

N. A. Rimski-Korsakov

**PRINCIPII
DE
ORCHESTRAȚIE**

Traducere din limba rusă de Liviu Rusu și Bogdan Moroianu

În redacția lui Maximilian Steinberg

GRAFOART

Copierea, chiar și parțială, se poate efectua exclusiv
cu acordul scris al Editurii Muzicale GRAFOART.

Prezentă ediție este o reproducere în facsimil a lucrării:

Rimski-Korsakov, *Principii de orchestrație*,
Ed. Muzicală a U.C. din RSR, București, 1959.

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

RIMSKI-KORSAKOV, NIKOLAJ

Principii de orchestrație / N. A. Rimski-Korsakov ; ed.: Matei Bănică ;
trad.: Liviu Rusu, Bogdan Moroianu. - București : Grafoart, 2016

ISMN 979-0-707657-08-9

ISBN 978-606-747-041-3

I. Bănică, Matei (ed.)

II. Rusu, Liviu (trad.)

III. Moroianu, Bogdan (trad.)

78

EDITURA MUZICALĂ GRAFOART

București, str. Brașov nr. 20

LIBRĂRIA MUZICALĂ G. Enescu

București, piața Sfinții Voievozi nr. 1

TEL.: 0747 236 278 (07-GRAFOART); 021 315 07 12

E-MAIL: GRAFOART1991@GMAIL.COM

COMENZI ON-LINE: WWW.LIBRARIAMUZICALA.RO

TABLA DE MATERII

Prefața redactorului la ediția II	6
Extras din prefața ultimei redactări	6
Prefața redactorului la ediția I	7
Extras din prefața autorului (1891)	12
Capitolul I. Privire generală asupra grupurilor orchestrale	
A. Coardele	15
B. Suflătorii	20
Lemnele	20
Alămurile	27
C. Instrumentele cu sunete scurte	31
Coardele ciupite	31
Pizzicato	31
Harpa	32
Instrumentele de percusiune și sonore cu sunet determinat și cu clape	34
Timpanele	34
Pianul și Celesta	34
Clopoței, Clopotele, Xilofonul	35
Instrumentele de percusiune și sonore cu sunet nedeterminat	35
Comparație între forța sonorității grupurilor orchestrale și combinarea timbrelor	36
Capitolul II. Melodia	
Melodia la instrumentele cu arcuș	39
Asocierile la unison	41
Conducerea coardelor în octave	42
Conducerea melodiei pe două octave	45
Conducerea melodiilor pe trei și patru octave	46
Conducerea melodiilor în terțe și sexte	46
Melodia la suflătorii de lemn	47
Asocierea la unison	48
Conducerea în octave	49
Conducerea pe două, trei și patru octave	51
Conducerea melodiei în terțe și în sexte	52
Conducerea simultană în terțe și sexte	53
Melodia la suflătorii de alamă	53
Conducerea la unison, în octave, în terțe și în sexte	55
Reunirea grupurilor în melodie	56

A. Reunirea la unison a suflătorilor de lemn cu alămurile	56
B. Conducerea în octave a lemnelor cu alămurile	57
C. Reunirea coardelor cu suflătorii de lemn	58
D. Reunirea coardelor cu suflătorii de alamă	60
E. Reunirea tuturor celor trei grupuri	61
Capitolul III — Armonia	
Considerații generale	62
Numărul vocilor armonice și dublările	62
Dispoziția acordurilor	65
Armonia la coarde	67
Armonia la suflătorii de lemn	69
Armonia pe patru și pe trei voci	70
Armonia pe mai multe voci	73
Timbruri dublate	74
Observații generale	75
Armonia la alămuri	78
Scriitura pentru patru voci	78
Scriitura pentru trei voci	80
Acorduri cu voci multiple	80
Dublarea alămurilor	81
Reunirea grupurilor în armonie	83
A. Reunirea grupurilor suflătorilor (lemne cu alămuri)	83
1. Reunirea la unison (juxtapunerea timbrurilor)	83
2. Suprapunere, încrucișare și încadrare	85
B. Reunirea coardelor cu suflătorii	89
C. Reunirea tuturor celor trei grupuri	90
Capitolul IV. — Factura generală orchestrală	
Orchestrarea diferită a unui și aceluiași conținut muzical	91
Tutti general	94
Tutti la grupurile suflătorilor	95
Pizzicato mare (Tutti pizzicato)	96
Tutti la una, două sau trei voci	97
Solo la instrumentele cu coarde	97
Limitele extreme inferioare și superioare ale scării muzicale orchestrale;	99
distanțele mari	99
Transmiterea pasajelor și a frazelor	99
Alternanța acordurilor de diferite timbruri	100
Adăugiri și suprimări de timbruri	101

