

L'orchestrazione nelle opere di Paganini

Michele Trenti

(II parte)

2. Gli accompagnamenti orchestrali

Se si analizzano le composizioni paganiniane per violino e orchestra, si rileverà ad un primo sguardo una sostanziale uniformità dei modelli di accompagnamento, il che potrebbe essere considerato un limite rispetto ad altri compositori dell'epoca. Approfondendo questo aspetto si possono trovare tuttavia molti segni di cura del dettaglio che portano a vedere il problema sotto una visuale diversa: Paganini si rese conto che il proprio stile solistico necessitava dell'elaborazione di un modello di accompagnamento affatto particolare, con grande attenzione al particolare timbrico e, soprattutto, a non minare mai la chiarezza di dizione delle delicate volute e degli effetti sonori straordinari del violino. Tuttavia proprio negli accompagnamenti troviamo un'evoluzione, dai primi lavori al Quarto concerto e Maestosa sonata sentimentale, per nulla inferiore a quella che avviene nelle parti di Tutti, alla progressiva ricerca di soluzioni che spaziano timbricamente e che propongono una maggior fusione del suono solistico con quello orchestrale; è probabile che la maturata esperienza a contatto di orchestre di alto livello portasse Paganini ad essere meno assillato dal problema di far emergere la propria parte.

Sulla base dell'organico impiegato nell'accompagnamento una prima grande distinzione va fatta tra punti nei quali il solista è accompagnato dal "concertino", ovvero dalle sole parti "obbligate", e quelli in cui concorre l'organico completo; la prima situazione è grandemente predominante rispetto alla seconda; vi sono poi situazioni miste, in cui ad accordi di tutta l'orchestra si alternano incisi di "concertino", e questa pratica assume nel Quarto concerto una rilevanza ancora maggiore che in precedenza.

A livello di trattamento dell'orchestra conviene operare un'analisi secondo i due tipi di accompagnamento che, con eccezioni assolutamente isolate, caratterizzano l'intera produzione paganiniana per solista ed orchestra:

a) Accompagnamento di parte tematica, semplice o figurata b) Accompagnamento di parte in stile di recitativo o scena d'opera

a) Accompagnamento di parte tematica, semplice o figurata: Questo tipo di supporto orchestrale ai passaggi tematici o ai passi fioriti del solista sono caratterizzati dalla volontà di evitare la densità di scrittura con ogni mezzo: quasi esclusivo impiego del "concertino", strumentale molto spesso limitato ai soli archi, esteso uso delle pause, articolazioni staccate (che determinano discontinuità nel suono, al pari di brevi pause); tuttavia si deve notare una caratteristica che appare in contrasto con questo criterio di ricerca di leggerezza: la sezione degli archi, che è praticamente onnipresente, costituendo la base costante di tali accompagnamenti, è espressa sempre al completo delle cinque voci, contrariamente a quel che accade nei violinisti-compositori del tempo (Viotti, Kreutzer, Rode) ma anche nei "classici" viennesi, nonché negli accompagnamenti dei compositori d'opera, italiani e stranieri, che con frequenza ricorrono ai soli violini I e II, oppure ai soli celli e bassi. Sono rarissimi i casi in cui Paganini rinuncia ad una parte (nel caso, esclusivamente a quella dei contrabbassi), e le cinque parti procedono prevalentemente in modo omoritmico, per accordi ribattuti o distanziati; una maggior varietà si ha in qualche caso nel Quarto concerto, con una scrittura fino a tre o quattro strati (violini – viole – celli – bassi) procedenti con valori ritmici diversi.

Ancora con riguardo agli archi si nota un impiego dei pizzicati (esteso a tutta la sezione, quasi mai ai soli bassi, come spesso avviene nella maggioranza degli altri autori) che sarebbe impensabile in ogni altro compositore; in Paganini questa tendenza si delinea già chiaramente a partire dalla Sonata Napoleon, dove le ultime due variazioni del tema sono accompagnate esclusivamente da pizzicati degli archi; i pizzicati, come i passi con l'arco, presentano con frequenza bicordi, ed anche tricordi, che per la disposizione nella quale

#IoRestoaCasa *In compagnia di Paganini*

occorrono, sembrano pensati per un'esecuzione "non divisi", anche in assenza di specifiche indicazioni. Come esempi particolari di un 'applicazione di tecnica mista (arco/pizzicato) tra i vari componenti della sezione degli archi è da citare il Rondò del Primo concerto, a battuta 274 (e dei passi analoghi a 306 e 322), dove i violini I e II suonano pizzicato e in forte, mentre viole, celli e bassi suonano con l'arco e nel piano. Sempre per rimanere al Primo concerto, non troviamo nemmeno un passo in cui i violini (e le viole) eseguono con l'arco mentre celli e bassi suonano pizzicato, prassi questa talmente comune da stupire che non venga applicata – evidentemente in modo meditato. Nel Terzo concerto questa scrittura trova invece applicazione alle battute 353 e 365 del primo movimento, mentre qualche caso in più è presente nel Secondo concerto: particolarmente esteso è il passo dell'inizio della Ripresa (che avviene con il secondo tema, come in tutti i Concerti paganiniani), da battuta 125 a 150; anche la scrittura con pizzicato ai soli contrabbassi, sui tempi forti, in appoggio ai violoncelli con l'arco è decisamente rara, con esempi all'inizio dello Sviluppo del Secondo concerto e nel Quarto concerto. Nel Rondò della campanella troviamo ancora due volte, per poche battute, la differenza tra violini e viole, pizzicato, e celli e bassi, arco, con la sovrapposizione di oboi, corni e timpani, combinazione decisamente rara in questo tipo di occasione.

