

A16



Ascolta il concerto

Manlio Antonino Bertè

**Concerto per pianoforte e orchestra
in memoria del grande pianista Francesco Conti**

Parti dei singoli strumenti del primo movimento
tratto dalla partitura suddivisa in tre tempi





Aracne editrice

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

Copyright © MMXIX
Gioacchino Onorati editore S.r.l. — unipersonale

www.gioacchinoonoratieditore.it
info@gioacchinoonoratieditore.it

via Vittorio Veneto, 20
00020 Canterano (RM)
(06) 45551463

ISBN 978-88-255-2125-2

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: gennaio 2019

Indice

7 *Prefazione. Introduzione alla lettura della partitura del primo movimento*

Parti dei singoli strumenti del primo movimento tratto dalla partitura suddivisa in tre tempi

Flauto primo, 41 — Flauto secondo, 59 — Oboe primo, 86 — Oboe secondo, 107 — Clarinetto primo, 131 — Clarinetto secondo, 152 — Fagotto primo, 173 — Fagotto secondo, 193 — Controfagotto primo, 222 — Controfagotto secondo, 247 — Controfagotto terzo, 271 — Corno, 295 — Tromba, 311 — Trombone, 326 — Timpani, 342 — Percussioni, 362 — Bordo tamburo, 381 — Rullante, 397 — Triangolo, 417 — Piatti, 434 — Set di batteria, 452 — Tamburello, 468 — Wood blocks, 485 — Pianoforte solista, 506 — Soprano solo, 611 — Basso solo, 630 — Coro, 648 — Clavicembalo, 708 — Arpa, 767 — Chitarra I, 806 — Chitarra II, 826 — Organo e pedali, 845 — Violino primo, 909 — Violino secondo, 933 — Viola, 956 — Violoncello, 972 — Contrabbasso, 993.

Prefazione

Introduzione alla lettura della partitura del primo movimento

Il concerto è stato composto per un insolito ed elevato numero di strumenti orchestrali.

Molti strumenti uguali, infatti, sono stati raddoppiati o triplicati.

Lo scopo di aumentare la quantità di uno stesso strumento è quello di caratterizzare ed evidenziare la sua particolare funzione timbrica e coloristica, in diversi punti della composizione.

Nella storia della musica recente, Hector Berlioz è un fondamentale punto di riferimento nell'arte della strumentazione. L'uso di registri nuovi per il suo tempo (come il sapiente sfruttamento dei registri estremi degli strumenti) o l'impiego di strumenti rari (il corno inglese, il clarinetto piccolo) non sono che alcuni aspetti della sua esperienza di strumentatore, che confluisce anche nel fondamentale *Grande trattato di strumentazione e di orchestrazione moderne*, pubblicato nel 1844.

Infatti, come si può evincere dal *Grande trattato di strumentazione e di orchestrazione* di Hector Berlioz, a pagina 2, capitolo I, si legge:

L'emploi de ces divers éléments sonores et leur application soit à colorer la mélodie, l'harmonie et le rythme, soit à produire des impressions *suï generis* (motivées ou non par une intention expressive) indépendantes de tout concours des trois autres grandes puissances musicales, constitue l'art de l'instrumentation.

Considéré sous son aspect poétique, cet art s'enseigne aussi peu que celui de trouver de beaux chants, de belles successions d'accords et des formes rythmiques originales et puissantes. On apprend ce qui convient aux divers instruments, ce qui pour eux est praticable ou non, aisé ou difficile, sourd ou sonore; on peut dire aussi, que tel ou tel instrument est plus propre que tel autre à rendre certains effets à exprimer certains sentiments: quant à leurs associations par groupes, par petits orchestres et par grandes masses, quant à l'art de les unir, de les mêler, de façon à modifier le son des uns par celui des autres, en faisant résulter de l'ensemble un son particulier, que ne produirait aucun d'eux isolément, ai réuni aux instruments de son espèce, on ne peut que signaler les résultats obtenus par les maîtres, en indiquant leurs procédés, résultats qui sans doute, seront encore modifiés de mille manières en bien ou en mal par les compositeurs qui voudront les reproduire.

