

La musica a programma: descrizione e narrazione nell'Ottocento europeo

di Egidio Pozzi

(in *Le culture musicali del Novecento*, Scuola IAD-Università Tor Vergata, Roma, 1999)

1. La musica a programma

Il secondo caso di genere musicale nato sotto la diretta influenza della letteratura è quello della “musica a programma”. A differenza della “musica assoluta”, la cui efficacia e costituzione si basa su mezzi esclusivamente musicali, la musica a programma si riferisce a soggetti, idee ed argomenti tratti da opere letterarie o da immagini o da altre forme artistiche. Da un punto di vista generale quando Antonio Vivaldi inserisce un sonetto nella partitura della *Primavera*, quando Richard Strauss scrive un poema sinfonico sul senno e le avventure di Don Chisciotte, quando Liszt compone una partitura su un affresco di Wilhelm von Kaulbach (che rappresenta una battaglia tra Unni e Romani), il risultato è una musica a programma. Una definizione di musica a programma che sembra essere di particolare interesse è stata data da Stefan Kunze:

Secondo il significato del termine la musica a programma ... comprende ogni musica che segua un dato modello extramusicale. Il termine «programma» indica poi che tale modello possiede un'unità organica, un'intima consistenza che è in grado di determinare in qualche modo lo svolgimento della musica. Resta incerto il carattere del modello, se esso appartenga all'ambito degli oggetti concreti, dei fenomeni sonori extramusicali, al campo dei concetti o delle idee astratte, se rappresenti un intreccio narrativo, o se uno di tali campi, che per lo più si fondono, debba assumere la preminenza. Condizione di un programma è comunque la possibilità di definirlo concettualmente, cioè di dargli espressione verbale... Resta da stabilire in che modo la musica possa ricollegarsi ad un programma, su che piano il collegamento abbia luogo e fino a che punto esso possa spingersi, se rimanga solo episodico oppure arrivi a determinare l'intero svolgimento musicale. [Kunze 1984, 22]

Sebbene tutte le composizioni che possono essere ascritte al genere della musica a programma abbiano in comune il tentativo di rappresentare con la musica qualcosa di esterno alla musica stessa, il termine, nell'uso comune, si presta a più definizioni. In senso stretto bisognerebbe definire come musica a programma solo quella che ha effettivamente un programma letterario di riferimento; in realtà il termine viene adottato tutte le volte che il compositore voglia “dipingere” musicalmente un qualche cosa di extramusicale. Infatti con il termine di musica a programma si intende generalmente non solo quella che ha una parte letteraria aggiunta, ma anche quella che rappresenta un certo personaggio (ad esempio il *Don Juan* e il *Don Quixote* di Richard Strauss), oppure descrive un fenomeno o una scena (il *Prelude a l'après midi d'un faune* di Claude Debussy). Una certa confusione terminologica proviene invece dall'attribuzione di titoli evocativi da parte di soggetti diversi dal compositore (si veda l'*Appassionata* o la Sonata *Al chiaro di luna*, i cui titoli non furono dati da Beethoven) [...]

Il concetto di musica a programma nacque intorno al 1800 e in un preciso momento della storia della musica, per poi essere applicato retrospettivamente a musiche che avevano nel titolo o in qualche riferimento dato dal compositore qualcosa di descrittivo o programmatico. Stefan Kunze nel corso della voce enciclopedica citata in precedenza afferma che mentre il suo significato è chiaramente definibile e applicabile alla musica di Liszt, Berlioz e Richard Strauss, il riferimento «a musica che invece lo ignorava è concettualmente problematica, e appare ammissibile soltanto dopo un approfondito esame e con le dovute limitazioni». [Kunze 1984, 22] [...]

Ma se vogliamo applicare il termine di musica a programma alle composizioni scritte prima dell'Ottocento occorre fare delle precisazioni. Stefan Kunze chiarisce una delle caratteristiche principali che differenziano la musica a programma del Settecento da quella del secolo successivo.

