

L'orchestrazione nelle opere di Paganini

Michele Trenti

1. Considerazioni generali

a) I testi e le fonti; considerazioni generali

La produzione con orchestra di Paganini della quale si ha finora notizia comprende 29 pezzi per violino e orchestra, 1 pezzo per viola e orchestra, 1 per fagotto, corno e orchestra ed 1 per violino, coro maschile e orchestra, per un totale di 32 brani; sembra, allo stato attuale, assai improbabile che possano venire alla luce altre composizioni, poiché non ve ne è alcun cenno nella cospicua documentazione d'archivio disponibile (il ricco epistolario, gli altri autografi paganiniani e la considerevole quantità di recensioni e manifesti, data la destinazione pubblica cui ogni produzione era rivolta). Tutte queste composizioni sono brani per strumento solista ed orchestra: questa caratteristica sarà da tenere ben presente al momento delle considerazioni tecniche e stilistiche.

È invece sovente problematica la ricostruzione delle partiture complete dei lavori, vuoi per la consuetudine di Paganini di non inserire nelle partiture orchestrali la parte solistica (allo scopo di rendere impossibile che altri carpiessero i segreti della sua scrittura violinistica), vuoi per il disordine redazionale, nonché la frequente intercambiabilità di versioni differenti di una composizione, o di parti di essa, adottate dallo stesso Paganini in concerti successivi.

Solamente per 12 delle 32 composizioni in oggetto possiamo oggi giungere alla redazione di una partitura completa attraverso spartiti autografi o ricostruzioni sufficientemente plausibili (avvallate da documenti d'archivio) tramite le parti staccate utilizzate in concerto da Paganini.

I brani che possono quindi considerarsi oggetto di uno studio oggettivamente fondato coprono un arco di tempo di 26/29 anni, dalla Sonata Napoleon alla Sonata per la gran viola dell'ormai cinquantaduenne violinista; edizioni critiche esistono della Sonata Napoleon, dei concerti n. 1, 3, 4, dei Palpiti, della Maestosa sonata sentimentale,

mentre è in preparazione il Secondo concerto, ed il "Couvent du Mont S. Bernard", tutto per l'Edizione Nazionale delle opere di Nicolò Paganini.

La produzione orchestrale di Paganini non appare particolarmente vasta se paragonata a quella di altri autori dell'epoca o dei predecessori; è tuttavia sorprendente se si considera l'attività concertistica incredibilmente impegnativa che occupò il violinista per tutto il periodo della sua parabola creativa, resa ancor più difficoltosa da condizioni di salute sovente precarie.

Altro elemento degno di nota è il fatto che Paganini si sia applicato al genere orchestrale solo dopo il raggiungimento di una certa maturità e l'acquisizione di una mano sicura nell'uso della tecnica della strumentazione, grazie all'esperienza maturata soprattutto a Lucca dal 1804 al 1808; a parte l'esempio isolato della Sonata Napoleon, che si distingue infatti dal resto della produzione per un trattamento dell'orchestra maggiormente legato agli esempi classici (non senza l'affiorare di tratti assolutamente personali, come l'uso estremamente consequenziale dei pizzicati nell'accompagnamento delle variazioni), Paganini compone il primo brano di grande impegno nel 1813 (Le streghe), all'età di 31 anni, fatto assai inconsueto per l'epoca. Questo porta a pensare che Paganini abbia avuto la possibilità (e quasi certamente l'intenzione) di maturare una concezione personale del suono orchestrale e del rapporto fra solista ed orchestra prima di accingersi alla creazione delle opere cui affidare la propria fama, ottenuta soprattutto con la tournée europea del 1828/1834. Se la scrittura violinistica paganiniana è stata fin dal suo apparire oggetto di attenzione e di studio approfondito, l'aspetto della sua tecnica orchestrale non è mai stato preso in seria considerazione dalla pur ricca musicologia disponibile. Il presente studio intende quindi dare un primo contributo ed una base per

#IoRestoaCasa *In compagnia di Paganini*

successivi approfondimenti ad un argomento che presenta più di un aspetto di interesse, rivelando, ad un esame sufficientemente attento, lati importanti della musicalità del compositore.

b) Il problema delle scordature

Pur esulando dall'argomento del presente studio l'aspetto della tecnica solistica, affrontiamo brevemente il problema delle scordature esclusivamente per le implicanze che queste comportano sulla scrittura orchestrale e soprattutto sul rapporto fonico tra solista ed orchestra (per ogni altro aspetto di questa pratica esistono numerosi studi approfonditi, dai contemporanei di Paganini ai contributi più recenti).

