

## *Alan Belkin, Compositore*

### *Orchestrazione Artistica*

*Traduzione in lingua italiana di Fabio Sommella (per segnalazioni a riguardo scrivere a [fabiosommella@hotmail.com](mailto:fabiosommella@hotmail.com))*

Questo é il terzo volume nella mia serie di trattati on-line riguardanti la tecnica musicale. Gli altri riguardano La Forma, Il Contrappunto e l'Armonia. Tutti si basano sulle mie esperienze di compositore e d'insegnante.

Il lettore può anche essere interessato al mio mini-corso on-line di orchestrazione. Questa serie è dedicata alla memoria del mio insegnante e amico Marvin Duchow, uno dei rari studiosi, un musicista di grande profondità e sensibilità, nonché un uomo di insuperata gentilezza e generosità.

*Nota circa gli esempi musicali: Tutti gli esempi musicali audio sono di mia proprietà.*

*Gli esempi delle partiture sono rappresentati secondo le tonalità da concerto, sebbene le trasposizioni di ottava (flauto piccolo, contrabbasso, etc.) siano state mantenute al fine di evitare un eccesso di righe supplementari. Le partiture sono state ridotte e le occasionali indicazioni, relative a dettagli esecutivi, sono state rimosse per risparmiare spazio. Ho anche fornito esempi dal repertorio standard (ognuno etichettato come "Esempio di repertorio"). Sfortunatamente, esistendo vincoli di copyright, non è stato possibile fornire partiture e audio per questo tipo di repertorio poiché non sarebbe stato possibile continuare a rendere disponibile questo lavoro a costo nullo.*

## **Indice**

<i>Alan Belkin, Compositore</i> .....	1
<i>Orchestrazione Artistica</i> .....	1
Indice.....	1
Indice delle figure .....	3
Indice delle tabelle .....	6
1 Introduzione: perché questo libro?.....	7
2 Considerazioni preliminari.....	10
2.1 Osservazioni sugli strumenti.....	10
2.1.1 Archi .....	10
2.1.2 Legni .....	11
2.1.3 Ottoni .....	14

2.1.4	Percussioni .....	17
2.1.4.1	Accento .....	17
2.1.4.2	Melodia .....	18
2.1.4.3	Ritmo.....	18
2.1.4.4	Risonanza.....	19
2.1.4.5	Suono di transizione tra cambiamenti dinamici.....	19
2.1.4.6	Voce Umana.....	20
2.2	Cos'è un'orchestrazione povero?.....	20
3	Nozioni Fondamentali, Pt. 1 .....	22
3.1	Orchestrazione e Forma .....	22
3.2	Frequenza dei Cambiamenti Orchestrali.....	25
3.3	Grado di Continuità/Contrasto di Timbro.....	27
3.3.1	Gruppo 1: il contrasto è impercettibile o molto lieve. ....	28
3.3.2	Gruppo 2: contrasto da lieve a moderato. ....	28
3.3.3	Gruppo 3: contrasto più marcato.....	28
3.3.4	Gruppo 4: il contrasto attrae maggior attenzione della somiglianza.....	28
3.3.5	Gruppo 5: il contrasto é estremo.....	28
3.3.6	Note Aggiuntive.....	28
3.4	Interpretare la frase .....	29
3.5	Orchestrazione e Dinamiche .....	31
3.6	Registro .....	32
3.6.1	Normale.....	32
3.6.2	Sezioni Alte vs Sezioni Basse.....	32
3.6.3	Estremi .....	33
3.6.4	Strutture Vuote.....	34
3.7	Progressioni di Registro .....	35
3.8	Colore.....	36
3.9	Suono Sostenuto vs Suono Secco .....	37
3.10	Suono Pingue vs suono Esile: raddoppio dell'unisono.....	38
3.11	Equilibrio: simultaneo e successivo.....	39
4	Nozioni Fondamentali, Pt. 2 .....	41
4.1	Linee Musicali vs Parti Strumentali.....	41
4.2	Piani Sonori.....	44
4.2.1	Il Primo Piano .....	45
4.2.2	Il Sottofondo .....	46
4.2.2.1	Movimento.....	46
4.2.2.2	Risonanza.....	48
4.3	Orchestrazione Contrappuntistica.....	50
4.4	Il tutti.....	53
5	Accompagnamento Orchestrale .....	56
6	Sommario: che cos'è una buona orchestrazione? .....	62
7	Conclusione.....	63
8	Riconoscimenti .....	63
9	Bibliografia .....	63
10	Appendice 1 : Alcune Idee Pedagogiche .....	65
10.1	Esempi da un glossario per il carattere (character).....	65

10.2	Abbozzi come strumento didattico .....	65
10.3	Apprendere l'orchestrazione dal repertorio .....	65
10.4	Scale di contrasto .....	66
11	Appendice 2: Un glossario sul carattere orchestrale.....	66
11.1	Introduzione .....	66
11.2	Parecchi avvisi essenziali.....	67
11.3	Caratteri.....	67
11.3.1	Luminoso .....	67
11.3.2	Misterioso .....	67
11.3.3	Minaccioso.....	68
11.3.4	Spaventoso, tempestoso, selvaggio.....	68
11.3.5	Brillante.....	68
11.3.6	Splendido, ricco, trionfante.....	68
11.3.7	Drammatico.....	68
11.3.8	Funereo .....	69
11.3.9	Giocosso, bizzarro .....	69
11.3.10	Triste, malinconico, doloroso .....	69

## Indice delle figure

Figura 1 : Adagio Sinfonico: Le viole dapprima incrociano i 2° violini, poi i 1° e 2° violini iniziano a portare la linea principale. Questa libertà di scrittura delle parti crea un dialogo che aggiunge intensità alla musica. ....	10
Figura 2: ci sono differenze se si ascolta questa melodia eseguita da un oboe e poi da tre all'unisono. ....	11
Figura 3 : nessuno di questi accordi si fonde nel modo in cui farebbe un accordo eseguito dagli archi o dagli ottoni. Comunque gli arrangiamenti "impilati", nelle misure 1 e 5, sono i peggiori, specialmente per la 4° dissonante dell'oboe che risalta. Le versioni meglio armonizzate (in senso relativo) sono quelle sovrapposte (misure 2 e 6). ....	12
Figura 4 : questi due accordi contengono esattamente le stesse note. Il 2° accordo, suonato dagli oboi, è decisamente più pungente. Entrambi potrebbero essere utili, nell'appropriato contesto, ma quello con gli oboi ha una personalità più spiccata. ....	12
Figura 5 : Movimento Sinfonico #1; il raddoppio con i legni delle linee in movimento degli archi rende questi ultimi più consistenti e più sostanziali.....	13
Figura 6 : Movimento Sinfonico #3; il raddoppio con l'oboe, della linea del secondo violino, lo aiuta ad emergere più chiaramente e lo rende più brillante. ....	13
Figura 7 : Movimento Sinfonico #1; i legni che suonano nel registro alto completano l'accordo nascente degli ottoni. ....	14
Figura 8 : Sinfonia #5, finale: i tre corni qui aggiungono ricchezza alla trama, senza appesantire. ....	15
Figura 9 : limitare l'uso dei corni alle ottave, nelle note più lunghe, mantiene un senso di trasparenza nell'armonia. ....	16
Figura 10 : compara i corni e i tromboni in questo registro.....	16
Figura 11 : Compara le due versioni di ogni accordo; ognuno é presentato dapprima senza percussioni poi insieme ad esse. Aggiungere le percussioni acuisce gli accenti, aggiungendo impatto e forza. ....	18

Figura 12 : la melodia della marimba emerge facilmente sopra il misterioso accordo suonato dagli archi divisi.....	18
Figura 13 : lo xilofono presenta un'idea ritmica. ....	18
Figura 14 : senza il piatto rullante, la linea del flauto suonerebbe priva di equilibrio e vuota. ...	19
Figura 15 : Senza il diminuendo del rullio dei timpani, il contrasto tra l'alto della tromba e il basso degli archi sarebbe molto più brusco. ....	19
Figura 16 : Comparare la prima versione, dove il cambiamento da flauto a oboe è musicalmente logico, con la seconda. Benché possa apparire ridicolo, questo problema é comune ai lavori dei giovani principianti. ....	22
Figura 17 : L'aggiunta del pizzicato con i contrabbassi sottolinea la cadenza. ....	23
Figura 18 : Sinfonia #7: Il principale climax del pezzo (m. 309) è orchestralmente disposto al di fuori degli estremi del registro, un'esplosione di attività ritmica e colore delle percussioni (glockenspiel, piatto sospeso, timpani) e pienamente degli ottoni in rapidi movimenti armonici. 25	
Figura 19 : Sinfonia #6, finale: Dopo un inizio senza pause, con significativi cambiamenti timbrici ad ogni battuta o due, l'orchestrazione si mitiga dalla m. 11 in avanti. Ciò rispecchia l'arrivo ad una stabile presentazione del tema principale, successivo all'introduzione. ....	26
Figura 20: Sinfonia #4 1° mvt.: il sfp nella m. 51 è grandemente valorizzato dagli attacchi delle note di 8° nei 3° e 4° corni e nelle trombe .....	30
Figura 21 : Sinfonia #4, 1° mvt.: il crescendo è orchestrato aggiungendo oboi alti e ispessendo/infittendo i corni (m.153). Al climax della frase (m. 136), l'extra accento risulta dal suono speciale dei più alti registri nei corni (Mib), aggiungendo un ottava extra (le viole) agli archi, e l'accordo dei timpani nella misura 137. Si noti anche che la rimozione degli oboi e l'assottigliamento/diradamento nei corni per il susseguente diminuendo. ....	30
Figura 22 : Sinfonia #8: il leggero e l'alto passaggio, all'inizio di questa citazione, rende la susseguente struttura compatta, inclusi gli ottoni bassi, un efficace contrasto per iniziare una nuova sezione.....	33
Figura 23 : Sinfonia #8: il piccolo nel suo più alto registro, e la tuba ed il contrabbasso nei loro più bassi registri, sono cruciali all'impatto climatico di questo passaggio. I violini sono anche all'estremo superiore del loro tessitura (e davvero richiedono degli esecutori molto bravi). Si notino anche le trombe e i corni: sebbene non alti in termini assoluti, essi sono molto alti all'interno dell'intervallo degli strumenti, creando un effetto d'intensità e sforzo. ....	34
Figura 24 : Variazioni per Orchestra: lo spazio vuoto tra i flauti e la linea del contrabbasso conferisce un colore molto caratteristico a questa variazione. ....	35
Figura 25 : Variazioni per Orchestra: dopo il precedente passaggio basso, l'arpa nascente e il clarinetto (m. 437) danno l'impressione di tirare di lato una tenda per rivelare qualcosa di nuovo. Il garbato crescendo del cembalo aggiunge un sottofondo misterioso. ....	36
Figura 26: Sinfonia #3, 1° mvt: la pesante articolazione di staccato in m. 103 ff, viene interrotta dall'arrivo delle note tenute in m. 110 che introducono un passaggio in legato contrastante. Si noti come la precedente articolazione sia accompagnata dal suono secco dello xilofono, laddove i suoni sostenuti vengono introdotti dal secco urto del piatto.....	38
Figura 27 : Movimento Sinfonico #1: si noti il suono più ricco e pingue quando sopraggiungono i corni nella misura 104.....	39
Figura 28 : Sinfonia #6, 2° mvt.: la marimba suona ppp, una dodicesima più in alto dei violoncelli, suonati con il pizzicato, che stanno suonando p. La marimba non viene ascoltata come una linea distinta ma semplicemente colora il timbro dei violoncelli.....	42

- Figura 29 : Movimento Sinfonico #1; questo esempio illustra parecchie delle tecniche suddette. I contrabbassi hanno una versione semplificata della linea principale del basso (eterofonia) ed essi scompaiono momentaneamente nelle misure 241 e 242; il glockenspiel raddoppia solamente all'inizio della linea melodica principale, che è suonata da violini e flauto/piccolo; gli oboi 1 e 2 alternano a melodia tra raddoppio eterofonico e reale contrappunto; i clarinetti hanno una versione semplificata della melodia. Il risultato d'insieme è una struttura ricca ma non pesante. 44
- Figura 30 : Variazioni per Orchestra: l'arpa e la celesta eseguono un lavoro di filigrana arpeggiato, con toni non armonici occasionali, mentre i flauti coprono la stessa armonia con accordi ripetuti. I 1° violini aggiungono ancora più animazione con trilli regolari. Tutto questo serve come ricco sottofondo alla linea principale dei corni..... 47
- Figura 31 : Sinfonia #8 (inizio); le delicate note tenute dei violini (armonici) e delle viole conferiscono una misteriosa risonanza di sottofondo per l'idea principale che viene presentata dai flauti e dai fagotti. .... 48
- Figura 32 : Passaggi Notturmi; energia e leggerezza risultano dagli alti trilli dei legni e degli archi, combinati con scale nascenti dei clarinetti che contribuiscono al moto. I fagotti forniscono un'intermittente e garbata risonanza nel registro intermedio. Le due prime battute sono caratterizzate da un accordo pizzicato e da un colpo di triangolo. Il pizzicato delle viole e dei 2° violini sono disposti come un dialogo. L'arrivo della linea principale dei corni è segnata dai timpani che raddoppiano il ritmo iniziale dei corni. Questi molti dettagli sono disposti in disegni che si ripetono separati in registri e spazati da pause, per mantenerli distinti. .... 50
- Figura 33 : Sinfonia #6, 1° movimento; quasi tutte le linee sono raddoppiate mediante la fusione di ricchi timbri. La maggior parte degli strumenti che raddoppiano cambiano ruolo in punti chiave nelle loro frasi, o per raddoppiare una linea differente (e.g. il 1° fagotto, m. 112 113), o per fermarsi, avendo enfatizzato un ingresso (e.g. tromboni m. 114 115). Talvolta essi lasciano dietro di loro una nota sostenuta (e.g. Corni m. 115), perciò evitando la secchezza..... 52
- Figura 34 : Sinfonia #5, finale: gli archi suonano le parti più esterne nelle ottave. Il basso è raddoppiato nei fagotti e anche nei timpani (con spostamenti di un ottava), mentre i legni superiori riempiono l'armonia al di sopra dei corni. Si noti che le trombe e i legni più alti hanno linee che non sono le stesse della melodia degli archi; questa disposizione conferisce un più ricco risultato del raddoppio letterale. I tromboni e i corni hanno l'armonia piena nel registro medio/basso. I piatti, i tam tam e il tamburo basso segnano importanti accenti..... 54
- Figura 35: Sinfonia #6, finale; mentre gli ottoni eseguono un importante motivo armonico, attraverso la loro riduzione, gli archi e i fiati si muovono più velocemente e in modo irrequieto in note ottave. Questo raddoppio è necessario per garantire che questa idea pervada gli accordi degli ottoni. .... 55
- Figura 36 : Piano Concerto; il piano ha i valori delle note più veloci e il suo andamento copre l'intero intervallo dell'orchestra. Sebbene non abbastanza forte per dominare qui, la pura intensità dell'attività del pianoforte dà ad esso il sufficiente risalto. Le dinamiche sfp delle note tenute nell'orchestra aiutano a far passare il suono del pianoforte..... 57
- Figura 37 : Concerto per Violino; il solista qui emerge agevolmente. L'armonia sostenuta dalle viole é in un differente sottoposto registro; gli accordi del vibrafono non sostengono e sono collocati inferiormente al solista. Il contrappunto del clarinetto, sebbene nello steso registro come il violino solo, è contrastante per colore e punteggiato con le pause. Il basso è leggerissimo: violoncello pizzicato. .... 58
- Figura 38 : Concerto per Piano; il solista all'inizio dialoga con i fiati superiori e con lo xilofono. Comunque, la seconda volta , gli ottoni continuano con il contrappunto durante la frase del

solista. Il pizzicato acuisce gli attacchi del piano alla misura 316 e aggiunge energia al contrappunto degli ottoni che seguono. ....	59
Figura 39 : Concerto per Violino; la parte per violino solo é punteggiata da accordi orchestrali sonori dando l'impressione di una lotta movimentata tra solista e orchestra. ....	60
Figura 40 : Concerto per Piano; un dialogo molto arioso tra piccolo e piano viene arricchito da garbate note tenute dai violini. Il glockenspiel scatena le note tenute e attira l'attenzione su di loro. ....	61

## **Indice delle tabelle**

Tabella 1 : woodwind=legni, brass=ottoni, percussion=percussioni, strings=archi.; \* il clarinetto può suonare sussurrato e morbido, purché non sia scritto nella regione troppo acuta..... 31

***© Alan Belkin, 2001, 2008. Esiste prova legale dei diritti d'autore. Questo materiale può essere usato senza costi purché venga specificato il nome dell'autore.***

## 1 Introduzione: perché questo libro?

Già esistono molti buoni libri d'orchestrazione: “Principi di Orchestrazione” di Rimsky-Korsakov rimane oggi altrettanto valido come quando è stato pubblicato. Gli eccellenti testi di Piston e di Adler combinano insieme l'informazione relativa agli strumenti con utili consigli circa il modo di combinarli.

