

# L'ORCHESTRAZIONE PAGANINIANA

di Michele Trenti

## INDICE

- 1. Introduzione**
- 2. Modelli precedenti e origini dell'orchestrazione paganiniana**
- 3. L'uso degli strumenti d'orchestra**
- 4. Il "Tutti" paganiniano**
- 5. Gli accompagnamenti orchestrali**
- 6. Il caso del "Couvent du mont St. Bernard"**
- 7. Osservazioni conclusive**

## 1. Introduzione

a) I testi e le fonti; considerazioni generali

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

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

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

Riportiamo di seguito l'elenco cronologico delle composizioni con orchestra di Paganini, segnando con asterisco quelle la cui ricostruzione non può essere completa sulla base del materiale attualmente conosciuto; indichiamo anche, al fine di successive considerazioni, le composizioni per la sola IV corda del violino solista e eventuali scordature utilizzate nell'accordatura solistica:

1. Sonata Napoleon	(1805/1808)	scordatura; IV corda
2. Suonata Maria Luisa*	(1810)	IV corda
3. Polacca con variazioni*	(1810)	scordatura
4. Le streghe	(1813)	scordatura
5. Primo concerto	(1815/1816)	scordatura
6. Non più mesta*	(1817/1819)	scordatura
7. I palpiti	(1813/1826)	scordatura
8. Mosè*	(1819)	scordatura; IV corda
9. Pot pourri*	(1819)	scordatura; IV corda
10. Sonata militare*	(1824)	scordatura
11. Sonata con variazioni	(1824)	
12. Secondo concerto	(1826)	
13. Terzo concerto	(1826)	
14. Maestosa sonata sentimentale	(1828)	
15. La tempesta (da Panny)*	(1828)	IV corda
16. Sonatina e polacchetta*	?	
17. Suonata Varsavia*	(1829)	
18. Suonata appassionata*	(1829)	scordatura; IV corda
19. Carnevale di Venezia	(1829)	
20. Quarto concerto	(1829/1830)	
21. Suonata amorosa e galante*	(1830)	scordatura; IV corda
22. St. Patrick's day*	(1831)	scordatura; IV corda
23. A Mr. Henry (cor., fag. e orch.)	(1831)	
24. Sonata a movimento perpetuo*	(1831/1832)	
25. Le Couvent (vl., coro m. e orch.)	(1832)	
26. Sonata per la Gran viola	(1834)	
27. La primavera*	(1838)	
28. Balletto campestre*	(1838)	

Per un esame più approfondito delle fonti si veda il Catalogo tematico curato da Maria Rosa Moretti ed Anna Sorrento.

Del Quinto concerto e di un "Gran concerto" di impronta giovanile abbiamo la parte solistica autografa ma non le partiture orchestrali, ricostruite prima da Federico Mompellio e poi da Francesco Fiore sulla base di alcune annotazioni di Paganini. Di una Tarantella possediamo infine una partitura non autografa e di un presunto Adagio con orchestra la sola parte solistica.

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

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

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

Altro elemento degno di nota è il fatto che Paganini si sia applicato al genere orchestrale solo dopo il raggiungimento di una certa maturità e l’acquisizione di una mano sicura nell’uso della tecnica della strumentazione, grazie all’esperienza maturata soprattutto a Lucca dal 1804 al 1808; a parte l’esempio isolato della Sonata Napoleon, che si distingue infatti dal resto della produzione per un trattamento dell’orchestra maggiormente legato agli esempi classici (non senza l’affiorare di tratti assolutamente personali, come l’uso estremamente consequenziale dei pizzicati nell’accompagnamento delle variazioni), Paganini compone il primo brano di grande impegno nel 1813 (*Le streghe*), all’età di 31 anni, fatto assai inconsueto per l’epoca. Questo porta a pensare che Paganini abbia avuto la possibilità (e quasi certamente l’intenzione) di maturare una concezione personale del suono orchestrale e del rapporto fra solista ed orchestra prima di accingersi alla creazione delle opere cui affidare la propria fama, ottenuta soprattutto con la tournèe europea del 1828/1834.

Se la scrittura violinistica paganiniana è stata fin dal suo apparire oggetto di attenzione e di studio approfondito, l’aspetto della sua tecnica orchestrale non è mai stato preso in seria considerazione dalla pur ricca musicologia disponibile. Il presente studio intende quindi dare un primo contributo ed una base per successivi approfondimenti ad un argomento che presenta più di un aspetto di interesse, rivelando, ad un esame sufficientemente attento, lati importanti della musicalità del compositore.

## b) Il problema delle scordature

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

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

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

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

In Paganini la scordatura avviene secondo due modalità:

1. Iperaccordatura delle quattro corde al semitono superiore
2. Accordatura della sola corda di sol una terza minore, o maggiore, o una quarta sopra, nei brani eseguiti con la sola IV corda.

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

Nel caso della scordatura della IV corda, l'intervallo adottato (la terza o perfino la quarta, nel Mosè), implica un cambio radicale del carattere della sonorità, che da tendenzialmente baritonale si fa tenorile.

Due osservazioni si impongono ancora: nel tempo la predilezione di Paganini per le scordature si affievolisce, e dopo il 1824 le composizioni con scordatura sono casi del tutto isolati, applicati tra l'altro a pezzi di minor impegno; le tonalità dei brani orchestrali sono più "chiare" (mi, re, la).

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

Nelle esecuzioni odierne le motivazioni di equilibrio tra solista ed orchestra, che suggerirono a Paganini l'adozione della scordatura, perdono rilevanza, vuoi per le brillanti sonorità che i solisti possono trarre dalle corde moderne, vuoi per la capacità delle orchestre di ottenere sonorità controllate nella dinamica e nel timbro. Tuttavia, ove il solista decida di adottarle, esse presentano un interesse filologico ed un fascino coloristico da non sottovalutare.

### c) Le indicazioni dinamiche

Nonostante le partiture autografe paganiniane presentino frequenti incongruenze nella notazione delle dinamiche, è possibile desumere indicazioni interessanti nell'intento di ricostruire la concezione degli impasti strumentali nel trattamento dell'orchestra ed

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

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

È stato recentemente suggerito da F. Scozzafava, curatore per le edizioni Erom, di porre attenzione alla differenziazione dei segni dinamici autografi, ipotizzando valori diversi per segni finora sempre interpretati come semplici varianti grafiche: si trovano infatti con frequenza le indicazioni "ff", "ffo", "ff." e così via per i vari gradi dinamici. Non è questa la sede per approfondire l'argomento; purtroppo queste problematiche sono riconducibili al contesto di un disordine grafico e di un nervosismo di redazione delle partiture che si distingue tra gli autori di ogni tempo.

Riguardo agli estremi dinamici toccati, Paganini, pur mantenendosi in generale entro i consueti limiti classici di pp e ff, raggiunge una volta il fff (alla penultima battuta dell'Adagio flebile del Quarto concerto, con diminuendo al ppp nella battuta seguente), mentre un pppp è indicato alla fine dell'Adagio del Secondo concerto; tali estremi si verificano sempre nelle battute conclusive di un pezzo, ma nel primo movimento del Quarto concerto troviamo un ppp a battuta 103 (chiusa dell'esposizione orchestrale).

Tutte le osservazioni riportate concorrono a fornire un'immagine di Paganini altamente attento al colore del suono nelle sue più piccole sfumature, in modo maggiore rispetto all'uso del suo tempo, anche grazie al dosaggio calibrato degli equilibri dinamici.

## 2. Modelli precedenti e origini dell'orchestrazione paganiniana

Alla luce delle informazioni biografiche che possediamo, nonché della conoscenza del carattere di Paganini e, in primo luogo, delle partiture, possiamo affermare che la tecnica dell'orchestra paganiniana è frutto della maturazione di uno stile fondamentalmente personale, e di una formazione essenzialmente autodidattica, cioè acquisita solo in parte attraverso lo studio regolare sotto altri maestri. Ad un primo sguardo, l'unico esempio immediatamente riconoscibile nella strumentazione di Paganini è quello di Rossini, fattore sul quale torneremo a più riprese; tuttavia dobbiamo cercare qui quell'insieme di fattori che contribuirono, nel campo dell'orchestrazione, a far sì che lo stile paganiniano trovasse la sua fisionomia definitiva, cosa avvenuta peraltro in un'età decisamente avanzata per i parametri dell'epoca. Vi è alla fine del Settecento un "filo rosso" che collega elementi di sviluppo nella tecnica dell'orchestrazione e che fa sì che Paganini si sia trovato a disposizione una paletta di soluzioni cui attinse nel definire il proprio personale linguaggio orchestrale. È d'altronde provato l'interesse che Paganini nutriva per i musicisti precedenti e soprattutto contemporanei più significativi, con intuito veramente straordinario, dimostrato dall'aver avuto per molti anni nel proprio repertorio i concerti dei maggiori violinisti-compositori di allora, come dall'esecuzione degli ultimi quartetti beethoveniani, allora misconosciuti, o dalla "scoperta" del giovane Berlioz. Per trovare maggiori analogie nel trattamento orchestrale dovremmo guardare ad autori come Bellini, Donizetti e un primo Verdi, ma poiché le partiture di questi sono posteriori (di pochi anni) a quelle paganiniane, ove non si tratti di coincidenze Paganini poté fungere eventualmente da modello.

Per quanto riguarda gli autori che possono aver avuto parte nella formazione di una tecnica orchestrale paganiniana, avvenuta tra il 1795 ed il 1813/1815 (anni della concezione delle partiture di Streghe, Palpiti e del Primo concerto), dobbiamo guardare certamente sia al repertorio concertistico coevo, che a quello sinfonico, ed anche a quello operistico, il quale, come vedremo, ebbe l'influsso più determinante sullo stile del nostro. Oltre alla stretta consonanza con le esigenze espressive personali, il linguaggio operistico esercitò un fascino particolare su Paganini anche a motivo della enorme diffusione e del successo di cui godeva; conoscendo la sensibilità straordinaria di Paganini nei confronti del pubblico, il suo trattamento dell'orchestra si configura come un'intenzionale ed originale sintesi di linguaggio concertistico-sinfonico-operistico.

Appaiono di minore rilevanza, anche se pur probabili, le influenze avvenute negli anni della maturità; vedremo come l'evoluzione, innegabile ed avvenuta in direzioni ben precise, non abbia messo in discussione una forte caratterizzazione univoca della scrittura orchestrale di Paganini, mantenutasi sempre fedele ai principi individuati in maniera completa già nel Primo concerto.

### a) Modelli nel genere sinfonico e concertistico

Il gusto orchestrale del tempo di Paganini affonda le proprie radici nell'eredità della scuola di Mannheim, che si trasfuse nel classicismo viennese; l'ampliamento della paletta dinamica e coloristica, nonché delle doti tecniche richieste agli esecutori, l'utilizzo di un numero di elementi decisamente maggiore rispetto al costume

dell'epoca, l'inserimento di uno strumento come il clarinetto, che con le sue recenti acquisizioni costruttive iniziava ad incontrare il favore dei compositori preromantici, sono tutti elementi che, pur non essendo prerogativa esclusiva dell'orchestra "degli Stamitz" (Sammartini e J. Christian Bach presentano caratteristiche analoghe), ebbero da Mannheim l'impulso determinante ed il merito della diffusione in tutta Europa tra gli anni '40 e '70 del Settecento. Lo stile vivaldiano ebbe a suo tempo una diffusione notevole, ma è troppo lontano nel tempo per esercitare un'influenza diretta.

La scuola viennese, che nella triade classica Haydn, Mozart e Beethoven trova i più alti rappresentanti, ma che annovera numerosi "minori", allievi ed epigoni, ha il merito di portare a perfezione e codificare l'organico orchestrale paradigmatico (flauti, oboi, clarinetti e fagotti a coppie, come corni e trombe, con due timpani e quintetto d'archi), oltre a definire i ruoli di ciascun componente e le specificità tecniche ed espressive delle rispettive sezioni. I classici viennesi furono per il mondo musicale europeo il modello imprescindibile di qualunque compositore strumentale; il contatto di Paganini con essi è dimostrato dal fatto che la prima composizione completamente personale del repertorio con orchestra è proprio il tema con variazioni "Le streghe" (1813), su un motivo dal balletto "Il noce di Benevento" di Süssmayr, l'allievo di Mozart che completò l'orchestrazione del Requiem.

Se esteriormente non si rilevano nello stile orchestrale di Paganini elementi di particolare somiglianza con Haydn e Mozart (la citata scordatura della viola nella Sinfonia concertante è comunque un segno da non sottovalutare), la loro importanza risiede nell'aver inciso in modo determinante su compositori i quali furono, a loro volta, i modelli diretti di Paganini, in primo luogo Viotti e Rossini (il cui famoso crescendo è sostanzialmente riconducibile all'eredità di Mannheim). Molto più marcata sembrerebbe l'impronta, esclusivamente indiretta, di Beethoven, che nel 1812 aveva già composto otto delle nove sinfonie (anche se mai eseguite in Italia all'epoca) e tutti i concerti, e la cui scrittura magniloquente nei Tutti orchestrali può ricordare per alcuni aspetti l'energia del suono paganiniano. Si deve però notare che da un punto di vista tecnico le differenze sono maggiori delle affinità, e che l'apparente parentela è limitata al gusto comune per sonorità magniloquenti e per i contrasti marcati.

Un'importanza minore sembrano aver avuto anche esempi strumentali di compositori italiani d'opera come Paisiello e Cimarosa, il cui gusto coloristico classicheggiante era decisamente superato per le esigenze espressive paganiniane.

Nel campo del concerto solistico, l'esempio più ammirato da Paganini è sicuramente quello di Viotti; il vercellese costituiva agli occhi di Paganini un esempio ammirevole sia dal punto di vista musicale che "imprenditoriale", essendo divenuto acclamato produttore di se stesso secondo un'idea che Paganini sviluppò al massimo grado, ed in modo confacente la propria natura, con la celebre tournée europea degli anni 1828/1834. La notorietà e la stima di cui Viotti godeva nell'Europa musicale di fine '700 e dei primi anni dell'800 erano enormi, né si esaurirono con la sua scomparsa: ancora Brahms giudicava il Concerto n. 22 (in la minore) di Viotti la vetta suprema raggiunta dal concerto violinistico (e certamente non mancavano a Brahms esempi illustri, compresi i 6 concerti di Mozart e quello di Beethoven – che è, per inciso, debitore in più di un fattore verso le sonorità viottiane).