Definire musica a programma opere come *Le quattro stagioni* di Vivaldi o le *Biblische Sonaten* di Kuhnau sarebbe errato obiettivamente e storicamente: obiettivamente poiché il concetto non può essere separato da finalità e contenuti della musica ottocentesca (Berlioz, Liszt) e storicamente poiché in certi campi della musica descrittiva è comunque presente un nesso con la tradizione. Tutte le forme più antiche di musica descrittiva sono contrassegnate dal fatto che gli elementi illustrativi e programmatici non vi sono strutturalmente determinanti, ma acquistano un valore solo se riferiti a un contesto di saldi rapporti formali tecnico-musicali. L'ingegnosità, e l'astrazione, sta appunto nell'inclusione di elementi estranei senza compromettere l'autonoma struttura musicale, e parimenti nella tensione tra procedimento compositivo vincolato ai generi e tendenze descrittive, centrifughe rispetto alle forme tradizionali, in quanto fondate sul rapporto con elementi extramusicali... La musica a programma del XIX secolo ebbe invece differenti presupposti. Si potrebbe parlare di un ribaltamento della situazione: poiché l'autonoma struttura formale della musica dopo il 1800 appare precaria e in certi generi musicali la coscienza formale si disgrega addirittura, ci si attende dal programma una nuova legittimazione e nuovo slancio verso la ricostruzione della forma. [Kunze 1984, 24]

In definitiva Kunze sottolinea che la differenza tra il concetto settecentesco di musica descrittiva e quello ottocentesco di musica a programma riguarda essenzialmente il fattore formale. Nella musica descrittiva settecentesca sono gli aspetti musicali (temi, ripetizioni, progressioni, sviluppi, code e così via) che creano una struttura solida di riferimento permettendo, di conseguenza, l'inserimento di parti programmatiche non strutturali. La musica a programma di Liszt e compagni, diversamente, voleva essere un ulteriore avvicinamento della musica alla poesia: «il ricorso ai programmi, a cui Liszt si sentì spinto dall'idea presuntuosa di fare assumere alla musica l'eredità della letteratura universale, fa parte del tentativo di dare alla musica, intesa come linguaggio, una determinatezza che manca alla musica strumentale, la quale si perde in un sentire e intuire indeterminati». [Dahlhaus 1990, 257] Dal punto di vista formale, inoltre, un programma dotato di una propria coerenza interna poteva legittimare "dall'esterno" una forma che, a causa del progresso dell'arte musicale, non poteva più essere quella del classicismo viennese di Haydn, Mozart e Beethoven. Torneremo nel capitolo successivo sulle considerazioni di Kunze per esemplificare analiticamente le sue osservazioni. Occorre però rilevare che, per quanto riguarda le aspettative formali che ci si attendeva dall'adozione di un programma, la situazione appare essere più complessa, almeno per due motivi. Il primo riguarda un dato di fatto. Molto spesso furono gli stessi compositori di musica a programma che non esplicitano il loro riferimento letterario: se esso fosse stato essenziale per la comprensione della musica, perchè nascondere? Il secondo motivo si basa sulla ricerca analitica svolta in tempi recenti da musicologi e storici della musica. Le indagini sui poemi sinfonici di Liszt e di Richard Strauss hanno mostrato che la loro costruzione formale potrebbe essere spiegata anche nei termini di una forma sonata classica, senza per questo ledere i riferimenti al testo letterario che gli autori hanno eventualmente inserito nelle loro realizzazioni. Qual'è allora la funzione del programma in questo tipo di composizioni? Carl Dahlhaus, nel descrivere i fondamenti estetici che guidarono Liszt nell'ideazione del poema sinfonico, sottolinea che secondo Richard Wagner:

