

# FAMIGLIA IDEALE

*Lessioni di grammatica orchestrale per ragazzi*

del Prof. **NINO SERDOZ**



**EDIZIONI CURCI - MILANO**



PROF. NINO SERDOZ

FAMIGLIA  
IDEALE

NOZIONI DI GRAMMATICA ORCHESTRALE  
PER I RAGAZZI

C O P E R T I N A   D E L  
PROF. TITO CORBELLÀ

DISEGNI ORIGINALI NEL TESTO DEL  
PROF. GIOVANNI GIADRESCO

EDIZIONI CURCI - MILANO

PROPRIETÀ LETTERARIA

---

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

Copyrigt 1950 by Edizioni Curci - Milano

## *AVVERTENZA*

*Vent'anni di insegnamento musicale, pur tra le infinite soddisfazioni che la musica offre a chi l'ama e la interpreta, mi hanno portato a considerare come ai nostri ragazzi manchi spesso una cognizione, sia pure superficiale, di quello che s'intende per un complesso orchestrale.*

*Quante volte non si è sentito ragazzi, iniziati allo studio della musica, definire con i più bizzarri nomi o con giri di parole i vari strumenti?*

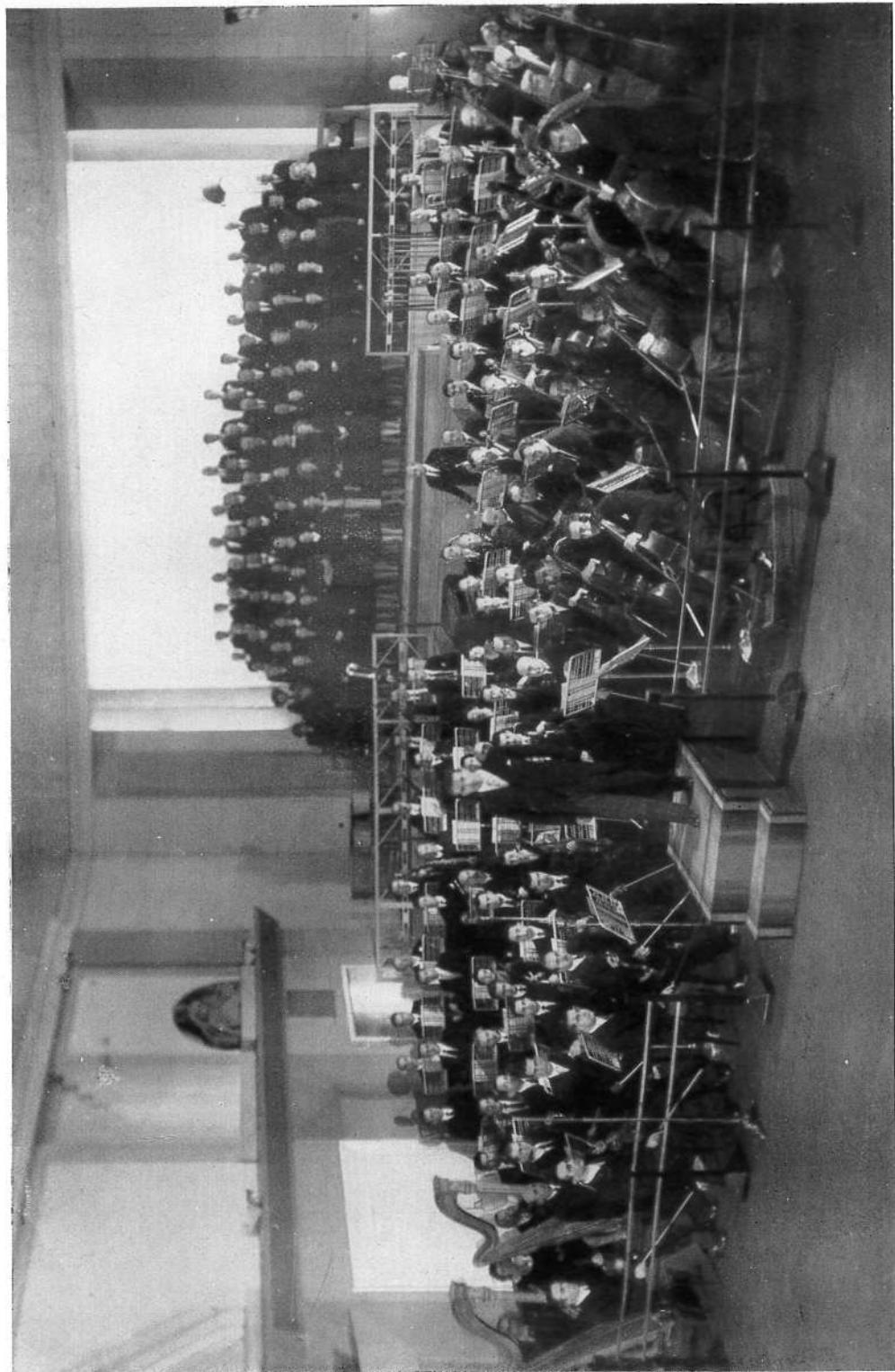
*Non di rado mi è capitato di sentir denominare « violone » il contrabbasso o adoperare la circonlocuzione « quel coso lucido e uttonigliato » per riferirsi al corno, dimostrando una mancanza delle nozioni più elementari dell'orchestra, sia per quanto riguarda la sua composizione, che la nomenclatura e l'impiego dei singoli strumenti.*

*Tali considerazioni, insieme al desiderio di comunicare la mia stessa passione per la musica, mi hanno indotto a scrivere un libro per i ragazzi; un libro che conta di riuscire non una monotona e arida esposizione tecnica, ma qualche cosa di vivo e palpitante, sì da incontrare la loro migliore benevola accoglienza.*

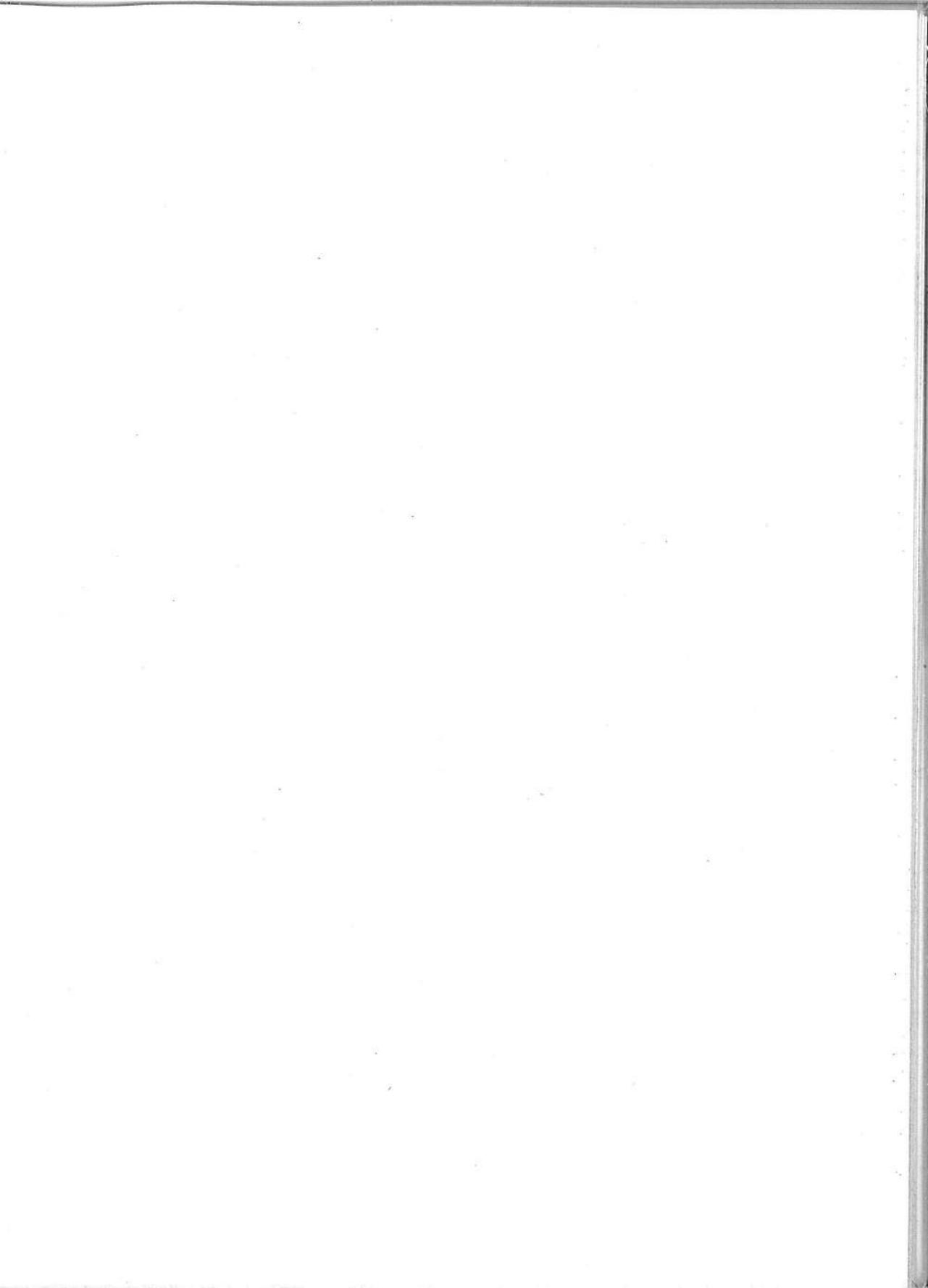
*Potrò invero ritenermi pago e considerare non inutile la mia modesta fatica se i giovani, attraverso queste pagine impareranno, oltre ad amare la Musica, a conoscere e distinguere quegli strumenti che della musica esprimono le melodie sublimi; resi vivi e parlanti dall'anima e dalla maestria dell'esecutore.*

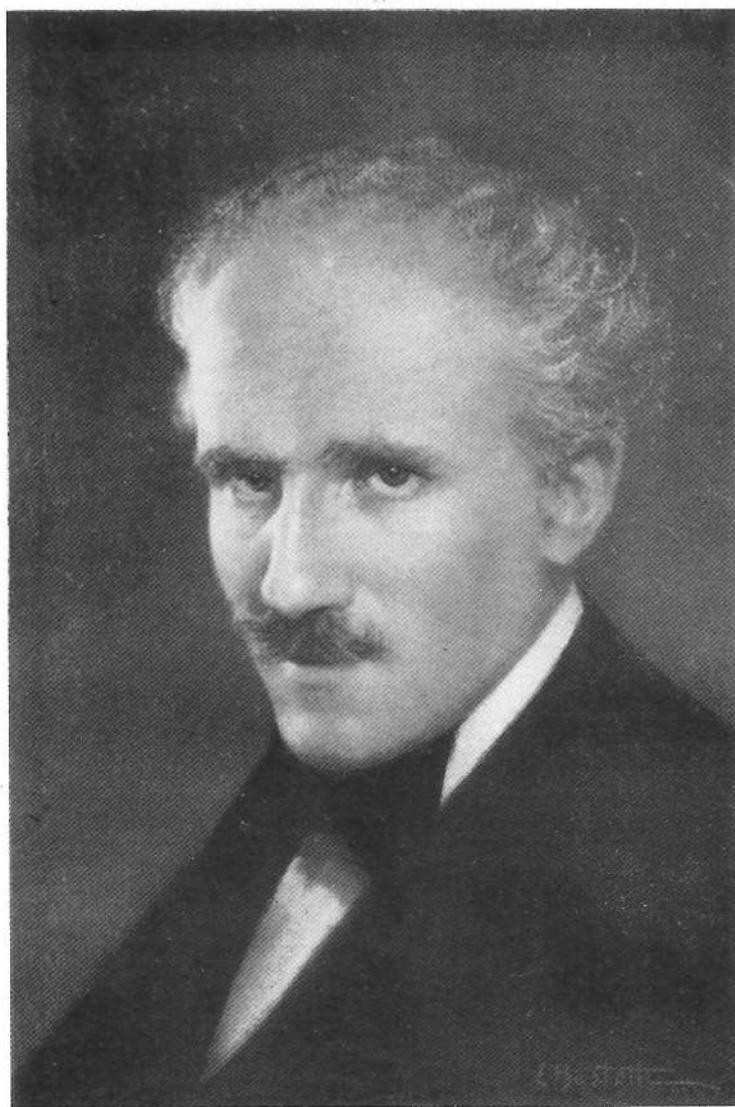
**L'AUTORE**





L'Orchestra sinfonica e il Coro della Stazione trasmittente della Radio di Roma





ARTURO TOSCANINI



## DEL "PRELUDIARE",

**S**IAMO diretti a teatro. Un turbinio di suoni, confusi e aggrovigliati, simili a fili arruffati nella scatola di lavoro di una ragazza disordinata, ci accoglie all'entrata della sala semi-buia e deserta.

Le poltrone di platea, vuote, anonime, sembrano gusci di noci rovesciate.

Grazie alla compiacente complicità del custode del teatro, mio conoscente, ci cacciamo alla chetichella in un palco, timorosi di essere scoperti. (E' rigorosamente proibito alle prove l'assistenza di estranei).

Marisa e Mauretto, i miei due nipotini (lei di quindici anni, lui di sei), visibilmente emozionati per la singolare avventura (la penombra ne accentua i presupposti), mi interrogano con lo sguardo...

Ammicco loro.

Come per intesa tre nasi-ni... oh! scusatemi, due nasini e un nasone, si sporgono dal parapetto: i professori sono tutti al loro posto, affacciati intorno alle immediate necessità dei rispettivi strumenti.

Vorrei spiegare a Marisa e Mauretto, con parole semplici, comprensibili, il perchè di tutti quei passaggi tecnici e di quei frammenti melodici che si accavallano in un intricato labirinto cacofonico: l'orchestra sta « *preludiendo* », infatti; ma i miei nipotini sono già preda dell'atmosfera ambientale che il teatro, e solo il teatro, è in grado



di offrire; guardano, essi, attoniti e meravigliati. Sento perciò la necessità di intavolare una discussione qualsiasi:

— Voglio narrarvi una storiella che vi sembrerà inverosimile — dico loro, in attesa che la prova antimeridiana abbia inizio — e rimarrò aderente alla versione datale dal mio insegnante, il quale mai tralasciò occasione per ripetermela. Ecco perchè oggi la storiella è... irrimediabilmente fissa nella mia memoria:

« C'era una volta un ricchissimo principe persiano — laggiù lo chiamavano

Scià — il quale girava per il mondo circondato da servitori e da bagagli.

Arrivò in una grande città europea ed ebbe festose accoglienze forse dovute più alla lussuosa sfarzosità del seguito che alla sua importanza di uomo di Stato.

Tra le manifestazioni di ogni genere, indette in suo onore, gli fu dedicato un concerto orchestrale e la sera stabilita lo Scià, non ricordando forse che i grandi personaggi giungono sempre dopo l'inizio dello spettacolo, arrivò per tempo a teatro.

Era elegantissimo nel suo costume di seta candida che contrastava vivacemente con il nero degli abiti delle altre personalità che si trovavano nel palco; sul turbante bianco sfavillava un diamante limpido, incastonato in una borchia d'oro che fermava un vaporoso ciuffo di piume variopinte, simile al fiocco d'acqua d'una fontana.

L'orchestra si preparava (così, come sta facendo ora) intonando e mettendo in efficienza gli strumenti, in modo da creare sul pubblico uno stato di festosa aspettazione e accompagnandolo nelle rituali pratiche di convenienza: in verità la luce sarebbe sembrata meno viva, i saluti e gl'inchini troppo fittizi, i sorrisi troppo ricercati se il preludiare dell'orchestra non avesse concorso a trasformarli ed inquadrarli in una certa compostezza, anche se superficiale.

Il programma interessò l'ospite di cui attrasse tutta l'attenzione, sì che a fine serata si dimostrò soddisfatto; e, a un signore che gli chiedeva quale brano lo avesse maggiormente colpito, lo Scià di Persia prontamente rispose:

— Il primo.

— Infatti, — aggiunse l'interlocutore — il maestro l'ha diretto con grande abilità.

— Il primo — ribatté lo Scià, dimostrando un vivo disappunto — il primo, ho detto, cioè il pezzo eseguito dalla orchestra prima dell'arrivo del maestro sul podio.

L'illustre personaggio alludeva al « preludiare dell'orchestra ».

La storiella è terminata.

Ad un tratto il chiacchierio degli strumenti si smorza, dissolvendosi in una cascatella di note del flauto.

Ecco apparire ai margini di quella penombra stagnante due braccia tese ed una bacchetta: il direttore d'orchestra. Egli è il cuore dell'orchestra, muscolo tonificante del tessuto armonico; è la forza motrice, il lubrificante del macchinario nei vari punti di attrito o di disfunzione organica.

Come gli sportivi fanno il « tifo » intorno alla figura del loro beniamino, così il pubblico delle sale di concerti si entusiasma dinnanzi all'arte del loro « asso » della bacchetta.

La Celebrità, una signora strana, capricciosa e dai modi bizzarri, avvolge il privilegiato entro il suo argenteo mantello: come un oggetto di riguardo in un immaginario sacchetto di « cellophane ».

Si ritiene generalmente che il direttore d'orchestra sia un elemento coreografico, messo sul podio per dare « spettacolo » a quella parte del pubblico che, digiuno di musica, si lascia entusiasmare facilmente dai gesti scattanti od esagerati di un direttore — terremoto.

E' un errore.

Il direttore d'orchestra quando sale sul podio assume un'importanza essenziale ai fini di un'esecuzione artisticamente interpretata; ciò crea quella personalità che è un incentivo per il pubblico, il quale accorre a qual dato concerto nel quale sa di trovare un direttore di classe, in confronto di un altro che fa del puro esibizionismo.

Se un'esecuzione è scialba e monotonica, l'interesse del pubblico si dissolve riducendosi a un'apatica sopportazione; si accascia — diceva il mio insegnante — come la polenta nel piauolo, dopo lo sbuffo.

# LE ORIGINI DELL'ORCHESTRA

**B**[SOGNA tornare indietro nel tempo per trovare i primi battiti di vita dell'organismo strumentale, del quale stiamo interessandoci.

Nel tardo 1500 la polifonia vocale, cioè la musica di sole voci, ebbe il massimo sviluppo ed esaurì, si può dire, il suo ciclo avendo in attivo una raccolta d'opere monumentali (messe, inni, offertori, mottetti, e nel genere profano madrigali, ricercari, canzoni) che conclusero, quale prezioso corollario, un periodo glorioso e vivido di splendore.

