenti a fiato) completati dai violini (archi), laddove gli altri gruppi secondari procedono in maniera opposta: viole e 'celli (archi), completati da corni e arpa (fiati e strumenti a pizzico).

Es. 84. Schoenberg: Variazioni per Orchestra



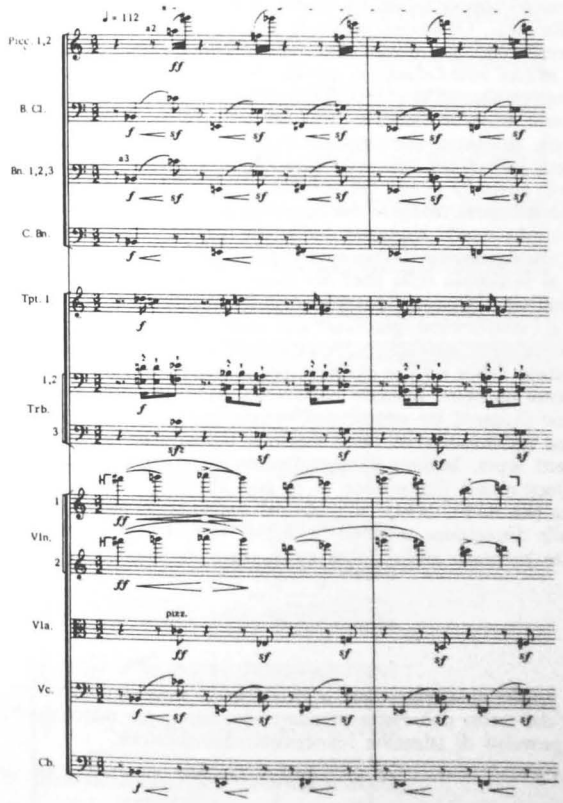
Esempio 85. Schoenberg: Variazioni per Orchestra

Tutto il motivo di due suoni è costantemente fatto sentire dai 'celli raddoppiati dal clarinetto basso e dai tre fagotti. Ciò fornisce il rilievo necessario. Tuttavia, la prima nota di ciascuna coppia (queste prime note, prese insieme, costituiscono il tema) è pure sonata dai contrabbassi raddoppiati dal controfagotto ed è, cosí, bene isolata (osservate che la seconda nota del motivo è costantemente raddoppiata dalle viole e dal terzo trombone).

Il resto della struttura non richiede che poche spiegazioni. La parte principale, molto pronunciata, è affidata a primi e secondi violini all'uni-

sono. I tre motivi secondari, rispettivamente posti nei registri acuto, medio e grave, sono eseguiti da strumenti il cui suono è penetrante o forte abbastanza per renderli percepibili: due ottavini all'unisono, prima tromba e primo e secondo trombone rispettivamente.

Es. 85. Schoenberg: Variazioni per Orchestra



Es. 86. Schoenberg: *Musica d'Accompagnamento per una Scena di Film*

Dicemmo che la figurazione dell'*ostinato* è affidata principalmente agli archi (secondo e terzo rigo). Presumiamo che abbiate strumentato la parte superiore di questi (secondo e terzo rigo) coi primi violini, e la punteggiatura in crome coi secondi violini col pizzicato. Riteniamo pure che abbiate pensato ai 'celli (quali altri strumenti potrebbero farlo?) per le terzine del rigo di fondo. La « parte omessa » è ovviamente rappresentata dalle viole. Quale può essere la loro funzione? Un accurato esame dei diversi segmenti di questa parte vi mostrerà un nuovo modo di *fusione* avente affinità con l'effetto di pedale. Nei primi tre segmenti il ruolo delle viole consiste in una sorta di elemento di congiunzione (o *legamento*) fra la parte dei primi violini e quella dei 'celli. In verità il motivo ritmico delle viole raddoppia alternativamente alcune note di ciascuna di queste due parti. Nell'ultimo segmento tuttavia, le viole non fanno altro che mettere in risalto la terzina del secondo tempo sul La b dei primi violini.