quanto è extramusicale è utile e persino necessario come impulso e punto di partenza, ma rimane secondario nel risultato sonoro, nell'oggetto della contemplazione estetica. Nel 1857, nella lettera aperta *Über Franz Liszts Symphonische Dichtungen*, [Wagner] scriveva «che per rendere possibile l'apparizione della divina musica nel mondo umano era necessario fornirle un elemento che la legasse, anzi, come abbiamo visto, un elemento che ne creasse le premesse»... In parole povere: i programmi - in quanto elementi della concezione o della ricezione, in quanto «motivi formali» o veicoli ermeneutici - sono ammessi per un adepto di Schopenhauer perchè non toccano la sostanza della musica. L'unico argomento contro la musica a programma ... consisteva nell'affermazione che un'opera abbia bisogno di un sostegno esterno letterario perchè il nesso musicale interno è fragile... Se dunque Otto Klauwell, nel 1910, nella sua *Geschichte der Programmusik* definisce l'oggetto della sua trattazione dicendo che «rinunciando alla costruzione formale basata su leggi musicali esso adatta passo a passo le norme del suo sviluppo a considerazioni extramusicali», è ben comprensibile che Richard Strauss abbia respinto il termine «musica a programma»: «non esiste affatto una cosiddetta musica programma. E' una bestemmia di cui si servono coloro a cui non viene in mente nulla di originale». Forme nuove, che un Otto Klauwell non capisce e a cui nega perciò carattere d'arte, vengono da lui imputate all'influsso di idee o circostanze «extramusicali». Al contrario Strauss insiste che è indice di ristrettezza mentale liquidare ciò che non è schematico come «privo di forma», anzichè ricostruire la legge formale individuale di un'opera e che né l'esistenza né la non esistenza di un programma dicono alcunché sulla logica musicale interna di un costruito - o sulla sua assenza... E'

dunque indifferente che l'impulso sia dovuto a un programma o meno: la logica musicale è nei pezzi di buona musica un nesso interno compiuto in sé, che non ha bisogno di sostegni esterni. Perché una forma musicale abbia valore di «forma essenziale» (di cui il programma è il riflesso del mondo fenomenico) e non sia una «forma apparente» (di cui il contenuto programmatico è la sostanza) essa deve avere fondamento in se stessa. [Dahlhaus 1990, 383-384]

In definitiva la pubblicazione del programma in un poema sinfonico non è indispensabile in quanto la sua funzione è essenzialmente quella di ispirare e suggerire degli argomenti che il compositore si incarica di tradurre in materiali musicali opportunamente organizzati. Parimenti la forma musicale per esser essenziale e non apparente deve aver fondamento nella musica stessa e non nel programma: «la logica musicale è nei pezzi di buona musica un nesso interno compiuto in sé, che non ha bisogno di sostegni esterni» [Dahlhaus 1990, 384]

La divisione che propone Kunze tra musica descrittiva e musica a programma vera e propria - una divisione ripetiamo basata sia su motivazioni storico-terminologiche che formali - viene confermata da Calvin Brown, anche se da un diverso punto di vista. Essendo interessante soprattutto agli aspetti stilistico-strutturali, Brown osserva che la musica descrittiva, anche se appartiene per lo più ai compositori vissuti prima del XIX, si caratterizza per il modo essenzialmente statico con il quale dipinge eventi, oggetti, scene e stati d'animo.

Gli animali di Saint-Saëns [*Carnaval des animaux*] appartengono al genere descrittivo in quanto non sono rappresentati nello svolgimento di una determinata serie di azioni. In questa stessa classe possono rientrare brani di musica a programma in senso lato - come l'ouverture *Die Ebriden* di Mendelssohn (conosciuta anche come *Grotta di Fingal*) che cercano di descrivere un'ampia scena e la sua atmosfera caratteristica. Allo stesso tipo appartengono possibilità come la descrizione di uno stato d'animo (come nel *Prélude à l'après-midi d'un faune* di Debussy), di un carattere (come in *Soeur Monique* di Couperin), di un dipinto (vari brani basati su quadri di Böcklin); si tratta insomma della rappresentazione musicale di qualsiasi oggetto, scena, stato d'animo, idea che venga considerata in forma più o meno stabile, non come facente parte di una struttura dinamica. [Brown 1996, 360]