Il monumentale “Trattato di Orchestrazione” di Koechlin sta in una classe a parte: nei suoi quattro enormi volumi l'autore, generosamente, condivide l'esperienza di una vita come Insegnante di Orchestrazione ed esplora molti argomenti che non si trovano altrove. Il nostro presente lavoro deve molto a Koechlin.

Il principale argomento che nessuno di questi libri tratta in modo sistematico è come l'orchestrazione sia in grado di esprimere e migliorare la forma musicale. Ciò, associato al nostro *focus*, attraverso questa serie di libri *on-line*, sullo spiegare le tecniche musicali in termini di come la gente ascolti, ci condurrà ad alcuni utili principi.

Rimsky-Korsakov ci dice che “orchestrare è creare, e ciò è qualcosa che non può essere insegnato“. L'esperienza dimostra che ciò è corretto. Una volta che si è assimilata l'informazione di base circa uno strumento, è difficile insegnare i più fini dettagli dell'arte al di fuori della composizione reale. La trascrizione di musica pianistica o di musica da camera, spesso usata come metodo d'insegnamento, presenta utili sfide; tuttavia queste sono principalmente problemi di traduzione, non problemi di composizione. In questa sede non tratteremo di trascrizione in quanto l'argomento è ben trattato in altri libri, ad esempio “Orchestrazione” di Joseph Wagner.

Che cos'è l'orchestrazione? Per i nostri scopi, l'orchestrazione segue la strumentazione, dove lo studente impara come gli strumenti lavorano e ciò che è “idiomatico” per ognuno di essi. La concezione comune di orchestrazione, intesa come “assegnare dei timbri a delle linee”, è molto inadeguata. Il timbro è un potente aspetto del carattere musicale<sup>1</sup>. Usarlo efficacemente richiede molta conoscenza circa la trama ossia struttura – i modi in cui i “fili” musicali possono essere combinati – e sul “come” i cambiamenti di timbro influenzano la nostra percezione della forma musicale. Infatti non c'è nessuna area della musica indipendente dal timbro: esso invade perfino i più elementari esercizi d'armonia.

---

<sup>1</sup> NDT: l'espressione originale, “*character*”, potrebbe anche intendersi come “personalità” musicale; di seguito questo termine è stato inteso come sinonimo con la traduzione letterale “carattere”

La tensione di un'appoggiatura cambierà drasticamente a seconda se essa sia per voci, archi o piano. La nostra definizione d'orchestrazione, perciò, qui sarà: Comporre con i timbri. Gran parte della nostra discussione qui si focalizzerà sul come l'orchestrazione possa essere usata per migliorare varie situazioni musicali.

L'orchestrazione è gravosa da insegnare. Innanzitutto è difficile fornire dei *feedback* al lavoro degli studenti: una orchestra vera non se ne va in giro in attesa di sperimentare degli esercizi elementari. Secondariamente, se le parti sono ragionevolmente suonabili, e premesso che gli ingressi e le uscite delle varie voci non contraddicano attivamente le principali articolazioni strutturali del lavoro, è pressoché tanto duro scrivere palesemente male per l'orchestra quanto lo è scrivere brillantemente bene. Ciò perché lo sviluppo storico dell'orchestra ha grandemente favorito l'"eufonia" del suono e la flessibilità della tecnica. L'inadeguatezza di una povera, pur suonabile, orchestra si evidenzia soltanto nel corso di abbastanza lunghi intervalli o in ascolti ripetuti. Il grigiore o la pesantezza della trama affaticano l'orecchio, la struttura e il carattere del lavoro sono privi di movimento e indifferenziati.

La simulazione dell'orchestra con il computer, naturalmente, è un utile strumento e la sua qualità è in costante miglioramento. Tuttavia fare una simulazione davvero convincente richiede che una persona già sappia, con qualche dettaglio, come il passaggio debba suonare: la maggior parte delle simulazioni non-professionali sono bilanciate in modo scadente e tristemente difettose in ricercatezza.

Come nei precedenti libri, ci concentreremo sui principi generali invece che sulle regole pratiche. Poiché l'orchestrazione è talmente difficile da verificare sperimentalmente, ciò è importante in modo particolare. Come esempio, una regola pratica comune dice allo studente di evitare i grandi intervalli nelle trame orchestrali. I principi qui coinvolti sono due:

- gli elementi che risiedono in registri separati non sono percepiti come essere sullo stesso "piano sonoro";
- per la pienezza del suono, l'orecchio richiede una discretamente completa saturazione del registro, specialmente nella zona intermedia.

Questi principi spiegano perché ampi intervalli possono essere efficaci in una data situazione, ad esempio in un tranquillo passaggio giocoso, ma non in un altro, dove sono richieste pienezza e ricchezza.

Un altro vantaggio del discutere principi generali è che molte delle nostre osservazioni si applicheranno ugualmente bene alla musica elettroacustica ed



eterogenea, invece di essere limitate a combinazioni di strumenti tradizionali. Ciò detto, forniremo molti esempi dal repertorio standard, per semplice riferimento.

Nota: questo lavoro non è da intendersi come un sostituto dei testi riferiti in precedenza, ma come un complemento a loro.

## 2 Considerazioni preliminari

### 2.1 Osservazioni sugli strumenti

Prima di proseguire con la nostra discussione sull'orchestrazione *in se*, sono necessari pochi commenti generali sui ruoli delle famiglie orchestrali, come pure alcuni specifici consigli su come trattarle. Poiché qualsiasi studente che studia orchestrazione dovrebbe già avere padroneggiato l'armonia fondamentale – e di conseguenza le norme di scrittura delle quattro parti del coro – un utile punto di partenza è comparare ogni sezione strumentale con il coro vocale. Per gli studenti che hanno maggior familiarità con il piano, il punto di partenza dovrebbe essere la comparazione con quello strumento.

#### 2.1.1 Archi

Come il coro vocale, la famiglia degli archi offre un'eccellente omogeneità di timbro e può suonare qualsiasi cosa, dalla più semplice linea monofonica alla più ricca polifonia. Praticamente qualsiasi cosa adatta per il coro suonerà bene anche per gli archi. Comunque gli archi aggiungono numerose risorse a quelle del coro vocale, dovuto al loro più ampio tessitura, alla loro maggiore mobilità e a più diversificate articolazioni nonché alla loro capacità di suonare accordi.

Diversamente dalla scrittura corale, la scrittura per archi normalmente abbonda di incroci. Ciò consente agli strumenti inferiori di suonare la linea principale di tanto in tanto e, ancora più importante, dà a tutte le sezioni individuali nella famiglia la libertà di muoversi, poiché i tessitura degli strumenti ad arco sono molto più ampi di quelli delle voci. Dato il comodo impasto all'interno della famiglia, tale incrocio non dà origine a particolari problemi.

Figura 1 : Adagio Sinfonico: Le viole dapprima incrociano i 2° violini, poi i 1° e 2° violini iniziano a portare la linea principale. Questa libertà di scrittura delle parti crea un dialogo che aggiunge intensità alla musica.

Un'annotazione riguardante gli archi che suonano il pizzicato: è meglio considerarli come suoni percussivi. Sebbene prodotti mediante strumenti ad arco, essi non hanno affinità timbrica con corde suonate effettivamente dall'archetto.

### 2.1.2 Legni

I legni, in relazione ai loro vari timbri distintivi, possono fornire effetti “solo” intimistici. Una buona linea di condotta è considerare ogni legno come tre strumenti in uno: uno alto, uno medio e uno di timbro basso. Le combinazioni che rendono un buon risultato in un registro, possono risultare abbastanza bizzarre in un altro. Inoltre ogni tipo di legno è in effetti un membro di un coro separato: per esempio, i clarinetti sono disponibili dal contrabbasso al piccolo (Le doppie anze oboe, corno Inglese e fagotto possono essere considerati una stessa famiglia).

C'è un cambiamento qualitativo quando una linea è assegnata a due o più elementi dello stesso strumento in unisono. Ciò è molto più significativo di uno solo: tre oboi non hanno la stessa sonorità di uno, ma la qualità del suono diventa quello di un piccolo coro, dovuto alle inevitabili differenze nell'intonazione. Una linea il cui carattere richiede di essere suonata come “solo” sarà meno efficace quando raddoppiata, ciò in dipendenza a questa differenza nel carattere.



Figura 2: ci sono differenze se si ascolta questa melodia eseguita da un oboe e poi da tre all'unisono.

Il principale problema nello scrivere per i legni si verifica quando vengono usati in accordi, ciò in dipendenza della loro disuguaglianza di timbro, sia all'interno di strumenti individuali (in differenti registri) che tra loro. L'errore comune del principiante, scrivere un accordo con ogni nota in un differente timbro – e.g. quattro timbri per un accordo di quattro note – è molto grossolano. I metodi classici suggeriti da Rimsky-Korsakov - sovrapposizione e posizione stretta – lavorano rendendo difficile decifrare chi sta facendo cosa, in effetti ingannando l'orecchio.

The image shows a musical score for three woodwind instruments: Flute, Oboe, and Clarinet. The score is organized into seven measures, numbered 1 through 7 at the top. Each measure contains a chord. The Flute part has notes in measures 1, 2, 3, and 4, and rests in measures 5, 6, and 7. The Oboe part has notes in all seven measures. The Clarinet part has rests in measures 1, 2, 3, and 4, and notes in measures 5, 6, and 7. Dynamics are marked with 'p' (piano) below the notes in measures 1, 2, 3, 4, 5, 6, and 7.

Figura 3 : nessuno di questi accordi si fonde nel modo in cui farebbe un accordo eseguito dagli archi o dagli ottoni. Comunque gli arrangiamenti "impilati", nelle misure 1 e 5, sono i peggiori, specialmente per la 4° dissonante dell'oboe che risalta. Le versioni meglio armonizzate (in senso relativo) sono quelle sovrapposte (misure 2 e 6).

Quando si scrive per gruppi di legni, l'oboe è lo strumento che più verosimilmente danneggerà l'intero mix. Essa colorerà in modo decisivo qualsiasi combinazione, nel bene e nel male.

The image shows a musical score for three woodwind instruments: Flute (Fls.), Oboe (Obs.), and Clarinet (Cls.). The score is organized into two measures. Both measures contain the same notes. Dynamics are marked with 'pp' (pianissimo) below the notes in both measures.

Figura 4 : questi due accordi contengono esattamente le stesse note. Il 2° accordo, suonato dagli oboi, è decisamente più pungente. Entrambi potrebbero essere utili, nell'appropriato contesto, ma quello con gli oboi ha una personalità più spiccata.

Quando usati nello stesso piano sonoro con gli archi, la principale funzione dei legni è aggiungere volume<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> NDT: spessore o consistenza.



The image shows a musical score for Figure 5, starting at measure 173. It features woodwind and string parts. The woodwinds include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsns.), Horn (Hrn.), and Trombone (Tpts.). The strings include Timpani (Timp.), Upper Strings (Upper Str.), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), and Lower Strings (Lower Str.). The score shows a dynamic shift from piano (p) to forte (f) across the measures. The woodwinds and strings are playing in unison, with the strings doubling the woodwinds.

Figura 5 : Movimento Sinfonico #1; il raddoppio con i legni delle linee in movimento degli archi rende questi ultimi più consistenti e più sostanziali.

Talvolta, quando gli archi raddoppiano un'ottava più in alto, i legni possono aggiungere luminosità.



The image shows a musical score for Figure 6, starting at measure 12. It features woodwind and string parts. The woodwinds include Oboe 1 (Ob. 1) and Bassoon (Bsns.). The strings include Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), and Lower Strings (Low str.). The score shows a dynamic shift from mezzo-forte (mf) to forte (f) across the measures. The woodwinds and strings are playing in unison, with the strings doubling the woodwinds.

Figura 6 : Movimento Sinfonico #3; il raddoppio con l'oboe, della linea del secondo violino, lo aiuta ad emergere più chiaramente e lo rende più brillante.

Quando usati in accordi, nello stesso piano sonoro con gli ottoni, la principale funzione dei legni è completare la parte superiore dell'armonia nel registro alto, poiché raddoppiare all'unisono è praticamente impercettibile.

The image shows a musical score for a symphony, specifically Movement #1, starting at measure 113. The tempo is marked as quarter note = 80. The score is for woodwinds and brass instruments. The woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet in Bb) are playing a chord in the upper register, marked with fortissimo (ff). The brass instruments (Trumpets, Trombones, and Tuba) are playing a melodic line, marked with forte (f). The strings (Upper and Lower) are playing a chord, marked with forte (f). The score is in 3/4 time and the key signature has one sharp (F#).

Figura 7 : Movimento Sinfonico #1; i legni che suonano nel registro alto completano l'accordo nascente degli ottoni.

### 2.1.3 Ottoni

Gli ottoni sono più omogenei dei legni, tuttavia meno agili. Possono suonare ugualmente bene attribuendo loro ruoli melodici, ritmici, di contrappunto e armonici. Inoltre riproducono la scrittura corale meglio dei legni; in molta musica antica, gli ottoni, specialmente i tromboni, semplicemente raddoppiano le voci. I corni sono strumenti migliori se considerati per il registro alto; i principianti spesso li posizionano eccessivamente in basso o li lasciano vagare troppo in alto. Il miglior arrangiamento per i corni in armonia è: tre o quattro corni, in posizione stretta, nell'intervallo di voce alta. Talvolta il quarto corno raddoppia il primo, un'ottava più in basso.

The image shows a page of a musical score for three horns. The score is divided into three systems. The first system contains the Flute (Fl.), Clarinet (Cla.), and Bassoon (Bass.) staves. The second system contains the Horns 1, 2, and 3 staves. The third system contains the Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vcl., Db.) staves. The music is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics markings such as 'f' and 'p' are present throughout the score.

Figura 8 : Sinfonia #5, finale: i tre corni qui aggiungono ricchezza alla trama, senza appesantire.