La genesi creativa dei 29 concerti di Viotti per violino e orchestra abbraccia un arco di tempo che coincide precisamente con il periodo della vita di Paganini dalla nascita al soggiorno di Lucca, cioè dal 1782 al 1808. L'evoluzione dello stile orchestrale, che qui ci interessa, è radicale, partendo da una concezione preclassica per approdare ad una preromantica: l'organico è di soli archi fino al Concerto n. 18 del 1791 (con la previsione di 2 oboi e 2 corni ad libitum in alcuni casi), anno della morte di Mozart –

che poco prima aveva ripreso il concerto n. 16 di Viotti aggiungendovi parti di trombe e timpani (Viotti aggiunge successivamente trombe e timpani nel proprio concerto n. 20). Dal Concerto n. 22 (quello citato, in la minore) del 1803, l'organico è già quello beethoveniano dell'op. 61 (del 1806), con 1 flauto, due oboi, clarinetti, fagotti, corni e trombe, più timpani e archi, mentre negli ultimi due concerti (n. 28 e 29) i flauti in partitura saranno due; interessante l'inserimento del triangolo nel concerto n. 25 in la minore, anticipatore del Rondò della Campanella e ancor più del Rondò del Quarto concerto, appunto con triangolo.

Un elemento che non poté non attrarre l'interesse di Paganini è la capacità di Viotti di adattare il proprio gusto, specificamente anche nel campo del colore orchestrale, alle esigenze e alla natura del pubblico, cui era estremamente sensibile. Paganini, che quanto a sensibilità del pubblico non era inferiore a Viotti, ereditò tale capacità, applicandola però ad altri parametri delle proprie composizioni; l'organico paganiniano, salvo piccoli scostamenti e con l'eccezione della campanella (e triangolo appunto nel Quarto concerto) resta sostanzialmente invariato: in esso Paganini sembra aver trovato una dimensione aurea per esprimere il proprio pensiero.

Tralasciando altri aspetti del concerto viottiano (la concezione antidialettica della forma-sonata\* è il più significativo tra questi) che possono aver avuto influssi sullo stile paganiniano, è soprattutto sull'uso degli strumenti d'orchestra nel Tutti che rileviamo soluzioni annunciatrici di procedimenti adottati da Paganini; il suono complessivo di Viotti è molto più sfumato rispetto a quello paganiniano; è invece il modo di procedere, guidato dalla sensibilità del colore più che da criteri fissi di natura "scolastica", che accomuna i due violinisti-compositori, i quali manifestano così, in modo diverso, la sensibilità italiana e l'autonomia di questa rispetto al modello tedesco.

Le partiture di altri autori, come Rode, Kreutzer o Baillot – tutti oggi ricordati più per l'apporto alla didattica che per l'opera compositiva – tendono a proseguire sulla strada dei modelli precedenti, con notevoli influssi proprio di Viotti e perfino degli ultimi maestri barocchi, secondo un ideale estetico apollineo, collocabile in una visione classica con sfumature preromantiche, che sembra poco confacente alla dionisiaca e romantica personalità paganiniana. Paganini, che ebbe in repertorio per molti anni diversi concerti di Rode e Kreutzer, sembra aver ereditato da loro poco sotto l'aspetto del suono orchestrale, mentre maggiori sono i segni lasciati da questi autori su Paganini nel campo formale, in particolare sul trattamento della forma sonata in ambito di concerto solistico.

Muzio Clementi, attivo nel genere del concerto pianistico, è un altro esempio cui Paganini avrebbe potuto guardare con una certa attenzione, benché non vi siano tracce in tal senso nella biografia del nostro; la sua concezione dell'orchestra è peraltro legata anch'essa ai modelli sinfonici classici, con particolare riguardo alla scuola viennese.

Si accenna infine ad un altro musicista italiano della generazione precedente Paganini: Luigi Boccherini. Nato a Lucca nel 1743, si era formato nella città natale fino al 1766, trasferendosi poi, più o meno stabilmente, a Madrid. Si era spento nel 1805, proprio nell'anno in cui Paganini si era stabilito a Lucca, dove non possono essere mancate manifestazioni in ricordo del celebre concittadino scomparso. Se nella musica da camera (produzione predominante di Paganini in quel periodo) l'esempio boccheriniano è evidente - per esempio nella dignità conferita all'apporto della chitarra nei quintetti, in omaggio alla patria di adozione, la Spagna -, nel campo orchestrale (concerti per violoncello) poco accomuna la lievità del suono del lucchese all'esuberanza di quello paganiniano; vi è peraltro una flessibilità delle soluzioni ed



una attenzione al dettaglio coloristico che possono essere state per Paganini oggetto di riflessione, data la predisposizione in tal senso che si manifesterà poi con soluzioni più eccentriche ed “istrioniche”.

Nella produzione più tarda, riferita al periodo della tournèe europea, si può notare una prudente evoluzione del linguaggio orchestrale di Paganini, che si concretizza in una maggiore varietà di soluzioni sia nei Tutti che negli accompagnamenti; i brani in cui ciò assume effettiva rilevanza sono il Quarto concerto e la Maestosa Sonata Sentimentale; possiamo forse ritrovare in Spohr l'esempio di alcune combinazioni coloristiche, particolarmente nelle parti cantabili e dolci dei Tutti, che sembrano condensare tratti tipici di Viotti e Rode con elementi beethoveniani (si potrebbe pensare anche a certo Schubert, se questi non fosse rimasto completamente sconosciuto a Paganini); troviamo nel Quarto concerto alcuni impasti nelle parti d'accompagnamento mai utilizzati in precedenza; è in ogni caso probabile che tale ampliamento della “paletta” coloristica fosse anche una naturale evoluzione intrinseca della sensibilità paganiniana, cui deve avere influito il rapporto con le caratteristiche e le capacità esecutive di orchestre di alto livello con le quali Paganini venne a contatto dopo il 1828.

Complessivamente appare evidente che Paganini, nonostante gli elementi di interesse colti in alcune produzioni strumentali contemporanee, non trovasse in esse modelli completamente confacenti la propria concezione musicale (un discorso a parte andrebbe fatto per Berlioz, data la notevole vicinanza di carattere che si manifesta nella predilezione per alcune sonorità, ma dove influenza ci sia stata, essa è avvenuta, per ragioni cronologiche e storiche, da Paganini verso Berlioz). Paganini si rivolse allora al mondo dell'opera, il quale proponeva, sul versante del trattamento dell'orchestra, esempi molto più vicini alle sue esigenze, al suo gusto esuberante e fortemente rivolto al plateale effetto drammatico.

\* è estremamente interessante a questo proposito notare l'appunto che compare nel manoscritto della parte solistica del Quarto concerto, in fondo al primo movimento: Paganini mette in colonna le cifre 104, 96, 23, 100, 29 – con il totale di 352 – corrispondenti alla lunghezza in battute delle sezioni del movimento (tale “lista” di battute la troviamo, significativamente, anche negli altri movimenti e in molti altri pezzi); il tutti iniziale (Esposizione orchestrale) è di 104 battute, l'Esposizione solistica è 96 battute, la Coda dell'Esposizione è 23 battute, lo Sviluppo e la Ripresa sono di 100 battute e la Coda finale di 29, comprendendo la parte prima e dopo la cadenza; tali numeri sono presenti anche lungo la parte solistica, nei punti rispettivi, e denotano due elementi importanti: in primo luogo l'attenzione di Paganini agli equilibri formali, cioè ai rapporti di lunghezza fra le sezioni; in secondo luogo la concezione bipartita della sonata (Esposizione – Sviluppo e Ripresa) secondo il modello più antico. La Ripresa avviene tra l'altro in tutti e sei i Concerti di Paganini – con Quinto e “Gran concerto” - con la presentazione, in tonalità di tonica, del Secondo tema, configurando la sezione come elaborazione del primo tema e ripresa del secondo tema, il tutto in modo unitario. In realtà la struttura tripartita è “riguadagnata” attraverso la doppia Esposizione (una orchestrale ed una solistica), che propone – secondo lo stile classico viennese – l'idea dell'Esposizione in versione dapprima orchestrale poi solistica come variante dell'esposizione tradizionalmente ritornellata.

## b) Modelli nel genere operistico

Prima di affrontare il caso di Gioacchino Rossini, certamente il maggior “creditore” nei confronti dello stile orchestrale paganiniano, valutiamo altri apporti di compositori attivi in Italia ed all'estero negli ultimi due decenni del Settecento e nei primi quindici anni dell'Ottocento. È tra l'altro evidente che, avendo iniziato Rossini la propria attività creativa nel novembre del 1810 (con la rappresentazione veneziana di

Demetrio e Polibia), quando cioè Paganini aveva già 28 anni, altri devono essere stati i modelli cui guardare nella fase della precedente formazione; la Sonata Napoleon, del 1804, ne è testimonianza, con una scrittura ancora saldamente improntata a quella di autori precedenti l'apparizione di Rossini sulle scene liriche.

Sono quasi tutti italiani, nel campo dell'opera, gli autori che possono avere avuto qualche significato nella formazione del gusto paganiniano (ed anche rossiniano): uniche eccezioni, di rilievo peraltro limitato (non si considera qui il valore artistico in senso assoluto, ma la possibile incidenza, valutata sulla base dei risultati, nella definizione dello stile orchestrale di Niccolò Paganini), sembrano venire dal Mozart della trilogia di Da Ponte (in particolare Don Giovanni, non a caso la più "drammatica" delle tre) e del Flauto magico, e, più indietro nel tempo, da Gluck, per l'impronta fortemente drammatica impressa all'uso dello strumentale, nelle ouvertures dall'Alceste in poi, soprattutto con Ifigenia in Aulide ed Ifigenia in Tauride (quest'ultima del 1781). Nella fase tarda della produzione Paganini ebbe certamente contatti con Weber, le cui sonorità da romanticismo nordico erano tuttavia poco congeniali alla sensibilità del nostro.

I compositori che ebbero maggior influenza sulla formazione della concezione orchestrale pre-rossiniana di Paganini sono Spontini e Cherubini. Entrambi attivi a Parigi durante il periodo napoleonico, godettero di una fama internazionale e la loro opera si diffuse con l'espansione francese dell'impero; Paganini, che iniziò la sua carriera professionale a Lucca al servizio di Elisa Baciocchi, sorella di Napoleone, ebbe certamente un contatto facilitato con le musiche dei due più anziani compositori. Inoltre la "grandeur" dei loro lavori, che esprimevano anche un entusiasmo celebrativo verso le imprese dell'Imperatore, era confacente allo spirito paganiniano.

Nel caso di Spontini, i lavori che possono avere avuto qualche significato come modello per l'orchestrazione paganiniana sono "La Vestale" del 1807 e il "Fernando Cortez" del 1809; in certo modo essi sono debitori a Cherubini di una concezione grandiosamente sinfonica nel tessuto delle ouvertures, concezione sviluppata da Spontini in modo ancor più esteriorizzato (e in questo più vicina a Paganini), laddove Cherubini gioca decisamente sulle proprie capacità contrappuntistiche e su trame maggiormente elaborate.

Cherubini, che all'epoca della giovinezza di Paganini era già un Maestro riconosciuto, fu modello imprescindibile per la generazione successiva di operisti. Partendo da posizioni estremamente innovative (mentre in tarda età si attestò su moduli conservatori, in un periodo che vedeva già affacciarsi alla scena il giovane Berlioz), fu uno dei principali artefici dell'affermazione di uno stile che porterà al Grand Opera, anche attraverso una sinfonizzazione degli elementi della scrittura che trova brillante espressione nelle ouvertures (non è un caso che, parlando di modelli operistici per l'orchestrazione paganiniana si ponga l'attenzione essenzialmente alle ouvertures: il modello in oggetto è essenzialmente quello della scrittura del Tutti, e le esposizioni orchestrali dei concerti paganiniani sono sempre ampie esposizioni in forma sonata; per quanto concerne gli accompagnamenti invece il violino ha necessità troppo differenti da quelle della voce, e la situazione nel golfo mistico è troppo diversa da quella concertistica per offrire spunti rilevanti).

Iniziando ad operare qualche anno prima di Spontini, Cherubini costituisce veramente il riferimento operistico per eccellenza prima dell'avvento dell'astro rossiniano, ma lo stesso stile beethoveniano sembra avere trovato spunto nella grandiosità dell'effetto orchestrale di Cherubini – non dimentichiamo che Beethoven manifestò più volte la propria grande ammirazione per l'italiano.

Fiorentino di nascita, essendo stato attivo in Toscana fino al 1884 (anno della rappresentazione a Firenze dell'Idalide – Teatro della Pergola), non fu certamente difficile per Paganini entrare in contatto con la sua produzione durante il periodo di Lucca; delle opere del periodo italiano spesso sono andate perdute parti importanti, e non è facile delineare gli elementi di tale produzione che possono essere stati “metabolizzati” dal giovane Paganini; è comunque più alla produzione del maturo periodo francese che ci si deve rifare per trovare qualche modello di stile per il trattamento dell'orchestra, dal Demofonte (1788) alla Faniska (1806), e oltre fino a Les Abencèrages del 1813, quando però l'attenzione paganiniana stava per rivolgersi alla produzione di Rossini – come testimoniano “I Palpiti”, composti nel 1813 immediatamente dopo la “prima” rossiniana.

Un'analisi degli organici richiesti nelle ouvertures delle opere dalla Lodoiska del 1791 a Les Abencerages del 1813 è già significativo per comprendere lo sviluppo della concezione sonora sinfonica che si impose come base definitiva di ogni sviluppo posteriore nel XIX secolo: in “Lodoiska” legni a 2, 2 corni, 2 trombe, 1 trombone, timpani e archi; “Medea” (1797), dal colore più cupo, rinuncia alle trombe e al trombone, e porta a 4 il numero dei corni; “Le due giornate” (1800) utilizza 3 corni (abbandonando il principio delle coppie; Beethoven farà altrettanto quattro anni dopo nell' Eroica), 2 trombe ed 1 trombone; dall'”Anacreonte” (1803) l'organico standard si stabilizza su coppie di legni, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, timpani ed archi, modello che sostanzialmente rimarrà di riferimento fino a Brahms (che vi aggiunge un controfagotto, o, nella II sinfonia, la tuba).

È poi in quei tratti di accompagnamento paganiniano in stile di recitativo (nei Concerti e nelle Variazioni) ed in quelli nello stile di scena lirica che si rileva l'influenza di Cherubini, per l'accentuato contrasto dinamico tra le parti solistiche e le esplosioni accordali che le punteggiano.