Abbiamo fatto cenno all'uso del pianoforte in tutti questi frammenti. Ciò dovrebbe avervi suggerito l'idea che questo strumento partecipa:

1. alla figurazione dell'*ostinato* (rigo superiore — mano destra);
2. al raddoppio della linea del basso (con la mano sinistra).

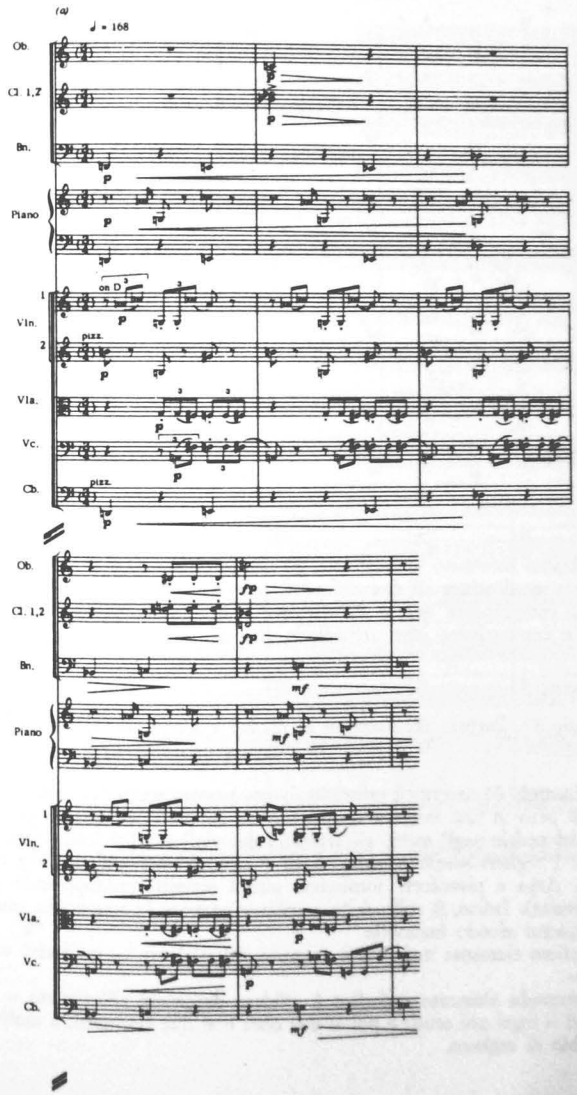
Quali altri strumenti sostengono la linea del basso? Ovviamente il fagotto e i contrabbassi (pizzicato! allo scopo di migliorare l'effetto dello staccato).

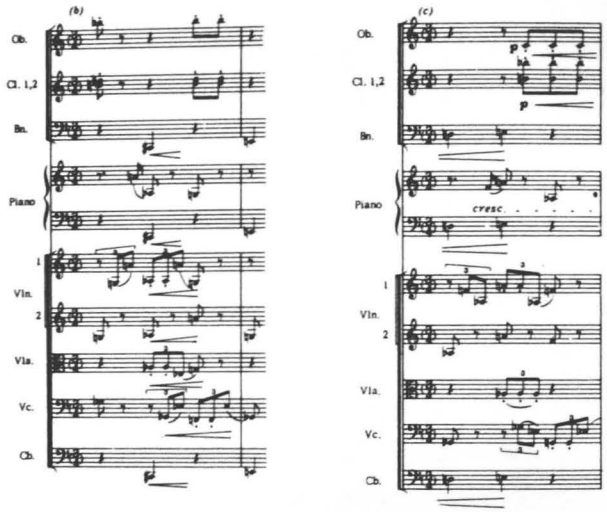
Restano l'oboe e i due clarinetti per il motivo armonico. Per quanto ovvio possa sembrare, dovreste nondimeno esaminare attentamente la disposizione di questi tre strumenti. Noterete che i vari accordi non sono quasi mai orchestrati nella stessa maniera. I due primi accordi mostrano i clarinetti sopra, laddove il terzo accordo mostra i clarinetti sotto gli oboi. Quest'ultima disposizione la si può ritrovare all'inizio del terzo segmento (Es. 86 b), mentre all'inizio del quarto segmento (Es. 86 c) torniamo alla disposizione originale (a dire il vero, alcune misure qui non riprodotte mostrano anche l'oboe come parte mediana).