Al contrario la musica a programma di Liszt presenta spesso una descrizione dinamica di storie, immagini, personaggi e stati d'animo in quanto tutti i “personaggi” della vicenda - nel nostro caso i temi musicali - subiscono attraverso la tecnica della trasformazione tematica quelle modifiche ed evoluzioni che determinano, in definitiva, sia la forma complessiva dell'opera, sia il corrispettivo musicale del programma letterario. In tal senso la forma dell'opera rimane sostanzialmente ancorata ad una precisa logica musicale - la presentazione e l'evoluzione dei temi principali, nonché le relazioni in essi contenute - e può, quindi, fare anche a meno dello stesso programma letterario. Se quindi accettiamo la divisione proposta, con motivazioni diverse, ma concomitanti, da Kunze e da Brown, si può pensare a due fasi della musica a programma: una prima fase, anteriore al romanticismo musicale, indicata come musica descrittiva; una seconda essenzialmente appartenente all'Ottocento, programmatica nell'ispirazione poetica ma autonoma dal punto di vista formale.

La distinzione operata nel capitolo precedente tra musica descrittiva e musica a programma - sostenuta da Kunze e da Brown con diverse motivazioni - viene ripresa da Roger Scruton nella voce “*programme music*”, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Anche se la sua definizione di musica a programma è molto ampia («musica di tipo narrativo o descrittivo; il termine è generalmente esteso a tutta quella musica che cerca di rappresentare concetti extramusicali senza ricorrere a testi cantati»), [1980, 283] attribuendone l'invenzione a Liszt e determinandone le caratteristiche peculiari utilizzando alcuni scritti del grande compositore, Scruton ne circoscrive l'applicabilità. Secondo questo autore, nella musica a programma l'evoluzione interna della musica dovrebbe essere determinata dallo sviluppo degli argomenti descritti dal programma: in altre parole le trasformazioni tematiche, le riprese, le variazioni e tutto ciò che contiene un poema sinfonico avrebbe un corrispettivo nella parallela evoluzione degli argomenti programmatici. In tal senso la musica a programma differisce nettamente dalla musica assoluta, nella quale i nessi e le relazioni tematiche dipendono solo ed esclusivamente da una logica propriamente musicale. Scrive Liszt:

nella musica a programma ... la ripresa, il cambiamento, la variazione e la modulazione a cui sono soggetti i motivi [musicali] sono condizionati dalla loro relazione con un'idea poetica ... Tutte le considerazioni esclusivamente musicali, anche se non vanno trascurate, devono essere subordinate all'azione dell'argomento [poetico] dato. [Liszt 1880-1883, IV, 69; in Scruton 1980, 284]

Secondo Scruton, quindi, la musica a programma ha una sua intrinseca "qualità narrativa", deve cioè essere in grado di raccontare con gli elementi lessicali della musica gli argomenti poetici che il poeta ha inserito nel testo utilizzato come programma. [...]

2. Il poema sinfonico

La più importante realizzazione della musica a programma nel periodo romantico è senza dubbio il poema sinfonico. Nel 1847 Liszt interrompe la carriera di pianista e l'anno seguente si stabilisce a Weimar come direttore della cappella di corte. Nella quiete di questa città realizza i progetti compositivi che aveva così a lungo elaborato nei dieci-quindici anni precedenti e che aveva iniziato pubblicando nel 1842 *Album d'un voyageur*, la prima di una serie di raccolte di pezzi pianistici uniti dall'idea narrativa di un viaggio. «L'esperienza di Weimar ... non è da intendersi come rottura rispetto al passato o negazione delle scelte precedenti, ma come arricchimento delle tematiche già presenti negli anni dal '35 al '49... » [Dalmonte 1983, 129] In definitiva il risultato del periodo weimarese fu la creazione del poema sinfonico, un nuovo genere compositivo che si affermò nel repertorio concertistico fino alla fine del secolo quale grande forma della musica strumentale, accanto alla rinata sinfonia.