Repetări de fraze, imitații, ecou	101
Acorduri sforzando-piano și piano-sforzando	102
Sublinierea unor momente izolate	103
Crescendo și diminuendo	103
Succesiuni divergente și convergente	104
Timbrurile ca factori ai armoniei. Fondul armonic	105
Efectele decorative	106
Instrumentele de percusiune în legătură cu ritmul și coloritul	107
Instrumente pe scenă și în culise	108
Economia culorilor orchestrale	109
Capitolul V. — Asocierea cântului cu orchestra	
Acompaniamentul orchestral al soliștilor	111
Considerații generale	111
Transparența acompaniamentului. Armonia	112
Dublarea vocilor	114
Recitativul și declamația	116
Acompaniamentul orchestral al corului	116
Solo cu cor	118
Capitolul VI. (anexă) — Vocile	
Termeni tehnici	119
Soliștii	120
Întindere și țesătură	120
Vocalizarea	122
Vocale	122
Suplețea și agilitatea	123
Coloritul și caracterul vocilor	123
Asocierile vocilor	124
Reunirea a două voci	124
Reunirea a trei, patru și mai multe voci	126
Corul	127
Întindere și țesătură	127
Melodia	128
A. Corul mixt	129
Asocierea la unison	129
Conducerea în octave	129
Diviziunea vocilor (divisi) și întrebuintarea armonică a corului mixt	130
B. Corurile de femei și bărbați	132

introducea ceva nou) și nu pentru un efectiv iluzoriu, astfel cum persistă încă a face mulți compozitori care introduc în partiturile lor instrumente de alamă cu acordaje inutilizabile, ale căror partide sunt executabile numai datorită faptului că nu se cântă în acordajele indicate de autor.

Este greu să oferim vreo metodă pentru învățarea orchestrației fără profesor. În general, este de dorit o trecere treptată de la o orchestrație simplă la una din ce în ce mai complicată.

În cea mai mare parte, cel ce studiază orchestrația trece prin următoarele faze de dezvoltare: 1. perioada tendinței către instrumentele de percuție — treapta cea mai de jos; în ele, el presupune întregul farmec al sunetului și în ele își pune toate speranțele sale; 2. perioada pasiunii pentru harpă — orice acord îi apare necesar să fie dublat cu sunetul acestui instrument; 3. perioada următoare — adorarea instrumentelor de suflat de lemn și de alamă, tendința către sunete astupate, iar coardele se prezintă fie cu surdină, fie în *pizzicato*; 4. perioada dezvoltării unui gust superior, coincidând totdeauna cu preferința pentru grupul coardelor în locul celui alt material, ca fiind cel mai bogat și mai expresiv. Împotriva acestor rătăcirii ale perioadelor I, II, III, urmează să lupte autodidacții. Cel mai bun manual va fi totdeauna citirea partiturilor și audierea execuțiilor cu partitura în mână. Aci este greu de stabilit o ordine oarecare. Trebuie să ascultăm și să citim totul, iar de preferință — muzica cea mai nouă; ea singură ne va învăța cum trebuie să orchestrăm, cea veche ne va furniza exemple folositoare în sens negativ. Weber, Mendelssohn, Meyerbeer (în *Profetul*), Berlioz, Glinka, Wagner, Liszt și compozitorii cei mai noi ai școlilor franceză și rusă — iată exemplele cele mai bune. Zadarnic Berlioz și Gevaert se străduiesc din toate puterile să arate exemple extrase din lucrările lui Gluck. Idiomul acestor exemple este prea vechi și străin urechii noastre muzicale de astăzi, de aceea nu poate fi util. Se poate spune același lucru despre Mozart și Haydn (un mare orchestrator și părinte al orchestrației contemporane).

