

LORENZO BIANCONI  
Bologna

## MÉLOPHRASIS, PARAFRASI ED ANALISI: HAYDN, MOMIGNY E LA 103

1. Al nutrito menu imbandito in questo Focus di «Musica Docta» aggiungo poco più di una briciola, diciamo un bonbon: più precisamente, un invito alla lettura, partitura alla mano. Prendo a soggetto un classico di prima sfera, la Sinfonia n. 103 di Joseph Haydn (Londra 1795; catalogo Hoboken I:103). Tutti la conoscono, tutti la ricordano, non foss'altro per il titolo, posticcio ma ovvio, che la distingue dalle altre undici sinfonie londinesi: è correntemente denominata «col rullo di timpani» (*mit dem Paukenwirbel*), ad additare il sorprendente, memorabile attacco iniziale.

L'abbiamo tutti nell'orecchio, l'attacco del lungo Adagio introduttivo della 103. È un effetto sonoro sensazionale, un rombo, un boato che zittisce il brusio in sala. Un caso da manuale di *noise-killer*, si direbbe in una lingua proclive all'onomaturgia sintetica come l'inglese. È un effetto extramusicale – né metro né ritmo, né melodia né armonia –, un suono quasi grezzo e inarticolato, antesignano di quel «tamburone d'inferno» che Giuseppe Carpani, ascoltatore ed esegeta assai acuto di Haydn come di Rossini, deplorava nella sinfonia della *Gazza ladra* come una violenza inferta alla musica, un'intrusione brutale del mondo esterno – quello dei rumori militari – nel cerchio di un'arte votata alla ricerca del piacere intellettuale e sensuale.

Questo attacco è però anche un esempio sintomatico di quanto sia fallace la parola in rapporto alla semiografia musicale, appena la composizione esca per un attimo dai binari della propria grammatica. Nell'autografo, conservato alla British Library, il rullo di timpano è segnato nel secondo rigo dall'alto (la partitura colloca in testa gli strumenti marziali, trombe e timpani, poi i corni di ripieno, indi i legni, infine gli archi; Fig. 1, qui a p. 123). Siamo in tempo 3/4, dunque la nota del timpano è una minima col punto, con i due tagli obliqui in gamba che per convenzione indicano il rullo; la durata è indefinita, giacché la prima battuta reca, da cima a fondo in ogni rigo, una vistosa corona: tempo sospeso. In aggiunta, accanto al Mi<sub>3</sub> del timpano solo, una dicitura: *Intrada* (Fig. 2, *ibidem*).

Per quante informazioni dia la partitura, l'attacco della 103 è un enigma, e la parola *Intrada* lo complica un bel po'. Il rullo del timpano lo sentiamo spesso attaccare *fortissimo* e poi man mano scemare, come un colpo di tuono a ciel sereno: così, p.es., nella limpidissima, esemplare registrazione di Mogens Wöldike con la Wiener Volksoper (1958). Nel punto preciso in cui il rullo si spegne, dal basso si srotolano gravi le spire del motivo unisono di violoncelli, contrabbassi e fagotti, un formidabile serpente sonoro che impiega la bellezza di 24" per

sgranare le sei battute della prima semifrase, quattordici note in tutto. È come se quel tuono avesse scoperchiato un vaso da cui affiora una materia sonora primordiale – l'unisono degli strumenti bassi – che a poco a poco, per gravi intervalli, si organizza in musica: le due elementari cadenze coi fiati (batt. 6-7, 12-13), una sospesa, l'altra perfetta, ne consacrano l'armonioso sbocciare. Per altri direttori il tuono romba da lontano, monta e s'ingrossa, poi recede (Hermann Scherchen). C'è chi lo tiene a grande distanza, come una minaccia tanto più oscura quanto più indistinta (Pierre Boulez). Altri lo fa durare per un tempo inaudito, fuori scala rispetto alla banda d'oscillazione consueta dello stile classico ma anche della meteorologia corrente (Frans Brüggen, alla testa dell'Orchestra of the Eighteenth Century, 1987, lo tiene per 21" continui: quanti tuoni così lunghi avete mai sentito?). In assenza di indicazioni autentiche certe, le sole, evasive informazioni pervenute circa l'esecuzione originale di quel Mi<sub>1</sub> del timpano si desumono dalle due trascrizioni cameristiche – una per trio con pianoforte e l'altra per quintetto d'archi e flauto – che ne approntò e pubblicò Johann Peter Salomon, il violinista ed editore oriundo tedesco che a Londra fu l'impresario e Konzertmeister delle Sinfonie di Haydn. In entrambi gli arrangiamenti c'è una doppia forcella, che prescrive un *crescendo* seguito da un *diminuendo* (nella parte del violoncello del quintetto c'è pure l'indicazione *ff*, che però indicherà il punto di culminazione, non già il punto d'attacco della doppia forcella). In più, nel trio, la parte del pianoforte reca sopra il doppio Mi<sub>1</sub> della mano sinistra la dicitura «Tremolo all'imitazione dei timpani» (Fig. 3, qui a p. 124): dunque un doppio tremolo d'ottava, il solo di cui sia capace la tastiera del pianoforte. Nessun tremolo è prescritto negli archi della versione per quintetto.

