

Traccia di storia dell'orchestra



Conservatorio “Luca Marenzio” - Brescia
Corso di Semiografia – ear training
Triennio superiore
2011

g. g.

DEFINIZIONI

Classi: ARCHI, FIATI, PERCUSSIONI, SUPPLEMENTARI

5 gruppi: Archi, Legni, Ottoni, Percussioni, Supplementari

Archi: Violino
Viola
Violoncello
Contrabbasso

Legni: Flauto, Fl Piccolo, Fl Contralto in Sol
Clarinetto, Cl Basso
Oboe
Corno inglese
Fagotto, Controfagotto

Ottoni: Corno
Tromba
Trombone
Tuba

Percussioni: Timpani
Grancassa
Piatti, Triangolo
Tamburo

Supplementari: Arpa, Pianoforte, Organo, ecc.

In relazione alle dimensioni l'orchestra può essere definita: *d' Archi* (o da Camera), *Piccola, Media, Grande*.
In concerto è definita *Sinfonica*.

Parti (linee reali)
Voci: (linee strumentali, con eventuali raddoppi)

Monodico (linee sovrapposte)
Armonico (per accordi)

“Solo” (momentaneo rilievo di uno strumento)
“Concertante” (con altre parti solistiche)
“Obbligato” (subordinato a una parte solista)
“Solista” (strumento solista nei Concerti)

Partitura: insieme di tutte gli strumenti d'orchestra

Spartito: riduzione di una Partitura per Pianoforte e canto.

STORIA

Originariamente il termine *Orchestra* designava lo spazio tra la scena e le gradinate del teatro greco, dove agiva il Coro della Tragedia.

L'accezione odierna è ampliata al gruppo strumentale variamente composto che, nel tempo, ha assunto caratteristiche molto differenziate.

Nel periodo pre Rinascimentale i gruppi strumentali non erano specificati dai compositori, la musica scritta era quasi esclusivamente vocale (se si eccettuano le intavolature, che in alcuni casi erano la trascrizione di musica vocale, in altri casi erano brani originali per strumento). I gruppi strumentali al servizio delle Corti rinascimentali erano composti in modo molto vario e non si ponevano come una strutturazione di complessi

musicali riconoscibili; spesso rispondevano a predilezioni dei Signori che li ospitavano, o a disponibilità di strumentisti particolarmente abili, oppure ancora a esigenze ambientali e sonore (saloni per le feste, chiese per le liturgie, spazi aperti, parate militari, ecc).

Il termine “*Concerto*” nel Rinascimento indicava dei gruppi organizzati di strumenti che, più tardi, assumeranno il nome di “*Orchestra*”.

Nelle Corti del periodo i Concerti accompagnavano le danze, le feste, e, in genere contribuivano a mostrare la ricchezza dei Signori.

Alfonso d'Este a Ferrara, a cavallo tra il '400 e il '500, stipendiava musicisti italiani e stranieri che ogni giorno svolgevano prove sotto la direzione di un direttore (uno dei più importanti fu Luzzasco Luzzaschi).

Anche la duchessa amava circondarsi di musica e aveva formato un “*Concerto di Dame*”.

Celebri anche la *Filarmonica di Verona*, il *Concerto* alla Corte di Francia, in Inghilterra con Enrico VI e Enrico VIII. Elisabetta disponeva di 10 sonatori di tromba, 6 di trombone, 1 di ribecca (strumento a corde di origine araba), 8 di viola, 3 di tamburo, 2 di flauto, 1 di cornamusa, e poi arpisti, liutisti oltre a liutai, organari e costruttori di 'Regali'.

Gli “*Intermedi di Corte*” erano spazi di spettacolo in cui si alternavano momenti di letteratura, di danza, di musica rappresentativa su argomenti favolistici e mitologici. Il termine stesso ne denuncia l'origine; inizialmente rappresentavano un momento di separazione tra gli atti di una rappresentazione drammatica, in seguito divennero forme sempre più caratterizzate, fino ad acquisire una propria autonomia. L'uso degli strumenti aveva un gran rilievo insieme al canto polifonico e a solo. Gli strumenti a volte venivano travisati in forme d'animale, in serpenti, cigni o in Furori cinti di serpi con armi.

Poco si conosce sulle musiche scelte per gli Intermedi e sulle modalità con cui venivano eseguite. Per la maggior parte era musica vocale “strumentata”. Brani di musica vocale erano liberamente strumentate dagli esecutori che sceglievano spesso brani polifonici conosciuti e quindi facilmente riconoscibile nella nuova veste. Erano anche frequenti i casi in cui voci e strumenti si fondevano in un'unica esecuzione, oppure di strumenti che sostituivano alcune voci in diverse combinazioni.

In molte edizioni musicali dell'epoca si legge: “*per cantare o sonare con ogni sorta di stromenti*”, che, se da un lato sottolineava l'origine vocale del brano, dall'altro ne autorizzava l'esecuzione anche esclusivamente strumentale.

Le parti (non ancora in partitura) conservano l'indicazione delle voci : Cantus (o Discantus o Superior), Altus, Tenor e Bassus. A questa indicazione per registri vocali si attiene la costruzione degli strumenti compresi nelle diverse famiglie. Ogni famiglia si articola in tessiture (tagli) diversi per coprire l'intera estensione (e il colore) delle voci umane.

-Le VIOLE prevedevano 5 tagli distinti in - Viole da braccio: Soprano, Contralto (o Alto), Tenore Viole da Gamba: Basso e Contrabbasso (o Violone).

-Il FLAUTO dritto (o dolce) o inglese, traverso (tedesco) modellati su un coro a 4 voci (Agricola ne elenca di 8 tipi, dal fl piccolo al contrabbasso)

-Il CORNETTO (tromba) prevedeva tagli dal Soprano al Basso (Serpente o serpentone)

Utilizzato per parate militari, feste di piazza e altre manifestazioni, entra nell'organico orchestrale nel '600.

Nell' *Orfeo* (1607) di Claudio Monteverdi si trova la classificazione della tromba in: Clarino Alto e Basso, Vulgano e Basso.

La tromba piccola in RE vedrà il massimo impiego in Bach e Haëndel, per poi scomparire nel periodo classico.

-Il TRMOBONE secondo Michael Praetorius (compositore e organista tedesco, 1571-1621) comprende 5 tagli: dal Trombone discanto al Contrabbasso.

-ANCIÀ DOPPIA: Bombarde, Cromorno (o cornamusa), dai quali deriveranno Oboe e Fagotto.

Il Clarinetto e il corno (tromper de chasse in Francia) entreranno nell'orchestra molto più tardi.

Aggiungiamo poi gli strumenti '*di corpo*', ovvero gli strumenti polifonici quali l'organo, il clavicembalo, il liuto che venivano impiegati quasi esclusivamente per realizzare il basso continuo.

In ogni famiglia si ridussero man mano i tagli degli strumenti ad essa appartenenti, sia per il perfezionamento della loro costruzione, sia per l'evolversi della tecnica degli strumentisti.

L'ideale di coesione timbrica del coro vocale è perseguita nelle prassi esecutive che prevedevano gruppi

strumentali della stessa famiglia (Concerti di soli archi, di soli flauti, ecc).

A Ferrara, durante una portata di banchetto del 20 maggio 1529, suonò un trio composto da: una “dolzaina”, un flauto traverso e un trombone.