Gigantica figură a lui Beethoven rămâne aparte. Întâlnim la el elanurile leonine ale unei fantezii orchestrale profunde și nesecate, dar execuția, în amănunt, rămâne cu mult înapoia intențiilor sale mari. Trompetele sale pătrunzătoare, intervalele greu de executat și incomode ale cornilor, alături de trăsăturile geniale ale grupului coardelor și adeseori întrebuintarea plină de culoare a suflătorilor de lemn, se reunesc într-un tot, în care elevul se va izbi de milioane de contradicții.

Degeaba se crede că începătorul nu ar putea găsi în orchestrația contemporană a lui Wagner și a altora exemple instructive simple; din contră, sunt acolo mai multe, mai clare și mai desăvârșite decât în așa-zisa literatură clasică.

Capitolul I

PRIVIRE GENERALĂ ASUPRA GRUPURILOR ORCHESTRALE

A. Coardele

Componența cvartetului de coarde și numărul de interpreți în orchestra contemporană de operă sau de concert se prezintă sub forma următoare:

	Orchestra mare	Orchestra mijlocie	Orchestra mică
Violini I	16	12	8
Violini II	14	10	6
Viole	12	8	4
Violoncelli	10	6	3
Contrabbasi	8—10	4—6	2—3

Numărul violinelor prime ajunge până la 20 și până la 24 în orchestrele mari, față de care se majorează în mod corespunzător și celelalte instrumente cu coarde. Un asemenea efectiv totuși copleșește componența normală a grupului instrumentelor de suflat de lemn, al căror număr într-un astfel de caz trebuie dublat. Dar mai des întâlnim orchestre cu numărul violinelor I mai mic de opt, ceea ce nu este de dorit, deoarece echilibrul dintre grupurile coardelor și suflătorilor se rupe cu totul. Se poate da compozitorului sfatul de a ține seama în orchestrație de forța sonorității grupului coardelor unei orchestre de formație mijlocie. În cazul executării partiturii sale de către o formație mai mare, el va avea numai de câștigat; în cazul interpretării de către una mai mică, va pierde mai puțin.

În cazul cînd dispunem de cinci partide în grupul coardelor, numărul vocilor armonice poate fi sporit — pe lângă folosirea, în fiecare partidă, a coardelor duble, triple și cvadruple — prin divizarea fiecărei partide în două, trei, patru și chiar mai multe părți sau voci independente (*divisi*). Cea mai frecventă este împărțirea uneia sau a mai multor partide principale, de ex. a violinelor prime ori secunde, a violelor sau a violoncelor, în 2 voci, iar executanții se împart fie pe pupitre, — pupitrele 1, 3, 5 etc. execută vocea superioară,

iat 2, 4, 6 etc. cea inferioară — fie partea dreaptă a fiecărui pupitru execută partea superioară, iar cea stângă — vocea inferioară. Diviziunea pe trei voci (a 3) este mai puțin practică, deoarece numărul execuțanților fiecărei partide nu este întotdeauna divizibil integral cu 3, iar o împărțire egală devine întrucâtva dificilă. Totuși, sînt cazuri în care, pentru menținerea uniformității timbrului, diviziunea în trei nu poate fi evitată și atunci sarcina dirijorului constă în a veghea ca ea să fie realizată cum se cuvine. În împărțirea partidelor pe 3 voci, cel mai bine este să se menționeze în partitură că pasajul respectiv urmează să fie executat de trei sau de șase pupitre (*Viol. I — p. 1, 2, 3*), ori de șase sau de doisprezece execuțanți (*6 V-celii div. a 3*) și așa mai departe. Divizarea fiecărei partide în patru sau mai multe voci se întâlnește rar și de preferință în *piano*, întrucît o astfel de divizare reduce în mod considerabil forța sonorității grupului coardelor.

Notă. În orchestrele cu un număr insuficient de coarde, execuția partiturilor în care abundă o divizare migăloasă a cvartetului devine extrem de anevoioasă și nu produce efectul dorit.

Divisi oferă posibilitatea formării următoarelor grupări speciale ale coardelor:

- a) *Viol. I div.* b) *Viol. II div.* c) *Viole div.* d) *V-celii div.*
 a) *Viol. II div.* b) *Viole div.* c) *V-celii div.* d) *C-bassi div.*

Sînt posibile și alte combinații, întîlnite mai rar:

- e) *Viol. I div.* f) *Viol. II div.* g) *Viole div.* etc.
 e) *Viole div.* f) *V-celii div.* g) *C-bassi div.* etc.