Genialità di inventiva, sublimità di ispirazione e magnificenza d'architettura contrappuntistica, furono le basi solide del grandioso edificio portato a termine fino alle ultime rifiniture da quel sommo architetto delle voci che fu Giovanni Pier Luigi da Palestrina (1525-1594).

Il momento era quindi propizio per impostare nuove forme d'arte ed ecco che nacque l'orchestra.

Naturalmente non risultò d'improvviso un complesso della struttura di quello dell'Accademia di Santa Cecilia!

Si cominciò con l'avvicinare alcuni strumenti alle voci; per primo fu il liuto, strumento a pizzico in auge a quei tempi e progenitore del nostro mandolino, ma venne in seguito spodestato per l'inevitabile invadenza degli strumenti ad arco che si dimostrarono più efficaci nel coadiuvare le voci.

Felice connubio, sì, ma di breve durata poichè in seguito gli strumenti abiurarono il vincolo d'unione per iniziare da soli il cammino verso il siste-

ma polifonico-strumentale dei giorni nostri.

Più tardi agli strumenti ad arco già esistenti se ne aggiunsero altri, tra i quali alcuni a fiato (flauti, pive, cornetti, trombe, tromboni); ai nuovi aggregati vennero distribuite le parti che in precedenza erano appartenute alle voci e così la famiglia orchestrale crebbe sempre più.

I compositori, dal canto loro, si misero a scrivere per soli strumenti, e all'inizio del seicento troviamo la musica per orchestra incamminata decisamente sulla via del progresso.

Da sottolineare un fatto importante: l'evolversi della tecnica strumentale portò l'arte direttoriale a osservare norme prescritte e sempre più impegnative. Logica conseguenza se si pensa che già nel duetto vengono a riscontrarsi le difficoltà d'intesa a cagione della diversa natura dei due esecutori; figuriamoci quindi la baracca che si scatenerebbe in un complesso più numeroso se lasciato in balia di sè stesso....

Perciò, sin dai primi passi dell'orchestra, una guida divenne indispensabile per coordinare le varie tendenze, i temperamenti, le personalità contrastanti.

L'arte del dirigere, alle origini, non richiedeva attitudini e doti particolari, ma solo un elementare senso ritmico. La tecnica d'allora si basava sulla semplice segnatura del tempo, e i direttori d'orchestra venivano perciò chiamati « battitori »; « battere il tempo » non era locuzione astratta: il tempo veniva battuto effettivamente con un bastone

sul pavimento, con disinvolta e poco riguardo per i timpani degli ascoltatori.

Talvolta la consuetudine voleva che spettasse al suonatore di clavicembalo dirigere il complesso; altre volte al primo violino, che dirigeva con l'archetto.

Il settecento, con i suoi cicisbei galanti dagli inchini leziosi, non poteva non offrirci un modo diverso di dirigere, affettato, tutto suo: diffatti, la mano profumata e bordata di merletto teneva con premeditato portamento un rotolo di carta da musica legato con un nastro.

I tempi moderni ci regalarono la

« chironomia ».

Scommetto che ve la figurate già presente, una fattucchiera lacera e sdentata....

Non impressionatevi, ragazzi.

Chironomia sta a significare dirigere senza bacchetta, vale a dire con le sole mani.

A parte il fatto che, di primo acchito, un maestro che dirige senza bacchetta può dar da pensare al sordomuto nel pieno esercizio delle sue pratiche... linguistiche, tale sistema, almeno sino ad ora, non sembra incontrare il favore negli ambienti musicali.

# COME SI DIRIGE L'ORCHESTRA

LA TECNICA del direttore moderno è complessa; il gesto non è più esclusivamente meccanico ma elastico, palpante, e s'adatta alle virtù interpretative del direttore; questi dovrebbe dirigere a memoria perché solo così lo spirito e l'estro si liberano dalla lessiva correlazione col segno grafico.

— Il direttore d'orchestra deve avere la partitura nella testa, e non la testa nella partitura — diceva Hans von Bülow, (1830 - 1894) pianista eminente, e grande direttore d'orchestra.

Avete mai sottolineato con il pensiero una melodia a voi particolarmente gradita? Provate...

La partitura si presta a simile ginnastica mnemonica; essa canta all'anima del direttore d'orchestra tramite un'audizione interiore che modella la sonorità anche più complessa.

Ad un estraneo la pagina di partitura sembrerà certamente di oscura e misteriosa significazione, un saggio di scrittura geroglifica con abbondanti convenzionalismi e figure simboliche.

Effettivamente la partitura è difficile a leggersi: occorre badare al movimento delle parti (scritte con caratteri minuscoli) di tutti gli strumenti impiegati; occorre badare alle entrate singole e collettive, alle indicazioni dinamiche e ai collegamenti timbrici.

Analizzando una partitura, la prima cosa che si deve fare è di rintracciare la linea melodica che si snoda, come il nastro di carta dell'apparecchio telegрафico, in senso orizzontale.

La melodia è un canto spiegato, vivo ed espressivo, frequentemente passionale, che corre sulla bocca di strumenti singoli e collettivi. E' la parte ispi-

rata della composizione.

Talvolta la melodia assume un carattere emotivo particolare, a seconda che si trovi nel registro alto, medio o basso. Nel registro alto s'innalza con prodigiosa fioritura di note, verso strati di sonorità densi di sublime lirismo; le note acute si addicono allo scopo, anzi rafforzano il discorso melodico nella sua travolgente ascesa.

Lassù v'è il campo incontrastato dei sentimenti affettivi; dove si manifestano, in un cantare vibrato, i più ardenti ed appassionati trasporti dell'anima.

Nel registro medio, alla foga e all'esteriorità, si sostituisce un temperato senso di serenità, di calma; all'eloquenza soverchia di prima, subentra l'uso pacato di esprimere i moderati sfoghi dell'anima con sussurri fra le labbra, sospirosi accenti o con sincere, fresche riflessioni.

Nel registro basso viene spesso a prodursi un'esasperata gamma di umori scomposti dell'animo umano, non esclusi la gelosia, il rancore, l'odio, la vendetta...; qui la melodia, concitata, violenta, può venir paragonata ad un voracioso corso d'acqua sotterraneo, insinuantesi, con cupo gorgoglio, fra gli antri misteriosi del sottosuolo, all'affannosa ricerca del varco liberatore.

Nella analisi di combinazioni ed effetti armonici va seguito il senso verticale. L'armonia è la scienza che tratta dei rapporti fra gruppi di suoni (accordi) e della loro concatenazione; è la parte elaborata della composizione.

Vi sono dei casi in cui l'armonia si mette a contraffare la melodia, imitandone il movimento orizzontale: questo estroso procedimento prende il nome

di « contrappunto ».

Il contrappunto arricchisce il linguaggio musicale; esso si rivela all'orecchio di un attento ascoltatore quando, nell'ordine di successione degli accordi armonici, alcune voci di essi acquistano una maggiore autonomia di azione e conseguentemente un alcunchè di melodioso e gradito nell'andamento, in modo da risultare, nei tratti e nell'espressione, delle cantilene secondarie ben definite.

Con esempio figurato diremo che la melodia è il contenuto (fiori); il contrappunto, il complemento (foglie); l'armonia, il contenente (vaso).

Con successivi esami della partitura si passa all'« assieme », dove vedute più ampie abbracciano, nella sua complessa tessitura, tutta la linea architettonica.

Ragazzi, date un'occhiata alla pagina di partitura riprodotta qui accanto; riuscite a raccapazzare qualche cosa?

Vi confesso, la prima volta che vidi una partitura ebbi le traveggole: i miei occhi, vinti da perplessità, non si muovevano conformemente alla guida impostata loro: ciascuno se ne andava per proprio conto.

Avanzai, allora, l'ipotesi che lo strabismo fosse la conseguenza diretta di analoghe esperienze.

Ora mi considero un veterano e, in virtù di tale titolo, vi accompagnerò lungo il tortuoso sentiero che porta oltre la barricata di pentagrammi: trattasi di una pagina di partitura della « Marcia nuziale » di Felice Mendelssohn (1809 - 1847); la esamineremo, se non altro, per soddisfare la vostra curiosità.

(Non ditemi che non la conoscete, la Marcia nuziale di Mendelssohn; io l'ho eseguita in chiesa un'infinità di volte: al matrimonio di zia Peppina, a quello della figlia della signora del piano di sotto, ecc. ecc.).

All'inizio della composizione le trombe « sole » svolgono un breve preambolo, sviluppando progressivamente

l'accordo di « do », e preparano, con tutta pompa, l'apparato festoso che, alla sesta battuta, irrompe con un « tutti ». (tutti = vasto panorama sonoro con l'impiego simultaneo di tutti gli strumenti d'orchestra).

Il conosciutissimo tema viene esposto dai primi violini, dai flauti, dagli oboi e dai clarinetti, mentre i violoncelli, i fagotti, i contrabbassi e il trombone basso sostengono le note fondamentali (le più basse dell'orchestra). I secondi violini, le viole, i corni e i tromboni tenori fanno da mastice sonoro, unendo le due parti estreme del tessuto armonico con note di ripieno (suoni intermedi). Concludendo il nostro giro... turistico nella zona centrale della pagina di partitura, osserviamo ancora il « rullare » dei timpani e il pentagramma, spoglio di note, dei piatti che tacciono, momentaneamente.

La bacchetta, oggetto semplice, magico e tanto celebre, è lunga circa mezzo metro e viene sorretta dalle prime tre dita della mano destra.

Per ragioni di visibilità, alla pari dei guanti alla moschettiera dei vigili addetti al traffico, essa è di colore chiaro.

Le due mani agiscono con movimenti autonomi, ma coordinati tra di loro.

La destra batte il tempo ed ha ordinariamente funzioni ritmiche; dà gli attacchi generali e segna il termine delle composizioni.

Di essa enumereremo alcuni tracciati convezionali: per ottenere il « forte » dell'orchestra si manterrà la mano discosta dal corpo, e i movimenti saranno ampi ed energici; al contrario, per ottenere il « piano », la mano starà avvicinata al petto, con movimenti brevi, trattenuti.

Volendo stimolare il « crescendo » si solleverà gradatamente il braccio destro dalla regione addominale all'altezza della testa, con un movimento obliquo in avanti.

Perchè il crescendo riesca acusticamente intelligibile al pubblico, vi dovrà essere uno stretto sincronismo tra

## PAGINA DI PARTITURA

Allegro vivace	
Flauti	
Oboi	
Clarinetti in Do	
Fagotti	
Corni in Sol	
Trombe in Do	a3 <i>f</i> 8 3 3 3 3 3 3 2 <sup>a</sup> e 3 <sup>a</sup> unis.
Tromboni tenori	
Trombone basso	
Timpani	
Piatti	
Violini I.	
Violini II	
Viole	
Violoncelli	
Contrabassi	

### Mendelssohn - Marcia Nuziale

l'evolversi del gesto direttoriale e l'aumentare del volume sonoro degli strumenti.

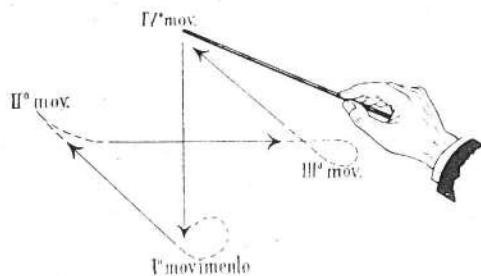
Il « diminuendo » si otterrà con il procedimento inverso, di ritorno dalla testa all'addome.

Il gesto della mano destra è semplice, ma diventa complesso allorchè la suddivisione richiede il frazionamento del tempo.

Come si usa la bacchetta?

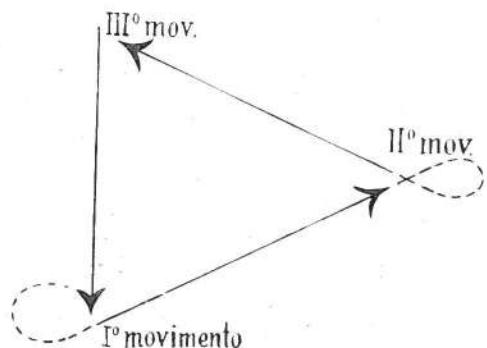
Nella battuta di quattro quarti il primo quarto è in battere (movimento perpendicolare della bacchetta), il secondo quarto a sinistra, il terzo a destra, il quarto in alto; e così di seguito:

Esempio:



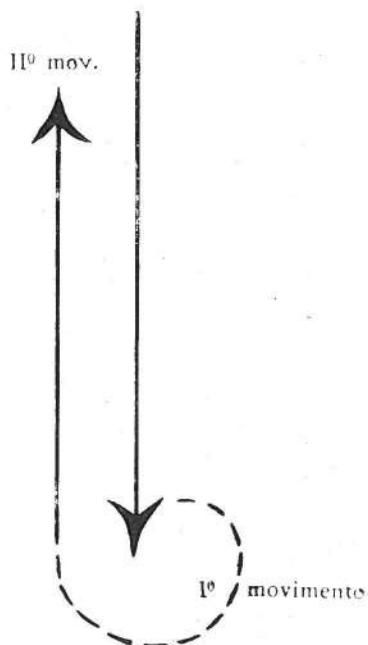
Nella battuta di tre quarti il primo quarto è in battere, il secondo quarto a destra e il terzo in alto.

Esempio:



Nella battuta di due quarti il primo quarto è in battere, il secondo in levare.

Esempio:



Siamo giunti così alla mano sinistra, la più delicata di tutto il congegno.

E' l'intermediaria fra la facoltà interpretativa del direttore e la massa orchestrale: dà gli attacchi ai singoli strumenti, guida le varie sezioni, modella l'espressione, cura gli incisi, plasma le frasi; presiede ai discorsi degli strumenti promuovendo domande e sollecitando le risposte.

La prova di concertazione ha inizio: è frammentaria perchè interrotta qua e là dalle osservazioni e dai suggerimenti del direttore d'orchestra.

La massa orchestrale vi partecipa in subordinata collaborazione e, soggiogata dalla magnetica personalità del maestro (la maschera facciale, lo sguardo, il comportamento ne rafforzano la comunicativa), s'adatta con malleabile disinvolta al minimo movimento della bacchetta.

Si va così formando una corrente induttiva che, partendo dalla facoltà del direttore, percorre la bacchetta,

strumentisti e strumenti e si esteriozza in suoni; questi suoni, accomunati tra loro da leggi armoniche, non sono altro che i risultati conseguenti l'intesa tra massa orchestrale e direttore.

Si dice allora, con appropriata espressione, che l'orchestra è « affiata ».

Una delle tante interruzioni trova il maestro con le mani alzate in atteggiamento di resa; i professori smettono di suonare.

La sospensione dell'orchestra, forse perchè inaspettata, è una delle caratteristiche che colpisce maggiormente chi assiste per la prima volta ad una prova d'assieme: a chi è abituato ad ascoltare il discorso musicale tutto d'un fiato, quel passaggio improvviso dal volume sonoro ad un ovattato silenzio provoca una vampata di sgomento.

Seguono alcune recise parole del direttore, quindi l'orchestra ripete il periodo musicale.

Se tra voi ragazzi ci fosse per caso (perchè no?) un futuro direttore d'orchestra, mi raccomando, non si lasci influenzare da sentimenti deleteri, ma metta anima e corpo al servizio della Musica.

Immenso bene donatoci da Dio per il diletto dello spirito; che, con la Mamma ed i fiori rappresenta un patrimonio naturale di noi tutti, la Musica, dicevo, va servita nei suoi principi quale Scienza e va amata per la sua sublimità, quale Arte; ne facciano norma i ragazzi che un giorno la professeranno.

L'ambizione in arte è lievito che fermenta e sviluppa la causa di progresso verso obiettivi prefissi di affermazione.

E va bene.

Ma la presunzione è un vizio, riprovevole di chi pretende di sapere ciò che non sà e vuole raggiungere chimeriche posizioni di primo piano, senza le necessarie doti di valore e di competenza.

Ad un'ennesima interruzione e proprio nel momento in cui nella sala c'è un silenzio sepolcrale, Mauretto — con-

cludendo chissà quale suo intimo ragionamento — salta a dire:

— Nonnino, anch'io sò suonare la trombetta!...

— Zitto, — gli grido... sottovoce.

Nel ritrarmi osservo un tentativo di spontanea reazione del direttore.

La catastrofe è vicina.

Mauretto è mortificato: darebbe volentieri tutte le trombette di questo mondo per un po' d'aria e di sole.

E intanto l'orchestra non attacca...

Il silenzio perdura, gravido.

Oh! attimi eterni.

Finalmente un ticchettio secco sul leggio ci avverte del cessato pericolo.

Un « tutti » inonda i nostri cuori, quale provvidenziale oasi sonora a degli assetati di suono.

Con circospezione, come antenne di lumache, tre nasini... oh! scusatemi ancora, due nasini e un nasone, sbucano lentamente e riprendono quota...

Trascorrono un paio di minuti.

Tutti e tre abbiamo le facce assorte: io rincorro con nostalgia il passato di orchestrale quando, nella medesima orchestra, ricoprivo il posto di « violino spalla ».

(Il violino spalla sta a capo della fila dei primi violini ed ha il compito, oltre ad accordare l'orchestra, di fare da guida nelle « entrate » della sua sezione. Coadiava il direttore nelle piccole necessità tecniche che spesso affiorano nel corso di una prova: segnatura delle arcate, diteggiatura dei passi difficili ed esemplificazione di quest'ultimi).

Mauretto, probabilmente, si immagina sul podio, con la bacchetta in mano.

Marisa...

Mi era dimenticato di dirvi che Marisa studia il violino con me.

Non perchè sia mia allieva, ma se la sentiste suonare vi verrebbe la voglia di applaudirla.

Che suono e che condotta d'arco!

Oh! Cielo... Paganini suonava un po' meglio, si capisce, ma Marisa è tanto giovane...

La osservo.

E' assorta e sembra abbia in mente qualche cosa di serio e concreto.

Infatti, mi domanda:

— Come fa il professore d'orchestra a leggere le note e a seguire nello stesso tempo la bacchetta?

— Fa — le spiego — quello che fai tu nel salire il marciapiede guardando contemporaneamente una bellissima bambola esposta in una vetrina.

— Che cosa succede, dunque?

— Che tu ammiri la bambola con visione diretta, ma avverti il gradino con...

— ... con la coda dell'occhio — mi precede Marisa, con aria di chi voglia fare lo sgambetto.

— Precisamente... Il professore legge con attenzione diretta la musica che ha sul leggio, però, con visione marginale, di contorno (la coda dell'occhio), osserva i movimenti del direttore d'orchestra.