Le note più basse dei corni è meglio riservarle per lenti passaggi di movimento pedale; esse non sono utili per linee di basso mobile, che tendono a risultare faticose.

I corni tradizionalmente sono suddivisi in specialisti alti e bassi, seduti in posti alternati, i.e. Corni 1 e 3 sono "alti" mentre i corni 2 e 4 sono "bassi". Mentre tutti i suonatori di corno si trovano a proprio agio nell'intervallo intermedio, agli estremi l'imboccatura richiesta comporta sforzo ed esercizio tanto che i corni "alti" non sono a proprio agio con le note inferiori e i corni "bassi" non lo sono con le note superiori.

Piston afferma che i corni sono meglio trattati nello spirito generale dello strumento naturale – per esempio preferendo gli intervalli armonici aperti come le quinte e le ottave, e in generale per linee diatoniche. Questo resta un consiglio eccellente.

The image shows a musical score for measures 187-190. The top four staves are for woodwinds: Flute (Fl.), Oboe 1 (Ob. 1), Bassoon (Bsn.), and Horn (Hrn.). The bottom four staves are for strings: Violin 1 (Violin 1), Violin 2 (Violin 2), Viola, and Cello. The woodwinds play melodic lines with some triplets. The strings play a pizzicato accompaniment. Dynamics include p (piano) and mf (mezzo-forte). The score is in 4/4 time.

Figura 9 : limitare l'uso dei corni alle ottave, nelle note più lunghe, mantiene un senso di trasparenza nell'armonia.

Sebbene i corni siano ormai naturalmente strumenti cromatici, l'agilità estrema non è nella loro natura.

Queste stesse osservazioni valgono anche per le trombe (è da notare, tuttavia, che sia i corni che le trombe possono gestire discretamente rapide note ripetute).

Le trombe suonano stranamente vuote negli spazi ampi; i tromboni, d'altra parte, suonano soddisfacentemente sia nelle posizioni aperte che in quelle chiuse. I tromboni, per la scrittura stretta nel registro del baritono, sono un qualcosa di più leggero rispetto ai corni, un fatto utile da rammentare quando si usano gli ottoni per accompagnare strumenti "solo" o la voce umana.

The image shows a musical score for measures 187-190, focusing on the Horns and Trombones parts. The Horns part is in the bass clef and shows a melodic line with dynamics p and mf. The Trombones part is also in the bass clef and shows a similar melodic line with dynamics p. The score is in 4/4 time.

Figura 10 : compara i corni e i tromboni in questo registro

Gli ottoni con sordina dovrebbero essere considerati come una famiglia timbrica separata, talmente differente è il loro timbro dagli ottoni aperti. Quando sommessi



(*soft*), gli ottoni smorzati sono abbastanza vicini alle doppie anace; quando sonori (*loud*), il loro suono stridente li colloca in una loro propria classe.

### 2.1.4 Percussioni

Mentre ci sono vari modi di classificare gli strumenti di percussione, per il compositore è più utile pensarli in base al loro suono e quindi classificarli in famiglie che si distinguono per registro e altezza. Per esempio, gli strumenti di metallo sono normalmente “umidi”, con un consistente riverbero e perciò non adeguati a ritmi veloci e precisi. D’altra parte possono fornire molto bene delle atmosfere di sottofondo. Gli strumenti in legno sono “secchi”, meglio usati dove sono importanti la definizione e la chiarezza. Gli strumenti a membrana sono nel mezzo: nel “basso” possono riverberare abbastanza a lungo; non appena si spostano più in alto, il loro suono assomiglia a quello delle percussioni in legno.

Le percussioni possono funzionare come:

#### 2.1.4.1 Accentuato



The image shows a musical score snippet with six staves, each representing a different instrument or section. The staves are labeled on the left: Upper Ww. (Upper Woodwinds), Bns. (Bassoons), Hns. Tpts. (Horn and Trumpets), Timpani, Upper Str. (Upper Strings), and Lower Str. (Lower Strings). Each staff contains two measures of music. In every measure, the first note is marked with a strong accent (>) and a fortissimo dynamic marking (f). The notes are mostly chords or single notes in various registers, illustrating how percussion-like accents can be used across the orchestral palette.



Figura 11 : Compara le due versioni di ogni accordo; ognuno é presentato dapprima senza percussioni poi insieme ad esse. Aggiungere le percussioni acuisce gli accenti, aggiungendo impatto e forza.

Esempi di repertorio: ci sono innumerevoli esempi di incisivi accordi finali, in lavori di grandi orchestre del periodo classico, con timpani aggiunti come accento.

### 2.1.4.2 Melodia

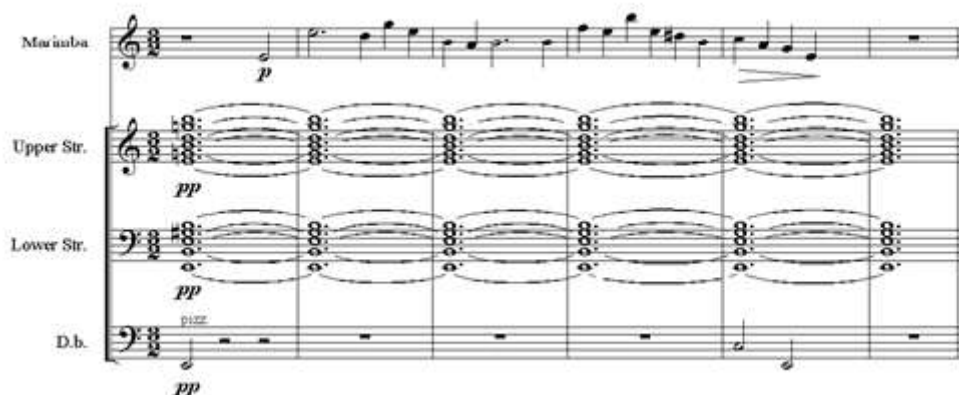


Figura 12 : la melodia della marimba emerge facilmente sopra il misterioso accordo suonato dagli archi divisi.

Esempio di repertorio: Shostakovich, 15° Sinfonia, Finale, coda (prova #148): I timpani presentano il tema della passacaglia mentre, ad altezza fissa, altre percussioni danzano lì attorno. Gli accordi sostenuti<sup>3</sup> degli archi forniscono un misterioso sottofondo.

### 2.1.4.3 Ritmo



Figura 13 : lo xilofono presenta un'idea ritmica.

<sup>3</sup> NDT: qui e di seguito, il termine inglese “sustained” verrà tradotto scambievolmente come “sostenuto” oppure “prolungato”, fondamentalmente senza alcuna variazione di significato ma come sinonimi.

Esempio di repertorio: Bartok, Concerto per Orchestra, inizio del 2° movimento: il piatto rullante presenta un importante tema ritmico.

### 2.1.4.4 Risonanza

The image shows a musical score for two instruments: Flute (Fl.) and Suspended Cymbal (Susp. Cymb.). The tempo is marked 'Adagio' and the time signature is 12/8. The Flute part consists of a melodic line with dynamics ranging from *pp* to *ppp*. The Suspended Cymbal part features a rhythmic pattern of cymbal rolls, with dynamics marked *ppp* and *pp*. The score is written on two staves.

Figura 14 : senza il piatto rullante, la linea del flauto suonerebbe priva di equilibrio e vuota.

Esempio di repertorio: Dallapiccola, Canti di Liberazione, apertura: Mentre degli ampi flussi vocali attraversano le varie sezioni del coro, i piatti in sordina forniscono un'ossessionante atmosfera di sottofondo. Notare come i cembali non sono soltanto rullii continui ma piuttosto sono composti in onde sovrapposte.

### 2.1.4.5 Suono di transizione tra cambiamenti dinamici

The image shows a musical score for six instruments: Horns (Hns.), Trumpets (Tpts.), Timpani (Timp.), Violins (Vlas.), Violas (Vcs.), and Double Basses (D. b.). The score is written in 6/8 time. The Horns and Trumpets parts show a dynamic transition from *p* to *ff*. The Timpani part shows a dynamic transition from *ff* to *pp*. The Violins, Violas, and Double Basses parts show a dynamic transition from *pp* to *pp*. The score is written on six staves.

Figura 15 : Senza il diminuendo del rullio dei timpani, il contrasto tra l'alto della tromba e il basso degli archi sarebbe molto più brusco.

Esempio di repertorio: Bruckner, 9° Sinfonia, 1° movimento, m. 75-6: un rullio di timpani, in un diminuendo, fornisce un'agevole transizione tra il “tutti” sonoro, che lo precede, e l'estremamente silenzioso passaggio che lo segue.

**Come regola generale, quando le percussioni sono combinate con altre famiglie nello stesso piano sonoro, esse dovrebbero corrispondere al registro della musica circostante.**

#### **2.1.4.6 Voce Umana**

Scrivere per voce umana è una materia troppo grande che richiederebbe considerazioni dettagliate, qui non possibili, ma si possono dare alcune parole di consiglio.

Le parole devono essere scritte il più possibile chiaramente. Cantare troppo forte, per sua natura, distorce le parole a favore delle vocali; le consonanti fungono principalmente da articolazioni. L'accentuazione del ritmo e il contorno della linea vocale dovrebbero seguire quello delle parole, ben proferite. Esse possono esagerare ma non dovrebbero contraddire il ritmo e la forma della frase verbale parlata. C'è anche la considerazione aggiuntiva che la voce non può sviluppare un pieno suono sulle vocali formate a bocca chiusa, come la "u" francese. (Non è un caso che la parola italiana "amore" è una parola meravigliosa da cantare!). Perciò i passaggi di culminante devono essere progettati attorno a parole importanti, che anche permettono alla voce di cantare a squarciagola.

Le voci hanno bisogno di tempo per spiegarsi nel loro suono pieno: perciò una scrittura molto agile e/o staccata è un effetto raro, speciale.

Più di qualsiasi altro strumento, le voci richiedono di scrivere nel mezzo del loro tessitura la maggior parte del tempo, ciò per evitare scomodità. Scritture nel tessitura molto basso e, ancor di più, nel tessitura molto alto, dovrebbero essere riservati ai momenti speciali.

## **2.2 *Cos'è un'orchestrazione povero?***

Come affermato in precedenza, è effettivamente abbastanza difficile scrivere realmente una cattiva orchestrazione, appurato che la musica è suonabile.

Mentre noi ci concentreremo, in questo lavoro, principalmente sugli aspetti positivi dell'orchestrazione artistica, vale la pena identificare le principali caratteristiche di un'orchestrazione mediocre:

- Debolezza d'effetto: non usare tutte le risorse disponibili per creare il carattere desiderato (e.g. tentare di ottenere un effetto percussivo usando

solamente pochi legni e non facendo uso di suoni percussivi); creare movimenti contraddittori (e.g. aggiungere strumenti durante un diminuendo).

- Stanchezza auricolare: uso eccessivo dei registri estremi o colori troppo distintivi; mancanza di fusione nelle masse armoniche.
- Grigiore: troppi raddoppi all'unisono.
- Pesantezza: troppi raddoppi o sovraccaricamento del registro inferiore.
- Suono costantemente secco, senza alcuna risonanza di sottofondo. (Il suono secco, dry, può essere efficace, ma non può essere la norma)
- Confusione tra elementi musicali: piani sonori insufficientemente differenziati.
- Confusione formale: cambiamenti di timbro in punti arbitrari; cambiamenti non appropriati al grado di contrasto richiesto.
- Mancanza di carattere/personalità definita.

### 3 Nozioni Fondamentali, Pt. 1

#### 3.1 Orchestrazione e Forma

In tutta questa serie di libri on-line noi abbiamo ripetutamente insistito che qualsiasi effetto del movimento musicale è grandemente determinato dal suo posizionamento temporale nell'opera. L'orchestrazione artistica ha anche necessità di essere considerata come parte integrale della forma musicale.

I punti chiave, che necessitano di essere pianificati orchestralmente in relazione all'intera opera, includono:

- Cambiamenti di suono: i cambiamenti di timbro devono essere logici nel contesto musicale. Un cambiamento di suono crea un'articolazione formale. Il luogo normale per cambiare il timbro è tra le frasi, le sezioni, etc. All'interno di una frase, i cambiamenti orchestrali avverranno normalmente in momenti musicalmente significativi: cambiamenti di motivo, momenti culminanti e cadenze. I cambiamenti in altri punti suonerebbero come arbitrari.

The image shows two musical staves for comparison. The top staff shows a Flute (Fl.) part starting with a melodic line marked 'p' (piano) and an Oboe (Ob.) part that remains silent until the second measure, where it enters with a similar melodic line. The bottom staff shows the same Flute part, but the Oboe part is replaced by a Violin solo (Vln. solo) that enters at the same time as the Oboe in the top version, also marked 'p'. A Violoncello (Vcl.) part is shown below the Vln. solo, marked 'pp' (pianissimo), providing a harmonic accompaniment. The notation includes notes, rests, and dynamic markings.

Figura 16 : Comparare la prima versione, dove il cambiamento da flauto a oboe è musicalmente logico, con la seconda. Benché possa apparire ridicolo, questo problema é comune ai lavori dei giovani principianti.

Esempio di repertorio: Mozart, Nozze di Figaro, Overture, m. 59-67: gli strumenti sono aggiunti da un capo all'altro della frase, coordinati con le ripetizioni del motivo; l'ultima aggiunta (flauti) viene inserita come imitazione.

- Accenti: sono I momenti che attirano speciale attenzione da parte

dell'ascoltatore (vedere l'esempio più sotto). Da un punto di vista orchestrale gli accenti di solito richiedono, da un momento all'altro, di aggiungere qualche nuovo suono, o di cambiare la tecnica esecutiva in qualche maniera, e.g. facendo uso della doppia corda negli archi. Il cambiamento, naturalmente, deve essere proporzionale al grado di accento richiesto.

- Cadenze: Articolazioni<sup>4</sup> strutturali possono essere accresciute da qualche cambiamento nell'orchestrazione.
- Progressioni: Le Progressioni possono creare momenti di moto e un senso di direzione, come discusso nel primo volume di questa serie. Esempi comuni comprendono:
  - Crescendo e diminuendo (vedere esempio più avanti).
  - Passaggi gradualmente ascendenti o declinanti .
  - Trama che diventa più spessa o più sottile.
- Gradazione dei climax: Di solito un climax, in prossimità della fine, si distingue più degli altri. E' importante riservare qualche singola risorsa orchestrale per questo momento.

The image shows a musical score for a string section. It includes staves for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabbasso (Db.). The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 70 beats per minute. The music is in 4/4 time. The score shows a cadence where the double basses (Db.) introduce pizzicato (pizz.) at the end of the phrase, marked with a 'p' (piano).

Figura 17 : L'aggiunta del pizzicato con i contrabbassi sottolinea la cadenza.

<sup>4</sup> NDT: "Structural articulations", da intendere sia come "Articolazioni strutturali" ma, analogamente all'anatomia, anche "Giunture strutturali".

Musical score for measures 305-310. The score includes staves for Upper Woodwinds (Uppr. Ww.), Bassoon (Bsn.), Clarinet (Cl.), Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), and Timpani (Timp.). The woodwinds and strings play a complex rhythmic pattern, with dynamics ranging from *f* to *pp*. The percussion section features a steady drum pattern. The tempo is marked *allarg.* (ritardando).

Musical score for measures 309-310. The score includes staves for Upper Woodwinds (Uppr. Ww.), Bassoon (Bsn.), Clarinet (Cl.), Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), and Timpani (Timp.). The woodwinds and strings play a complex rhythmic pattern, with dynamics ranging from *f* to *pp*. The percussion section features a steady drum pattern. The tempo is marked *Tempo 1=125* and *rit. poco a poco* (ritardando poco a poco).