Monaco: “*Li musici fecero una musica a dodici, con quattro viole da gamba, secondo quattro flauti [dritti] grossi; terzo quattro strumenti varii, cioè una dolzaina, una corna musa, un fiffaro [ovvero flauto traverso], e un corno muto.*” (M. Troiano, m. 1750, Dialoghi, p.69)

In Inghilterra i *Whole Consort* indicavano gruppi omogenei di strumenti, i *Broken Consort* erano gruppi misti

il “*Ballet comique de la Royné*” (1582) è il primo esempio di '*Ballet de cour*' francese (affine all'Intermedio italiano) in cui sono date istruzioni sulla modalità di esecuzione, sui testi usati, sulle parti solo vocali o con strumento.

Nel 1590 Antonio Gardano pubblica 2 *Arie di Battaglia* a 8 voci del **Padovano** e **Andrea Gabrieli** “*per sonar da Istrumenti da fiato*” (è indicato chiaramente l'organico richiesto)..

Nelle “*Sacrae Symphoniae*”, G. Gabrieli pubblica la “*Sonata Pian e forte*” per due distinti gruppi strumentali che si alternano o si sovrappongono creando diversi piani sonori.

Molti altri esempi di questo periodo mostrano la tendenza a indicare con crescente precisione l'impiego degli strumenti.

Con la nascita e la rapida diffusione del Melodramma si ha la definitiva separazione tra voci e strumenti. L'orchestra ha inizialmente il ruolo di semplice sostegno del canto, spesso con il solo Basso Continuo o l'esecuzione di brevi ritornelli.

Alcune informazioni sulle modalità di esecuzione si trovano nelle prefazioni dei testi stampati (normalmente pubblicati dopo l'esecuzione dell'opera).

Nell' “*Euridice*” (1600) **Jacopo Peri** ci informa che l'esecuzione era sostenuta da “*signori per nobiltà di sangue e per eccellenza di musica illustri*”. L'orchestra era composta da un Gravicembalo, un Chitarrone, una Lira grande e un Liuto grosso.

Sullo stesso libretto **Giulio Caccini** compone la sua “*Euridice*” e nella prefazione scrive: “*Reggesi, adunque, l'armonia delle parti che recitano nella presente Euridice sopra un basso continuato, quale io ho segnato le quarte, seste e settime, terze maggiori e minori, rimettendo nel rimanente lo adattare le parti di mezzo a' lor luoghi nel giudizio e nell'arte di chi suona*”.

In “*Rappresentazione di Anima e Corpo*” di **Emilio de' Cavalieri** vengono specificati non solo gli strumenti (Lira doppia, Clavicembalo, Chitarrone o Tiorba, Organo) ma è anche raccomandato di alternare gli strumenti per adattare le sonorità al tono del testo e al personaggio che in quel momento agisce.

Ancora più esplicito è Claudio Monteverdi nel “*Combattimento di Tancredi e Clorinda*”: “*Gli stromenti dovranno essere tocchi ad imitatione delle passioni dell'oratione*”.

Marco da Gagliano (*Dafne*, 1608) oltre a fornire indicazioni sulla distribuzione delle note di armonia ai diversi strumenti, suggerisce di disporre l'orchestra in vista al pubblico, non più nascosta dietro veli o dietro la scena. Quell'uso entrerà poi definitivamente nella consuetudine del teatro d'opera.

L'opera di **Claudio Monteverdi** (Cremona 1567- Venezia 1643) reca in gran parte indicazioni di destinazione strumentale generiche, come era d'uso. Il “*Orfeo*” (1607) le Sinfonie, i Ritornelli sono interamente strumentati. Il principio con cui vengono raggruppati gli strumenti è quello del 'coro' e nella struttura a parti reali. Varie combinazioni di timbri sottolinea i diversi momenti espressivi e narrativi, seguendo il moto degli “*affetti*”. Il sistema di nessi tra timbro e situazione scenica è uno dei raggiungimenti più significativi di Monteverdi che raccoglie e sintetizza le diverse esperienze dell'epoca, fatte di sonorità fastose, organizzate per cori con timbri brillanti degli ottoni o suadenti degli strumenti a corda.

Nel “*Combattimento di Tancredi e Clorinda*” il coro di viole è già un gruppo indipendente, articolato in una vera e propria orchestra d'archi. Monteverdi introduce il tremolo, il pizzicato quali espedienti espressivi e coloristici.

Il Basso Continuo poteva comprendere un numero variabile di strumenti; Cembalo, strumenti a pizzico (Chitarrone, Tiorba, Liuto), nel basso reale anche Fagotto, Dulciana, Bombarda, Viola da gamba, Violoni. La sezione "continuo" era articolata per soddisfare le diverse esigenze sonore, in base agli strumenti disponibili, o ancora per il genere di partitura. Dal semplice Chitarrone fino a gruppi strumentali che accompagnavano la musica policorale (ogni coro aveva un proprio organico o un quartetto costituito per lo più da 3 Tromboni e Cornetto). Ogni centro geografico e culturale aveva consuetudini diverse che determinarono sia il tipo di organici, sia la fortuna o meno di alcuni strumenti. Intorno alla fine del '600 l'Arciliuto viene via via abbandonato, anche se se ne trova traccia ancora in Corelli all'inizio del '700. Nella "sonata a tre" del '600 il Basso Continuo richiedeva normalmente 2 esecutori (Cembalo, Violoncello, Fagotto o Trombone), in altri casi poteva essere realizzato solo con un linea di basso (senza Cembalo) o addirittura poteva essere omesso.

Intorno alla metà del '600 si afferma la tendenza alla semplificazione della materia sonora, cui corrisponde la progressiva egemonia della famiglia degli archi.

L'orchestra si avvia ad assumere l'aspetto che conosciamo con il progressivo abbandono di alcune tipologie di strumenti, con la graduale sostituzione della viola con il violino, con il semplificarsi delle diverse famiglie strumentali.

Dulciane, Cromorni, Cornamuse scompaiono dai gruppi strumentali, nella famiglia delle ance doppie rimangono in uso il Discantus e il Bassus (Oboe e Fagotto); il solo flauto soprano sopravvive nella famiglia dei flauti; il Cornetto cade in disuso (lo ritroveremo in alcune opere di J.S. Bach e di Händel).

Nasce un nuovo concetto di "Concerto" e di musica strumentale con **Giuseppe Torelli, Arcangelo Corelli, Antonio Vivaldi** e la definitiva affermazione del Violino come strumento-simbolo dell'epoca.

Nel melodramma, ormai diffuso a livello popolare nei teatri pubblici, l'aspetto strumentale diviene sempre meno rilevante, essendo la voce la protagonista assoluta sulla scena. Gli strumenti conservano il ruolo di sostegno alla voce e, in qualche caso, uno strumento solista (la tromba più frequentemente) gareggia con i virtuosi di canto e arricchiscono il colore timbrico.

Fuori dal teatro d'opera si sviluppano forme strumentali che acquistano una propria autonomia e dignità artistica. Le Sonate a 3 (VI I, VI II, basso) rappresentano la formazione "da Camera", ma trova anche impiego nel Melodramma ("*L'incoronazione di Poppea*", Monteverdi, 1640).

Con il gruppo strumentale a 4 (VI I, VI II, Vla, Basso) si definisce la formazione dell'orchestra in senso moderno.