### c) Gioacchino Rossini

Nell'ambito delle influenze sulla formazione della tecnica orchestrale paganiniana Rossini va trattato come capitolo a parte; si ritiene utile affrontare l'argomento evidenziando le analogie ed anche le differenze tra le peculiarità di scrittura dei due autori.

Più giovane di Paganini di 10 anni, Rossini fece un ingresso precocissimo e di immediato successo nel mondo dell'opera, coltivando sia il genere buffo che quello serio, e conferendo ad entrambi una svolta radicale fino ad addentrarsi in atmosfere timbriche decisamente romantiche con il Guglielmo Tell, del 1829.

Le prime opere rossiniane recano già un'impronta personale, e anche dove gli organici si limitano all'uso di pochi legni e dei corni (La scala di seta, Il signor Bruschino), la scrittura conferisce all'orchestra colori nuovi e sempre cangianti rispetto ai più standardizzati modelli precedenti. È comunque a partire da opere come “L'Aureliano in Palmira” (la cui ouverture sarà ripresa pari pari nel “Barbiere di Siviglia”), “Tancredi” (ouverture dalla “pietra del paragone”) ed “Il turco in Italia” che l'ampliamento dell'organico – attuato anche, seppure in misura minore, operando su soggetti buffi – che la fisionomia dell'orchestrazione porta a rintracciarvi il modello che Paganini dovette considerare come il più congeniale alle proprie esigenze.

È certamente più nel trattamento orchestrale dei lavori “seri” che Paganini trova un riferimento consono alle proprie esigenze; d'altronde i pur determinanti motivi di

parentela tra l'orchestrazione rossiniana e quella paganiniana non comportano affatto un appiattimento su criteri e soluzioni "copiate": ciò emerge con evidenza dal fatto che dove Paganini impiega temi rossiniani (Palpiti, Mosè, Non più mesta – da Cenerentola –, Sonata amorosa e galante – da Zelmira), non esita a modificarne l'orchestrazione, la tonalità e perfino tratti dell'armonizzazione (come nel tema della preghiera del Mosè, dove Paganini inserisce una dominante secondaria nel passare al tono relativo maggiore, mentre Rossini passa direttamente dalla dominante del minore alla quarta e sesta del relativo maggiore). Non così avverrà per esempio nel caso dell'allievo Sivori, che parafrasando temi di opere verdiane, manterrà la scrittura orchestrale letteralmente fedele all'originale.

Abbiamo documentazione dell'interesse di Paganini alle opere di Rossini fin dai primi lavori: con riferimento al Tancredi, la prima importante opera seria del pesarese, Paganini scrive a Ricordi nell'ottobre del 1813, anno della "prima" avvenuta alla Fenice di Venezia, chiedendo una partitura dell'opera ed una particella di un duetto; in seguito, soprattutto negli anni 1817-1821, i rapporti si faranno sempre più intensi, sfociando in una sincera amicizia e stima reciproca.

Passando in rassegna gli elementi dell'orchestrazione che accomunano Rossini e Paganini, cerchiamo anche di cogliere le relative divergenze, allo scopo di individuare i "debiti" paganiniani nei confronti del pescarese e di evidenziare i tratti che invece si configurano come originali.

Organici: Osserviamo anzitutto che nella produzione giovanile di Rossini (antecedente il 1815, anno di composizione del Primo concerto paganiniano) le opere buffe, le farse, le opere giocose, utilizzano quasi sempre un organico più leggero – in sintonia con l'argomento – rispetto alle opere serie e ai drammi; nell'ouverture del Signor Bruschino ed in quella della Scala di seta vengono impiegati 1 flauto, 2 oboi, 2 clarinetti in do ed 1 fagotto, poi 2 corni ed archi, anche se nella Scala di seta, nelle arie di Lucilla (N.5) e di Giulia (N.6) compaiono rispettivamente 2 ottavini e 2 flauti, e l'aria di Giulia presenta anche una parte rilevante di corno inglese (che può mutare dal secondo oboe); del repertorio buffo rossiniano un unico tratto resta in comune con l'orchestra di Paganini: l'utilizzo di una sola parte di fagotto (il suo rinforzo nei Tutti, con un secondo o con il serpente - oggi in genere sostituito con il controfagotto – è un espediente di prassi esecutiva, accolto dallo stesso Paganini, di cui si parlerà in seguito). Nel repertorio serio degli stessi anni (Tancredi e Turco in Italia, dopo i primi approcci con Demetrio e Polibio e con Ciro in Babilonia) l'organico, secondo le esigenze dei soggetti, è decisamente più ampio, pur senza raggiungere la potenza cherubiniana: legni sempre a coppie, con corni; in più 2 trombe; 1 trombone basso nel "Turco"; i timpani. Nelle ouvertures di Tancredi (ricavata da quella della Pietra del paragone di un anno prima) e Turco in Italia, come nella giocosa Italiana in Algeri e nell'Aureliano in Palmira troviamo la banda turca (gran cassa, piatti e triangolo), secondo le esigenze dell'ambientazione; nella Gazza ladra (1817) i corni diventeranno 4, con due intonazioni diverse. Notiamo in particolare che l'uso della banda turca, conseguenza della moda europea dei soggetti esotici e non certo invenzione di Rossini, diviene, a causa della frequenza dell'utilizzo (argomento "orientaleggiante" avranno in seguito ancora Mosè, Assedio di Corinto e Moametto II), quasi un colore intrinseco al Tutti orchestrale: è in questo modo probabilmente che passa nell'orchestra paganiniana, affrancandosi da qualunque riferimento a luoghi e soggetti, e costituendo un'eccezione nel panorama sinfonico e concertistico, dal quale resterà altrimenti esclusa (con l'eccezione di Berlioz) ancora fino alla fine dell'Ottocento, quando gli organici di Smetana, Dvorak (e poi Strauss e Mahler)

ingloberanno sempre più ampie sezioni di percussioni sia per conferire ai passaggi un “colore” popolareggiante che per avviarsi verso nuove frontiere timbriche.

Altra caratteristica ricorrente è l’uso di un trombone basso (e non della più consueta serie dei 3 tromboni – contralto, tenore e basso – in ambito sinfonico classico), con funzione di rinforzo del basso, sovente con figurazioni ritmiche diverse da celli e bassi (e fagotto), in valori più ampi. Se il modello è quello della Lodoiska (e del Portatore d’acqua) di Cherubini, il trattamento che Rossini ne fa conduce direttamente a Paganini, il quale, fino al 1824 adotta sempre un solo trombone tranne che per il Primo concerto e per Non più mesta (la Sonata Napoleon prescrive “tromboni unisoni”), mentre successivamente diventerà consueto l’uso dei tre tromboni.

Un’ultima osservazione riguarda il confronto tra la varietà degli organici rossiniani e la relativa fissità di quelli paganiniani: l’origine di questa differenza è da ricercare nel fatto che l’opera assume fisionomie molto diverse, con il mutare dei soggetti (il colore orchestrale è parte essenziale dell’ambientazione), mentre in Paganini, si verifica sempre lo stesso tipo di “situazione” sonora (l’accompagnamento del violino), per cui, una volta trovata per l’orchestra la fisionomia soddisfacente, la si può coniugare di continuo puntando sulla varietà del discorso solistico. È altresì probabile, come lasciano intravedere particolari delle ultime composizioni, che se la produzione paganiniana avesse potuto crescere ulteriormente, le soluzioni adottate avrebbero spaziato sempre più nella direzione di colori in cui la predominanza del solista è meno assoluta.

Dinamiche: la paletta dinamica adoperata da Rossini ha numerose gradazioni; le intensità non eccedono le indicazioni classiche dal pp al ff, con relativi accenti e sforzati (nella coda dell’ouverture della Gazza ladra compare per la prima volta un “tutta forza”, da intendersi come ulteriore gradino dinamico oltre il ff); ma è all’interno di questa gamma che le sfumature sono estremamente ricche. Comparativamente l’orchestra paganiniana ha dinamiche meno variegata, utilizzando con decisa preferenza i forti contrasti. A partire dal Secondo concerto vediamo estremi più marcati, con pppp e fff. Il segno di forcilla chiusa (sia crescente che decrescente), usato costantemente da Rossini, viene adottato anche da Paganini, anche se con minore consequenzialità e rigore, a partire dal Secondo concerto.

Il celebre “crescendo” rossiniano non trova invece in Paganini alcun riscontro, a causa della predilezione per i contrasti a tinte forti – bisogna comunque sempre tenere a mente le esigenze effettivamente diverse del genere operistico, anche ove si tratti di ouverture, rispetto a quelle del concerto solistico.

Uso dei registri e tessitura: Il “Tutti” rossiniano non si contrappone, come in Paganini, al “Solo”, è bensì l’affermazione in f o ff dell’idea tematica spesso preannunciata in p, secondo una consuetudine sinfonica classica. Si trovano sonorità varie nei Tutti di Rossini, essenzialmente in riferimento al colore ed ai registri su cui viene insistito. Il parallelo più vicino al Tutti paganiniano lo troviamo in quelle parti dal suono pieno e potente, a parti allargate: Rossini tende generalmente ad una scrittura trasparente anche nelle dinamiche più marcate, attraverso le distanze tra le parti in rilievo (e quindi “vuoti” di registro che fanno risaltare meglio le singole parti), Paganini riempie maggiormente ogni registro; in modo particolare quello medio-grave assume predominanza attraverso i tromboni, che conferiscono drammaticità al suono e al tempo stesso “avvolgono” con la loro sonorità gli strumenti a fiato più acuti, attenuandone l’incisività squillante a vantaggio della parte tematica, sempre affidata ai violini.

Scrittura delle parti tematiche: secondo l'abitudine classica la scrittura portante del discorso musicale è affidata in Rossini agli archi; tuttavia questo ruolo non è più preminente come in altri autori, compreso Spontini e lo stesso Cherubini. I legni acquisiscono spesso funzione espositiva autonoma, attraverso significativi "soli" (a volte in raddoppio plurimo su due o più ottave). Paganini è molto più orientato alla soluzione standard del tema affidato, come detto sopra, ai violini I; tuttavia esempi di scrittura nella quale i legni espongono il tema non mancano: nel Primo concerto per esempio nell'esposizione orchestrale il secondo tema è distribuito a flauto, clarinetto e fagotto su tre ottave, e nella transizione allo sviluppo (b.221) la disposizione è la stessa con l'aggiunta dell'oboe a raddoppio del clarinetto.

Una scrittura "paganiniana" la troviamo nell'ouverture del Turco in Italia con il Tutti, in ff, di b. 63: la funzione armonica dei legni, l'accompagnamento di viole, celi e bassi (questi con raddoppio del fagotto), le sottolineature degli ottoni e la ritmica scansione della grancassa conferiscono un colore orchestrale molto vicino a quello paganiniano (anche se il tema è tipicamente rossiniano), salvo forse per il tremolo continuo dei timpani, espediente pochissimo usato da Paganini in situazioni simili.

Ciò che generalmente distingue la tecnica rossiniana da quella paganiniana è appunto il raddoppio della linea tematica, presente in modo rilevante sia negli archi che nei legni: per la maggior parte dei Tutti in Rossini le singole sezioni non solo contengono sia parte tematica che accompagnamento, ma hanno in se stesse un equilibrio in cui il tema acquista il necessario rilievo; in Paganini, viceversa, le poche situazioni di raddoppio del tema - esposto dai violini I - si configurano come sottolineature che non possiedono predominanza nell'ambito della sezione. Anche il raddoppio dei violini I con i violini II è in Paganini molto raro, assumendo i Violini II quasi sempre funzione di accompagnamento.

In definitiva rileviamo che la scrittura orchestrale rossiniana costituisce la base ed il modello per quella paganiniana, poiché si configura come una sintesi di procedimenti già adoperati dagli autori del tempo che il violinista recepì, nel suo insieme, vicina alle proprie esigenze espressive. Tuttavia motivazioni specifiche unitamente ad un carattere affatto originale portano Paganini a realizzare a sua volta una sintesi particolare, con elementi individuabili e ricorrenti, talvolta fuori da quegli schemi classici con i quali Rossini si mantiene sostanzialmente più in linea.

### 3. L'uso degli strumenti d'orchestra

Organici: Ricordando ancora una volta come l'individuazione degli organici dei brani di Paganini presenti sovente dei problemi a causa delle discrepanze tra fonti diverse (anche se autografe), riferibili ad esecuzioni diverse, riportiamo di seguito l'elenco dei brani dei quali si è potuto ricostruire l'organico, confrontando partiture e parti d'orchestra, riferendoci allo strumentale maggiore nel caso di versioni differenti; il quintetto degli archi è sempre sottinteso.

Sonata Napoleon	2fl.,2ob.,2cl.,2fg. /2cor,2tr.,trbni uniss.,Tp., G.C.
Suonata Maria Luisa	0,2,0,0/2,0,0,0
Le streghe	2,2,2,2/2,2,1,0/Tp., G.C.
Primo concerto	2,2,2,2/2,2,3,1/Tp., G.C.
Non più mesta	2,2,2,2/2,2,3,0/Tp., G.C.
I palpiti	2,2,2,2/2,2,1,0/Tp., G.C.
Mosè	1,2,2,2/2,2,1,0/Tp., G.C.
Pot pourri	2,2,2,1/2,2,1,0/Tp., G.C.
Sonata militare	2,2,2,1/2,2,3,0/Tp., G.C.
Sonata con variazioni	1,2,2,1/2,2,1,1/Tp., G.C.
Secondo concerto	2,2,2,1/2,2,3,1/Tp., G.C., Campanella
Terzo concerto	2,2,2,1/2,2,3,0/Tp., G.C.
Maestosa sonata sentimentale	2,2,2,1/2,2,3,1/Tp., G.C.
Suonata appassionata	2,2,2,2/2,2,3,0/Tp., G.C.
Carnevale di Venezia	2,2,2,2/2,2,3,0/Tp., G.C. (2 parti di viole)
Quarto concerto	2,2,2,2/2,2,3,0/Tp., G.C. Triangolo
Suonata amorosa e galante	2,2,2,2/2,2,3,0/Tp., G.C.
St. Patrick's day	2,2,2,2/2,2,3,0/Tp., G.C.
A Mr. Henry (cor., fag. e orch.)	1+ott.,2,2,2/2,2,3,serp./Tp., G.C.
Sonata a movimento perpetuo	1+ott./2viole,vc., cb.
Le Couvent (vl., coro m. e orch.)	2,2,2,2/2,2,3,0/Tp., G.C., Camp./Coro
Sonata per la Gran viola	2,2,2,1/2,2,3,0/Tp., G.C.