The image displays a page of a musical score for the 7th Symphony, specifically the climax at measure 309. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. At the top, the 'Upper Ww.' (Upper Woodwinds) staff is prominent, followed by 'Obs.' (Oboes), 'Fln.' (Flutes), 'Tpts.' (Trumpets), 'Tbns.' (Trombones), and 'Tba.' (Tuba). Below these are 'Perc.1' (Percussion 1) and 'Timp.' (Timpani). The bottom section includes 'Vln.' (Violins), 'Vla.' (Violas), and 'Vc.' (Violoncello). The score is marked with dynamic levels such as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano). Measure numbers 312 and 115 are indicated at the beginning and end of the section respectively. The music features rapid harmonic movements and a high level of rhythmic activity, particularly in the brass and percussion sections.

Figura 18 : Sinfonia #7: Il principale climax del pezzo (m. 309) è orchestralmente disposto al di fuori degli estremi del registro, un'esplosione di attività ritmica e colore delle percussioni (glockenspiel, piatto sospeso, timpani) e pienamente degli ottoni in rapidi movimenti armonici.

### 3.2 *Frequenza dei Cambiamenti Orchestrali*

Analogamente al ritmo armonico, la frequenza dei cambiamenti armonici, anche la frequenza dei cambiamenti orchestrali ha un impatto importante sul ritmo musicale. Questa è difficile da quantificare con la stessa precisione del ritmo armonico in quanto i cambiamenti orchestrali avvengono in molti gradi di salienza, ad esempio: aggiungere un raddoppio di flauto all'unisono ad una linea di violini non ha lo stesso impatto di aggiungere tre trombe che eseguono degli accordi. Nonostante ciò, la frequenza a cui i timbri sono aggiunti o rimossi specialmente all'interno di una frase, può contribuire agli effetti di tensione o di distensione. Tali "accelerazioni" e "rallentamenti" (orchestrali normalmente completano e valorizzano la struttura della frase dell'opera.

The image displays a musical score for the finale of Symphony No. 6, featuring a complex orchestration. The score is divided into two systems. The first system, marked 'Allegro' with a tempo of 120, includes staves for Upper Woodwinds, Horns, Trumpets, Trombones, Celesta, Harp, Percussion 1 (glockenspiel), Percussion 2 (tubular bells and suspended cymbal), and Timpani. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff). The second system, also marked 'Allegro' at 120, includes staves for Upper and Lower Strings. It begins with a 'rit.' (ritardando) marking and a measure number of 10. Dynamics include fortissimo (ff) and pianissimo (ppp). The score illustrates significant timbral changes and dynamic shifts throughout the piece.

Figura 19 : Sinfonia #6, finale: Dopo un inizio senza pause, con significativi cambiamenti timbrici ad ogni battuta o due, l'orchestrazione si mitiga dalla m. 11 in avanti. Ciò rispecchia l'arrivo ad una stabile presentazione del tema principale, successivo all'introduzione.

Esempio di repertorio: Mahler, 4° Sinfonia, 2° movimento, m. 34-46: Dalla misura 34 alla 42, i cambiamenti di suono sono abbastanza impercettibili. Comunque il sopraggiungere dei corni con sordini nella misura 43, seguiti due battute più avanti dal tema principale trasferito ai legni (gli archi sono stati suonati in precedenza), crea una maggiore intensità emotiva. In generale, il carattere agitato di questo movimento viene meglio valorizzato dai frequenti e prominenti cambiamenti di timbro. Si compari questo con l'inizio del 3° movimento, il cui carattere calmo risulta dal restante, interamente all'interno del coro d'archi.

### ***3.3 Grado di Continuità/Contrasto di Timbro***

Il grado di cambiamento di timbro deve corrispondere al grado di contrasto formale che è richiesto: un'interruzione in una sezione maggiore richiede un maggior contrasto orchestrale di quanto non comporti un nuovo motivo all'interno di una frase. Il timbro influenza fortemente la percezione della forma musicale: un contrasto troppo marcato creerà un'interruzione non appropriata; un contrasto troppo lieve priverà la musica della necessaria interpunzione. I principianti spesso sottovalutano il grado di contrasto tra passaggi successivi. Sebbene sia impossibile dosare con precisione estrema i contrasti orchestrali, forniremo alcune linee guida per calibrare il contrasto percepito tra successive frasi orchestrali. Tuttavia diamo innanzitutto un importante avviso: il contrasto percepito non dipende unicamente dal timbro ma anche da altri aspetti della musica, come ad esempio il registro, l'articolazione, la struttura generale, ecc..

Per semplificarci il compito, ipotizzeremo la situazione più semplice: una frase con soltanto un timbro, e.g. una melodia per flauto solo. Questo ci permetterà di focalizzarci sui gradi di contrasto tra i timbri. Ovviamente più subiranno un cambiamento in uno stesso tempo anche altri aspetti della musica, maggiore sarà il contrasto percepito.

Di seguito viene presentata un'approssimativa ma utile scala di contrasti. Considereremo due frasi successive, identiche in tutto, eccetto che per il timbro e la trasposizione, adattarsi alla nuova estensione dello strumento. La scala ha cinque livelli, da quello di contrasto minimo a quello di contrasto massimo. All'interno di ogni gruppo, le differenze non sono significative. Ai fini di questa discussione, faremo riferimento agli archi, ai legni e agli ottoni in termini di "famiglie"; i flauti, le oboi, i clarinetti e i tromboni, ognuno con i rispettivi ausiliari, saranno considerati appartenenti a "sotto famiglie". Come principio generale, i timbri che si impastano bene negli accordi presentano poco o nessun contrasto quando sono ascoltati in successione; i timbri che, viceversa, non si fondono negli accordi danno origine a contrasti più marcati.

### **3.3.1 Gruppo 1: il contrasto è impercettibile o molto lieve.**

1. Scambio all'interno dello stesso strumento, tra registri differenti, e.g. flauto basso/flauto alto (eccettuando i registri più estremi).
2. Scambio tra membri adiacenti della famiglia degli archi.
3. Scambio tra trombe/tromboni.

### **3.3.2 Gruppo 2: contrasto da lieve a moderato.**

1. Scambio all'interno della medesima sotto famiglia di legni, e.g. flauto/flauto alto, oboe/corno inglese, etc.
2. Scambio all'interno del medesimo strumento o sotto famiglia, ma coinvolgendo registri estremi.
3. Scambio tra diversi membri della famiglia dei legni, e nei registri che si fondono bene negli accordi, e.g. clarinetti/fagotti nel registro medio, flauti/oboi nei registri più alti.
4. Scambio tra certi legni e ottoni, dove l'impasto simultaneo sarebbe buono, e.g. fagotti/corni.
5. Scambio tra corno/tromba o corno/trombone.

### **3.3.3 Gruppo 3: contrasto più marcato**

1. Scambio tra diversi membri della famiglia dei legni, che non si fondono bene negli accordi, e.g. oboe al registro grave/flauto al registro grave. Molto spesso questi casi coinvolgono l'oboe.
2. Scambio tra legni e ottoni; combinazioni che non si fondono bene simultaneamente.
3. Scambio tra legni e archi.
4. Scambio tra ottoni e archi.

### **3.3.4 Gruppo 4: il contrasto attrae maggior attenzione della somiglianza**

Il suono è di una natura completamente diversa, e.g. archi suonati con l'archetto scambiano con archi suonati in modo pizzicato.

### **3.3.5 Gruppo 5: il contrasto é estremo**

Lo scambio può soltanto usare un aspetto della frase, e.g. flauto vs rullante: solamente il ritmo può essere imitato

### **3.3.6 Note Aggiuntive**

- Gli strumenti a percussione possono essere trattati come un gruppo di sotto

famiglie, seguendo lo standard di classificazione in legni, metalli, a membrana, a suono determinato e a suono indeterminato.

- Gli archi suonati con il pizzicato dovrebbero davvero essere pensati come un tipo di percussione a suono determinato.
- In un passaggio con più di un piano sonoro, il contrasto scemerebbe se il piano di sottofondo rimanesse costante, e.g. una frase del flauto ripetuta dall'oboe dove entrambe le frasi hanno identici accompagnamenti eseguiti dagli archi.
- Se la musica fa uso di timbri misti per un elemento (e.g. una melodia all'unisono per oboe e clarinetto all'unisono), il grado di contrasto dipenderà dall'eventuale presenza di elementi comuni tra le due fusioni, e.g. oboe + flauto all'unisono saranno più vicini a oboe + clarinetto all'unisono piuttosto che semplicemente passare da oboe solo a clarinetto solo. Naturalmente il risalto degli elementi comuni è anche di rilievo. Si noti che l'uso esteso di timbri misti ingrandisce i contrasti formali più duri all'effetto; ciò poiché i colori, non essendo puri, sono meno distinti.
- Un improvviso cambiamento da molto sonoro a molto sommesso richiede una gestione speciale. Dopo un "fortissimo tutti", l'orecchio richiede un momento per adattarsi ad una musica molto tranquilla; altrimenti le prime poche note silenziose potrebbero passare inosservate. Spesso, in tali casi, uno o due strumenti saranno tenuti sopra il passaggio del "fortissimo" per pochi battiti, ciò al fine di ammorbidire il brusco cambiamento sonoro.

### *3.4 Interpretare la frase*

E' possibile migliorare la forma di una frase orchestralmente. Mentre l'ordinario flusso e lo scorrere della musica saranno messi in evidenza naturalmente da esecutori sensibili, nei casi in cui il compositore avverte la necessità di indicare alcuni dettagli dinamici esplicitamente, essi possono anche essere migliorati mediante sottili cambiamenti di orchestrazione. I casi più comuni sono: **accenti** e **sottolineature**. Come detto in precedenza, gli accenti sono realizzati da momentanee aggiunte di uno o più strumenti, spesso con attacchi percussive (sebbene a volte possa essere sufficiente un tocco di colore di contrasto). Normalmente, ciò che viene aggiunto dovrebbe stare nello stesso registro della linea principale, ed essere proporzionale alle dinamiche e al carattere d'insieme.

The image shows a musical score for measures 51 to 54. The staves are labeled: Upper Ww., Horn 1, Horns 3 & 4, Trumpets, and Vc. (Violoncello). In measure 51, there is a dynamic change from forte (f) to piano (p). This is achieved by adding notes from the 8th, 3rd, and 4th horns and trumpets. The woodwinds and strings continue their parts, with some dynamics like sfz and p indicated.

**Figura 20:** Sinfonia #4 1° mvt.: il sfp nella m. 51 è grandemente valorizzato dagli attacchi delle note di 8° nei 3° e 4° corni e nelle trombe

Esempio di repertorio: Beethoven, 7° Sinfonia, Finale, 2° tema m. 74 ff: gli improvvisi accenti nel motivo principale (archi) sono notevolmente accresciuti dal rinforzo con gli accordi dei legni.

Crescendo e diminuendo: un crescendo orchestrale è raggiunto aggiungendo strumenti in modo ordinato e graduale; un diminuendo mediante loro sottrazione. E' molto importante non contraddire inavvertitamente l'evoluzione dinamica di una frase effettuando l'opposto, e.g. aggiungendo strumenti nel corso di un diminuendo.

The image shows a musical score for measures 131 to 137. The staves are labeled: Obs., Cls., Horns, Timps., Vlns., and Vla. The score illustrates a crescendo achieved by adding alto oboes and thickening the horns. In measure 136, there is a climax with a special accent from the higher registers of the horns (Mib), adding an octave extra (le viole) to the strings, and the timpani playing an accord in measure 137. Dynamics like f, sfz, and p are indicated throughout.

**Figura 21 :** Sinfonia #4, 1° mvt.: il crescendo è orchestrato aggiungendo oboi alti e ispessendo/infittendo i corni (m.153). Al climax della frase (m. 136), l'extra accento risulta dal suono speciale dei più alti registri nei corni (Mib), aggiungendo un'ottava extra (le viole) agli archi, e l'accordo dei timpani nella misura 137. Si noti anche che la rimozione degli oboi e l'assottigliamento/diradamento nei corni per il susseguente diminuendo.

Esempio di repertorio: Beethoven, 9° Sinfonia, inizio: il magnifico crescendo è realizzato gradualmente aggiungendo strumenti: 1° violino, contrabbasso, viola, clarinetto, oboe, flauto,

fagotto, ecc..

### 3.5 Orchestrazione e Dinamiche

C'è un'importante distinzione da fare tra dinamiche assolute e relative. Ogni strumento ha qualche controllo di dinamica relativa in ogni registro. Comunque, alcuni strumenti, in registri particolari, semplicemente non realizzano certe dinamiche assolute. Per esempio, un gruppo di ottoni che suonano nei loro registri alti non saranno mai molto sommessi; un flauto basso non può suonare mai estremamente sonoro/sgargiante. La migliore regola per un principiante è: si orchestrino le dinamiche invece di scriverle con delle indicazioni testuali. Specialmente agli estremi dinamici (*at dynamic extremes*), ci si deve assicurare che gli strumenti e i registri scelti possano contribuire al livello dinamico richiesto. Come guida approssimativa, ecco una tabella di ciò che le varie famiglie di strumenti possono ottenere nelle dinamiche *assolute*.

	<i>ppp</i>	<i>pp</i>	<i>p</i>	<i>mf</i>	<i>f</i>	<i>ff</i>	<i>fff</i>
woodwind	(x)*	x	x	x	x	x	
brass		x	x	x	x	x	x
percussion	x	x	x	x	x	x	x
strings	x	x	x	x	x	x	

**Tabella 1 :** woodwind=legni, brass=ottoni, percussion=percussioni, strings=archi.; \* il clarinetto può suonare sussurrato e morbido, purché non sia scritto nella regione troppo acuta.

In questa tabella sono importanti gli estremi dinamici. Gli archi e certe percussioni (tam tam, cembali e i tamburi più bassi) possono iniziare praticamente senza essere uditi. Per una potenza pura, nulla ha la forza e l'impatto degli alti ottoni associati alle percussioni.

La notazione delle dinamiche è spesso problematica per i principianti. Un buon approccio è agire come se ci fossero solamente quattro livelli dinamici: *pp*, *mf*, *f*, and *ff*.

- Innanzitutto si deve orchestrare il passaggio in modo che il livello dinamico assoluto desiderato risulti naturalmente dalla scelta dello strumento e i registri.
- Secondariamente, si pensi alle dinamiche come a indicazioni di personalità/carattere. Si scelga quale dinamica delle quattro suddette meglio si adatti al passaggio.
- Terzo, si evitino le dinamiche di mezzo (*mp*, *mf*) nei punti di inizio: queste sono proprio quelle che gli esecutori prendono in considerazione

quando non ci sono annotazioni di dinamica.

- Infine, i principianti dovrebbero evitare di scrivere dinamiche per differenti strumenti; ciò richiede una grande esperienza. Gli esecutori normalmente non vedono le indicazioni dinamiche di ogni altro musicista e normalmente mirano ad un bilanciamento approssimativo, a meno che il direttore d'orchestra non specifichi diversamente.