Qualche cosa di analogo lo riscontriamo nel campo acustico: il professore sente il proprio strumento per effetto di audizione cosciente diretta, ma afferra pure, per sensazione marginale, il suono dello strumento del suo vicino di leggio, l'assieme della sua sezione, le altre sezioni, e infine il « tutti ».

La riconoscenza in quel labirinto di suoni, gli viene resa facile da una acquisita dimestichezza con le voci di tutti gli strumenti.

L'argomento richiama alla mente un brano dei « Promessi sposi », pieno di accorato lirismo, e che i giovani lettori conosceranno certamente per averlo studiato a memoria; è l'addio di Lucia al paese natale:

« Addio, monti sorgenti dalle acque, ed elevati al cielo; cime inuguali, note a chi è cresciuto tra voi, e impresse

nella sua mente, non meno che lo sia l'aspetto de' suoi più familiari; torrenti, de' quali *distingue lo scroscio*, come il suono delle voci domestiche;... ».

Quante volte, trovandovi nel cortile a giocare a scarica-barile, una chiamata dall'interno di casa vi ha fatto individuare, attraverso la voce, una persona da voi conosciuta?

— Vengo subito, babbo — avete risposto prontamente; oppure: Eccomi, zia...

Com'è successo?

Ciascuno dei componenti la famiglia ha un timbro di voce differente, che varia a seconda del sesso e dell'età.

Una particolare modulazione ed altre caratteristiche tra le quali melodiosità, afonia, ruvidezza di accento, pastosità di timbro, stridore, ecc..., « personalizzano » la voce, per cui la identificazione di una persona, dopo un certo periodo di sua conoscenza, diventa una cosa molto facile.

L'orchestra, che possiamo benissimo considerare una famiglia, anzi, la famiglia ideale, ha gli strumenti pure di diverso timbro di voce; vi ritroviamo persino le caratteristiche riguardanti la voce umana: melodiosità, ruvidezza, ecc. ecc.

Invitate un professore d'orchestra ad accostarsi alla radio che trasmette un brano di musica strumentale; vi dirà... ad occhi chiusi, il nome degli strumenti che si avvicineranno nel corso dell'audizione: questa è la tromba, questo è il clarino, ecco il flauto che risponde al clarino...

Ragazzi, vorreste gareggiare con il professore di orchestra? Mettetevi accanto alla radio e provate.

Vi consiglio di cominciare con l'intercettare la voce del violino.

Il violino...

# GLI STRUMENTI DELL'ORCHESTRA

## *Il Violino*

**A**VVIENE qualche volta che in una famiglia nasca un figlio che, per la sua intelligenza, per qualche dote particolare avuta dalla natura, si distingua subito dagli altri fratelli e venga chiamato fanciullo prodigo.

Chi non ricorda il piccolo Mozart, esecutore mirabile a sei anni? Chi non conosce, almeno di fama, i piccoli Burgo e Gamba dei nostri giorni?

Ebbene, ragazzi, anche la famiglia di cui noi parliamo, ha il suo fanciullo prodigo.

E' tanto fragile e delicato che mai nome fu più bene applicato a uno strumento: violino.

Aristocrazia ed eleganza sono le caratteristiche di questo strumento meraviglioso, legato alla gloria di Gasparo da Salò (1542-1609), suo inventore; all'arte di Antonio Stradivari (1644-1737), geniale suo costruttore e al virtuosismo di Nicolò Paganini (1784-1840), suo esecutore incomparabile.

E' lo strumento più sensibile a tutti i chiaro-scuri dell'animo umano: dall'infuocato « a solo » sulla quarta corda, alla vivezza della prima corda, attraverso tutta una gamma di sentimenti e di passioni.

Prima di trattare della struttura e della tecnica del violino si dimostra necessario aprire un breve cenno storico onde far conoscere l'origine degli

## GLI ARCHI

strumenti ad arco moderni.

Un primitivo strumento ad arco, chiamato Rebab, fu importato in Europa dai paesi arabi, durante l'invasione della Spagna da parte dei Mori (VII secolo dopo Cristo).

Il Rebab in seguito andò soggetto a



modifiche e trasformazioni fino a che nel Medioevo lo ritroviamo, sotto il nome di Ribeca, in compagnia di altri

due strumenti ad arco: la Giga, pure di origine orientale, e la Viola, già conosciuta dai popoli greci e romani.

Quest'ultimo strumento (da non confondere con la viola moderna) variava di grandezza, conformemente all'impiego cui era adibito; avevamo viole da braccio e viole da gamba, costruite per assecondare le esigenze dei quattro registri della voce umana: soprano, contralto, tenore, basso.

Poichè le note acute si prestano per il tecnicismo e per gli sfoggi di bravura, niente di più probabile che la viola soprano, data la sua dimensione e la sua accordatura, abbia dato spunto alla costruzione del violino.

Perciò si ritiene che la viola antica, da una parte riducendo le sue misure, facilitò la nascita del violino (viola, violetta, violina, violino); e, dall'altra parte, ingrandendosi, generò il violoncello e il contrabasso.

Il violino (dato che la struttura degli strumenti è identica, la descrizione che segue riguarderà anche la viola, il violoncello e il contrabasso) si divide in due parti principali: la « cassa armonica » e il « manico ».

La cassa armonica, cioè il corpo dello strumento, è composta dal « coperchio » e dal « fondo », uniti tra loro dalle « fasce »; sul coperchio si trovano due intagli dalla forma di F.

Il manico, che è il campo di azione delle dita della mano sinistra, termina nel « riccio » (o « chiocciola ») provvisto di quattro « piroli » intorno ai quali vengono avvolte le estremità superiori delle corde; quest'ultime sono fatte di minugia, vale a dire di budello di pecora.

Sul manico è adattata la « tastiera » che s'allunga, a mo' di trampolino, sul coperchio della cassa armonica.

Al limite superiore della tastiera è incollato un pezzo di ebano, provvisto di quattro sottili scanalature per il passaggio delle corde, chiamato « capostato ».

Alla parte opposta della tastiera, ol-

tre il ponticello, sta la « cordiera » che, unita al violino per mezzo di un « bottone », si presta a fermare le estremità inferiori delle corde.

Alcune parti, che ad un primo esame sembrerebbero non destare alcun interesse, sono invece organi preziosi dello strumento:

il « ponticello » regge le corde e trasmette le vibrazioni alla cassa armonica;

l'« anima » è un'asticciola di legno, lunga circa cinque centimetri posta perpendicolarmente nell'interno dello strumento; serve da sostegno alla cassa armonica nel punto dove il ponticello fa pressione, oltre che da centro di smistamento delle vibrazioni;

la « catena » è un tramezzo di legno che, posto sotto il coperchio della cassa ne rafforza l'ossatura, contribuendo inoltre a rinvigorire la sonorità dello strumento;

il « sordino » (o « sordina ») è un pezzetto di legno, o di metallo che, applicato al ponticello, attutisce il suono dello strumento rendendolo schermato, ossia appannato, nasale; esso viene usato per determinati effetti coloristici;

la « mentoniera », ultimo ritrovato, ha oggi larghissima applicazione perché offre la possibilità di tenere ben saldo il violino (o la viola) tra il mento e la spalla; con tale mezzo lo strumento può ben considerarsi un'appendice del corpo dell'esecutore.

Siamo giunti così all'« archetto », pronto e gagliardo coadiutore del violino; sensibilissimo e immediato alle flessioni, leggere o violente, che il violinista, attraverso vari stati d'animo, gli comanda e che il braccio destro gli trasmette.

L'archetto è una bacchetta di legno leggero (il pernambuco brasiliense), provvista di un fascio di erini bianchi di coda di cavallo.

Primitivamente aveva l'esatta forma semicircolare (arco) con dei fili di fibra vegetale al posto dei crini; col passar-

del tempo la bacchetta andò raddrizzandosi fino ad assumere la forma attuale.

L'archetto viene diviso in tre parti: « punta », « metà » e « tallone »; ciascuna di queste parti ha un preciso carattere funzionale:

al tallone si eseguiscono le note incisive d'attacco, le strappate e i passaggi dal « forte » al « fortissimo ».

alla metà si suona generalmente « mezzo-forte ».

alla punta il « piano » e il « pianissimo » riducono le note dolci e vellutate.

Col passaggio sulle corde l'archetto incide la materia sonora e la plasma in oltre quattromila caratteri sonori, chiamati « colpi d'arco »:

arpeghi, staccati, saltellati, picchiettati, trilli, gruppetti, pizzicati, corde doppie, scale di terza sesta ottava decima, suoni armonici, sono gli ammenicoli necessari ad una tecnica agguerrita; sono la scorta brillante, quanto indispensabile del violinista-esecutore.

Dote naturale e intrinseca del violinista è la « cavata », cioè l'espressione vigorosa, calda e vibrata del suono; la cavata, nell'intento di avvicinare il più possibile l'espressione del suono alla voce umana, che è lo strumento più perfetto, si ottiene con un armonioso oscillare della mano sinistra, mentre il dito fa pressione sulla corda e l'archetto passa sopra di essa.

Il violino ha quattro corde: sol, re, la, mi (chiamata anche « cantino »), ma da queste quattro corde quanta armonia e quali melodie vengono sprigionate!

Sospiri, trilli, carezze: tutta l'anima umana si ritrova nel violino e in esso si estrinseca, si plasma, rivive per gioire e soffrire con lui e per ripetere all'infinito la sua eterna canzone.

La letteratura del violino è vasta, completa; il repertorio, ricchissimo, comprende musiche di ogni genere e di tutti i tempi.

Ecco alcuni degli autori che dedica-

rono la loro migliore fatica allo strumento prediletto, scrivendo opere stupende per ispirazione e fattura:

Corelli Arcangelo (1653-1713), concerti grossi, 12 sonate (l'ultima è la celebre « Follia »).

Tartini Giuseppe (1692-1770), 150 concerti, 100 sonate, tra le quali la famosa « Trillo del Diavolo ».

Viotti Giovanni Battista (1753-1824), 29 concerti, 18 sonate.

Paganini Nicolò (1782-1840), 2 concerti, 24 capricci, 4 notturni, le tre variazioni « Le Streghe », I Palpiti, « Il Carnevale di Venezia » e ancora il « Moto perpetuo ».

Da elencare inoltre i rinomati concerti di Beethoven, Bruch, Brahms, Mendelssohn, Wieniawski, ecc.

Segue una lunga serie di pezzi di bravura, scritti per lo più da autentici virtuosi dello strumento, quali Kreisler, Sarasate, Wieniawski, dove lo slancio e la tecnica s'impongono a scapito del sentimento.



Il violino si suona in chiave di « sol ».

## La Viola

Il violino, nel passare da un motivo sentimentale ad un altro, appassionato e nostalgico, s'imbatte il più delle volte in un temibile concorrente: la viola.

Se, per pura ipotesi, questo strumento dovesse e potesse chiamarsi diversamente, nessun altro nome sarebbe a lui più appropriato che quello di « malinconia ».



La viola è identica nella forma al violino, ma di proporzioni sensibilmente maggiori a questo.

Caratterizza questo suggestivo strumento il timbro inconfondibile e penetrante della voce.

La viola moderna è congiunta per affinità di costituzione al violino, dal di cui ceppo, anzi, proviene.

Presentatasi nel 500, impellente, la necessità di surrogare in orchestra i quattro principali registri della voce umana, ecco sorgere una nuova generazione di strumenti ad arco, identici di forma, ma disparati di grandezza: il violino (soprano), la viola (contralto), il violoncello (tenore), il contrabbasso (basso).

La viola, ai suoi primi passi, era considerata la cenerentola dell'orchestra e il compositore le assegnava le briole del suo talento.

Immaginate, ragazzi, la mamma che

prepara la pasta per confezionarvi dei dolci. Userà degli stampi speciali per la forma voluta e infine metterà in forno anche quel po' di pasta che sarà avanzata.

Qualche cosa di somigliante faceva il compositore (beninteso con materiale differente), cent'anni fa o poco più, nello scrivere la musica, vale a dire nell'impastare le note. Alla fine non gli pareva vero di poter levarsi di dosso quei ritagli di note: li affibiava, come voleva la consuetudine, alla viola.

Nella musica classica e precisamente nel campo quartettistico, cioè nel complesso formato dal violino primo, violino secondo, viola e violoncello, la viola comincia ad assumere piccole responsabilità che aumentano con il progredire di quella forma d'arte.

I quartetti di Luigi Boccherini (1743-1805) e di Giuseppe Haydn (1732-1809), trovano la viola sulla breccia; Wolfgang Amadeo Mozart (1756-1791) chiede allo strumento maggior impegno, ma il passo decisivo nell'evoluzione tecnica lo riscontriamo nei quartetti di Luigi van Beethoven (1770-1827).

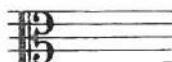
Nel melodramma furono Giuseppe Verdi (1813-1901) e Riccardo Wagner (1813-1883) che notarono la spiccatissima individualità e il singolare fascino di questo strumento e che, pertanto, lo valorizzarono. Riccardo Strauss (1864-1949) affidò più tardi quasi tutti gli accorgimenti della tecnica violinistica (a quel tempo l'innovazione del maestro bavarese sembrò spregiudicata), cosicché la viola dalla qualifica di accompagnatrice passò successivamente al ruolo di comparsa.

I mutati valori ne accrebbero la risonanza.

Ora la viola, giunta ormai alla piena maturità, ha il suo posto effettivo in orchestra quale parte reale ed è direttamente impegnata, in virtù anche del

suo tipico colore, nell'impasto della tavolozza orchestrale.

Le quattro corde si chiamano: do, sol, re, la; l'accordatura corrisponde ad una quinta sotto a quella del violi-



no. La viola si suona in chiave di contralto.

## Il Violoncello

Vi presento un altro bellissimo strumento ad arco: il violoncello.

Emancipatosi da una forzosa, quanto imberbita interdipendenza dal suo fratello maggiore, il contrabbasso, (di cui calcava letteralmente la parte all'ottava superiore) il violoncello, strumento ricco di risorse emotive e di possibilità tecniche, assume oggidì in orchestra una posizione di primo piano.

Avvincente caratteristica del violoncello e il « controcanto », eseguito normalmente in risposta al primo violino.

Che cos'è il controcanto?

Ai più piccoli di voi cercherò di spiegare con la seguente scenetta:

### Personaggi

*La Mamma* (il canto)

*Il Babbo* (il controcanto)

*Mauretto* (ottimo attore muto)

*Un barattolo di marmellata.*

*La Mamma* — Mauretto, vuoi smettere di mangiare la marmellata? Ne farai un'indigestione.

*Il Babbo* — Ti farà male; smetti di mangiare la marmellata.

*La Mamma* — Se disubbidisci, chiameremo il medico che ti darà l'olio di ricino.

*Il Babbo* — Dai retta alla mamma; o forse preferisci la purga?

La tela non cala per l'intemperanza di Mauretto (si prevede un finale alquanto movimentato), ma io la pianto ugualmente nella speranza di essere riuscito a rendere l'idea.



Il controcanto, dunque, è un commento che s'insinua dolcemente nell'intercostato del canto principale, con ricchezza di elementi contrappuntistici.

In orchestra i violoncelli s'impongono, in concorrenza ai primi violini, nei passi melodici di grande respiro, che vengono da essi eseguiti con imponente lirismo e con toni altamente patetici (Giuseppe Verdi — I Vespri Siciliani — sinfonia).

Il suono caldo e generoso li fa indugiare negli « arioso » e nei « cantabile »; interessante il discorrere alternativo del violoncello e la viola all'inizio dell'intermezzo del terzo atto della Ma-

non Lescaut di Giacomo Puccini (1858-1924).

Niente di più avvolgente che un canto di violoncelli raddoppiato con le viole all'unisono. Ci si imbatte, non di rado, in passi di violoncelli « divisi », dove ciascun strumento ha la parte assegnatagli per via dello svolgimento armonico e contrappuntistico; ne scaturisce un suggestivo intreccio di bellissimo effetto corale. E noto a tutti il quintetto di violoncelli « a solo » che apre la sinfonia dell'opera Guglielmo Tell, di Gioacchino Rossini (1792-1868), come pure il quartetto di violoncelli « con sordina » nell'opera Otello (duetto atto I), di Giuseppe Verdi.

In determinati casi, suggerito da esigenze tecniche, il violoncellista adopera il « capotasto mobile » piazzando il fianco esterno del pollice della mano sinistra sopra le corde; lo strumento viene appoggiato a terra per mezzo di un « puntale ». Le corde si chiamano: do, sol, re, la, e sono accordate un'ottava sotto a quelle della viola.

### *Il Contrabbasso*

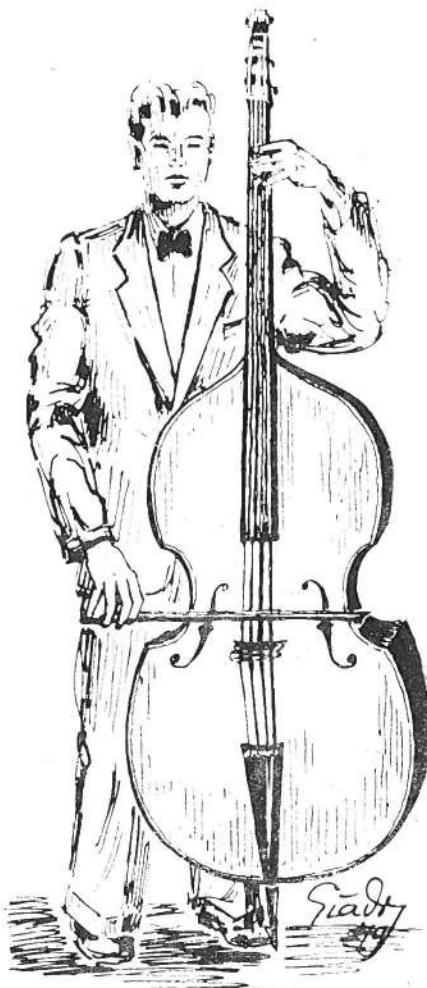
Ed eccoci, ragazzi, all'elefante dell'orchestra: il contrabbasso.

E' un elefante di legno che sta al violino, come il pachiderma al leopardo.

E come nella giungla i barriti dell'elefante si fondono e si confondono al ruggito del leone, al feroce miagolio del leopardo, al sibilo del serpente, in maniera tale che tutte le belve formano all'unisono il grido della foresta, così il contrabbasso in orchestra crea quella piattaforma di profondità sonora su cui s'innesta tutto il sistema ritmico dell'esecuzione.