In Francia permane l'uso della formazione a 5 parti (già nel "*Ballet Comique de la Royne*"), indicate con termini generici riferiti al registro: *dessus, haute-contre, taille, quinte, basse*.

Intorno al 1630 si indica la distribuzione delle parti nella "*Bande des vingt-quatre violons*": 6 dessus, 4 haute-contre, 4 tailles, 4 quintes e 6 basses. La stessa formazione si ritrova nel "*Corps de la musique de la chambre du Roy*" di Lully, integrata da 12 oboi e da diversi strumenti inseriti secondo l'occasione; Flauti, Oboi, Trombe, Timpani. Privilegiò i *petits violons* rispetto ai *violons* tradizionali.

Soltanto le parti degli archi sono scritte per esteso, gli interventi degli altri strumenti sono indicati all'occorrenza sulle parti degli archi. Il frequente raddoppio dei Violini con il Flauto o l'Oboe conferisce la sonorità densa che caratterizza l'orchestra dell'600 francese. La Tromba è usata con i bassi e timpani su Tonica e Dominante. Questa combinazione evoca situazioni militari o drammatiche, mentre Flauto e Oboe disegnano effetti pastorali o arcadici.

L'ORCHESTRA NEL CONCERTO BAROCCO ITALIANO

Il Concerto Grosso, ancora prima di diventare genere stilistico era una prassi esecutiva della "Sonata a tre", nella quale era possibile raddoppiare le parti per ottenere alternanza fonica (Muffat, 1701). Alla fine del '500 lo stile concertato prevedeva l'alternanza fra solo e tutti nella musica da Chiesa accompagnata da strumenti (G. Gabrieli, 1597).

Spesso le partiture erano erano concepite per singoli strumenti che nei momenti di "pieno" potevano essere

raddoppiati e rinforzati. I Brandeburghesi di Bach erano eseguiti a parti singole (Bach stesso suonava la Viola).

In momenti celebrativi di particolare rilevanza l'organico poteva ampliarsi notevolmente. Si ricorda l' "Accademia per Musica" del 1687 (primo violino e direttore A. Corelli) dove gli strumenti ad arco erano "in numero di centocinquanta", o l'esecuzione dell'Oratorio "Santa Beatrice d'Este" di L. Lulier (1689) con centoventi esecutori. Il gran numero di esecutori si spiega, oltre che per l'importanza dell'occasione, anche con l'esigenza di dislocare in diversi punti i vari gruppi ritmici, per ottenere effetti dialogici o di eco.

Con **Giuseppe Torelli** si definisce la distinzione tra strumentalità da Concerto e quella da Camera. Nella prefazione dell' op. Quinta (1690) Torelli scrive: "*Se ti compiacci di suonare questi Concerti non ti sia discaro moltiplicare tutti gl'istromenti, se vuoi scoprire la mia intentione*". La partitura è interamente indicata dall'autore.

IL CONCERTO GROSSO

Nel Concerto Grosso l'orchestra è divisa in due gruppi: Concertino, formato dalle prime parti di VI I, VI II e Basso, e il Tutti (o Concerto Grosso). L'idea ispiratrice del Concerto Grosso è probabilmente legata alla varietà timbrica e sonora dell'Organo, resa possibile dalle differenti registrazioni e dal cambio di tastiera. Torelli, Corelli, Vivaldi, Bach, Haendel, sono i musicisti che porteranno a maturazione questa forma, anche con l'introduzione di strumenti diversi da quelli tradizionali: flauto, oboe, tromba, corno, timpani. Il Basso Continuo è sempre presente come elemento unificante dell'armonia. E' realizzato dal Clavicembalo, più bassi nella musica profana, dall'Organo in quella sacra.

Con Locatelli, Geminiani e soprattutto con Vivaldi il Concerto assume le più diverse formazioni, vi si inseriscono strumenti a fiato; in Vivaldi: *trompe de chasse, chalumeau, shalmey (strumento arcaico ad ancia doppia)*; lo stesso Vivaldi introduce pizzicato, tremolo, sordina (a imitazione del Liuto), ed altri effetti di imitazione della natura. Nei Concerti viene lungamente sospeso il Basso Continuo lasciando gli archi scoperti e svincolati dalla scrittura polifonica strumentale. Conferisce una nuova libertà al Clavicembalo la cui parte è in alcuni esempi scritta per esteso e non svolge più soltanto il ruolo di sostegno dell'orchestra.

In **Johan Sebastian Bach** (1685-1750) la forma del Concerto Grosso è conservata (vi conserva anche il Basso Continuo) anche se con formazioni del Concertino molto varie e libere. Bach introduce nel Concertino strumenti a fiato, il Clavicembalo (v. Concerti Brandeburghesi) e, oltre a quelli tradizionali, l'oboe d'amore in La, l'oboe da caccia e la *Taille* in Fa, la Tromba piccola in Re, i Corni da caccia e le Trombe "da tirarsi".

38

15 M 30

Fl.

Vno P.

Vno

Vla

Vc.

Vcllo (Cb.)

Cmb.

15 accomp.

P. R. 253

40

39

Fl.

Vno P.

Vno

Vla

Vc.

Vcllo (Cb.)

Cmb.

forte

P. R. 259

Nell'orchestra di Bach si possono evincere due elementi: l'uso corale e quello spiccatamente strumentale. Nel primo caso gli strumenti raddoppiano il coro e presentano quindi le parti polifoniche complete, nel secondo caso la strumentazione è libera e svincolata dalle voci, e presenta parti in cui viene elaborato il materiale musicale e sono elaborati elementi di ornamentazione sia melodica, sia ritmica. Bach riprende l'antico gusto di impasti timbrici legati al testo e alla occasione: Tromba piccola, Timpani per momenti solenni, esultanti, Oboe e altri legni per atmosfere pastorali o meditative.

L'orchestra di Handel è più legata alla tradizione italiana, il concertino non è molto variato a favore di un gusto sinfonico che, a tratti, richiama l'uso francese dei raddoppi Oboe-Violino. La partitura mostra le sole parti degli archi, altri strumenti sono segnati all'occorrenza su uno dei righe ("con ripieno", "senza ripieno"). Brillano ancora in Handel le le fanfare con Trombe e Timpani; la cura coloristica nelle opere, con l'uso di strumenti occasionali: Arpa, Liuto, Trombone, Carillon.

Il Italia con **Alessandro Scarlatti**, si notano fin di primi del '700 tendenze all'innovazione:

la base dell'orchestra è sempre rappresentata dagli archi, cui si aggiungono Flauto, Oboe e Corni da caccia. Gli impasti timbrici definiscono sempre più da vicino le situazioni narrative. Nell'opera, a imitazione del Concerto Grosso, l'orchestra viene divisa in due gruppi raccolti ciascuno intorno a due Clavicembali, al primo siede normalmente l'autore con attorno un piccolo gruppo di "prime parti", attorno al secondo si trova il grosso dell'orchestra.

Jean Philippe Rameau (1683-1764) cercò di aumentare l'indipendenza dell'orchestra dalle voci, introdusse per primo il Clarinetto.

Di particolare importanza l'esperienza tedesca (Dresda, Amburgo, Vienna) con autori come Kaiser, Telemann, Hasse, Graun. Vengono elaborate strumentazioni con efficaci effetti descrittivi (pizzicati, tremolo, sordina), anche sull'esperienza italiana. La struttura della partitura è a 4 parti con trame polistrumentali.