L'objet de cet ouvrage est donc d'abord, l'indication de l'étendue et de certaines parties essentielles du mécanisme des instruments, puis l'étude fort négligée jusqu'à présent, de la nature du timbre, du caractère particulier et des facultés expressives, de chacun d'eux et enfin celle des meilleurs procédés connus pour les grouper convenablement. Tenter de s'avancer au delà, ce serait vouloir mettre le pied sur le limbe de l'inspiration, ou le génie seul peut faire des découvertes, parce qu'il n'est donné qu'à lui de le parcourir.

Introduzione

La storia della musica non ebbe alcun'epoca in cui si abbia tanto parlato della *Stromentazione*, quanto oggigiorno. La ragione derivasi senz'ombra di dubbio dallo sviluppo interamente moderno di questo ramo dell'arte, e forse ancora dalla numerosa schiera di critiche, d'opinioni, di dottrine diverse, di giudizi, di ragionamenti e sragionamenti, parlati o scritti, ai quali servono di pretesto le più meschine produzioni di qualsiasi compositoruccio.

Alta importanza sembra che adesso attaccar vogliasi a codesta arte di istromentare, arte che al principio del secolo scorso ignoravasi, e della quale anzi, appena sessant'anni fa, volevasi impedire qualunque progresso da molte e molte persone, che pure passavano per sincere amiche della musica. In oggi tentasi invece su d'altri punti di frapporre ostacoli al progresso musicale. Il mondo fu sempre così: e perciò non ci prenda sorpresa. Dappriincipio non voleasi riconoscere per musica se non quella tessuta sulle sole armonie *consonanti*, frammezzate da qualche dissonanza *per sospensione*; ed allorquando Monteverde tentò di aggiunger loro sulla dominante l'accordo di settima senza preparazione, non gli mancarono al certo e biasimi ed invettive d'ogni fatta. Ma adottata finalmente questa settima, colle dissonanze per sospensione, si giunse, da' quei tali che portavano fama di sapienti, a sprezzare ogni composizione, l'armonizzare della quale fosse stato semplice, dolce, chiaro, sonoro, naturale; per piacere a questi dotti

abbisognava assolutamente che qualunque componimento fosse sopraccaricato di accordi di seconda maggiore o minore, di settime, di none, di quinta e quarta, impiegati senza il menomo scopo; a meno che non si supponesse a siffatto stile armonico quello d'essere, il più spesso possibile, disagiata devole all'orecchio. Questi compositori avean preso passione per gli accordi dissonanti, non altrimenti che certi animali ne hanno per il sale, per le piante piccanti, per gli arbusti spinosi. Era l'esagerazione della reazione.

In mezzo a tutte queste belle combinazioni la melodia era proscritta; quando ella vi apparve, si gridò alla decadenza, alla rovina dell'arte, all'oblio delle regole consacrate, ecc., ecc.; tutto era evidentemente perduto. Ad onta di tutto ciò la melodia prese piede; ed alla sua volta non tardò ad entrare in campo la reazione melodica. V'erbero de' melodisti fanatici, che non poteano sopportare qual si fosse pezzo di musica scritto a più di tre parti. Ed anzi aveanvi taluni che nel maggior numero di casi volevano che il canto non venisse accompagnato che meramente dal solo basso, lasciando all'uditore il piacere di indovinare le note complementarie degli accordi. V'ebbe chi andò più lungi, e volle escluso affatto qualunque accompagnamento, allegando essere l'armonia una barbara invenzione.

