

PICCOLA STORIA DELL'ORCHESTRA

di Luigi Carlo Rossi

prima parte

Scopo di questo saggio è offrire alcune informazioni a chi, privo di formazione musicale, si accinga all'ascolto di composizioni di musica classica nella quale l'orchestra è protagonista (sinfonie, poemi sinfonici ecc.), o coprotagonista insieme a voci o strumenti solisti, come avviene in alcune composizioni sacre (messe, requiem e altri brani per voci e orchestra) o nei "concerti per solo e orchestra" (per pianoforte, violino ecc.).

Per i motivi che saranno evidenziati nel corso della trattazione, l'uso del termine "orchestra" per quanto riguarda la musica strumentale, va limitato, a mio parere, agli *ensemble* richiesti per eseguire composizioni dei periodi "classico", "romantico" e "post-romantico" cioè, all'incirca, del secolo e mezzo che possiamo far decorrere dalla metà del '700 fino ai primi decenni del '900. Ritengo che prima di tale periodo non si possa parlare di orchestra in senso proprio mentre nel '900 inoltrato e fino ad oggi essa non sia che uno degli innumerevoli "mezzi espressivi" utilizzati dai compositori e abbia perso la centralità di cui ha goduto in precedenza. Siccome il repertorio più noto, più ascoltato in disco e maggiormente presente nelle sale da concerto è proprio quello del periodo classico-romantico, le formazioni orchestrali continuano a essere ampiamente presenti nella vita musicale e, fino a non molti decenni fa, eseguivano normalmente anche tutto il repertorio antico che, propriamente, non competerebbe loro.

I quattro paragrafi che costituiscono il saggio sono divisi in due parti e verranno pubblicati separatamente. Nel primo paragrafo, a carattere introduttivo, è presentata la differenza tra musica destinata all'orchestra e quella concepita per altre formazioni. Nel secondo paragrafo sono discussi alcuni concetti fondamentali riguardanti le caratteristiche dell'orchestra moderna. Negli ultimi due paragrafi, che costituiscono la seconda parte dell'articolo, viene completata la discussione iniziata nel secondo e descritta l'evoluzione che la composizione quali-quantitativa dell'orchestra ha avuto nel periodo del suo massimo utilizzo nelle composizioni (terzo paragrafo); infine saranno fornite alcune informazioni sui principali complessi orchestrali contemporanei, italiani ed esteri.

1. Una definizione di orchestra

Credo sia opportuno iniziare cercando di definire cosa si intenda con la parola "orchestra". Probabilmente tutti abbiamo l'idea che tale termine designi un gruppo, non piccolo, di strumenti di diverso tipo che suonano insieme. Per quanto sostanzialmente corretta, questa definizione rimane un po' generica sotto due aspetti: quello qualitativo (quali strumenti) e quello quantitativo (quanti strumenti, sia complessivamente sia per ciascun tipo di strumento).

Se ascoltiamo un violinista e un pianista eseguire un brano per pianoforte e violino probabilmente non riteniamo di essere al cospetto di un'orchestra e la stessa cosa affermeremmo ascoltando musica scritta per tre (trio), quattro (quartetto), cinque (quintetto), sei (sestetto), sette (settiminio) od otto strumenti (ottetto); piuttosto, siamo soliti annoverare la musica composta per piccoli complessi di questo tipo come "musica da camera": celeberrimi, anche per la loro natura di "pietre miliari" della storia della musica, sono i "quartetti per archi" di F. J. Haydn (1732 – 1809), W. A. Mozart (1756 – 1791) e L. Van Beethoven (1770 – 1827), tutti concepiti, come indicato dal

nome, per un organico di quattro esecutori (“quartetto”), ciascuno dei quali suona uno strumento ad arco (“per archi”)¹.

Caratteristica della musica da camera è la precisa individuazione degli strumenti richiesti per l’esecuzione, rispetto sia al loro tipo sia al loro numero che, generalmente, non risulta mai troppo esteso, se paragonato a quello di un’orchestra. Come dicevo, i “quartetti per archi” sono tradizionalmente scritti per due violini, una viola e un violoncello e ciascuno di questi strumenti – è importante notarlo – esegue una propria parte indipendente da ciascun altro, come se fosse un solista. Ciò che mi preme evidenziare è che nella musica da camera, all’aumentare delle parti, pur avvicinandoci all’estensione di una piccola orchestra, la caratteristica che non muta è che ogni strumento agisce come un solista, anche nel caso in cui ci siano due esecutori per tipo di strumento, come i due violini nel quartetto d’archi; tale caratteristica si riflette anche sul tipo di scrittura che nelle composizioni da camera può essere più virtuosistica rispetto a quella destinata ai brani per orchestra.