Gli strumenti a fiato che si sovrappongono agli accompagnamenti in pizzicato o in brevi note con l'arco sono i clarinetti ed il fagotto, non di rado con il concorso dei corni: le note dei fiati sono in genere raddoppi di quelle degli archi, ma spesso vi può essere almeno una nota non in comune, per la maggior parte delle volte la nota più acuta dell'accordo (che rimane così più leggera e non insidia il predominio solistico vicino al suo registro). Come è già capitato di osservare, procedendo dal Primo al Quarto concerto, la paletta degli accoppiamenti dei fiati si amplia leggermente, e mentre nel Primo concerto non compaiono mai in questo tipo di Solo strumenti a fiato al di fuori di clarinetti, corni e fagotto, già dal Secondo concerto troviamo qualche apparizione degli oboi ed in un caso perfino delle trombe, mentre resta escluso il flauto, che comparirà invece nel Terzo e, più disinvoltamente, nel Quarto concerto.

Lo strumento a fiato nettamente più usato in questo contesto è il clarinetto, quasi sempre in coppia, al registro grave o medio-grave (mai in quello acuto): la morbidezza dello strumento in questo registro è certamente il motivo della scelta paganiniana, unito alla differenza timbrica con il solista (il flauto è più "simile" al violino, e quindi "concorrenziale")

Il registro è mantenuto tale che il solista sia sempre più acuto della parte superiore dell'accompagnamento (salvo, ovviamente, brevissime incursioni delle note più gravi di arpeggi o scale discendenti in semicrome o biscrome). Anche qui troviamo nel Quarto concerto due importanti eccezioni, nel primo movimento a battuta 180 e seguenti e 251-273 e seguenti, dove rispettivamente il flauto I e i due flauti accompagnano il solista con una breve frase legata che si muove nello stesso registro, e anche più all'acuto.

Altro strumento prediletto nell'unirsi agli archi del "concertino" è il corno – il primo oppure in coppia – per far parte con i clarinetti (ed eventualmente un fagotto) negli accordi staccati, oppure per realizzare pedali in piano o pianissimo lunghi anche più battute, sia nella consueta disposizione in ottava che anche, qualche volta, all'unisono. Il fagotto obbligato (cioè il fagotto I) è il terzo strumento che Paganini utilizza con frequenza nei Solo, accoppiandolo ai clarinetti e corni e talvolta ai soli clarinetti, rappresentando la linea del basso; espediente paganiniano ricorrente è poi l'uso del fagotto per brevi incisi con valore di sottolineatura espressiva di moto di parte armonica, nel registro medio-acuto.

Come già osservato, dal Secondo concerto in poi vi è una progressiva estensione della paletta di soluzioni timbriche negli accompagnamenti del solista, giungendo nel Quarto concerto a superare quella preoccupazione ossessiva per l'equilibrio con il solista e a sfruttare una tavolozza timbrica sicuramente più ampia – sempre restando in limiti controllati, e concedendosi con parsimonia il gusto di soluzioni particolari, che acquistano evidenza proprio grazie alla loro eccezionalità; essenzialmente l'unico strumento ad entrare nel novero dei legni che assumono un ruolo di rilievo è il flauto (si ricordi ancora una volta la terza variazione della Maestosa sonata sentimentale, accompagnata da flauti e clarinetto, senza l'apporto degli archi*, o l'episodio a partire da battuta 243 nel rondò del Quarto concerto, con un tema affidato al flauto sugli accordi arpeggiati del solista – come avviene anche nella Sonata per la gran viola). Per quanto riguarda gli oboi, se ne

#IoRestoaCasa *In compagnia di Paganini*

nota un uso più frequente ma sempre limitato a note staccate in formazione di accordi con clarinetti e fagotto, o corni. Dal Terzo concerto in poi gli oboi compaiono con bicordi di terza o di sesta, in accoppiata con clarinetti e fagotto, cui si può aggiungere il primo corno o anche il trombone basso; spesso le coppie di oboi e corni punteggiano in contrattempo clarinetti e fagotto.

Con ricorrenza ancora minore troviamo in questo tipo di Solo le trombe e i timpani: questi ultimi nel Terzo e Quarto concerto sottolineano talvolta i tempi forti delle battute con colpi in pianissimo (cosa che non avviene mai nei primi due concerti), mentre le trombe compaiono brevemente nel trio del rondò del Primo e Secondo concerto, mai nel Terzo e Quarto, ove si inseriscono in genere un paio di battute prima delle esplosioni del Tutti, in crescendo.