Notă. Este evident că timbrul grupărilor *b* și *e* este asemănător, dar este preferabilă gruparea *b* deoarece, în felul acesta, numărul execuțanților de la *Violini II* (14—10—6) și de la *Viole* (12—8—4) este aproape egal la ambele instrumente: în formația orchestrală generală, rolurile acestor instrumente corespund mai bine unul cu altul și, în sfîrșit, interpreții violinelor secunde sînt amplasați de obicei mai aproape de violiști decît de violoniști primi, de unde se obține mai multă egalitate în forță și unitate în execuție.

Cititorul va găsi exemple de toate felurile de divizare a coardelor în numeroasele extrase din partituri ale cărții de față; explicațiile indispensabile, în ceea ce privește felul meu de a folosi *divisi*, le voi prezenta la locul lor. Mă opresc aci la acest procedeu orchestral, numai spre a arăta schimbările survenite prin acesta în componența obișnuită a cvartetului orchestral.

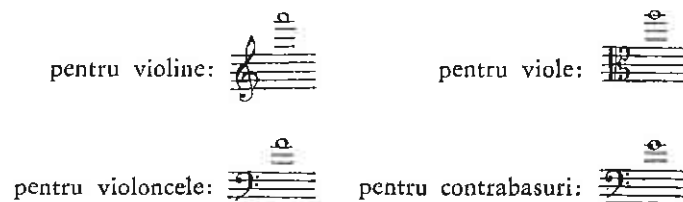
Din toate grupurile orchestrale, cel al coardelor este mult mai bogat prin procedeele variate de a produce sunetul; de asemenea, este cel mai capabil de a realiza tot felul de treceri de la o nuanță la alta. Numeroasele trăsături de arcuș ca *legato*, *détaché* (*sciolto*), *staccato*, *spiccato*, *portamento*, *martellato*, *staccato* ușor, *saltando*, *du talon*, *a punto d'arco*, $\Pi\P\P$ și VVV în diferite alternanțe și grupări, toate nuanțele posibile de intensitate, de la *fortissimo* pînă la *pianissimo*, *crescendo*, *diminuendo*, *sforzando*, *morendo* — sînt proprii grupului coardelor.

Posibilitatea de a recurge la intervale ușor de executat (coarde duble) și chiar la acorduri (de trei și patru note) face ca exponenții grupului coardelor să fie nu numai instrumente melodice ci și armonice (fără a se recurge la *divisi*)¹.

După gradul de mobilitate și de suplețe, violinele ocupă primul loc între instrumentele din grupul coardelor; după ele urmează violele, apoi violoncelele

¹ Enumerarea acordurilor ușor de executat, inclusiv explicarea felului în care se execută trăsăturile de arcuș, nu intră în cadrul lucrării de față.

și, în sfîrșit, contrabasurile care dispun de aceste caracteristici într-un grad mai mic. Limitele extreme ale unei execuții orchestrale total nestinjenite, ce trebuie avute în vedere, sînt:



Sunetele înalte care urmează după aceste limite, redate în tabloul anexat al întinderii instrumentelor cu coarde, trebuie să fie întrebuițate cu prudență, adică în note ținute, în *tremolo*, în desene melodice lente și curgătoare, în succesiuni în formă de gamă de viteză moderată, în pasaje cu note repetate, evitînd pe cît posibil salturile.

Notă. La instrumentele cu coarde este necesar să se evite, din numărul pasajelor rapide, gamele cromatice peste măsură de precipitate și de lungi, precum și figurile bazate pe ele, care sînt greu de executat și sună înghesuit și neclar, lăsîndu-le pe seama instrumentelor de suflat de lemn.

Limita extremă acută a unei execuții orchestrale comode trebuie considerată, pe fiecare din cele trei coarde grave ale violinelor, violelor și violoncelor, aproximativ poziția a patra (adică octava ori nona coardei libere).