Invece, in ambito orchestrale, sono presenti più esecutori di uno stesso strumento, con la presenza dei “raddoppi”, che compongono “sezioni” omogenee che eseguono un’unica linea musicale.

Per focalizzare meglio questo concetto, ritorniamo a quanto abbiamo appena detto a proposito del quartetto d’archi: ogni strumento esegue una sua propria parte indipendente da quella di tutti gli altri: un violino suonerà la parte del violino I (si legge “primo violino”), l’altro suonerà quella del violino II, la viola e il violoncello le proprie rispettive parti. In un’orchestra ciascuna di queste parti viene eseguita non da un solo esecutore ma da più esecutori dello stesso strumento contemporaneamente. Questi violinisti, violisti o “cellisti” suonano, la stessa parte musicale, raddoppiando (o triplicando, quadruplicando e così via) il primo e unico esecutore che sarebbe presente in una composizione da camera; avremo pertanto non “il” Violino I ma il gruppo (o sezione) “dei” Violini I nonché, analogamente, quello delle Viole e così via.

Quindi, se il compositore scrive un “quartetto d’archi” non ci sono dubbi sulla sua volontà di destinare la propria opera a quattro esecutori soltanto che, si dice in gergo tecnico, suonano “a parti reali”, cioè ognuno una parte diversa da quella di tutti gli altri; se, invece, lo stesso compositore ha destinato il brano a una “orchestra d’archi” ci troveremo di fronte sempre a 4 linee musicali distinte ma che saranno eseguite da quattro gruppi di esecutori per un totale di almeno 8 musicisti (un raddoppio per parte); nulla vieta però di assegnare molti più esecutori a ciascuna sezione e anche, un numero variabile di esecutori a ciascuna parte andando ben oltre il numero di 8 musicisti (per 4 parti). Nel gergo musicale si continua, comunque, a parlare di “raddoppi” anche quando si è in presenza di più di due esecutori per parte.

Invece, quando siamo al cospetto di un’orchestra vedremo sempre un gran numero di archi proprio perché le classiche cinque sezioni (violini primi e secondi, viole, violoncelli e contrabbassi) sono raddoppiate.

2 Alcuni aspetti tecnici.

Per capire meglio quali sono le caratteristiche che connotano un’orchestra, cercherò ora di rispondere alle seguenti questioni:

- il motivo dell’esistenza dei raddoppi, soprattutto, ma non solo, nelle sezioni degli archi;

¹ Haydn ne compose 64, Mozart 24 e Beethoven 16. Quasi tutti i compositori successivi si cimentarono in questo genere che è considerato il “principe” della musica da camera, perfino Verdi (1813 – 1901) che era soprattutto un operista. Oltre al quartetto d’archi, nella musica cameristica sono moltissime le formazioni tipo impiegate dai compositori: ad esempio, per rimanere nell’ambito dei brani scritti per 4 strumenti, Mozart e Beethoven composero anche due quartetti ciascuno per archi e pianoforte, con un organico formato da un violino, una viola, un violoncello e il pianoforte; infine, per terminare con le esemplificazioni, ricorderò una formazione un po’ meno tipica: il Settiminio op. 20 di Beethoven, concepito per clarinetto, corno, fagotto, violino, viola, violoncello e contrabbasso.

- perché nell'orchestra moderna troviamo sempre rappresentati gli stessi gruppi di strumenti e cioè: gli archi richiamati più il contrabbasso (il cosiddetto "quintetto d'archi") e alcuni strumenti a fiato e a percussione, che sono, più o meno, sempre gli stessi;
- per quale ragione non troviamo, di solito, alcuni strumenti pure molto usati nel repertorio classico quali la chitarra, l'organo e il pianoforte o altri ancora usati in passato (il clavicembalo, il liuto, alcuni tipi di archi come la viola da gamba o il violone).