E giunse pure anche il momento delle modulazioni. Allorché l'uso non permetteva di modulare che ne' soli toni relativi, il primo che ebbe

il coraggio di passare in un tuono straniero fu deriso: e ben'egli se lo doveva attendere. Qualunque si fosse l'effetto della nuova modulazione, i maestri la biasimarono severamente. Aveva bel dire l'innovatore: *«Ascoltatela bene: osservate come è dolcemente condotta, bene motivata, maestrevolmente legata e a ciò che segue e a quello che precede; come risuona deliziosamente!»* - Non è di ciò che si tratta, gli si rispondeva: questa modulazione è proibita, dunque non bisogna farla! » ma siccome invece è di ciò solo che si tratta, in tutto e per tutto, così anche le modulazioni non relative non tardarono a comparire nelle grandi musiche, ed a produrvi impressioni felicissime ed inattese. Quasi subito dopo nacque ancora un nuovo genere di pedantismo; e toccò vedere de' compositori che si ritenevano disonorati se avessero modulato alla dominante, e che nel più piccolo Rondò, si compiacevano di passare, quasi per ischerzo, dal *Do* naturale al *Fa* diesis maggiore.

A poco a poco il tempo rimise ogni cosa a suo sito.

S'è fatta distinzione tra l'abuso e l'uso, tra la vanità reazionaria e la sciocchezza e l'ostinazione; e pressoché generalmente oggidì si è disposti ad accordare, in quanto concerne l'armonia, la melodia e le modulazioni, che ciò che produce buon effetto è buono, che ciò che produce cattivo effetto è cattivo, e che l'autorità d'un centinaio di vecchj, fossero pur essi di cento vent'anni ciascuno, non ci farebbe trovare brutto il bello, nè bello il brutto.

Altra cosa si è, qualora vogliasi parlare dell'istromentazione, dell'espressione e del ritmo. Non essendo venuta che assai più tardi la lor volta d'essere scoperti, respinti, ammessi, incatenati, liberati ed esagerati, non possono perciò ancora aver raggiunto il punto cui pervennero prima di loro gli altri rami dell'arte. Dicasi solo che l'istromentazione cammina innanzi la prima: ella si trova all'esagerazione.

Fa d'uopo di lungo tempo per iscoprire i mediterranei musicali, e più ancora per apprendere a navigarli.

CATEGORIE DEGLI STROMENTI

Ogni corpo sonoro messo in opera dal Compositore è uno *stromento di musica*. Da ciò ricaviamo la seguente divisione d'i mezzi, di cui attualmente egli dispone.

Stromenti a corde.

Messe in vibrazione con archi (Violini, Viole, Viole d'amore, Violoncelli, Contrabbassi).
Pizzicate (Arpe, Chitarre, Mandolini).
A tastiera (Pianoforti).

Stromenti a fiato.

Ad ancie (Oboi, Corni-inglesi, Fagotti, Fagottini, Contrafagotti, Clarinetti, Corno-bassetti, Clarinetti-Bassi, Saxofoni).
Senza ancie (Flauti, Ottavini).
A tastiera (Organo).
A bocchino e di metallo (Corni, Trombe, Cornette, *Bugles* (1), Tromboni, Officieldi, Bombardoni, Bass-Tuba).
A bocchino e di legno (Fagotto-Russo, *Serpent*).
Le voci d'uomini, di donne, di ragazzi e di castrati.

Stromenti a percossa.

Di sonorità fissa ed apprezzabile (Timpani, Cimbali antichi, Campanelli (2), Glockenspiel, Armonica a tastiera, Campane).

(1) Questi *Bugles* sono stromenti che noi qui non conosciamo. Essi appartengono però alla famiglia delle Officieldi, o meglio sì, secondo il signor Berlioz, le Officieldi sono della famiglia dei *Bugles*. Di ciò si potrà formare più chiara idea quando scriveremo ai Capitoli che versano particolarmente su ambidue queste specie di stromenti. Anche le Cornette sono da noi pochissime conosciute, e non adottate nelle orchestre.

(2) In francese chiamasi *Faux de timbre*. Noi non abbiamo un termine per distinguere questo genere di Campanelli a suono apprezzabile e senza battocchio dagli altri, che sono veramente piccolissime Campane.

Nota del Traduttore.