Lo schema indica, nell'ordine, il numero di flauti, oboi, clarinetti, fagotti / corni, trombe, tromboni, cimbasso / timpani, Gran cassa (con piatti, alla "turca"); quindi, ove presenti, il campanello o il triangolo; la parte di cimbasso, ove presente, comporta una raddoppio con il serpente.

Segnaliamo in particolare le discrepanze presenti tra le partiture originali ed il materiale d'orchestra, frutto di successive aggiunte, seppur vicine nel tempo alla stesura della partitura, per i concerti n. 1, 2 e 3 (nel Quarto concerto l'unica parte aggiunta, ma evidentemente concepita fin dall'origine, è quella di triangolo per l'ultimo movimento):

- Nel Primo concerto la partitura autografa prevede archi, un flauto, due oboi, due clarinetti, un fagotto, due corni, due trombe, un trombone; le parti aggiuntive sono per flauto II, fagotto di rinforzo, primo e secondo trombone, serpentone, timpani, banda turca.

- Nel Secondo concerto la partitura autografa comprende gli archi, un flauto, due oboi, due clarinetti, un fagotto, due corni, due trombe, tre tromboni, mentre gli strumenti presenti nelle sole parti d'orchestra (ma confortati dall'appunto in calce alla partitura, che li nomina espressamente) sono flauto II, serpentone e cimbasso, timpani, gran cassa e campanella in fa diesis; sembra che, in questo caso, le aggiunte siano

praticamente contemporanee alla partitura, poiché almeno la campanella è talmente costitutiva del discorso musicale che non si può immaginare una versione del “Rondò della campanella” senza lo strumento: I motivi che possono aver indotto Paganini a tralasciare tali strumenti in partitura possono essere vari: dall’idea di una parte ancora da definire ed eventualmente modificare, al timore di essere copiato, alla mancanza di righe sulla carta pentagrammata.

- Nel Terzo concerto l’autografo della partitura ha un organico di archi, un flauto, due oboi, due clarinetti, un fagotto, due corni, due trombe, tre tromboni – identico a quello del Secondo concerto: in calce una scritta segnala la presenza di parti d’orchestra aggiuntive di flauto II, fagotto di rinforzo, serpentone e cimbasso, timpani e gran cassa.

Le parti aggiuntive confermano i tanti elementi che indicano il gusto paganiniano per le sonorità magniloquenti (non ci sono peraltro elementi per ipotizzare fattori esterni che potrebbero aver indotto Paganini ad accrescere gli organici in maniera incongrua alla propria concezione); le versioni degli autografi, sono state quasi certamente dettate da ragioni di disponibilità di strumentisti e, quindi, di eseguibilità in contesti specifici.

La predilezione di Paganini per organici di ampie dimensioni è evidente: se si eccettuano la Sonata a movimento perpetuo e la “Maria Luisa”, tutte le composizioni eccedono gli organici utilizzati dai compositori dell’epoca nel campo del concerto violinistico; una puntualizzazione è necessaria per la parte di fagotto: le composizioni scritte fino al 1828 contemplano una sola linea per il fagotto, sostanzialmente di raddoppio del cello e basso, con rinforzo nei Tutti, come dimostrato dalle parti utilizzate nei concerti da Paganini. Successivamente, per esempio nel Quarto concerto e nella Maestosa sonata sentimentale, le linee sono due distinte (anche se sovente procedono assieme nei Tutti, mentre nei Soli il secondo generalmente tace).

In ogni caso, nell’impostazione della sezione dei legni Paganini si mantiene nella norma del tempo; sono invece le sezioni degli ottoni e delle percussioni ad assumere sonorità decisamente diverse da quelle consuete, per la presenza dei tromboni (prevalentemente uno solo nelle Variazioni, sempre tre nei Concerti e Sonate) - mentre non si giunge mai a superare la coppia di corni (soluzione di solito anteposta all’inserimento dei tromboni), e per il rilievo dato ai timpani e soprattutto alla grancassa. Talora si trova l’indicazione di “serpente e cimbasso” con funzione di raddoppio del basso nei Tutti; la consuetudine odierna di sostituire questi strumenti rispettivamente con controfagotto e tuba, giustificata dalla maggior disponibilità di questi ultimi e dalla migliore confidenza degli esecutori, non rende giustizia del timbro decisamente più metallico degli strumenti originali. È peraltro documentato che in alcuni casi tali raddoppi prescritti non siano stati utilizzati da Paganini stesso, data la presenza di parti autografe stese in maniera completa ma chiaramente (per assenza di segni di esecuzione) non adoperate.

Come già ricordato, è poi estremamente significativa la presenza costante della “banda turca”, che è effettivamente tratto inconfondibile dell’orchestra paganiniana nei Tutti.

Vediamo infine quale ruolo Paganini concepisse per la sezione degli archi, nell’equilibrio con le altre sezioni. Il bagaglio di parti d’orchestra usate durante la tournée dal 1828 al 1834, con l’esecuzione di quasi tutti i brani composti prima e durante tale periodo, evidenzia l’utilizzo di sezioni di archi piuttosto uniformi; complessivamente abbiamo in media 7 leggii di violini I (13-14 esecutori), 6 leggii di violini II, 4 leggii di viole, 5 leggii di violoncelli e 6 di contrabbassi. Il maggior numero di violoncelli rispetto alle viole e l’alta presenza di contrabbassi (è



ipotizzabile, anche se improbabile, che i contrabbassi leggessero singolarmente su un leggio) testimoniano il gusto di Paganini per la predominanza delle sonorità gravi, in perfetta sintonia con l'importanza attribuita ai tromboni nel registro medio-grave.

L'insieme di queste considerazioni offre il quadro di una ricerca sonora all'insegna della grandiosa drammaticità, in misura assolutamente particolare per l'epoca; ciò stupisce, ad un primo sguardo, per il contrasto con l'attenzione quasi maniacale di Paganini al fatto che lo strumentale non insidi mai la predominanza assoluta del solista: in realtà questa non viene mai meno grazie all'attenzione nella configurazione degli accompagnamenti. È comunque da notare come nelle composizioni paganiniane il discorso proceda per piani sonori contrastanti direttamente accostati, secondo un principio quasi barocco: parti solistiche, in cui l'orchestra riduce la propria sonorità ai minimi termini, si alternano a Tutti, in cui la scrittura sfrutta le più ampie possibilità dinamiche dello strumentale, quasi a "sfogare" le energie represses durante i lunghi assoli. Tale caratteristica si ritrova lungo tutta la produzione paganiniana, e l'evoluzione che si osserva con i brani composti a partire dalla tournée europea (1828-1834), non tocca questo aspetto.

Può essere infine significativo notare come le composizioni per la sola quarta corda non comportino differenze nello strumentale di accompagnamento adottato.

La differenziazione Solo/Tutti: è incontestabilmente documentato che Paganini adoperò lungo tutto l'arco della propria attività concertistica, senza alcuna eccezione, la prassi di far accompagnare i passi di assolo del violino da un gruppo ristretto di archi. Tale prassi, di derivazione barocca (secondo lo schema di concertino e concerto grosso), era, all'epoca di Paganini sostanzialmente superata, anche se non esclusa.

Vediamo anzitutto quali erano le dimensioni del "concertino" di accompagnamento, rispetto all'organico complessivo: basandoci ad esempio sulle parti usate nell'esecuzione del Terzo concerto, troviamo, negli archi, 6 parti "obbligate" (due di violini I, ed una rispettivamente di violini II, viole, celli e bassi) e 22 "di rinforzo"; nei fiati abbiamo 10 parti "obbligate" e 7 "di rinforzo". Si noti che alcuni strumenti hanno in sé una natura legata prettamente all'esecuzione dei Tutti (trombe, tromboni, percussioni), anche se non mancano curiosi ed originali inserimenti, a partire già dal Primo concerto.

Nel caso di Paganini il ricorso ad un espediente che altri compositori contemporanei avevano abbandonato ha tre fondamenti:

1. La grande dimensione degli organici, rispetto alle consuetudini concertistiche dell'epoca, suggeriva una riduzione per l'equilibrio fonico con il solista; altri concertisti coevi non impiegavano organici così grandi, avendo altre esigenze espressive.
2. La scrittura solistica paganiniana, sovente giocata su effetti tanto mirabolanti quanto di esile volume sonoro, richiede un particolare riguardo in fase di accompagnamento.
3. L'esperienza aveva certamente mostrato a Paganini le difficoltà dell'assieme, accresciute, rispetto ai modelli precedenti, da un linguaggio sovente soggetto a marcate inflessioni agogiche; gli orchestrali più lontani dal solista (ovvero quelli degli ultimi leggii) sono in maggiore difficoltà a seguirlo (si tenga conto sia della distanza che del minor contatto acustico, del fatto che all'epoca si "rimpolpavano" gli ultimi leggii con strumentisti di minor esperienza, e del fatto che il direttore d'orchestra, ove presente, era figura ancora poco consolidata, ed incapace di essere concretamente d'aiuto in fase di esecuzione – il suo ruolo era maggiormente quello di "concertatore", mentre la tecnica gestuale non si era ancora affermata).

Le indicazioni usate da Paganini per distinguere la destinazione delle parti sono “di concerto”, oppure “obbligato”, o ancora “principale”, in contrapposizione a “di rinforzo”, o “di accompagnamento”. Ove in partitura sia indicato “Solo” si intende l’impegno esclusivo delle parti “obbligate”, mentre ove è espressamente prescritto “Tutti” si impiegano tutte le parti.

Nel Rondò del Primo concerto in partitura autografa le indicazioni relative alla distinzione Solo/Tutti sembrano presentare alcune “dimenticanze”, in quanto passaggi analoghi ripetuti non riportano le stesse prescrizioni; le parti d’orchestra usate da Paganini, che non abbiamo potuto vedere, potrebbero dare la conferma di questa ipotesi.

Affrontiamo ora la scrittura paganiniana per i singoli strumenti:

## A) LEGNI

Aa) Flauto: è usato da Paganini nei Tutti, mentre eccezionalmente è presente nei Soli: fino al Terzo concerto compreso non si trovano nei Soli parti di flauto con incisi tematici, mentre in seguito se ne incontrano alcuni esempi: tra questi la terza variazione della Maestosa sonata sentimentale, dove i due flauti – assieme al primo clarinetto – intessono una trama contrappuntistica con il solista, e la Sonata per la gran viola, dove nell’ultima variazione il primo flauto assume il tema, sopra gli accordi arpeggiati del solista. L’aumento dell’interesse di Paganini verso lo strumento negli anni più maturi è testimoniato anche da appunti o da bozze in forma di particella relative al Quinto concerto, alla Sonata primavera e al Balletto campestre, dove Paganini prevedeva l’uso del flauto per soli di qualche rilievo.

Il registro predominante è quello compreso tra il  $re_4$  ed il  $fa\ diesis_5$ , e l’estensione all’acuto arriva al  $si\ bemolles$  – per tre volte - nel Primo concerto (la nell’esecuzione in  $re$  maggiore), al  $si$  naturale nel Rondò della Campanella, reiterato diverse volte. Nel terzo concerto, in cui non si supera il  $la$ , questi limiti vengono raggiunti con maggiore disinvoltura e nel Quarto con ancor maggior frequenza (anche il  $si\ bemolle$  è toccato sia nel primo che nel terzo movimento).

Il flauto prende generalmente parte alla strumentazione di accordi, assumendo sempre (il primo) la parte più acuta dei legni, oppure prende parti cantabili dei Tutti, raddoppiato da clarinetto e fagotto nelle ottave inferiori o raddoppiando i violini I all’unisono o, più frequentemente, all’ottava. I due strumenti, ove presenti in contemporanea, suonano con massima prevalenza per terza o per sesta, combinandosi anche volentieri per tritono ove richiesto dall’armonia.

L’ottavino fu previsto da Paganini nel Quarto concerto, dove il flauto I prende lo strumento più piccolo da battuta 48 ad 80, per un tema raddoppiato all’ottava da oboe e clarinetto, e alla quindicesima dal fagotto; ulteriormente l’ottavino compare nella Sonata a movimento perpetuo (versione con un altro flauto ed archi gravi, accanto all’altra per soli archi), nella “Primavera”, secondo gli appunti e le guide sulla parte solistica (la partitura, se mai esistita, non ci è giunta), in “A Mr. Henry, per fagotto, corno e orchestra e nella Sonata per la gran viola: Ciò evidenzia il crescente interesse, nelle opere della maturità, per il timbro particolare di questo strumento, che rappresenta l’unica aggiunta all’orchestra paganiniana nel corso di tutto l’arco creativo.

Ab) Oboe: durante i Soli del violino, certamente a causa del carattere penetrante del timbro, nel Primo concerto non compare nemmeno una volta; con timide apparizioni è presente nel Secondo, e dal Terzo lo è in maniera costante, in diverse combinazioni, sempre in coppia a distanza di terza o sesta; è invece prediletto da Paganini per puntualizzazioni ritmiche, per esempio nei contrattempi con corni e trombe, nei Tutti in piano; nella composizione di accordi è generalmente all'ottava rispetto al flauto, oppure alla sesta, raramente alla terza. I due oboi sono tra loro prevalentemente in rapporto di terza o di sesta, più difficilmente d'ottava, mentre è usato l'intervallo di tritono negli accordi di settima. Il registro preferito spazia dal  $fa_3$  al  $la_4$ ; la sua estensione massima arriva al  $mi$  bemolles (nel Primo concerto, se eseguito in tonalità originale). Nel Terzo concerto il  $la_4$  è superato molto raramente, per un  $la$  diesis, qualche  $si$ , un  $si$  diesis ed un  $do$  diesis. Il Quarto concerto presenta come limite acuto dell'oboe I il  $re_4$ , superato una sola volta con un  $mi$  ed un  $fa$ , in raddoppio dei violini I, nel forte (battuta 38, primo movimento).

Ac) Clarinetto: Tra i legni è lo strumento prediletto nell'accompagnamento del solista, sia singolarmente che in coppia, e sempre nel caldo registro medio-grave, nel piano. Nei Tutti è usato invece all'acuto, per le armonie e per raddoppi, spesso all'ottava bassa dei flauti o in unisono con gli oboi; altre volte, soprattutto nel Primo concerto, sopra gli oboi stessi.