Al contrario di quanto è sempre avvenuto per il violino, per il violoncello e — in minor misura — per la viola,

rarissimi furono coloro che si dedicarono ad una attività concertistica impeniata su questo strumento; e ciò



a causa della sua... prestanza fisica, che ne menoma i movimenti e la disinvolta. Altra causa il registro basso che non si presta tanto a rilievi, sia impressionistici che interpretativi, salvo quelli conseguenti al colore della voce.

E' questione di proporzioni, dunque...

Del resto anche l'elefante, data la sua mole, non può competere in destrezza e agilità con il leopardo (nel nostro caso il violino): allo slancio felino, ai salti

acrobatici di quest'ultimo, potrà contrapporre modestamente l'alzata delle zampe, anteriori o posteriori che siano, oppure l'impennamento della proboscide con, magari, l'aggiunta di un barrito.

Ad ogni modo, e per le ragioni precedentemente esposte, il contrabbasso trova solo in orchestra il suo ambiente naturale.

Ha il repertorio provvisto di alcuni celebri « a solo », come nel Rigoletto (atto I) e nell'Otello (atto IV), di Giuseppe Verdi, dove i suoi soliloqui, di una plumbea maestosa gravità, danno

effetti drammatici e fortemente emotivi; ciò nonostante il contrabbasso è uno strumento prevalentemente di accompagnamento.

Ha quattro corde: mi, la, re, sol, che l'archetto (quello del contrabbasso ha i crini neri) fa vibrare cupamente in mormorii, brontolii e barriti.



Si suona, come il violoncello, in chia-  
ve di basso.

## ELEMENTI DI ACUSTICA MUSICALE

**A**VETE notato, dalle figure corrispondenti, come gli strumenti ad arco variano di grandezza. Perchè?

Per esigenze acustiche.

Tutti sappiamo che il suono è l'elemento base della musica; è l'aria necessaria al suo apparato respiratorio.

Sappiamo inoltre che il suono viene prodotto per mezzo delle vibrazioni di un corpo elastico, sia esso una corda tesa, una membrana, una lamina o una colonna d'aria.

Il corpo sonoro, nel vibrare, mette in movimento l'aria che si trova a contatto della sua superficie, producendo delle onde sonore che, giunte al nostro orecchio, ci rivelano la natura del suono.

Perchè un suono possa considerarsi musicale deve avere le vibrazioni semplici non inferiori al numero di ottanta e non superiori a ottomila, al minuto.

Sconfinando da queste linee di demarcazione si entra nel regno dell'indeterminatezza, dove l'orecchio non riesce più ad individuare il vero carattere del suono.

Ed ecco che, oltre i limiti musicali della scala discendente, veniamo a tro-

vare in una zona oscura e misteriosa; dimora preferita della Paura che a noi, ancora bambini, ha interrotto più volte i rosei sonni; infatti, l'orecchio s'impenna su una poltiglia di suono informe: il rumore.

All'estremità opposta, oltre i limiti musicali della scala ascendente, il suono si scioglie in pulviscolo, si stempera in una nebulosa agitata, vorticosa: il fischio.

(La nota « la » segna il punto di riferimento nei rapporti d'intonazione tra i vari strumenti; viene chiamata « diafason », oppure « corista »).

Le corde degli strumenti ad arco più sono corte e più alto è il suono che scaturisce dalla loro messa in vibrazione; viceversa, le corde lunghe producono suoni bassi.

I suoni, per la loro altezza, vengono classificati in tre registri: alto (acuti), medio (di centro), basso (gravi).

La differente grandezza degli strumenti ad arco è dovuta, quindi, alla necessità d'impiego di corde di varia lunghezza e spessore, destinate per determinati settori dei suddetti registri, e che vengono « armate » sullo strumento di misura corrispondente.

# IL GRUPPO DEI FIATI

## I LEGNI (o STRUMENTINI)

OLTRE agli archi, fanno parte integrante della grande famiglia pure i fiati.

Quest'ultimi si suddividono in legni e ottoni.

Pertanto la classificazione degli strumenti è la seguente: *archi* — violini, viole, violoncelli, contrabbassi.

*legni* (altrimenti chiamati strumentini) — ottavino, flauti, oboi, corno inglese, clarinetti, clarinetto basso, fagotti, controfagotto.

*ottoni* — corni, trombe, tromboni, trombone basso, tuba.

(Marisa rettifica la sua posizione all'angolo opposto della capace poltrona: segno che la mia esposizione la interessa).

### L'Ottavino

Della classe dei legni fa parte un singolare esponente della comunità orchestrale: l'ottavino.

Piccolo, ma terribile per vivacità.

E' lo scoiattolo dell'orchestra; sempre irrequieto, fa le piroette nelle alte sfere sonore, alla frontiera del suono musicale e a tu per tu con il sibilo lacerante.

Di temperamento volitivo, è un vero rompicollo.

Gli squarci di serenità e di calma in orchestra non fanno che procurargli un senso di torpore, e soltanto il primo stormire di fronda lo rianima e lo rifà

scorribandare.

Quando il suono ingrossa e un fervore di ritmi invade il golfo mistico, si porta, con vivo slancio, nella zona di punta ed inizia destramente i più impensati esercizi acrobatici.



Prestigioso scalatore della montagna di suoni, supera gli ostacoli frapposti e, arrivato alla sommità, ammira soddisfatto l'incomparabile panorama.

All'insorgere di turbini impetuosi che spesso avvolgono e travolgono, in una ridda vertiginosa, tutti gli strumenti, vediamo l'ottavino svettare come un pazzerellone che si dia nelle girandole.

Giuseppe Verdi conosceva molto bene questo tipo ameno: E' un fulmine, — avrà pensato, mentre componeva il temporale del Rigoletto; e gli fece fare il guizzo del baleno.

— Vuoi, Marisa — dico alla mia nipotina — l'imitazione di un passo per ottavino? Sciogli la tua collana di perle su un piano di cristallo: l'effetto è raggiunto.

## *Il Flauto*

Della stessa stoffa, ma un po' assennato, è il suo fratello maggiore: il flauto, strumento tra i più antichi e di cui i primi esemplari ci furono tramandati da epoche molto remote.

I diversi popoli (egiziano, ebraico, greco, ecc.) tenevano in grande considerazione la musica che, con la danza, aveva una funzione essenziale nelle pratiche religiose; anzi, di queste, la musica era uno dei più importanti elementi coreografici. I flauti erano di vari tipi: lunghi, corti, dritti e traversi, accoppiati con più canne e suonati da un solo esecutore; con le varie specie di arpe, erano gli strumenti tra i più usati e in gran credito a quei tempi.

Il flauto moderno e l'ottavino sono costruiti in legno (ebano) oppure in metallo (argento).

Il modo di produrre il suono per entrambi è a imboccatura laterale: l'aria immessa nel tubo cilindrico, tenuto in posizione trasversale, vibra, generando il suono.

Un ingegnoso sistema di chiavi e

anelli, manovrati dalle dita, apre e chiude dei fori che sezionano la colonna sonora, alterando la frequenza delle vibrazioni e, di conseguenza, l'altezza dei suoni. Questo processo fisico dà come risultato l'emissione delle note musicali.

Strumento, il flauto, dalla parlantina agile e disinvolta; il compositore lo impiega per ornare la tessitura orchestrale di arabeschi, con innumerevoli notine sciolte o ribattute, che il nostro strumento esegue facilmente e con rapidità.

E' un po' pettegolo....; ciarla come la donnetta di servizio. Però...

Però, nei cantabili sa essere serio, compito.

Una voce deliziosa lo fa il favorito nelle esecuzioni di musiche a carattere pastorale.



Nei suoi piacevoli itinerari traccia motivi di grazia e dolcezza (Wolfgang Amedeo Mozart — 1756-1791, Il flauto magico), ma non rifugge dall'esibizionismo tecnico (Felice Mendelssohn, 1809-1847, Scherzo dal « Sogno d'una notte d'estate ») — (Pietro Mascagni, 1863-1945, Danza esotica).

Talvolta, spoglio da ogni complessità tecnica, s'ispira a sensazioni di vaghezza, consoni alla sua natura, ritrattando, con pennellate frettolose e colori evanescenti, suggestivi quadretti di poesia e di sogno (Claudio Debussy — 1862-1918). Oppure, nella scia di un sorriso di soave ingenuità, fa capolino una smorfietta scaltra e maliziosa (Ermano Wolf-Ferrari, 1876-1948).

La voce del flauto è un po' emozionata: voce da esaminando al passaggio dalla scuola media a quella superiore.

L'espressione ha la perplessità della luce al « neon » e ti ricorda il tremolare delle stelle in una notte senza luna...

La maggior parte degli autori lo prediligono quale interprete squisito di sottili eleganze e gli affidano una parte importantissima nell'ambito del loro stile strumentale.

E' uno strumento ad ancia doppia:



## L'Oboe

L'oboe è uno strumento mite, temperato per natura; non troppo idoneo, comunque, ad esprimere passioni tumultuose o profondi travagli dell'anima umana.

Generalmente si presta ad illustrare il lato positivo, ottimista, della vita, nelle sue manifestazioni più belle quali la leggiadria, la tenerezza, l'ingenuità di animo e di sentimento...

E' aderentissimo nel riprodurre certe impressioni ambientali come descrizioni di paesaggi agresti, danze popolari (nell'imitazione della cornamusa). Inoltre il compositore ricorre all'oboe ogni qualvolta deve usare un colore esotico, particolarmente orientale.

due sottili linguette di canna, adattate l'una su l'altra e legate nella parte inferiore ad un tubetto metallico, innestato nel corpo sonoro, vibrano in seguito all'azione delle labbra del suonatore e comunicano le vibrazioni all'aria che si trova nel corpo medesimo.

Il suono che ne esce non è levigato perfettamente e il timbro è leggermente aspro, ma ciò non toglie (anzi ne crea la distinzione) che il suono sia bene accolto al nostro orecchio.

E' impossibile enumerare tutti gli « a solo » dell'oboe; ricorderemo il triste e implorante motivo episodico al finale della terza sinfonia (Eroica) di Luigi van Beethoven, oppure la suggestiva sortita nel Recitativo e Aria del terzo atto dell'opera Aida, di Giuseppe Verdi.

## Il Corno inglese

Parecchi strumenti affini all'oboe emersero sino dal 1500 e tra questi quell'oboe da caccia che, dopo aver subito progressivi perfezionamenti, troviamo oggi in orchestra sotto il nome di corno inglese.

Questa breve esposizione genealogica dissipa ogni dubbio sulla natura dello strumento: il corno inglese e... un oboe.

Il nome di corno, con molta attendibilità gli fu dato in origine causa un'iniziale forma che lo avvicinava, nelle linee essenziali, ad una varietà di corno di caccia usato in Inghilterra.

E' un oboe grande, dalla voce bassa.

E' il contralto dell'oboe propriamente detto, dal quale si differenzia per alcune varianti nella disposizione del tubetto dell'ancia che invece di essere diritto, è piegato ad S, e nella forma del padiglione, o campana, che assomiglia ad un tulipano.

Ha molta analogia, per indole e sentimento, con la viola.

A proposito, voglio raccontarvi una storiella sul conto di questi due strumenti, (la storiella l'ho inventata di sana pianta) coinvolti in un incidente alquanto clamoroso.

E' un'indiscrezione che faccio, dunque, rilevando un piccolo screzio, sorto improvvisamente metti per orgoglio personale o per una certa permalosità della viola, la quale, vantando nobili origini e una priorità secolare di tirocinio, si sarebbe espressa poco convenientemente nei riguardi del corno inglese.

— Qui, in orchestra — sembra abbia detto — basta io sola a risuscitare i sentimenti del passato, a rimembrare vecchie date ed altre cose defunte, a rimpiangere, ad affliggermi...

In altre parole la viola pretendeva

che l'esprimere lo stato di abbattimento dell'animo e relative reminiscenze fosse prerogativa sua, personale.

Evidentemente, tra loro due, c'era della vecchia ruggine.

Un brutto giorno accadde l'inevita-



bile (ma ci credete proprio alle mie frottole?...); il corno inglese affrontò l'antagonista, apostrofandola molto duramente. Sembra che la frase infamata fosse a un di presso la seguente:

— Tu sei indispensabile all'orchestra quanto la vela ad un motopeschereccio.

Non vi dico il pandemonio che si scatenò subito dopo quell'amara e provocante insinuazione.

\*\*\*

Il corno inglese è impiegato saltuariamente in orchestra e talvolta unicamente per alcune sortite di colore. Riccardo Wagner lo inserì definitivamente nell'organico della sua orchestra, dando gli un ruolo continuativo.

Triste e trasognata, la voce del corno inglese vaga nello spazio verso un'unica meta che è il cuore nostalgico, evocando stati d'animo suscitati da visioni remote, ma non cancellabili. (Secondo tempo della quinta sinfonia « Nuovo Mondo », di Antonio Dvorak, 1841-1904).

Espone la malinconia del paesaggio autunnale, con tinte leggere, diluite, in quadretti realistici e prospettanti il lato crudo della natura.

Lo sfondo di sassose e brulle campagne, oppure lo squallore di una zona devastata dalle forze della Natura, sono soggetti che s'addicono al nostro caso e corrispondono alle qualità descrittive dello strumento.

Certamente vi si presenterà l'occasione, ragazzi, di ascoltare la sinfonia dell'opera Guglielmo Tell, di Gioacchino Rossini; molti di voi l'avrete udita nei concerti orchestrali e bandistici: vi ricorderete, perciò, l'« andante » con il famoso duetto fra il corno inglese e il flauto; il dialogo, sostenuto dalle armonie dei fagotti e dei corni e dai « pizzicati » degli archi, descrive la poesia del pascolo e il quieto e sereno paesaggio dell'Alpe svizzera.

## Il Fagotto

Avete presente il film di Biancaneve?... allorquando i sette nanetti ritornano dal lavoro nella miniera, al ritmo irresistibile di una graziosa marcia?...

Arrivati sulla soglia della loro caset-

ta si fermano sbigottiti, balbettando:

— Qualcuno è entrato..., chi sarà?!!

A questo punto l'autore del commento musicale fa sospendere la marcia, in modo brusco; l'interruzione coincide esattamente con l'allibire dei nanetti.

Segue una breve pausa.

Il silenzio, qui, è veramente d'oro poiché il « pathos », cioè l'intima commozione causata dalla sospensione, ci



fa mettere il palmo della mano sotto il mento (con la conseguente mordicchiatura del dito mignolo) e ci porta ad interessarci maggiormente dell'azione e dei personaggi.

L'autore del commento deve ora ri-

volgersi allo strumento che rende meglio, a mezzo del suono, lo stato di orgasmo e di incubo che opprime i nostri piccoli eroi.

Qual'è questo strumento?

Salta fuori, solo soletto — vorrei scommettere con voi il contrario — sapete chi?

Il fagotto.

Oh! non è un involto di stracci, bensì uno strumento a fiato che emette note gravi.

— Chi sarà l'usurpatore — si chiedono i sette nani — forse la vecchia strega?...

La scala che porta al piano superiore scricchiola sinistramente...

La paura li inchioda; hanno il cuoricino in gola.

Questo stato d'animo il fagotto lo sottolinea magistralmente con scalette di note ascendenti e discendenti, con gruppetti di note traccianti disegni estrosi, grotteschi; la sonorità fredda e roca dello strumento accentua i motivi scenici e li avvolge di maggiore mistero.

I nanetti aprono la porta della camera da letto, circospetti e tremanti.

Trema pure la fiamma della candela.

Una raffica di sguardi sventaglia le suppellettili.

Brrr!!!!...

Chi è che dorme su quel lettino?

Oh!!

Ah!!

Una bellissima fanciulla: Biancaneve!

Il fagotto ha assolto il suo compito; non gli rimane che prendere il... fagotto e andarsene, in punta di piedi.

Subentra, in sostituzione, un dolce canto di violini, che dirada la fitta nebbia di paura infiltratasi nell'animo semplice dei buoni nanetti.

\*\*\*

Sebbene la forma non lo faccia presupporre, il fagotto è un congenere dell'oboe e del corno inglese, con i quali ha in comune il sistema dell'ancia doppia.

La voce ricorda il brontolare di un

animale.., mè! lasciamo i paragoni sconvenienti.

Lo strumento trae origine dal bombardino-basso, suo rispettabile progenitore; rispettabile perchè di proporzioni piuttosto esagerate.

Figuratevi, il tubo era talmente lungo, che il suonatore doveva tenere appresso un reggitore dello strumento. (Che cosa ne pensasse quest'ultimo della musica è facile intuirlo!).

L'inconveniente fece sorgere l'idea di sezionare il tubo di legno e di unire le due parti in un unico fascio.

Ne uscì uno strumento grossolano e sgarbato di forma che, appunto per la sua goffaggine, venne chiamato « fagotto ».

Riguardo alla costituzione c'è da rilevare che i suoni alti vengono fuori un poco strozzati, mentre quelli al centro e al grave hanno più corpo e perciò sono i più graditi all'orecchio; inoltre i suoni alti, tenuti, sono stanchi, emaciati, e tradiscono una capacità toracica limitata.

Il fagotto, spesso, lo vediamo impiegato quale strumento melodico: un esempio incantevole è la premessa tematica alla romanza « Una furtiva lacrima » dell'opera « L'elisir d'amore », di Gaetano Donizetti (1797-1848); però, il più delle volte, i suoi « a solo » hanno un carattere preferibilmente ritmico: il passo di quinte nel « Prologo » dell'opera « Mefistofele », di Arrigo Boito (1842-1918).

Altro compito del fagotto è quello di dare una mano ai contrabbassi (premettendo l'indisponibilità del contrafagotto), nello sbuffare le note fondamentali; ma il più delle volte corre in aiuto ai violoncelli, a rinforzare i loro arpeggi e il loro controcanto.

Nei passi con note gravi e intermittentì il fagotto fa ricordare il grugnire di un animale sudicio e dal quale si ricavano i prosciutti.

Non chiedetemi il nome di questo animale: non è mia intenzione neanche sfiorare la suscettibilità dei professori di fagotto.

## *Il Contrafagotto*

Dato il suo rilevante peso (kg. 12), il contrafagotto viene tenuto a terra, in posizione perpendicolare, agganciato con una cinghia di cuoio che lo strumentista fa passare intorno al collo. (Il fagotto, invece, ha una posizione obliqua; oltre ad essere sostenuto dalla cinghia, appoggia, dalla parte inferiore, sulla coscia destra del suonatore).

Notevole è la statura dello strumento.

