

HAYDN FRANZ JOSEPH

**Compositore austriaco (Rohrau, Austria inferiore, 31 III,
secondo altre fonti I IV 1732 - Vienna 31 V 1809)**



La famiglia Haydn proveniva dal Burgenland, uno Stato di confine ora annesso all'Austria, crogiolo di popoli e di religioni diverse, ma pare indubbio (secondo l'accuratissima ricerca di F. Schmid), che i predecessori di Haydn siano stati contadini tedeschi ed austriaci.

Il padre di Franz Joseph Haydn, Mathias, faceva il carraio, ma sapeva leggere e scrivere tanto che per un certo periodo ricoprì la carica di giudice del paese.

La madre, Anna Maria Koeller, era cuoca presso la famiglia del conte Harrach, che a Rohrau aveva la sua residenza estiva.

Haydn fu indirizzato alla musica dallo stesso conte Harrach che, conquistato dalla sua voce, lo affidò a soli 5 anni alle cure di un parente, rettore della scuola di Hainburg.

Due anni dopo, passò da quella scuola K. N. von Reutter senior, che, conquistato a sua volta dalla voce di Haydn, lo fece ammettere alla scuola del coro della cattedrale di Santo Stefano a Vienna. Qui, il giovane Haydn poté studiare, oltre al canto, il clavicembalo ed il violino con ottimi maestri, dopo i 18 anni, avvenuta la muta della voce, Haydn trascinò un'esistenza di stenti e privazioni, alleviata solo dalla passione per la composizione: finché ebbe la fortuna di apprendere i fondamenti di quest'arte da N. Porpora.

Il celebre compositore italiano abitava verso il 1750 nella cosiddetta Michaelerhaus, tuttora esistente, dove vivevano allora anche Haydn ed il poeta e scrittore Metastasio.

I contatti con questi due artisti furono estremamente importanti per Haydn, che poté così migliorare il suo italiano, fino ad arrivare a scriverlo e a parlarlo con estrema facilità. A questo periodo si possono far risalire le due Messe giovanili, la *Missa brevis* in Fa magg. e la *Missa brevis alla cappella "Rorate coeli desuper"*.

Un'altra serie di composizioni giovanili è costituita da due Quartetti per archi, in Sol magg. e in La magg., quest'ultimo scoperto a Brno nel 1959, da molte delle Sonate giovanili per strumenti a tastiera e da piccoli pezzi di musica da chiesa, come ad esempio l'*Ave Regina* in La magg..

L'attore ed impresario viennese F. Kurz Bernadon commissionò ad Haydn un Singspiel in tedesco, con intermezzo in italiano, intitolato *Der Krumme Teufel* che, dai registri del Teatro di corte di Vienna, risulta essere stato rappresentato il 29 V 1753.

Verso il 1757, Haydn ricevette l'invito da parte di un nobile austriaco, il conte von Furnberg, a passare l'estate al castello di Weinzierl, vicino al

grande monastero benedettino di Melk, sul Danubio. Qui Haydn adattò la forma del "Divertimento" ad un'insieme di quattro strumenti a corda (2 violini, 1 viola e 1 violoncello) creando così il moderno Quartetto d'archi.

In questo periodo Haydn cominciò ad essere conosciuto; aveva numerosi allievi appartenenti all'alta società e componeva oltre alle Sonate numerosi Concerti per strumenti a tastiera e musica da chiesa.

Sono stati rinvenuti i manoscritti autografi di un Concerto per organo e di una *Salve Regina* in Mi magg., datati entrambi 1756. Nel 1759 ca. Haydn venne assunto come direttore musicale dal conte Morzin, la cui residenza estiva era a Lukavec, in Boemia.

LA CASA NATALE



Haydn compose per Morzin le prime Sinfonie ed un certo numero di Divertimenti per strumenti a fiato e parecchi pezzi concertanti per clavicembalo solista ed archi.

Poiché non esiste alcun materiale d'archivio che testimoni il rapporto tra Haydn e la famiglia Morzin, siamo quindi costretti a ricavare le dimensioni della sua orchestra dalle composizioni da lui scritte in quel periodo, da cui risulta che l'orchestra doveva essere composta da oboi, fagotti, corni, archi con l'aggiunta facoltativa di trombe, timpani e corni inglesi.

Dopo breve tempo il conte Morzin, trovatosi in ristrettezze finanziarie, fu

costretto a licenziare i musicisti. Fortunatamente Haydn, che era stato visto dirigere dal principe P. A. Esterhazy prima dello scioglimento dell'orchestra, fu invitato da questi ad assumere il posto di vicemaestro di Cappella, posto che egli accettò prontamente (1761).

Circa sei mesi prima, ed esattamente il 26 XI 1760, Haydn aveva sposato Maria Anna Keller, figlia del fabbricante di parrucche J. P. Keller, verso cui Haydn aveva dei debiti di riconoscenza per l'aiuto datogli anni prima. Ma il matrimonio di Haydn, che rimase senza figli, non fu felice. Nei pochi documenti che ci restano, Haydn definisce la moglie "quella bestia infernale"; d'altra parte la moglie, interrogata dopo la prima della *Creazione*, si esprime così: "Mi hanno detto che è bella, ma io non saprei, non me ne intendo.....".

All'epoca dell'assunzione di Haydn la corte degli Esterhazy risiedeva nella maggior parte dell'anno ad Eisenstadt, che faceva allora parte dell'Ungheria, mentre durante l'inverno si spostava nell'enorme palazzo costruito sulla Wallestrasse, a Vienna.

Haydn rimase legato agli Esterhazy fino alla morte, in un rapporto in cui i vantaggi superarono largamente gli svantaggi. L'orchestra di cui egli disponeva era formata da pochi elementi, ma di livello eccellente. All'inizio il numero dei cantanti era piuttosto ridotto, ma esisteva, un coro da chiesa e, in caso di bisogno, era sempre possibile reperire strumenti e cantanti a Eisenstadt.

Nel 1762 il principe Paul Anton morì e a lui successe il fratello Nicolaus, detto "il Magnifico" (1714-1790), che rese famoso in tutta Europa il mecenatismo degli Esterhazy.

Il principe, grande appassionato di musica, suonava il baryton, e Haydn dovette scrivere moltissimi Divertimenti per quello strumento.

Nicolaus aumentò l'organico orchestrale ed il numero dei cantanti, dato che dopo circa quindici anni dall'inizio del suo principato venne inaugurata la prima vera stagione operistica. I cantanti erano per la maggior parte italiani ed il genere di Opera preferita dal principe era l'Opera buffa. All'inizio il rapporto fra Haydn ed il suo mecenate era quello di servo e padrone, ma nel corso degli anni il principe si trasformò da padrone dispotico e scostante a protettore generoso e tollerante.

Il capitale degli Esterhazy, che il principe Nicolaus amministrò tra il 1762 ed il 1790, comprendeva 700.000 joch di terra (1 joch = 57,546 ar), in Austria, da cui egli riusciva a trarre un profitto annuo variante dai 200.000 ai 400.000 gulden, quasi otto volte superiore al profitto delle

dieci famiglie aristocratiche più ricche di Roma, tra cui gli Ottoboni, gli Odescalchi ed i Colonna.

Nelle proprietà degli Esterhazy si produceva anche la carta pentagrammata per la Cappella del principe, fabbricata nello stabilimento di Lockenhaus, la cui filigrana è stata di grande aiuto nella datazione di molte Opere di Haydn. Nel 1766 Nicolaus inaugurò un'enorme castello all'estremità meridionale del Neusiedler See. L'Esterhaz, una specie di Versailles ungherese, che in effetti fu una delle più lussuose e fantastiche residenze aristocratiche del XVIII sec.

IL CASTELLO DI ESTERHAZ



Di esso facevano parte anche un Teatro d'Opera con cinquecento posti ed un Teatro per marionette. A parte le attività musicali, al castello risiedevano per parecchi mesi all'anno compagnie di prosa itineranti, che avevano in repertorio, tra l'altro, drammi di Shakespeare in traduzione tedesca e le ultime Opere di Lessing, Goethe, Schiller, etc.; ed all'orchestra di Haydn era affidata l'esecuzione delle musiche di scena che, purtroppo sono andate quasi tutte perdute.

Negli anni tra il 1760 ed il 1770 la fama di Haydn cominciò a diffondersi lentamente in tutt'Europa. Molte delle Opere di Haydn ci sono arrivate soltanto nelle copie conservate nelle collezioni di questi grandi monasteri (Gottweig, Melk, Kremsmunster, Sankt Florian, Lambach, ecc.).

Anche molti nobili della Germania meridionale, dell'Italia o dell'Impero austro-ungarico avevano collezionato la musica di Haydn e le loro

biblioteche sono fonti importantissime per il repertorio di musiche dell'epoca. Per gli anni precedenti al 1780 la stampa di Opere musicali era ovunque, tranne che a Parigi, pressoché sconosciuta e la diffusione avveniva per mezzo di copie manoscritte.

Furono proprio queste, di cui molte mandate dallo stesso Haydn, che andarono a rifornire le grandi collezioni dei granducati di Toscana, dei principi di Ottingen-Wallerstein, dei principi Thurn und Taxis (Torre e Tasso), dei principi Furstenberg e di molti altri aristocratici dell'epoca.

Dal 1764 le Opere di Haydn cominciarono ad essere conosciute all'estero, grazie a pubblicazioni di editori francesi, olandesi, inglesi; ma fu solo nel 1774 che Haydn riuscì a far stampare in proprio le sue Opere e nel 1780 riuscì a trovare una casa editrice, la Artaria di Vienna, disposta a pubblicare i lavori che a mano a mano egli componeva.

Nel 1767 nella chiesa dei Barmherzige Bruder a Vienna, dove Haydn aveva suonato il violino quindici anni prima, fu organizzata una rappresentazione dell'ultimo lavoro di Haydn, l'imponente *Stabat Mater*, a cui presenziò anche il famoso compositore Hasse, il quale ebbe parole di elogio per la composizione.

L'anno seguente lo *Stabat Mater* fu ripresentato a Vienna da Haydn stesso, che chiamò ad eseguirlo i migliori cantanti e solisti di Eisenstadt, ed in breve tempo esso fu conosciuto in tutt'Europa. Nello stesso anno Haydn scrisse un'altra composizione di ampio respiro, *Applausus*, una Cantata in latino scritta per celebrare il settantesimo compleanno dell'abate dell'abbazia di Zwettl. Il complesso lavoro contiene parti per clavicembalo solista e per violino solista, e altre, di estrema difficoltà, per le quattro voci soliste, soprano, contralto, tenore e basso.