* * *

Le lunghe spiegazioni date a questi brevi estratti dovrebbero convincervi che molto può essere ottenuto adoperando un materiale esiguo, se si è provvisti di talento e immaginazione orchestrale.

Es. 86. Schoenberg: *Musica d'Accompagnamento per una Scena di Film*





Abbiamo accennato al fatto che gli ultimi due esempi costituiscono una chiara applicazione di due differenti principi. Presumiamo che siate riusciti a comprendere queste differenze e che abbiate afferrato la particolare e caratteristica idea orchestrale che domina ciascuno di questi estratti.

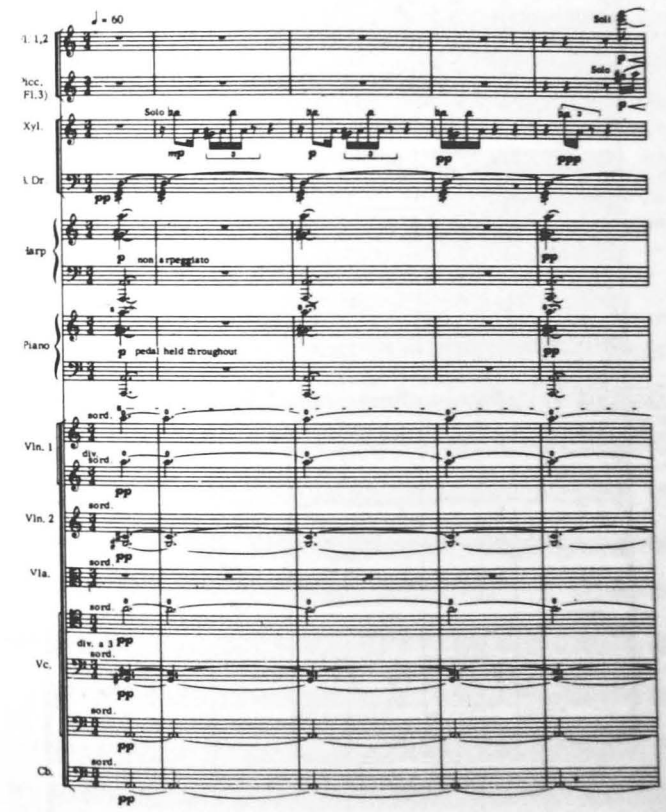
Esempio 87. Barber: *Meditazione di Medea e Danza della Vendetta*

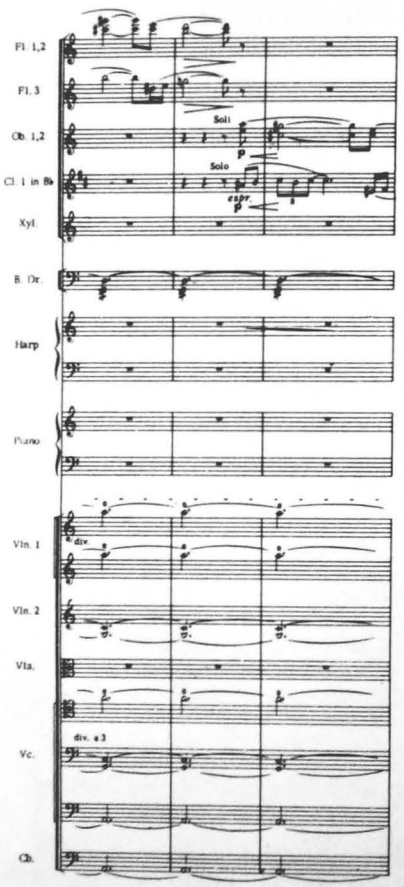
L'Esempio 87 osserva il principio di una pastosa sonorità del *tutti* — realizzato però in una maniera nuova. Notate subito l'interessante disposizione del pedale negli archi; gli armonici dei violini e dei 'celli (righi 2 e 5) per i registri medio e acuto, 'celli e contrabbassi per il La grave (rigo 7). Arpa e pianoforte forniscono alcuni accenti (raddoppiando gli archi talvolta). Infine, il rullo della grancassa accresce la misteriosa sonorità di questo sfondo immobile.