Di sonorità indeterminabile e producente soltanto de' rumori diversamente caratterizzati (Tamburi, Gran-Casse, Tamburini (1), Piatti, Triangoli, Tam-tam, Padiglioni-Chinesi).

L'impiego di questi diversi elementi sonori e la loro applicazione tanto a *colorire* la melodia, l'armonia e il ritmo, quanto a produrre impressioni *sui generis* (determinate o no da una intenzione espressiva), indipendenti affatto da qualsiasi concorso delle tre altre grandi potenze musicali, costituiscono l'*arte dell'istrumentazione*.

Qualora la si consideri dal suo lato poetico, quest'arte non può insegnarsi, come non s'insegna quella di trovare bei canti, belle successioni d'accordi e forme ritmiche originali e potenti. Puòsi apprendere ciò che meglio conviene ai diversi stromenti, quello che per essi è o non è praticabile, facile o difficile, sordo o sonoro; e si può pure asserire che il tale o tal altro stromento è alto vieppiù che un terzo a rendere certi effetti, a esprimere certi sentimenti; ma quanto al combinarli in gruppi, in piccole orchestre e in grandi masse, quanto all'arte di unirli, di amalgamarli, in guisa che resti modificato il suono degli uni da quello degli altri, ottenendo dal loro insieme un suono particolare, che nessuno d'essi, isolato né riunito ad altri stromenti della sua specie, potrebbe produrre, non è possibile far altro, se non indicare i risultati ottenuti dai maestri, e il procedimento di tali risultati: i quali potranno certamente di nuovo in mille altre guise buone o cattive essere modificati dai compositori che vorranno riprodurli.

Lo scopo di quest'opera è dunque innanzi tutto l'indicazione dell'*estensione* degli stromenti e di certe parti essenziali del loro *meccanismo*, poi lo studio sì negletto fino a' giorni nostri della natura del *timbro*, del *carattere* particolare, e delle *facoltà espressive* di ognun d'essi: e finalmente lo studio de' migliori sistemi conosciuti per bene aggrupparli. Tentare di spingersi più in là, non sarebbe che voler camminare sui domini dell'ispirazione, dove il solo genio può fare delle scoperte, perché al genio solo è concesso di poterli percorrere.

(1) In francese *Tambours de Basque*.

La seguente partitura di questo primo movimento viene qui di seguito suddivisa nelle varie famiglie orchestrali dei fiati, percussioni, pianoforte solista, archi.

Ogni famiglia orchestrale viene a sua volta suddivisa nelle tradizionali sue sottofamiglie.

Ad esempio, i fiati più sopra già menzionati vengono suddivisi in legni, ottoni, seguendo le regole della tradizionale orchestrazione sinfonica del 1900.

Altri trattati importanti sono: S. Adler, *The Study of Orchestration*, W.W. Norton & C., New York 1982; A. Casella, V. Mortari, *La tecnica dell'orchestra contemporanea*, Ricordi, Milano 1950; N. Rimskij-Korsakov, *Principles of Orchestration*, Dover, New York 1964.

Inoltre, il musicista noterà subito che le parti di quasi tutti gli strumenti sono scritte superando le normali estensioni.

Infatti, normalmente, il compositore di un'opera sinfonica fa molta attenzione a comporre in base alla normale tessitura di ogni strumento o voce.

Disattendendo a questo principio compositivo fondamentale, i suoni di ogni strumento che eccedessero il loro naturale ambito sonoro o texture sarebbero in pratica ineseguibili.

Poiché oggi giorno la musica elettronica ha ormai assunto un ruolo fondamentale tanto quanto la musica eseguita in modo tradizionale, il compositore Manlio Antonino Bertè ha deciso di oltrepassare i canoni dei normali range di ogni strumento musicale tradizionale e di creare insolite texture con l'ausilio, l'incremento e l'aggiunta di sonorità e ritmi supplementari prodotti dai sintetizzatori.