Vengono usate le principali intonazioni in voga: clarinetto in  $la$ , più caldo (Terzo concerto), in  $si$  bemolle (Primo concerto – in tonalità originale di  $mi$  bemolle - Palpiti), ed in  $do$  (Secondo concerto, Maestosa sonata sentimentale), non necessariamente, come si vede, nella tonalità più vicina, secondo l'uso del tempo, ma evidentemente per scelta timbrica. Il Quarto concerto prevede l'uso di clarinetti in  $do$  per primo e terzo movimento, in  $la$  per il secondo. La notazione avviene, curiosamente, usando la chiave di soprano per i clarinetti in  $la$  (ma con apposizione delle alterazioni come in trasposizione, p. es. solamente il  $fa$  diesis nel Terzo concerto, che è in  $mi$  maggiore), la chiave di tenore (con stesso discorso per le alterazioni) per i clarinetti in  $si$  bemolle – in realtà ottavizzando; l'indicazione della chiave non è quindi letterale, ma serve solo ad indicare l'intonazione scelta per lo strumento (indicazione che non compare a parole nell'incollatura all'inizio della partitura).

L'estensione va dal grave  $mi_2$  – scritto, secondo il limite inferiore tutt'ora in uso ( $do$  diesis d'effetto, con il clarinetto in  $la$ ) - al  $fa_5$  (effetto  $mi$  bemolle con il clarinetto in  $si$  bemolle, nel Primo concerto); nel Quarto concerto (clarinetti in  $do$ ) il limite è nuovamente il  $re_5$ , raggiunto in due occasioni nel primo movimento (Tutti).

Ad) Fagotto: Come già osservato, la parte di fagotto è in partitura generalmente una sola, e funge in buona parte (ma non sempre) da raddoppio dei violoncelli e contrabbassi, con rinforzo tramite un secondo fagotto nei Tutti. Tuttavia buon impiego ha il fagotto anche nei Soli, dove, dopo clarinetti e corni, è strumento prediletto per alcuni incisi in controcanto rispetto al solista – con il quale non rischia di entrare in conflitto per la diversa collocazione di registro.

Nelle parti cantabili, sia negli intermezzi orchestrali che nelle apparizioni dei Soli, è prediletto il registro tenorile acuto (senza mai superare il  $fa$  diesis o il  $sol_3$ ), mentre nei raddoppi o nella funzione di basso giunge fino al  $si$  bemolle grave, preferendo però la parte centrale del pentagramma.

Per ciò che attiene alle indicazioni sull'uso del serpente, strumento di legno ricoperto di cuoio, rappresentante basso della famiglia dei cornetti, con estensione

esclusivamente grave, non esistono nelle partiture di Paganini appositi rigi per parti specifiche; viene tuttavia indicato di raddoppiare con esso il basso nei Tutti, per aggiungere sonorità alla sezione dei legni: tali elementi sono ricavati da parti d'orchestra autografe o comunque certamente utilizzate da Paganini, e sono sempre il risultato di un raddoppio delle parti di fagotto nei Tutti in forte, con al più qualche differenza ritmica o trasposizione d'ottava. Nel sostituirlo oggi con il controfagotto si tenga presente che quest'ultimo suona all'ottava bassa mentre il serpente non traspone.

Non compaiono, nell'orchestra paganiniana, altri strumenti della famiglia dei legni, come corno inglese o corno di bassetto, altri flauti o clarinetti, peraltro rari nella produzione classica e completamente assenti, all'epoca, in quella per strumento solista e orchestra (con l'eccezione dell'"Aroldo in Italia" di Berlioz, del 1834).

## **B) OTTONI**

Ba) Corno: Sempre usato a coppie, è utilizzato in tutti i tagli più in voga (ancora esclusivamente il corno naturale, in re, la, mi, mi bemolle, si bemolle, fa, do); cambi sono richiesti tra i diversi movimenti nel Terzo concerto, mentre nella Maestosa sonata sentimentale si passa da mi bemolle a mi nel corso del pezzo – con 29 battute di pausa per il cambio. Una certa preferenza sembra accordata al corno in re, probabilmente per il suo colore "scuro" e tuonante, essendo una delle intonazioni più gravi usate all'epoca (oggi il corno è sempre quello doppio a valvole, in fa/si bemolle, con resa perfettamente adatta alle parti originali).

La scrittura nelle partiture autografe avviene senza indicazione di chiave (né ovviamente alterazioni in chiave), regolandosi come scrivendo in chiave di violino con notazione trasportata (il do è la tonica della relativa tonalità, il sol la dominante, e così via), allo stesso modo di trombe e timpani. Paganini chiede l'esecuzione degli armonici dal sol sotto il rigo al sol acuto (scritti), cioè: sol, do, mi, sol, do, re, mi, sol; come unico suono estraneo alla serie degli armonici naturali richiede, a campana chiusa, peraltro molto raramente, il mi bemolle acuto. Non è mai richiesto il do grave, cioè il primo armonico (o secondo parziale), troppo "crudo" nel pianissimo degli accompagnamenti e sostituito più efficacemente dai tromboni nei Tutti; nel caso del re scritto (non disponibile all'ottava bassa nel corno naturale) alcune volte Paganini lo raddoppia all'unisono l'ottava superiore, altre volte, nei Soli, omette la nota nel secondo corno, lasciando suonare solo il primo corno all'ottava alta: ulteriore dimostrazione dell'estrema attenzione al dettaglio sonoro (ben pochi compositori si preoccupano di questo problema in epoca classica): si vedano ad esempio nel Rondò del Primo concerto le battute 218 – 223 e 376 – 381.

I corni sono gli unici strumenti della famiglia degli ottoni che Paganini impiega regolarmente nei "Soli", in alcuni casi singolarmente, ma sovente in coppia all'ottava; in diversi casi realizzano più o meno lunghi pedali, in pp, su cui si innesta il discorso solistico e l'accompagnamento dei soli archi; gli accostamenti più frequenti con i fiati avvengono con i due clarinetti, a volte con l'aggiunta del fagotto. Particolare da notare per la sua eccezionalità è l'indicazione di fff nell'inciso di battuta 229 e 231 nel terzo movimento del Quarto concerto, durante un Solo, con l'intenzione di equiparare la dinamica al ff dell'analogo segnale dei tre tromboni e, successivamente, delle trombe.

Nei Tutti, la disposizione più usata è statisticamente quella per terza (in particolare il do – mi acuti), più ancora dell’ottava o della sesta; in tal modo il registro è quello medio-acuto, lasciando spazio nella regione sottostante alla presenza dei tromboni; in realtà le preferite intonazioni gravi dei corni (in re, mi bemolle o mi) fanno sì che i suoni reali non risultino mai veramente acuti, ma sempre piuttosto centrali.

Bb) Tromba: In partitura sono usate sempre in coppia; per le intonazioni nelle quali sono tagliate, per l’uso dello strumento naturale e per la notazione vale quanto detto per i corni. Le intonazioni talvolta coincidono con quelle dei corni, ma altre volte (secondo e terzo movimento del Secondo concerto – corni in re e trombe in la poi in mi -, tutto il Quarto concerto – corni in re e trombe in fa, mi, fa, si bemolle, fa) le intonazioni sono differenziate, in modo da essere “complementari” nella realizzazione delle armonie, ma più probabilmente per ragioni timbriche.

Le trombe non sono praticamente mai usate negli accompagnamenti dei Soli, con l’eccezione dell’inciso di battuta 289, ripetuto a 305, nel Rondò del Primo concerto (tromba I sola) e nel trio del Secondo concerto.

L’estensione è identica a quella dei corni (dal sol sotto il rigo al sol sopra il rigo – scritti), con l’esecuzione dei soli suoni della serie degli armonici.

All’interno dell’ultimo movimento del Secondo e del Quarto concerto viene richiesto il cambio di intonazione (in si poi sol poi nuovamente si – in tonalità di si minore; in fa, poi in si bemolle, poi di nuovo in fa – in tonalità di re minore).

Essendo richieste esclusivamente nei Tutti (salvo l’eccezione sopra citata), le trombe suonano sempre in due, ed il problema del re sotto il rigo è risolto sempre con la trasposizione all’ottava alta (a differenza dei corni che, come ricordato, prevedono la possibilità alternativa di omettere la nota bassa da parte del secondo): questo poiché la dinamica dei Tutti non richiede l’espedito raffinato usato invece dai corni per i Soli. Nei Tutti la disposizione più frequente è, negli accordi di tonica, quella per sesta (note scritte: mi – do), più ancora che quella in ottava (do – do), tipica dei Tutti espositivi nello stile classico.

Bc) Trombone: almeno un rappresentante basso della famiglia degli ottoni è sempre presente nell’orchestra paganiniana: salvo poche eccezioni (Palpiti, Mosè, Pot-pourri, Sonata con variazioni) i tromboni impiegati sono tre – quello basso con indicazione di “obbligato”, cioè utilizzato, peraltro raramente, anche in qualche Solo o in parte reale non di raddoppio. Nei primi due concerti il trombone basso non interviene nei Soli, salvo l’eccezione nel Rondò del Primo concerto, a battuta 329, dove, rinforzato da primo e secondo trombone (probabilmente a titolo di sicurezza in un passo così delicato) esegue un “segnale” di risposta a quelli precedenti della tromba. Successivamente il trombone basso assume sempre più spesso, nei Soli, funzione di sottolineatura del basso, di solito con brevi note (crome) sui tempi forti in accordi di accompagnamento: ciò avviene nel Quarto concerto con una certa regolarità. Nel Quarto concerto troviamo inoltre un caso (battuta 201 del primo movimento, Tutti) in cui il trombone basso non raddoppia le fondamentali degli accordi con contrabbassi e violoncelli, ma esegue note diverse dell’armonia.

L’estensione dei tromboni va dal fa (mi diesis) sotto il rigo al mi sopra il rigo: come si può notare un’estensione piuttosto limitata e tendente alla regione medio-grave, nella quale gli accordi vengono realizzati in genere per parti strette.

L’uso particolare dei tromboni è uno degli elementi più personali dell’orchestra paganiniana. Si impongono anzitutto alcune considerazioni:

1. L’uso dei tromboni nei concerti solistici era eccezionale al tempo di Paganini.

2. Ove adoperati (p.es. Beethoven, Quinta, Sesta, e Nona sinfonia) i tromboni erano omessi nei movimenti lenti, mentre Paganini li utilizza sempre, conferendo grande drammaticità a momenti di contrasto con i temi cantabili degli adagi.
3. Negli organici operistici o sinfonici in cui, anche dopo Paganini, si trovano i tromboni, i corni sono quasi sempre quattro, e la sezione degli ottoni ne risulta omogenea, laddove in Paganini il gruppo dei tromboni acquista un rilievo particolare per il fatto di essere meno legata al resto della sezione, per la mancanza di terzo e quarto corno.
4. Al tempo di Paganini vi erano due modi diversi di utilizzare il gruppo dei tre tromboni: i compositori tedeschi (da Beethoven e Schubert a Schumann e Mendelssohn e Weber) usavano il trombone contralto, quello tenore e quello basso, mentre quelli italiani, fino a Bellini e Verdi (i quali per inciso fanno l'uso più vicino a quello paganiniano dei tromboni) compresi, adoperavano tre strumenti tenor-bassi, come avviene oggi in quasi tutte le orchestre sinfoniche, cui aggiungevano il cimbasso. In questo Paganini risulta sostanzialmente un precursore; lo stesso Berlioz fa un uso diverso della sezione, più in senso tematico e meno armonico, e frequenti unisoni o ottave, tenendosi poco più all'acuto; l'evitare il timbro più caldo del contralto e concentrare la sonorità nel registro medio-grave è comunque sintomo eloquente del suo gusto paganiniano.

Negli autografi la notazione avviene sempre in chiave di basso con alterazioni in chiave, su un solo rigo.

Bd) Cimbasso: è previsto spesso da Paganini come rinforzo del basso nei Tutti, in accoppiata con il serpente. Può oggi essere efficacemente sostituito dalla tuba, che possiede però un suono più rotondo, e per questo meno rispondente al gusto paganiniano. Il cimbasso non compare mai con appositi rigi nelle partiture autografe paganiniane; il suo utilizzo da parte di Paganini è dimostrato dalle parti d'orchestra, talvolta di mano di Paganini, altre volte di copisti. In alcuni casi (Terzo concerto) il rimando alle parti è espressamente indicato da una nota in calce alla partitura. La funzione del cimbasso è esclusivamente di raddoppio del trombone basso nei punti in f o ff dei Tutti; non è mai strumento "obbligato". Nel Quarto concerto, forse sotto l'influsso degli esempi tedeschi, serpentone e cimbasso (che nell'Ottocento inoltrato rimarranno in uso esclusivamente nel repertorio italiano operistico) non compaiono più, né in partitura né tra le parti d'orchestra.

## C) PERCUSSIONI

Ca) Timpani: in Paganini sono sempre due, rispettivamente intonati alla tonica e alla dominante della tonalità d'impianto del singolo movimento.

Come avviene per corni e trombe, la notazione avviene senza chiave; l'indicazione delle intonazioni compare nella prima pagina di ogni movimento, e le note scritte sono esclusivamente il do (per la tonica) ed il sol (per la dominante) lette in chiave di violino, all'antica (a volte non sono neppure indicate le due intonazioni, ma semplicemente, p. es., timpani in re, intendendo re e la). La collocazione nelle partiture autografe è generalmente al di sotto delle trombe, cui sono di solito ritmicamente legate, sopra i tromboni (la gran cassa è invece sotto i tromboni); ma

nella Maestosa sonata sentimentale i timpani vengono notati sotto i tromboni (a loro volta sotto le trombe), contiguamente con la grancassa.

Al pari dei tromboni, i timpani sono sempre presenti nell'orchestra paganiniana, anche nei movimenti lenti, con relativo cambio d'intonazione. Una sola volta, nella Maestosa sonata sentimentale, è richiesto il cambio d'intonazione all'interno del pezzo (da do – sol a mi – si), con un procedimento che all'epoca, pur non essendo inedito, poteva risultare problematico per la difficoltà di accordare senza una sosta generale.

L'uso dei timpani avviene essenzialmente nei Tutti, nei momenti di forte, ma talora, nelle partiture tarde, il timpano compare in zone di piano e nei Soli; l'inizio della Ripresa (battuta 308 e seguenti) del Terzo concerto – primo movimento - ne fornisce un esempio.