Il primo elemento melodico è eseguito dal silofono — un tratto originale —.

Il secondo elemento melodico è affidato dapprima all'ottavino e ai due flauti (i legni piú acuti) e poi ai due oboi e ai due clarinetti, a motivo del cambio di registro.

Es. 87. Barber: *Meditazione di Medea e Danza della Vendetta*





Esempio 88. Sessions: Seconda Sinfonia

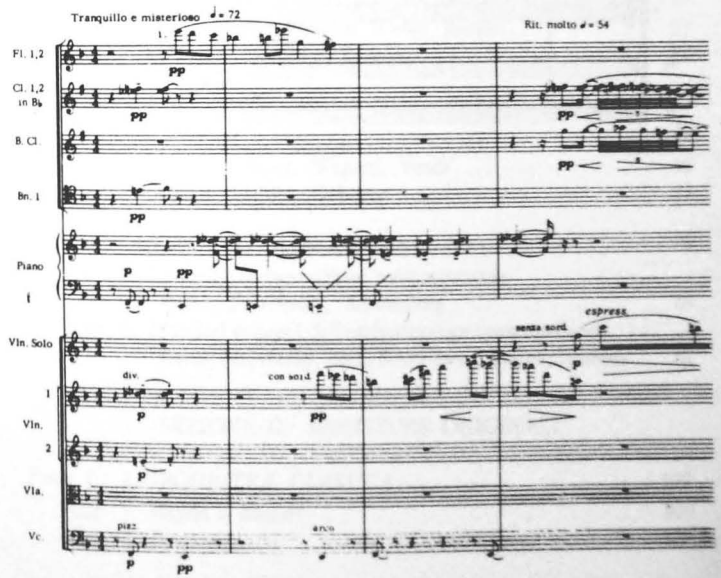
Notate in primo luogo l'interessante distribuzione — piena di contrasti — della melodia: flauto solo — tutti i primi violini con sordina — violino solo senza sordina.

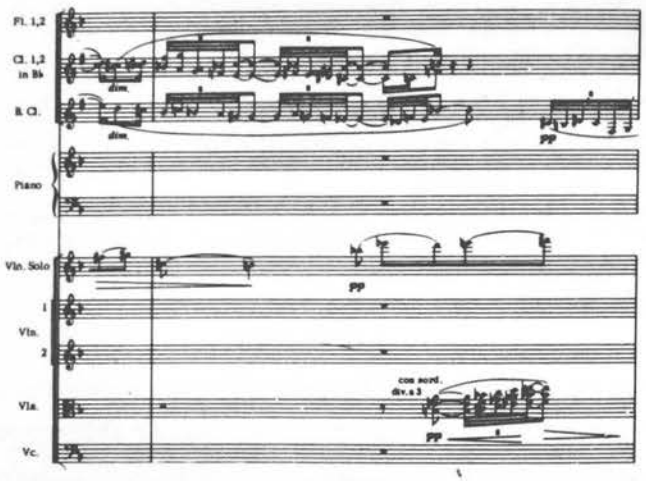
Osservate in secondo luogo il bipartirsi dell'accompagnamento fra pianoforte da un lato e clarinetti, fagotto e 'celli dall'altro. Notate pure che clarinetti e fagotto smettono di sonare dopo l'entrata del flauto solo.

Notate infine la « ripresa » da parte delle viole (divise a tre) delle figure secondarie dei clarinetti e del clarinetto basso (il timbro è simile, ma tuttavia vi è contrasto!).

Il motivo contrappuntistico si fa poi sentire nel clarinetto basso, il quale dà prova di essere lo strumento ideale per questa capricciosa melodia bassa.