Gamma (In musica, il termine è usato spesso come sinonimo di “scala”). Intervallo scritto di un sassofono. Nella musica, la gamma o gamma cromatica di uno strumento musicale è la distanza dal suono più basso al suono più alto che lo strumento stesso può eseguire (cioè il “pitch”, l’intonazione che riesce comodamente ad eseguire senza problemi di difficoltà tecnico–strumentali). Per la voce del cantante, l’equivalente è la “gamma vocale” (voci si soprano, mezzo–soprano, contralto, baritono, basso). La gamma di una parte musicale è la distanza tra la sua nota più bassa e quella più alta.

In questo concerto per pianoforte e orchestra, sia il pianoforte solista, sia l’orchestra si trovano punti sonori in cui si oltrepassano i normali range, le normali estensioni di ogni strumento o voce.

Per questo motivo si richiede l’ausilio e l’intervento di suoni elettronici creati appositamente dagli attuali sintetizzatori musicali.

Texture (music)

Nella musica, la trama (in inglese: “texture”) è il modo in cui il tempo, i materiali melodici e armonici vengono combinati in una composizione, determinando così la qualità complessiva del suono in un brano.

La trama viene spesso descritta in relazione alla densità, allo spessore e alla gamma, o alla larghezza, tra le altezze più basse e più alte, in termini

relativi così come più specificamente distinti in base al numero di voci o parti e alla relazione tra queste voci.

Ad esempio, una trama spesso contiene molti “strati” di strumenti. Uno di questi strati potrebbe essere una sezione di archi o un altro ottone. Lo spessore è anche cambiato dalla quantità e dalla ricchezza degli strumenti che suonano il pezzo. Lo spessore varia da leggero a spesso. La trama di un pezzo può essere modificata dal numero e dal carattere delle parti che suonano contemporaneamente, dal timbro degli strumenti o delle voci che suonano queste parti e dall’armonia, dal tempo e dai ritmi usati.

I tipi categorizzati per numero e relazione di parti sono analizzati e determinati attraverso l’etichettatura di elementi strutturali primari: melodia primaria (PM), melodia secondaria (SM), melodia di supporto parallela (PSM), supporto statico (SS), supporto armonico (HS), supporto ritmico (RS) e supporto armonico e ritmico (HRS) (Isaac & Russell 2003, p. 136).

In termini musicali, in particolare nei campi della storia della musica e dell’analisi musicale, alcuni termini comuni per diversi tipi di texture sono:

Monofonica

La trama monofonica include una singola linea melodica senza accompagnamento (Benward & Saker 2003, p. 136). Gli PSM spesso raddoppiano o parallelizzano il PM che supportano (Benward & Saker 2003, p. 137).

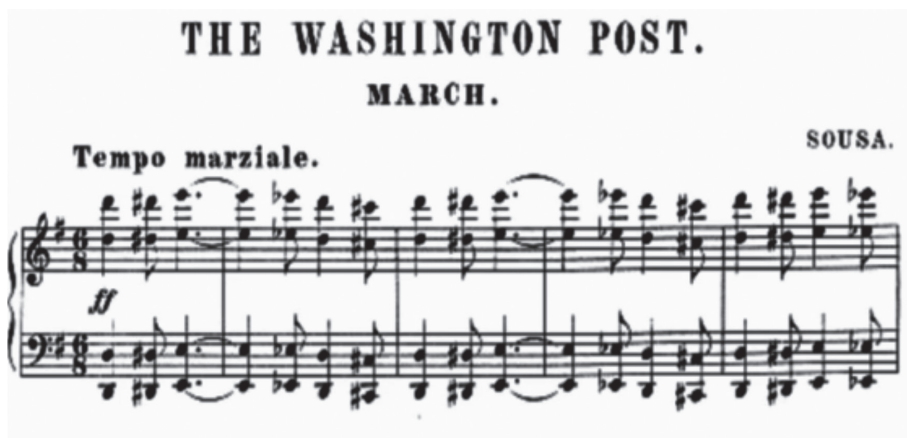


Esempio di texture omofonica: una singola linea melodica senza accompagnamento. (Benward & Saker 2003, p. 136). Melodie parallele di supporto (PSMs) sostengono spesso la melodia primaria (PM) in modo doppio o parallelo (cioè con la tecnica del raddoppio della melodia primaria, Benward & Saker 2003, p. 137).