Noblețea, moliciunea, căldura timbrului și omogenitatea sonorității pe toată întinderea fiecărui exponent al grupului coardelor, constituie una din superioritățile esențiale ale acestui grup față de alte grupuri orchestrale. De altfel, fiecare coardă a instrumentului cu arcuș oferă într-o oarecare măsură un caracter deosebit, la fel de greu de explicat prin cuvinte ca și caracteristica generală a timbrurilor lor. Coarda acută a violinei (*mi*) se distinge prin strălucire; coarda acută a violei (*la*) printr-un timbru ceva mai strident și de o nuanță nazală; coarda superioară a violoncelului (*la*) — prin claritate și este asemănătoare cu timbrul vocii de piept. Coardele *la* și *re* ale violinelor și coardele *re* ale violelor și violoncelor sînt ceva mai slabe și mai gingașe decît celelalte. Coardele învelite ale violinelor (*sol*), ale violelor și violoncelor (*sol* și *do*) dispun de un timbru relativ aspru. În general, contrabasurile oferă o sonoritate destul de omogenă, puțin cam surdă pe cele două coarde inferioare (*mi* și *la*) și oarecum stridentă pe cele două superioare (*re* și *sol*).

Notă. Cu excepția punctelor de orgă, contrabasurile joacă foarte rar un rol independent, apărînd de obicei în octave cu violoncelele, iar uneori și la unison cu acestea, sau dublînd fagoturile; de aceea, nici timbrul lor izolat și nici caracterul propriu al fiecărei coarde în parte nu poate fi remarcat.

Acastă prețioasă facultate de a realiza o succesiune legată de sunete și o vibrație a coardelor apăsate face din grupul instrumentelor cu coarde exponentul prin excelență al cantabilității înaintea celorlalte grupuri orchestrale, la care contribuie și calitățile menționate mai sus: căldură, moliciune și noblețe a tim-

TABLOUL A. GRUPUL COARDELOR
(Aceste instrumente dau toate intervalele cromatice)

Violino (I-II)

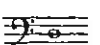
Viola

Violoncello

Contrabbasso

Linile pline indică la fiecare coardă întinderea întrebuintată în scriitura orchestrală; liniile punctate indică registrele: grav, mediu, acut, supraacut.

bului. Totuși, sunetele instrumentelor cu coarde situate în afara limitelor vocilor omenești — de pildă notele înalte ale violinei, care trec dincolo de limitele

acute ale sopranului, aproximativ mai înalte decît  și notele inferioare ale contrabasurilor, mai grave decît cele de bas profund, aproximativ mai joase decît  (sunet scris) — pierd din puterea lor de expresie și din căldura

timbrului. Sunetele coardelor libere, avînd o sonoritate mai clară și ceva mai puternică în comparație cu cea a coardelor apăsate, nu dispun de expresivitate, din care cauză, pentru a da cîntului puterea de expresie, executanții preferă totdeauna coardele apăsate.

Comparînd întinderile fiecărui instrument cu coarde cu întinderile vocilor omenești, trebuie să recunoaștem: violinelor — întinderea de alto-sopran+un registru supraacut; violoncelor — întinderea bas-tenor+un registru supraacut, iar contrabasurilor — întinderea basului grav (*basso profondo*)+un registru subgrav.

Întrebuintarea flageoletelor, a surdinei și a pozițiilor speciale excepționale ale arcușului determină unele modificări esențiale de timbru și de caracter în sonoritatea instrumentelor cu coarde.

Flageoletele, foarte întrebuintate în prezent, schimbă considerabil timbrul grupului coardelor. Rece și transparent în *piano*, rece și strălucitor în *forte*, timbrul acestor sunete, nepermițînd o interpretare expresivă, face din ele în orchestrație un element decorativ și nu unul esențial. O forță redusă a sonorității impune prudență în întrebuintarea lor, spre a nu fi acoperite. În general, li se încredințează în cea mai mare parte note prelungite, *tremolando*, sau scurte ornamente izolate și, din cînd în cînd, melodii de o simplitate extremă. O oarecare asemănare a timbrului lor cu sunetele flautului face din flageolete un fel de tranziție înspre instrumentele de suflat.

O altă schimbare esențială în timbrul coardelor provine din întrebuintarea surdinelor. Sonoritatea clară și cantabilă a coardelor devine, prin folosirea surdinelor, mată în *piano*, puțin șuierătoare în *forte*, iar forța sonorității slăbește simțitor.