PERIODO CLASSICO

Si diffonde il gusto per la musica strumentale, svincolata cioè dalla scena d'opera. La nascente borghesia illuminista si fa promotrice di associazioni concertistiche stabili che si affiancano a quelle di produzioni operistiche. Tra le prime: "Concert italien" nel 1731, "Concert spirituel" nel 1725, "Concert de la Pouplinière" (con cui collaborarono Rameau, Stamic, Gossec). In Italia nel 1758 viene fondata l' "Accademia filarmonica" a lungo diretta da G. B. Sammartini.

L'assestamento dell'orchestra sinfonica, favorito dal nuovo gusto e dall'abilità degli strumentisti, si accentra

intorno al quartetto d'archi con l'aggiunta di sezioni di fiati, del Clarinetto (già impiegato da Rameau in "Zoroastre" nel 1749), del flauto traverso che sostituisce il flauto a becco, dell'Arpa con pedali. Centro di elaborazione e di nuove tendenze è considerata la "Società di Mannheim" (1720) che annovera virtuosi di grande fama.

La maggiore attenzione agli effetti sonori e timbrici, l'abbandono progressivo degli atteggiamenti strumentali nei raddoppi costanti tra fiati ed archi, determinarono una svolta culturale che può essere individuata nel passaggio dal "Concerto" alla "Sinfonia".

Nel Concerto:

- 1- Contrappunto, coro, principio imitativo
- 2- Melodia, strumento solo o concertante
- 3- Armonia, il Basso continuo e la quasi costante completezza armonica.

Nella Sinfonia le componenti del discorso musicale si impersonano variamente nel contesto strumentale e timbrico, senza più una netta distinzione tra le diverse sezioni. La melodia, ad esempio, può essere distribuita fra diversi strumenti come pure le formule imitative e il sostegno armonico. La scrittura di ogni singolo strumento definisce in modo inequivocabile l'impasto timbrico e apre la strada a sperimentazioni future.

Alla mutevolezza delle formazioni strumentali dei periodi precedenti subentra un organico stabile nelle sue componenti essenziali e un nuovo, compatto strumento dotato di propri caratteri e di una sua tecnica particolare.

Le proporzioni e le dimensioni dell'orchestra cambiano da Haydn a Mozart, Mahler, Strauss, ma non il concetto nella sua sostanza.

Con l'abbandono del Basso Continuo il Clavicembalo e l'Organo scompaiono dall'orchestra sinfonica, anche se se ne trovano ancora in Mozart, Haydn e nell'Opera, come accompagnamento nei recitativi.

L'esempio dell'orchestra del periodo classico è quella che si trova nelle prime sinfonie di **Wolfgang Amadeus Mozart** (1756-1791) e **Franz Joseph Haydn** (1732-1809):

Archivi, 2 Oboi, 2 Corni. Successivamente l'organico viene ampliato e, in ambito extra sinfonico Mozart fa uso di Ottavino, Triangolo, Glockenspiel, Trombone e Corno di bassetto.

Nel campo operistico è fondamentale l'apporto di Christoph Willibald Gluck (1714-1787) nel trattamento dell'orchestra. Egli sostiene la necessità di creare una stretta relazione tra il dramma e la musica, cercando di superare le cesure espressive tra l'aria e il recitativo. Abolisce il Basso Continuo tradizionale, alleggerendo il recitativo con l'uso di timbriche più confacenti al gusto e allo svolgimento del dramma.

In "Orfeo ed Euridice" Gluck recupera antiche sonorità (cornetto e tromboni) per meglio rendere l'atmosfera infernale (ballo delle furie). L'opera di Gluck in campo orchestrale risulta fortemente espressiva, introduce una concezione nuova della strumentazione e non si avvale solo dell'esperienza del passato, ma inserisce nuovi colori timbrici avvalendosi secondo necessità di vari strumenti (Gran cassa, Triangolo, Flauto+Oboe, Tromboni).

DA BEETHOVEN AL ROMANTICISMO

Le prime due sinfonie di **Ludwig Van Beethoven** (1770-1827) ricalcano l'organico classico; 2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarinetti, 2 Corni, 2 Trombe Timpani e Archivi, anche se l'uso degli strumenti a fiato risulta più indipendente dagli archivi.

La Nona sinfonia presenta un organico decisamente più ricco; nei legni viene aggiunto l'Ottavino, il Controfagotto, negli ottoni troviamo 3 Tromboni, 4 Corni; nella marcia finale vengono aggiunte percussioni "coloristiche": Gran cassa, Piatti e Triangolo.

Molto vivace (♩ = 116)

FLAUTI

OBOI

CLARINETTI 1a [C] 1b [D₃]

FAGOTTI

CORNI 1a [B] 1b [B₃] 1c [Si₃]

TROMBE 1a [B] 1b [B₃]

TROMBONI Alto Tenore Basso

TIMPANI

VIOLINO I

VIOLINO II

VIOLA

VIOLONCELLO e CONTRABASSO

Ob. [pp] sempre pp

Cl. [pp] sempre pp

VI. I [pp] sempre pp

VI. II [pp] sempre pp

Vla. [pp] sempre pp

Pl. [pp] sempre pp

Ob. [pp] sempre pp

Cl. [pp] sempre pp

Fg. [pp] sempre pp

Db. [pp] sempre pp

Cor. [pp] sempre pp

Tb. [pp] sempre pp

VI. I [pp] sempre pp

VI. II [pp] sempre pp

Vla. [pp] sempre pp

Vcl. [pp] sempre pp

Cb. [pp] sempre pp

In quest'opera Beethoven impiega l'organico più vasto delle sue opere, se si eccettua l'orchestra legata alla scena (Fidelio, balletti, ecc). Nei Concerti l'organico è quello delle prime sinfonie, quindi non molto esteso e, in alcuni casi, anche più ridotto.

Nelle prime opere l'orchestra di Beethoven si appoggia prevalentemente sugli archi, i fiati conservano un ruolo di riempimento, gli accordi sono distribuiti per gruppi, come nell'orchestra classica, ma con uno scambio di timbri che prelude alle innovazioni delle opere successive.

In seguito Beethoven individua in modo sempre più particolareggiato il carattere timbrico e coloristico dei fiati (legni e ottoni). Agli strumentisti viene chiesto un sempre maggior senso solistico, quasi virtuosistico, sull'esperienza dei quartetti e della musica da camera.

L'estensione del violino si amplia verso l'acuto (nella 6° sinfonia giunge fino al La), e, sempre nella stessa sinfonia i Contrabbassi si spingono fino al Do(0); ai Contrabbassi è poi affidato un arduo passaggio di semicrome in combinazione con i Violoncelli nella scena del temporale; nello scherzo della 5° sinfonia il passo del Contrabbassi viene per molto tempo ritenuto insequibile. Solo più tardi ne fu riconosciuta la fattibilità tecnica e la necessità musicale.

Oltre che l'estrema attenzione per gli archi, Beethoven spinse ad un uso sempre più innovativo dei legni e degli ottoni, senza dimenticare la concezione solistica negli inserimenti dei Timpani nello scherzo della 9° sinfonia e nel pedale della 5°.

Complessivamente l'orchestra di Beethoven conferma le tendenze stilistiche e tecniche che dominano il periodo classico, e precludono nel contempo ai futuri momenti che portarono l'orchestra in primo piano nel periodo Romantico.