Omofonica/omoritmica

La trama più comune nella musica occidentale: melodia e accompagnamento. Le voci multiple di cui una, la melodia, risalta prominentemente e le altre formano uno sfondo di accompagnamento armonico. Se tutte le parti hanno lo stesso ritmo, la trama omofonica può anche essere descritta come omoritmica. La trama caratteristica del periodo classico continuò a predominare nella musica romantica mentre nel Ventesimo secolo, «la musica popolare è quasi omofonica» e, «anche gran parte del jazz», «le improvvisazioni simultanee di alcuni musicisti jazz creano una vera polifonia» (Benward & Saker 2003, p. 136). Le trame omofoniche di solito contengono solo un PM (Benward & Saker 2003, p. 137). HS e RS sono spesso combinati, quindi etichettati HRS (Benward & Saker 2003, p. 137).

Voci multiple con materiale ritmico simile in tutte le parti. Conosciuto anche come “cordale”. Può essere considerata una condizione di omofonia o distinta da essa.



Introduzione alla Marcia *Washington Post* di Sousa, esempio di trama omoritmica con ottava raddoppiate. (Benward & Saker 2003, p. 136).

If Ye Love Me

John 14: 15-17

Edited by Robert A. Hudson

Thomas Tallis

♩=75

A

Soprano:  If ye love me, keep my com - mand - ments, and I will pray the Fa

Alto:  If ye love me, keep my com - mand - ments,

Tenor:  If ye love me keep my com - mand - ments, and I will pray the

Bass:  If ye love me, keep my com - mand - ments,

Le trame omofoniche solitamente contengono solo una PM (Benward & Saker 2003, p. 137). HS (supporto armonico) e RS (supporto ritmico) sono spesso combinati, quindi etichettati come HRS (supporto armonico e ritmico) (Benward & Saker 2003, p. 137). Omofonia in Tallis, *If Ye Love Me*, composto nel 1549. Le voci si muovono insieme usando lo stesso ritmo e la relazione tra loro crea accordi: l'estratto inizia e finisce con una triade di Fa maggiore.

Bifonica

Due linee distinte, la parte inferiore che sostiene un drone (pitch costante) mentre l'altra linea crea una melodia più elaborata sopra di essa. Toni pedali o ostinati sarebbero un esempio di SS (Benward & Saker 2003, p. 137).

PRAELUDIUM VI.



Tono del pedale nel Preludio di Bach n. 6 in Re minore, BWV 851, da *The Well Tempered Clavier*, Libro I, mm. 1-2. Tutte le note a pedale sono consonanti ad eccezione degli ultimi tre della prima misura (Benward & Saker 2003, p. 99).

Polifonica o contrappunto o contrappuntistica

Molteplici voci melodiche che sono in larga misura indipendenti o in imitazione l'una con l'altra. Struttura caratteristica della musica rinascimentale, anche prevalente durante il periodo barocco (Benward & Saker 2003, pp. 1999, 199, 158, 137, 136, 129, 110, 90, 59, 35, 11, 9, 0). Le trame polifoniche possono contenere diversi PM (Benward & Saker 2003, p. 137).

Una battuta dalla fuga n. 17 in La bemolle BWV 862, di J.S. Bach, tratta dal *Wohltemperierte Klavier* (Clavicembalo ben temperato) (teil 1/parte I): un famoso esempio di polifonia contrappuntistica.



Eterofonica

Due o più voci contemporaneamente eseguono variazioni della stessa melodia.

Molti pezzi classici presentano diversi tipi di texture in un breve lasso di tempo. Un esempio è lo Scherzo della sonata per pianoforte di Schubert in B maggiore, D575. Le prime quattro battute sono monofoniche, con entrambe le mani che eseguono la stessa melodia di un'ottava a parte (esempi tratti dall'opera di Benward & Saker):