Punctul coardei unde se aplică arcușul influențează de asemenea caracterul timbrului și forța sonorității. Poziția arcușului lingă căluș (*sul ponticello*), întrebuintat mai ales în *tremolando*, dă o sonoritate metalică, iar poziția arcușului pe limbă (*sul tasto, flautando*) — o sonoritate ștearsă.

Notă. O schimbare totală în caracterul sonorității o aduce cîntatul cu lemnul arcușului (*col legno*). Acest procedeu apropie instrumentul cu coarde mai mult ca orice de xilofon sau de un *pizzicato* surd și îl voi trata în capitolul instrumentelor cu sunete scurte.

Toate cele cinci partide ale grupului coardelor, cu numărul relativ de execuțanți indicați mai sus, se prezintă orchestratorului ca voci *aproximativ de aceeași forță*. Cea mai mare sonoritate o dau în orice caz violinele prime, în primul rînd din cauza poziției lor armonice: ca orice voce superioară, ele se aud mai sonor decît celelalte; în al doilea rînd, violoniștii primi de obicei dispun de un ton mult mai mare decît cei secunzi; în al treilea rînd, în cea mai mare parte a orchestrelor se atribuie un pupitru în plus violoniștilor primi față de cei secunzi, ceea ce se face tot în scopul de a asigura vocii superioare cea mai mare

sonoritate, ca una ce are cel mai frecvent o semnificație melodică principală. Violinele secundă și violele, în calitate de voci intermediare ale armoniei, se aud mai puțin. Violoncelele și contrabasurile, care execută în majoritatea cazurilor vocea basului pe două octave („în octave”), se aud mai clar.

Ca încheiere a privirii generale asupra grupului coardelor, urmează să se spună că natura acestui grup o constituie cîntatul de diferite caractere, tot felul de fraze rapide și fragmentate, motive, figuri și pasaje diatonice și cromatice — ca element melodic. Capacitatea de a prelungi sunetele fără oboseală, în legătură cu o diversitate de nuanțe, cîntatul în acorduri, posibilitatea divizării multiple a partidelor (*divisi*) fac din grupul coardelor un bogat element armonic.

B. Suflătorii

Lemnele

Dacă componența grupului coardelor, abstracție făcînd de numărul executanților, se prezintă unitară prin cele cinci partide principale care corespund cerințelor oricărei partituri orchestrale, grupul instrumentelor de suflat de lemn este foarte diferit, atît în numărul vocilor cît și în alegerea sonorităților în raport cu dorința orchestratorului. La grupul suflătorilor de lemn se pot recunoaște trei componente tipice principale: componența dublă, componența triplă și componența cvadruplă.

Componența dublă	Componența triplă	Componența cvadruplă
(II — Flauto piccolo)	(III — Flauto piccolo)	1 Flauto piccolo (IV)
2 Flauti I. II	3 Flauti I. II. III	3 Flauti I. II. III
	(II — Flauto contralto)	(III — Flauto contralto)
2 Oboi I. II	2 Oboi I. II	3 Flauti I. II. III
(II — Corno inglese)	1 Corno inglese (III)	1 Corno inglese (IV)
	(II — Clarinetto piccolo)	(II — Clarinetto piccolo)
2 Clarinetti I. II	3 Clarinetti I. II. III	3 Clarinetti I. II. III
(II — Clarinetto basso)	(III — Clarinetto basso)	1 Clarinetto basso (IV)
2 Fagotti I. II	2 Fagotti I. II	3 Fagotti I. II. III
	1 Contraffagotto (III)	1 Contraffagotto (IV)

Cifrele arabe indică numărul executanților fiecărei categorii sau specii; cifrele romane — partidele pe care le interpretează. Sînt puse între paranteze speciile de instrumente care nu necesită mărirea numărului de executanți, dar pe care același instrumentist le ia pentru un timp sau chiar pentru toată durata unei bucăți, lăsînd la o parte instrumentul *principal* pentru cel *special*. De obicei flautistul prim, oboistul prim, clarinetistul prim și fagotistul prim nu-și schimbă instrumentele lor cu cele speciale, avînd în vedere că este necesar să-și păstreze neschimbată ambușura, deoarece partidele lor dețin adesea o foarte mare răspun-

dere. Partidele flautelor mic și alto, ale cornului englez, ale clarinetelor mic și bas și ale contrafagotului cad în seama interpreților secunzi și terți care, schimbind total sau temporar instrumentele lor principale, se exersează în acest scop în cîntatul pe instrumentele speciale.