La bizzarria della forma, che ha del fantastico, resa ancora più stravagante dal luccichio dei finimenti metallici, fa del contrafagotto un elemento decorativo dell'orchestra.

Conformemente al tipo di uomo grosso e membruto, ha i movimenti lenti, impacciati; sbuffa al primo accenno di salita ed è portato, per induzione organica, a trascorrere una vita moderata, priva di incisi degni di rilievo.

Il cuore, anche se generoso, viene soffocato dal considerevole volume del corpo, per cui le pulsazioni sono lente e poco disinvolte.

Non ha una spicata personalità; e, però, un eccellente strumento di armonia.

Insieme al contrabbasso, al trombone basso, al basso-tuba (tutti e quattro esperti campioni di tuffo in profondità) forma quella massicciata di calcestruzzo sulla quale appoggia tutto l'edificio sonoro dell'orchestra.

Il contrafagotto spesso diserta l'orchestra concedendosi periodi più o meno lunghi di riposo; rientra nelle file quando tra i numeri del programma figura uno Strauss, uno Strawinski, o altri autori modernissimi. Allora prende le note gravi del fagotto e le porta, giù giù, per un paio di ottave, negli oscuri abissi del suono.

La sua mole fa perplesso l'osserva-



tore profano che sbigottisce al solo pensare come lo strumentista possa ammansire un gigante di quella fatta.

Se bene vi ricordate il contrafagotto fa parte della classe dei «legni» ed è perciò da considerarsi uno strumentino.

Uno strumentino... strumentone.

\*\*\*

Il direttore d'orchestra interrompe la prova e concede un breve riposo ai professori, i quali escono per andare al fumatoio.

Qualche singolo strumentista rimane al proprio posto, alle prese con lo « scoglio », come viene chiamato in gergo orchestrale il passo tecnico irta di difficoltà.

## Il Clarinetto

Questo strumento dal suono puro e nobile è l'ultimo arrivato nel novero degli strumenti a fiato (1700).

E' formato: dal « bocchino », provvisto di una scanalatura per l'adattamento dell'ancia semplice; dal corpo principale, chiamato « barilotto », fornito di fori e di un sistema di chiavi; infine dal « padiglione » o « campana ».

L'ancia, fatta di canna, messa a vibrare agita l'aria racchiusa nel barilotto e produce il suono.

Il clarinetto esegue con abilità pari alla voce umana i « crescendo » i « diminuendo » le note « filate »; chiude le frasi con estrema delicatezza, a fil di voce, con una trasparenza strabiliante, che suscita viva commozione.

Lo strumento vive, palpita, sospira, singhiozza; è aderente alle alternative della dinamica e passa prodigiosamente dall'esuberante frase, ardente di intensa vibrazione, alla ripercussione di essa in un'eco di potente suggestività.

Nel passato molti compositori seppe-  
ro valersi dei mezzi e delle possibilità di questo strumento, traendo gli effetti desiderati in pagine di rara bellezza musicale.

Il clarinetto riesce con singolare comunicativa a riprodurre atmosfere di drammì intimi e sentimentali.

Stupendo esempio: l'inizio del terzo atto dell'opera « *Tosca* » di Giacomo Puccini.

« E' l'alba, sugli spalti di Castel S. Angelo.

La bruma abbandona il Tevere in

prossimità del giorno.

Le campane delle chiese romane dia-  
logano tra loro.

Entra in scena Mario Cavaradossi, circondato da un picchetto di soldati.

Il clarinetto, sorretto appena appena dalle armonie dei violini primi, dei vio-  
lini secondi e delle viole, spicca il volo iniziando il commovente e nostalgico « O dolci baci... » mentre il tenore ri-  
batte, in subordinazione, alcune note di armonia: « E lucean le stelle... ».

L'esposizione del clarinetto fa fre-  
mere l'ascoltatore e lo trasporta in un clima di esaltazione spirituale, clima saturo di drammaticità e premonitore della tragedia che si profila imminente ».

Nessun altro strumento avrebbe po-  
tuto interpretare con maggiore accento



di disperazione e di dolore lo stato di animo del protagonista.

Molti di voi, ragazzi, avranno in casa il disco con la celebre romanza.

Ascoltatelo e sinceratevene.

## Il Clarinetto basso

Della categoria dei legni non dobbiamo dimenticare di menzionare il clarinetto basso.

In orchestra viene chiamato anche «clarone» e la ragione di questo accrescitivo trova riscontro nella lunghezza del barilotto e nella voce che ha un registro più grave.

Lo strumento ha alcune particolarità



che lo fanno scostare leggermente, per la forma, dal normale clarinetto, per avvicinarlo, invece, al sassofono: il bocchino ricurvo e la campana rivolta all'insù.

Il clarinetto basso ha pregevoli qualità timbriche; il suo suono caldo, pastoso traduce, con toccante espressione, immagini e sentimenti affettivi, concedendo loro un'appassionata forma e sostanza musicale.

Chiunque potrà avallare questa considerazione dopo aver sentito lo strumento nell'opera «Aida» di Giuseppe Verdi, nell'opera «Tristano e Isotta» di Riccardo Wagner, e, infine, in altre composizioni di vari autori.

Efficace è l'apporto del clarinetto basso nell'impasto dei colori orchestraali; il suo suono si amalgama con quelli degli strumenti della sua categoria, ma anche con quelli di categorie diverse.

## Il Sassofono

Ogni qualvolta ha la ventura di essere invitato in orchestra, il sassofono (dal nome del suo costruttore Adolfo Sax, 1814-1894) vi entra un tantino emozionato e con mal represso disagio.

Trovandosi in un ambiente non dico ostico, ma nemmeno eccessivamente cordiale; nel vedersi circondato da strumenti di... alto lignaggio e di consumata esperienza, quale altro atteggiamento potrebbe assumere questo nuovo arrivato se non quello incomodo del tredicesimo invitato a tavola?

Probabilmente mi porterò ai margini della correttezza, ma sento il bisogno di dirvi una parolina all'orecchio:

— Questo strumento mi sà di eccentrico...

Il fatto che l'orchestra sia il suo domicilio occasionale e, invece, il complesso «jazz» la sua residenza consuetudinaria, non mi garba e neanche è simpatico. Senza dire che le sdolcinate e gli svisamenti melodici, spesso prodigati con gusto discutibile, hanno

avvilito la reputazione artistica dello strumento, procurandogli solo una aureola di ambigua lucentezza. Peccato...; peccato, perché il sassofono possiede una voce bella, omogenea, di una spaziosa e strabocante sonorità.

Ha in comune con i clarinetti il boc-

chino ad ancia semplice e viene impiegato, oltre che nelle orchestre-jazz, nei complessi bandistici. Interviene raramente in orchestra; il più delle volte dietro incarico di autori moderni francesi. Maurizio Ravel (1875-1937) Bolero.



# IL GRUPPO DEGLI OTTONI

*...come Wagner possente mille anime intona  
ai cantanti metalli; trema agli umani il core.*  
CARDUCCI

UNA PATTUGLIA aiutante e chiaso-  
sosa, dai tacchi ferrati e dalle voci  
stentoree, ci viene incontro baldanzo-  
samente, con passo marziale: sono gli  
Ottoni.

Vociferano vivacemente, per abitu-  
dine, ma, quello che è peggio, pare non  
vogliano accorgersene... (per niente,  
non hanno la faccia di... ottone!).

In orchestra sono un tantino restii  
all'adattamento collettivo e i detti « uno  
per tutti e tutti per uno », come l'altro  
« vivere e lasciar vivere » non sembra-  
no confacevoli al loro temperamento  
effervescente.

Accade spesso di dover notare la loro  
insensibilità ai richiami del direttore  
che, non di rado, suda un paio di  
camicie per farli zittire. E' il momento  
in cui diventano veramente carini a  
vedersi: trattengono il respiro e si fan-  
no piccini piccini! riescono, in poche  
parole, a suonare « piano ».

E allora, visti con quell'aria da cer-  
tosini, vien quasi da dir loro: Ma bra-  
vi!!!... ma bravi!!!...

A pensarci bene, che colpa hanno gli  
Ottoni se Madre Natura li ha dotati  
di polmoni di acciaio?...

Tritone, dio mitologico mezzo uomo  
e mezzo pesce, adoperò per i suoi sfoghi  
musicali un lontanissimo campione di  
questa categoria di strumenti.

Della sua velleità ne fece le spese  
un mollusco chiamato « bùccino » il  
quale, un brutto giorno, espulso dalla  
sua conchiglia, si vide costretto ad  
andarsene, quatto quatto, a ramingare.

La conchiglia rimase al Tritone, che  
si diletta a suonarla; (ciò avvenne, per  
la buona pace dei nostri orecchi, in  
una lontana epoca della Mitologia gre-

ca).

I Romani antichi, di indole ruvida  
e spirito gueriero, preferirono gli stru-  
menti più strepitosi ed ecco perchè la  
conchiglia servì loro da modello natu-  
rale nella costruzione in ferro di uno  
strumento corniforme denominato  
« bùccina ».

Non pochi autori, antichi e moderni,  
descrivendo fatti d'armi e volendo par-  
lare delle trombe (le quali aggiungono  
sempre un'alcunchè di eroico alle nar-  
razioni di gesta belliche) non poterono  
resistere all'alletevole accostamento di  
queste con gli oricalchi. Che cosa sono  
gli oricalchi?

Oricalco è il nome antico di un me-  
tallo simile all'ottone che, per i suoi  
riflessi di un bel colore giallo, si im-  
maginava fosse mescolato all'oro.

Oricalchi, di conseguenza, furono  
chiamati gli strumenti a fiato costruiti  
con quel favoloso metallo.

Vogliamo riavvicinare alla combric-  
cola degli Ottoni? Sono dietro a con-  
fabulare...

## Il Corno

Rispetto tanto alla tecnica quanto  
all'acustica, il corno è uno tra i più in-  
teressanti strumenti d'orchestra.

Il primo esemplare — lo stesso nome  
ci dà attendibilità — era costituito dal-  
le protuberanze frontali di alcuni ani-  
mali che, in epoca molto, ma molto

lontana dalla nostra, diedero spunto all'uomo per la costruzione embrionale di uno di quegli strumenti che ancora oggi sono i più difficili a suonarsi.

Il venerando progenitore del corno moderno inizia una lenta evoluzione nella forma e nella struttura che, man mano, vengono a svilupparsi e diventano più complesse: intanto comincia con l'adottare un certo numero di fori che favoriscono un'aggiunta di nuovi suoni, oltre a quello iniziale; poi, al corno di animale — che nel frattempo si era rivestito di pelle — si sostituisce il corno di metallo (di rame, poi di bronzo, ed infine di ottone).

La forma seguirà a variare a seconda dell'uso a cui viene adibito lo strumento.

Gli antichi Romani ne hanno due tipi: il «cornu bellicum» destinato agli esercizi di guerra, e il «cornu venatorium», — ossia quel corno da caccia che nel medioevo avrà larghissimo impiego, — usato nelle partite di caccia quale mezzo di collegamento tra i vari gruppi di battitori e le mufe di cani.

Chi di voi, ragazzi, non conosce il suono di questo tipo di corno, se non altro per averne sentita la riproduzione al cinematografo, in tante scene di caccia?

Il corno, arrivato a un di presso alla struttura attuale, dapprima non venne considerato strumento di fattura artistica e ne fu persino impedita l'entrata in orchestra per una presunta rozzezza che il tempo si prese la briga di ritrattare, avendo tra i più tenaci sostenitori della causa Antonio Vivaldi (1675-1747).

Infatti il vigoroso compositore veneziano, al quale non sfuggì il sostanziale ripieno che derivava dall'immettere nell'organico strumentale il nuovo venuto, riservò nella sua partitura un rigo a disposizione del corno.

Il corpo dello strumento è costituito da un lungo tubo di ottone, torto a spirale, e si compone delle seguenti parti: il «bocchino», a cui vanno ap-



plicate le labbra (è il modo di suonare comune pure agli altri ottoni, vale a dire alla tromba, al trombone, al trombone basso e al basso-tuba); la «macchina», dispositivo meccanico per la emissione dei suoni; e il «padiglione», da dove il suono si espande esternamente.

Della «macchina» fanno parte tre pistoni a cilindro che, manovrati dalle dita della mano sinistra — nel mentre la destra sorregge lo strumento — aprono e chiudono alcuni prolungamenti laterali del tubo principale (ritorti), causando l'allungamento o l'accorciamento del circuito sonoro; la colonna d'aria che si trova internamente al tubo percorre itinerari obbligati, incostanti e, conseguentemente a tale procedura,

si ottiene la serie di note enumerata nella scala musicale.

Singolare espediente nella tecnica del corno, per l'emissione di determinati suoni, è l'introduzione della mano destra nell'interno del padiglione (suoni chiusi).

In alcuni casi sulla « parte » del corno si trova scritta l'indicazione « padiglione all'insù »; allora lo strumentista porta il padiglione dello strumento, che per norma è rivolto verso terra, in posizione opposta.

Quale effetto immediato si ottiene un ridondare di suono dilagantesi copiosamente fino agli angoli più riposti della sala. Esempio: l'« a solo » dei quattro corni, all'unisono, all'inizio del terzo atto dell'opera *Tosca*, di Giacomo Puccini.

Carlo Maria Weber (1786-1826) nell'opera « *Il franco cacciatore* » affidò al corno, in maniera adatta e con ricchezza di accenti, una parte preminente.

Altro bellissimo esempio: il corale dei quattro corni nella sinfonia dell'opera *Semiramide* di Gioacchino Rossini.

Riccardo Wagner fu il maestro tra i maestri nel trattare questo strumento (vedi l'opera « *Sigfrido* »).

## La tromba

Nel corso della rassegna il turno ora spetta alla tromba; naturalmente la sua voce sovrasta tutte le altre, per vivacità e penetrazione.

— Pe, pe, re, pe, peee... — fa Mauretto, preso da improvviso fervore, portando la mano alla bocca a mo' di imbuto.

— Mauretto, — lo redarguisco — mi preme avvertirti che non si tratta della solita trombetta acquistata alle ban-

cherelle, bensì della tromba d'armonia, strumento serio e... più difficile a suonarsi della trombetta prenominata.

(Nel frattempo i professori sono rientrati, alla spicciolata, ed ora si trovano ai loro posti; il direttore d'orchestra sale sul podio e la prova riprende).

La tromba, per quella rudimentalità che è insita nelle origini di tutte le invenzioni di questo mondo, all'inizio deve essere stata un tubo lungo e dritto, costruito dapprima in legno e poi in metallo (rame, ottone); attraverso opportuni adattamenti arrivò infine al doppio ripiegamento della forma attuale.



Parlando della tromba innavvertitamente il nostro pensiero si rivolge ad un personaggio che in date circostanze si trova nella possibilità di fare variare gli umori della folla più tumultuosa: il trombettiere.

In ogni tempo il trombettiere ha avuto il suo quarto d'ora di celebrità; con slancio fiero imbocca lo strumento e lancia, brillante e argentino, lo squillo.

(Mauretto pende dalle mia labbra).

Gli squilli di tromba danno inizio ad avvenimenti epici e a fondo spettacolare; sostengono atti promulgativi di forza: editti, sentenze, bandi; accentuano l'austerità del rito dell'alza-bandiera, nelle ceremonie commemorative o feste solenni e di gran pompa.

Guai al trombettiere cui dovesse accadere di fare una «stecca»: addio reputazione.

(Mauretto trangugia rapidamente la saliva che l'argomento da me trattato gli ha fatto rimanere copiosa in bocca).

Normalmente la stecca capita al malaugurato suonatore quando la nota incriminata non è presa in pieno, cioè per difetto d'impostazione delle labbra sul bocchino, oppure per altre svariate ragioni.

Pure il corno va soggetto a tale fastidioso inconveniente; in questo caso prende il nome di «scrocco».

L'impiego della tromba in orchestra va sempre dosato ed è la discrezione del direttore d'orchestra che, moderandone l'uso, riesce a sminuire l'effetto non sempre opportuno del suo timbro invadente.

E' largamente impiegata in composizioni massiccie, con uno strumentale pesante e saturo d'armonie (nell'opera *Aida*, di Giuseppe Verdi; nell'opera *Mefistofele*, di Arrigo Boito).

Oltre che in orchestra la tromba esplica le sue mansioni nei complessi bandistici dove, anzi, si trova a bel-l'agio, come fosse a casa sua.

E' differente il comportamento di questo strumento a seconda che si trovi o nell'una o nell'altra formazione.

In banda fa in certo qual modo il suo comodo: chiacchiera a piacere e alza pure la voce.

Trovandosi in seno ai suoi intimi — che sono numerosi — la tromba può benissimo fare proprie alcune licenze che la vita familiare in sè comporta: a casa si può comodamente accavallare le gambe, si può comodamente appog-

giare il gomito sul tavolo, si può comodamente...

— ... ficcare il dito nel naso — aggiunge Mauretto, serio e convinto.

— Oh! no, quella è un'operazione che va scartata in tutti i casi — ribatto prontamente, scandalizzato — ... si può comodamente parlare, cantare, alzarsi dal posto o rimanere seduti.

In orchestra la condotta è ben diversa: la tromba diventa riguardosa e tiene un linguaggio sobrio, castigato; pur avendo argomenti convincenti parla quanto le è strettamente necessario.

### *Il Trombone-tenore*

All'osservanza degli accennati elementi di prammatica deve pure sottostare il « simpaticone » del gruppo degli Otttoni: il trombone.

Premetto: non è lo schioppo dalla canna corta ad imbuto, inseparabile gingillo dei bonomacci di briganti di un tempo.

Lo vedete? Sta a fianco della tromba, ma la vicinanza non è suggerita dal caso perchè tra questi due strumenti esistono evidenti rapporti di consanguineità: l'identica natura (ottone o metallo argentato), l'identico tipo di imboccatura (il bocchino), l'identica forma del padiglione (che, per ovvie ragioni, nel trombone è di proporzioni maggiori).

Il sistema funzionale, per ambedue, è uguale a quello del corno, con la differenza che qui la macchina viene manovrata dalle dita della mano destra e la sinistra regge lo strumento.

Tutt'altro che rara è la presenza in orchestra del trombone « a tiro ».

— Quello dei briganti?... — m'incalza Mauretto, tutto emozionato, venti-

lando in sè la speranza di un mio sbandamento verso il genere avventuroso.

— Niente spari, — rettifico, con fare burbero — bensì suoni caldi, morbidi e di tono pressochè perfetto.

Il trombone « a tiro » è uno strumento identico al precedente, ma sprovvisto della macchina.