Non potendo dirigere personalmente l'esecuzione, costretto, come altri musicisti, a restare quasi ininterrottamente a disposizione del principe, Haydn scrisse agli interpreti una lunga lettera particolareggiata in cui spiegava come si doveva svolgere la rappresentazione.

La famosa *Sinfonia degli addii* n. 45, in La diesis min., prende spunto dai lunghi soggiorni al castello Esterhaz, che si prolungavano fino all'autunno inoltrato e durante i quali i musicisti, tranne Haydn e L. Tomasini, non potevano tenere presso di sé la famiglia.

Nel 1772 essi chiesero ad Haydn di scrivere un brano musicale che facesse presente a Nicolaus il loro desiderio di riunirsi ad essa.

Si dice che, alla fine dell'esecuzione, quando nella sala erano rimasti solo Haydn e Tomasini, il principe abbia esclamato: "Bene, se vogliono

andarsene, forse è meglio che partiamo tutti", ed il giorno dopo l'intera corte cambiava residenza.

NIKOLAUS ESTERHAZY



L'aneddoto, a parte il suo interesse biografico, dimostra il fatto con cui Haydn trattava il suo signore, anche se non ci illumina sulle ragioni dell'appassionato romanticismo della Sinfonia e, più in genere, di tutta la musica haydniana di questo periodo.

La "crisi drammatica", iniziata verso il 1768 e durata fino al 1774, pose definitivamente Haydn nel numero dei grandi; anche se non avesse composto altro in tutta la sua vita, la musica scritta in questi anni sarebbe bastata da sola a classificarlo tra i massimi compositori di tutte le epoche. In quegli anni Haydn aveva già iniziato la sua attività operistica. Per il nuovo Teatro dell'Esterházy, inaugurato nell'autunno del 1768, egli

compose *Lo Speciale*, basato sulla commedia di Goldoni, e *Le Pescatrici*, su soggetto dello stesso autore, scritto nel 1769 e rappresentato nell'estate del 1770 con grande successo.

Ma l'Opera più grande composta in questo periodo fu, senza alcun dubbio *L'infedeltà delusa*, un'Opera da camera brillante con cinque personaggi e senza coro, su testo del librettista M. Coltelli, collaboratore anche di Gluck e di Mozart, al quale aveva fornito il libretto della *Finta semplice*. *L'infedeltà delusa* fu rappresentata per la prima volta a Esterhaz nel luglio 1773 e venne ripresa in settembre, con enorme successo, la sera in cui l'imperatrice Maria Teresa arrivò a Esterhaz con il suo seguito, per una visita ufficiale. "Per sentire delle buone Opere bisogna venire a Esterhaz", fu il commento dell'imperatrice, donna colta ed appassionata di musica.

Per far dimenticare al principe Nicolaus la *Sinfonia degli addii*, Haydn compose una Messa per il suo onomastico (1772). La *Missa sancti Nicolai* dai toni lirici e pastorali e con un originario *Kyrie* in 6/4, fu eseguita molto probabilmente nella Cappella del castello dell'Eisenstadt.

Ad essa seguì la *Missa Sanctae Caeciliae*, scritta nel 1773 ed eseguita probabilmente nella cattedrale di Santo Stefano il 22 XI 1774, una delle Messe più lunghe di Haydn ed ancora legata agli schemi contrappuntistici; essa dura un'ora e mezza e rappresenta una delle pietre miliari della carriera di Haydn.

I dieci anni successivi, 1774-1784, mostrano nelle composizioni di Haydn una sorta di regresso, una tendenza alla superficialità, alla facile divulgazione: le sue composizioni strumentali si fanno quasi sfocate e perdono di tensione e di rilievo.

Lo stesso non si può dire delle Opere, dove la fertile fantasia haydniana si libra in pagine di splendida musica, destinata non ai famelici editori di Parigi e di Berlino, ma al pubblico colto di cui il principe Nicolaus si circondava.

Parallelamente al nuovo interesse di Haydn, anche l'attenzione del principe si concentrava sul Teatro d'Opera: nel 1776 iniziò a Esterhaz una regolare stagione operistica in cui vennero rappresentate le ultime Opere di P. Anfossi, oltre a quelle di Haydn, scritte per motivo occasionale.

In questo periodo Haydn scrisse circa una decina tra Opere e Singspiel e dall'esame delle partiture rinvenute finora appare che le sue doti drammatiche siano state più rilevanti di quanto non sia stato supposto.

Verso il 1775 Haydn ricevette da Cadice la commissione di scrivere la musica d'accompagnamento ai sermoni sulle *Sette parole del Salvatore*.

IL COMPOSITORE



La musica non doveva durare più di dieci minuti e i movimenti dovevano essere presenti. Haydn trovò il compito stimolante e compose (nel 1786) brani che ebbero molto successo e che vennero stampati simultaneamente a Parigi, a Londra e a Vienna.

Nel 1785 Haydn aveva ricevuto l'incarico di scrivere sei Sinfonie per il concerto della Loggia Olimpica di Parigi. Queste famose Sinfonie, dal n. 82 al n. 87, composte nel 1785 e nel 1786, ottennero un enorme successo quando vennero eseguite alla Tuileries nel 1787.

Haydn frattanto aveva rinsaldato la sua amicizia col grande W. A. Mozart, che nel 1785 l'aveva persuaso ad entrare nella massoneria. Nel mutato spirito dei tempi Haydn si preparava a dirigere ad Esterhaz *Le nozze di Figaro* di Mozart, la cui partitura era arrivata al castello il 14 VII 1789, ma la morte del principe Nicolaus, avvenuta un anno più tardi, fece sì che dell'Opera si dessero solo poche rappresentazioni.

Con la morte del principe, Haydn si trovò improvvisamente libero; il successore di Nicolaus, Anton, che non si interessava di musica, tenne a Esterhaz solo alcuni musicisti e conservò a Haydn il suo titolo di maestro di Cappella. Il compositore approfittò della sua nuova libertà e si precipitò a Vienna, abbandonando la maggior parte della sua musica, dei suoi abiti e degli oggetti di sua proprietà nel remoto castello ungherese. Frattanto l'impresario londinese J. P. Salomon, udita la notizia della morte del principe Nicolaus, interruppe il suo soggiorno a Colonia, dove si era recato in cerca di nuovi cantanti per l'incipiente stagione, e si affrettò a raggiungere la capitale austriaca.

Egli offrì a Haydn due diversi contratti, uno dei quali riguardava dodici pezzi da eseguirsi in Concerti pubblici all'Hannover Square Rooms, l'altro una nuova Opera italiana da rappresentarsi al Kign's Theate.

Il compositore austriaco non aspettava altro e i due uomini partirono il 15 XII 1791, dopo uno straziante addio da Mozart, che scoppiò in lacrime, certo di non rivedere più Haydn.

Il 1° I 1791, essi attraversavano la Manica da Calais a Dover e proseguirono direttamente per Londra. I soggiorni di Haydn in Inghilterra furono indubbiamente gli avvenimenti più importanti della sua vita. Haydn sentiva vivissimo il bisogno di un nuovo ambiente e di nuovi stimoli, che gli vennero forniti in abbondanza dal pubblico inglese; il quale ricevette le sue nuove Ouvertures, come venivano allora chiamate le Sinfonie, con grandi "salve di applausi".

La sua nuova Opera, *L'anima del filosofo*, il cui libretto, scritto da

C. F. Badini, si basava sulla leggenda di Orfeo, non potè essere rappresentata per intrighi di corte e venne eseguita per la prima volta soltanto nel 1951 al Maggio fiorentino.

Alla fine della prima stagione di Concerti, nel giugno del 1791, Salomon persuase Haydn a fermarsi un altro anno.

LA CATTEDRALE DI SANTO STEFANO A VIENNA



Il successo dei Concerti organizzati da Salomon suscitò la rivalità degli altri impresari; l'organizzazione Professional Concerts invitò J. Pleyel, che era stato allievo di Haydn e dirigeva a quell'epoca la Cappella della cattedrale di Strasburgo, a venire a Londra durante la stagione del 1872 per una serie di Concerti.

Ma l'eccitazione causata dall'avvenimento e alimentata dai giornali non ebbe seguito poiché né Haydn né Pleyel si prestarono alle manovre dei loro impresari e non accettarono di danneggiarsi l'un l'altro.

La necessità costante di conciliare le esigenze della vita sociale e l'attività didattica contribuirono a stancare il compositore, che non era più molto giovane, e fu quindi con notevole sollievo che egli fece ritorno nel continente. Prima di arrivare a Vienna si fermò a Bonn, dove fu presentato a Beethoven che egli accettò come allievo.

In una lettera inviata l'anno seguente al protettore di Beethoven, l'elettore di Colonia, Haydn dimostra di aver riconosciuto all'istante il talento del suo difficile alunno: "Beethoven sarà considerato un giorno uno dei grandi compositori europei e io sarò fiero di essere stato il suo maestro". Il ritorno di Haydn a Vienna fu quasi ignorato dai giornali locali. La morte di Mozart (dicembre 1791) e quella della sua cara amica Maria Anna von Genzinger, avvenuta i primi mesi del 1793, oltre alla fredda accoglienza riservatagli al suo arrivo, rafforzarono la sua decisione di compiere un secondo viaggio in Inghilterra, a cui si accinse nel gennaio 1794.

Le principali composizioni scritte durante questo secondo soggiorno furono la seconda serie delle Sinfonie cosiddette "Salomon" (n. 99-104) e i Quartetti che portarono la stessa denominazione (op. 71 e op. 74).

Il secondo soggiorno londinese di Haydn, pur non presentando aspetti rilevanti dal punto di vista biografico, è estremamente interessante per quel che riguarda la sua produzione artistica. Egli raggiunse inusitate altezze d'ispirazione soprattutto nelle ultime tre Sinfonie (n. 102-104), delle quali la 102 rappresenta forse la sua composizione più grande e certamente una delle più grandi della musica settecentesca.

Per gli inglesi era una personalità conosciuta ed amica. Il re Giorgio III gli propose di stabilirsi in Inghilterra, ma Haydn aveva ormai 63 anni e, inoltre, Nicolaus II, nuovo principe Esterhazy, gli aveva chiesto di tornare in Austria per ricostruire l'orchestra ed il coro di corte.

Haydn rifletté a lungo, ma infine decise di tornare al suo paese, alla sua famiglia ed alla tranquillità di una vecchiaia sicura. Il suo arrivo a

Vienna, avvenuto all'inizio dell'autunno 1795, passò un'altra volta sotto silenzio.