Ma c'è nell'autografo quella paroletta curiosa, *Intrada*. Il termine compare nel Cinquecento e resta in uso fin che dura l'*ancien régime*: designa un brano cerimoniale più o meno breve – si va dall'acclamazione corale in piena regola a un segnale sonoro, pochi squilli marziali di trombe e timpani – fatto per annunciare e accompagnare l'"entrata" di un personaggio importante (un sovrano, un principe,...) col suo corteo. Si può perciò legittimamente congetturare che Haydn avesse qui prescritto al suo timpanista londinese di aprire la "cerimonia" della Sinfonia martellando un segnale militaresco convenzionale sui suoi due strumenti, accordati in Mi<sub>1</sub> e Si<sub>1</sub> (tonica e dominante), e gliene avesse data carta bianca. Una trovata musicale che Salomon, nel pubblicare i due arrangiamenti cameristici, non avrebbe potuto applicare né a un trio col pianoforte né a un quintetto d'archi col flauto: talché avrebbe ripiegato, *faute de mieux*, sul citato «tremolo all'imitazione dei timpani». Ora, da una trentina d'anni in qua la soluzione del rullo militaresco su ambo i timpani è stata adottata da alcuni direttori di spicco, ansiosi vuoi di ripristinare una presunta intenzione autentica sommersa, vuoi di innovare una routine. L'hanno fatto tra gli altri Nikolaus Harnoncourt con la Royal Concertgebouw Orchestra (1987), Claudio Abbado con la Chamber Orchestra of Europe (1996), Marc Minkowski con Les Musiciens du Louvre (2009): quest'ultimo ha spinto il gioco molto in là, il suo timpanista

improvvisa una suoneria cavalleresca che dura la bellezza di 32"; e poco meno la fa durare nella stupefacente ripresa dell'Adagio sulla soglia della "coda" (batt. 202). Stupefacente due volte, perché, se da un lato è un *unicum* nelle Sinfonie di Haydn che l'Adagio del preludio ritorni nel bel mezzo del primo movimento, davvero qui, nell'imminenza della chiusa dell'Allegro, l'idea di una "entrata" da sonorizzare con un rullo di timpani è del tutto *déplacée*. Eppure è incontrovertibile. Haydn, in questo richiamo che cementa il ricordo indelebile dell'*incipit*, ha di nuovo scritto: *Intrada* (Fig. 4, qui a p. 124).

Siamo in uno dei vertici dell'arte sinfonica, un capolavoro consacrato da un'ininterrotta tradizione esecutiva, un'opera di cui rimane, nitidissimo e precisissimo, l'autografo. Se la decifrazione di un *locus* così illustre lascia un tale margine di indeterminatezza – perturbazione meteorologica? oppure etichetta marziale? o infine stilizzazione cavalleresca di un tuono? –, se addirittura una prescrizione esecutiva autentica espressa in parole (*Intrada*) suscita un tal dilemma oggettivamente indecidibile, davvero vien da dire che nella comunicazione tra musica e parola ci sono zone d'ombra inquietanti.

2. La prima esecuzione della Sinfonia, a Londra il 2 marzo 1795, entusiasmò i londinesi. Con britannico *understatement*, il «Morning Chronicle» del giorno dopo così espresse l'entusiasmo: «Another new Overture, by the fertile and enchanting Haydn, was performed; which as usual, had continual strokes of genius, both in air and harmony. The Introduction excited the deepest attention, the Allegro charmed». Alle stimmate della genialità si accompagnò presto nella fama di Haydn il marchio del 'sublime', in voga nell'Inghilterra dell'epoca. Glielo riconobbe, tra gli altri, un testimone autorevole, Charles Burney (cfr. David P. Schroeder, *Haydn and the Enlightenment: The Late Symphonies and Their Audience*, Oxford, Clarendon Press, 1990, pp. 129-130). Non dimostra gran che, ma Haydn aveva sui suoi scaffali di casa *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* di Edmund Burke, 1757: la pietra angolare del moderno culto del sublime. Ancora per il *New Grove Dictionary of Music and Musicians* del 2001, la Sinfonia 103 «offers Haydn's most telling invocation of the sublime in instrumental music» (così Georg Feder e James Webster, con trasparente riferimento all'Introduzione), mentre per i generi vocali la mente correva e corre tuttora *in primis* alla *Creazione*, o magari alla *Missa in tempore belli* (Hoboken XXII:9).

La 103 ebbe, vivente Haydn, il privilegio di un'analisi insolitamente particolareggiata per mano di un teorico di qualità. Alla dissezione del primo tempo della Sinfonia il belga Jérôme-Joseph Momigny (1762-1842) dedica ben 21 pagine, ossia i 7/8 del capitolo XLVI, "De la Symphonie à grand Orchestre" (pp. 583-606), nel suo *Cours complet d'harmonie et de composition d'après une théorie nouvelle et générale de la musique, basée sur des principes incontestables, puisés dans la nature, d'accord avec tous les bons ouvrages-pratiques anciens et modernes, et mis, par leur clarté, à la portée de tout le monde* (tomo II, Paris, Momigny - Bailleul, 1806). Di fatto, Momigny offre addirittura due analisi: dapprima una *analyse musicale* della forma (pp. 586-600),

indi una *exposition du sujet*, ossia *analyse pittoresque et poétique* dell'intero primo tempo (pp. 600-606). In buona sostanza questa seconda analisi è una parafrasi descrittiva, per non dire – se vogliamo prendere in prestito dalla critica letteraria un termine di recente conio – una *mélôphrasis* in piena regola (cfr. Rodney Stenning Edgecombe, *Melôphrasis: Defining a Distinctive Genre of Literature/Music Dialogue*, «Mosaic», XXVI, 1993, 4, pp. 1-20; e in questa stessa annata di «Musica Docta» il contributo di Andrea Battistini): ma andrà pur detto che la pretesa letteraria della prosa del nostro belga è a dir poco dimessa. In questa seconda analisi Momigny drammatizza gli eventi musicali della Sinfonia, inscena una vicenda che ricalca passo passo il dettato musicale; anzi, si spinge al punto da mettere in bocca ai singoli strumenti le battute di un dialogo, immaginario ma molto concreto, tra attori diversi. Si veda questa *analyse pittoresque et poétique*, in traduzione, in calce al presente articolo, con l'avvertenza che nel testo francese le battute degli interlocutori fittizi sono perfettamente calibrate sulla prosodia implicita nelle frasi corrispondenti della musica (cosa che nella traduzione fatalmente non funziona più; cfr. pp. 120-122).