### **3.6 *Registro***

#### **3.6.1 Normale**

Pianificare il registro è essenziale per una buona orchestrazione poiché un suo cambiamento è evidente anche ad un non musicista. La maggior parte del tempo la musica è centrata nel mezzo dell'intervallo dell'ascolto umano (che corrisponde all'intervallo delle voci umane). Ciò è quanto ci si attende, in quanto in questo registro l'orecchio umano distingue facilmente l'altezza e non sperimenta alcuno sforzo. Se il risultato desiderato è una sonorità di fusione, da esser percepita come un unico piano sonoro, lo schema della musica all'interno di questo registro normalmente seguirà quello della serie degli armonici: più ampio nell'intervallo più basso e più compatto salendo di altezza, senza ampie distanze nel mezzo – tali distanze tenderebbero a dividere la massa sonora in separati piani sonori. D'altra parte dove necessita una differenziazione, come in certi tipi di contrappunto, tali distanze possono essere appropriate.

Esempio di repertorio: Mozart 40° sinfonia, 2° movimento, inizio: l'effetto di quiete, calma qui risulta in parte dall'utilizzo degli archi nel registro medio, normalmente spaziato (dopo l'ampio registro "tutti" che termina il 1° movimento). Si noti come il registro diventa più alto durante la frase, creando un senso di graduale evoluzione.

#### **3.6.2 Sezioni Alte vs Sezioni Basse**

E' consigliabile non occupare l'intero intervallo dell'udibile tutto il tempo: passaggi occasionali nel più alto o nel più basso intervallo forniscono un contrasto prezioso nonché un ristoro per l'orecchio.



The image displays a page of a musical score for the beginning of a section in Brahms' Symphony No. 8, 3rd movement. The score is arranged in two systems. The top system includes staves for Flute (Fl.), Wind (Winda), Horns (Hr.), Basses (B.), and Percussion (Perc.). The bottom system includes staves for Strings (Str.). The tempo markings are 'molto rit.', 'Scherzando ♩=130', 'rit.', and 'a tempo'. The music features a light and high passage in the flute and a compact structure with low and high chords in the strings and basses, creating a dramatic contrast.

**Figura 22 : Sinfonia #8: il leggero e l'alto passaggio, all'inizio di questa citazione, rende la susseguente struttura compatta, inclusi gli ottoni bassi, un efficace contrasto per iniziare una nuova sezione.**

Esempio di repertorio: Brahms, 4° Sinfonia, 3° movimento, m. 93 ff: seguendo il “tutti” appena precedente, normalmente arrangiato, il contrasto di accordi bassi e alti fornisce un semplice ma drammatico contrasto.

### 3.6.3 Estremi

I registri estremi non dovrebbero essere usati costantemente; essi affaticano l'orecchio. E' normale, comunque, che nei passaggi “tutti” si riempia un ampio intervallo, con l'estremità inferiore che aggiunge pienezza e profondità e l'estremità superiore che aggiunge brillantezza e potenza. Si noti che il numero di strumenti richiesti agli estremi è considerevolmente minore di quelli richiesti nella tessitura centrale. Per esempio, anche in un ampio “tutti”, un singolo flauto piccolo, nel suo intervallo più alto, risulterà penetrante senza alcuna difficoltà.

The image displays a page of a musical score for Symphony #8, starting at measure 468. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments shown are Flute (Fl.), Piccolo (Pic.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Trumpet (Tbn.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), Snare Drum (Timp.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Double Bass (Vcl., Db). The music is marked with a forte dynamic (ff) and includes tempo markings 'allarg.' (ritardando) and 'a tempo' (returning to the original tempo). The score shows a complex texture with many notes, particularly in the woodwinds and strings, creating a dense and powerful sound.

Figura 23 : Sinfonia #8: il piccolo nel suo più alto registro, e la tuba ed il contrabbasso nei loro più bassi registri, sono cruciali all'impatto climatico di questo passaggio. I violini sono anche all'estremo superiore del loro tessitura (e davvero richiedono degli esecutori molto bravi). Si notino anche le trombe e i corni: sebbene non alti in termini assoluti, essi sono molto alti all'interno dell'intervallo degli strumenti, creando un effetto d'intensità e sforzo.

### 3.6.4 Strutture Vuote

Le strutture con ampi intervalli possono occasionalmente essere abbastanza efficaci, sebbene l'orecchio si stanchi a questo effetto abbastanza rapidamente. Questa sonorità lavora anche meglio in dinamiche più sommesse: i passaggi fragorosi con vuoti nel mezzo tendono a suonare fiacchi.

The image shows a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Viola (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is titled "Var. 2" and has a tempo marking of "♩ = 180". The Flute part is marked "p" and the Viola and Contrabass parts are marked "pp". The score consists of three staves, each with a treble clef and a key signature of one flat. The Flute part is written in a higher register, while the Viola and Contrabass parts are written in lower registers. The score shows a series of notes and rests, with the Flute part having a more active line than the Viola and Contrabass parts.

**Figura 24 : Variazioni per Orchestra: lo spazio vuoto tra i flauti e la linea del contrabbasso conferisce un colore molto caratteristico a questa variazione.**

Esempio di repertorio: Mahler 9° Sinfonia, 1° movimento, m. 382 ff: il contrappunto qui spazioso in modo estremamente ampio fornisce un momentaneo sollievo dal suono orchestrale generalmente ricco.

### ***3.7 Progressioni di Registro***

Non tutti i passaggi risiedono in un registro. Specialmente quando si lavora verso, o si proviene, da climax, spesso è efficace creare progressioni di registro; ciò può avvenire o ampliando dal mezzo in entrambe le direzioni, o altrimenti aggiungendo ulteriore materiale in alto e in basso. Tali progressioni sono poderose fonti di direzione musicale.

Figura 25 : Variazioni per Orchestra: dopo il precedente passaggio basso, l'arpa nascente e il clarinetto (m. 437) danno l'impressione di tirare di lato una tenda per rivelare qualcosa di nuovo. Il garbato crescendo del cembalo aggiunge un sottofondo misterioso.

Esempio di repertorio: Brahms 1° Sinfonia, 1° movimento, m. 293-321: il vigore di questa intensificazione deriva in parte dalla graduale progressione dal più basso intervallo medio verso il registro alto, al climax (m. 320)

### 3.8 Colore

Sebbene da ora in avanti sarà evidente che il colore nell'orchestrazione non è un problema tanto importante quanto si pensi, la varietà del suono, nascente dalla necessità formale ed emotiva, è naturalmente essenziale. Ci sono due principi fondamentali che rendono efficace la colorazione orchestrale:

- Il colore deve avere la giusta personalità
- Il colore risulta meno da timbri esotici piuttosto che da novità nel contesto

del pezzo. Anche un timbro familiare come un oboe può suonare sorprendente e nuovo, purché non sia stato ascoltato per un po'. Questo è il motivo per cui l'orchestrazione di Mozart è sempre così fresca, a dispetto del suo numero limitato di colori.

### **3.9 *Suono Sostenuto vs Suono Secco***

Si rimarca spesso che l'orchestra non ha il pedale di sostenimento. Mentre ciò ha ovvie conseguenze quando si trascrive la musica del pianoforte, esso è anche indicativo di un'importante questione nell'orchestrazione in generale: la Risonanza.

La Risonanza è per definizione una parte dello strato di sottofondo. Nel suo significato letterale si riferisce all'eco, all'effetto di una sala "viva". Tuttavia la risonanza può anche essere deliberatamente costituita dall'orchestra, e quindi individuata. Sebbene nella storia dell'orchestrazione i piani accurati di risonanza di sottofondo divengono la norma solamente con la scomparsa del continuo, Bach (e.g. in varie cantate) già mostra sensibilità al metodo di una lunga nota tenuta che possa arricchire la struttura sonora. Infatti, egli va anche oltre e ci sono numerosi esempi di tali note usate come punti di partenza per linee importanti. Questo particolare modo di comporre con la risonanza – altri includono le linee che dissipano in note tenute, e la risonanza che è intermittente, o che include semplici formule ritmiche – conferisce maniera a modi più raffinati di usare il suono sostenuto nel sottofondo per arricchire la trama sonora.

Esempio di repertorio: Ravel, *Valses Nobles e Sentimentales*, *Epilogue*: le note tenute nel sottofondo di archi, scatenate dai garbati armonici delle arpe, forniscono un luccicante alone che circonda i motivi principali eseguiti dai legni. Questa concezione del sottofondo, come vibrazione delicata, è onnipresente in Ravel. Davvero, la tecnica orchestrale di Ravel è spesso più sofisticata nel suo trattamento di tali suoni sostenuti nel sottofondo.

Sebbene non sia una buona usanza orchestrare a lungo senza suono sostenuto, occasionali passaggi secchi possono essere straordinariamente efficaci. Davvero, la distinzione tra percussione "secca" (=ritmica) e percussione "umida" (=atmosferica) è utile per i compositori interessati nel creare varietà di carattere. Questa distinzione secca/umida si traduce nel bisogno di varietà di articolazione (staccato/legato) da un punto di vista ritmico e del motivo.

The image displays a musical score for the first movement of Sinfonia #3, starting at measure 103. The score is arranged in two systems. The first system shows measures 103-108, featuring a heavy staccato articulation in the strings and woodwinds, accompanied by a dry xylophone sound. The second system shows measures 109-110, where the articulation changes to legato, and the percussion includes snare and cymbal sounds. The score includes various dynamic markings (f, ff, pp) and tempo markings (rit., Meno mosso).

Figura 26: Sinfonia #3, 1° mvt: la pesante articolazione di staccato in m. 103 ff, viene interrotta dall'arrivo delle note tenute in m. 110 che introducono un passaggio in legato contrastante. Si noti come la precedente articolazione sia accompagnata dal suono secco dello xilofono, laddove i suoni sostenuti vengono introdotti dal secco urto del piatto.

### 3.10 Suono Pingue vs suono Esile: raddoppio dell'unisono

Koechlin compie un'utile distinzione tra forza e volume: per "volume" egli intende lo "spessore" (*thickness*, anche traducibile con "consistenza") di un dato suono. Per esempio, a qualsiasi livello dinamico, un corno suonerà sempre "con maggior spessore" (o "in modo più consistente") di un violino. Acusticamente i suoni "spessi/consistenti" tendono ad avere fondamentali più energiche dei suoni "esili".

I suoni "pingui" si ottengono nell'orchestra in due modi: scegliendo specifici

timbri (e.g. corno, tuba) e come risultato di raddoppi all'unisono.

The image displays a musical score for measures 101 through 104 of a symphonic movement. The score is arranged in two systems. The first system includes parts for Flute (Fls), Oboe (Obs), Bassoon (Bsns), Horns (Hns), and Harp (Hp). The second system includes parts for Upper Strings (Upper Str) and Lower Strings (Lower Str). In measure 101, the Flute, Oboe, and Bassoon parts are active, with dynamics marked 'p'. The Horns part enters in measure 104, significantly thickening the texture. The Harp part also enters in measure 104 with a 'p' dynamic. The Upper and Lower Strings parts are active throughout, with various articulations like 'arco' and 'pizz.' and dynamics like 'mp' and 'p'.

Figura 27 : Movimento Sinfonico #1: si noti il suono più ricco e pingue quando sopraggiungono i corni nella misura 104.

I raddoppi all'unisono cadono in due categorie: gli strumenti coinvolti possono essere medesimi o differenti. Se gli strumenti sono i medesimi, il cambiamento da uno a due strumenti è più quantitativo che qualitativo in quanto si agghjungerà più volume che sonorità; qualora siano coinvolti timbri differenti, si creeranno nuovi colori il cui successo dipenderà dal carattere del suono risultante e dalla sua pertinenza al contesto. Poiché l'abuso del raddoppio dell'unisono è l'errore d'orchestrazione più comune da parte del principiante, una buona regola empirica elementare è: non si raddoppia all'unisono a meno che non ci sia una precisa necessità di più volume, in termini di spessore o a meno che il particolare colore sia esattamente ciò di cui si ha bisogno per il carattere musicale.

### 3.11 Equilibrio: simultaneo e successivo

Una distinzione correlata, discussa anche da Koechlin, é quella tra equilibrio simultaneo ed equilibrio successivo. Il primo si riferisce a quali strumenti domineranno all'interno di una data combinazione; il secondo all'equilibrio tra suoni successivi. Questo è un problema principalmente quando si passa da suoni molto consistenti ad altri molto esili. Il suono esile potrebbe apparire sgradevole

per comparazione con la precedente ricchezza, anche se , ascoltato in un altro contesto, potrebbe non disturbare affatto. Per esempio, dopo un passaggio sonoro di ottoni completi, un oboe risulterà più sottile per contrasto.

Per il primo tipo di equilibrio, Rimsky-Korsakov formula eccellenti regole empiriche; non c'è necessità di ripeterle qui. Dopo aver verificato che tutte le altre cose sono in equilibrio (i.e. se la forza degli strumenti coinvolti è suddivisa in modo equo), ecco alcune linee guida aggiuntive:

- La linea estrema superiore normalmente attrae maggior attenzione
- L'orecchio normalmente segue l'attività: se, ipotizziamo, nel coro di archi tutte le parti sono statiche, eccetto la viola,, il movimento della viola risalterà
- Come Koechlin fa notare, un eccesso di attività potrebbe distrarre: normalmente gli archi sono l'ideale per accompagnare la voce ma, se essi stanno suonando un contrappunto vigoroso, essi sovrasteranno la voce molto più facilmente che se essi eseguono lunghe note tenute. In altre parole: l'equilibrio non è solo una funzione della scelta degli strumenti ma anche di ciò che essi fanno.



## 4 Nozioni Fondamentali, Pt. 2

### 4.1 *Linee Musicali vs Parti Strumentali*

L'orchestra raggruppa molti esecutori insieme. Dare a tutti questi esecutori qualcosa d'interessante da fare è una sfida importante dell'orchestrazione (Strauss, a proposito di Wagner, parla di ottenere la “partecipazione spirituale degli esecutori”). Essi non possono, tutti, suonare contemporaneamente in contrappunto; l'ascolto umano rapidamente si stanca di tali dense strutture o trame sonore. D'altra parte l'orchestrazione con grandi quantità di raddoppi suonerà grigia e sarà priva d'interesse per gli esecutori

Questo problema conduce ad una complessa relazione tra parte scritta ed orchestrazione, particolarmente quando – come è normale, per giustificare la spesa d'una orchestra in primo luogo – si tenta di usare tutti gli esecutori abbastanza a lungo.

Nel comporre un pezzo orchestrale, la maggior parte del tempo ci sarà da rendere trasparenti le linee principali. E' normale iniziare a comporre effettuando degli abbozzi iniziali di queste linee principali e gradatamente riempirle con maggiori dettagli. Se il risultato deve avere una coerenza ascoltabile, è meglio lavorare attorno a ciò che può essere ascoltato più semplicemente. Comunque, nella transizione da abbozzo iniziale a piena orchestrazione, le **conflittuali richieste** di fornire agli esecutori abbastanza materiale indipendentemente interessante e mantenere il risultato comprensibile all'ascoltatore, richiedono modi di elaborare le linee che aggiungano dettagli ma non sovraccarichino l'orecchio. Scrivere per tutti tutto il tempo non è né desiderabile né pratico; la maggior parte del tempo solamente parte dell'orchestra suonerà. Mediante l'uso di sottogruppi che variano all'interno dell'intero insieme musicale, il compositore può creare molte strutture sonore intriganti. In tal modo, tutti gli esecutori avranno una quantità ragionevole di materiale interessante da suonare e il risultato non sarà eccessivamente complesso.

Esempio di repertorio: Franck, Sinfonia, 1° movimento, m. 171 ff; il passaggio dagli archi soli ai clarinetti uniti ai corni, dietro agli archi, e poi di nuovo ai fiati, adesso senza corni, fornisce un gradito ristoro dalle fitte sonorità precedenti.