I raddoppi. Per il momento, accantoniamo la questione di quanti debbano essere i raddoppi: ne tratterò diffusamente nel prossimo paragrafo; anticipo solo che raramente i compositori hanno indicato il loro numero, limitandosi a distinguere tra composizioni a più strumenti da eseguire a "parti reali" (musica da camera) e "con raddoppi" (musica per orchestra). Ciò premesso, vediamo quali possono essere i vantaggi nel raddoppiare gli strumenti che eseguono una stessa parte.

Il primo, ovvio, è che si possono ottenere "effetti dinamici" molto ampi (cioè diversi livelli di "forte" e di "piano") utilizzando più strumenti dello stesso tipo invece di uno solo: un suono emesso "fortissimo" da dieci violini suonerà molto più potente dello stesso eseguito da un violino soltanto che pure suoni al massimo della sua possibilità; d'altra parte il suono in "pianissimo" di un gruppo di strumenti risulterà più udibile rispetto al pianissimo di uno singolo ma, in proporzione al fortissimo prodotto dallo stesso gruppo, potrà presentare una maggiore escursione di intensità sonora².

Un secondo motivo che induce a raddoppiare gli strumenti è che tale pratica può essere necessaria: gli archi, dei quali abbiamo parlato fino ad ora, sono strumenti naturalmente "polifonici", anche presi singolarmente. Sono cioè strumenti che possono emettere contemporaneamente più di una nota alla volta. Ne consegue che, se il compositore ha bisogno di due note eseguite contemporaneamente da un violino, non deve per forza disporre di due violinisti³; non è così per gli strumenti a fiato, che sono tutti strumenti monodici, cioè che possono emettere una sola nota per volta. In questo caso se il compositore vuole, ad esempio, inserire in un brano due note eseguite contemporaneamente dal flauto, non avrà altra strada che prevedere la presenza di due flautisti.

Infine, c'è anche un ultimo motivo importante, anche se forse meno noto, che rende assolutamente peculiare l'effetto dei raddoppi: si tratta di un fenomeno acustico definito "battimento". Senza entrare in dettagli troppo tecnici, i battimenti si producono tutte le volte che udiamo due suoni di altezza molto vicina ma non perfettamente uguale: ad esempio un sol e un sol leggermente più basso (in gergo si dice "calante"). In tal caso, chi ascolta, se la distanza tra le due note non è troppo elevata e i timbri sono sufficientemente simili tanto da consentire comunque "l'amalgama dei suoni", avvertirà non una stonatura ma un "sol" sufficientemente intonato (dal punto di vista fisico è il suono che risulta dalla "interferenza delle due onde sonore") ma con caratteristiche timbriche un po' diverse da quelle che avrebbe percepito se avesse ascoltato i due suoni presi separatamente.

Tale fenomeno si verifica in maniera sistematica soprattutto nelle sezioni degli archi di un'orchestra: infatti la stessa nota eseguita da due esecutori, poniamo due violoncelli, avrà

² A questo proposito, si deve anche tener presente che prima della nascita dell'orchestra moderna, i luoghi nei quali si eseguiva musica strumentale erano quasi esclusivamente costituiti da ambienti di abitazioni private, seppure anche piuttosto ampi, come nel caso delle residenze nobiliari. Le grandi sale da concerto erano di là da venire e gli unici spazi pubblici paragonabili per dimensioni – cioè i teatri – non venivano utilizzati per la musica strumentale ma solo per quella operistica. Non vi era quindi la necessità di eseguire le composizioni strumentali con ensemble dal suono relativamente potente; anche per questo motivo la distinzione tra musica da camera e orchestrale, come vedremo, risultava affievolita.