È un procedimento che Momigny, sempre nel suo *Cours complet* (tomo I, pp. 307-382; II, pp. 387-403), ha applicato *in extenso* a un'altra famosa composizione coeva, realizzando una parafrasi o *mélôphrasis* integrale del primo tempo del Quartetto in Re minore K 421 di Mozart. Il travestimento del discorso musicale, o per dir meglio la sua incarnazione drammatica, consiste qui in un diverbio tra Didone e l'amante fuggiasco, il fedifrago Enea. Con il privilegio dell'eterometria che distingue la librettistica francese dall'italiana, Momigny riesce a calzare un verso regolare su ciascuna frase musicale del violino I (Didone) o degli altri strumenti che gli danno l'imbeccata, mescolando agli alessandrini misure sillabiche più brevi, e ripetendo i versi come se fossimo in un'aria operistica o in una cantata da camera. Così:

	parafrasi di Momigny	metro	W. A. Mozart, K 421
DIDON	Ah! quand tu fais mon déplaisir,	<i>octosyllabe</i>	batt. 1-2, 5-6
	Ingrat, je veux me plaindre, et non pas t'attendrir.	<i>alexandrin</i>	batt. 3-4, 7-8
	Quoi! tu peux me quitter sans rougir?	<i>ennéasyllabe</i>	batt. 9-10, 11-12
	Quoi, rien ne peut te retenir?	<i>octosyllabe</i>	batt. 12 <sup>2</sup> -13 <sup>1</sup>
	Fuis!... Non, reste, ou je vais mourir.	<i>ennéasyllabe</i>	batt. 14 <sup>2</sup> -16, 17-18
ÉNÉE	Que je suis malheureux.	<i>hexasyllabe</i>	batt. 19
DIDON	Je t'en prie.		batt. 19, 20
ÉNÉE	Fatal devoir!	<i>heptasyllabe</i>	batt. 20-21
DIDON	Si je te perds, je vais mourir!	<i>octosyllabe</i>	batt. 21-22, 23-24
	Ah! si jamais Didon eût pour toi quelques charmes,	<i>alexandrin</i>	batt. 25-26, 29-30
	Ne vois pas sans pitié couler ses tristes pleurs.	<i>alexandrin</i>	batt. 27-28
	[...]		

Nel far questo, Momigny distingue ed enumera ogni singolo 'verso' o versetto del discorso melodico: versi musicati, non versi di poesia, giacché la

parafrasi, come ho detto, è ricca di ripetizioni di parola, alla stregua di un'aria patetica. Conteggia 25 versi musicali nelle prime 40 battute, ossia fino al segno di ritornello, e 48 nelle restanti 76 battute (per un totale di circa 34 versi poetici). In aggiunta a questa segmentazione retorico-poetica, verso dopo verso, distingue in ciascuna delle due sezioni dell'Allegro sette più diciassette "periodi" musicali", ossia segmenti di senso (musicale) compiuto determinati dalla concorrenza dei fattori melodici con i fattori armonici e metrico-ritmici: una segmentazione retorico-musicale, dunque. Ad entrambi i livelli, l'articolazione mette in evidenza il potenziale espressivo della composizione mozartiana in termini di eloquenza teatrale: di *elocutio*, *actio* e *pronuntiatio*, per dirla nei termini della retorica classica.

Al di là dell'apparenza *naïve*, siamo in presenza di un'analisi fraseologica e strutturale assai complessa, come risulta dalla stratificata impaginazione che le ha conferito Momigny (tomo III, pp. 109-156; cfr. le Figg. 5-6, qui alle pp. 125-126). Dall'alto in basso il teorico fornisce: *a*) nella prima accollatura la partitura del quartetto di Mozart; *b*) nel quinto rigo le cadenze melodiche contenute nel "canto" del violino I (*propositions musicales*); *c*) nel sesto e settimo rigo la sintesi accordale della composizione (*propositions harmoniques*); *d*) nell'ottavo rigo la parte del violino I rivestita con le parole «qui font connaître la véritable expression de la mélodie principale»; *e*) nello stesso rigo e nel seguente la sintesi complessiva della partitura, eseguibile al pianoforte; infine *f*) nel decimo rigo la *basse fondamentale*, ossia la sequenza degli accordi in posizione fondamentale, senza rivolti.

Beninteso questa parafrasi poetica di una composizione strumentale può riuscire soltanto se le frasi della melodia principale (qui contenute quasi esclusivamente nel violino I) si susseguono staccate l'una dall'altra, di modo che, per esempio, il verso 1 di Momigny si possa concludere alla batt. 2, mentre alla batt. 3, dopo un respiro, attacca il verso 2, concluso alla batt. 4 prima che scatti il verso successivo. In altre parole, il procedimento non si potrebbe applicare là dove, come avviene assai spesso nelle composizioni strumentali di quest'epoca, le frasi o i periodi si concatenano agganciandosi l'uno all'altro, di modo che l'ultima nota di una frase o di un periodo viene a coincidere col tempo forte della prima battuta della frase o del periodo seguente.

Ed è proprio quel che succede ad ogni piè sospinto in una partitura come la Sinfonia 103 di Haydn. Dunque nell'analizzare il primo tempo della 103 Momigny non può rivestire l'intera partitura con un dialogo continuato: le battute di discorso diretto sparse lungo la sua descrizione (qui nei virgolettati dell'Appendice) si applicano piuttosto a singole frasi, o spezzoni di frase, e hanno tutto sommato il carattere di esclamazioni o interiezioni. La drammatizzazione è qui di tipo "pittorico" (appunto *analyse pittoresque et poétique*): l'analista, per connotare la sua segmentazione in periodi dotati di senso compiuto, evoca discorsivamente immagini ambientali (un villaggio rurale), inquadrature visive (la piazza, la chiesa), eventi naturali (il tuono che scoppia, passa, ritorna), espressioni collettive (dalla preghiera al motteggio, dal battibecco all'alterco). Ci offre insomma, descrivendolo a parole, un quadro di genere, nel gusto dei Bamboccianti o dei

fratelli Le Nain. Quanto poi questa immagine campagnola collimi con lo spirito prettamente metropolitano delle Londinesi di Haydn, e con il *penchant* sublime che vien loro riconosciuto dalla critica, è tutt'un altro discorso (ma è pur vero che le pitture di genere erano fatte per gli appartamenti privati di cittadini facoltosi).