Es. 88. Sessions: Seconda Sinfonia





INDICE

Introduzione 5
Nota Introduttiva 9
Prefazione 11

SEZIONE I: ESERCIZI

Parte I. L'ORCHESTRA CLASSICA 17
Cap. 1. Haydn e Mozart 17
Cap. 2. Beethoven 21

Parte II. L'ORCHESTRAZIONE DEL PRIMO ROMANTICISMO 27
Cap. 3. Schubert, Mendelssohn, Weber, Rossini . . . 27
Cap. 4. Schumann, Brahms, Berlioz 38

Parte III. L'ORCHESTRAZIONE DEL TARDO ROMANTICISMO 49
Cap. 5. L'Opera: Bizet, Wagner, Verdi 49
Cap. 6. Strauss, Mahler, Debussy 64

Parte IV. L'ORCHESTRA MODERNA 76
Cap. 7. La prima orchestrazione contemporanea: Ravel, Stravinsky, Schoenberg 76
Cap. 8. Ulteriori sviluppi dell'orchestrazione contemporanea: Ravel, Stravinsky, Berg, Schoenberg, Barber, Sessions 88

SEZIONE II: PARTITURE ORIGINALI

Parte I. L'ORCHESTRA CLASSICA 109
Cap. 1. Haydn e Mozart 109
Cap. 2. Beethoven 118

Parte II. L'ORCHESTRAZIONE DEL PRIMO ROMANTICISMO 127
Cap. 3. Schubert, Mendelssohn, Weber, Rossini . . . 127
Cap. 4. Schumann, Brahms, Berlioz 145

Parte III. *L'ORCHESTRAZIONE DEL TARDO ROMANTICISMO* 162
Cap. 5. L'Opera: Bizet, Wagner, Verdi 162
Cap. 6. Strauss, Mahler, Debussy 184

Parte IV. *L'ORCHESTRA MODERNA* 202
Cap. 7. La prima orchestrazione contemporanea: Ravel, Stravinsky, Schoenberg 202
Cap. 8. Ulteriori sviluppi dell'orchestrazione contemporanea: Ravel, Stravinsky, Berg, Schoenberg, Barber, Sessions 221

INDICE DEGLI AUTORI E DELLE OPERE

	Pagine: Riduzioni pianistiche	Pagine: Partiture
Barber Samuel		
Meditazione di Medea e Danza della Vendetta		
Es. 87	103	247
Beethoven, Ludwig van		
Sinfonia Eroica		
Es. 7	22	119
Es. 8	22	120
Es. 9	23	121
Sinfonia n. 5		
Es. 10	24	122
Es. 11	24	122
Es. 12	25	123
Es. 13	25	124
Sinfonia n. 8		
Es. 14	26	126
Berg, Alban		
Wozzeck		
Es. 80	96	236
Es. 81	97	238
Es. 82	98	239
Berlioz, Hector		
Sinfonia Fantastica		
Es. 35	45	154
Es. 36	46	155
Es. 37	46	156
Es. 38	47	158
Es. 39	48	160

Bizet, Georges

Carmen

Es. 40 . . . . . 50 . . 163
Es. 41 . . . . . 51 . . 165
Es. 42 . . . . . 52 . . 167
Es. 43 . . . . . 53 . . 168

Brahms, Johannes

Concerto per Violino

Es. 31 . . . . . 41 . . 148
Es. 32 . . . . . 42 . . 149

Terza Sinfonia

Es. 33 . . . . . 43 . . 151
Es. 34 . . . . . 44 . . 153

Debussy, Claude

Prélude à l'Après-midi d'un Faune

Es. 58 . . . . . 72 . . 195
Es. 59 . . . . . 72 . . 196

Fêtes

Es. 60 . . . . . 73 . . 197

Ibéria

Es. 61 . . . . . 74 . . 199
Es. 62 . . . . . 75 . . 201

Haydn, Joseph

Sinfonia n. 99, in Mi b

Es. 3 . . . . . 19 . . 111
Es. 4 . . . . . 19 . . 114

Mahler, Gustav

Settima Sinfonia

Es. 55 . . . . . 69 . . 191

Kindertotenlieder

Es. 56 . . . . . 70 . . 192
Es. 57 . . . . . 71 . . 194

Mendelssohn, Felix

Sinfonia Italiana

Es. 15 . . . . . 27 . . 127
Es. 16 . . . . . 28 . . 129
Es. 17 . . . . . 29 . . 130
Es. 18 . . . . . 30 . . 131

Mozart, Wolfgang A.