Come pezzo orchestrale in un solo tempo l'origine del poema sinfonico va ricercata nell'*ouverture*, nella quale l'elemento programmatico era già presente; dall'*ouverture* però si distingue in quanto l'aspirazione del poema sinfonico era arrivare ad essere l'erede della sinfonia. Come giustamente sottolinea Rossana Dalmonte in un volume monografico del 1983, il problema centrale che occorre affrontare nell'indagine intorno alla produzione sinfonica lisztiana è il rapporto tra musica e programma, cioè «la relazione tra il musicale e il non musicale, fra ciò che è dentro e ciò che è fuori della musica». Le soluzioni che i musicologi hanno approntato fino ad oggi si muovono tra due tesi opposte: nella prima (Otto Klauwell, ad esempio) si afferma che i poemi sinfonici devono essere "compresi e valutati" soltanto in riferimento ai relativi programmi; nella seconda (Carl Dahlhaus) si giudica il programma come uno dei materiali da tener in conto, ma non il privilegiato. [Dalmonte 1983, 132]

Il riconoscimento della forma sonata, che per anni è stato il *leitmotiv* di molti studi, viene superato da Dahlhaus osservando che la necessità di rispondere ad un programma senza rinunciare ai nessi logici del materiale tonale, impone al compositore una sorta di condensazione sia degli aspetti formali che generalmente si riscontrano in un pezzo sinfonico.

Le categorie formali della sinfonia - primo e secondo tema, esposizione, sviluppo e ripresa, i movimenti: allegro, adagio, scherzo e finale - vengono relativizzati da Liszt, in quanto principi analoghi vigono nei diversi ordini di grandezza. La relazione reciproca dei temi o dei gruppi di motivi ritorna, quasi in uno specchio amplificante, nelle relazioni tra parti di movimenti o tra movimenti interi: i caratteri di tempo e i caratteri espressivi nonché le funzioni formali sono ora spostabili. Gli ordini di grandezza formali e i loro caratteri determinanti, che sono inconfondibili nella sinfonia classica e sono regolati da principi ben distinti, confluiscono uno nell'altro nei poemi sinfonici di Liszt: alle volte non si riesce quasi a stabilire se una data parte sia un secondo tema o un adagio, se appartenga dunque all'ordine di grandezza delle parti di un movimento o a quello dei movimenti interi... [Tuttavia] questa forma corre il pericolo di essere giudicata, erroneamente, un pot-pourri di effetti passeggeri e di atteggiamenti espressivi. Per apparire compatta ha dunque bisogno di un principio che la tenga insieme dall'interno. Il mezzo usato da Liszt per tenere unite le parti che tendono a divergere fu la tecnica, chiamata da Alfred Heuss, della "trasformazione dei motivi": il metodo di derivare temi e motivi contrastanti e apparentemente del tutto eterogenei dalle medesime strutture di fondo intervallari e ritmiche. [Dahlhaus 1990, 254-255]

Le circostanze a disposizione non ci consentono di esemplificare analiticamente le due osservazioni di Dahlhaus, ovvero la relativizzazione delle categorie formali e il principio della trasformazione dei motivi. Rimandando il lettore interessato alla bibliografia per tutti gli approfondimenti che riterrà opportuno fare, per il momento sarà utile soffermarci ancora sul poema sinfonico descrivendo un particolare criterio di analisi che, poichè include il concetto di funzione elaborato da Vladimir Propp,

sembra abbastanza appropriato come introduzione all'ultima parte della nostra unità didattica, parte dedicata in particolare agli studi musicologici che cercano una interrelazione tra le teorie letterarie della narrativa e la musica strumentale.

Una interessante analisi della struttura complessiva del poema sinfonico viene proposta da Keith Thomas Johns nella sua tesi di laurea del 1986. L'analisi proposta si basa sui concetti elaborati da Levi-Strauss e sulla nozione di funzione di Vladimir Propp (si veda il capitolo successivo). Ogni poema sinfonico viene studiato in base alla giustapposizione delle diverse sezioni costitutive e ai motivi tematici usati nelle stesse. Il primo problema riguarda la segmentazione. Il riconoscimento di una separazione tra le sezioni viene affidato ai seguenti indici:

- a) l'uso della doppia stanghetta
- b) un cambio della tonalità d'impianto
- c) una modifica dell'indicazione metrica e dell'andamento temporale
- d) l'inserzione di parti tratte dal programma letterario al fine di identificare chiaramente la funzione di una certa sezione
- e) una sostanziale modifica della scrittura, ovvero un contrasto nell'agógica, nel ritmo, nella dinamica, nella *texture* (cioè della trama contrappuntistica, intesa come condotta delle parti), nell'armonia, nelle altezze prevalenti, nel timbro
- f) un cambio del o dei motivi tematici.