Ma il favore del pubblico viennese gli ritornò dopo l'esecuzione dei suoi ultimi Oratori, ed ancor oggi non sono le sue Sinfonie, per la maggior parte mai eseguite a Vienna, ma *La Creazione* e *Le Stagioni* che lo rendono particolarmente caro al pubblico di lingua tedesca.

HAYDN



La collaborazione con il barone G. von Swieten, l'uomo che propose Bach e Haendel ai viennesi, protettore di Mozart e uno dei primi ad approfittare del talento di Beethoven, iniziò con la rielaborazione delle *Sette parole* per cui Swieten scrisse un nuovo testo che Haydn adattò al tessuto del preesistente Oratorio.

La nuova opera, poiché di una novità si trattava, fu rappresentata la prima volta al palazzo Schwarzenberg a Vienna il 26 III 1796. I compiti di Haydn sotto il principe Nicolaus II erano essenzialmente di tipo amministrativo e, quanto alla musica, si limitavano alla composizione di una Messa una volta l'anno in occasione dell'onomastico della principessa Marie Hermenegild, alla quale Haydn era molto affezionato.

Fu così che nacquero le ultime sei Messe, scritte dal 1796 al 1802, che rappresentano le sue più felici creazioni nel campo della musica sacra ed un validissimo seguito alle Sinfonie "Salomon", le ultime scritte da Haydn. Queste Messe furono tutte eseguite alla Bergkirche di Eisenstadt, dove il principe risiedeva quando non era a Vienna. L'orchestra era stata riorganizzata, ma, a differenza del suo predecessore Nicolaus I, il nuovo principe amava di più la musica sacra che le composizioni strumentali o le opere. Durante quel periodo Haydn compose la sua ultima e forse la sua più grande opera in forma di concerto: il *Concerto* per tromba in Mi bemolle magg. scritto nel 1796 per il trombettista della corte viennese, A. Weidinger, il cui strumento era stato elaborato in modo da poter eseguire tutte le note della scala cromatica.

In quell'anno egli iniziò anche la composizione dei sei *Quartetti* op. 76, che vennero terminati quasi tutti nel 1797 e tra i quali è compreso il famoso Quartetto detto dell' "Imperatore" (op 76 n. 3), il cui secondo movimento è una serie di variazioni sull'inno nazionale austriaco.

Haydn cominciò a ricevere onorificenze da tutte le parti d'Europa: nella lontana Pietroburgo fu persino coniata una medaglia in suo onore e finalmente Vienna, non potendo più permettersi di ignorare uno dei suoi cittadini più illustri, gli conferì l'ambita medaglia del Salvatore e la cittadinanza onoraria.

L'opera più importante di questo periodo fu senza dubbio *La Creazione*, a cui Haydn aveva pensato mentre era ancora in Inghilterra, ed il cui libretto, che si ritiene scritto per Handel dalla signora Delany, sua amica e corrispondente, gli fu fornito da Salomon.

Swieten si assunse l'onere e l'onore della traduzione dando ad Haydn parecchi suggerimenti anche sul piano musicale.

La prima rappresentazione in forma semiprivata avvenne il 29 ed il 30 IV 1798 al palazzo Schwarzenberg e fu seguita, l'anno successivo, dalla prima rappresentazione pubblica al Burgtheater a cui presero parte 480 esecutori tra membri del coro e musicisti dell'orchestra.

DIE SCHÖPFUNG
Ein
Oriatorio
In Musik gesetzt
1798
JOSEPH HAYDN
*Uebersetzt von dem Königl. Hof-Rath Herrn Johann Baptist
Müller, Musik-Meister am Hofe in Wien, und
Königl. Hof-Opern-Dirigenten.*

(THE CREATION)
An
Oriatorio
Composed
by
JOSEPH HAYDN
*Doctor of Music, and Member of the royal Society of
Musick in Sweden, on account of his proficiency
in the Science of Music.*
Vienna
1800.

La *Creazione* costituì, dopo la *Sinfonia militare* eseguite a Londra, il più grosso successo della carriera di Haydn; il pubblico si rese conto di essere di fronte ad un grande capolavoro che sarebbe durato nei secoli.

All'inizio del 1800 Haydn cominciò *Le Stagioni*, su testo di Swieten ricavato dal poema di J Thomson. *La Primavera* fu presto finita e fu eseguita al palazzo Schwarzenberg il 17 III 1799; le tre parti restanti non furono terminate fino al 1801 ed il 24 aprile di quell'anno poté aver luogo la prima rappresentazione semiprivata dell'opera completa.

Anche *Le Stagioni* ebbero molto successo, seppure inferiore a quello ottenuto dalla *Creazione*, ma Josephine Brunswick, contessa Deym, che poté assistere alla rappresentazione grazie all'interessamento di Beethoven, definì l'opera "splendida". "*Le Stagioni mi hanno distrutto*" pare sia stato il commento di Haydn alla sua opera, ed infatti, a parte le due Messe composte nel 1801 e nel 1802 e denominate, la prima *Schopfungmesse*, e la seconda, *Harmoniemesse*, essa fu l'ultima composizione ad ampio respiro scritta da Haydn. Durante gli ultimi anni della sua vita, turbati dalle malattie e dallo scatenarsi delle guerre napoleoniche, i suoi pensieri si volsero frequentemente alla morte.

Nel 1809 Napoleone pose l'assedio a Vienna e nel mese di maggio entrò nella città. Haydn rifiutò di abbandonare la sua casa per rifugiarsi nella cerchia interna della città. Napoleone dislocò una guardia d'onore fuori dall'edificio e, qualche giorno prima di morire, il compositore ricevette la visita di un ufficiale ussaro francese che lo commosse cantando "Mit Wurd' und Hoheit" dalla *Creazione*. Il 31 V 1809 Haydn spirò serenamente e due giorni dopo fu sepolto.

L'attività di Haydn si estese per circa mezzo secolo, in un periodo che vide una delle più profonde rivoluzioni stilistiche della storia della musica.

Erano gli anni della scuola classica viennese, di cui Haydn, con Mozart e Beethoven, è uno dei maggiori rappresentanti.

In effetti il musicista diede un contributo essenziale alla formazione dello stile classico viennese, anche se negli anni tra il 1760 ed il 1770 subì aspri attacchi da parte dei giornali della Germania settentrionale. L'enorme produzione degli anni immediatamente seguenti a questo periodo è, in parte, la sua risposta ai critici che avevano cercato di stroncarlo.

Il musicista inglese W. T. Parke scrisse nelle sue *Musical Memoirs* (Londra 1830) che "il genio trascendente (di Haydn) gli permise di

innalzarsi sopra i suoi competitori e siccome l'invidia non si accompagna sempre al valore, i maestri tedeschi divennero tanto gelosi della sua fama crescente che congiurarono per denigrarlo".

Anche sul necrologio apparso sul "Gentleman's Magazine" si legge: "Non lo si udì mai parlare dei suoi numerosi imitatori, le cui fragili composizioni, che lusingavano l'indolenza di alcuni e le limitate doti musicali di altri, sembrarono sostituirsi all'originale nella pubblica stima, sottraendogli il riconoscimento che gli spettava".

HAYDN GIOVANE



La posizione di Haydn è resa tuttora confusa dalle numerosissime attribuzioni errate operate nei suoi confronti: gli editori del XVIII sec. e i copisti di professione non esitarono a pubblicare sotto il suo nome o a far circolare in manoscritto opere di altri compositori, tra cui J. B. Vanhal, C. d'Ordonez, L. Hoffman, C. Ditters von Dittersdorf ed il fratello stesso di Haydn, il valente J. Michael, per poterle vendere più facilmente.

Le classi colte francesi della fine del Settecento conoscevano come appartenente ad Haydn una serie di composizioni di cui solo una parte era autentica, ed è ovvio che da ciò ne derivassero deformati tanto l'atteggiamento nei confronti del compositore austriaco quanto la conoscenza della sua musica.

Solo dopo la seconda guerra mondiale furono condotte ricerche approfondite che permisero l'attribuzione corretta delle opere spurie: lavoro difficoltoso anche per la varietà di stili presenti nella musica di Haydn composta in un arco di tempo così ampio.

Le sue prime opere sono radicate nel barocco austriaco e tedesco meridionale, con infiltrazioni stilistiche derivate dall'opera buffa italiana, elemento comune a tutta la musica austriaca della metà del XVIII sec..

Barocche sono, infatti, la *Missa brevis* in Fa magg., e parallelamente altre opere, come il *Divertimento* in Sol magg. per Quintetto d'archi. Dal 1760 circa lo stile di Haydn acquistò consistenza e profondità. Il nuovo "motivische Arbeit", l'elaborazione, cioè, di brevi motivi per rinsaldare la struttura della forma-sonata, trasforma il primo movimento della Sonata, del quartetto o della Sinfonia in un dramma in miniatura.

Haydn si dedicò contemporaneamente a diversi generi musicali e compose musica sacra, Sinfonie, Sonate per pianoforte, Divertimenti, Quartetti e Trii per archi, Opere, Cantate, Concerti.

Gli anni 1768-1774 furono contrassegnati dalla "crisi romantica".

In quel periodo la musica di Haydn si colorò di nuove sfumature ed acquistò una nuova intensità; l'intellettualizzazione che era andata costantemente crescendo negli anni dopo il 1760 trovò in questo stile il suo sfogo naturale.

L'anno 1785 segnò un'importante cambiamento nell'ispirazione del compositore; è indubbio, infatti, che la profondità e la sensibilità della musica delle *Sette parole*, composta nel 1785-1786, contribuì in modo sostanziale a ridare allo stile di Haydn quella forza emotiva che era scomparsa quasi completamente nelle opere composte dopo il 1775.

Le Sinfonie di Parigi, scritte nel 1785 e nel 1786, sono miracoli di

bellezza e perfezione formale a cui si unisce, soprattutto nello splendido lento della n. 86, una grande profondità: soggiorni a Londra diedero alla musica di Haydn un nuovo vigore, ed anche in campo armonico l'autore spinse la sua esplorazione verso nuovi orizzonti, come appare evidente dagli ultimi Trii e dalle Sonate per pianoforte.

Il mondo musicale di Schubert non era lontano. Dopo il suo ritorno a Vienna, Haydn si concentrò quasi esclusivamente su due forme fondamentali: la musica vocale ed il Quartetto per archi.

Le ultime Messe costituiscono una fusione unica nel suo genere fra vocalità tradizionale ed originalità, di cui sono esempio la brillante *Missa in tempore belli* in Do magg. e la drammatica *Missa in angustiis*, la cosiddetta "Nelson".

Qui i principi sinfonici precedentemente introdotti nelle Sinfonie londinesi si uniscono mirabilmente ad antiche forme contrappuntistiche, come la fuga ed il canone. Le voci soliste si fondono con un quartetto vocale solista (soprano, contralto, tenore e basso) e con il coro, in una sovrapposizione costante di tutte le forze vocali disponibili.