Infine il trombone basso, o “obbligato”, entra nel novero degli strumenti che, moderatamente, possono concorrere alla realizzazione di accordi staccati in piano o pianissimo, anch’esso a partire da Terzo concerto, *Maestosa sonata sentimentale* e Quarto concerto.

*Tale soluzione, assolutamente eccezionale per Paganini, sembra essere stata adottata solo dopo una o più esecuzioni in cui le parti erano state affidate agli archi; ciò è testimoniato dalle correzioni in partitura autografa confermate dalle correzioni sulle parti d’orchestra usate da Paganini.

b) Accompagnamento di parte in stile di recitativo o scena d’opera: Questo tipo di accompagnamento, che è tipico delle introduzioni nei temi con variazioni e dei movimenti lenti dei concerti (tranne che per il Terzo), utilizza sia la scrittura per tutti gli strumenti, compresi quelli di ripieni, che quella per i soli strumenti “obbligati”. Vi sono poi tratti in cui le due soluzioni si alternano, con vivo effetto di contrasto tra accordi in f ed incisi in p. Poiché nei movimenti lenti dei concerti i Soli di questo tipo sono preparati da Tutti introduttivi (di poche battute), le considerazioni sull’orchestrazione di tali punti sono le medesime di cui si è trattato al punto corrispondente del precedente capitolo; ne analizziamo qui essenzialmente le questioni di rapporto fra solista ed orchestra. L’inizio dello sviluppo del primo movimento del Primo concerto è un luminoso esempio di scrittura in stile di recitativo. Ricordiamo che Spohr aveva intitolato il proprio ottavo concerto, del 1816, “in forma di una scena lirica”; quindi la

suggerimento di un solista strumentale che “imita” un virtuoso della vocalità era nell’aria all’inizio del XIX secolo. In Paganini questo modo di concepire la scrittura strumentale diviene una prassi costante, e la libertà e drammaticità che la caratterizzano la rendono personalissima per l’enfasi drammatica di cui si carica, e per la quale l’orchestrazione ha la sua notevole parte di responsabilità.

In questo tipo di accompagnamento il problema dell’equilibrio fonico solista- orchestra si pone in maniera completamente differente, dato che solista ed orchestra procedono essenzialmente in modo alternato. Il contrasto tra estremi dinamici, prediletto da Paganini, determina in questo caso la realizzazione per “concertino” o per “tutti” dei passi in questione; generalmente i passi in “concertino” (indicati rigorosamente con “Solo”) sono minimi inserti, a volte singoli accordi, a volte brevi figure d’accompagnamento, nei quali la voce del solista esprime colori tenui – in ogni tipo di registro – e dinamiche molto contenute; accordi in ff a piena orchestra irrompono talora improvvisamente, altrove in concomitanza di un crescendo dinamico della parte solistica.

È in queste parti di accompagnamento che si trovano la quasi totalità dei passi in tremolo per gli archi, scrittura da Paganini relativamente poco usata rispetto agli altri compositori: il tremolo è spesso misurato, a volte a corde doppie (da eseguire “non divisi”), a volte ancora su due corde alternate, ad arcate sciolte (caso particolarmente interessante è questa scrittura applicata ai contrabbassi, nel secondo movimento del Secondo concerto, battute 8 – 11, con l’indicazione “2 e 3 corda” per l’ottava la/la), mostrando una maggior varietà rispetto all’effetto fin troppo abusato da alcuni successivi compositori romantici. Al tremolo possono in alcuni casi sovrapporsi accordi tenuti dei fiati, di solito in fp, ma comunque senza l’ansia di far emergere il solista che si manifesta altrove, data la potenza di scrittura drammatica che caratterizza la parte del violino in questi momenti. Nel caso dei tremoli (come degli accordi brevi o tenuti) la disposizione delle parti del quintetto d’archi è piuttosto consueta, progressiva dall’acuto al grave; quando gli strumenti eseguono parti a corde doppie esse sono in genere per sesta o per terza; nel primo caso frequentemente le parti di strumenti diversi si incrociano, trovando spesso la nota acuta dei violini II sopra la grave dei violini I, e così tra viole e violini II.

#IoRestoaCasa *In compagnia di Paganini*

Gli accordi secchi, o tenuti, che punteggiano in modo perentorio le frasi del solista, sono generalmente a piena orchestra, ma non mancano casi in cui alcuni strumenti vengono omessi, a conferma della cura del dettaglio sotto l'aspetto timbrico anche là dove le soluzioni appaiono più scontate. Le strappate degli archi sono con grande prevalenza caratterizzate da accordi a due o tre parti per ogni strumento, e non mancano gli accordi a quattro parti, perfino nei violoncelli (fine primo movimento Primo concerto).

Si deve naturalmente osservare che nella pratica esistono alternanze dei tipi diversi di Solo, per cui nell'arco di poche battute si possono trovare moduli diversi di accompagnamento; il caso più frequente è quello in cui nel Solo tematico fiorito si inseriscono accordi del Tutti a modo dello stile di recitativo. In ogni caso valgono i criteri esposti sopra per i rispettivi tipi.

(fine)