L'applicazione di questi criteri conduce ad una divisione del pezzo in sezioni: tali sezioni vengono ordinate in una tavola in cui viene sintetizzato il collegamento e il modo con cui i diversi materiali si susseguono, nonché il significato funzionale di tali sezioni e quindi la loro collocazione programmatica. Successivamente vengono studiate le singole sezioni, descrivendo i movimenti armonici, i motivi tematici utilizzati e la funzione a cui esse assolvono.

I risultati dello studio di Johns individuano una precisa intenzione compositiva da parte di Liszt nel creare una struttura narrativa "psico-musicale", caratterizzata dai motivi, dalle loro trasformazioni e dalle funzioni a cui tutti questi eventi vanno ad assolvere.

I motivi [tematici] sono la sostanza con la quale Liszt costruisce il suo universo musicale nei poemi sinfonici. Mentre una sinfonia classica presenta degli adattamenti paradigmatici dei suoi materiali tematici nell'introduzione e/o nell'esposizione, i motivi di Liszt sono stati pensati più che altro come [eventi] soggetti a frequenti mutamenti. In altre parole non c'è nessuna disposizione paradigmatica, ma i motivi esprimono costantemente le relazioni tracciate nel programma. Il modo con il quale Liszt organizza o interpreta i suoi programmi [testuali] fornisce il contrasto che consente di avere un modo molto efficace per esprimere il programma in musica. Anche se il programma nel poema sinfonico non segue una linea narrativa punto per punto, Liszt esprime il suo programma sia attraverso sviluppi motivici sia ordinando l'apparizione degli stessi motivi. Liszt non abbandona i modelli ereditati dell'organizzazione musicale in quanto organizza l'interpretazione dei suoi programmi [testuali] in dicotomie: tale contrasto, si osserverà, è il cuore dell'idea della sonata. [Johns 1986, 18-19]

La relazione tra programma e struttura musicale risulta particolarmente interessante in *Die Ideale*, un poema sinfonico basato sull'omonimo poema di Friedrich Schiller, eseguito per la prima volta a Weimar il 5 settembre 1857. Liszt collega molto strettamente il poema e la musica inserendo le nove parti letterarie scelte all'interno della partitura, unitamente ad una propria elaborazione come conclusione. Di particolare interesse è il fatto che Liszt cambia l'ordinamento del poema originale:

Liszt ha bisogno di alterare l' "unità narrativa" del poema originario per costruire una composizione nella quale egli possa esprimere il programma usando sezioni musicali contrastanti. Liszt ordina queste sezioni per creare unità più ampie indicate:

- i) *Aufschwung* [trad.: progresso, incremento; ma anche "slancio"];
- ii) *Enttäuschung* [trad.: disillusione];
- iii) *Beschäftigung* [trad.: attività, occupazione, azione, inseguimento]
- iv) *Apotheose* [trad.: apoteosi]

Il poema viene aperto da una Introduzione lenta (bb. 1-25, Andante), costituita da quattro frammenti, dei quali l'ultimo ha la funzione di introdurre le due note cardine sulle quali si articolerà la parte iniziale dell' *Aufschwung*, cioè la parte che porterà alla presentazione del tema principale del pezzo (bb. 108- 125). Le due note sono il Mi e il La, rispettivamente a batt. 23 e a batt. 25, entrambe percepite come una dissonanza che risolve (specificamente una nona che scende all'ottava, 9-8).

Nell'impossibilità di analizzare completamente il pezzo, abbiamo scelto di studiare approfonditamente la parte che precede l'entrata enfatica e in *ff* del tema principale (vedi l'esempio n. 10 in Appendice). I versi di Schiller inseriti nella partitura, dopo l'Introduzione, sono i seguenti:

Dunque tu, infedele, vuoi lasciarmi
vuoi fuggire con tutte le tue dolci chimere
con i tuoi dolori e le tue gioie
senza pietà?