Direte: non vediamo la praticità di un trombone sprovvisto della macchina, ossia del congegno che serve a fare le note.

Vi rispondo subito dicendo che il trombone « a tiro » fa benissimo senza la macchina.

Come? Ecco...

Lo strumento ha la forma — modo grosso di vedere — di un fermaglio da cancelleria (quello che serve a tenere uniti due o più fogli di carta).

Alle due estremità del fermaglio si trovano: il bocchino, da una parte e il padiglione, dall'altra.

Il ripiegamento che si trova dalla parte del padiglione, assomigliante ad una U, è mobile ed essendo di diametro maggiore scorre lungo i due monconi del fermaglio funzionando alla maniera del fodero rispetto alla sciabola.

La parte mobile, ligia ai movimenti del braccio destro del suonatore, allunga o accorcia il tubo con il conseguente risultato che conosciamo perchè già trattato da noi nell'esporre il funzionamento del corno.

Tra tromba e trombone, oltre al legame collegiale, vi è pure un legame, come direi?..., di natura sentimentale. Si, si; ascoltarli nei loro duetti è un vero piacere.

Nelle cittadine di provincia l'attenzione per questi strumenti si accentua fino a diventare vera affezione; si ostenta col dire ampollosamente: la « nostra » prima tromba, il « nostro » primo trombone.

Indubbiamente lei, la tromba, con quella voce squillante, può dire tante cosette care al suo vicino di leggio; può fare le smorfie e anche le bizze, ma non potrà fare mai la voce grossa.



Avrà voglia di avvicinare il mento al petto, nel vano tentativo di rallentare le corde vocali; non riuscirà nell'intento.

Allora, indispettita, si rivolgerà al trombone.

— Prendi questa frase — gli dirà — sbrigatela da te, che io non ce la faccio.

E il trombone tirerà fuori la sua bella voce tenorile per attaccare baldanzosamente la frase lasciatagli in consegna.

Perchè, in fondo, il trombone è bonario, dall'anima semplice e... oh! intendiamoci, non bisogna fargli trovare niente di traverso perchè, altrimenti, sono guai: diventa iroso, colericico; con-

la sua voce esasperata inveisce, minaccia...

Lo schianto di un tronco d'albero, l'infrangersi dell'onda immensa sullo scoglio, l'impeto di una cruenta battaglia ed altre cose terribili il trombone ci fa ricordare allorchè con veemente sonorità irrompe alla ribalta scoccando le note, una dopo l'altra, come tante frecce di amazzoni alla carica.

Beninteso, per dare maggiore risalto a tutte queste espressioni di forza, tornerà utile accostare il trombone ad alcuni strumenti che con esso abbiano affinità naturali ed emotive, e a ciò si provvederà con la strumentazione.

Ricca e interessante è la collezione di « a solo » del trombone; Pietro Mascagni ha scritto per questo strumento una pagina tecnicamente difficile al secondo atto dell'opera « L'amico Fritz ».

### Trombone basso e la tuba

Con ampia virata la nave entra in porto fendendo con l'agile prua la compiacente onda del mare (compiacente suo malgrado, nel punto in cui una diga circoscrive, attutisce, placa i suoi intemperati bollori).

Assistiamo ammirati alla manovra di approdo: il fervido movimento sulla tolda, l'autorevole intervento del capitano della nave, a cui corrisponde, aderente, lo zelo dell'equipaggio, sono particolari vivi e, soprattutto, immediati, che colpiscono il nostro spirito di osservazione.

Ma... ci sono inoltre degli uomini nel ventre della nave che vigilano le macchine e alimentano le caldaie; abbiamo pensato in quel medesimo istante alla loro esistenza? Ad essere sinceri, no.



Così ci accade a teatro, avendo dinanzi un complesso orchestrale: le ondate di suono ci raggiungono, ci avvolgono, ci conquistano; l'esecuzione del brano musicale, oltre a procurare un'intima soddisfazione spirituale, accontenta l'occhio che fa spola tra il direttore d'orchestra e gli strumenti di maggiore vitalità e movimento.

Osserviamo, così, l'impetuoso, sincrono passaggio degli archi dei violini, l'incalzante valanga di suono nero dei contrabbassi, il categorico colpo di timpani, l'incandescente rullo dei piatti...

Però, alcuni strumenti egredi (i macchinisti e i fuochisti dell'orchestra) passano del tutto inosservati alla greggia attenzione di una buona parte del pubblico.

Parlare di loro sarebbe ripetere

quanto è stato detto in altra occasione e cioè trattando della natura del contrabasso e del contrafagotto.

Essi sono il trombone basso, il basso-tuba e il contrabasso-tuba.

Sono strumenti cosiddetti di profondità; hanno il suono grave e gravissimo. Vengono impiegati con parsimonia e i compositori ben sanno di aver da fare con strumenti grossi e lenti, ai quali conviene dare lunghe pause dopo ogni sortita, per la ripresa del fiato.

Trascorrono una vita uniforme, qualche volta interessante, ma sempre utile.

Sono poveri di cronaca, ecco...; non possiedono particolari doti che permettono di mettere in evidenza la loro figura: non hanno l'agilità di una tromba, nè la disinvolta di un trombone tenore.

Il loro suono è pastoso (in special modo le tube) e si amalgama ottimamente con gli altri ottoni.

Il trombone basso, preferito da Verdi, ha la stessa forma del trombone tenore, ma è più grande.

Le tube, strumenti di grande formato, erano preferite da Wagner per la

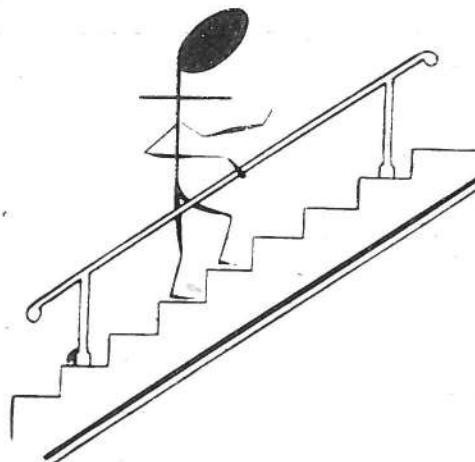
precisa intonazione, rotondità e malleabilità del suono, e per la discreta agilità di movimento.

Il mio insegnante, quando parlava degli strumenti di profondità, non esitava definirli « pigroni » e, contrapponendo alla loro le opposte qualità degli acrobati dell'orchestra, quali il violino, l'ottavino, il flauto, ecc., molto più agili nelle articolazioni e dalle congiunture mobilissime per l'abbondante provvista di glandole sinoviali, diceva:

— Essi sono dei vecchi gottosi che mai riusciranno a sollecitare la punta del naso con il pollice del piede.

\*\*\*

L'ottavino, il flauto, l'oboe, leggono in chiave di violino (o in sol); il fagotto, il contrafagotto, il trombone tenore, il trombone basso, la tuba, in chiave di basso (o in fa); il corno inglese, il clarinetto, il clarinetto basso, il sassofono, il corno, la tromba, leggono in chiave di violino, ma producono suoni che in effetto sono differenti dalle note risultanti scritte sul rigo: essi vengono chiamati, perciò, strumenti traspositori.



# DELLA STRUMENTAZIONE E DEI COMPOSITORI

**L**A STRUMENTAZIONE è per il musicista-compositore ciò che per un pittore è l'impasto dei colori; qui abbiamo distribuzione e amalgama di tinte diverse, li abbiamo distribuzione e amalgama di suoni diversi.

Il pittore, nel dipingere il plumbeo di un cielo temporalesco impasta il colore azzurro con toni di violetto e di nero, aggiungendovi una dose di giallo e un pizzico di bianco.

Il musicista-compositore, per descrivere musicalmente lo stesso quadro, ricorrerà, sì, ai tromboni, ma « impisterà » le loro voci con quelle dei corni e delle trombe. Volendo « caricare » la tinta aggiungerà le voci dei violoncelli, dei contrabbassi, fagotti, contrafagotto, trombone basso o tube.

Ne verrà fuori uno strumentale pesante, (dato il registro basso in cui sarà impostato), che darà la sensazione dell'atmosfera temporalesca, gravida e opprimente.

Quando l'idea musicale si materializza in suoni, deve sottostare alle molteplici esigenze della realtà, rimettendovi la sua purezza originaria e irreale.

Perciò l'arte dello strumentare deve mirare a non avvilire lo spirito della composizione, bensì di esaltarlo con avvedute distribuzioni dei ruoli degli strumenti.

La tecnica dello strumentare è difficile e nessun trattato potrà portare a una magistrale padronanza di essa, se la disposizione naturale del compositore non sarà corroborata, oltre che da una fervida immaginazione plastica, da un acuto spirto d'indagine sulla capacità e rendimento degli strumenti, che

disposti in quella data maniera danno quel determinato effetto.

La strumentazione ci viene in aiuto pure in quest'altro parallelo tra pittura e musica: un quadro di soggetto a greste.

Il sorgere del sole richiede, quale colore preponderante, il giallo.

In primo piano scorre tra l'erbetta un ruscelletto (colore prevalente il verde); su un ramo di un albero, il di cui fogliame è sollecitato dal soffio della brezza mattutina, sta un uccellino in atteggiamento di esibizione canora.

Per la descrizione musicale del quadro la strumentazione ci suggerisce i seguenti accostamenti:

un canto largo dei primi violini e dei violoncelli all'unisono, annunziera il sorgere del sole;

degli arpeggi dell'arpa disegneranno i giochi d'acqua, risucchi e gorgoglii del ruscelletto;

i trilli e gorgheggi dell'uccellino verranno resi dal flauto, mentre un « tremolo » degli archi (1) avverrà il fruscio delle foglie mosse dal soffio della brezza mattutina.

Nel trattare la materia viene a matinarsi la seguente conclusione: che il musicista-compositore è, oltre tutto, anche un poeta.

Le sue composizioni sono ispirate ad espressioni di poesia tanto più alta quanto più ricco, raffinato e originale è il dizionario tecnico-strumentale in suo possesso.

Abbiamo così un Claudio Debussy,

(1) Si ottiene con un leggero tremito del polso, della mano e, per riflesso, dell'arco sulle corde.

poeta della natura, espositore di diafani e suggestivi quadretti dal vero.

Abbiamo così un Giacomo Puccini, poeta della vita, esperto narratore di genuine e toccanti vicende sentimentali.

La personalità di un compositore si scopre attraverso le sue opere.

— Stile personale... — diciamo, quando l'autore si esprime con mezzi propri; oppure: in queste pagine, piene di brio e di freschezza, appare chiara la personalità gioviale del Rossini.

Veniamo inoltre a catalogare la genialità nelle cosiddette maniere: il Verdi della prima maniera, il Verdi della seconda maniera, il Verdi della terza maniera, definendo così le fasi che il musicista, nel travaglioso intendimento di superare se stesso, viene a maturare dai primi passi al periodo di assestamento e finalmente alla definitiva affermazione.

Le tendenze dei compositori, nelle varie epoche, s'indirizzano verso particolari fisionomie del loro ambiente; solo gli uomini di genio non si adeguano a queste norme volute dalla consuetudine e procedono con i propri mezzi nel precorso dei tempi.

Vogliamo aprire una parentesi?

Una parentesi che ci porti cinquanta anni indietro, nel periodo tanto caro ai vostri nonni, i quali, al solo ricordo, prorompono, con sfogo nostalgico, nell'accorata, fatidica, esclamazione: Ah! quei tempi...

Le prime automobili, voi ragazzi non potete ricordare, avevano, come si suol dire, la carrozzeria tagliata a squadra.

Dappertutto angolosità, persino nei parafanghi.

Due fanali laterali, disposti all'altezza della testa dell'autista, molto più adatti ad ornare una tomba che non a fare da finimento alle vetture, ebbero successo anche dal lato estetico (!) e figuraroni in tutti gli opuscoli di propaganda delle varie case produttrici.

Ora, la vista di quei fanali ci porta

col pensiero a « quei tempi », e cioè al 1900.

Questo, per dirvi quanto lo spirito d'imitazione prevalse e prevale tuttora in ogni attività dell'uomo: si assimila tutto ciò che è « buono » e tutto ciò che è « nuovo ».

A suffragio di questa asserzione cito due esempi attinti dall'ambiente cinematografico e precisamente dai titoli dei films.

Vi fu una stagione in cui un film intitolato « Foresta in fiamme » ebbe grande successo.

Ebbene, ne seguì a breve scadenza una serie di pellicole con dei titoli dove almeno la puzza di bruciato vi ci entrava ad ogni costo: « Fuoco all'orizzonte », « Bagliori nelle tenebre », « Desiderio ardente », ecc. Altra volta è stata presa di mira la campana: « Per chi suona la campana », « Le campane suonano all'alba », « Il miracolo delle campane », ecc.

Ritornando sui nostri passi e cioè alla considerazione che i compositori di musica subiscono l'impronta dell'epoca in cui vivono, debbo aggiungere che ciò avviene per spirito di emulazione, vale a dire nel tentativo di superare i maestri, imitandone lo stile, con mira particolare alla produzione dei capi-scuola.

Perciò diviene relativamente facile l'esame retrospettivo di una qualsiasi composizione (analisi della forma, della tematica e di altri elementi rivelatori), così, da poter individuare l'epoca nella quale detta composizione è stata scritta.

Musica del seicento, — diciamo allora, — musica del settecento, musica del primo ottocento (inizio del secolo), musica del tardo ottocento (fine del secolo).

Ho detto « ...e di altri elementi rivelatori ».

Quali sono? Sono le formule melodiche ed armoniche, nonché introduzioni e finali riconoscibili da schemi pedestramente impiegati secondo i dettami e le alternative della moda imperante.

« L'aria », che è una composizione

di modesto respiro, tanto da non arrivare a superare un giro d'ala di colomba, ci porterà nel periodo seicentesco;

il ritmo leggiadro del « minuetto » (chi di voi non conosce quello celebre di Luigi Boccherini, 1743-1805) ci porterà a ricordare il settecento, con le sue caratteristiche più appariscenti: la parucca, la cipria, il neo, gli inchini, i merletti...;

verrà la volta dell'ottocento con la « romanza », ampia come il volo dell'aquila;

ultimo, il novecento, che contrasseggerà lo stile polifonico nella sua espressione più satura ed esasperata: il sinfonismo.

## L'Arpa

Ed ora, fuori la guardia!  
Tutti ai vostri posti.  
Trombettiere, tre squilli di tromba!...  
Chi arriva?  
La Regina su una berlina tutta di  
oro?...

Sto per presentarvi uno strumento di  
importazione extra terrena.

Provenienza: il cielo.

Mittente: gli angeli.

Antichissimo strumento.

Immaginate..., ci è pervenuta una figura grafica che risale a circa trenta secoli avanti Cristo.

L'arpa.

L'arpa ha un patrimonio storico così vasto, così ricco, da sconfinare nel regno delle congettture, delle intuizioni e delle ipotesi.

La leggenda ci dice di una carcassa di testuggine e del come questa abbia stimolato nell'uomo primitivo l'idea del primo strumento a pizzico.

Ma procediamo con ordine.

Un giorno l'uomo, di ritorno dalla caccia e in prossimità della sua cappanna, inciampa contro un ostacolo.

Fino qui niente di strano.

Chi di noi non ha inciampato contro un ostacolo? e si è, magari, voltato indietro con una faccia, come per dire: Ma guarda, ieri non ci stava!!...?

Quello di cui vi sto parlando non è un ostacolo ordinario: è un ostacolo storico, un signor ostacolo, insomma...

All'urto, infatti, segue un sonoro « dànn ».

Il nostro uomo lo raccoglie, lo esamina attentamente, lo scuote: niente.

Era un guscio di tartaruga, vuoto, a cui erano rimasti attaccati alcuni tendini seccati.

L'uomo getta via il guscio che, appena toccata terra, dànn, rifà il suono.

Lo riprende, lo riesamina attentissimamente, lo riscuote: niente.

Tira un tendine e questo, sarà sicuramente per volontà divina, gli sfugge dalle dita e conseguentemente ne scaturisce un altro vibratissimo dànn.

Il nostro si scuote, batte le ciglia, tentennante, emozionato; la curiosità, però, lo spinge a ripetere l'operazione e questa volta con gesto più sicuro: dànn.

L'eco si espande attraverso i secoli e l'arpa ha il suo antenato.

Ben presto all'umile origine si accernerà di sottomano e l'antenato verrà posto nel dimenticatoio.

L'arpa inizierà una vita cosmopolita, partecipando alle usanze e tradizioni dei vari popoli.

Dovunque andrà assumerà un nome indigeno: tebuni, presso gli Egizi; kinnor, presso gli Ebrei; kinan, presso i Cinesi; pandura, presso gli Indiani; trigonon, presso i Greci; ecc.

Sarà presente ovunque lo sforzo farà pompa di sè; verrà lavorata artisticamente d'intarsio e il suo legno, tempestato di pietre preziose, vibrerà di un fremito lussurioso.

All'occorrenza, però, non le manche-

rà un tantino di disinvolta per dimostrarsi compunta nei riti sacri e fumebri.

Assumerà forme le più bizzarre e fogge le più stravaganti; il numero delle corde (di fibra, poi di seta, infine di minugia) aumenterà di pari passo allo sviluppo e al progresso della tecnica dello strumento.

Avremo diverse maniere di suonare l'arpa: appoggiata sulle ginocchia, tenuta al petto, portata sulle spalle, collocata a terra (che è l'attuale posizione); taluna avrà la cassa armonica in

alto, l'altra in basso.

L'arpa moderna ha la forma triangolare ed è il più meccanico degli strumenti d'orchestra.

Il lato superiore, a spira di serpente, contiene un complicato congegno di leve e controleve.

Al lato sottostante si trova la cassa armonica, che ha la forma dello scafo di una nave; qui vengono fermate le estremità inferiori delle quarantasette corde.

Il terzo lato, verticale, è formato da una colonna, internamente vuota.

Lo strumento appoggia sullo « zoccolo », provvisto di pedali.

I pedali mettono in azione dei tiranti che agiscono nell'interno della colonna; questi ultimi, sono collegati con le leve, già menzionate, le quali fanno giuoco sulle corde, allineandole nella tonalità voluta.

La musica per arpa è scritta su due righi, come quella per pianoforte: il rigo superiore, in chiave di violino, compete alla mano destra; il rigo inferiore, in chiave di basso, compete alla mano sinistra.

La tecnica dello strumento è in possesso delle seguenti formule tipiche: gli arpeggi, le strappate, le note sinonine, i suoni armonici, i glissando.