3. Entrambe le analisi della 103 proposte da Momigny sono condotte di lungo, additivamente, segmento dopo segmento, un periodo via l'altro. A tal uopo il teorico ha annotato una segmentazione apposita nella partitura, ch'egli pubblica per esteso in Appendice, apponendovi la numerazione dei periodi (tomo III, pp. 245-292; cfr. Figg. 7 e 8, qui alle pp. 127-128).

L'articolazione in *périodes* successive risponde all'esperienza immediata dell'ascoltatore. Il quale, come il lettore di un poema o di un romanzo, registra gli eventi in una sequenza direzionata, dall'inizio verso la fine, man mano che si presentano e si inanellano, beninteso alimentando e attivando di continuo quella "sintesi memoriale" (Cesare Segre) che analetticamente richiama quanto si è già incontrato prima, le tracce che il già letto o il già ascoltato hanno via via depositato nella memoria. È un procedimento ovvio, congeniale all'operazione stessa dell'ascolto come della lettura. È profondamente difforme dall'altra concezione dell'analisi morfologica, quella che osserva e valuta *à vol d'oiseau* l'adempimento più o meno ordinato, completo o trasgressivo di uno schema operativo dato: per esempio la rispondenza di un primo tempo di sinfonia al principio della forma sonata. I due criteri, e i procedimenti che ne conseguono, non si escludono l'un l'altro, sono anzi collegati in una relazione dialettica: nessun creatore, in nessun dominio artistico, lavora in assenza di schemi operativi dati *ex ante*, appresi dalla teoria o più spesso dalla pratica. A sua volta anche il fruitore dell'opera compiuta può mettere a frutto una conoscenza più o meno superficiale o approfondita di tali schemi, acquisiti per dottrina o più spesso per consuetudine: schemi mentali che lo guidano, sia pur inavvertitamente, nel percepire e comprendere quel che guarda, legge o ascolta.

Negli anni del *Cours complet* di Momigny il principio della forma sonata, che da un secolo e mezzo abbondante noi musicologi e melomani diamo per scontato quando affrontiamo un primo tempo di sinfonia, non era ancora stato codificato. La prima enunciazione completa del modello, formulata peraltro con una ingegnossissima flessibilità, compare nella *Allgemeine Musiklehre* di Adolf Bernhard Marx (1839): dunque a valle di Beethoven. Le anticipazioni più significative si devono ad Antonín Reicha, in trattati francesi del 1814 e del 1824-26. Va da sé che, indipendentemente dalla codificazione *ex post*, i primi tempi di sinfonia – lo sapevano benissimo sia Momigny sia i fortunati londinesi cui Haydn destinò le sue ultime Sinfonie – rispondevano a regole morfologiche piuttosto cogenti che ne governavano la concezione e delineavano l'orizzonte d'attesa dell'ascoltatore. Ma dobbiamo anche osservare che proiettare a ritroso, su composizioni del tardo Settecento, un modello morfologico storicamente definito come la

forma sonata di Marx comporta un pesante prezzo da pagare per la comprensione analitica. L'eccessiva enfaticizzazione del bitematismo, il risalto assegnato alla funzione "architetonica" dei temi – uno o due o tre che siano – spingono il commentatore a sminuire le zone intermedie, le "intercapedini" tra un tema e l'altro, ridotte al rango di "ponti", di meri episodi di transizione e collegamento: tessuto connettivo. Non è questa la logica compositiva di Haydn o di Mozart, che negli episodi intermedi profondono tesori d'invenzione. Non è neppure la logica descrittiva del trattato sincrono più titolato per affrontare la descrizione delle loro composizioni, il *Versuch einer Anleitung zur Composition* di Heinrich Christoph Koch (1782). Consiglio al lettore interessato di rileggere la brillante analisi d'un primo tempo di quartetto proposta da Wilhelm Seidel sulla scorta del metodo di Koch (*Il Quartetto in Si<sup>b</sup> maggiore op. 71 n. 1 (Hob. III:69). Osservazioni analitiche nella prospettiva di Heinrich Christoph Koch*, nell'antologia critica *Haydn*, a cura di Andrea Lanza, Bologna, il Mulino, 1999, pp. 249-267): vedrà quanto si guadagna da una descrizione che prescinda *in toto* dalla dottrina ottocentesca della forma sonata e prenda il discorso musicale haydniano per il verso giusto.

Appunto qualcosa del genere fa, a modo suo, Momigny nella sua doppia analisi, radicalmente orientata secondo la dimensione lineare della composizione musicale – e dell'ascolto. Il teorico belga distingue tre periodi nell'Adagio introduttivo, sei periodi nella prima parte dell'Allegro con spirito (quella che Reicha battezzò poi 'esposizione'), altri sette nella seconda parte (quella che da metà Ottocento chiamiamo 'sviluppo'), infine quattro nella terza sezione (la nostra 'ripresa'). Le *périodes* di Momigny – alcune brevissime (quattro battute in tutto), altre lunghette (una dozzina e più) – sono definite in base a fattori melodici e armonici, e l'icastica invenzione tematica di Haydn non lascia grandi margini di dubbio nella determinazione logica dei singoli segmenti; ma nella sua analisi Momigny dedica grande attenzione anche ad altri fattori, che nella percezione dell'ascoltatore – anche dell'ascoltatore poco alfabetizzato – hanno un'incidenza forse ancor più elevata dell'invenzione e della elaborazione melodica, e certamente più elevata dei fattori armonico-tonali: questi fattori sono da un lato la strumentazione, dall'altro la dinamica. Un esempio lampante, e lapalissiano, si vede nella Fig. 8 (qui a p. 128). Lascio al lettore il piacere di seguire, con la partitura, la segmentazione effettuata da Momigny. L'originale si legge comodamente in rete. (Ho consultato i tre tomi del *Cours complet* nell'esemplare digitalizzato della Biblioteca di Stato bavarese, agli indirizzi seguenti: <https://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10623196.html>, <https://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10623197.html> e <https://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10623198.html>; ultimo accesso il 12 dicembre 2020. Una traduzione inglese commentata e annotata è nell'importante antologia di Ian Bent, *Music Analysis in the Nineteenth Century*, II: *Hermeneutic Approaches*, Cambridge University Press, 1994, pp. 127-140.) Qui mi limito a fornire una guida a chi voglia percorrere il ragionamento svolto da Momigny nella sua prima *analyse musicale*. Quanto alla seconda, la *analyse pittoresque et poétique*, che più direttamente

investe il tema del nostro ‘focus’ – come si possa tradurre la musica in parole –, ne propongo al lettore la versione italiana in appendice a queste pagine.