Nulla può arrestarti, o fuggitiva,
o età dorata della mia vita?
Invano le tue onde si affrettano
verso il mare dell'eternità.

Spenti sono gli astri chiari che illuminavano
il cammino della mia giovinezza;
sono dileguati gli ideali
che un tempo gonfiavano l'ebbro petto.
[in Dalmonte 1983, 361

Nella Tabella n. 5 sono sinteticamente descritte le prime nove sezioni di questa parte iniziale del pezzo, compresa l'Introduzione e fino all'entrata del tema principale. In questa Tabella vengono indicate le battute e l'andamento, il materiale tematico (indicato con lettere minuscole nell'Introduzione; rid = ridotto; cont = contratto), le tonalità e le principali armonie.

Tabella n. 5 (Liszt, *Die Ideale*, bb. 1-108)

<i>Andante</i> (bb.1-25)	<i>Allegro spiritoso(Alla Breve)</i> (bb.26-44)	(bb.45-52)	(bb.53-65)
[Introduzione] (a-b-c-d)	A + A ^{rid} + A ^{cont}	B + B ^{rid}	[digressione] C
<i>p</i>	<i>f con impeto</i>	<i>p cresc</i>	<i>p subito</i>
Do#min-Sol#min-Solmin (I ⁹⁻⁸ -V ⁹⁻⁸)	Fa (IV ^{6/5} -#IV)	Fa (V-V ^{7-#5})	Re (V ⁶ -I)-Sol min (V ⁶ -I)-(I ⁶ -V)

(bb.66-76)	(bb.77-88)	(bb.89-95)	(bb.96-107)	(bb.108 segg)
D	E	F	[moto contrario] G	[tema principale]
<i>f, cresc</i>	<i>sempre f</i>	<i>f</i>	<i>p cresc</i>	<i>ff</i>
Fa (V ⁴ -I ⁶ -II ⁷)	Sib (V ^{6/5} -I ^{5-6/3} -bIII)	Fa (V ^{7-9-6/7})	Fa (V ^{5-6/5-7})	Fa (I)

Nell'esempio su pentagramma musicale (riportato di seguito) sono invece sintetizzati i principali movimenti del basso, in riferimento alle nove sezioni e alle rispettive battute. Il primo tentativo di arrivare alla tonalità principale attraverso una ampia cadenza IV-V (evidenziato nel grafico dell'esempio n. 11 da una freccia con l'indicazione del grado di risoluzione aspettato) viene eluso inserendo una sezione (C) che, a causa del contrasto dinamico e dello scarto tonale (da Do, V grado di Fa, si passa a Do#, V di RE) viene percepita come una digressione. (Una digressione che comunque assolve al compito di introdurre sia il Do# su cui si baseranno le due grandi sezioni indicate come *Enttäuschung* e *Beschäftigung* sia il ritmo del tema principale al basso.) Il cammino verso la tonalità principale e verso il tema degli *Ideali* riprende con la sezione D nella quale le tre frasi tematiche ascendenti di quattro battute prolungano la Dominante (in 4/2), la Tonica in primo rivolto e, infine, la settima sul II grado, un accordo con funzione dominantica che, ancora una volta, troverà una risoluzione fuorviante. Nella sezione successiva infatti la settima dul II grado di Fa viene reinterpretata come un sesto grado di Sib: non abbiamo quindi immediatamente la Dominante (come ci si sarebbe aspettato dopo un II⁷), ma una tonalità costruita sul IV della tonalità principale. Questa sezione non è una vera e propria digressione, ma ha il compito di farci intuire che anche se il percorso si è un po' allungato, l'obiettivo non è poi così lontano. Alla fine di questa sezione viene introdotto il Reb al basso, un suono che scendendo cromaticamente conduce, nel migliore dei modi, alla dominante principale. Tale Dominante viene prolungata da scale discendenti che partono da La e Mi, i due suoni cardine presentati nell'introduzione ed elementi caratterizzanti anche il tema A (bb. 26-44). Ma ancora per l'ennesima volta non arriviamo alla risoluzione sul I grado.