La pratica della scordatura non è invenzione di Paganini: durante il periodo barocco molti violinisti concepirono lavori per strumento scordato, in una o più corde. Tra coloro che fecero un uso più spregiudicato di tale artificio è certamente Biber, con svariate soluzioni che giungono perfino - in un caso - a tirare la quarta corda ad una quinta più su del normale (re, con la terza corda a fa, la seconda a si bemolle e la prima a re). Per la maggior parte ciò avviene in composizioni per violino solo, in cui l'adozione di tali accordature è finalizzata ad ottenere particolari combinazioni armoniche e colori diversi dall'ordinario, ciò che avverrà anche in alcuni pezzi di Paganini. Vivaldi presenta invece alcuni casi di concerti per violino e orchestra con scordatura del solista, e in questo caso possiamo leggere nelle soluzioni adottate anche l'intenzione di alterare il rapporto sonoro tra il solista e gli strumenti d'accompagnamento.

L'esempio più vicino a quello paganiniano, nel tempo e nelle intenzioni, sembra essere quello della Sinfonia Concertante di Mozart (K. 364, del 1779), in cui la viola solista viene accordata un semitono sopra, per tutte e quattro le corde, suonando in re maggiore con effetto in mi bemolle maggiore, esattamente come avviene, con il violino, nel Primo concerto di Paganini; nel caso mozartiano lo stratagemma è adottato soprattutto per aiutare la viola a raggiungere un migliore equilibrio fonico con l'altro solista - il violino (per sua natura più sonoro e brillante) - che viene mantenuto all'accordatura standard.

In Paganini la scordatura del violino diviene consueta per la produzione con orchestra: fino alla Sonata militare (1824) tutte le composizioni ne fanno uso; in seguito il ricorso a tale pratica sarà molto più occasionale e riservato alle composizioni minori.

In Paganini la scordatura avviene secondo due modalità: 1. Iperaccordatura delle quattro corde al semitono superiore 2. Accordatura della sola corda di sol una terza minore, o maggiore, o una quarta sopra, nei brani eseguiti con la sola IV corda.

Nel primo caso l'effetto dell'espedito di Paganini risulta duplice: per prima cosa la voce del violino solista acquista una maggior brillantezza, sia per la tensione maggiore delle corde che per il fatto di suonare nella tonalità risultante utilizzando ampiamente le corde a vuoto, avvantaggiandosi anche della risonanza per simpatia delle corde non direttamente impegnate; in secondo luogo l'orchestra, che si trova invece a suonare in una tonalità "morbida" per gli archi (perché molto "diteggiata", quasi sempre il mi bemolle maggiore, in alcuni casi il si bemolle), acquisisce una sonorità più contenuta, per il motivo inverso di non usare con frequenza le corde a vuoto e per l'impossibilità estesa delle vibrazioni per simpatia.

Nel caso della scordatura della IV corda, l'intervallo adottato (la terza o perfino la quarta, nel Mosè), implica un cambio radicale del carattere della sonorità, che da tendenzialmente baritonale si fa tenorile. Due osservazioni si impongono ancora: nel tempo la predilezione di Paganini per le scordature si affievolisce, e dopo il 1824 le composizioni con scordatura sono casi del tutto isolati, applicati tra l'altro a pezzi di minor impegno; le tonalità dei brani orchestrali sono più "chiare" (mi, re, la).

Infine il disinvolto uso di questo artificio indica con una certa sicurezza che Paganini non avesse l'orecchio assoluto, perché l'esecuzione sarebbe risultata estremamente problematica (ciò che avviene anche oggi nel caso di violinisti dotati di orecchio assoluto, per i quali è impraticabile l'uso della scordatura).

Nelle esecuzioni odierne le motivazioni di equilibrio tra solista ed orchestra, che suggerirono a Paganini l'adozione della scordatura, perdono rilevanza, vuoi per le brillanti sonorità che i solisti possono trarre dalle corde moderne, vuoi per la capacità delle orchestre di ottenere sonorità controllate nella dinamica e nel timbro.