Più strumenti suoneranno, più il compositore dovrà fare uso del raddoppio. Comunque, troppi frequenti raddoppi letterali conducono a pesantezza e a un suono un po' troppo grigio. Ci sono modi più sofisticati per raddoppiare, che eludono questi problemi:

- Raddoppiare a intervalli diversi dall'unisono. Raddoppiare all'ottava consente una maggior trasparenza di colore ed anche di riempire lo spazio musicale in modi più interessanti e variati. Raddoppi occasionali ad altri intervalli, specialmente alle ottave più alte, può anche creare interessanti timbri sintetici (come i registri di mutazione all'organo).

The image shows a musical score for the second movement of Sinfonia #6. It features five staves: Upper Ww., Hrn., Percussion I, Timpani, and Upper Str. The marimba part (Percussion I) is marked 'pp' and plays a melodic line. The cello part (Upper Str.) is marked 'p' and plays a similar melodic line. The marimba part is a twelfth higher than the cello part. The score is in 3/4 time and starts at measure 74. The marimba part is marked 'pp' and the cello part is marked 'p'. The marimba part is a twelfth higher than the cello part.

**Figura 28 : Sinfonia #6, 2° mvt.: la marimba suona ppp, una dodicesima più in alto dei violoncelli, suonati con il pizzicato, che stanno suonando p. La marimba non viene ascoltata come una linea distinta ma semplicemente colora il timbro dei violoncelli.**

Esempio di repertorio: Ravel, Bolero, 3 battute dopo prova #8: il corno, suonando mf, detiene qui la linea principale, raddoppiata mediante le ottave più alte nella celesta, mentre due flauti piccoli raddoppiano rispettivamente alla dodicesima e due ottave oltre una terza maggiore più alta. Tutto ciò è molto somigliante ad una comune combinazione di organo (il “cornetto”) che conferisce un suono ricco e penetrante.

- Eterofonia: piuttosto che il raddoppio letterale, ogni parte raddoppiata può essere una variazione ornamentale sulla stessa forma fondamentale. Ciò mantiene pulito il disegno complessivo ma lascia spazio all'individualità.

Esempio di repertorio: Mozart, Le nozze di Figaro, Overture, m. 150 ff: sebbene i fiati superiori e gli archi seguano qui lo stesso contorno, le differenze di dettaglio tra loro mantengono l'orchestrazione leggera e trasparente, perfino in un "tutti".

- Raddoppio che diviene contrappunto e viceversa: il raddoppio non ha necessità di restare costante per tutta una frase o una sezione. In particolare, uno strumento può iniziare una frase come un raddoppio e ad un certo

punto, musicalmente significativo, un cambiamento di motivo, un climax, una cadenza acquistano i modi e lo stile del contrappunto, o viceversa.

Esempio di repertorio: Mendelssohn, 4° Sinfonia, 1° movimento, m. 140-145: l'oboe 1 procede raddoppiando semplicemente la linea principale negli archi (insieme agli altri legni) per fornire un sottile contrappunto di sottofondo.

- Raddoppio “a mozzichi” di parecchie altre linee: il raddoppio può muoversi tra varie linee, creando in tal modo nuove linee che comunque non aggiungono significativa polifonia alla struttura sonora.

Esempio di repertorio: Mahler, 9° Sinfonia, 1° movimento, m. 365 ff; il primo corno inizia un contrappunto interno, poi raddoppia il violoncello (m. 368) e poi si muove in raddoppio il 1° trombone (m. 369).

- Raddoppio parziale: raddoppiare può essere parziale, i.e. soltanto pochi motivi principali nella frase, appena all'inizio o proprio alla fine della frase. Il raddoppio può anche essere omesso o diventare risonanza di sottofondo, fissato su una nota tenuta. E' anche possibile l'opposto (una nota tenuta diventa un raddoppio)

Esempio di repertorio: Mahler, 4° Sinfonia, 1° movimento, m. 318: qui i flauti 3 e 4 bruscamente si fermano raddoppiando i primi violini – rinforzando l'improvviso cambio di dinamica – crescendo in un “p” in quest'ultimo.

Specificando raddoppi in questi modi, creando una sorta di pseudo contrappunto piuttosto che semplicemente duplicare le linee in modo meccanico, l'effetto d'insieme guadagna in sottigliezza e sfumature. Le parti degli esecutori sono anche più individuali e interessanti da suonare.

The image shows a page of a musical score for an orchestra, starting at measure 236. The score is written for various instruments: Flute/Piccolo (Fl. Picc.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsns.), Horns 1, 2, 3 (Hrn. 1,2,3), Horn 4 (Hrn. 4), Trumpet (Tpts.), Percussion 1 (Perc. 1), Timpani (Timp.), Upper Strings (Upper Str.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (Cb.). The music is in 2/4 time and features complex rhythmic patterns, including many sixteenth and thirty-second notes. Dynamics such as *f* (forte) and *gluck* are indicated. The score illustrates various orchestration techniques mentioned in the caption, such as heterophony and the use of simplified melodic lines.

Figura 29 : Movimento Sinfonico #1; questo esempio illustra parecchie delle tecniche suddette. I contrabbassi hanno una versione semplificata della linea principale del basso (eterofonia) ed essi scompaiono momentaneamente nelle misure 241 e 242; il glockenspiel raddoppia solamente all'inizio della linea melodica principale, che è suonata da violini e flauto/piccolo; gli oboi 1 e 2 alternano a melodia tra raddoppio eterofonico e reale contrappunto; i clarinetti hanno una versione semplificata della melodia. Il risultato d'insieme è una struttura ricca ma non pesante.

## 4.2 Piani Sonori

Con "Piani Sonori" ("*Planes of Tone*", espressione di D. F. Tovey) ci riferiamo ad uno strumento, o a un gruppo amalgamato di strumenti, non necessariamente della stessa famiglia, che condividono uno schema ritmico. Un piano può consistere di una linea o una massa strutturale. Piani sonori simultanei si differenziano per preponderanza percettiva: i Piani possono essere più o meno uguali, come in un vigoroso contrappunto, o possono cadere in primo piano (linee principali) e vari livelli di sottofondo: linee di contrappunto secondarie; figurazioni per aggiungere animazione; masse armoniche; risonanza.

Come già detto, l'ascoltatore non può concedere uguale attenzione a parecchi fili

musicali per lungo tempo. Anche nella musica contrappuntistica, l'orecchio salta da una parte ad un'altra piuttosto che seguire tutte le parti continuamente. Perciò il compositore deve avere una chiara idea del ruolo di ciascun piano sonoro nella struttura; altrimenti si originerà confusione.

Per definizione, un piano sonoro è una massa mescolata (NDT: anche detta "amalgamata" o "fusa"). All'interno di un piano sonoro, l'amalgama è raggiunta mediante similarità di timbro e ritmo, spaziature strette (non larghi intervalli) ed equilibrio (tutti gli elementi abbastanza uguali in termini di forza). Se ci sono disparati timbri, come nei legni, sono richieste speciali strategie, come la sovrapposizione ravvicinata al fine di ingannare l'orecchio e fargli accettare il risultato come un tutto unificato.

Esempio di repertorio: Tchaikovsky 5° Sinfonia, 1° movimento, m. 411 ff; qui i clarinetti e gli oboi sono interconnessi per miglior fusione secondo una classica tecnica standard.

Tra i piani sonori è essenziale una chiara differenziazione. Ciò si raggiunge mediante contrasto del registro, del timbro e/o del ritmo.

Esempio di repertorio: Beethoven 6° Sinfonia, 1° movimento, m. 97 ff; qui il tema risalta nei legni superiori, mentre gli archi accompagnano inferiormente.

Piani sonori possono essere organizzati come uguali (di solito successivamente, come in un dialogo) o gerarchicamente.

Nel caso di un dialogo tra uguali, i piani devono assomigliarsi sia in forza che in volume. Il contrasto deriva dal colore, dal registro e dal ritmo.

Esempio di repertorio: Brahms 4° Sinfonia, Finale, m. 81 ff: accordi in sordina negli archi si alternano ad accordi in sei legni. Se gli archi fossero stati più sonori, i legni avrebbero dovuto beneficiare dell'aggiunta dei corni al fine di ottenere un volume (spessore e consistenza) adeguato.

Nel caso di piani gerarchici, ogni piano avrà le sue proprie distinte caratteristiche. In accordo alla sua rilevanza percettiva. Sebbene non siano possibili piani sonori multipli in primo piano, multipli piani sonori in sottofondo possono coesistere.

#### **4.2.1 Il Primo Piano**

Il primo piano deve risaltare rispetto agli altri elementi. Perciò di solito è più sonoro, un timbro con un colore fortemente caratteristico e situato in prominenza (e.g. all'estremo superiore). Gli esempi di questa situazione comune sono

abbondanti.

## 4.2.2 Il Sottofondo

I piani di sottofondo possono essere divisi in due tipi fondamentali: movimento e risonanza.

### 4.2.2.1 Movimento

Il movimento nel suono é l'essenza della musica. Nel contrappunto, nell'armonia e davvero in tutta la musica, il controllo del movimento è critico. L'orchestrazione porta un'altra dimensione alla questione del movimento: con l'aumentare degli strumenti, se tutti gli strumenti si muovono sullo stesso piano ritmico, l'effetto diventa sempre più massiccio. Da qui deriva la necessità, anche in un "tutti" omofonico di qualsiasi lunghezza, di almeno una lieve differenziazione ritmica tra le parti e le famiglie.

Una situazione più interessante, che fa uso delle masse orchestrali come un vantaggio piuttosto che come un limite, è configurare il sottofondo in un piano sonoro secondario. Tale movimento anima la trama, sgravandola e conferendole sfumature, rendendo il disegno complessivo più penetrante. Molte delle più grandi imprese orchestrali si trovano in queste situazioni che creano atmosfere potentemente evocative: si pensi all'inizio di "Dafne e Cloe" di Ravel, alla "Cavalcata delle Valchirie" di Wagner, e così via. Ci sono quattro tipi di movimenti orchestrali, che si possono applicare semplicemente o accresciuti con tocchi di contrappunto – note vicine e di passaggio, sospensioni, ecc. .

- **Trilli/tremoli:**  
Esempio di repertorio: Wagner, *Die Walkure*, 3° atto, inizio; il tema della cavalcata è accompagnato dai trilli dei legni che aggiungono energia e moto.
- **Note Ripetute:**  
Esempio di repertorio: Beethoven 5° Sinfonia, 2° movimento, m. 205 (coda); il tema del fagotto é accompagnato da accordi ripetuti alternati a pause, che rinforzano il carattere esitante degli archi.
- **Scale:**  
Esempio di repertorio: Wagner, *Die Meistersinger*, Overture, m. 42, ff; le scale degli archi (si noti la parte bassa semplificata) aggiungono vitalità al maestoso tema accordale dei legni.
- **Arpeggio:**  
Esempio di repertorio: Brahms 3° Sinfonia, 3° movimento, inizio; un bell'accompagnamento di archi emerge dalla combinazione di figure di arpeggio

vacillante degli archi.

Per avere successo, questi tipi di movimento (contrapposti al contrappunto pienamente sviluppato di primo piano), non devono attrarre troppa attenzione di per se. Essi devono essere distintamente collocati in un piano sonoro più debole. Di solito sono limitati ad uno o due motivi moderatamente variati, con un alto grado di consistenza e che non coinvolgono timbri troppo variati. Spesso l'accompagnamento è alleggerito con pause.

Per rinforzare la direzione musicale, si può anche utilizzare un veloce movimento orchestrale. Passaggi crescenti e calanti possono essere notevolmente valorizzati mediante veloci volate o scale, di legni o archi, glissandi di arpe, ecc., nella direzione fondamentale del passaggio. Tale movimento spesso assume forme lievemente differenti in differenti strumenti, così come creare un moto generale piuttosto che una linea densamente raddoppiata.

Esempio di repertorio: Strauss, *Die Frau Ohne Schatten*; 1° atto, prova #6; un'immagine a ciocche di un'ombra nascente viene creata tramite l'utilizzo di parecchi differenti figure nascenti simultaneamente (combinata con note tenute per la risonanza).

Questi vari tipi di movimento possono anche essere combinati:

**Figura 30 : Variazioni per Orchestra: l'arpa e la celesta eseguono un lavoro di filigrana arpeggiato, con toni non armonici occasionali, mentre i flauti coprono la stessa armonia con accordi ripetuti. I 1° violini aggiungono ancora più animazione con trilli regolari. Tutto questo serve come ricco sottofondo alla linea principale dei corni.**

### 4.2.2.2 Risonanza

La risonanza, il più quieto di tutti i piani, non dovrebbe essere osservato di per se. Pertanto è caratterizzata dai timbri più morbidi, i più opachi registri e la minima attività. Inoltre la risonanza è di solito nello stesso registro del primo piano, in modo di non attirare attenzione verso di se come un qualcosa a parte.

The image displays a musical score for the beginning of a symphony, marked 'Andante' with a tempo of 75. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Flute (Fl.), Bassoon (Bsa.), Horn (Hra.), and Harp (Harp). The Flute and Bassoon parts feature melodic lines with dynamics ranging from *p* to *pp*. The Horn part is mostly silent, with a *pp* dynamic marking. The Harp part provides a sparse accompaniment. The second system includes parts for Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), and Viola (Vla.). The Violin 1 part is marked *pp* and includes a 'pizz.' (pizzicato) section. The Violin 2 part is marked *p* and includes a 'non div.' (non diviso) section. The Viola part is marked *pp*. The score is written in 4/4 time and features a variety of note values and rests, creating a rich, layered texture.

Figura 31 : Sinfonia #8 (inizio); le delicate note tenute dei violini (armonici) e delle viole conferiscono una misteriosa risonanza di sottofondo per l'idea principale che viene presentata dai flauti e dai fagotti.

Esempio di repertorio: Mozart, Sinfonia #41, 1° movimento, m. 94 ff; la tenue nota tenuta dell'oboe fornisce una sottile ma pungente risonanza di sottofondo per il tema degli archi.

Spesso, per ricchezza, i piani di sottofondo sono composti di elementi multipli. Veramente, indice di un maestro d'orchestra è la rifinitura e la profondità dei suoi sottofondi orchestrali. Naturalmente i vari elementi devono completarsi con ogni altro e non confondere l'ascoltatore: le pause e i motivi intermittenti aiutano a spaziare i dettagli e a mantenere chiarezza.



Moderato ♩ = 70

Fls. *mf* *f*

Obs. *f*

Cls. *f*

Bns. *f*

Hns. *f*

Perc. *f* large trgl.

Timp. *f*

Moderato ♩ = 70

Vln. 1 *mf* *f*

Vln. 2 *f* pizz., non div.

Vla. *f* pizz., non div.

Vcs. *f* pizz., non div. arco

D. B. *f* pizz.

The image displays a musical score for the piece 'Passaggi Notturmi'. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom: Flute (Fls.), Oboe (Obs.), Clarinet (Cls.), Horns (Hns.), Timpani (Timp.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Ves.), and Double Bass (D. B.). The music is in 2/4 time and features complex rhythmic patterns, including trills and scales in the woodwinds, and a dialogue between the violas and second violins. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte), and performance instructions like 'arco' for the double bass. The notation is dense and detailed, with many notes and rests.