Gli Oratori, *La Creazione* e *Le Stagioni*, possono essere considerati come enormi Messe, in quanto anch'essi sono, in un certo senso, canti di lode al Creatore. In essi vengono impiegati gli stessi principi musicali, ma nei passaggi puramente orchestrali, come il "Caos" dell'inizio della *Creazione*, Haydn dimostra di essere in grado di scoprire nuove dimensioni tonali; il "Caos", un secolo e mezzo dopo la sua composizione, stupisce ancora per la sua modernità.

Anche *Le Stagioni* contengono passaggi orchestrali di straordinaria profondità ed invenzione come gli accordi aumentati del preludio dell' "Inverno", quasi una cupa anticipazione di *Tristano e Isotta* di Wagner. Le ultime opere strumentali di Haydn furono i Quartetti d'archi op. 76, 77 e 103, quest'ultimo rimasto incompiuto. In queste composizioni l'arte del Quartetto raggiunge vette altissime.

Lo stesso Ch. Burney, il famoso critico inglese, scrisse nel 1799 in una lettera ad Haydn: "Prima di lasciare la città ho avuto il grande piacere di ascoltare i suoi nuovi Quartetti, e mai la musica strumentale mi aveva dato un simile godimento. Sono pieni di invenzione, di fuoco, di buon gusto e di nuovi effetti sonori, tanto che sembrano il parto non di un genio sublime che già molto ha scritto e molto bene, ma di un talento ben coltivato che "libera" per la prima volta tutto il suo fuoco".

La musicologia, che ha fatto passi da gigante dall'inizio del secolo fino

ad oggi, ha reso ovviamente molto di quanto prima era vago ed oscuro. Più aumenta la nostra conoscenza dell'enorme produzione di Haydn, favorita anche dai moderni mezzi di diffusione, tanto più vediamo emergere la vera struttura di Haydn: gigante musicale che accoglie in sé gli ultimi aneliti del barocco morente, il mondo di Bach e di Handel, di Scarlatti e di Vivaldi, ed il nascente germoglio del movimento romantico.



GLI ORATORI PIÙ FAMOSI

"La Creazione"

Quando Joseph Haydn, ai primi di settembre del 1795, fece ritorno a Vienna dopo il suo secondo viaggio in Inghilterra, aveva con sé nel bagaglio anche il libretto di un *Oratorio*, regalatogli da Johann Peter Salomon, il suo agente di Concerti di Londra.

Salomon sperava che Haydn lo mettesse in musica e ritornasse poi a Londra con l'opera compiuta: con un nuovo *Oratorio*, un genere assai popolare in Inghilterra, il compositore avrebbe potuto riscuotere forse successi ancora maggiori di quelli che vi aveva ottenuto con le *Sinfonie*.

Era un progetto che avrebbe potuto tradursi senz'altro in realtà; infatti a Londra Haydn aveva avuto modo di assistere ad esecuzioni di *Oratori* di Handel, e questo diretto contatto con quell'ininterrotta tradizione musicale l'aveva profondamente impressionato.

Il libretto che gli era stato regalato da Salomon era però in inglese, una lingua di cui Haydn aveva solo una conoscenza assai imperfetta; per questo il compositore in un primo tempo non si occupò di questo progetto. Ma a Vienna intervennero poi due circostanze a far sì che Haydn tornasse ad interessarsi di questo libretto. Da una parte il grande successo riscosso dalle sue "*Ultime sette parole del Redentore*", nella versione vocale da lui approntata nell'inverno 1795/96; dall'altra i tentativi compiuti dal bibliotecario di corte Gottfried van Swieten (1734 - 1803), che cercava di indurre Haydn a comporre un *Oratorio*.

Van Swieten, che aveva un ruolo di primaria importanza nella vita musicale viennese di quei tempi, si offrì di scrivere il libretto di questo *Oratorio*, e promise inoltre che avrebbe provveduto a farlo eseguire ed a far ricompensare il compositore con una somma considerevole. Così Haydn gli consegnò il libretto che aveva portato con sé dall'Inghilterra: van Swieten lo tradusse, lo rielaborò e gli dette il titolo "*Die Schopfung*" (La Creazione).

L'originale inglese del libretto è andato perduto, ed il suo autore è rimasto sconosciuto.

Lo stesso Haydn durante una conversazione fece a riguardo il nome di Lidley, dietro il quale si cela forse Thomas Linley (1733 - 1795).

Ma non si tratterebbe allora dell'autore del libretto, bensì di colui che aveva fatto da mediatore.

Linley era infatti co-direttore del Drury Lane Théâtre, dove erano pure conservati tanti manoscritti già di proprietà di Handel; tra questi si trovava forse anche il libretto in questione, giacché era stato destinato a Handel che però non l'aveva messo in musica.

Oppure l'interlocutore di Haydn ha interpretato male il nome, tanto più che il compositore l'avrà pronunciato in maniera erronea; e dietro questo nome potrebbe allora celarsi Mary Delany (1700 - 1788), che aveva scritto per Handel un libretto dell'*Oratorio* tratto da "*Paradise lost*" (Paradiso perduto) di John Milton.



Le ipotesi sono tante, e la questione della paternità dell'originale librettistico inglese non può che rimanere aperta.

Haydn cominciò a mettere in musica il testo, nella versione tedesca di van Swieten, quando non era ancora finito l'anno 1796.

Non appena la composizione fu compiuta, van Swieten ne organizzò anche la prima esecuzione nella "Gesellschaft der Associierten" (Società degli Associati) di Vienna.

Questa era costituita da un gruppo di nobili che nelle loro case davano Concerti privati; in tali occasioni avevano già fatto eseguire *Oratori* di Handel nelle rielaborazioni che ne aveva compiuto Mozart.

Gli aristocratici della "Società" provvidero anche al pagamento

dell'onorario promesso a Haydn; egli ricevette infatti la considerevole somma di 500 ducati, equivalente a 2.250 fiorini - si può avere un'idea dell'entità di questa somma se si pensa che per esempio la paga mensile di un carpentiere era di 10 fiorini.

In palazzo Schwarzenberg ospitò il 29 aprile 1798 la prova generale della "*Creazione*" dinanzi ad un pubblico di invitati, ed il giorno seguente vi ebbe luogo la "prima".

Nel maggio successivo l'*Oratorio* fu eseguito ancora due volte nella medesima cornice. La prima esecuzione pubblica si ebbe infine il 19 marzo 1799.

In ogni sua esecuzione "*La Creazione*" riscosse un successo travolgente.

Il testo

Così come lo possiamo leggere nella versione di Gottfried van Swieten, il testo della "*Creazione*" tradisce tre fonti diverse.

La scarna narrazione dei singoli giorni della creazione è tratta dall'inizio della Genesi, dal primo libro di Mosè.

La tecnica di riprendere quasi alla lettera il testo biblico quando si trattava di narrare i singoli momenti dell'atto della creazione, rimaneva nel solco di questa tradizione che era stata già nel "*Messia*" di Handel e nelle *Passioni* di Bach, ed alla quale van Swieten si era anche rifatto quando aveva introdotto nel suo testo la figura di un unico narratore, in questo caso "un angelo" non altrimenti specificato (come si può rilevare nel suo originale manoscritto).

Solo in seguito questa parte del narratore fu per così dire smembrata e suddivisa fra tre angeli indicati per nome. Haydn compose queste parti in recitativo secco, in conformità ai modelli.

Le sezioni in cui vengono illustrate le diverse situazioni sono invece nello stile del recitativo accompagnato.

I testi di quest'ultime sezioni, come quelli delle arie, si ispirano fin nelle singole espressioni al "*Paradiso perduto*" di Milton. I cori invece fanno chiaro riferimento al testo di Salmi biblici.

Infine, i recitativi ed arie della terza parte dell'*Oratorio* sono in sostanza delle libere invenzioni poetiche.

I rapporti fra il libretto della "*Creazione*" e l'epopea di Milton, compiuta nel 1665, sono stati a volte sopravvalutati. La seconda metà del XVIII sec. aveva visto in Germania un rinnovato interesse per Milton, e tra i

passi più popolari e più tradotti del "*Paradiso perduto*" c'erano proprio quelli ripresi dal testo di van Swieten.

WIENER PHILHARMONIKER



Qui tuttavia gli assunti concettuali e le idee religiose risultano assai differenti che in Milton. Se l'epopea del poeta inglese è incentrata sulla lotta tra il bene ed il male, sul peccato originale e la colpa ereditaria del genere umano, nel testo di van Swieten non c'è traccia di tutto ciò.

Così nella sua terza parte viene raffigurata la felicità del paradiso, l'esistenza vi è celebrata nei suoi aspetti gioiosi e festosi: "Ogni istante è una gioia..... Con te ogni gioia s'accresce, con te posso goderne doppiamente", cantano Adamo ed Eva.

L'ultimo recitativo di Uriele "O coppia felice" non è una larvata concessione alla teologia dogmatica, ma è piuttosto un rifiuto della medesima, infatti il peccato originale cui si fa qui allusione è visto solo come una forma *possibile* dell'agire umano; l'accento alla libertà di decisione della coppia dei progenitori sembra quasi indicare che nell'ermeneutica teologica si è introdotto un elemento kantiano.

C'è qui lo spirito dell'Illuminismo, che lascia la sua impronta anche sui versi in cui è raffigurato il primo uomo: "pieno di dignità e nobiltà.....".

E si rimarrebbe strettamente aderenti al senso espresso in questi versi se si continuasse: "..... dotato di bellezza, vigore, ragione" (dove il testo dice: "coraggio").

Poi si legge: "eretto verso il cielo, ecco qui l'uomo", che non sta dunque umilmente inginocchiato al suolo.

Viene in tal modo celebrato l'uomo cosciente e padrone di sé, che può intendere se stesso come una riconoscente creatura di Dio, ma che dalla consapevolezza di essere fatto a Sua immagine e somiglianza trae in fondo la coscienza della propria autonoma responsabilità.

Pervasa di spirito illuministico è anche la reinterpretazione in chiave naturalistica della caduta degli "spiriti infernali", che Milton intendeva come un conflitto metafisico: nell'*Oratorio* invece il male è bandito dal mondo con la creazione della luce.

Nel "raggio divino" si avverte un'eco di quella concezione metaforica della luce, così significativa nel pensiero filosofico del Settecento, che era stata avviata nel secolo precedente da Leibniz il quale a sua volta l'aveva mutuata dal neoplatonismo.

La luce era considerata simbolo della ragione, il cui trionfo era visto come un segno di quella volontà divina espressa nel "fiat lux" biblico.