Sinfonia in La, K. 201

Es. 1 . . . . . 18 . . 109
Es. 2 . . . . . 18 . . 110

Sinfonia in Sol min., K. 550

Es. 5. . . . . 20 . . 116
Es. 6 . . . . . 20 . . 117

Mussorgsky-Ravel

Quadri di una Esposizione

Es. 75 . . . . . 91 . . 226
Es. 76 . . . . . 91 . . 227
Es. 77 . . . . . 92 . . 231

Ravel, Maurice

Rapsodie Espagnole

Es. 63 . . . . . 77 . . 204

L'Heure Espagnole

Es. 64 . . . . . 78 . . 206

Bolero

Es. 73 . . . . . 89 . . 222
Es. 74 . . . . . 90 . . 224

Rossini, Gioacchino

Ouverture della Semiramide

Es. 21 . . . . . 33 . . 137
Es. 22 . . . . . 33 . . 137
Es. 23 . . . . . 34 . . 138
Es. 24 . . . . . 34 . . 140

Schoenberg, Arnold

Cinque Pezzi per Orchestra

Es. 69 . . . . . 85 . . 216
Es. 70 . . . . . 86 . . 217
Es. 71 . . . . . 87 . . 218
Es. 72 . . . . . 87 . . 220

Variazioni per Orchestra

Es. 83 . . . . . 99 . . 240
Es. 84 . . . . . 99 . . 242
Es. 85 . . . . . 100 . . 243

Musica d'Accompagnamento per una Scena di Film

Es. 86 . . . . . 101 . . 245

Schubert, Franz

Sinfonia Incompiuta

Es. 19 . . . . . 31 . . 134
Es. 20 . . . . . 32 . . 135

Schumann, Robert

Concerto per Violoncello

Es. 28 . . . . . 39 . . 145

Quarta Sinfonia

Es. 29 . . . . . 39 . . 146
Es. 30 . . . . . 40 . . 147

Sessions, Roger

Seconda Sinfonia

Es. 88 . . . . . 104 . . 249

Strauss, Richard

Don Juan

Es. 51 . . . . . 65 . . 185

Morte e Trasfigurazione

Es. 52 . . . . . 66 . . 187

Till Eulenspiegel

Es. 53 . . . . . 67 . . 188
Es. 54 . . . . . 68 . . 189

Stravinsky, Igor

Chant du Rossignol

Es. 65 . . . . . 79 . . 208

Le Sacre du Printemps

Es. 66 . . . . . 80 . . 209
Es. 67 . . . . . 81 . . 211
Es. 68 . . . . . 82 . . 213

Sinfonia in Do

Es. 78 . . . . . 94 . . 233

Sinfonia in Tre Movimenti

Es. 79 . . . . . 95 . . 235

Verdi, Giuseppe

Falstaff

Es. 48 . . . . . 61 . . 179
Es. 49 . . . . . 62 . . 181
Es. 50 . . . . . 63 . . 182

Wagner, Richard

Tristano e Isotta

Es. 44 . . . . . 54 . . 170
Es. 45 . . . . . 55 . . 171
Es. 46 . . . . . 56 . . 174

Incantesimo del Fuoco da La Walkiria

Es. 47 . . . . . 58 . . 176

Weber, Carl Maria von

Ouverture del Freischütz

Es. 25 . . . . . 35 . . 141
Es. 26 . . . . . 37 . . 143
Es. 27 . . . . . 37 . . 144