La segmentazione di Momigny è dunque così distribuita (nella terza colonna l’asterisco indica i casi in cui il periodo termina sul battere della prima battuta del periodo successivo):

pagina	periodi per Momigny	J. Haydn, Sinfonia 103
	<b>Adagio</b>	
586	Primo periodo	batt. 1-13
	Secondo periodo	batt. 14-25*
	Terzo periodo	batt. 25-39
	<b>Allegro con spirito</b>	
587	Primo periodo	batt. 40-48*
	Secondo periodo	batt. 48-59
588	Terzo periodo	batt. 60-64*
	Quarto periodo	batt. 64-80*
	Quinto periodo	batt. 80-87*
589	Sesto periodo	batt. 87-94 <sup>1</sup>
589-593	Qui, in corrispondenza della ripresa dell’esposizione, Momigny fa un ripasso più tecnico dell’intera sezione: dinamica, strumentazione, condotta delle parti.	
	<b>2<sup>a</sup> parte dell’Allegro</b>	
593	Primo periodo	batt. 94 <sup>2</sup> -104 <sup>1</sup>
594	Secondo periodo	batt. 104 <sup>2</sup> -112 <sup>1</sup>
595	Terzo periodo	batt. 112 <sup>2</sup> -121 <sup>1</sup>
596	Quarto periodo	batt. 121-129
	Quinto periodo	batt. 130-144*
597	Sesto periodo	batt. 144-150*
598	Settimo periodo	batt. 150-159 <sup>1</sup>
	<b>3<sup>a</sup> parte dell’Allegro</b>	
	[Primo periodo]	batt. 159 <sup>2</sup> -167* [= 40-48*]
	[Secondo periodo]	batt. 167-180* [= 48-59]
599	Terzo periodo	batt. 180-187*
	Quarto periodo	batt. 187-201

Momigny omette a questo punto sia la descrizione della ripresa del Primo periodo dell’Adagio iniziale alle batt. 202-214\*, sia l’esame dei due periodi conclusivi, che pure nella sua partitura segmentata sono contrassegnati come Quinto e Sesto periodo, corrispondenti alle batt. 214-220\* e 220-229. Li illustra però nella seconda analisi (cfr. qui l’Appendice).

A ciascun periodo corrisponde una connotazione di tipo vuoi formale, vuoi narrativo. Nell’Adagio iniziale il primo periodo, con la melodia all’unisono degli strumenti gravi dopo il “tuono” del rullo di timpano, evoca una preghiera collettiva in canto piano; le due cadenze dei fiati risuonano come l’*amen* dei fedeli riuniti in assemblea. Il primo episodio dell’Allegro enuncia sottovoce, *piano*, il suo soggetto (il ‘primo tema’, diremmo noi oggi) al fine di far risaltare il secondo periodo, una *période de verve*, piena di brio, calore e vivacità: non è un ‘tema’, nell’accezione di A. B. Marx, ma ha uno sbalzo evidente, che ci vieta di

declassarla a mera prosecuzione di un “tema “che da solo, nelle sue otto battute otto bisbigliate dagli archi, suonerebbe gracile. Il quinto periodo (*période mélodieuse*) presenta «un fort joli chant», con un accompagnamento «leggero, all’italiana, o se si vuole alla maniera dei pianisti»; in partitura, un pizzicato dei bassi. (Sarebbe l’equivalente del nostro ‘secondo tema’, e dal primo si differenzia *in primis* per il piglio danzereccio: se il primo periodo è concepito in levare, parte cioè a metà della battuta di 6/8, questo parte francamente in battere, col calcagno del primo passo di ballo ben puntato in terra.)

Nella seconda sezione dell’Allegro, il primo periodo è condotto su un’imitazione serrata del soggetto iniziale. Nel secondo periodo Momigny ammira “la gradazione dell’effetto”: «Sembra dapprima di condurre una conversazione piuttosto pacata, che di replica in replica si anima, si accalora, trascende infine nei toni più veementi». Al sesto periodo osserva che il motivo di danza (la suddetta *période mélodieuse*) ricompare con una diversa strumentazione e un diverso accompagnamento, e dunque con tutt’altro colorito. Non osserva invece, e l’omissione è sintomatica, che la tonalità, Re $\flat$  maggiore, è difforme tanto dalla prima enunciazione (Si $\flat$ ) quanto dalla successiva, nel terzo periodo della ripresa (ovviamente Mi $\flat$ ). È un’omissione che ci può meravigliare, abituati come siamo a tracciare il diagramma di una forma sonata primariamente sulla base della traiettoria tonale, e ad enfatizzare gli scostamenti dalle tonalità cardine – la tonica, la dominante – nella sezione che denominiamo ‘sviluppo’; ma per l’ascoltatore ingenuo – quello al quale pensa Momigny in questo capitolo di un *Cours complet d’harmonie et composition* concepito, non dimentichiamolo, «à la portée de tout le monde» – l’individuazione delle tonalità è una funzione meno immediata di quanto non sia il riconoscimento dei colori timbrici e del passo ritmico.