Che questo trionfo venisse considerato come un atto irreversibile, risponde in pieno allo spirito ottimistico dell'Illuminismo: il nuovo mondo sorge dalla parola divina quale eterno stato paradisiaco. Quest'idea rimane una delle più grandiose visioni dell'Illuminismo, ed in un secolo come il nostro, sconvolto da due guerre mondiali, che vede l'umanità sempre più minacciata, ha acquistato rinnovato vigore e validità.

Struttura globale della "Creazione"

Nella prima e seconda parte dell'*Oratorio* v'è la rappresentazione dei sei giorni della *Creazione*. Nella terza parte é raffigurata invece la felicità dell'Eden; quest'ultima parte consta essenzialmente in due ampi duetti fra Adamo ed Eva.

RICCARDO MUTI



Il racconto della creazione è disposto in modo che nella prima parte dell'*Oratorio* si fa la narrazione dei primi quattro giorni, nella seconda parte invece del quinto e del sesto.

Sia il librettista che il compositore hanno chiaramente cercato di dare una certa stringatezza e pregnanza alla prima parte, presentando nei singoli numeri musicali gli eventi in una veste relativamente fitta e serrata, anche perché nel racconto dei singoli giorni non si creasse l'impressione di un certo schematismo.

Mentre la rappresentazione del primo giorno ha quasi carattere di

Preludio e si distingue per la sua straordinaria originalità, per ciò che riguarda gli altri giorni della *Creazione* la narrazione procede in linea di massima secondo il modulo seguente: alle parole della Bibbia segue un'aria, quindi l'ultima parte della narrazione è in stile recitativo; a concludere trionfalmente l'episodio il coro degli angeli intona infine un canto di lode a Dio.

I racconti del terzo, quinto e sesto giorno sono divisi in due parti, corrispondentemente al testo biblico: nel terzo giorno si fa dapprima menzione del mare e dei fiumi, e quindi delle erbe e degli alberi; nel quinto giorno la creazione degli uccelli e dei pesci è narrata separatamente, così come quelle degli animali e dell'uomo al sesto.

Poiché nella narrazione del secondo giorno (con la creazione del cielo) e nel quarto (con la creazione della luce celeste) al posto dell'aria c'è un recitativo accompagnato, la prima parte assume una configurazione relativamente serrata.

Invece nella seconda parte non si può negare una certa tendenza alla prolissità: è vero che anche qui al posto d'un'aria (sui pesci) c'è un breve recitativo accompagnato; d'altra parte però ai cori conclusivi del quinto e sesto giorno, si aggiungono i terzetti dei solisti, e poi tra le parole del racconto biblico e l'aria della creazione degli animali è inserito un ampio recitativo accompagnato.

L'assunto descrittivo nella "rappresentazione del caos"

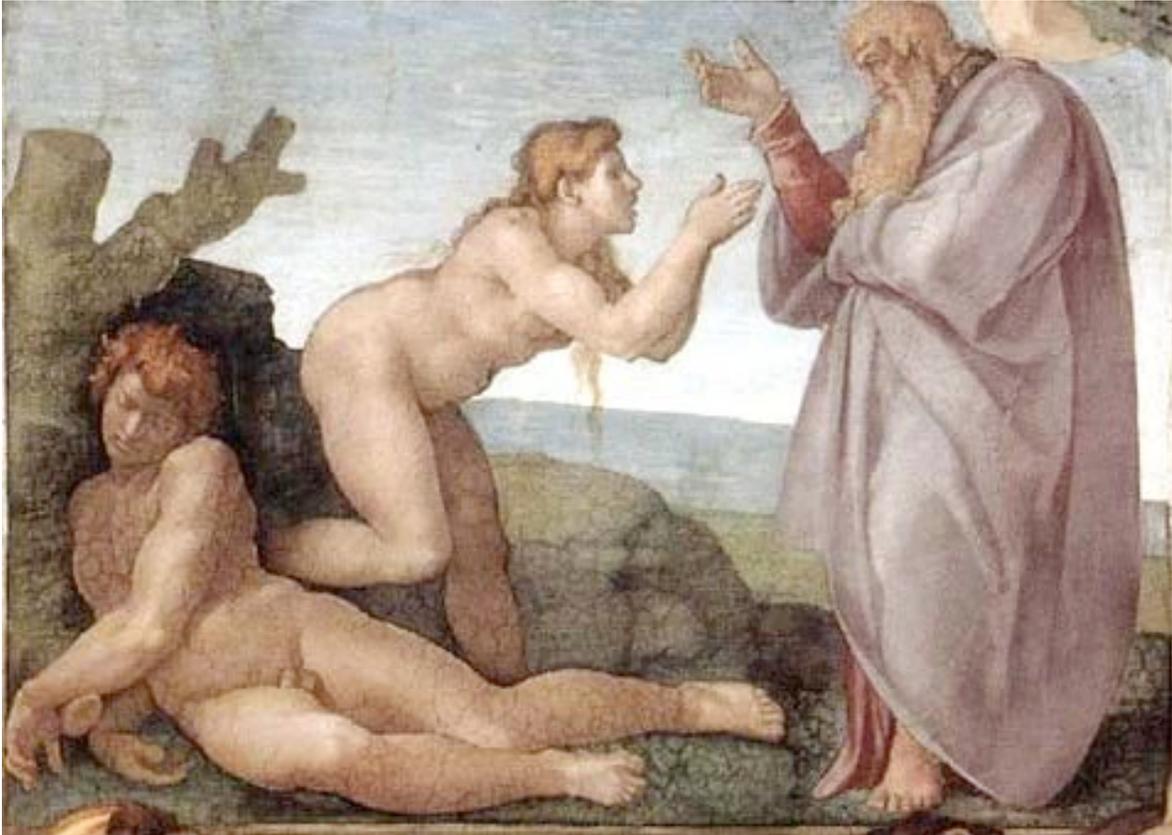
Il recitativo "Gleich offnet sich der Erde sechob", che è come un'introduzione alla successiva aria di Raffaele, è uno dei brani più famosi della "*Creazione*".

Non solo van Swieten, ma anche Haydn aveva una certa predilezione per gli effetti descrittivi: nel loro Oratorio essi hanno mostrato abbastanza spesso tale predilezione, e per questo sono stati spesso anche criticati.

All'ascoltatore di oggi l'enumerazione dei singoli animali, preceduta ogni volta dalla loro "rappresentazione" musicale, può apparire un po' ingenua.

Forse, nell'adottare tale tecnica illustrativa Haydn si è mostrato troppo arrendevole ai desideri del suo librettista, sebbene egli stesso disponesse di tecniche di descrizione musicale molto più differenziate ed anche assai più sofisticate.

Abbiamo qui un aspetto di incidenza determinante nella musica della "Creazione", ma rimane per lo più integrato nei rispettivi ambiti espressivi o impiegato in modo tale che un effetto illustrativo, pur informando di sé la musica, non si rivela però espressamente come un "effetto".



Fra tutte le parti di tipo illustrativo della "Creazione", quella più significativa è l'introduzione, la "rappresentazione del caos", che era forse il brano descrittivo più ingegnoso di tutta la letteratura musicale.

Gli schizzi rimasti dimostrano come questa musica creasse grandi difficoltà a Haydn. La raffigurazione di uno stato di "disordine" per mezzo di un linguaggio artistico, basato dunque su istanze costruttive in certo senso "ordinate", deve essere stato già in sé un problema sostanziale per un compositore come Haydn che aveva contribuito in modo così rilevante agli sviluppi di questi principi linguistici "ordinati", per la significativa parte da lui avuta nella definizione dello stile classico viennese.

La soluzione compositiva adottata da Haydn è stata di infrangere per così dire le norme del proprio dettato stilistico: qui egli evita infatti strutture

periodiche, configurazioni melodiche unitarie, corrispondenze ritmiche, cesure e soprattutto un linguaggio armonico di tipo funzionale articolato da cadenze.

Nelle 59 battute della "rappresentazione del caos", il fattore d'integrazione unitaria è dato dall'adozione di procedimenti musicali anomali: regolari cadenze "d'inganno", accordi di settima diminuita sviluppati in modo non ortodosso, risoluzione di dissonanze in altre dissonanze, solo qui i moduli linguistici che rendono l'idea del "caos".

La tonalità fondamentale di Do minore viene raggiunta nella sua forma piena ed integra attraverso una cadenza solo alla fine, nella penultima battuta.

Nel corso del brano viene sfiorata la tonalità di Re bemolle maggiore, anzi la nota Re bemolle viene mantenuta nel basso per quattro battute consecutive come un pedale; ma la struttura armonica delle voci superiori non consente all'ascoltatore di sentire il Re bemolle come punto fisso di riferimento tonale.

Vengono sfiorate anche altre tonalità, che risuonavano però con la quinta in basso, sì che viene evitata una salda definizione tonale. Questi effetti armonici "vaganti" sono ulteriormente sottolineati dall'istrumentazione, che per il modo in cui riesce a creare colori sbiaditi ed a rendere un'immagine di vuoto e disordine, si pone come un autentico saggio della grande maestria di Haydn.

Quest'arte di caratterizzazione si mostra chiaramente in tutta la sua pienezza e grandezza solo se si considerano quest'introduzione ed il recitativo e coro che seguono come un tutt'uno.