Nei movimenti lenti sono poi frequenti i tremoli lungo più battute, a sottolineare un crescendo (o anche un diminuendo).

Cb) Gran cassa: con tale indicazione Paganini intende gran cassa con piatti, sovente unificati negli strumenti da banda (piatti montati sopra la gran cassa - in questo caso con un unico esecutore); a volte tale precisazione è specificata nella parte d'orchestra (usando una sola parte per i due strumenti), che riporta “gran cassa e piatti”.

Nel Primo concerto Paganini prescrive “banda turca”, che comprende anche il triangolo (usato invece una volta, nel Rondò del Quarto concerto, come strumento “obbligato”). Prima di Paganini, Rossini aveva adoperato la “banda turca”, completa, e, altrove, i soli piatti e cassa, specificandolo; evidentemente a Paganini sono necessari il suono potente della gran cassa e la teatralità della sonorità dei piatti, mentre il triangolo è meno connotato al suo ideale sonoro del Tutti. Non è tuttavia esclusivamente nei Tutti e nel forte che Paganini impiega cassa e piatti: alcuni tremoli in pp (con eventuale crescendo) rientrano pienamente nella concezione coloristica paganiniana, fin dalle prime composizioni.

Nonostante la scrittura unificata di cassa e piatti, è prassi che la concertazione preveda l'omissione di uno dei due strumenti (generalmente i piatti) in alcuni punti; un'analisi delle parti originali adoperate da Paganini – che qui non è stato possibile fare - potrebbe evidenziare le richieste dello stesso Paganini (attraverso annotazioni degli esecutori) e, forse, criteri seguiti nell'adottare tali soluzioni.

La funzione della gran cassa è triplice: funzione di rinforzo di singoli accordi; funzione ritmica; funzione coloristica (con i tremoli, a volte indicati anche come trilli), quest'ultima in particolare nei movimenti lenti.

Cc) Campanella e triangolo: Paganini impiegò, notoriamente, la campanella nell'ultimo movimento del Secondo concerto, che dallo strumento prese il nome; lo stesso brano è utilizzato nel Couvent du mont St. Bernard, senza cambiamenti:

l'obiettivo è quello della sorpresa timbrica, ma la funzione è anche ritmica, come evidenziano alcuni passi in emiolia, secondo quella fantasia paganiniana nel settore metrico-ritmico che non ha probabilmente eguali all'epoca. La campanella utilizzata è strumento in metallo acuto cui è richiesta l'intonazione di fa diesis; oggi può essere sostituito dalla nota corrispondente del glockenspiel, qualora non si trovi una vera e propria campana, o barra singola, la cui intonazione è peraltro molto delicata, risuonando spesso da sola e immediatamente contrapposta ai fa diesis del solista.

Il triangolo è usato invece nel Rondò del Quarto concerto, così simile, anche nel tema, a quello del Secondo; la differenza sta nell'intonazione, che nel caso del triangolo non è determinata: il suo uso può quindi essere esteso a ogni passaggio, in qualunque

tonalità sia – mentre il fa diesis fisso della campanella ne limita necessariamente l'uso ai punti compatibili con tale nota. Per il resto la concezione è assolutamente analoga: valore timbrico e funzione ritmica.

Sappiamo che negli abbozzi della partitura del Balletto campestre, del 1838 – una delle ultimissime, se non l'ultima, composizione di Paganini - era previsto nuovamente l'uso del triangolo, ma l'ormai malato compositore non ebbe tempo di stendere la partitura del lavoro.

## **D) ARCHI**

La sezione degli archi è in Paganini, come peraltro in tutti gli autori classici e contemporanei di Paganini, quella portante dell'impianto musicale.

Nelle sezioni di Solo gli archi sono quasi sempre presenti: la loro assenza è del tutto eccezionale e relativa alle ultime opere (la già citata terza variazione nella Maestosa sonata sentimentale o il Couvent du Mont St. Bernard); inoltre Paganini utilizza la sezione al completo, compresi i contrabbassi, rarissimamente esclusi – in questo distinguendosi da quasi tutti gli autori del tempo che talvolta omettono uno o più strumenti della sezione, negli accompagnamenti ma anche in alcuni Tutti.

Un particolare significato assume il fatto che Paganini non abbia mai – nemmeno una volta – utilizzato la sordina, in alcuno strumento della sezione: la prassi era ormai assolutamente consolidata, da Haydn in poi, e tale scelta, evidentemente ponderata, è fortemente indicativa del gusto sonoro di Paganini.

Può forse stupire che la tecnica richiesta agli esecutori in orchestra non contenga elementi di difficoltà né di originalità: in realtà Paganini era da un lato estremamente pragmatico, in secondo luogo puntava a non creare nella tecnica orchestrale alcun elemento di “concorrenza” con quella del solista. La scrittura, pur senza allontanarsi dai canoni abituali, risulta naturale e sempre assolutamente efficace.

Un aspetto da osservare è piuttosto riguardo alla tecnica dell'arco richiesta, non tanto per originalità di scrittura, ma per la prevalenza assoluta di articolazioni balzate, sia in parti tematiche che di accompagnamento; il legato è limitato, rispetto alle consuetudini: ciò conferisce anche un “colore” particolare alla scrittura paganiniana, grazie all'incisività che i passi staccati ottengono.

Da notare è la parsimonia nell'uso del tremolo, adoperato da Paganini solo in casi rari (più raramente che nella maggioranza degli autori coevi), nonostante un linguaggio che parrebbe potersene avvantaggiare con frequenza. Sostanzialmente è nei movimenti in forma di recitativo e aria operistica, oltre che in introduzioni a temi variati, che troviamo questo tipo di scrittura, sia misurata che non misurata; inoltre il tremolo riguarda solo parti non tematiche (al contrario di quanto accade sovente negli anni immediatamente successivi per esempio in Schumann).

Nei Soli l'uso del pizzicato, esteso quasi sempre a tutti gli strumenti della sezione (raramente si sovrappongono arco e pizzicato) è radicalmente incrementato rispetto a tutti i contemporanei, a partire dalla giovanile Sonata Napoleon, che segna, sotto questo aspetto, l'inizio di una prassi decisamente personale, forse appena mitigata nelle ultime opere.

Particolarmente utilizzate da Paganini sono le note doppie, triple e quaduple nell'ambito della stessa sezione: l'analisi fa propendere per l'ipotesi che Paganini intendesse l'esecuzione di tali accordi “non divisi”, date le disposizioni degli accordi stessi, l'uso di corde a vuoto e di intervalli “facili”; dove intendesse un'esecuzione



“divisi” Paganini mostra di indicarlo specificamente L’espedito, oltre ad essere usato con maggiore frequenza rispetto ai compositori del tempo, si estende volentieri a viole e violoncelli – questi in misura minore, ma si noti la scrittura nella coda del primo movimento del Primo concerto, dove i celli “strappano” accordi di re maggiore di quattro note. A dimostrazione dell’intenzione paganiniana di esecuzione “non divisi” si osservi la battuta 243 del primo movimento del Primo concerto, dove i violoncelli hanno un accordo di tre note (si, re diesis, si), nel quale il si grave è indicato con testa della nota nera, mentre l’intervallo di sesta soprastante dura tre quarti – notazione indiscutibile della richiesta di una strappata.

L’esecuzione di accordi “non divisi” si estende anche ai punti in pizzicato, da eseguirsi arpeggiando con il dito della mano destra le due o tre corde prescritte.

Per quanto riguarda la tessitura delle sezioni è da rilevare che Paganini adotta una concezione in cui le viole tendono a legarsi più alle parti superiori dei violini che al basso: anche in questo secondo una visione più moderna rispetto agli esempi classici, divenuta modello di riferimento da Beethoven in poi, ma più lentamente adottata nel repertorio concertistico (non mancano peraltro casi opposti, come tutta la coda del primo movimento del Primo concerto, in cui le viole raddoppiano costantemente i celli e bassi).

Una considerazione particolare deve farsi sui contrabbassi, per i quali la scrittura si mantiene rigorosamente al di sopra del la grave – evitando quindi l’uso della quarta corda: le eccezioni riguardano esclusivamente pochi punti del Primo concerto (primo movimento i sol diesis a battuta 17 e 26, e sei volte tra 43 e 56 - fra l’altro nel dolce del secondo tema!- ; secondo movimento il fa diesis di battuta 51; terzo movimento sol diesis a battuta 471). Evidentemente nei Concerti successivi Paganini non intese toccare la sonorità della quarta corda, forse per la bassa definizione della sua intonazione; ciò è dimostrato dal differenziarsi della parte rispetto a quella di violoncello ogni volta essa tocchi note sotto il la.

Un ultimo punto di interesse riguarda le indicazioni, all’epoca inusuali, apposte da Paganini relativamente a diteggiature, non tanto di passi “tecnici”, quanto di note tenute, con attenzione al timbro di una corda piuttosto che di un’altra, soprattutto onde evitare corde a vuoto: ancora un segno dell’importanza attribuita da Paganini al particolare timbrico nella scrittura orchestrale.

## 4. Il “Tutti” paganiniano

Poiché tutte le composizioni orchestrali di Paganini sono brani per strumento solista ed orchestra, il Tutti paganiniano è essenzialmente riservato alle Introduzioni orchestrali dei Concerti o delle Variazioni, alle estese Code delle sezioni interne ed ai brevi interventi presenti entro le lunghe sezioni di Solo.

È principalmente ai Tutti dei quattro Concerti pervenutici in partitura autografa che ci si può riferire per un'analisi della tecnica dell'orchestra nel Tutti paganiniano, a motivo della loro importanza ed estensione (Nei Palpiti, per esempio, non è praticamente possibile parlare di Tutti, limitato materialmente alle prime tre battute ed a pochissime battute di Recitativo).

Per comprendere i criteri che generano la sonorità orchestrale di Paganini si deve partire dalla considerazione della imprescindibile esigenza del violinista di emergere come solista, in tutta la portata rivoluzionaria della propria scrittura. Paganini concepiva le proprie composizioni destinate al grande pubblico come occasioni per affermare la propria personalità violinistica, ancor prima che come messaggio da lasciare ai posteri (è probabile che ritenesse le proprie composizioni inaccessibili agli altri violinisti, e forse destinate a rimanere solo come testimonianza della propria figura). Ogni soluzione adottata da Paganini nella scrittura orchestrale, certamente dettata da un istinto musicale molto acuto, dipende anche dall'esigenza intrinseca di essere funzionale all'affermazione della propria immagine.

L'orchestrazione dei Tutti è concepita dunque in modo funzionale alla creazione del massimo contrasto con le sezioni di Solo, che nella tensione generata da un virtuosismo trascendente protratto per lunghi passaggi, necessita di uno sfogo adeguato.

Ci proponiamo di analizzare le tipologie di Tutti che si presentano nella musica paganiniana, chiarendo che l'accezione che Paganini conferisce all'indicazione di “Tutti” non è limitata a quei punti, generalmente in f o ff, cui concorre l'intero organico e in cui il solista tace; è designato con “Tutti” anche ogni momento destinato ad essere accompagnato dalle intere sezioni degli archi, nella ben evidenziata differenziazione tra “concertino” e “concerto grosso” (ad esempio i “Recitativi” presenti in numerose composizioni in forma di introduzione e variazioni, oltre che nei movimenti lenti dei Concerti, ad esclusione del Terzo). Tuttavia, per ragioni di metodo, affronteremo nel capitolo dedicato al Tutti la scrittura orchestrale dei punti nei quali il solista non suona, rinviando per il resto al capitolo dedicato agli accompagnamenti.

Per analizzare i Tutti paganiniani non riteniamo utile riferirci alle categorizzazioni classiche dei Tutti sinfonici, generalmente sintetizzate in Tutti unisono, Tutti accordale, Tutti tematico e Tutti polifonico, perché Paganini si limita essenzialmente al Tutti tematico, differenziandolo poi a seconda del contesto.

Distinguiamo dunque i Tutti paganiniani secondo le due seguenti tipologie:

1. Tutti tematico in f
2. Tutti tematico in p
3. Tutti in stile di scena d'opera

Tali tipologie non esauriscono completamente le possibilità che si incontrano, ma sono quelle ricorrenti in modo assolutamente predominante: troviamo peraltro alcuni Tutti in pizzicato forte (introduzione ai Palpiti ed al Terzo concerto), Tutti unisono

(breve tratti in code di sezione, come nel Terzo concerto), Tutti accordali (ad esempio nel Couvent du Mont St. Bernard, ma brevi tratti sono presenti in ogni concerto); in ultimo alcuni passaggi di Tutti polifonico (in polifonia molto elementare, data la sostanziale estraneità del contrappunto al linguaggio paganiniano), come all'inizio del Primo concerto (battuta 3 e seguenti). Questi tipi di Tutti, oltre che rari e poco estesi, non presentano caratteristiche personali di rilievo, e sono riconducibili ai principi generali più comunemente adottati al tempo di Paganini e dallo stesso Paganini negli altri casi.

1. **Tutti tematico in forte**: è il tipo di Tutti che caratterizza il primo tema nelle esposizioni orchestrali dei concerti n. 1 e 4, nonché la ripetizione del tema nel Terzo concerto (esposto dapprima in p); il Secondo concerto presenta invece il tema con un Tutti tematico in p.

Caratteristica primaria di questo tipo di Tutti è l'impiego dell'intero organico orchestrale, comprese le parti di rinforzo non segnate nella partitura autografa: così risulta dalle parti utilizzate in concerto da Paganini; oltre al fagotto, cimbasso, serpentone a volte troviamo anche il raddoppio (rinforzo) delle parti dei due corni.

La parte tematica è sempre affidata ai violini I (in qualche, raro caso, la parte può essere suddivisa tra violini I e II, come espediente per semplificare l'esecuzione (si veda il caso del Rondò del Primo concerto, battute 387 e seguenti, dove il tema è esposto dall'orchestra (la frase antecedente compare per l'unica volta in orchestra, mentre prima l'orchestra realizzava solo la frase conseguente): data la collocazione acuta del tema, la suddivisione fra le due file permette di ridurre la "pericolosità" del passo).

La parte tematica dei violini nella maggior parte dei casi non è raddoppiata (almeno per intero), anche se i casi di raddoppio non sono rari; più frequentemente vengono raddoppiati singoli incisi, come la quartina di semicrome che potrebbe risultare debole, o punti che si collocano in registri meno sonori: in tal caso il raddoppio avviene tramite il flauto I, all'unisono o meglio all'ottava, e l'oboe I; ulteriori raddoppi intervengono quasi esclusivamente nei rari passi di Tutti unisono, dove allora il clarinetto può suonare con l'oboe ed il fagotto un'ottava sotto.