La valorizzazione delle timbriche strumentali, l'evoluzione nella tecnica dell'esecuzione, l'espansione delle tessiture sono tutti elementi che, non solo ampliano la tavolozza timbrica, ma nel contempo impongono una sempre più raffinata e attenta analisi della partitura da parte dei direttori d'orchestra e degli strumentisti.

Con l'affermarsi del Romanticismo l'organico orchestrale subisce un rapido cambiamento. Da un lato si nota la tendenza ad ingrandire la tavolozza timbrica con l'introduzione di nuovi strumenti, dall'altro ad ampliare la gamma sonora di quelli già presenti. I tromboni, già usati da Gluck entrano stabilmente a far parte dell'orchestra, alla tessitura grave vengono aggiunti il Serpentone e l'Oficleide (sostituiti poi dalla Tuba). Dal 1813 la meccanica degli ottoni ha un'importante innovazione: l'uso dei pistoni e dei cilindri che ampliano notevolmente le possibilità tecniche. L'arpa (introdotta da Beethoven nel "Die geschöpfe des Prometheus", 1880) entra in pianta stabile nell'organico. Al Clarinetto si aggiungono il Clarinetto piccolo e il Clarinetto Basso, all'Oboe il Corno inglese (G. Rossini "Guglielmo Tell"), i Violini sono spesso impiegati "divisi" e la parte del Violoncello si stacca in molte circostanze da quella del Contrabbasso.

Agli strumentisti viene richiesto una sempre più raffinata tecnica per poter affrontare interpretazioni che li rendono sempre più frequentemente dei veri e propri solisti.

Carl Maria von Weber (1786-1826) e **Felix Mendelssohn** (1809-1847) si arricchisce considerevolmente la scrittura orchestrale, ispirandosi anche a timbri che evocano immagini e miti tipici della sensibilità romantica.

Weber in particolare si rivela grande conoscitore e sperimentatore dell'orchestra. I suoi impasti timbrici, estremamente variati ed equilibrati, fanno emergere Corni e Clarinetti in combinazione come simboli dello spirito romantico. Immagini, scene e colori rappresentano la ricerca di questo autore che, nel "Franco cacciatore" e in "Euryante" riesce a trasferire in sonorità le diverse situazioni descrittive ed emozionali della scena.

Mendelssohn segue una via più legata alla tradizione sia per quanto riguarda l'organico orchestrale, sia per la scrittura. La sua non è un'orchestra estremamente variopinta, si affida più frequentemente alla qualità della scrittura, che punta costantemente a chiarezza ed equilibrio formale. Nella 2° e 5° sinfonia inserisce i Tromboni, in altre opere usa l'Oficleide per sostenere i Bassi, il Controfagotto unito al Serpentone. L'Arpa diventa uno strumento stabile e ben valorizzato nell' overture dell' "Athalie" (1844). Fa uso sobrio e misurato dei raddoppi, preferendo colori timbrici che si sovrappongono in parti autonome. Nell'attacco della sinfonia Italiana, ad esempio, si articolano due piani sonori: da un lato il brillante tema dei violini, dall'altro le terzine ribattute dei legni; la sovrapposizione di due piani rivela una grande vitalità ritmica e timbrica.

Giacomo Meyerbeer (1791-1864) è (con Hector Berlioz) uno dei musicisti che innovano l'uso dell'orchestra e vi inserirono nuovi strumenti. In Francia la corrente del romanticismo demoniaco si affianca a quello delle evocazioni magiche e fiabesche tedesche, questo spiega in parte la ricerca di effetti strumentali estremi di Meyerbeer.

Egli moltiplica gli strumenti a percussione (Triangolo, Gran cassa, Piatti, Tam tam, Campane), i fiati (Ottavino, Corno inglese, Clarinetto piccolo, Clarinetto basso, tromba, Cornetta a pistoni, Saxhorns, Arpa, Organo). Usa rinforzi strumentali (4 Fagotti, 3 Flauti, 2 Arpe, senza contare le moltiplicazioni delle potenzialità timbriche e fonico con l'uso di 2 orchestre, una in scena integrata nella narrazione). "L'etoil du Nord" annovera 3 orchestra, e, nel "Prophete" appare la nuova famiglia dei Saxhorns nei diversi tagli: Piccolo in mib, soprano in sib, alto in mib, baritono in sib, basso in sib e contrabbasso in mib.

A questa massa orchestrale si contrappongono intere sezioni di "solo" (spesso Flauto) che accompagnano il canto e ricordano la funzione di "obbligato" dei tempi di Bach. Effetti particolari si trovano nella "Huguenots" con il recupero della viola d'amore o, in "Robert le diable" con le trombe nascoste nel sotterraneo del teatro, oppure ancora nell' "Africaine" con le corde del Violino percosse "col legno". Altro sviluppo da notare è l'uso dei timpani che nel "Prophete" sostengono (a 4) un proprio motivo delineato e organizzato.

In "Robert le diable" un' "orchestra infernale", nascosta nella caverna, accompagna il coro dei demoni con uno sguaiato valzer marcato dai suoni di 4 Trombe, 4 Corni, 3 Tromboni e Oficleide, più rombi di tuono realizzati con un marchingegno che prelude la *Donnermaschine* di Wagner.

Hector Berlioz (1803-1869) è considerato il teorico dell'orchestra moderna. Il "Delacroix del suono" (come era stato definito), a differenza dell'operista Meyerbeer, si dedicò principalmente alla musica strumentale-sinfonica. Grandi organici e impasti timbrici innovativi e di grande varietà. Tra le opere più significative: "Symphonie funèbre" (1840), con 200 strumentisti, "Hymne de la France", eseguito in occasione dell'esposizione universale del 1844, prevede 1.200 esecutori tra orchestra e coro, "Te Deum" per un complesso di 900 esecutori, e il "Requiem" (1837) eseguito nella Cappella degli Invalidi da un coro di 210 elementi, un'orchestra con 108 archi, 4 Flauti, 2 Oboi, 4 Clarinetti, 12 Corni, 8 paia di Timpani, Grancassa, Tam-tam, e Piatti. Il "Tuba mirum", eseguito con quattro gruppi di strumentali, collocati a distanza in direzione dei punti cardinali: 4 Cornette, 4 Tromboni, 2 Tube a Nord, 4 Trombe, 4 Tromboni a Est e Ovest, 4 Trombe, 4 Tromboni, 8 Oficleidi a Sud.

A parte questi esempi particolari, l'orchestra di Berlioz non eccede mai i limiti e risulta sempre ben equilibrata. La sua musica, pur non essendo destinata alla scena, mostra sempre riferimenti letterarie e l'orchestra rappresenta il mezzo più adatto per evocare immagini ed effetti coloristici propri dell'estetica romantica.

Berlioz preferì usare Corni e Trombe naturali (cioè senza pistoni), poiché riteneva che il loro timbro avesse un carattere più nobile ed espressivo rispetto alle Trombe e ai Corni a pistoni; in alcuni casi introduce la

Cornetta a pistoni che, opportunamente impastata con altri timbri, superava alcune difficoltà nei passi “legati” o in quelli “sciolti”.