4. Ho forse inteso dire che l’*analyse pittoresque et poétique* di Momigny rappresenta una compiuta, pertinente *mélôphrasis* del primo tempo della 103? un modello degno d’essere seguito e imitato? Non mi spingo tanto in là. E non spezzerò lance in favore di una certa “narratologia musicale” ritornata in voga alla volta del millennio, rare volte fruttuosa. Mi basta aver illustrato a grandi linee un esempio notevole e precoce – anzi due, con la parafrasi del Quartetto K 421 – di come si possa verbalizzare un brano compiuto di musica strumentale ricorrendo a mezzi vuoi narrativi vuoi drammatici. Purché sia salvaguardata una certa qual pertinenza tra il soggetto escogitato e il tessuto sonoro dell’opera, e a patto di riconoscere il carattere meramente euristico di un tal sussidio intellettuale, il procedimento adottato da Momigny può venire in soccorso del nostro sempre limitato comprendonio nel colmare, o almeno nell’attenuare, il peculiare divario tra indigente denotazione e doviziosa connotazione tipico del linguaggio musicale, e può concretamente incentivare, illuminandola con risorse verbali e concettuali, la percezione della coerenza logica, astratta ma non perciò meno cogente, della musica d’arte.

*lorenzo.bianconi@unibo.it*

## APPENDICE

Dal citato *Cours complet* di Jérôme-Joseph Momigny traduco la Sezione II dell'analisi della Sinfonia 103 di Haydn (tomo II, pp. 600-606). Con un'avvertenza: nell'originale francese i dialoghi e diverbi in discorso diretto escogitati da Momigny calzano a puntino sulla prosodia implicita nelle frasi musicali di Haydn; cosa che nella versione italiana non avviene. – Alla numerazione dei paragrafi (da 365 a 377) aggiungo il rinvio ai numeri di battuta nella partitura; l'asterisco posposto al numero di battuta indica i casi, frequenti, in cui il periodo individuato dall'analisi si incastra con la prima battuta del periodo successivo. Le note degli strumenti traspositori sono rese da Momigny in note reali. – Rinvio il gentile lettore all'edizione critica dell'opera, a cura di Hubert Unverricht, negli *Joseph Haydns Werke* dello Joseph-Haydn Institut (*Londoner Sinfonien, 4. Folge*, serie I, vol. 18; München, Henle, 1963), disponibile anche staccata nella partitura Bärenreiter BA 4667-01 e nella partiturina tascabile 214 dello stesso editore.

### Esposizione del soggetto di questa Sinfonia. Analisi pittoresca e musicale

**Introduzione. 365.** Per fissare l'attenzione del suo uditorio Haydn incomincia spesso le proprie Sinfonie con un *forte* generale, accompagnato da un rullo del timpano; ma nel principio di questa il timpano fa da solo il suo rullo: perché? è che qui Haydn vuole dipingere il rombo del tuono. – La scena si svolge in campagna. S'immagini che un tremendo temporale stia furoreggiando da così tanto tempo che gli abitanti del villaggio si sian potuti recare nel tempio di Dio. Dopo il tuono espresso dal timpano [batt. 1], si sente cominciare la preghiera. – Per meglio rammentare il canto ecclesiastico, e il suono del serpentone che lo accompagna, Haydn attacca la preghiera nell'ottava più grave del fagotto e dei violoncelli, che procedono all'unisono coi contrabbassi. – Chi all'ascolto di queste prime dodici battute [2-13] non sia còlto da un devoto fervore non ha un animo sensibile e non ha mai provato il piacere religioso e commovente di pregare con i propri confratelli sotto le volte risonanti d'un tempio vasto e consacrato, incombendo la minaccia d'un pericolo comune. Alla quinta e sesta battuta della preghiera [6 e 7] il flauto e gli oboi dipingono un'esclamazione che sembra provenire dai precordi di alcune giovani vergini. Dicono due parole soltanto: *grand Dieu!* ma così intrise del sentimento che le anima da muoverci alle lagrime. La medesima interiezione è ripetuta cinque battute dopo [12-13], su note più acute, sostenute dai corni per rimarcare la gradazione.

*Secondo periodo dell'Introduzione. 366.* [14-25\*] I violini I e II ripetono la preghiera testé intonata dai fagotti, violoncelli e contrabbassi nel primo periodo. Se questi rappresentano i vegliardi e gli uomini adulti, i violini rappresentano le donne, le ragazze e i ragazzi. – **367.** [idem] Il violino II che va a controttempo esprime l'agitazione e il timore delle tenere madri, trepide non tanto per sé quanto per i loro figli. L'esclamazione del primo periodo si ripete qui [18-19, 24-25\*], modificata per assicurare un pizzico di varietà. – **368.** [19-20] Le tre note gravi dei corni all'ottava, Si<sub>b</sub> Si<sub>b</sub> Si<sub>b</sub>, sono voci sorde e tenebrose uscite dai

sepolcri, che raddoppiano l'emozione e il terrore da cui sono colpiti gli animi più teneri. Il Do<sub>b</sub> del violino I [20], come i sommessi sospiri del violino II e della viola [20-23] che incominciano a farsi sentire, dimostra che la paura va montando e si propaga dall'uno all'altro.

*Terzo periodo dell'Introduzione. 369.* [25-39] Al terzo periodo, il flauto aggiunge la sua pressante supplica a quella del violino I. Gli accenti del violino I e della viola sono rafforzati da quelli dei fagotti in terze (Si<sub>b</sub> Do Re<sub>b</sub> Do / Sol La<sub>b</sub> Si<sub>b</sub> La<sub>b</sub>) [25-27], indi degli oboi [28-32]. I contrabbassi tacciono per un attimo, per lasciar sentire i suoni lamentosi dei violoncelli [29-33]. Infine tutti gli archi completano la preghiera all'ottava o all'unisono [34-39]. – **370.** Il tuono ha smesso di brontolare, tutti escono dalla chiesa: e qui attacca l'Allegro con spirito.

**Allegro. Primo periodo.** [40-48\*] I meno timorosi riprendono la parola e dicono agli altri, canzonandoli: «Ah Dio mio! ah Dio mio! che fifa avete avuto!».

*Secondo periodo.* [48-59] Qui tutti esprimono la propria gioia nel vedere cessato il pericolo.

*Terzo periodo. 371.* [60-64\*] L'oboe dice: «Ci si burla di noi». Molti replicano con forza: «Smettete, smettetela di canzonarli».