Figura 32 : Passaggi Notturmi; energia e leggerezza risultano dagli alti trilli dei legni e degli archi, combinati con scale nascenti dei clarinetti che contribuiscono al moto. I fagotti forniscono un'intermittente e garbata risonanza nel registro intermedio. Le due prime battute sono caratterizzate da un accordo pizzicato e da un colpo di triangolo. Il pizzicato delle viole e dei 2° violini sono disposti come un dialogo. L'arrivo della linea principale dei corni è segnata dai timpani che raddoppiano il ritmo iniziale dei corni. Questi molti dettagli sono disposti in disegni che si ripetono separati in registri e spazati da pause, per mantenerli distinti.

### 4.3 Orchestrazione Contrappuntistica

Le principali difficoltà nell'orchestrare il contrappunto sono:

- Raggiungere l'equilibrio tra le linee. Ipotizzando tutte le linee di uguale importanza, la più semplice strategia è dare a tutte le linee alla stessa famiglia o famiglie, se è adatto un suono più spesso: ogni linea è raddoppiata da una combinazione simile di strumenti.
- Assegnare le varie linee di contrappunto a differenti colori (puri o raddoppiati) richiede che i colori scelti siano uguali per sonorità e spessore/consistenza (*volume*). Questo secondo metodo può indurre

stanchezza all'orecchio ed è meglio utilizzarlo per brevi passaggi. E' più appropriato per un contrappunto stratificato (si veda il nostro libro sul contrappunto)

Esempio di repertorio: Beethoven, 7° Sinfonia, 2° movimento, m. 185 ff; tutto il contrappunto risiede negli archi.

Esempio di repertorio: Mahler, 5° Sinfonia, Finale, prova #3; i temi contrastanti sono assegnati ad archi massivi e a legni superiori massivi. Si noti il trillo di violino che aggiunge extra animazione.

- Ingressi traccianti. Nel contrappunto con frequenti ingressi imitative, talvolta é efficace trattare l'inizio di un importante ingresso come un accento, che in qualche modo migliora orchestralmente le prime poche note.

Esempio di repertorio: Mahler, 5° Sinfonia, Finale, m. 136; raddoppiando le prime poche note degli archi con il corno (in un registro smagliante) aiuta a tracciare l'inizio di una nuova sezione.

- Integrare il risultato complessivo in un coerente insieme ed evitare la secchezza. Il basso Barocco continuo è, in parte, una risposta al bisogno di portare le strutture del contrappunto in un insieme coerente. Mentre brevi passaggi di contrappunto in timbri strettamente connessi possono essere presentati occasionalmente “come sono”, di solito è buona idea o aggiungere un completo piano sonoro armonico nel sottofondo, coprendo in particolare il registro intermedio, oppure di tanto in tanto lasciare “rimorchi” sostenuti (note tenute a fine frase) dietro le principali linee. Ciò aiuta ad evitare strutture eccessivamente secche ed anche ad attenuare l'affaticamento auricolare.

Esempio di repertorio: Mahler, 5° Sinfonia, 3° movimento, m. 799; il vigoroso contrappunto “tutti” arriva in un ricco insieme mediante gli accordi sostenuti del trombone.

The image displays a page of a musical score for the first movement of Symphony #6, starting at measure 110. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Oboe (Oboe), Clarinet (Cl), Bassoon (Bsn), Horn 1 (Hr. 1), Horn 2 (Hr. 2), Horn 3 (Hr. 3), Horn 4 (Hr. 4), Trumpet (Tpt), Trombone 1 & 2 (Tbn. 1,2), and Trombone 3 & 4 (Tbn. 3,4). The second system includes staves for Upper String (Upper Str.), Violin II (Violin II), Viola (Viola), and Violoncello/Double Bass (Vcl., D.B.). The notation is dense, with many notes and rests, and includes dynamic markings such as *mf* and *f*. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat and a common time signature.

Figura 33 : Sinfonia #6, 1° movimento; quasi tutte le linee sono raddoppiate mediante la fusione di ricchi timbri. La maggior parte degli strumenti che raddoppiano cambiano ruolo in punti chiave nelle loro frasi, o per raddoppiare una linea differente (e.g. il 1° fagotto, m. 112 113), o per fermarsi, avendo enfatizzato un ingresso (e.g. tromboni m. 114 115). Talvolta essi lasciano dietro di loro una nota sostenuta (e.g. Corni m. 115), perciò evitando la secchezza.

#### **4.4 *Il tutti***

Si può parlare di un “tutti” quando almeno tre delle quattro famiglie orchestrali sono presenti. Poiché il numero degli strumenti, in tale organizzazione a gruppi, inevitabilmente eccederà il numero delle parti reali udibili distintamente, la sfida di scrivere un “tutti” è creare un insieme coerente e ricco dove tutti gli elementi contribuiscano in un qualcosa di pienamente significativo.

Le realtà acustiche dell’equilibrio orchestrale limitano il numero di modi in cui un “tutti” può essere organizzato. Gli ottoni e le percussioni sono per loro natura i suoni più sonori e certe combinazioni (e.g. ponendo i legni nel registro intermedio quando l’intero organico degli ottoni sta suonando fragorosamente) semplicemente non possono funzionare. In tal modo si raggiunge la conclusione paradossale per cui “più strumenti stanno suonando, meno modi vi sono per combinarli insieme”. Molti compositori contemporanei sono giunti, per questo fatto, a scrivere per l’orchestra come una collezione di gruppi da camera; a volte questo approccio è valorizzato da configurazioni spaziali insolite, che possono creare interessanti effetti stereo. Comunque mi sembra che qualora si scriva per orchestra, tutti gli strumenti dovrebbero suonare insieme almeno qualche volta.

Di solito i passaggi “tutti” sono fragorosi ma gli occasionali “tutti” morbidi (per esempio nel 1° movimento della 9° Sinfonia di Beethoven, m. 469 ff) possono essere molto efficaci; il suono ha qualcosa di minaccioso in se, come un grosso potere controllato.

I principali modi per organizzare un “tutti” sono:

- Ogni famiglia é completa in se ma i dettagli e la scrittura delle parti sono indipendenti. Questo è il metodo più comune; conferisce un ricco suono non grigio (talvolta i fiati e, più raramente, gli archi sono lasciati vuoti nel registro intermedio quando un’ampia sezione di ottoni è orchestrata a pieno; essi, in ogni caso, non sarebbero udibili in questo registro sopra gli ottoni). L’unità armonica globale garantisce coerenza e le differenze tra le famiglie creano ricchezza di colore.

The image displays a musical score for Figure 34, which is the finale of the 5th Symphony by Alan Belkin. The score is arranged in two systems, each starting at measure 235. The first system includes staves for Upper Woodwinds (flutes, oboes, and clarinets), Basses, Horns, Trombones, Tenor and Bass Trombones, Percussion (with sub-staves for crash cymbal, tam-tam, and bass drum), and Timpani. The second system includes staves for Upper Strings and Violins and Double Basses. The notation is dense, featuring various musical symbols such as dynamics (e.g., *ff*), articulation marks, and performance instructions. The woodwinds and strings are playing in octaves, while the brass instruments provide harmonic support in the lower register. The percussion instruments are used to mark important accents.

**Figura 34 : Sinfonia #5, finale: gli archi suonano le parti più esterne nelle ottave. Il basso è raddoppiato nei fagotti e anche nei timpani (con spostamenti di un ottava), mentre i legni superiori riempiono l’armonia al di sopra dei corni. Si noti che le trombe e i legni più alti hanno linee che non sono le stesse della melodia degli archi; questa disposizione conferisce un più ricco risultato del raddoppio letterale. I tromboni e i corni hanno l’armonia piena nel registro medio/basso. I piatti, i tam tam e il tamburo basso segnano importanti accenti.**

Esempio di repertorio: Wagner, *Die Meistersinger*, Preludio, inizio; ogni famiglia ha una parte indipendente. Sebbene i fiati inizino a raddoppiare la principale melodia dei violini, nella misura 7 essi stanno già aggiungendo dettagli propri.

- Ogni elemento musicale viene dato ad una famiglia distinta oppure ad una combinazione di famiglie. Questo metodo ha il vantaggio di portare fuori chiaramente ogni elemento musicale, differenziandolo dagli altri attraverso il timbro.

The image displays a musical score for the finale of Sinfonia #6, divided into two systems. The first system covers measures 205 to 210, and the second system covers measures 210 to 215. The score is arranged in three staves: Woodwinds (Ww.), Brass (Br.), and Strings (Str.). The woodwind and string parts feature a complex, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often with slurs and accents. The brass part provides a harmonic accompaniment with sustained notes and some rhythmic movement. The tempo is marked as  $\text{♩} = 40$ . The score includes various musical notations such as dynamics (e.g.,  $ff$ ), articulation (accents, slurs), and performance instructions (e.g.,  $8va$ ).

Figura 35: Sinfonia #6, finale; mentre gli ottoni eseguono un importante motivo armonico, attraverso la loro riduzione, gli archi e i fiati si muovono più velocemente e in modo irrequieto in note ottave. Questo raddoppio è necessario per garantire che questa idea pervada gli accordi degli ottoni.

Esempio di repertorio: Tchaikovsky, 5° Sinfonia, Finale, m.474 ff; mentre gli archi suonano la melodia principale in ottave, i corni e i fiati forniscono due importanti accompagnamenti di contrappunto. L'accompagnamento di note ripetute è negli ottoni inferiori e anche nei contrabbassi.

Il terzo metodo è semplicemente raddoppiare letteralmente tutte le parti in ogni famiglia. Mentre occasionalmente é utile per brevi passaggi vigorosi, questo metodo solitamente suona pesante e grigio.

## 5 Accompagnamento Orchestrale

Quando utilizzato come accompagnamento per un solista vocale o strumentale, il principale problema é come fare pieno uso dell'orchestra, senza far annegare il solista. Se l'orchestra è anche spesso ridotta ad un separato mormorio nel sottofondo, l'effetto d'insieme sarà fiacco.

I principi fondamentali per usare l'orchestra come accompagnamento sono i seguenti:

- Evidenziare il solista quanto più possibile mediante **contrasto**, sia del timbro (e.g. violino solo *vs* legni), che del registro (e.g. accompagnare un violoncello solo con archi superiori), oppure del ritmo (e.g. rendere la linea del solo più attiva dell'accompagnamento).



The image displays a musical score for a Piano Concerto, featuring six staves. From top to bottom, the staves are labeled: Ww. (Woodwinds), Hr. (Horns), Perc. (Percussion), Timp. (Timpani), Solo Pno. (Solo Piano), and Str. (Strings). The score is written in 3/4 time and includes various dynamic markings such as *sf* (sforzando) and *ff* (fortissimo). The Solo Pno. staff shows rapid, ascending and descending passages. The Woodwinds and Horns parts feature *sf* markings and some trills. The Percussion part includes a Glockenspiel. The Timpani part has *ff* markings. The Strings part has *ff* markings and is marked with *tr* (trills) above the notes.

Figura 36 : Piano Concerto; il piano ha i valori delle note più veloci e il suo andamento copre l'intero intervallo dell'orchestra. Sebbene non abbastanza forte per dominare qui, la pura intensità dell'attività del pianoforte dà ad esso il sufficiente risalto. Le dinamiche *sf* delle note tenute nell'orchestra aiutano a far passare il suono del pianoforte.

Esempio di repertorio: Beethoven, Concerto per Violino, 1° movimento, m. 102 ff; un ristretto insieme di fiati accompagna il violino, che suona nel registro molto alto.

- Sgravare l'orchestra dando aerazione alla struttura con frequenti pause, con il pizzicato o lo staccato dei bassi. Si limitino le note tenute nell'accompagnamento per smussare o indebolire i suoi registri.

The image shows a musical score for five instruments: Clarinet (Clarin), Vibraphone (Vib), Violin (Vln), Viola (Vla), and Cello/Double Bass (Vcl/Bc). The score is numbered 132 at the top left. The Clarinet part features a melodic line with some rests. The Vibraphone part consists of chords, with a dynamic marking of *mf*. The Violin part has a melodic line with a dynamic marking of *p*. The Viola part has a melodic line with a dynamic marking of *pp*. The Cello/Double Bass part has a melodic line with a dynamic marking of *pp*. The score is written in a 2/4 time signature.

**Figura 37 : Concerto per Violino; il solista qui emerge agevolmente. L'armonia sostenuta dalle viole é in un differente sottoposto registro; gli accordi del vibrafono non sostengono e sono collocati inferiormente al solista. Il contrappunto del clarinetto, sebbene nello steso registro come il violino solo, è contrastante per colore e punteggiato con le pause. Il basso è leggerissimo: violoncello pizzicato.**

Esempio di repertorio: Prokofiev, 2° Concerto per Violino, 1° movimento, m. 171 ff; si notino le brevi pause nei fiati e nei motivi ad archi inferiori, tanto bene quanto negli altri archi, che suonano un pizzicato.

- Mantenere variata e fluida la relazione tra orchestra e solista: talvolta si usi il dialogo, talvolta ognuno accompagni l'altro.

The image shows a page of a musical score for a piano concerto, specifically measures 316 through 319. The tempo is marked 'Poco Più Mosso' and the time signature is 2+2+3/8. The score includes staves for Flute (Fl. Picc.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Trp.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), Piano solo (Pian. solo), Violin I (Vln. I), and Violin II (Vln. II). The piano soloist has a 'pizz.' (pizzicato) marking at measure 316. The brass instruments have a 'pizz.' marking at measure 317. The score shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

Figura 38 : Concerto per Piano; il solista all'inizio dialoga con i fiati superiori e con lo xilofono. Comunque, la seconda volta , gli ottoni continuano con il contrappunto durante la frase del solista. Il pizzicato acuisce gli attacchi del piano alla misura 316 e aggiunge energia al contrappunto degli ottoni che seguono.

- Quando è richiesto molto vigore, si presenti il solista in alternanza con l'orchestra: ciò conferisce l'illusione di un confronto tra uguali.

The image displays a page of a musical score, numbered 229 at the top. It features multiple staves for different instruments. The top section includes staves for Horns (Hrn Tpt), Trombones (Timp), and Violins (Vln solo). Below this, there are staves for Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), Violoncello (Vcl), and Double Bass (D.B.). The score is marked with a forte (ff) dynamic. The bottom section of the page is numbered 233 and includes staves for Upper Woodwinds (Uppr Wd), Horns (Hrn Tpt), Xylophone (Xyl), Trombones (Timp), Violins (Vln solo), Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), Violoncello (Vcl), and Double Bass (D.B.). This section includes tempo markings such as 'poco allarg.' and 'a tempo'. The notation shows complex rhythmic patterns and chordal textures across the instruments.

Figura 39 : Concerto per Violino; la parte per violino solo é punteggiata da accordi orchestrali sonori dando l'impressione di una lotta movimentata tra solista e orchestra.

Esempio di repertorio: Beethoven, 5§ concerto per piano, 1° mvt., m. 304 ff.

- Per evitare esilità nella scrittura orchestrale, si crei ricchezza mediante piani multipli, anche se ogni piano contiene soltanto poche note.

The image displays a musical score for a concerto, specifically a section from Bizet's Carmen. It features three staves: Piccolo (Picco), Piano solo (Pian. solo), and Violini I (Vln. I). The tempo is marked 'Meno Mosso' with a metronome marking of 55. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 221. The Piccolo part has a dynamic marking of 'p'. The Piano solo part has a dynamic marking of 'p' and includes a 'glock.' (glockenspiel) part. The Violini I part has a dynamic marking of 'pp' and consists of sustained notes. The second system starts at measure 227. The Piccolo part has a dynamic marking of 'p'. The Piano solo part has a dynamic marking of 'pp'. The Violini I part has a dynamic marking of 'pp' and consists of sustained notes.