Gli « arpeggi » sono il prodotto dello snocciolamento delle note di un accordo (senso orizzontale), in un viaggio di andata e ritorno, nell'ambito dell'ottava.

Esempio: do, mi sol, do, (andata); do, sol, mi do, (ritorno). L'itinerario può essere più lungo e può sorpassare di parecchie distanze la prima ottava.

Le « strappate », al contrario degli arpeggi, si eseguiscono procedendo alla simultanea esecuzione delle note dell'accordo (senso verticale), ossia prendendo l'acordo a grappolo.



« Le « note sinonime »: in orchestra ci sono strumenti che si distinguono, per brillantezza e velocità, nel trattare le note ribattute: do, do, do, do, re, re, re, re, ecc.; tra questi abbiamo il violino, con il saltellato dell'arco sulla corda, e il flauto, con il doppio colpo di lingua.

L'arpa emula detti strumenti adottando l'artificiose sistema delle doppie corde: con opportuno movimento di pedali si porta la corda, che sta accanto a quella del suono da ribattere, all'altezza di quest'ultima, di modo che la coppia di corde risulti accordata all'unisono (note sinonime); pizzicando, alternativamente, le due corde, si ha il ribattimento della stessa nota.

I « suoni armonici », di bellissimo effetto, si ottengono sfiorando, all'atto del pizzicato e con il palmo della mano, la corda a metà della sua lunghezza: ne scaturisce un suono diafano e dolce, che fa provare una sensazione di abbandono, di sogno...

I « *glissando* », ...a proposito mi viene in mente un particolare della mia vita di scolaro:

Il giardino della mia scuola, modesto nell'estensione, era recintato da una ringhiera formata da tante sbarre di ferro equidistanti circa cinque centimetri l'una dall'altra.

Ora, accadeva che, per ragioni compatibili con la distanza corrente tra casa mia e la scuola, talvolta dovesse ritardare alla lezione.

Proprio in quel giorno c'era l'ora di disegno per cui, oltre ai libri e quaderni, mi portavo dietro la tavola di disegno e la riga; quest'ultima era alquanto lunga e sporgeva dalla tavola per oltre un palmo di mano.

Il suono del campanello mi coglieva ad un centinaio di metri dal traguardo: tratto che ricuperavo mettendomi a correre.

Arrivato alla ringhiera accostavo, con un movimento obliquo del braccio, la riga alle sbarre e quel tambureggiare mi accompagnava sino al cancello.

Il bello è (lo dico per incidenza) che a quella mia azione venni ad attribuire, in seguito, un'oscuro potere scarmanziaco; mi convinsi che effettuando quel tambureggiamento tutto si sarebbe risolto nel migliore dei modi (di conseguenza non mi sarei presa la sgridata della maestra), ma se, per mia dimenticanza, fosse accaduto il contrario, avrei dovuto attendermi gli effetti più sfavorevoli.

Dunque, ritornando a noi, che cos'è il *glissando*? Il ticchettare della riga sulle sbarre ne è il principio informativo; sostituiamo ora le corde a ciascuna sbarra e mettiamo un dito al posto della riga: il fine è conseguito.

Facendo scorrere il dito per un buon tratto sopra le corde, si ricava una successione di note che — data la velocità del gesto — vengono ad essere offuscate nella loro graduazione (come a dire nella loro distinta personalità) per cui, al posto di una qualsiasi scala, si viene ad ottenere una scia sonora che potrà far pensare alla coda di una cometa.

E' il « *glissando* ».

L'arpa pare ostentare un'aria di superiorità: millanteria non del tutto ingiustificata data la statura, i riflessi d'oro, i rilievi scultorei e ornamenti vari, di cui lo strumento fa sfoggio.

Dà l'impressione che stia osservando gli altri strumenti con un fare di gran dama che, assisa sul lussuoso mezzo di locomozione, guardi negligentemente (ma non sarà assenza voluta?) la folla di passanti.

Pare che dica: Sapete chi sono? Io accompagno gli osanna degli angeli; Re faraoni e Imperatori mi hanno voluto sempre vicina; celeberrimi artisti — pittori e scultori — hanno riprodotto la mia sembianza in innumerevoli opere d'arte...

Alla voce di cotanto personaggio i diversi strumenti ammutoliscono; soltanto il flauto, suo vecchio compagno d'arte, le si accosta con la sue esile vocé.

Talvolta gli strumenti ad arco si az-

zardano ad entrare in scena, ma con una procedura la meno invadente: un « pianissimo » di note tenute.

Perchè l'arpa, è bene che ve lo mettiate in testa, è uno strumento d'importazione extra-terrena.

Provenienza: il cielo.

Mittente: gli angeli.

## *I Timpani*

Due marmitte di rame, dalla forma emisferica, attirano adesso la nostra attenzione: sono i due timpani.

Potrebbero essere definiti i giroscopi dell'orchestra, ossia quegli apparecchi che attenuano l'effetto del rollio e del beccheggio e danno stabilità alla nave.

I timpani sono strumenti a suono determinato; suono — vale a dire — musicalmente registrabile dall'orecchio.

Hanno differente dimensione: il più grande produce suoni gravi e il più piccolo suoni acuti.

Una membrana è fermata al timpano da un cerchio metallico e un sistema a vite collega quest'ultimo con la base dello strumento.

Girando il timpano a sinistra la vite agisce sul cerchio e il cerchio sulla membrana che passa in tal modo a diversi gradi di tensione: regolando i giri si ottiene la nota richiesta.

Un terzo timpano viene aggiunto quando la composizione richiede l'impiego tempestivo di una terza nota che con due timpani non si avrebbe il modo di accordare.

Wagner ne adopera due paia nell'opera « L'Oro del Reno », ma un esperimento singolare di impiego in massa lo fa Ettore Berlioz (1803-1869), estroso quanto originale compositore francese: in una Messa Funebre si serve di ben

otto paia di timpani, accordati differentemente, e assegna loro una parte interessante, permeata di sonorità tetra e accenti lugubri, fortemente emotiva.

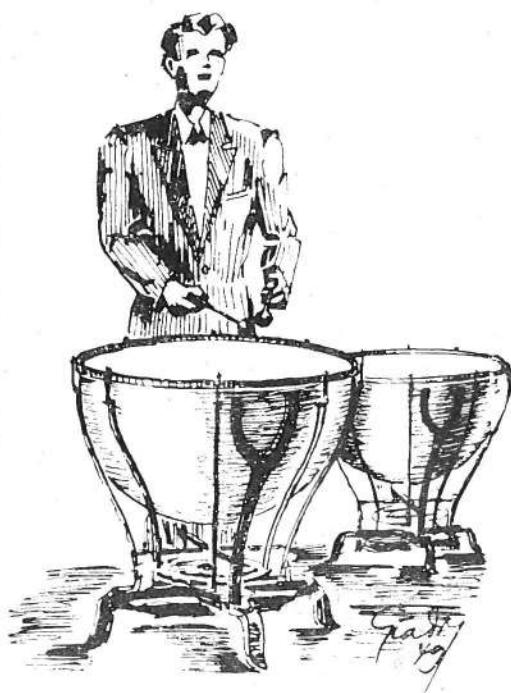
I timpani erano entrati in orchestra nel 1600 per affiancare gli ottoni nei « fortissimo » e si limitavano a battere, con stucchevole uniformità, la prima e la quinta nota di un accordo: tonica - dominante.

Ai giorni nostri la loro tecnica è agguerrita; si può esigere qualsiasi nota dell'accordo, ivi compreso quello di settima. Oltre a ciò i timpani sono usati nei « pianissimo » e nei « crescendo »; sono tutt'altro che rari gli « a solo ».

La membrana viene percossa con due bacchette, ambedue aventi, alle estremità, una palla felpata.

Il « tremolo » del timpano è un potente mezzo di espressione sia per l'orchestra lirica (melodramma) che per l'orchestra sinfonica.

I « colpi secchi » sottolineano azioni drammatiche, movimentate. Esempio: l'indicibile strazio di Madama Butter-



fly, all'ultimo atto dell'opera omonima, viene maggiormente scolpito con l'entrata del timpano, i colpi secchi del quale, eseguiti fuori della misura musicale, descrivono i battiti del cuore e il martellare delle tempie, nell'esasperazione di uno stato d'animo che porterà l'infelice giapponesina al sacrificio supremo.

La strumentazione è debitrice verso i timpani di un ingrediente coloristico: il suono « imbottito » che si ottiene stendendo una pezza di panno sulla membrana.

Il professore di timpani, più d'ogni altro suo collega, deve aver sviluppato il senso ritmico poichè egli è il timoniere che con accorti colpi di timone fa mantenere la rotta alla nave.

Legge in chiave di basso.

### *La Gran-Cassa e i piatti*

Che faccia farete, ragazzi, quando vi dirò che in seno alla famiglia orchestrale vivono pure due fratelli siamesi? Sicuro; essi sono la gran-cassa e i piatti.

Sono due strumenti a suono indeterminato (il rumore è un riempitivo efficacissimo, sempre che non preponderi sul suono musicale).

Riguardo alla gran-cassa sarà del tutto inutile una presentazione.

Chi non conosce la gran-cassa?

Chi non l'ha vista preannunziare gli spettacoli di saltimbanchi, equilibristi, giocolieri? E sentito il rimbombo dei colpi di mazza sulla pellaccia dura?

L'ausilio della gran-cassa in orchestra, quando è usata con accortezza, dà ottimi risultati; non può, però, rivendicare per sè alcuna funzione espressiva, se non vogliamo escludere

l'effetto del tuono e del colpo di cannone.

I piatti sono... due piatti di bronzo; tenuti con delle cinghie di cuoio, si battono faccia contro faccia. Rinomati quelli di fabbricazione turca.

Il « colpo di piatti » irrompe nel culmine di un crescendo, all'atto conclusivo di una frase esplodente; non manca in scene di esultanza e di ardente entusiasmo.

Rullando, con una bacchetta da timpano, sul bordo del piatto (tenuto sospeso con la mano), viene a prodursi un vibrato, frizzante come uno spruzzo



di scintille, che si espande di preferenza su azioni musicali frenetiche, deliranti, vorticose.

Talvolta la gran-cassa e i piatti vengono suonati dal medesimo professore; qualora la complicata tessitura di una composizione lo richieda, il direttore d'orchestra distribuisce distintamente

le due mansioni e allora si ottiene maggiore accuratezza e precisione di ritmo.

Questi due strumenti leggono su di una sola linea percorsa da una nota che non ha alcun valore tonale (logicamente, trattandosi di strumenti a suono indeterminato), ma solo ritmico.

# STRUMENTI AGGREGATI ALL'ORCHESTRA

LA PROVA antimeridiana è terminata. Il direttore d'orchestra riepologa le sue impressioni sul lavoro fin qui eseguito, approvando l'esecuzione di talune parti dello spartito, ma dimostrandosi nondimeno insoddisfatto per alcuni punti richiedenti maggior dedizione e impegno.

Ai suoi collaboratori tecnici raccomanda la soluzione diligente di questioni aventi carattere organizzativo; fissa, infine, l'appuntamento per la prova serale.

I professori ripongono con cura gli strumenti negli astucci e nelle fodere.

Marisa e Mauretto hanno accolto con viva contrarietà la fine della prova e si accingono malvolentieri a lasciare il teatro.

Rincuoro Marisa, assicurandola che, strada facendo, avrei seguitato a parlare degli ultimi strumenti.

All'uscita della sala semibuia e deserta il sole accoglie con il suo caldo sorriso i due nasini e un nasone di nostra vecchia conoscenza (eh! eh!, mi aspettavate al varco!...).

Ci incamminiamo verso casa, imboccando un viale ombreggiato.

Mi convinco sempre di più che nella testolina di Mauretto si sia insediata, ormai definitivamente, una smania febbrile per la bacchetta: difatti ha raccolto un ramo secco ed ora imita, con gesto buffo, il direttore d'orchestra.

Marisa è impaziente di conoscere gli strumenti che fanno parte del cosiddetto « armamentario »; strumenti modesti e di poche pretese, se vogliamo, ma che in dati momenti creano, con la loro sortita, un punto di attrazione nel complesso di un lavoro musicale (campane), oppure si rivelano efficaci mezzi di irrobustimento del ritmo che conseguentemente acquista più mordente (tamburo, nacchere).

— Questi strumenti — dico alla mia nipotina — bisogna adoperarli con moderazione e a piccole dosi.

## *Il Tamburo*

Il tamburo, come già accennato, è uno di questi strumenti ausiliari.

Salvo, forse, poche eccezioni, tutti noi potremmo affermare, senza peccare in eccessiva presunzione, di averlo... suonato nel periodo della prima fanciullezza.

Come giocattolo sta esposto nelle vetrine, in compagnia di cavallini, bambole, trombette...

Come strumento, il tamburo, corredata delle due bacchette, assolve egregiamente il suo compito che è spiccatamente ritmico. (Giuseppe Verdi — La forza del destino — Rataplan).



Nei brani ottocenteschi è previsto l'inevitabile suo incontro con i timpani per sottolineare, con il rullo, le battute finali.

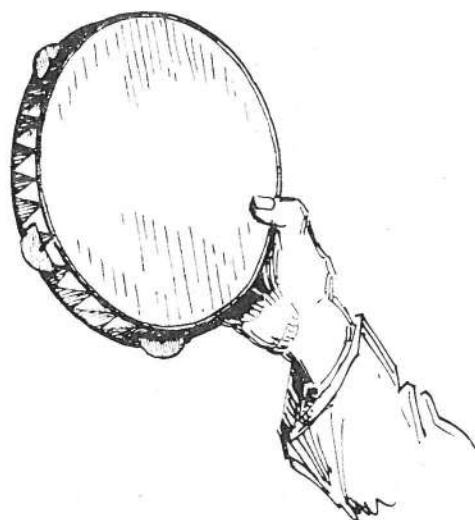
Occasionalmente si presenta come solista provocando intorno a sè un'immediata atmosfera marziale, (Gioacchino Rossini — La gazza ladra — Introduzione).

### *Il Tamburo basco*

Affine, nelle parti essenziali, al tamburo è il tamburo basco chiamato pure tamburello; il cerchio, fornito di piastrine metalliche o campanelli, ha una sola membrana.

Tre sono le maniere d'uso: passando diametralmente il pollice sulla membrana; percuotendo la stessa contro le nocche delle dita; e agitando lo strumento con un vivace movimento rotatorio dell'avambraccio e del polso.

Il tamburo basco va a braccetto con la musica folcloristica; senza di esso la tarantella perderebbe quel sapore e



quel frizzo che la distingue quale danza popolare.

### *Le Nacchere*

Nel guardaroba dell'orchestra, pronte per ogni evenienza, troviamo riposte anche le nacchere (o castagnette): formate da due pezzi di legno o d'altra materia (osso, avorio), per la loro forma e il loro funzionamento possono essere paragonate alle due parti di una conchiglia bivalve.

La musica spagnola si giova di questo piccolo congegno, valendosene in larga



misura e trændovi esuberante vitalità e brio.

La protagonista dell'opera « *Carmen* », di Giorgio Bizet (1838-1875), accompagna con le nacchere il suo passo di danza spagnola.

Si adoperano infilando la cordicella, con la quale sono legate, intorno al dito pollice, facendo poi urtare le due parti con un movimento articolare delle dita.

### *Le Campane*

Spesso anche le campane sono ospiti della grande famiglia orchestrale.

Non hanno la forma delle... colleghe dei campanili parrocchiali; esigenze tecniche hanno non solo alterata, ma addirittura sviata la loro abituale fisionomia.

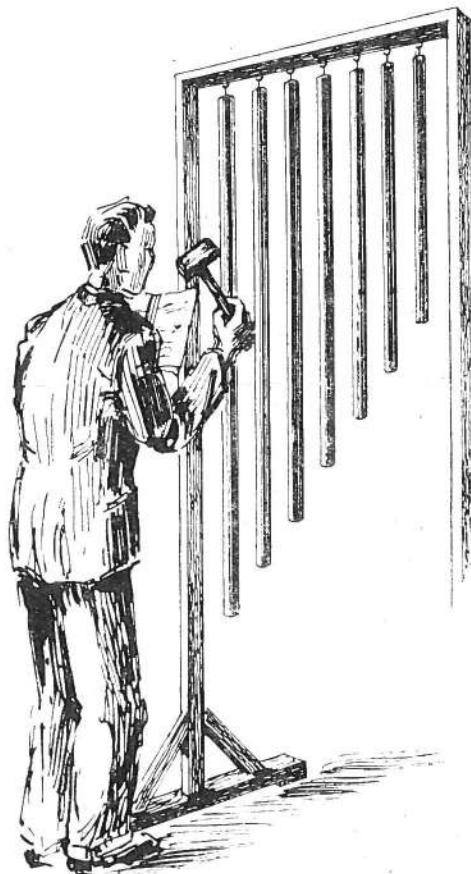
Attualmente, infatti, si adoperano con più frequenza le campane tubolari (tubi di metallo aperti all'estremità) le quali, oltre la praticità d'uso (di varia

lunghezza, vengono appese ad un telaio e percosse con un martello di legno), offrono la possibilità di venire sistematate in maniera da non occupare spazio eccessivo.

Da notarsi la loro presenza quasi esclusivamente nell'orchestra lirica (il più delle volte sul paleoscenico, dietro le quinte).

I rintocchi delle campane di registro grave sono lenti, cupi, intervallati da eguali silenzi; si espandono desolatamente, significando il dolore, a volte lo strazio.

Un alone di mestizia avvolge il bronzo suono di una campana a morto: suono stanco, affaticato, quasi ansimante; qui la distanza da rintocco a rintocco è più accentuata mentre la pausa



intercorrente è altrettanto emozionante.

Giuseppe Verdi, maestro nel manipolare i suoni fu pure maestro nella tecnica teatrale. Egli fa uso di una campana nel coro « Miserere » dell'opera Trovatore; i larghi rintocchi sono impressionanti e suscitano commozione.

Al registro opposto, quello acuto, i rintocchi si animano con ritmo incalzante, man mano si passa da un sentimento moderato dell'anima (letizia, gioia, felicità) ad un altro, più acceso (allegria e suoi derivati).

Lo scampanio del giorno di Pasqua, nella « Cavalleria Rusticana », di Pietro Mascagni, è uno degli esempi più lampanti, dove le campane rafforzano, in modo evidente, l'azione scenica mettendo in risalto l'atmosfera di festività.

Non potrà mai accadere il contrario e cioè che una campana mattacchiona, dalla voce profonda, partecipi, col suo grave rintocco, ad una manifestazione di inconfondibile entusiasmo o sfrenata allegria.