³ La cosiddetta tecnica delle "note doppie" può comunque costituire una prova di virtuosismo da parte dell'esecutore e, infatti, i passaggi con note doppie non sono frequenti nella scrittura destinata agli archi in un'orchestra. In genere se sono previsti lunghi passaggi con note doppie, il compositore prescrive (con la notazione "divisi") che una metà della sezione esegua la linea più acuta e l'altra quella più grave. Al termine del passaggio il compositore scriverà "uniti".

difficilmente la stessa precisa intonazione. Ciò avviene per vari motivi: innanzitutto, a differenza di quanto avviene sulla tastiera di un pianoforte, ciascun violoncellista deve “cercare” la nota che vuole suonare premendo con la mano sinistra in un punto preciso di una delle corde dello strumento, per accorciarla fino ad ottenere la lunghezza corrispondente al suono che vuole eseguire. In secondo luogo gli esecutori di strumenti ad arco sono soliti utilizzare la tecnica del “vibrato” per rendere più dolce ed espressivo il suono emesso. Il vibrato consiste nel far oscillare il dito che preme la corda nel punto stabilito provocando delle piccole oscillazioni di frequenza nella nota stessa. È evidente che due esecutori non potranno “vibrare” esattamente nello stesso modo e quindi le due note emesse contemporaneamente avranno delle oscillazioni di frequenza non completamente sincrone.

Tali differenze, sempre che siano mantenute in un intervallo accettabile, portano alla produzione di battimenti plurimi che anziché riflettersi negativamente sulla qualità dell’intonazione causano una modifica del timbro complessivo della sezione, gradevole all’orecchio. In effetti, se ci fate caso, il timbro di uno strumento ad arco suonato da un solista è molto più netto e penetrante di quello di una sezione orchestrale dello stesso tipo di strumento: quest’ultimo risulta più rotondo, vibrante e caldo. Naturalmente è necessario il massimo affiatamento tra i musicisti della sezione per ottenere il massimo dei risultati dall’effetto “battimento”, cosa che si consegue, sostanzialmente, con la pratica assidua e comune oltre che con l’utilizzo di ottimi esecutori. Tale condizione è favorita nell’ambito delle “orchestre stabili”, alcune delle quali – come i Wiener Philharmoniker e i Berliner Philharmoniker – sono giustamente famose, tra l’altro, per la qualità del suono dei loro archi (più pastosa quella dei primi, più brillante quella dei secondi).

Gli strumenti tradizionalmente inclusi nell’orchestra. Per rispondere alla seconda questione – riguardante i motivi dell’inclusione sistematica nelle orchestre di alcuni strumenti – devo partire da lontano. La musica d’assieme, nel cui ambito rientra quella orchestrale, ha avuto un’evoluzione nel tempo contemporaneamente a quella degli stili musicali: gli ensemble utilizzati da J.S. Bach (1685-1750), tra i massimi compositori barocchi, sono profondamente diversi da quelli usati da W. A. Mozart (1756-1791) anche se, come si vede dalle rispettive date di morte e di nascita, non intercorre un lasso temporale cospicuo tra le vite dei due artisti.

Come anticipavo nell’introduzione, avrei qualche difficoltà a definire i lavori di Bach “per orchestra”, perché praticamente per ogni composizione il compositore prescriveva un organico differente e specifico: ad esempio in ciascuno dei 6 concerti Brandeburghesi, che pure fanno parte di un ciclo unitario, è indicato un gruppo di esecutori completamente diverso e, in nessuno di essi, è sicura la volontà del compositore di introdurre raddoppi⁴. Anzi da testimonianze d’epoca abbiamo notizie che spesso – ma, secondo alcuni, più che altro per carenze di fondi (anche allora!) – tali concerti venivano normalmente eseguiti a parti reali e comunque la presenza di raddoppi (nel senso proprio del termine) era prevista solo per alcuni archi e limitatamente ad alcune parti della composizione.

La distinzione tra musica da camera e musica orchestrale dalla quale siamo partiti, all’epoca di Bach, era quindi molto più sfumata: nelle composizioni per ensemble strumentali del periodo – anche, a esempio in tutti i concerti di un altro grande compositore barocco, A. Vivaldi (1678 – 1741) – la regola era l’alternarsi di sezioni destinate ad essere eseguite da strumentisti singoli, a sezioni nelle quali erano chiamati ad intervenire i rispettivi raddoppi (quando disponibili), peraltro

⁴ Bach intitolò le sei composizioni - concepite tra il 1718 e il 1721 all’epoca in cui era Maestro di cappella presso la corte di Cöthen - “Concerti per più strumenti” dedicandoli al Margravio di Brandeburgo che li aveva commissionati (da qui il nome di “Concerti brandeburghesi”, assegnato postumo alla raccolta). Gli organici sono i seguenti: primo concerto per 2 Corni, 2 oboi, fagotto, violino piccolo, archi e basso continuo (b.c.); secondo concerto per tromba, flauto dritto, oboe, violino, archi e b.c.; terzo concerto per archi e b.c.; quarto concerto per violino, 2 flauti dritti, archi e b.c.; quinto concerto per flauto traverso, violino, cembalo archi e b.c.; sesto concerto per viola da braccio, viola da gamba, violone e b.c..