Adesea, componența dublă se întrebuițează cu adăugirea unui flaut mic ca instrument permanent. Mai rar se întîlnește utilizarea a două flaute mici, ori a doi corni englezi etc., fără ca pentru aceasta să sporească numărul executanților ceruți de componența originară triplă ori cvadruplă.

Nota I. Unii autori, folosind în cursul unei lucrări mari, de ex. oratorii, opere sau simfonii, componența dublă obișnuită, introduc, pentru perioade de durată mai mult sau mai puțin lungă, instrumentele speciale sau — cum sînt denumite în asemenea cazuri — *suplimentare*, necesitînd fiecare prezența unor terți executanți în plus, nefolosindu-se de serviciile acestora din urmă în cursul întregii lucrări, cum făcea de ex. Meyerbeer. Alții, dimpotrivă, cum ar fi Glinka, se străduiesc să nu majoreze numărul executanților prin introducerea unor instrumente suplimentare (cornul englez în *Ruslan*). La R. Wagner se întîlnesc toate cele trei tipuri de componență (dublă în *Tannhäuser*; triplă în *Tristan*; cvadruplă în *Nibelungi*).

Nota II. Din lucrările mele, singura în care a fost întrebuițată componența cvadruplă este *Mlada, Pskoviteanca, Sadko, Povestea țarului Saltan, Legenda orașului nevăzut Kitej și Cocolul de aur* compoartă componența triplă; în toate celelalte, se întîlnește componența dublă, cu un număr mai mult sau mai puțin mare de instrumente suplimentare, și numai *Noaptea de Ajun* cuprinde — alături de două oboaie și două fagoturi — trei flaute și trei clarinete, oferind astfel un tip de componență intermediară între cea dublă și cea triplă.

Chiar dacă grupul coardelor dispune de o anumită diversitate de timbruri, corespunzătoare diferențelor săi exponenți, și de o varietate de registre, corespunzătoare diverselor coarde ale instrumentului, această varietate și diversitate este de calitate mult mai subtilă și mai puțin vizibilă. În grupul suflătorilor de lemn, dimpotrivă, diversitatea timbrurilor diferențelor săi exponenți: flaute, oboaie, clarinete, fagoturi, este cu mult mai sensibilă, ca de altfel și varietatea registrelor fiecăruia din exponenți amintiți. În general, grupul suflătorilor de lemn dispune de mai puțină suplete decît cel al coardelor, în sensul mobilității, al capacității de nuanțare și al trecerii subite de la o nuanță la alta, din care cauză el nu dispune și de acel grad de expresivitate pe care o observăm la grupul coardelor.

La fiecare din instrumentele de suflat de lemn, eu disting o *zonă a cîntatului expresiv*, adică aceea unde instrumentul respectiv se vedește cel mai în stare să abordeze toate nuanțele posibile, gradate ori subite, de forță și intensitate sonoră (*forte, piano, cresc., dimin., sforzando, morendo* etc.), ceea ce dă posibilitate executantului să cînte expresiv în sensul cel mai strict al cuvîntului. Totuși, dincolo de limitele zonei cîntatului expresiv, instrumentul posedă mai degrabă o frumusețe (culoare) a sunetului decît expresivitate. Termenul „zonă a cîntatului expresiv”, introdus probabil pentru prima oară de mine, nu este aplicabil exponenților din limita extremă acută și nici din cea extremă gravă a scării muzicale orchestrale generale, adică flautului mic și contrafagotului, care nu posedă de loc o astfel de zonă și aparțin categoriei instrumentelor de culoare și nu celor de expresie.

Toți cei patru exponenți principali ai grupului lemnelor: flautul, oboiul, clarinetul și fagotul, pot fi, în general, considerați ca instrumente de forță egală. La fel trebuie considerați și exponenții lor speciali: flautele mic și alto, cornul englez, clarinetele mic și bas și contrafagotul. La fiecare din aceste instrumente se observă cite patru registre numite grav, mediu, acut și supraacut și posedînd o oarecare diferență de timbru și de forță. Este greu să se stabilească limitele precise ale registrelor, deoarece registrele vecine aproape că se confundă în ceea