*Quarto periodo.* [64-80\*] Ogni gruppo dice: «Cessate di burlarvi. Ricordatevi del nostro Lycas colpito dal fulmine, un anno fa: Fa<sub>#</sub> Sol Mi<sub>b</sub> Re Fa<sub>#</sub> Sol [68-71]. Cade su questo Sol l'espressione «colpito dal fulmine», come la dipinge l'accordo di settima diminuita della quarta alterata, Mi<sub>b</sub> Sol Si<sub>b</sub> Re<sub>b</sub>. «Lycas scherzava come voi, quando fu colto dalla folgore»: Fa La<sub>b</sub> [79]; è questo La<sub>b</sub> secco secco a dipingere il colpo.

*Quinto periodo. 372.* L'oboe all'unisono col violino I attacca una danza campestre [80-87\*] cui si uniscono all'istante pastorelli e le pastorelle.

*Sesto periodo.* [87-94<sup>1</sup>] Qui la gioia è generale, tutti ballano.

**Secondo punto o seconda parte dell'Allegro. Primo periodo. 373.** [94<sup>2</sup>-104<sup>1</sup>] Tutti si motteggiano a vicenda: «Voi sì che avete avuto fifa». Dalla quarta battuta [98] fino alla fine del periodo il violino II ripete petulante: «Sì, pregavate, gemevate!»; Do Do Re<sub>b</sub> Do, Do Si<sub>b</sub> Do.

*Secondo periodo.* [104-112] Il violino I, di nuovo burlando: «Ah Dio mio! ah Dio mio! quanta paura avevate!». Il flauto all'ottava del violino II [105] risponde: «Non ho avuto paura!»; poi l'oboe, all'ottava della viola [106], risponde del pari. Corni e trombe: «Non è vero, non è vero, no no no no»; e i clarinetti: «Buon Dio, buon Dio, che spavento! sì sì» [108-112]; il timpano: «No no» [108-109]; e i bassi: «Che paura avete avuto! sì, che paura! sì sì» [108-112].

*Terzo periodo. 374.* La viola e i bassi: «Mi par di sentirvi ancora pregare», Mi<sub>b</sub> Re Mi<sub>b</sub> Do, La<sub>b</sub> Fa Re [112-113]. Queste note, le stesse che stanno in testa alla preghiera dell'inizio, sono riprese qui in un tempo più rapido per via dell'ironia che le usa per ridicolizzare quelli che pregavano. I violini: «Sì, pregavate», La<sub>b</sub> La<sub>b</sub> La<sub>b</sub>. «Gemevate», Si<sub>b</sub> La<sub>b</sub> La<sub>b</sub> Sol. E via di seguito fino alla fine del periodo. [113-121<sup>1</sup>].

*Quarto periodo. 375.* [121<sup>2</sup>-129] Gli archi canzonano sempre più vivacemente gli altri per le smorfie e i contorcimenti che facevano pregando. Alla quinta

battuta [125-129] questi, fuori dai gangheri, rispondono piccati: «Non è vero, non è vero; no no, no no, no no!»

*Quinto periodo. 376.* [130-144\*] Il battibecco continua, ma meno accalorato.

*Sesto periodo.* Riprende la danza campestre e dura per tutto il periodo [144-150\*].

*Settimo periodo.* Il settimo periodo [150-159<sup>1</sup>] è tumultuosissimo.

**Terza parte dell'Allegro.** Il primo periodo [159<sup>2</sup>-167\*] e il secondo [167-180\*] sono eguali a quelli della prima parte della Sinfonia. Col terzo periodo [180-187\*] riprende la danza campestre.

*Quarto periodo. 377.* [187-201] Ecco il momento della crisi più violenta. L'alterco si riaccende, intervengono tutti: si invelenisce a tal segno che non ci si contiene più nei toni. La furia è dipinta su tutti i volti e l'esaltazione della rabbia è spinta al culmine. Nella pittura che Haydn dà di questa scena è come se ribollissero tutte le passioni dell'odio, e il movimento che esse suscitano mette in agitazione gli animi degli ascoltatori. – Quale contrasto più eloquente avrebbe qui potuto addurre Haydn, se non una preghiera ch'era già stata la pietra angolare del proprio progetto? In effetti, che mai ci sarà di più distante, e al tempo stesso di più prossimo, che il delirio furibondo delle passioni che ispirano all'uomo l'illusione dell'onnipotenza, e il sentimento della sua nullità che lo spinge a prosternarsi al cospetto della divinità? Che cosa occorre per intimare il silenzio al tremendo fracasso di siffatte passioni? *Uno scoppio di tuono:* ed eccolo [202]. – Còlta da novello terrore, tutti rientrano in chiesa; ricomincia la preghiera [203-214\*].

[*Quinto periodo;* 214-220\*]. Frattanto si dissipano le nubi, e con esse lo spavento; accorciato l'inno, si ritorna al ballo.

[*Sesto periodo;* 220-229]. Ma stavolta nel frastuono della gioia sono svaniti gli accenti della discordia, la pace è ritornata nei cuori, agli schiamazzi del furore subentra l'euforia della contentezza: tutti felici, il quadro dipinto da Haydn è completato.