**Figura 40 : Concerto per Piano; un dialogo molto arioso tra piccolo e piano viene arricchito da garbate note tenute dai violini. Il glockenspiel scatena le note tenute e attira l'attenzione su di loro.**

Esempio di repertorio Bizet, Carmen, 1° atto, Scena 1°, cinque battute dopo la fine del coro di apertura (Andante un poco); brevi accordi di archi accompagnano i violini alti in una leggera figura a terzine, ed un semplice contrappunto di legni in mezzette.

Quando si accompagna la voce umana, qualche raddoppio della linea del solo può essere richiesto, per ragioni d'equilibrio, intonazione o colore. Generalmente tale raddoppio è meno invadente all'ottava che all'unisono. Nell'opera, comunque, il raddoppio all'unisono avviene alquanto più frequentemente; ciò è parzialmente spiegato dal fatto che l'orchestra è nella buca mentre le voci sono sul palcoscenico. Le fioriture elaborate non dovrebbero essere raddoppiate, né lo dovrebbero i passaggi in cui è critica la comprensione delle parole: il raddoppio oscura il dettaglio e sommerge le consonanti necessarie a render chiaro il parlato.

Esempio di repertorio : Puccini, Tosca, 2° atto, Vissi d'arte; garbati accordi di archi accompagnano la linea vocale; I 1° violini raddoppiano la voce. Comunque, quando la voce ha note ripetute, gli archi sono semplificati.

## **6 Sommario: che cos'è una buona orchestrazione?**

Adesso siamo pronti a fornire un inventario dei criteri di una buona orchestrazione, complementare alla nostra lista, presentata in precedenza, delle caratteristiche di una povera orchestrazione.

Una buona orchestrazione deve:

- Esprimere il senso della forma: i cambiamenti d'orchestrazione devono giungere nei luoghi appropriate con gli appropriati gradi di contrasto.
- Fornire sufficiente varietà e freschezza di colore per mantenere interesse.
- Valorizzare il fraseggio.
- Assicurare la chiarezza dei vari elementi musicali: ogni elemento dovrebbe essere udibile.
- Assicurare che ogni elemento contribuisca con qualcosa di individuale, consentendo ciò che Richard Strauss (riferendosi allo stile polifonico di Wagner, nella prefazione alla sua revisione del trattato di Berlioz) chiama la “partecipazione spirituale degli esecutori”.
- Sia quanto più possibile agevolmente eseguibile, sempre usando i più semplici mezzi per creare l'effetto desiderato.
- Sia ricca da un punto di vista uditivo, (di solito attraverso piani sonori multipli).
- Esprima una chiara personalità e carattere.
- Faccia un uso efficace dell'intero insieme orchestrale.

## 7 Conclusione

La più importante conclusione da ricavare dal nostro studio di orchestrazione é che l'orchestrazione può portare alla luce e valorizzare qualsiasi aspetto della musica. Una volta che il compositore entra nell'ordine d'idee di pensare a come il timbro possa segnare e arricchire importanti punti formali, chiarisca e conduca a focalizzare meglio i dettagli del disegno ritmico, valorizzi i dettagli dell'armonia e del contrappunto, l'orchestrazione diviene ciò che dovrebbe essere per la massima efficacia artistica: una parte integrante della composizione stessa.

## 8 Riconoscimenti

Varie persone hanno contribuito in modo importante a questo libro. Guillaume Jodoin per aver corretto con cura e intelligenza le bozze del testo, sempre facendo domande pertinenti. Marc André Bougie ha suggerito preziosi esempi. Il mio collega Sylvain Caron ha concesso generosamente il suo tempo per leggere il testo ed effettuare commenti costruttivi. Daniel Barkely mi ha gentilmente aiutato in alcuni degli esempi delle partiture. Un sentito ringraziamento al Professor Massimo Rossi per la sua cortese supervisione nella terminologia musicale in lingua Italiana.

## 9 Bibliografia

- Adler, Samuel. *The Study of Orchestration*. New York: W. W. Norton and Co., 1982.
- Berlioz, Hector. *Treatise on Instrumentation*. New York: Edwin F. Kalmus, 1945.
- Brindle, Reginald Smith. *Contemporary Percussion*. London: Oxford University Press, 1975.
- Carse, Adam. *The History of Orchestration*. New York: Dover Publications, 1964.
- Forsyth, Cecil. *Orchestration*. London: Macmillan, 1974.
- Gevaert, F. A. *Cours Méthodique d'Orchestration*. Paris: Henri Lemoine, 1890. (?)
- Green, Elisabeth. *Orchestral Bowings and Routines*. Ann Arbor, Michigan: Campus Publishers, 1983.
- Koechlin, *Traité de l'Orchestration* (4 volumes). Paris: Max Eschig, 1955. (?)
- Liebowitz, René, and Maguire, Jan. *Thinking for Orchestra*. New York: G. Schirmer, 1960.
- Mathews, Paul (editor). *Orchestration: An Anthology of Writings*. New York: Routledge, 2006.
- Mckay, *Creative Orchestration*. Boston: Allyn and Bacon, 1969.
- Piston, Walter. *Orchestration*. New York: W. W. Norton and Co., 1955.
- Reed, H. Owen, and Joel T. Leach. *Scoring for Percussion*. New York: Belwin Mills Publishing, 1978.
- Read, Gardner. *Orchestral Combinations*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2004.

Read, Gardner. *Thesaurus of Orchestral Devices*.

Read, Gardner. *Style and Orchestration*. New York: Schirmer Books, 1979.

Rimsky Korsakov. *Principles of Orchestration*. New York: Dover Publications, 1964.

Rogers, Bernard. *The Art of Orchestration*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1970.

Schoenberg, Arnold. *Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction in Form*. Lincoln, University of Nebraska Press, 1994.

Tovey, Donald Francis. *The Forms of Music*. New York: Meridian Books, 1963.

Wellesz, Egon. *Die Neue Instrumentation* (2 volumes), Berlin: Max Hesses Verlag, 1928.



## **10 Appendice 1 : Alcune Idee Pedagogiche**

### ***10.1 Esempi da un glossario per il carattere (character)***

Da questo momento sarà ovvio che l'orchestrazione artistica esprime e valorizza la forma ed il carattere<sup>5</sup> della musica. Al fine di aiutare il modo di pensare dello studente circa il carattere della musica, può essere utile compilare un "glossario del carattere". L'idea è elencare ogni risorsa orchestrale che possa contribuire a creare un certo carattere. Sebbene nessun passaggio individuale le userà tutte, questo metodo favorisce il pensare al carattere della musica nel momento in cui si effettuano le scelte orchestrali.

Nell'Appendice 2 si troverà un esempio di tale glossario.

### ***10.2 Abbozzi come strumento didattico***

Un problema nell'insegnare l'orchestrazione è che la trascrizione di musica esistente non concede mai allo studente l'opportunità di creare una propria completa struttura orchestrale. Un'utile soluzione, come stadio intermedio tra trascrizione e composizione, è usare gli abbozzi, che lo studente dovrà elaborare spesso in più di un modo. Uno abbozzo consiste di una o due frasi melodiche e di una linea di basso figurato. Lo studente dovrà decidere sul carattere, sul tempo, le dinamiche, dove collocare la melodia, come riempire l'armonia, quale sorta di accompagnamento aggiungere, ecc. .

### ***10.3 Apprendere l'orchestrazione dal repertorio***

Nello studiare il repertorio orchestrale, lo studente ha necessità di modelli progressivi con cui iniziare. Compositori come Mahler e Ravel, sebbene siano dei prodigiosi orchestratori, non sono adatti ai principianti poiché le loro trame ossia strutture sonore sono spesso molto ricche e complesse.

Un eccellente punto di partenza é Mendelssohn: la sua orchestrazione è classica nello spirito, economica, semplice e sempre efficace. La scrittura delle parti di Mendelssohn è diretta, la sua orchestrazione perfettamente equilibrata e la sua rappresentazione è immaginativa senza essere eccessivamente elaborata.

Tchaikovsky é uno step logico successivo, tecnicamente simile a Mendelssohn ma con una più ampia orchestra. Di nuovo la sua orchestrazione è efficace, pulita e agevolmente comprensibile.

La *Carmen* di Bizet é un testo fondamentale per l'orchestrazione con le voci.

---

<sup>5</sup> NDT: il termine "carattere" (*character*) può essere inteso anche come "personalità" in termini musicali

Mozart, sebbene faccia uso di un'orchestra più piccola rispetto a Mendelssohn, ha metodi più complessi e raffinati per la scrittura delle parti e perciò dovrebbe seguire, piuttosto che precedere, i successivi. Beethoven introduce molte nuove idee orchestrali e, propriamente comprese, il suo approccio all'orchestra incrementerà grandemente la sofisticazione dello studente.

La più avanzata orchestrazione inizia con Wagner, in particolare la ricchezza della sua polifonia orchestrale come una norma, il modo in cui fa uso delle famiglie orchestrali allargate.

Dopo che siano stati assimilati questi modelli, lo studente sarà preparato per le più complesse orchestrazioni di Ravel, Mahler, Strauss, ecc. L'estese tecniche strumentali del ventesimo secolo possono essere utili ma il loro uso ancora segue i principi elencati qui.

#### ***10.4 Scale di contrasto***

Un importante strumento pedagogico nell'insegnamento di tutte le discipline musicali è l'uso progressivo di "scali graduati" d'ascolto. Con ciò si intende incoraggiare lo studente a valutare le conseguenze di vari effetti musicali, in ordine di intensità. Ciò favorisce la fine distinzione e l'ascolto raffinato. Per esempio, invece di affermare solamente che un particolare timbro è "un cambiamento troppo drammatico", si confronti alle altre possibilità e si tentino di graduarli tutti in una scala di contrasto timbrico. Anche una scala con solo quattro o cinque livelli può essere molto utile. Si tenti di determinare quali elementi determinano la forza dell'efficacia; ciò aiuta anche nell'effettuare le distinzioni d'ascolto (che sono utili a prescindere da uno stile particolare).

## **11 Appendice 2: Un glossario sul carattere orchestrale**

### ***11.1 Introduzione***

Lo scopo di questo glossario è mostrare all'orchestratore principiante un certo approccio al suo mestiere. Una volta che egli saprà come scrivere per gli strumenti efficacemente e in modo idiomático, una volta che avrà compreso i principi dell'equilibrio orchestrale e come l'orchestrazione interagisce con la forma musicale, il suo compito sarà quello di selezionare le più appropriate combinazioni di suoni per le situazioni musicali considerate. In questo glossario si troverà una lista delle parole sul carattere<sup>6</sup> e suggerimenti orchestrali su come esprimerli.

---

<sup>6</sup> NDT: orchestrale

## ***11.2 Parecchi avvisi essenziali***

Le parole sul carattere sono approssimative. Una parola come “lirico” può implicare molte differenti emozioni ognuna delle quali dovrebbe essere orchestrata in un qualcosa di differente. Utilizzate semplicisticamente, le combinazioni qui fornite diventano facilmente dei clichés. I clichés perdono rapidamente la loro efficacia e possono anche divenire comici in modo non appropriato (si pensi ai tremolii di accordi diminuiti che indicano pericolo nei film muti). Il miglior uso per un glossario come questo è come punto di partenza piuttosto che come libro-ricetta. L’orchestrazione non è il solo aspetto del carattere musicale. Altri aspetti della musica, come l’armonia, il tempo, il ritmo, ecc., sono ugualmente importanti. Per esempio, le successive annotazioni sotto i termini “spaventoso” e “brillante” sono piuttosto simili; l’effetto che ne risulta dipenderà fortemente dal tipo di armonia usata. E’ importante considerare tutti gli aspetti della musica per il loro potenziale espressivo. Davvero, si potrebbero realizzare glossari simili per queste altre dimensioni musicali. Il compositore ha necessità di usare ogni risorsa disponibile per creare il desiderato carattere. Una caratteristica della musica inconsistente è il modo in cui certi aspetti della musica non forniscono alcun contributo o perfino distraggono dall’effetto desiderato.

## ***11.3 Caratteri***

### **11.3.1 Luminoso**

Questo carattere richiede due elementi: un leggero/morbido (*soft*) sottofondo, di solito sostenuto da archi, e un altro elemento per aggiungere “luce”:

- Morbido, trombe e corni medio-alti.
- Flauti, medio-alti, non troppo forte.
- Tocchi di percussioni metalliche alte (e.g. piatti sospesi, glockenspiel), di nuovo non troppo sonori

### **11.3.2 Misterioso**

Il mistero deriva dalla mancanza di chiarezza. Suoni appropriati comprendono risonanze di sottofondo molto delicate (suoni sostenuti) e/o movimenti molto calmi, disposti non troppo fittamente;

- Archi con sordino.
- Armonici degli archi.
- Flauti nel registro grave.

### **11.3.3 Minaccioso**

Certi suoni, spesso che iniziano morbidamente e che realizzano un crescendo, che evocano minacce naturali (e.g. terremoti, eruzioni) sono molto potenti:

- Tamburi bassi: rullii o disegni ritmici, creano un effetto piuttosto primordiale, minaccioso.
- Archi bassi e strettamente disposti e/o legni, ottoni con sordina.
- Estremi suoni bassi, morbidi: tam tam, tamburo basso.

### **11.3.4 Spaventoso, tempestoso, selvaggio**

- Suoni sonori e pungenti, che spesso rammentano grida d'animali, aspre e stridule:
- Legni alti dissonanti e/o ottoni, forse con note insistenti ripetute e trilli
- Alte percussioni secche (e.g. il sonoro xilofono), rullio di piatti in crescendo.

### **11.3.5 Brillante**

Spesso suggerisce un indiscutibile virtuosismo, velocità:

- Ottoni nei loro rispettivi registri alti, intervalli aperti, in veloci figurazioni, e.g. note ripetute, trilli.
- Crescendo di ottoni.
- Veloci linee nascenti di archi e legni.

### **11.3.6 Splendido, ricco, trionfante**

Richiede una massa di strumenti che suggeriscono generosità e ricchezza: Tutti, con ottoni sostenuti, strettamente disposti nei registri medio-superiori (particolarmente corni, nell'intervallo di voce alto) insieme agli archi alti, in 8ves.

### **11.3.7 Drammatico**

Improvvisi contrasti nei registri, timbri e dinamiche.

### **11.3.8 Funereo**

Pesante, suoni “draganti”, che suggeriscono una processione di cordoglio:

- Bassi registri: ottoni e fiati che suonano lentamente.
- Timpani o tamburo basso, ritmi punteggiati.

### **11.3.9 Giocosso, bizzarro**

La chiave qui è la gaiezza, a meno che non sia voluto un effetto grottesco.

- Molte pause.
- Suoni alti, staccati.
- Evitare suoni sostenuti negli ottoni.
- Pizzicato.
- Fagotto staccato.
- Caricatura (grottesco): Strumenti che suonano passaggi di altri, e.g. una tuba che esegue una linea comica che normalmente dovrebbe essere data al fagotto.

### **11.3.10 Triste, malinconico, doloroso**

Spesso suggerisce un lamentarsi individuale (solo) o scoraggiamento, debolezza.

- Lenti e prolungati archi nei registri più bassi.
- Fiati in “solo” (particolarmente oboe o clarinetto), o flauto nella tessitura grave sopra archi prolungati.

*© Alan Belkin, 2001, 2008. Esiste prova legale dei diritti d'autore. Questo materiale può essere usato senza costi purché sia specificato il nome dell'autore.*

*email: alanbelkinmusic\_a\_gmail.com (replace \_at\_ with @)*