O, viceversa, una campanella frullina, dalla voce schietta e gioiale, inframmettersi ad una dimostrazione di cordoglio con relativo accompagnamento di pianti e lamenti...

Sarebbe come volere sopprimere ogni logica nei rapporti acustici e rinnegare il più elementare senso e gusto estetico.

Se per un assurdo invertimento di valori una tale cosa dovesse avverarsi, in un clima rivoluzionario, paradossale, figuriamoci le situazioni tragicomiche che salterebbero fuori.

Per esempio, gli svegliarini sostituirebbero le campane sui campanili e le campane gli svegliarini sul... comodino.

Potremmo seguitare di questo passo, a stillare il cervello in ghiribizzi; ma il seguito del divertente arzigogolo è meglio

lasciare nella penna, anche perchè, altrimenti, Marisa e Mauretto arrivano a casa prima che il loro nonnino esaurisca il suo programma.

### La Celesta

Passiamo alla celesta che è uno strumento frequentemente usato nell'orchestrazione moderna.

E' un piano lillipuziano, con una piccola variante nel meccanismo e cioè i martelletti, anzichè battere sulle corde, colpiscono delle lamine metalliche.

La tastiera ha un'estensione di quattro ottave.

Capita, sovente, vederla impegnata



in parti importanti come nella « Danza della Fata Confetto », dal balletto « Schiaccianoci », di Pietro Ciaikowski (1840-1893), nella suite « Gli Uccelli », di Ottorino Respighi (1879-1936), nella scena burlesca « Petrusca », di Jgor Strawinsky (1882); ambienti preferiti dalla celesta sono, inoltre, l'azione coreografica, la favola danzante, la pantomima, l'operetta.

Le sortitine della celesta, eleganti e allettevoli, ci colgono estemporaneamente.

La nota inizialmente è penetrante, ma finisce col scivolare dietro l'orecchio.

Il suono è dolcissimo, etero, quasi impalpabile: non per niente lo strumento viene chiamato anche « voce celeste ».

### *Il Gong (o tam-tam)*

Il gong, o tam-tam, usato già anticamente dai popoli orientali e in special modo dai cinesi, è un disco metallico, leggermente rilevato alla circonferenza.

Percosso con una mazza felpata, sprigiona un vibrato cupo lugubre che dilaga come una macchia di nafta sullo spiazzo di mare prospiciente la banchina.

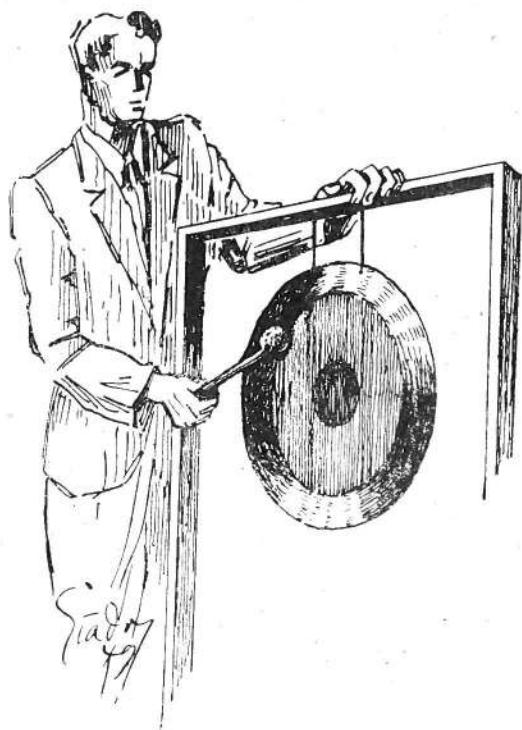
Il colpo di gong provoca nell'ascoltatore inquietudine e attimi di smarrimento.

Il vibrato guizza, si espande fremente, e termina in una foschia sonora.

Gelo e morte... terrore e sventura.. preannuncia questo strumento, con il suo macabro rintocco.

Al termine del primo atto dell'opera « Turandot », di Giacomo Puccini, si odono tre colpi di gong: la tremenda eco arreca perturbamento nell'animo impavido di Calaf.

Sarà egli in grado di sciogliere i tre



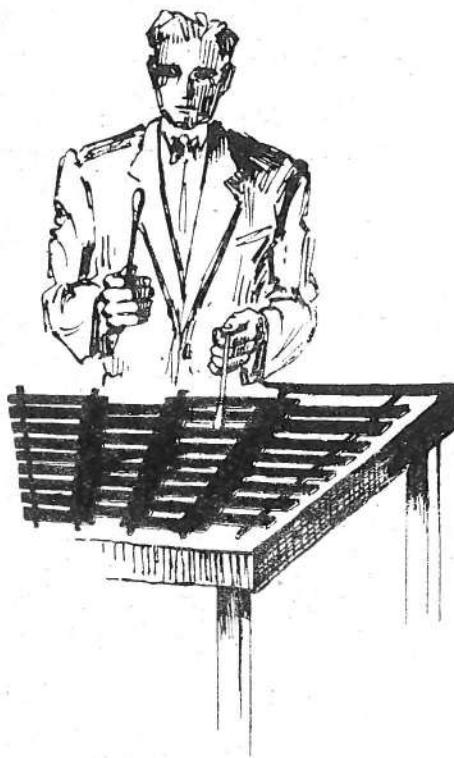
enigmi propostigli dalla irosa e implacabile principessa Turandot? Quale sconcertante e amara prospettiva...

Il terribile strumento qui riproduce musicalmente il freddo bagliore della lama della mannaia che già ha colpito altri sfortunati pretendenti.

I tre colpi di gong ammoniscono l'intrepido principe a meditare sulla posta prestabilita: la propria vita.

### *Lo Silofono*

Spesso, nel corso di uno spettacolo di varietà, tra baffuti ginnasti, fini dicatori e ballerini di tango, si presenta al pubblico il suonatore di silofono (xilophon), il quale, (occorre sottoli-



nearlo?), attacca imperterrita l'allegra della sinfonia del « Guglielmo Tell ».

Lo silofono, strumento di colore, è fatto da pezzi di speciale legno sonoro, disposti dietro ordine di lunghezza e intonati cromaticamente.

Si percuote con due bastoncini di legno, molto simili ai cucchiaini da bibita; nella costruzione fa pensare ad un tappeto di legno (scendibagno).

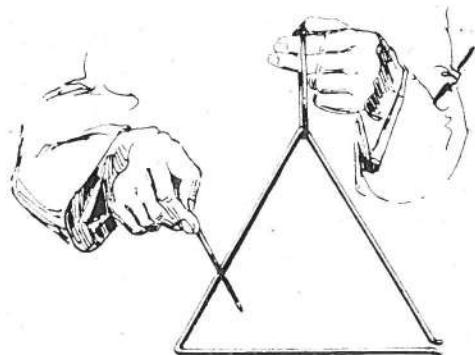
In orchestra fa frettolose apparizioni; col suo suono scheletrico, inanimato, crea caratteristiche inquadrature timbriche (Camillo Saint-Saëns (1835-1921), Danza macabra). (Giacomo Puccini — Turandot).

## Il Triangolo

Il più semplice, il più candido dei colori acustici, lo offre il triangolo.

Il nome indica la forma di questo strumentino che per la sua timidezza potremmo paragonare ad un cerbiatto.

Consiste di una bacchetta d'acciaio



piegata a triangolo; uno dei tre angoli è disgiunto.

Percosso con un bastoncino metallico, emette un suono amabile e di gradevole sensazione.

Muovendo rapidamente il bastoncino contro due dei lati, in prossimità di un angolo congiunto, veniamo a ricavare un trillato garrulo e festoso (W. A. Mozart — Il Ratto dal Serraglio — sinfonia).

# L'ORGANICO DELL'ORCHESTRA

## IERI OGGI E DOMANI

**D**ALLA FINE del 1500, epoca in cui alcuni strumenti ad arco si affiancarono al liuto e formarono il primo nucleo strumentale, sino ai giorni nostri, cioè in pieno regime sinfonico, l'organico dell'orchestra ebbe uno sviluppo graduale, ma rigoglioso, dovuto all'evolversi dell'armonia musicale verso indirizzi sempre più raffinati, e si arricchì di nuovi strumenti da adibire al servizio di una tecnica strumentale in continuo progresso.

L'organico dell'orchestra nel 1600 (Legrenzi), comprendeva 34 professori ed era il seguente:

8 violini, 11 violette, 2 viole da braccio, 2 viole da gamba, 1 viola bassa, 4 tiorbe (strumenti a pizzico, affini ai liuti), 1 fagotto, 2 cornetti, 3 tromboni.

L'organico dell'orchestra, nel 1700 (Haydn-Mozart), comprendeva 48 professori ed era il seguente:

9 violini primi, 8 violini secondi, 6 viole, 7 violoncelli, 6 contrabbassi, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, 1 paio di timpani.

Beethoven, per le sue sinfonie, richiede una maggiore immissione di strumenti ad arco.

L'organico dell'orchestra, nel 1800 (Wagner), più forte e ricco di colori acustici, comprendeva 106 professori ed era il seguente:

15 violini primi (divisi in sezioni), 14 violini secondi (idem), 10 viole (idem), 12 violoncelli (idem), 10 contrabbassi, 1 ottavino, 3 flauti, 3 oboi, 1 corno inglese, 3 clarinetti, 1 clarinetto-basso, 3 fagotti, 1 contrafagotto, 4 corni, 3 trombe, 1 tromba bassa, 4 tromboni, 2 basso-tuba, 6 arpe (Oro

del Reno), 4 timpani, campane, triangolo, gran-cassa, piatti, tamburo.

L'organico dell'orchestra, nel 1900 (Strauss), imponente, di efficace sonorità abbondante di ritrovati timbrici, comprende 111 professori ed è il seguente:

18 violini primi (divisi), 16 violini secondi (idem), 12 viole (id.), 14 violoncelli (id.), 10 contrabbassi (id.), 2 ottavini, 2 flauti, 3 oboi, 1 corno inglese, 3 clarinetti, 1 clarinetto basso, 3 fagotti, 1 contrafagotto, 4 corni, 4 trombe, 4 tromboni, 2 basso-tuba, 4 arpe, timpani, gran-cassa, piatti, tamburo, triangolo, gong, celesta.

L'organico dell'orchestra, nel 2000... già, quale sarà l'organico dell'orchestra nell'anno 2000?!!...

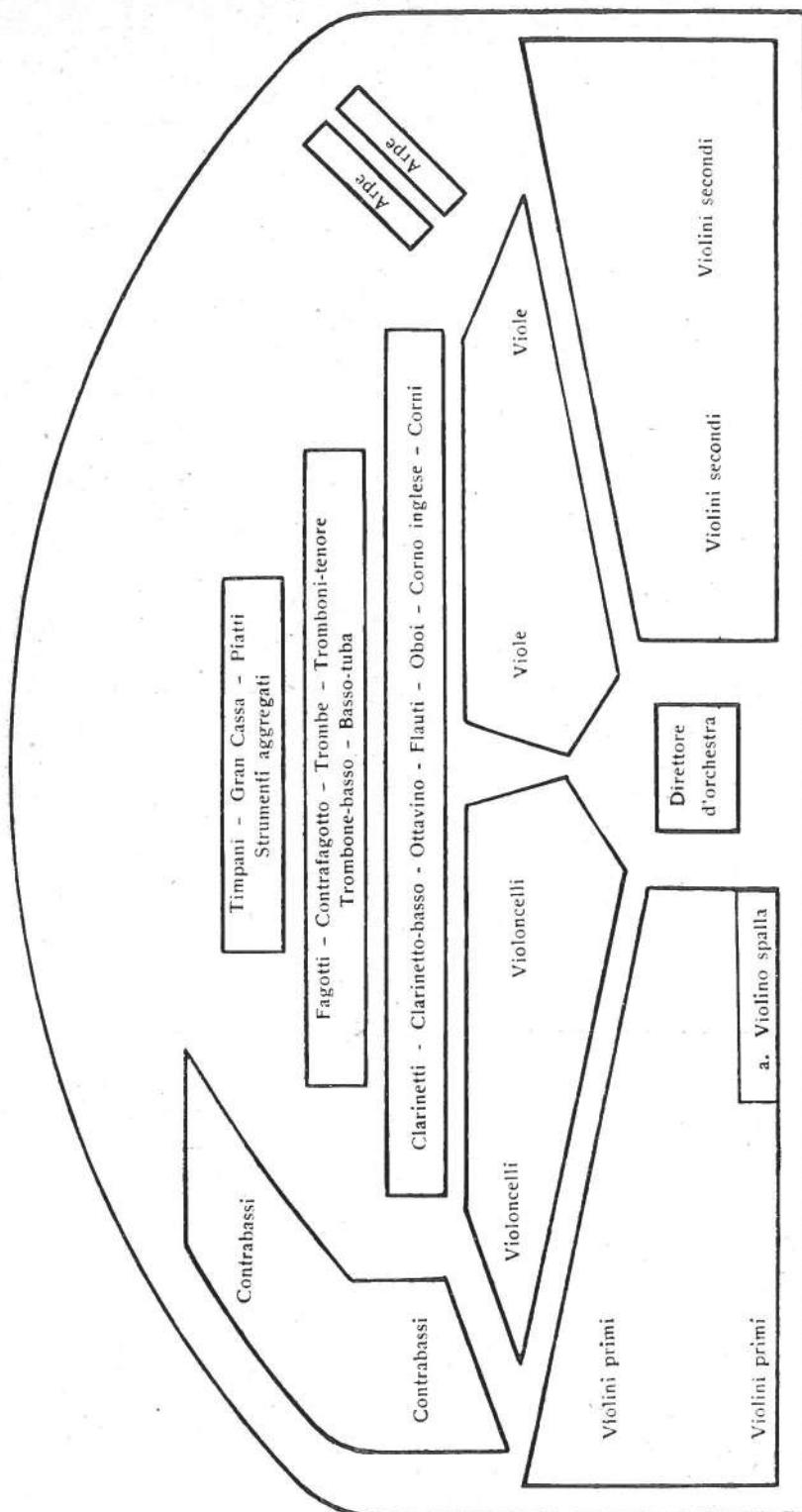
Nell'epoca attuale, in cui il numero viene considerato e la cifra ha il suo quarto d'ora di notorietà, in cui — nella politica, nella vita sociale e in guerra — la massa costituisce un'indiscutibile prerogativa, nulla mi fa desistere dal supporre che l'orchestra di domani sarà un'orchestra di masse.

Avremo probabilmente un'orchestra immensa...

Che ne direste, ragazzi, di qualche cosa come 100 violini tra primi e secondi, una cinquantina di violoncelli, una diecina di flauti, una ventina di corni?...

E' certo, però, che l'ormai invecchiata abitudine di sfruttamento dell'attuale organico orchestrale osta molto la creazione di composizioni, a vero dire, originali; il tradizionalismo riflette sempre schemi catalogati in uno « statu quo » angusto a qualsiasi alternativa dello spirito e dell'estro in evoluzione.

Due musicisti, Wagner e Strauss,



Topografia dell'orchestra

riuscirono a dissolvere, con opportuni accorgimenti, questi sclerosi del tessuto orchestrale, aumentando l'organico, immettendo nuovi e svariati strumenti (talvolta ideati da loro stessi) e vivificando con originali e ardite innovazioni la tecnica istrumentale.

La loro orchestra è completa, forte e ad un tempo pastosa.

I compositori moderni, però, dando forma complessa ad uno strumentale non scevro, il più delle volte, di inutili astrusità virtuosistiche, arrancano nell'intento di trovare del nuovo nell'ambito dell'ormai vecchia tavolozza orchestrale.

Forse in tempi non molto posteriori ai nostri, nuove tendenze e nuovi gusti abbandoneranno l'attuale organico nella scia del progresso; si riuscirà, allora, ad infrangere la barriera convenzionale e a ritoccare di conseguenza la formula orchestrale: archi, legni, ottoni?

\*\*\*

Senza avvedercene, eravamo arrivati sotto casa; la mattinata era trascorsa velocemente, densa di particolari del tutto nuovi.

Indubbiamente le tre ore antimeridiane erano state impiegate proficuamente e l'aver assistito ad una prova orchestrale aveva comportato, in special modo a Marisa, un utile beneficio.

Un ambiente insolito e impensato, sommamente istruttivo, si era schiuso agli occhi della mia nipotina con la presa di contatto con un mondo nuovo e, fino a poco tempo fa, conosciuto solo esteriormente, attraverso le sue manifestazioni ufficiali.

Inserendoci clandestinamente nel retrobottega di quella industriosa fucina di suoni che è l'orchestra, avevamo potuto osservare da vicino il funzionamento del meccanismo e rilevare così la complessità organica di quel mirabile congegno dove ciascun pro-

fessore rappresenta un dente dell'ingranaggio e il direttore d'orchestra la leva di comando.

L'impressione è stata graditissima e l'effetto, su per giù, uguale a quello che si prova constatando, all'interno di una torre, lo smisurato meccanismo dell'orologio.

Insomma, avevamo fatto un po' come Mauretto, che aveva sfasciato l'organetto di Barberia, da me regalatogli per il compleanno, per il gusto di vedere che cosa stesse dentro.

Dov'è Mauretto?

Ah! sta col naso schiacciato contro la vetrina di una pasticceria.

Io e Marisa lo raggiungiamo.

La vetrina è fornita di ogni ben di Dio: torte di tutte le grandezze, pasticcini assortiti, cioccolato, gianduiotti, caramelle...

L'esposizione acquista suggestivo sapore perchè di prepotente attualità: sono, infatti, le ore 13.

Marisa, ricalcando un argomento già trattato a teatro (la visione diretta nel leggere la musica e indiretta nel seguire la bacchetta), mi rivolge una domanda insidiosa:

— La visione principale, diretta, viene sempre accompagnata dalla visione marginale, di contorno?!

— E' un fenomeno ottico, e come tale va soggetto alle inderogabili leggi fisiche — le rispondo un po' perplesso, cercando di capire dove voglia arrivare.

— Ho i miei dubbi — aggiunge con fare birichino — ma tu, nonnino, ammetteresti eventuali eccezioni?..

— Ti ripeto, con la fisica non si scherza, — ribatto, sempre più diffidente.

— Basterà che tu osservi Mauretto — mi dice, con velata malizia.

Il nipotino, intanto, seguita ad ammirare un bel pezzo di torta..

— Ecco un caso di sola visione diretta — conclude Marisa, tutta trionfante — anzi direttissima....!!!

ARTI GRAFICHE DINO GROSSI  
MILANO - VIA PRIV. REGGIO 4

1949