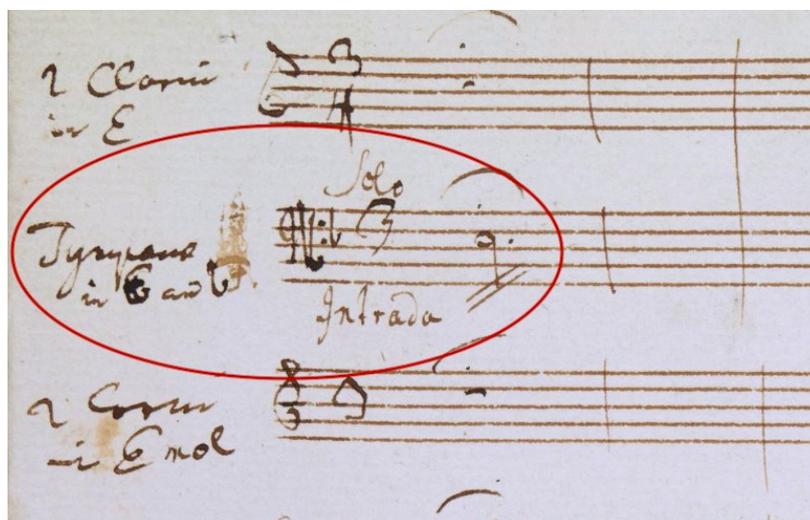
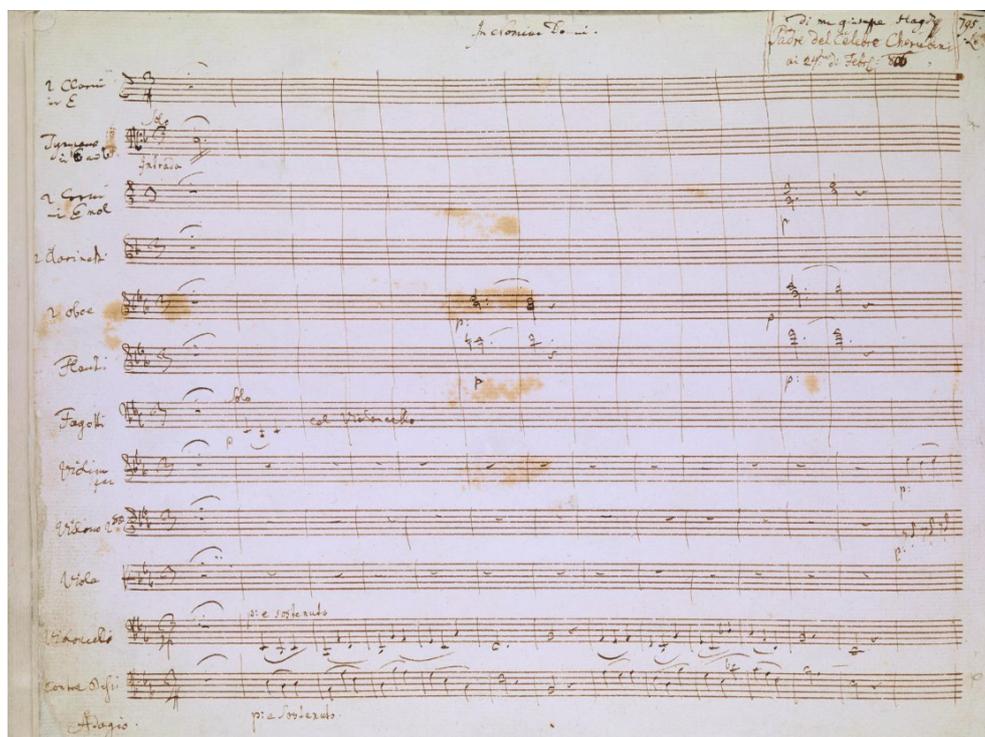


Figure 1-2 – J. HAYDN, Sinfonia n. 103 in Mi $\flat$  maggiore, autografo (Londra, British Library, Add. MS 31707): attacco dell'introduzione Adagio (c. 2v).



Figura 3 – J. HAYDN, Sinfonia n. 103, riduzione per violino, violoncello e pianoforte di J. P. Salomon (London, Salomon, 1795?): attacco nella parte del pianoforte.

A handwritten autograph manuscript for Haydn's Symphony No. 103. The page shows multiple staves of music. A red circle highlights a section of the manuscript where the tempo returns to "Adagio". The word "Adagio" is written in a cursive hand. There are various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings like "p" and "f". The number "42" is written at the bottom of the page.

Figura 4 – J. HAYDN, Sinfonia n. 103 in Mi<sub>♭</sub> maggiore, autografo (Londra, British Library, Add. MS 31707): ritorno dell'Adagio iniziale, nell'Allegro con spirito (c. 11v)

109

CHAPITRE ET PLANCHE TRENTE .

Planche 30 .

QUATUOR DE MOZART .

(Fig. A.) All.<sup>o</sup> Moderato. *tr*

1<sup>r</sup> Violon. *sotto voce.*

2<sup>e</sup> Violon.

Alto-Viola

Basse.

Cadences  
Mélodiques. 1 2 3 — 4 5 — *Hémistiche*  
*Premier vers*

Cadences  
Harmoniques 1 2 3

Chant  
et  
Accompagné  
de  
PIANO.

DIDON

Ah! quand tu fais mon déplaisir, in.

Basse Fond: 1 2 3 4

All.<sup>o</sup> Moderato.

Figura 5 – J.-J. MOMIGNY, *Cours complet...*, tomo III (Paris 1806), p. 109:  
W. A. MOZART, Quartetto in Re minore K 421, Allegro (attacco).

110 Suite du Chapitre et **PLANCHE 30.**

Queue  
complément lien  
lien  
lien  
...grat, je veux me plaindre, et non pas t'at...tendrir.

Figura 6 – Continuazione (p. 110).

PLANCHE 46 245

INTRADA Adagio  
1<sup>re</sup> Période

Figure A  
Tympani

Trombe in E $\flat$

Corni in E $\flat$

Clarineti in B

Flauto

Oboi

Fagotti *solo*

1<sup>o</sup> Violino

2<sup>o</sup> Violino

Viola *1<sup>re</sup> période*

Violoncelli *sostenuto*

contra Bassi

Figura 7 – J.-J. MOMIGNY, *Cours complet...*, tomo III (Paris 1806), p. 245:  
J. HAYDN, Sinfonia n. 103 (attacco dell'Adagio).

252

Suite de la PLANCHE 46

2<sup>e</sup> Période

The image shows a page of musical notation from a manuscript. At the top left, the number '252' is written. The title 'Suite de la PLANCHE 46' is centered at the top. Below the title, the text '2<sup>e</sup> Période' is written. The score consists of ten staves. The first six staves are for string instruments (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, Double Basses, and Contrabasses), and the last four staves are for woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, and Bassoons). The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, notes, rests, and dynamic markings like 'F' (forte). The paper is aged and yellowed.

Figura 8 – J.-J. MOMIGNY, *Cours complet...*, tomo III (Paris 1806), p. 252: J. HAYDN, Sinfonia n. 103 (2<sup>e</sup> période nell'Allegro con spirito; batt. 46-48).