Le parti di accompagnamento del tema hanno sempre una fisionomia molto ritmica: molto rari sono, in proporzione ad altri autori, le note d'armonia tenute; quasi sempre troviamo disegni ribattuti, inframezzati da pause; inoltre le figure che si sovrappongono sono numerose, con una stratificazione molto più ricca rispetto al consueto: il risultato, oltre alla componente ritmica in sé, condiziona fortemente anche il colore dell'orchestrazione.

Le sovrapposizioni maggiormente usate nella sezione dei legni sono attraverso intervalli di terza o sesta tra strumenti della stessa famiglia. Il rapporto tra flauti, oboi e clarinetti è raramente di raddoppio semplice, all'unisono o all'ottava (criterio eminentemente classico); una disposizione frequente è quella in cui il primo oboe raddoppia il secondo flauto, il secondo oboe, con il primo clarinetto, si trova all'ottava del primo flauto, ed il secondo clarinetto raddoppia all'ottava secondo flauto e primo oboe.

Nel Primo concerto è molto particolare l'uso prevalente dei clarinetti al di sopra degli oboi (nei Tutti in f), secondo un criterio che non compare più nelle composizioni successive.

Paganini inoltre è estremamente conseguente nell'evitare, tra strumenti della stessa famiglia, intervalli armonici vuoti, come la quarta e la quinta; perfino le ottave sono usate assai poco, mentre si trova spesso il tritono, negli accordi di settima di

dominante. Un'eccezione, evidentemente non casuale, la troviamo a battuta 362 nel primo movimento del Terzo concerto, dove flauti e oboi si muovono su intervalli consecutivi di quarta e quinta, mentre sarebbe facile, anzi naturale, evitare almeno le quarte, cosa che smusserebbe l'effetto tagliente ottenuto con la scrittura adottata. Il criterio generale (l'omissione di intervalli di quarta e quinta), avviene anche come conseguenza dell'abitudine di Paganini di usare poco i rivolti degli accordi perfetti, in particolare il primo rivolto (terza e sesta) nel quale le parti superiori sono necessariamente a distanza di quarta o quinta. La predilezione paganiniana per le sovrapposizioni dei due rispettivi strumenti di ogni famiglia ad intervalli più "pieni", di terza o sesta, è nel periodo della tournée europea chiaramente stemperato, forse grazie all'influenza dei modelli tedeschi (Beethoven in primis) e all'adozione un poco più frequente degli accordi in posizione rivoltata. Il Terzo concerto offre un altro esempio di intervalli giusti consecutivi nell'Adagio, a battuta 9 – 38 e ripresa a 58, nelle parti di accompagnamento dei clarinetti.

Altra caratteristica tipica del Tutti tematico nel f paganiniano è la presenza, costante, di gran cassa con piatti e dei tromboni; ciò non corrisponde all'uso consueto, poiché nel periodo di Paganini questi strumenti vengono impiegati solo in alcuni momenti dei Tutti principali in ambito sinfonico, mai nel repertorio concertistico; è però da tenere in considerazione che i Tutti paganiniani sono, al di fuori delle esposizioni orchestrali, limitati praticamente alle code delle sezioni di esposizione (solistica), sviluppo e ripresa, quindi senza abuso eccessivo; l'esigenza poi di dare sfogo a tratti straordinariamente lunghi di assolo giustifica l'esplosione sonora del Tutti, cui concorrono bene anche tromboni e grancassa.

Elemento caratterizzante la sonorità dei Tutti paganiniani è la scrittura dei tre tromboni a parti piuttosto strette, in un registro medio grave. Data la presenza di soli due corni, la sonorità dei tromboni risulta particolarmente dominante, meno amalgamata rispetto a quel che avviene nei compositori coevi – che tra l'altro usano spesso come primo trombone uno strumento contralto, dalla sonorità più morbida e collocato più all'acuto ed a parti più late rispetto a secondo trombone e trombone basso. Questo elemento, associato all'uso della grancassa, conferisce al colore orchestrale un nervo marcato nel registro della chiave di basso, una sonorità piena nel grave, con una componente metallica, elementi che rendono la sonorità paganiniana inconfondibile nella sua teatrale drammaticità.

Praticamente assenti dalla paletta coloristica paganiniana i Tutti in f eseguiti dai soli fiati, soluzione peraltro molto diffusa nello stile classico tardo; caso praticamente unico in Paganini è la transizione (di tre sole battute) tra primo e secondo tema a battuta 28 del primo movimento del Secondo concerto, con la sua rispettiva ripetizione a fine esposizione solistica. Qualche esempio troviamo invece di tale combinazione nei Tutti in p, di cui si dirà in seguito.

Tra gli strumenti ad arco di accompagnamento al tema (violini II, viole) l'effetto di tremolo non è molto usato, sia misurato che non misurato; vi sono nel Primo e Secondo concerto alcuni casi di tale tecnica, che diviene invece prassi regolare in quei movimenti lenti concepiti in forma di scena d'opera, e, comprensibilmente, nei recitativi; i tratti in tremolo sono tuttavia sempre brevi, tranne nel caso dell'Adagio flebile con sentimento del Quarto concerto.

Un ulteriore motivo di curiosità è il fatto che Paganini eviti quasi totalmente anche il raddoppio dei violini I con i violini II, sia all'unisono che all'ottava; rari sono anche i passi per terza o per sesta, che invece troviamo frequentissimi per esempio in Rossini. Sembra di poterne dedurre che a Paganini stesse più a cuore l'incisività e rilievo timbrico della parte tematica che il suo volume assoluto.

Per quanto riguarda la realizzazione del basso nel Tutti tematico in f, osserviamo che il contrabbasso raddoppia costantemente il violoncello (con effetto all'ottava), tranne nei punti in cui il violoncello scende sotto il la – nel qual caso il contrabbasso sale di ottava. I casi nei quali le scritture di celli e bassi si differenziano ritmicamente sono estremamente rare, con qualche caso in più nel Quarto concerto. A celli e bassi si uniscono sempre il fagotto (con il suo secondo di rinforzo), il trombone basso e, ove indicato, il cimbasso e serpente. In qualche raro caso il trombone basso non raddoppia i bassi degli archi: come esempio di un certo interesse si rimanda alle battute della coda dell'esposizione solistica del primo movimento del Quarto concerto (battute 211 e seguenti), in cui gli archi gravi tengono dapprima un pedale di fa mentre il trombone basso realizza la fondamentale degli accordi, mentre poi il trombone esegue gli intervalli sensibile-tonica e gli archi eseguono dominante-tonica. Nel particolare caso di tema al basso, invero da Paganini poco impiegato, troviamo l'intero gruppo di celli, bassi, fagotti, trombone basso (o tromboni a tre), serpente e cimbasso. Nell'introduzione lenta del Terzo concerto troviamo il tema esposto dai tromboni a tre su un tremolo di archi su due corde, ad arcata sciolta (nei violoncelli c'è la prescrizione autografa "pollice" per indicare l'esecuzione con capotasto).

Un'ultima considerazione va spesa per l'uso di raddoppiare la parte tematica dei tutti da parte del solista in tratti che sono a tutti gli effetti da considerarsi "Tutti". Anzitutto, secondo la prassi del tempo, nell'introduzione il solista poteva unirsi ai violini I per "scaldarsi" in attesa del proprio solo; la parte del tutti riportata sulle parti autografe del solista ha comunque eminentemente funzione di guida, ed oggi in genere non si usa eseguirla.

Diversi sono casi specifici, come nella fine sia del Primo che del Terzo concerto, dove il solista raddoppia effettivamente i violini I ma all'ottava superiore (nel Primo concerto a due ottave, in armonici), con un effetto volutamente ricercato; nella Maestosa sonata sentimentale il finale vede il solista eseguire il tema in registro grave "sotto" il tutti orchestrale, con un tipo di scrittura assolutamente eccezionale in Paganini, che si può spiegare come supremo omaggio al pubblico austriaco nel sacrificare il proprio stesso virtuosismo e predominio in favore della musica dell'inno austriaco: l'effetto, ancorché il solista sia quasi completamente coperto, è interessante, ed unico nella produzione paganiniana. Tali casi rientrano peraltro in soluzioni eccezionali della tecnica del "Solo".

2) **Tutti tematico in piano**: questo tipo di Tutti è usato generalmente nei secondi temi dei movimenti in forma sonata, ma anche in altre occasioni: il primo tema (effettivo, dopo le battute introduttive) del Secondo concerto, da battuta 12, o l'inizio dell'Allegro marziale del Terzo concerto, utilizzano questo tipo di Tutti.

Naturalmente non è solo la dinamica a caratterizzare questo Tutti, bensì le componenti della scrittura orchestrale, che, pur avendo elementi in comune con analoghi casi, per esempio nei lavori rossiniani, possiede una fisionomia personale, decisamente riconoscibile.

Nel Tutti tematico in piano abbiamo due possibilità generali: la prima con il tema realizzato dai violini I (con o senza raddoppi); la seconda con la parte tematica ai legni.

Tutti con parte tematica ai violini I: in questo caso i violini I possono eseguire la parte da soli (ad esempio nel secondo tema del primo movimento nel Secondo concerto), oppure, ancora più frequentemente con i seguenti raddoppi:

a) flauto I all'unisono, oppure, più di frequente, all'ottava superiore (Secondo concerto, ripresa del secondo tema a battuta 66 e seguenti)

b) fagotto all'ottava inferiore (o alla quindicesima, come nella coda del primo movimento del Terzo concerto), come nella frase conseguente del primo tema alle battute 10 e seguenti del Quarto concerto, primo movimento.

c) con i multipli raddoppi di flauto I all'ottava alta, e fagotto all'ottava inferiore (ancora nella coda del primo movimento del Terzo concerto): di questa combinazione, molto usata da Paganini (per esempio nei primi movimenti del Primo concerto, battuta 51 – ripetizione del secondo tema - o secondo tema del Quarto concerto – battuta 28), si trova un significativo modello nell'esposizione del secondo tema nel concerto n. 22 di Viotti, primo movimento; in alternativa flauto in ottava, clarinetto all'ottava inferiore e fagotto alla quindicesima (Terzo concerto).

In ognuna di queste situazioni gli accompagnamenti del tema avvengono molto discretamente, o attraverso i soli archi (Secondo concerto, secondo tema, e altri casi), ma più frequentemente con la partecipazione dei clarinetti, cui si possono aggiungere fagotto e corni; in ultimo, soprattutto nel Quarto concerto, gli oboi punteggiano con bicordi di armonia, e il trombone basso con il rinforzo sui tempi forti degli accordi.

Tutti con parte tematica ai legni: questa situazione, seppur non frequente, si incontra in modo più che occasionale ed anche in situazioni di notevole importanza. Il primo bell'esempio lo troviamo nel Primo concerto, primo movimento, secondo tema (battuta 43), con la seguente tipica disposizione: tema al flauto (registro  $mi_4 - re_5$ ), con clarinetto in ottava e fagotto in quindicesima, pedale di dominante del clarinetto II e accompagnamenti in balzato degli archi, dinamica generale: p. Altro caso è quello della coda dell'esposizione (battuta 221) nello stesso primo movimento del Primo concerto: in questo caso il registro del flauto è un poco più acuto, ed i raddoppi avvengono attraverso oboe, clarinetto – un'ottava sotto il flauto – e fagotto alla quindicesima, accompagnamento balzato di archi inframmezzato da pause.

Nel Quarto concerto – che mostra anche in questo una certa evoluzione rispetto alle partiture precedenti – il secondo tema del primo movimento (battuta 47) impiega la seguente disposizione: tema in registro medio a flauto II, oboe e clarinetto, raddoppio all'ottava superiore dell'ottavino (mutato dal flauto I) e all'ottava inferiore del fagotto, accompagnamento sempre balzato degli archi.

3) **Tutti in stile di scena d'opera**: questo tipo di scrittura è adoperato da Paganini essenzialmente nei movimenti lenti (del Primo, Secondo e Quarto concerto) e nelle introduzioni dei temi variati; si trova sia in situazioni di p o pp che di f o ff; tipico di tale scrittura è proprio il contrasto dinamico (la chiusa del Quarto concerto propone un accordo in fff che diminuisce al ppp nello spazio di una battuta).

In realtà si tratta di parti in cui l'orchestra prepara l'entrata del solista, per poi accompagnarlo in forma di scena o di recitativo d'opera, ad interventi alterni, ma con l'organico nella sua completezza, e non nella consueta riduzione al “concertino”

L'inizio dello sviluppo, nell'Allegro maestoso del Primo concerto, costituisce il primo esempio, già definitivamente configurato, di Tutti in stile di recitativo; l'Adagio ne presenta un altro magistrale esempio. Il Quarto concerto, nell'Adagio flebile con sentimento, offre il modello più alto di “scena ed aria” di derivazione operistica.

In questo tipo di tecnica non sempre è presente una vera e propria parte tematica: a volte si tratta semplicemente di incisi, inframmezzati da accordi, tenuti insieme da figure di accompagnamento; sezione portante è comunque quella degli archi, ma sovente gli incisi motivici sono spezzati tra le sezioni (fiati, violini, archi gravi).

Il tremolo è qui, diversamente che altrove, molto utilizzato, sia in versione misurata che non misurata; frequente è l'alternanza pizzicato – arco.

Gli accordi, a volte staccati altre volte tenuti, sono quasi sempre eseguiti da tutti gli strumentisti; violini I, II e viole suonano quasi sempre in bicordi, da realizzarsi preferibilmente non divisi.

Accade qui molto più che altrove che i contrabbassi abbiano una parte differenziata rispetto ai violoncelli, a volte assumendo incisi tematici.

Timpani e grancassa hanno un ruolo primario, sovente con tremoli in pp, oppure per sottolineare i crescendo, che qui si trovano in maggior numero (altrimenti prevalentemente limitati alle battute nelle quali i “Solo” sfociano nei Tutti): le dinamiche sono particolarmente plastiche, attraverso forcelle, accenti ed indicazioni di crescendo e diminuendo; anche le pause hanno, prevedibilmente, un ruolo primario. Il colore complessivo di questi Tutti è tendenzialmente scuro, i registri preferiti sono quelli medi e gravi di ciascuno strumento.