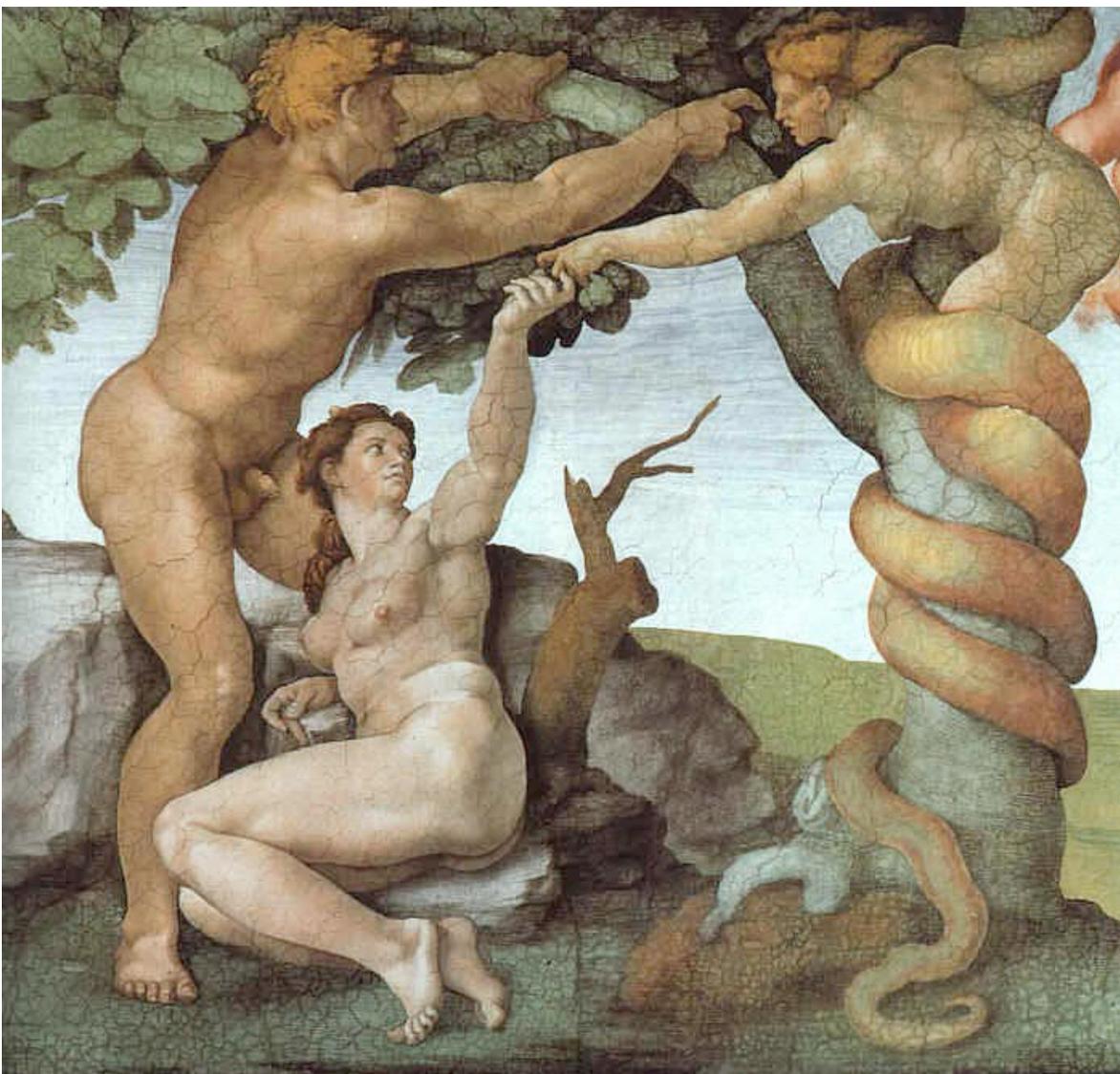
E ciò non tanto per i motivi legati alla tematica del "caos", che risuonano ancora nel recitativo di Raffaele, e neanche per l'interpretazione programmatica che il testo di questo recitativo dà a *posteriori* della musica dell'introduzione; ma per i principi di "ordine" costruttivo che presiedono ora alla composizione, e per il grandioso momento d'irruzione della luce (nella tonalità di Do maggiore) - un episodio semplice ed al tempo stesso d'effetto travolgente, che sta a testimoniare la grande sensibilità artistica di Haydn.

Qui la luce irrompe nel "caos", gli dà una forma ordinata e ne fa comprendere la natura.

Rispetto alla musica del "caos", quella legata all'irrompere della luce risuona tanto più grandiosa, ed a sua volta la musica del "caos" acquista a *posteriori* rispetto a quella della luce un rilievo ancor più comprensibile.

Un'intensificazione luminosa introduce poi l'improvvisa irruzione nella tonalità di La maggiore all'inizio del numero seguente: è la tonalità che per Wagner - si pensi al mondo del Gral nel "Lohengrin" - sarà pure simbolo di luce.

In questo passo di Haydn la tonalità di La maggiore simboleggia "il raggio divino" che fa sorgere un "nuovo mondo": è come un emblema della luce della ragione che fa sorgere ed intendere il nuovo mondo secondo le proprie istanze.



Dal secondo al sesto giorno della "Creazione"

Il secondo giorno.

Nel recitativo accompagnato "Und Gott machet das Firmament", la creazione di tempeste, pioggia e neve viene brevemente delineata nei passi musicali che precedono immediatamente le rispettive parole del testo.

L'analogia di toni espressivi e la stretta correlazione fra le tonalità conferiscono alla musica di questo recitativo un carattere relativamente concluso ed unitario.

Ed alla fine il recitativo accompagnato sembra riprendere di nuovo quella dizione di recitativo secco che era stata propria delle battute iniziali.

In conformità alla tipologia classica, a questo recitativo introduttivo segue immediatamente il brano corale "Mit staunen sieht das Wunderwerk" che, nonostante la sua brevità, presenta una compiuta forma tripartita e che nella sua parte iniziale, affidata al soprano solista, ha tutto l'aspetto.

Il terzo giorno.

Nella sua giustapposizione di elementi costruttivi diversi, l'aria di Raffaele "Rollend in schaumenden Wallen" rivela una grande sapienza ed abilità compositiva.

In base alle sue tonalità (Re minore, Fa maggiore, Re maggiore) quest'aria si può articolare in tre parti, ma la cesura che precede la parte in Re maggiore è così sensibile che nel complesso ne esce piuttosto un segno di una bipartizione.

La parte in Fa maggiore infine è suddivisa in due sezioni, corrispondentemente alle due immagini del testo (rocce - fiumi).

Quindi nella parte in Re maggiore ("Leise rauschend....."), nella configurazione melodica da lui data alla voce solista, Haydn riprende la dizione tranquilla della sezione precedente, là dove si fa cenno allo scorrere del fiume; in tal modo viene evitata una univoca costruzione formale.

Nell'aria di Gabriele "Nun beut die Flur das frische Grun", Haydn adotta un tipo compositivo di "siciliana" d'ascendenza handeliana, ed è

impiegato spesso per rendere atmosfere pastorali.

Di spirito handeliano è anche il coro conclusivo "Stimmt an die Saiten", anche se nell'istruentazione Haydn si è rifatto al modello "più moderno", e cioè alla rielaborazione del "*Messia*" compiuta da Mozart, che egli sicuramente conosceva.

Il quarto giorno.

Il recitativo accompagnato "In vollem Glanze", inizia con la descrizione - divenuta famosa - del sorgere del sole, che si spazia per dieci battute.

Più interessante da un punto di vista compositivo è la sezione intermedia, là dove si fa menzione della luna. Alla sua luce smorzata corrisponde una musica dalla dinamica ridotta: pianissimo per gli strumenti, mezza voce per il cantante.

BERLINER PHILHARMONIKER



Come si può desumere dalla linea ascendente del basso, viene qui raffigurato il levarsi della luna - un modulo parallelo dunque a quello adottato per il sorgere del sole.

Il colore particolare di questa sezione "lunare" viene creato però dal registro grave dei contrabbassi che raddoppiano i violoncelli all'ottava inferiore: ne risulta una suggestiva immagine dello "scivolare" della luna. "Die himmel erzahlen die Ehre Gottes", nella forma di un breve e libero rondò con un'imponente fuga conclusiva, può essere considerato come il più celebre coro della "*Creazione*".

La tecnica di progressiva intensificazione che lo caratterizza - da rilevare tra l'altro l'alternanza di strumenti e solisti ("Keiner Zunge fremd"), punti coronati ed una pausa generale - appare come un'anticipazione del linguaggio beethoveniano.

Il quinto giorno.

L'aria di Gabriele "Auf starkem Fittiche", dedicata agli uccelli, presenta evidenti effetti descrittivi, tratti per così dire dalla "natura stessa". Come indicano gli schizzi, questa è stata concepita fin dall'inizio come un'aria di coloratura; tale corrispondenza stilistica è evidente soprattutto nella sua seconda parte, dedicata agli usignoli.

A conclusione Haydn riprende ancora una volta il motivo iniziale, quasi rifacendosi per via allusiva all'antica forma dell'aria col da capo.

Per il passo di risonanza mistica "Seid fruchtbar alle, mehret euch", Haydn sceglie un organico strumentale estremamente raro per quei tempi: viole e violoncelli divisi, con contrabbassi autonomi condotti fino al Do grave, una nota di cui allora poteva disporre solo un numero limitato di contrabbassi.

Sia per il colore più scuro che così ne risulta, che per l'uniforme andamento di crome (in Adagio), questa musica risuona come un accompagnamento dietro la scena. Il terzetto "In holder anmut stehn", fa supporre un'articolazione in tre sezioni (ABA), ma dopo la seconda sezione, al posto della ripresa, risuona invece il coro - questa è una delle tante originali soluzioni adottate da Haydn nell'intento di amalgamare organicamente voci soliste e coro.

Il sesto giorno.

L'aria di Raffaele "Nun scheint in vollem Glanze" - in tempo e carattere "maestoso" - ha un accento festoso e pomposo, ottenuto con un'istrumentazione dai colori splendenti e con una struttura ritmica di base, la quale non è altro che una variazione del ritmo di polonaise.

Il testo dell'aria allude già alla prossima creazione dell'uomo.

Questi si fa avanti poi "pieno di dignità e nobiltà" nell'aria di Uriele, per cui Haydn ha creato una melodia di grande semplicità ed al tempo stesso perfettamente compiuta.



Per caratterizzare musicalmente il "soffio" e "immagine" di Dio, Haydn modula in modo distintamente percettibile della tonalità di La bemolle maggiore, assai lontana dalla fondamentale di Do maggiore.

In maniera analoga Haydn modula nel Finale della parte seconda della "Creazione", e più precisamente nel terzetto dei solisti ("Zu dir, o Herr, blickt alles auf") che vi funge da sezione intermedia, essendo intercalato tra due cori di taglio e configurazione simili ("Vollendet ist das grobe Werk").

Il testo di questo terzetto allude alla mortalità di ogni creatura, e nel

punto in cui si canta di Dio che "sottrae il respiro"; Haydn fa ripiegare il discorso musicale dalla tonalità fondamentale di Mi bemolle maggiore a quello di Do bemolle minore. Una particolare attenzione merita ancora la musica dei fiati, una delle più felici ispirazioni di Haydn.

Parte terza

Spesso la terza parte della "*Creazione*" è stata considerata come una sorta d'appendice, e di frequente nelle esecuzioni è stata soppressa del tutto, poiché il suo contenuto non ha alcun nesso con l'evento della creazione divina ed il suo testo non presenta alcun riferimento a quello della Genesi biblica.