Inserì tra i primi diversi tipi di sordina, non solo per gli archi (che già la usavano da tempo), ma anche per gli ottoni, un sacco di pelle serviva da sordina per il Clarinetto, mazzette morbide per le Percussioni, veli posati sui Timpani; introdusse nelle sue partiture segni dinamici con grande accuratezza (fino ad arrivare al *PPPP*). Usò con sapienza la divisione degli archi in due o più parti, i suoni armonici (sempre negli archi). Valorizzò strumenti fino ad allora impiegati come riempitivi. La Viola in “*Harold en Italie*”, ad esempio, acquistò un ruolo centrale nella descrizione dell'eroe byroniano.

I Contrabbassi assumono spesso una nuova autonomia dai Violoncelli. Nella “*Sinfonia fantastica*” sottolineano il rullo dei Timpani con pizzicati in sezione divisa a quattro. Nella “*Notte del Sabba*” sono ancora divisi a due e si fondono con i Violoncelli in un passo grigio e confuso che fa da sfondo a secchi pizzicati dei Violini.

Interessante anche l'uso dei Timpani che, già emancipati da Meyerbeer in passi tematici, in Berlioz si moltiplicano in 8 coppie con l'accordatura che copre un'intera ottava cromatica da FA1 a Fa2.

La tessitura polifonica risulta in Berlioz prevalente rispetto al gioco dei raddoppi. I singoli strumenti sono usati in trame foniche senza quasi nessun raddoppio. La trama che ne risulta è complessa ed estremamente innovativa, anche nei confronti di un Meyerbeer che, nella sua orchestrazione, predilige la sperimentazione di nuovi impasti timbrici su linee semplici e talvolta scarse.

Alla tradizione classica è ispirata l'orchestra di **Franz Schubert** (1797-1828). Nella 5° sinfonia mancano i Timpani e il Flauto II, nella sinfonia “Tragica” (la 4°) il numero dei Corni è portato a 4. Solo nella sinfonia “*La grande*” in Do magg. Schubert impiega 3 Tromboni, strumenti usati regolarmente nei lavori per la scena, nelle messe e nelle *overtures*. L'orchestra di Schubert è importante per l'assegnazione di estesi passi solistici a strumenti singoli (in particolare ai fiati).

In **Robert Schumann** (1810-1856) l'orchestrazione non sempre riesce a esprimere efficacemente l'intuizione musicale. È nota la carenza di Schumann in questo campo. Raddoppi talvolta inopportuni (soprattutto nelle regioni basse), l'attribuzione di passi e rapidi a strumenti poco adatti, mancanza di equilibrio dinamico tra le sezioni e inoltre l'uso continuo di tutte le sezioni (che impedisce la necessaria alternanza di timbri) sono alcune tra le incongruenze dell'orchestrazione di Schumann. Direttori d'orchestra e compositori proposero in seguito correzioni e varianti all'orchestrazione originale per sopperire alle lacune più evidenti. Tra questi Mahler che propose una valida alternativa per l'orchestrazione della 3° sinfonia.

DA WAGNER AL NOVECENTO

La molteplicità dei timbri e l'uso coloristico nella strumentazione wagneriana si riallacciano più a Meyerbeer e Berlioz che non alla classicità beethoveniana: L'organico strumentale di **Richard Wagner** (1813-1883) conserva il nucleo classico degli archi, dei legni, ottoni, ecc. e si arricchisce di nuovi strumenti: la tuba wagneriana, la tromba bassa.

La concezione poetica di Wagner, nota con la formula “*Wort-Ton-Drama*”, tende a un sinfonismo inteso nel senso più ampio del termine; la voce umana e l'orchestra superano il concetto di 'melodia accompagnata' e si fondono in complessi giochi timbrici e polifonici.

L'orchestra (quindi tutto il complesso sonoro disponibile, inclusa la declamazione) rappresenta per Wagner il potere di comunicazione e la possibilità di “*mantenere unita e concorde l'espressione*”.

Nelle diverse tappe del suo sviluppo l'orchestra wagneriana si allontana sempre più dal principio dell'ordinamento dei gruppi, ponendo sempre più l'accento sulla mescolanza e trasmutazione dei timbri. La voce partecipa a questi principi, spesso è raddoppiata da strumenti, la melodia, sempre presente, passa da strumenti alla voce e viceversa.

L'orchestra delle prime opere, pur essendo di notevoli dimensioni, non è mai appesantita da eccessivi rinforzi, in alcuni casi (es, nel *Tristano*) entrano gruppi strumentali accessori direttamente in scena.

Celebre il “solo” del Corno inglese nell'ultimo atto, che in qualche caso è sostituito dal Tàrogatò ungherese (tradizionale strumento ad ancia semplice, con un timbro tra il Corno inglese e il Sassofono soprano).

Da ricordare anche l'ampia melodia delle Viole, sostenute dai Violoncelli divisi, sul 'declamato' di Isotta (è la melodia già sviluppata nel preludio dell'opera).

Nella Tetralogia l'orchestra si amplia notevolmente. Entrano le Tube wagneriane che in parte sostituiscono i Corni. La famiglia delle tube è composta da: 2 Tenori in Sib, corrispondenti in parte all'estensione dei Corni

in Fa, 2 basse con estensione simile a quella dei Corni in Sib grave. In alcuni casi Wagner usa le tube tenori in Mi e le basse in Sib.

Le altre famiglie si ampliano proporzionalmente: ai 3 Tromboni vengono aggiunti: 1 Trombone basso e 1 Contrabbasso, alle 3 Trombe una Tromba bassa (di concezione wagneriana), nei legni: 3 Flauti e Ottavino, 4 Oboi (il IV in alternanza con il Corno inglese), 3 Clarinetti e Clarinetto basso, 4 Fagotti (il IV in alternanza con il Controfagotto), aumentano le percussioni, le arpe sono portate a 6.

L'allargamento dell'organico strumentale non ha tanto lo scopo di raggiungere grande potenza sonora, quanto quello di ampliare le possibilità timbriche.

Le diverse sezioni si presentano con formazioni complete ed armonicamente autonome e, in qualche misura, richiamano l'uso antico dei "cori" (es. Monteverdi nell' "*Orfeo*"). Il "coro" degli ottoni in particolare assume un ruolo di primo piano nelle 4 opere della *Tetralogia*; si distinguono distintamente 3 colori timbrici: i Corni, le Tube wagneriane e Trombe e Tromboni. Il "coro" delle Tube rappresenta un momento di congiunzione tra i primi due. Un esempio in questo senso lo si può trovare nel II atto della Valchiria, dove lo scambio timbrico avviene tra il coro delle Tube e quello di Tromba e Trombone.

Gli altri "cori" (legni ed archi) sono trattati con maggior flessibilità, le diverse combinazioni timbriche nascono dall'esigenza di colorare i vari temi narrativi, i flussi emotivi e le evocazioni spaziali. Ad esempio nel I atto della *Valchiria* si svolge un 'solo' del Violoncello accompagnato dagli altri Violoncelli divisi a 4 e da un Contrabbasso.. Nella *Tetralogia* si trovano numerosi altri esempi: la fluidità dell'orchestra nella scena delle figlie del Reno, nel III atto del *Crepuscolo degli dei*, lo sfavillante crepitio sonoro (Ottavino, Oboe, pizzicato dei Violini e Viole) per narrare il personaggio del dio del fuoco, o ancora l'uso della Tuba contrabbassa per caratterizzare la voce tenebrosa di Fafner, i gorgheggi del Flauto con echi di Oboe e Clarinetto per il cinguettio dell'uccello profeta nel *Sigfrido*, lo squillo del Corno che incarna lo spirito dell'eroe, o ancora il clamore dell'officina infernale affidato a 18 vere incudini nell'introduzione del III atto della stessa opera, il rombo del tuono ottenuto attraverso la *Donnermaschine* (macchina del tuono) azionata dietro le quinte.