I Tutti in stile di recitativo non esistono mai autonomamente, ma sempre come preparazione a Soli dalle caratteristiche di scrittura analoghe; per questi si rimanda al capitolo successivo.

## 5. Gli accompagnamenti orchestrali

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

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

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

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

### **a) Accompagnamento di parte tematica, semplice o figurata:**

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



Ancora con riguardo agli archi si nota un impiego dei pizzicati (esteso a tutta la sezione, quasi mai ai soli bassi, come spesso avviene nella maggioranza degli altri autori) che sarebbe impensabile in ogni altro compositore; in Paganini questa tendenza si delinea già chiaramente a partire dalla Sonata Napoleon, dove le ultime due variazioni del tema sono accompagnate esclusivamente da pizzicati degli archi; i pizzicati, come i passi con l'arco, presentano con frequenza bicordi, ed anche tricordi, che per la disposizione nella quale occorrono, sembrano pensati per un'esecuzione "non divisi", anche in assenza di specifiche indicazioni. Come esempi particolari di un'applicazione di tecnica mista (arco/pizzicato) tra i vari componenti della sezione degli archi è da citare il Rondò del Primo concerto, a battuta 274 (e dei passi analoghi a 306 e 322), dove i violini I e II suonano pizzicato e in forte, mentre viole, celli e bassi suonano con l'arco e nel piano. Sempre per rimanere al Primo concerto, non troviamo nemmeno un passo in cui i violini (e le viole) eseguono con l'arco mentre celli e bassi suonano pizzicato, prassi questa talmente comune da stupire che non venga applicata – evidentemente in modo meditato. Nel Terzo concerto questa scrittura trova invece applicazione alle battute 353 e 365 del primo movimento, mentre qualche caso in più è presente nel Secondo concerto: particolarmente esteso è il passo dell'inizio della Ripresa (che avviene con il secondo tema, come in tutti i Concerti paganiniani), da battuta 125 a 150; anche la scrittura con pizzicato ai soli contrabbassi, sui tempi forti, in appoggio ai violoncelli con l'arco è decisamente rara, con esempi all'inizio dello Sviluppo del Secondo concerto e nel Quarto concerto. Nel Rondò della campanella troviamo ancora due volte, per poche battute, la differenza tra violini e viole, pizzicato, e celli e bassi, arco, con la sovrapposizione di oboi, corni e timpani, combinazione decisamente rara in questo tipo di occasione.

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

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

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

Altro strumento prediletto nell'unirsi agli archi del "concertino" è il corno – il primo oppure in coppia – per far parte con i clarinetti (ed eventualmente un fagotto) negli

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

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

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

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

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

#### **b) Accompagnamento di parte in stile di recitativo o scena d'opera:**

Questo tipo di accompagnamento, che è tipico delle introduzioni nei temi con variazioni e dei movimenti lenti dei concerti (tranne che per il Terzo), utilizza sia la scrittura per tutti gli strumenti, compresi quelli di ripieni, che quella per i soli strumenti “obbligati”. Vi sono poi tratti in cui le due soluzioni si alternano, con vivo effetto di contrasto tra accordi in f ed incisi in p.

Poiché nei movimenti lenti dei concerti i Soli di questo tipo sono preparati da Tutti introduttivi (di poche battute), le considerazioni sull'orchestrazione di tali punti sono le medesime di cui si è trattato al punto corrispondente del precedente capitolo; ne analizziamo qui essenzialmente le questioni di rapporto fra solista ed orchestra.

L'inizio dello sviluppo del primo movimento del Primo concerto è un luminoso esempio di scrittura in stile di recitativo. Ricordiamo che Spohr aveva intitolato il proprio ottavo concerto, del 1816, “in forma di una scena lirica”; quindi la

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

In questo tipo di accompagnamento il problema dell’equilibrio fonico solista-orchestra si pone in maniera completamente differente, dato che solista ed orchestra procedono essenzialmente in modo alternato.

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

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

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

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

## 6. Un caso particolare: “Le Couvent du Mont S. Bernard”

Dedichiamo uno spazio a questa composizione “minore” di Paganini, concepita intorno al 1829 e portata a termine nel 1832, essenzialmente per l’interesse che suscita, proprio nel campo dell’orchestrazione, nell’indicare chiaramente l’orientamento paganiniano riguardo al colore ed i possibili sviluppi che la scrittura orchestrale di Paganini avrebbe potuto avere dopo il Quarto concerto.

Già l’idea di concepire un originale misto di cantata e concerto violinistico è decisamente curiosa, ed implica l’accostamento della sonorità del coro maschile a quelle dell’orchestra tradizionale; in realtà il coro non interviene mai contemporaneamente al violino solista, ma in movimenti diversi.

Pur nella complessità della ricostruzione del testo attraverso fascicoli incompleti di partitura e fonti diverse per la parte solistica (Paganini eseguì questo pezzo in versioni differenti, composte da movimenti in combinazione variabile) è stato possibile realizzarne una registrazione nel 1983 (Orchestra da camera di Genova, Antonio Plotino direttore e Franco Mezzana violino) ed è attualmente in realizzazione l’edizione critica per l’ Edizione Nazionale.

Riportiamo anzitutto l’articolazione del brano nella versione più completa, in cinque parti, proposta da Paganini nei suoi concerti:

1. Andante sonolento
2. Pendule
3. Minuetto
4. L’aurora
5. Rondò

Il rondò è, letteralmente, senza aggiunte o varianti, quello del Secondo concerto, con il campanello: in questo caso però il campanello dà lo spunto alla composizione stessa, che prende avvio con i rintocchi dell’orologio a pendolo alle undici e tre quarti di sera (che ci calano nell’atmosfera del convento), introducendo il canto gregoriano intonato dal coro maschile, cui si aggiungono poi in raddoppio i contrabbassi, i violoncelli e le viole.

Val la pena indicare espressamente gli organici richiesti dai singoli movimenti, per comprendere la particolarità dell’accostamento di composizioni così differenziate, secondo una concezione di radicale originalità:

1. campanello, viole, violoncelli e contrabbassi, coro maschile
2. violino solo, flauti, clarinetti, violoncelli e contrabbassi, campanello
3. violino solo, due flauti, due clarinetti, campanello
4. archi, oboi, fagotti, corni, trombe, tromboni, timpani
5. violino solo e orchestra (come nel Rondò del Secondo concerto)

La predominanza dei colori scuri, se non stupisce in riferimento al soggetto del lavoro, conferma comunque la predilezione di Paganini per queste sonorità.

Il terzo movimento fornisce un interessante esempio di accompagnamento del violino da parte dei soli flauti e clarinetti – da confrontare con la terza variazione della Maestosa sonata sentimentale; soluzione particolarissima in Paganini, tanto più se si considera che qui è estesa a tutto il movimento, della durata di circa tre minuti.

Altro brano straordinario è il quarto movimento, che descrive in modo suggestivo il sorgere del sole ed il canto di lode dei frati all’apparire della luce, con sonorità

pienamente romantiche, non tanto nella composizione dello strumentale, ma per l'effetto della scrittura in cui dinamica e colore assumono assoluta predominanza.

Appare chiaro che ci troviamo di fronte ad una composizione di musica descrittiva cui i colori orchestrali rappresentano il soggetto con soluzioni per l'epoca decisamente audaci: si può esser certi che la scrittura di questo brano affascinò ed influenzò il giovane Berlioz, che poté ascoltarlo in occasione del concerto di addio al pubblico parigino avvenuto il 30 aprile 1832.

Il brano dimostra inoltre che Paganini aveva la capacità, ove ne sentisse l'esigenza, di staccarsi dagli schemi piuttosto uniformi che definiscono la tecnica orchestrale dei concerti, forte di una sensibilità timbrica di prim'ordine e di un controllo degli effetti derivante da un artigianato molto approfondito. Costituisce quindi un tassello importante per la comprensione del pensiero orchestrale paganiniano e per immaginare l'indirizzo che Paganini avrebbe potuto prendere in composizioni successive, se la malattia non avesse minato le facoltà creative conducendolo alla tomba all'età di cinquantasette anni.

## 6. Considerazioni conclusive

Lo studio comparato delle partiture paganiniane, limitato ai pezzi di cui è stato fino ad ora possibile ricostruire il pensiero e la scrittura originale, evidenzia diversi punti fermi per quanto concerne sia la tecnica di base dell'orchestra, che l'evoluzione di alcune soluzioni nel corso degli anni, pur nel contesto di uno stile i cui tratti dominanti sono rigorosamente fissati.

Gli elementi che riteniamo più significativi possono riassumersi nei seguenti tratti:

- a) Lo stile orchestrale di Paganini ha una fisionomia personale, molto unitaria, che si distingue decisamente dai modelli, soprattutto del concerto per violino, dell'epoca.
- b) Le caratteristiche del linguaggio orchestrale paganiniano sono frutto di una lunga esperienza e maturazione, coniugata ad una acuta sensibilità timbrica.
- c) Elemento costante che caratterizza il trattamento orchestrale paganiniano è l'alternanza "Tutti"/"Solo".
- d) La prassi della scordatura del solista – e quindi della differente accordatura rispetto agli archi in orchestra – viene utilizzata in pratica senza alcuna eccezione fino al 1824 e poi progressivamente abbandonata, non comparando più nelle composizioni importanti.
- e) L'organico impiegato è, nella sua formulazione di base, costante.
- f) Le scelte adottate appaiono il risultato di valutazioni oculute, e rispondono all'esigenza di individuare uno stile orchestrale massimamente funzionale alla scrittura della parte solistica, e riesce nel difficile compito di conciliare i due estremi opposti della potenza drammatica dei Tutti e della leggerezza degli accompagnamenti ai delicati passaggi virtuosistici
- g) Vi è una evoluzione continua nel tempo, che pur non intaccando i tratti essenziali della tecnica orchestrale, permette di rilevare soluzioni diverse, in un sostanziale ampliamento della paletta timbrica; ogni soluzione nuova rimane permanentemente nello stile dei lavori successivi.
- h) Il gusto per il particolare coloristico originale, nei tardi lavori di Paganini, è dimostrato da soluzioni suggestive adottate nel *Concertino du Mont S. Bernard* (come evidenziato nel capitolo precedente), nella *Sonata per la gran viola* (ancora attraverso l'uso dell'ottavino) e negli appunti autografi presenti sulle parti solistiche dei numerosi brani dei quali non ci è giunta la partitura (*Sonata primavera* e *Balletto campestre*); ne è altra interessante testimonianza la realizzazione prevista dagli abbozzi per l'apertura del Quinto concerto, con pizzicati dei violini sul mi a vuoto in forte.

A proposito della maturazione della strumentazione paganiniana, possiamo ora individuare i punti che caratterizzano i vari periodi creativi, rilevando che ogni concerto rappresenta un nuovo punto di riferimento nell'evoluzione stilistica:

1. *Sonata Napoleon*: è l'unico lavoro pervenutoci completo appartenente ad una fase ancora giovanile, nella quale la scrittura ha caratteri ancora molto legati al gusto classico, e risente nei Tutti dei modelli di scuola viottiana e, ancor più, degli operisti come Cherubini e Spontini; i Soli individuano già gli elementi cardine dello stile paganiniano, con preminenza dei pizzicati degli archi e, soprattutto, con l'adozione della differenziazione Tutti/Solo (concertino/tutti); uso della scordatura e della sola IV corda.

2. Primo concerto: scrittura in scordatura del solista (per tutte e quattro le corde); individuazione dell'organico standard e dei principi costitutivi del Tutti; nei Tutti frequente scrittura acuta dei clarinetti (sopra gli oboi); nei Soli d'accompagnamento lo strumentale è limitato ad archi, clarinetti, fagotto e corni.
3. Secondo concerto: abbandono della scordatura; nei Soli d'accompagnamento timido inserimento degli oboi, e accenno di partecipazione delle trombe; le trombe cambiano intonazione all'interno del Rondò (nel Trio), da si a sol, poi di nuovo si.
4. Terzo concerto: Nei Soli estensione dell'uso degli oboi ed inserimento di trombone basso e timpani; cambio di intonazione dei corni tra i movimenti;
5. Quarto concerto e Maestosa sonata sentimentale: ampliamento della paletta degli impasti strumentali nei Tutti in piano; estensione dell'uso di oboi, timpani e trombone basso nei Soli; inserimento dell'ottavino (esclusivamente nel Tutti iniziale); scomparsa di serpente e cimbasso; inserimento dei flauti tra gli strumenti di accompagnamento del Solo (più spesso limitatamente al primo flauto); cambio dell'intonazione dei corni nello stesso brano (Maestosa sonata); accompagnamento con soli fiati (Maestosa sonata).

Appare in tutta la sua evidenza lo stacco di Paganini dai modelli dei violinisti-compositori contemporanei (Viotti, Rode, Kreutzer), mentre si preannuncia fortemente, nel settore dell'orchestrazione, il carattere belliniano e del primo Verdi, in un allontanamento progressivo da quella classicità apollinea rossiniana che impronta anche le opere tarde di sapore romantico, come il Guglielmo Tell.

Per quello che concerne i limiti della paletta delle soluzioni adottate è opportuno ribadirne le tre principali motivazioni:

- motivi tecnici di ricerca di equilibrio orchestra/solista nel contesto di una scrittura virtuosistica particolarmente delicata
- motivi di gusto derivante da un carattere fortemente esclusivo e da una ipersensibilità al dettaglio, nonché ai difetti di alcuni registri o note particolari negli strumenti di allora
- motivi di "immagine" dettati dalla consapevole ricerca di un linguaggio dai tratti personali forti, sia nel suono orchestrale in sé che nel rapporto tra solista e accompagnamento

Nel confutare quindi i luoghi comuni che vedono nel trattamento dei parametri musicali da parte di Paganini il segno di un diletterismo di fondo (luoghi comuni frutto di approcci superficiali al problema), osserviamo infine che la sonorità dell'orchestra paganiniana, particolarmente nei Tutti, è fortemente condizionata dalla natura del materiale compositivo stesso (l'articolazione staccata della maggioranza dei temi e degli accompagnamenti ne è sintomatico esempio). Considerazioni di carattere tecnico o musicale, come la predominanza di accompagnamenti in accordi brevi o il ruolo delle pause nei diversi tipi di Solo, o ancora la sconcertante novità del fattore metrico-ritmico, rientrano in scelte di natura squisitamente compositiva, che lasciano ancora ampi spazi di indagine alla futura musicologia paganiniana.