#IoRestoaCasa *In compagnia di Paganini*

Tuttavia, ove il solista decida di adottarle, esse presentano un interesse filologico ed un fascino coloristico da non sottovalutare.

c) Le indicazioni dinamiche

Nonostante le partiture autografe paganiniane presentino frequenti incongruenze nella notazione delle dinamiche, è possibile desumere indicazioni interessanti nell'intento di ricostruire la concezione degli impasti strumentali nel trattamento dell'orchestra ed il carattere che Paganini intendeva trarre dal suono. Non sembra corretto parificare, come è stato fatto in alcune edizioni, tutte le dinamiche contemporanee nelle diverse famiglie strumentali: secondo un'usanza già ampiamente diffusa nel classicismo viennese vi sono opportune differenze di grado, sia nel forte che nel piano, per esempio per evitare la predominanza degli ottoni e delle percussioni; se queste differenze sono generalmente limitate (f/ff oppure p/pp, come frequentemente tra archi e fiati, p. es. nel Rondò del Primo concerto) esistono situazioni, più inconsuete e significative, con escursioni maggiori: nell'Adagio del Primo concerto, alle battute 43 e seguenti, sotto un "f, crescendo" di tutti gli altri la grancassa e i piatti eseguono un tremolo dal pp, in crescendo; o ancora, nel Rondò dello stesso concerto, alle battute 274 e seguenti i violini I e II pizzicano in f, mentre viole, celli e bassi suonano in p, con l'arco. Negli anni successivi Paganini accentua ulteriormente questa tendenza, e nel Quarto concerto troviamo diverse situazioni con differenze dinamiche consistenti: nel primo movimento a battuta 108 è curiosa l'indicazione di f nei timpani in un Solo (accompagnato quindi esclusivamente dai primi leggi degli archi), mentre a battuta 199 i corni suonano piano dove i tromboni (e gli altri strumenti) sono nel forte; a battuta 322 i timpani hanno pp in una situazione generale di f.

Paganini fa inoltre sovente uso della forcilla chiusa, evidente segno dell'influenza rossiniana (ed essa non compare mai prima del Secondo concerto del 1826): secondo alcuni curatori si tratta di un vezzo grafico non significativo; altrove il segno viene definito come "accento patetico". Non è da escludere, analizzando le caratteristiche musicali dei punti in cui è usata, che, anche se non segnata coerentemente nelle varie parti d'orchestra ed in righe diversi della partitura, che la forcilla breve in diminuendo con tratto di chiusura all'inizio, avesse per Paganini il senso di un accento con enfasi sull'attacco ed immediato diminuendo, con effetto tagliente, laddove il normale accento suggerisce una pressione collocata nel centro del valore della nota o del gruppo di note su cui è posto, ed un'esecuzione pesante e marcata. Nel Primo concerto compare a battuta 82, unica volta nella produzione paganiniana, un accento a rettangolo, che conferma il valore delle linee di chiusura come intenzione di attacco e stacco netti (in quel caso è un accordo senza né gonfiarsi né diminuire, ed è indicato per differenziarlo dagli altri analoghi, tutti in diminuendo).

È stato recentemente suggerito da F. Scozzafava, curatore per le edizioni Erom, di porre attenzione alla differenziazione dei segni dinamici autografi, ipotizzando valori diversi per segni finora sempre interpretati come semplici varianti grafiche: si trovano infatti con frequenza le indicazioni "ff", "ffo", "ff." e così via per i vari gradi dinamici. Non è questa la sede per approfondire l'argomento; purtroppo queste problematiche sono riconducibili al contesto di un disordine grafico e di un nervosismo di redazione delle partiture che si distingue tra gli autori di ogni tempo. Riguardo agli estremi dinamici toccati, Paganini, pur mantenendosi in generale entro i consueti limiti classici di pp e ff, raggiunge una volta il fff (alla penultima battuta dell'Adagio flebile del Quarto concerto, con diminuendo al ppp nella battuta seguente), mentre un pppp è indicato alla fine dell'Adagio del Secondo concerto; tali estremi si verificano sempre nelle battute conclusive di un pezzo, ma nel primo movimento del Quarto concerto troviamo un ppp a battuta 103 (chiusa dell'esposizione orchestrale). Tutte le osservazioni riportate concorrono a fornire un'immagine di Paganini altamente attento al colore del suono nelle sue più piccole sfumature, in modo maggiore rispetto all'uso del suo tempo, anche grazie al dosaggio calibrato degli equilibri dinamici.

(continua)