Una scala ascendente e poi discendente dei violini soli conduce alla sezione G nella quale il prolungamento della Dominante e l'incremento della tensione viene affidato al moto contrario tra le voci acute e quelle basse. L'ultimo definitivo crescendo finalmente, ci conduce al tema principale, in *ff* e sul I grado della tonalità d'impianto. Il lungo viaggio alla ricerca del I grado della tonalità principale si è così finalmente risolto. La grande forza che ha condotto tutti i temi introdotti in queste prime cento battute fino ad arrivare alla loro implicita e profonda risoluzione, viene così paragonata, in fin dei conti, alla forza con la quale l'anima del poeta negli anni della giovinezza ricercava ed affermava i propri ideali, provando speranze, gioie e delusioni.

Le osservazioni sulla musica descrittiva del Settecento [Pozzi 2007, 570-579] e l'analisi del pezzo di Liszt dovrebbero aver chiarito ciò che Brown definiva essere gli aspetti statici e dinamici di una musica a programma. Nel caso del concerto vivaldiano la forma-ritornello rappresenta una costruzione statica nella quale l'inserimento di passi programmatici, legati al sonetto aggiunto oppure, per assurdo, completamente improvvisati, è reso possibile dall'esistenza di una struttura di base estremamente solida che garantisce l'unitarietà del pezzo. Tale struttura non presenta nessun tipo di "movimento" in quanto si limita al ritorno costante del materiale iniziale, spesso (sei volte su otto) nella stessa tonalità. Al contrario l'analisi della prima parte del poema sinfonico lisztiano, mostrando le strategie armoniche usate dal compositore, ne ha evidenziato aspettative, digressioni e, infine, risoluzioni. Il giungere alla tonalità principale essa, così lungamente attesa e sofferta parimenti alle aspettative e alle delusioni dell'animo del poeta, rappresenta la risoluzione ultima di un percorso irto di ostacoli alla fine dei quali arrivano gioia e soddisfazione. Tale percorso costituisce il movimento interno della musica, quel movimento che l'ascoltatore percepisce come consequenzialità e, in definitiva, come una forma di narrazione. [...]

Esempio

BIBLIOGRAFIA

- Alberto Basso, *L'età di Bach e di Haendel*, in *Storia della musica*, a cura della Società Italiana di Musicologia, EDT, Torino 1983 (IV ristampa).
- Calvin S. Brown, *Musica e letteratura. Una comparazione delle arti*, a cura di Emilia Pantini, Lithos, Roma 1996; ed. orig.: *Music and Literature. A Comparison of the Arts*, Hanover-London, 1948.
- Manfred F. Bukofzer, *La musica barocca*, a cura di Paolo Isotta, Rusconi, Milano 1982; ed. orig.: *Music in the Baroque Era From Monteverdi to Bach*, 1947.
- Carl Dahlhaus, *La musica dell'Ottocento*, La Nuova Italia, Firenze 1990; ed. orig.: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, 1980.
- Rossana Dalmonte, *Franz Liszt. La vita, l'opera, i testi musicati*, Feltrinelli, Milano 1983.
- William Drabkin, Susanna Pasticci, Egidio Pozzi, *Analisi schenkeriana. Per un'interpretazione organica della struttura musicale*, Lucca, LIM, 1995 (rist.)
- Walter Kolneder, *Vivaldi*, Rusconi, Milano 1978; ed. orig.: *Antonio Vivaldi. Leben und Werk*, 1965.
- Stefan Kunze, voce "musica a programma", in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, diretto da Alberto Basso, UTET, Torino 1984, *Il lessico*, vol. IV, pp. 22-29.
- Franz Liszt, *Gesammelte Schriften von Franz Liszt*, a cura di La Mara, 6 voll., Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1880-1883.
- Egidio Pozzi, *Antonio Vivaldi*, Edizioni L'Epos, Palermo, 2007
- Roger Scruton, voce "programme music", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie, Macmillan, London 1980, vol. 15, pp. 283-287.
- Eleanor Selfridge-Field, *La musica strumentale a Venezia da Gabrieli a Vivaldi*, ERI, Torino 1980; ed. orig.: *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*, 1975.