Nel *Parsifal* l'orchestra è piena e maestosa nel disegno e nella architettura sonora. Mentre nella *Tetralogia* il principio strumentale era quello dei "cori", qui l'impasto timbrico è per registri; un largo uso di raddoppi timbricamente composti danno risalto al colore della linea melodica e degli impasti armonici. Anche nel trattamento polifonico dell'orchestra la scrittura di quest'opera fa largo uso di aggiunte e eliminazioni progressive di voci strumentali, volte a disegnare colori timbrici mutevoli e gradazioni dinamiche estremamente variabili.

In **Franz Liszt** (1811-1886) la strumentazione fa riferimento a quella wagneriana. Oltre al blocco degli archi figurano: legni a 2 o a 3, 4 Corni, 3 Tromboni e Tuba, oltre a strumenti complementari quali: Ottavino, Corno inglese, Clarinetto basso, Arpa e una ricca sezione di percussioni. La natura pianistica in Liszt non costituisce un limite al senso orchestrale (come si è già notato in Schumann e ancor più nelle rare orchestrazioni di Chopin), la sua strumentazione è sempre ricca di colori, equilibrata, e, anche se talvolta ispirata dalla tastiera, sempre efficace.

Non va dimenticato che con Liszt il pianoforte tende ad una visione sinfonica. Lo scambio tra le due visioni (pianistica e orchestrale) diventa quindi una continua e ricca contaminazione reciproca.

In **Johannes Brahms** (1833-1897) troviamo un'orchestra ispirata all'organico classico (Beethoven, Schubert delle sinfonie), con l'aggiunta dell'Ottavino e del Controfagotto. Meno colorista e più lontano dall'immaginario Romantico, l'orchestra di Brahms non presenta tanto una ricerca timbrica, quanto la nettezza delle linee polifoniche che reggono la struttura del brano. In questo modo le architetture sonore giungono ad una grandezza imponente e a un equilibrio timbrico.

Vi si trovano poche mescolanze e metamorfosi timbriche, e, nella stratificazione delle masse sonore, si notano ben delineate distinzioni tra i gruppi: legni, ottoni, archi, con la tendenza ad associare i Corni ai legni.

Tra le caratteristiche di Brahms si trova la predilezione per i Corni scoperti e per la timbrica dei legni, in particolare per il Clarinetto.

Nella *serenata op. 16* sono soppressi i Violini (caso unico nell'orchestra ottocentesca), la parte rilevante è affidata al colore un po' scuro e delicato delle Viole. Stessa scelta la si trova nella prima parte corale del *Requiem tedesco*.

Con la parziale esclusione di Brahms, è lecito osservare che l'orchestra ottocentesca e posteriore si riferisce a Wagner, compreso Verdi, che inizialmente si rifà a Meyerbeer e ai predecessori italiani.

Nell'opera italiana l'orchestra riveste quasi esclusivamente il ruolo di sostegno al canto, anche se non mancano esempi di valorizzazione coloristica ed evocativa di alcuni strumenti.

Nelle prime sinfonie e preludi operistici in **Giuseppe Verdi** (1813-1901) prevale la strumentazione tradizionale ottocentesca, con la tendenza al cantabile negli archi, a sostegno armonico e ornamentale nei legni e a momenti perorativi negli ottoni e nelle percussioni. Frequente il “solo” tra i quali si ricorda quello del Violino ne *“I lombardi alla prima crociata”*, esteso e irto di difficoltà; gli effetti coloristici di Flauto e Arpa nell' *“Aida”* e le trombe in scena. Da sottolineare il valore espressivo che Verdi dà a certe formule di accompagnamento e al rilievo di alcuni controcanti. Ancora nell' *“Aida”*: la parte del Fagotto a sottolineatura del canto d'implorazione di Radames: *“Pietà ti prenda del mio dolore”*, raddoppiato dal Flauto nel registro basso.

Nell' *Otello* si trova un altro esempio dell'uso narrativo degli strumenti: nell'introduzione alla scena di morte del duetto finale, un cupo preludio di Contrabbassi accompagnati da leggeri fremiti di Viole e lontano battiti di Grancassa. Questo uso prolungato dei Contrabbassi scoperti è un caso nuovo e ardito nella storia della strumentazione.

(Da G. Verdi, *Otello*, atto IV).

La tendenza iniziata da Wagner all'ampliamento dell'orchestra prosegue fino all'inizio del '900 con Bruckner, Strauss e più ancora con Mahler e il primo Schoenberg. Tra gli autori di secondo piano, si cita **Hans Ludwig Nicodé**, autore di un poema sinfonico (*“Gloria”*, 1904) che prevede: 12 Corni, 7 Trombe, 4 Timpani, 5 Tamburi, 6 paia di Nacchere, 8 Campane, 12 Ottavini, 2 Arpe, Organo, Coro, Violini I e II rispettivamente divisi a 4, Viole in 6, Violoncelli in 6 e Contrabbassi.

Le prime 6 sinfonie di **Anton Bruckner** (1824-1896) adottano un organico ormai consueto per quel tipo di composizione; nell' 8va si avvicina a quello della *Tetralogia*, comprendendo, tra l'altro, 8 Corni, 4 Tube wagneriane che alternano con 4 Corni, 2 Arpe.

Anche per quanto riguarda l'uso dei “cori”, l'autore austriaco si avvicina allo stile wagneriano, ma lo stampo stilistico di Bruckner è di tipo organistico (suo strumento d'elezione) e, in parte, si richiama all'esperienza classica.

Dalla tradizione mutua l'uso del “tutti” all'unisono, che spesso pone al termine dei tempi di sinfonia. Con Brahms, Bruckner ha in comune l'inclinazione per formule ritmiche in contrattempo e la sovrapposizione di

metri contrastanti (2 su 3). Caratteristici di Bruckner sono gli ampi tremoli degli archi su figure melodiche affidate ad altri strumenti, il ricorso alla Tromba in rilevanti tratti melodici (nel primo tempo della 3° sinfonia il tema viene enunciato dalla Tromba).

L'orchestra di **Gustav Mahler** (1860-1911) si caratterizza per due aspetti, apparentemente in contraddizione: da un lato il grande ampliamento dell'organico e all'esaltazione della potenza sonora, dall'altro la valorizzazione dei colori timbrici puri.

Per quanto riguarda il primo aspetto si nota un ampliamento notevole dell'organico di base, il secondo è evidenziato dall'introduzione di strumenti complementari dovuta a una sofisticata ricerca timbrica.

L'organico medio dell'orchestra di Mahler è formato da: legni a 4 (più i completamenti all'acuto e al grave), 4 Corni (fino a 10), ottoni in numero adeguato, Timpani e Percussioni. 1 o 2 Arpe entrano in modo costante nel repertorio sinfonico con parti attive, non solo come casi d'eccezione.

La Celesta (introdotta per la prima volta da Cajkovskij nello *Schiaccianoci*, 1892) nella 2° e 8° sinfonia, nel *Lied von der erde*. Il Pianoforte nell'8° (illustre precedente della 3° sinfonia op 78 di Saint Saens), l'organo e l'armonio (nell' 8°), la Chitarra nella 1°, il Mandolino nella 7°. nell' 8° e nel *Lied von der erde*, il Glockenspiel e le Campane tubolari nella 2° e 8°.