Eppure questa terza parte, come già ricordato, ha un significato basilare per l'interpretazione del testo dell'*Oratorio*. Nel recitativo introduttivo "Aus Rosenwolken bricht", i versi di van Swieten rivelano toni spiccatamente lirici, che hanno ispirato ad Haydn una delle sue più caratteristiche e suggestive immagini musicali: l'aurora viene raffigurata nella tonalità di Mi maggiore da tre flauti, ma l'ulteriore caratterizzazione musicale del testo fa intendere che questa musica potrebbe simboleggiare anche la "pura armonia" celeste.

Il primo duetto fra Adamo ed Eva "von deiner Gut, o Herr und Gott", che con le sue 400 battute è il pezzo più lungo dell'*Oratorio*, è così suddiviso: dapprima i due solisti, sorretti da delicati interventi del coro, intonano un canto pacato (Adagio); poi nella seconda parte segue un Allegretto in forma di rondò, dove è il coro a dominare.

Anche il secondo duetto "Holde Gattin", è suddiviso in due parti: ad un Adagio in 3/4 segue un Allegro ("Der tauende Morgen") che, come l'Allegretto ha un carattere popolareggiante con movenze di danza, con in più un accento di gioviale affabilità proprio del *singspiel*.

È questa una sfera espressiva del tutto estranea al carattere dell'*Oratorio*, ma già le prime battute (Andante) del coro finale "Singt dem Herren, alle Stimmen", con la loro piena sonorità, immettono l'ascoltatore in un'atmosfera grandiosa e solenne che caratterizzerà anche la doppia fuga seguente (Allegro).

La chiusa, breve ed un po' apodittica, riprende ancora una volta il conciso stile corale della prima parte della "*Creazione*", e dà una conclusione degna e pienamente "misurata" all'intero *Oratorio*.

LE STAGIONI

Libretto: Gottfried van Swieten da "The Seasons" di James Thomson

Prima esecuzione privata: Vienna, palazzo del principe Schwarzenberg
24 IV 1801

Prima esecuzione pubblica: Vienna, Redoutensaal 29 V 1801

Introduzione

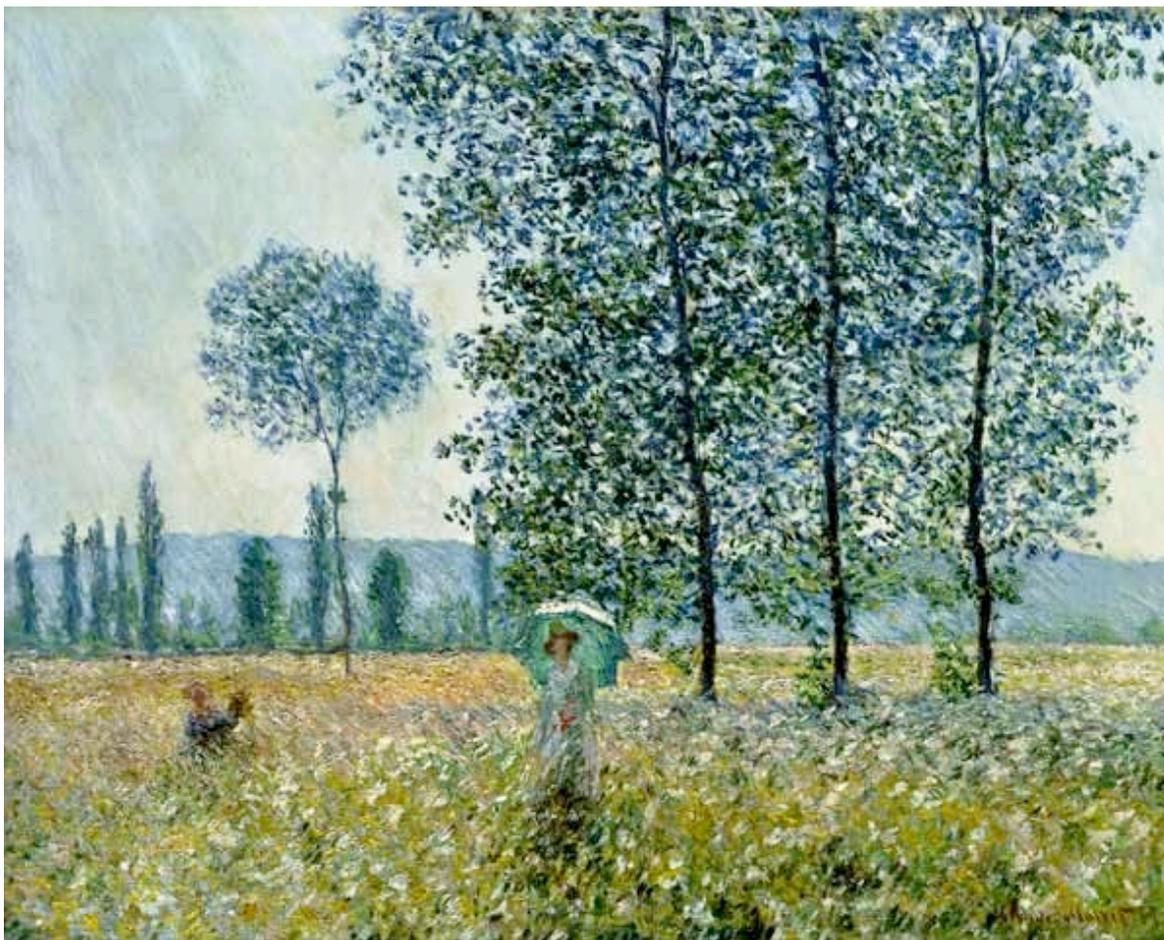
Le fonti principali che ci hanno conservato *Le Stagioni* (*Die Jahreszeiten*) di Haydn sono la copia dell'autografo (perduto) fatta da Johann Elssler, segretario e domestico del compositore, oggi presso la Biblioteca di Stato di Vienna; il materiale manoscritto impiegato per la prima esecuzione del lavoro, custodito dalla stessa Biblioteca: materiale ancora più importante della copia precedente (dove mancano gli strumenti a fiato perché non c'era spazio sulla carta) per varie aggiunte autografe di Haydn e per l'indicazione delle vaste masse sonore impiegate nell'occasione; varie parti staccate manoscritte provenienti dagli archivi Esterházy, oggi alla Biblioteca Nazionale di Budapest; la prima edizione a stampa della partitura, pubblicata a Lipsia da Breitkopf & Härtel con lista dei sottoscrittori in due volumi e due tirature, entrambi del 1802, tedesca-francese e tedesca-inglese: tale edizione si trova in varie Biblioteche europee, quella del British Museum era la copia di re Giorgio IV.

Haydn lavorò alle *Stagioni* dalla fine del 1798 ai primi mesi del 1801; l'opera conclude quindi quel periodo post londinese, e post sinfonico, con cui il quasi settantenne compositore si inseriva da protagonista, con le *Sei ultime Messe*, le *Sette ultime parole del Salvatore* trasformate in Oratorio, *La Creazione* e *Le Stagioni* appunto, nella riscoperta del solenne Oratorio handeliano e nella tendenza, tipica della fine del secolo, verso i grandi affreschi sinfonico-corali.

Il *Messia* di Handel era stato eseguito in tedesco ad Amburgo nel 1772, poi ripreso a Vienna nel 1788 e nel '90 nell'arrangiamento fatto da Mozart; Haydn lo aveva sentito nell'abbazia di Westminster nel 1791, e tornato a Vienna aveva ripreso i rapporti con la cerchia del barone Gottfried van Swieten, uno degli apostoli della rinascita bachiana: suo

era l'adattamento delle *Sette ultime parole*, sue, da originali inglesi, le traduzioni dei libretti della *Creazione* e delle *Stagioni*.

LA PRIMAVERA



Scomparso Mozart, con Beethoven già minaccioso rivale in campo sinfonico, l'Oratorio diventa il terreno che consolida e diffonde la gloria di Haydn ; al trionfo della *Creazione* (1798), *Le Stagioni* tengono dietro come logico corollario.

Furono eseguite per la prima volta il 24 IV 1801, in forma privata nel palazzo Schwarzenberg, ed un mese dopo, davanti ad un vasto pubblico alla Redoutensaal di Vienna.

Alla sua fortuna immediata nacque non poco il trionfo, ancora di fresca memoria, della *Creazione*: di fronte a questa, il vantaggio per la novità e per la materia più alta, *Le Stagioni* fecero subito figura di "sorella minore"; è un'espressione del nostro Giuseppe Carpani, che nella

dodicesima delle lettere haydiane (1812) lascia trapelare il successo di stima, attribuendolo per di più alle stesse autorevoli labbra del compositore: "La migliore delle critiche la fece a me l'Haydn stesso. Io era presente per la prima volta che questo Oratorio si eseguì in casa del principe Schwarzenberg. Gli applausi furono generali, cordialissimi, e senza fine. Io pure, meravigliato come da una testa sola potessero uscire due parti di tanta varietà, copia ed eccellenza, corsi al fin del concerto in cerca del mio Haydn per fargliene le più vive e sincere congratulazioni".

Haydn, appena aprì bocca, mi arrestò la voce, e disse le seguenti memorabili parole: "Ho piacere che la mia musica sia piaciuta al pubblico; ma da voi non ricevo complimenti su di essa. Sono certo che capite voi stesso che dessa non è la *Creazione*. Lo sento io, e dovete sentirlo anche voi; ma eccovene il perché: in quella i personaggi erano Angioli; nelle *Quattro stagioni* sono contadini".

Si possono stampare dei tomi sul paragone di questi due Oratori; ma non si dirà mai meglio di quanto ne disse l'autore medesimo in quelle poche parole.

Anche per altri contemporanei, Griesinger, Zelter, il difetto stava nella materia più vile, tutto da imputare quindi all'autore del testo letterario: la cui origine era il poema *The Seasons*, pubblicato intorno al 1730 dallo scozzese James Thomson che vi profuse con innocenza le sue esperienze di vita rustica.

L'opera ebbe fortuna con varie traduzioni e ristampe; il testo intonato da Haydn era stato approntato, in libera traduzione tedesca, da van Swieten (che però non volle mai apparire in edizioni a stampa), con ogni probabilità interessato anche alla vena deista che percorre il poema originale. La cerchia dei primi biografi ed estimatori haydniani tuttavia prese di mira anche l'autore del libretto, accusato di aver indiscretamente tentato il genio del compositore sul terreno descrittivo; invece

van Swieten lavorò bene abbreviando, sopprimendo digressioni, ordinando la materia in modo più diretto ed adatto alla successione musicale di recitativi, arie, pezzi d'assieme e cori; in particolare, molto più chiara che in Thomson risultò la divisione fra una centralità della natura nelle due prime stagioni (primavera, estate) ed un predominio dell'uomo nelle due successive (autunno, inverno, con i quadri della caccia, vendemmia, lavori domestici): divisione di materia e di orizzonti che doveva trovare nel musicista una totale congenialità.