esclusivamente previsti per gli archi. Per inciso, tale tipologia di composizione è denominata “concerto grosso”⁵; quest’ultimo, pertanto, prevedeva ensemble che differivano dall’orchestra moderna per le caratteristiche già delineate: la discontinuità nell’utilizzo dei raddoppi (talora addirittura assenti per problemi di disponibilità) e la disomogeneità nella scelta degli strumenti che lo componevano.

Tuttavia, si nota l’assidua presenza di archi, caratteristica che verrà ereditata e codificata dall’orchestra dei periodi successivi⁶. L’utilizzo massiccio degli archi, allora e successivamente, era dovuto a varie ragioni: innanzitutto la loro “famiglia” è composta da strumenti di varia “taglia” – dal “piccolo” e acuto violino all’enorme contrabbasso dai suoni gravissimi, passando per gli intermedi viola e violoncello – con caratteristiche timbriche omogenee; gli archi sono quindi in grado di coprire, presi complessivamente, un *range* molto ampio di suoni, paragonabile a quello ottenibile da una tastiera del moderno pianoforte.

Inoltre, la tecnica costruttiva di tali strumenti aveva già conosciuto un formidabile sviluppo, mettendo a disposizione dei compositori degli strumenti dall’intonazione perfetta e dal suono eccellente⁷; tale perfezione costruttiva degli strumenti aveva permesso di sviluppare di pari passo una formidabile tecnica esecutiva, offrendo ai compositori strumenti molto versatili per dare corpo alle loro idee. Al confronto, la tecnica dei fiati era molto più acerba, anche a causa di imperfezioni costruttive, che saranno risolte solo nel corso dell’800. Proprio queste condizioni condussero al largo utilizzo degli strumenti ad arco negli ensemble già prima della metà del ‘700; i fiati erano presenti ma solo nella versione “solistica” (dunque senza raddoppi) destinati ad esecutori esperti che fossero in grado di sopperire alle carenze tecniche di tali strumenti.

Ecco dunque storicamente spiegata l’origine della preponderanza degli archi nelle orchestre moderne nel cui ambito, per i motivi già visti, furono sempre più utilizzati con la tecnica dei raddoppi.

L’esclusione di alcuni strumenti. Passiamo ora agli strumenti esclusi dall’orchestra moderna che sono praticamente tutti polifonici (cioè, come detto, strumenti in grado di suonare contemporaneamente più note): si tratta, principalmente, delle chitarre e dei liuti (una sorta di chitarra, ma con la cassa armonica bombata e il manico piegato all’indietro) e, tra gli strumenti a tastiera, del clavicembalo (nel quale le corde sono pizzicate da plettri collegati alla tastiera), delle arpe (recuperate dalla seconda metà dell’ottocento), dell’organo e del pianoforte.

Questi strumenti, a eccezione dell’organo, delle arpe e del pianoforte, erano a dire il vero normalmente presenti negli ensemble barocchi di cui abbiamo già parlato ma il loro suono abbastanza flebile li portava ad assumere un ruolo che potremmo definire “di sostegno” e di guida per le altre parti nell’ambito del cosiddetto “basso continuo” che, con l’irrobustimento della

⁵ Nel concerto grosso alle parti destinate a strumenti che suonavano a parti reali (il così detto “concertino”) si alternavano le parti nelle quali si affiancavano i raddoppi (il così detto “ripieno”). Tale forma musicale nacque dopo la metà del ‘600 e vi appartengono, oltre a citati Concerti Branderburghesi di Bach, anche le celeberrime “quattro stagioni” di Vivaldi. Quest’ultimo, che era un grande sperimentatore, utilizzò nei suoi innumerevoli concerti ogni tipo di strumenti: emblematico è l’organico del “concerto per molti istrumenti” in do maggiore RV 558 che prevede un organico composto da: 2 flauti dolci, 2 “salmoè”, 2 mandolini, 2 violini “in tromba marina”, 2 tiorbe e b.c. Gli studiosi si accapigliano tuttora per capire che tipo di strumenti fossero il “salmoè” (probabilmente un antenato del clarinetto) e il violino in tromba marina (probabilmente un adattamento del violino).