Le Percussioni vengono ampliate sia negli strumenti tradizionali sia con nuovi strumenti : il Campanaccio delle mucche, l'Incudine, il Campanello (*Schelle*), la Grancassa battuta con la *Rute* (raggiera di fili metallici).

La ricerca timbrica di Mahler spazia su diversi fronti, include la voce umana che, oltre a motivi di ordine letterario, viene usata anche come elemento fonico della tavolozza sonora. Nel IV movimento della 3° sinfonia l'effetto di scampanio ottenuto con Glockenspiel, legni, Corni, Triangolo Arpe, armonici di Viole e Violoncelli, è sottolineato dal Coro femminile e dal Coro di voci bianche con due sillabe: “*bimm, bamm*”.

La scelta di singoli timbri senza raddoppi è un altro aspetto della sperimentazione di Mahler, aspetto che lo distingue dal gusto wagneriano per le timbriche compositive.

Il mandolino nella *Nachtmusik II* della 7° sinfonia ne è un esempio. Altro esempio si trova nella 4° sinfonia nel passo in cui si fondono 4 Flauti, Arpa con un Soprano solo (ultimo tempo).

L'esuberanza dell'organico strumentale è caratteristico anche di **Richard Strauss** (1864-1949), soprattutto per quanta riguarda il primo periodo, quello dei Poemi sinfonici. Nel “*Ein alpensymphonie*” (1914), ultimo dei grandi poemi, oltre agli archi figurano: legni a 3 con Ottavino, Corno inglese, Clarinetto basso, Controfagotto, 6 Corni, 4 Trombe, 3 Tromboni e Tuba, Campane da gregge, Campane, Tam-tam, Arpa, Celesta, Organo. Questo organico è superato dallo stesso autore nella *sinfonia domestica*, dove, tra l'altro, è presente il vecchio Oboe d'amore, e in *Heldenleben* (Vita d'eroe, 1898).

La scrittura orchestrale di Strauss è fastosa e magniloquente, ricca ed equilibrata nell'uso dei timbri. I motivi tematici sono trattati come nervose pennellate in cui l'invenzione melodico-ritmica trova una perfetta adesione con il colore strumentale. Si ricorda, ad esempio, l'inizio del *Till Eulenspiegel* con un “solo” di Corno sostenuto dal tremolo dei Violini,

The image shows a musical score for the beginning of Richard Strauss's *Till Eulenspiegel*. It features three staves: Horn I (car. I), Violin I (vl. I), and Violin II (vl. II). The Horn I part starts with a melodic line marked 'Comodo'. The Violin parts play a tremolo accompaniment marked 'Div.' and 'pp'. The score includes dynamic markings like 'cresc.' and 'pp'.

R. Strauss, *Till Eulenspiegel*).

o ancora i 4 Corni all'unisono nello squillo del *Don Juan*, l'Oboe solo, nella stessa opera, che si leva in una larga, espressiva melodia.

Il gusto per i timbri puri, già emerso nella IV sinfonia di Mahler, si afferma decisamente con Claude Debussy (1862-1918).

L'orchestra di Debussy non è molto diversa da quella di Wagner, ma il senso timbrico e l'uso degli strumenti (soprattutto dei fiati) rivelano una nuova concezione sonora. Le diverse sezioni sono spesso “divise”, cioè si avvicinano sempre più ad una trama solistica; gli archi sono spesso usati “con sordina”, come pure i corni. In

Debussy prevale l'aspetto timbrico rispetto allo stagliarsi netto di linee melodiche. Nelle sue opere si trova frequentemente quella che viene chiamata “*melodie per accordi*”, diversi strumenti si muovono parallelamente in movimenti accordali.

Nel '900 si notano diverse alte posizioni che, in diversi modi, si pongono in alternativa al gigantismo wagneriano; le nuove proposte si caratterizzano per alcuni aspetti: il recupero di elementi sonori che il Romanticismo aveva abbandonato, quale l'orchestra d'archi, la nuova attenzione per piccoli gruppi strumentali e il recupero o l'introduzione di strumenti cosiddetti *complementari*.

Già in Wagner e Strauss è possibile trovare formazioni strumentali ridotte (in Wagner nell'*Idillio di Sigfrido*, in Strauss nelle ultime opere); la tendenza non è quella di valersi di organici prestabiliti (come era d'uso nell'orchestra barocca e classica), è invece quella di ricomporre formazioni strumentali adatte alle diverse esigenze espressive.

Arnold Schoenberg (1874-1951) segue inizialmente il gigantismo wagneriano ma, con la *Kammersymphonie* del 1909, compie una scelta diversa e stabilisce un nuovo attributo (anche nella scelta del titolo) al concetto di “musica da camera”.

Con l'op. 24 di Schoenberg, del 1923, è introdotta la convenzione di scrivere i suoni reali, anche per gli strumenti traspositori.

Esempio tipico della semplificazione della compagine orchestrale è “*Histoire du Soldat*” del 1918 di **Igor Stravinskij** (1882-1971), in cui le diverse sezioni dell'orchestra sono sintetizzate in: Clarinetto, Fagotto, Cornetta a pistone, Trombone, Tamburo, Grancassa, Violino, Contrabbasso e Batteria.

The image shows a musical score for the 'Marche du soldat' from 'Histoire du Soldat' by Igor Stravinsky. The score is written for a reduced orchestra. The instruments listed on the left are: cl. la (Clarinet in A), fag. (Bassoon), cornetta a pist. la (Horn in A), trb. (Trombone), perc. (Percussion, with Tamburo and Grancassa), vl. (Violin), and clb. (Double Bass). The tempo is marked 'M.M. ♩ = 112'. The music is in 2/4 time. The score shows the first few measures of the piece, with various dynamics like *sf* and *p* indicated.

(Da I. Stravinskij, *Histoire du soldat*, « Marche du soldat »).

Con il movimento anti impressionistico si recupera l'uso del Pianoforte in orchestra. Le nuove sonorità, arricchite dalla sua stagliata percussività, prevedono un numero sempre maggiore di strumenti a percussione. In “*Petruska*” (1919) e “*Noces*” (1923) si trovano espliciti esempi di questa percussività. In “*Noces*” troviamo: 4 Pianoforti, e un nutrito gruppo di strumenti a percussione.

L'orchestra della “*Sagra della Primavera*” (1913) offre sonorità inedite: l'attacco del Fagotto nel registro sovracuto, l'impiego frequente degli armonici, la ossessiva percussività di intere sezioni con sovrapposizione ritmiche destabilizzanti, la politonalità talvolta stridente, e stupisce non poco il pubblico del Theatre des Champs-Élysées a Parigi. Anche la rudezza del soggetto del balletto (tratto da antiche, cupe leggende russe) rappresenta una novità sconcertante per un pubblico avvezzo a differenti raffinatezze impressioniste.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
 Fl. I
 Fl. II
 Viol. I
 Viol. II
 Viola
 Cello/Bass

Dynamics: *p*, *mp*, *pp*, *ppp*, *sedämpft*, *arco*, *pizz*.
 Performance markings: *arco*, *pizz*.

(Da A. Webern, Sinfonia op. 21).