⁶ Peraltro, in epoca barocca le famiglie di strumento ad arco utilizzate erano più di una come possiamo desumere dagli organici previsti nei concerti Branderburghesi: accanto agli strumenti attuali (violino, viola, violoncello e contrabbasso) erano in uso anche, sempre in vari “tagli”, le viole da gamba e da braccio e i violoni, nonché alcune versioni di strumenti con un sistema di corde particolare detti “d’amore”.

⁷ Basti ricordare la miracolosa perfezione costruttiva raggiunta dagli strumenti dei liutai della scuola cremonese tra i quali a tutti sono noti i nomi di N. Amati (1596 – 1684) e del suo discepolo più famoso A. Stradivari (1644 – 1737).

compagine orchestrale (più archi, costantemente raddoppiati, inserimento regolare dei fiati e delle percussioni), divenne pressoché inutile e scomparve⁸.

Quanto all'organo, era utilizzato soprattutto per la musica sacra (la sua collocazione tipica è infatti nelle chiese) e riassume in sé molte delle caratteristiche che un'orchestra presenta in termini di estensione e di varietà timbrica, costituendo naturalmente un mezzo "alternativo" ad essa⁹. Gli organi più piccoli e trasportabili non avevano la stessa potenza dei grandi organi delle chiese e soffrivano, quindi, dello stesso handicap acustico del clavicembalo o del liuto e ne seguirono la sorte.

Infine, il pianoforte (nel quale le corde sono percosse dai martelletti producendo un suono più potente rispetto al cembalo), fu ideato solo all'inizio del '700 ed entrò nella pratica musicale lentamente, proprio mentre le regole costitutive delle orchestre si andavano affermando. Anche il pianoforte, per le considerazioni svolte a proposito dell'organo, si è così affermato come strumento solista alternativo e non complementare all'orchestra. La sua versione più antica il "fortepiano", dal suono tra l'altro molto più flebile e dolce, fu utilizzato per un breve periodo (ai tempi di Haydn e Mozart), come sostituto del clavicembalo nell'ambito del basso continuo ma ne seguì le sorti e fu eliminato con la scomparsa di tale funzione.

* * *

In questi primi due paragrafi, ho cercato di delineare l'origine dell'orchestra moderna, inizialmente caratterizzata, come si è visto, in derivazione degli ensemble barocchi, da una relativamente folta sezione di 5 tipi di strumenti ad arco (con raddoppi) e da alcuni strumenti a fiato o a percussione (quelli meglio costruiti).

Nel prossimi paragrafi, contenuti nella seconda parte dell'articolo di prossima pubblicazione, focalizzerò l'attenzione sull'evoluzione di questo insieme fondamentale e concluderò trattando di alcuni celebri complessi orchestrali, soprattutto contemporanei.

Fine prima parte

⁸ Senza addentrarmi in questioni che ci porterebbero al di là degli scopi della trattazione, possiamo dire che il basso continuo realizzava in ogni momento una specie di "riassunto" della composizione, eseguendo le principali note distribuite tra i vari strumenti. Il suo ruolo era un po' come quello della chitarra che ci accompagna quando cantiamo delle canzonette tra amici, sostenendo la melodia. Il basso continuo era una funzione (e non uno strumento) affidata a più esecutori che potevano suonare: un liuto, un chitarrone, un cembalo o un piccolo organo, nonché un violoncello, un violone o un fagotto che raddoppiavano la sola nota più bassa. Il compositore, in genere, sedeva al cembalo e da lì dava gli attacchi fungendo un po' da direttore d'orchestra. Ai tempi delle prime composizioni di Mozart e Haydn il basso continuo era ancora presente (sebbene non più previsto in partitura) ma, successivamente, scomparve.

⁹ In epoca barocca, anche se non frequentemente, poteva essere usato come strumento del "concertino" all'interno dei concerti grossi. Celebri sono ad esempio i concerti grossi per organo op. 4 e op. 7 di G.F. Handel (1685 – 1759).