Una forte impronta simmetrica presiede all'organizzazione musicale:

ogni stagione ha un breve preludio sinfonico ispirato ad un "programma" indicato dal libretto (un singolare travaglio modulativo accompagna nel primo brano il distaccarsi della primavera); tutte e quattro le parti sono concluse da cori: ma la prima e l'ultima da grandiose fughe di stampo handeliano, mentre la seconda e la terza da invenzioni più naturalistiche ed attuali: un *Landler* (quasi valzer) per concludere l'Estate, una pesante contraddanza, con strepito di piatti, per l'Autunno.

Se Handel rappresenta la solennità storica, l'emozione del passato, è pure avvertibile, in un ultimo dialogo postumo, la voce di Mozart, l'ascesa inarrestabile del *Flauto magico*: l'avvio di molte arie (specie se in tonalità di Sol maggiore) hanno il passo giocoso di Papageno; ma anche le sublimi omelie di Sarastro non sono dimenticate dalla bocca di Simon (basso), che impersona il contadino ricco d'anni e di esperienza; mentre i giovani, e promessi sposi, sono simboleggiati da Hanne (soprano) e Lukas (tenore).

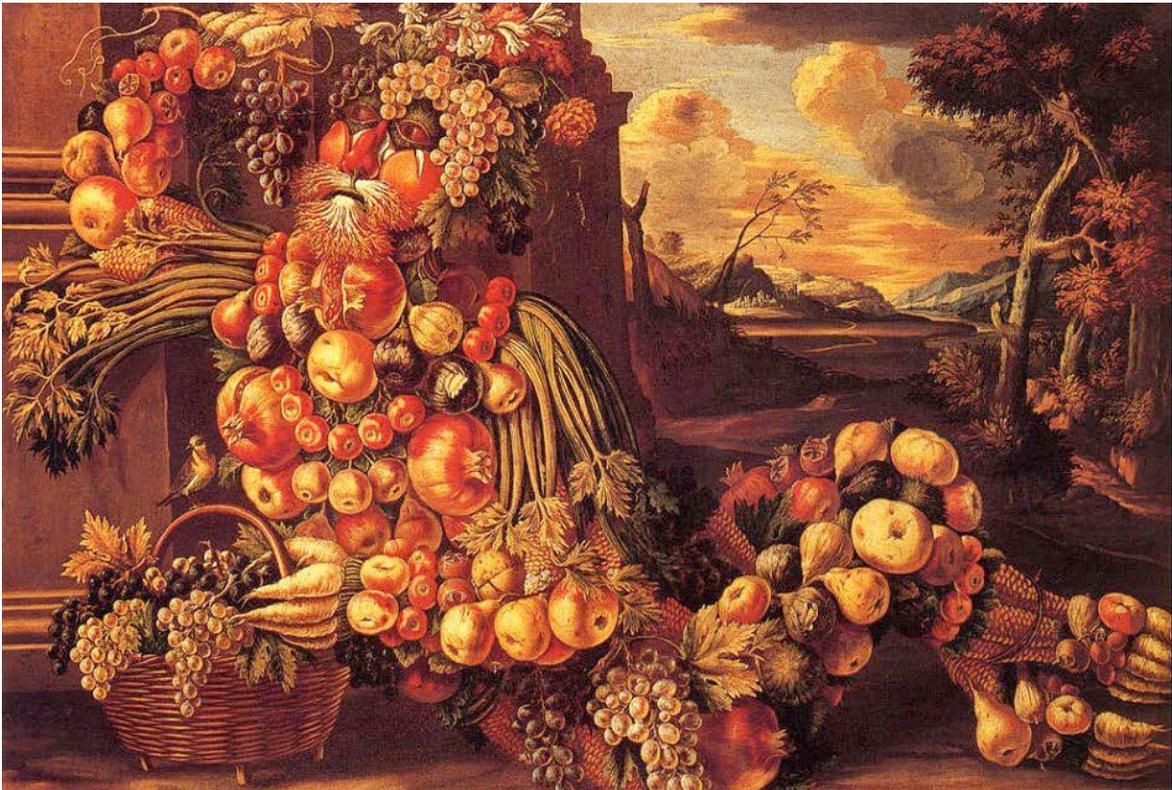
Haydn conosceva bene *Le Stagioni* di Antonio Vivaldi che si trovavano nella Biblioteca di Paul Anton Esterhàzy; su invito di questo principe, nel 1761, aveva messo in musica le parti del giorno con il piccolo ciclo delle tre Sinfonie *Le matin, Le midi, Le soir*; e nella cerchia vicina, Gregor Werner, maestro di Cappella degli Esterhàzy, aveva pubblicato nel 1748 un curioso calendario musicale in dodici parti come i mesi dell'anno; ripartire il giorno o l'anno con dentro l'insegnamento mentre tutto passa e si trasforma, la Virtù non cambia, erano uno dei motivi più diffusi della religiosità Illuministica.

Ciò che nelle *Stagioni* vivaldiane era mera oggettivazione naturalistica, in van Swieten e Haydn diventa metafora della vita umana; anche se il tono didascalico, non si può negarlo, conserva una nota di angustia, di moralismo terreno: quel contadino che gongola misurando il raccolto con lo sguardo, quella virtù ostentata dalle ragazze, che sembra tanto interessata, buona per accalappiare un marito, quella campagna così precisa ed accurata, sono tutti elementi che spostano l'attenzione sui valori di questo mondo; alla fine, ricorre l'antico tema religioso dell'*ubi sunt* (dove sono, davanti alla morte, gioie, dolori, affanni, ecc.), ma ciò nonostante si sente che il vero interesse è per le cose di quaggiù, la cui realtà è più che mai presente.

L'altro motivo culturale che circola nelle *Stagioni* è la polemica cittadina, l'esaltazione della natura come garante di una vita più retta e di costumi più integri; la donna di campagna, figlia della natura, è più virtuosa di

quella di città, azzimata e saputella: era già stato l'argomento dell'aria "Chi s'impiccia di moglie cittadina" dell'opera *L'infedeltà delusa* (1773): qui, nel duetto "Ihr Schonen aus der Stadt test", van Swieten e Haydn sembrano rifarsi alla lettera XXI della *Nouvelle Heloise* (parte seconda) di Rousseau, con la tirata contro il lusso cosmetico delle parigine.

L'ESTATE



Ma in questo terreno i momenti in cui Haydn si impone con originalità unica di risultati sono piuttosto i quadri corali di lavoro associato, di attività positiva: nell'episodio della caccia, i corni non intonano melodie articolate ma suoni-segnale puri, mentre il coro lancia richiami esotici ("Tajo! Halali!") Con un realismo di nuovo conio rispetto alla parata sportiva di cacce precedenti (nella *Sinfonia n. 73*, in una scena della *Fedeltà premiata*); nella vendemmia ("Juchlie, dei Wein ist da") circola una gioiosa ditirambica che fa onore alla solidità dell'anziano maestro; e la canzone della filatura ("Knurre, schnurre, Knurre") ha un piglio terrestre e gagliardo in cui senti già il soffio romantico del *Franco cacciatore*.

Carpani ed i puristi viennesi avranno potuto preferire gli Angeli della *Creazione* ai contadini dalle *Stagioni*; ma questi ogni tanto ti afferrano e ti mescolano ai loro negozi con ben altra vivacità e persuasione.

Descrizione

L'Oratorio *Die Jahreszeiten* (1798-1801), accanto alla *Schopfungsmesse* (1801) e alla *Harmoniemesse* (1802) furono gli ultimi lavori significativi di Franz Joseph Haydn.

La composizione del suo ultimo Oratorio costò la salute al compositore, che dopo aver terminato l'immane opera si lamentava spesso di essere fisicamente e mentalmente stanco (soffriva di forti emicranie e di frequenti disturbi nervosi).

Il libretto dell'Oratorio, tratto dal poema epico *The Seasons* di James Thomson, venne approntato per Haydn dal barone Gottfried van Swieten, aristocratico e bibliotecario della corte viennese. A lui Mozart deve la scoperta della musica di Bach e di Handel, e sempre a lui Haydn deve una fondamentale collaborazione nella stesura dei suoi due massimi oratori: *La Creazione* e *Le Stagioni*.

Le *Stagioni* sono divise in quattro parti, corrispondenti alle quattro stagioni, ciascuna delle quali è formata da un seguito di arie solistiche, recitativi secchi ed accompagnati, cori e duetti solistici. I personaggi dell'Oratorio sono tre contadini:

Vanna (soprano)

Luca (tenore)

Simone (basso);

il coro riveste di volta in volta il ruolo di contadini, cacciatori, giovani, fanciulle, gente del popolo.

La **Primavera** si apre con una Introduzione che vuole dipingere musicalmente il passaggio dall'inverno alla primavera.

Dopo una breve introduzione orchestrale costituita da quattro lunghe note discendenti, il tema principale (archi e legni) ha un piglio eroico, quasi beethoveniano, che contrasta fortemente col secondo tema, più scherzoso e vivace, giocato sulla continua alternanza fra violini e legni.

Ad un breve sviluppo motivico segue la ripresa del tema principale e la

conclusione della pagina su un lungo pedale che ha lo scopo di preparare il recitativo di Simone, una descrizione musicale accurata dei venti invernali (rapide scalette ascendenti degli archi), delle tempeste e dello sciogliersi della neve.

Il successivo recitativo di Vanna introduce un tenero canto di oboe, clarinetto e fagotto: è finalmente giunta la primavera.

Il coro successivo, "Komm, holder Lenz! Des Himmels Gabe, komm", ha un andamento sereno e pastorale e gioca sul contrasto timbrico fra le voci femminili (fanciulle e donne, in Do maggiore) e quelle maschili.

Il primo raggio di sole primaverile viene annunciato da Simone in un breve recitativo secco che prepara l'aria successiva, "Schon eilet froh der Ackermann", nella quale si loda l'opera del contadino con un tema allegro e spensierato, quasi da opera buffa.

Nell'episodio centrale la voce di Simone "cammina" in unisono coi bassi, quasi a scandirne i "misurati passi".

Dopo il lavoro, il saggio contadino si raccoglie in una preghiera di ringraziamento "Sei nun gnadig, milder Himmel!", affidata da Haydn al coro ed alle tre voci soliste.

Il solenne canto di preghiera, presentato da Luca, viene poi ripreso dal coro. Notevoli spunti imitativi presenta infine l'episodio centrale affidato ai tre solisti, che dialogano con gli strumenti riprendendo tutte le immagini suggerite dal testo (i venti, la rugiada, l'acquazzone).

Altre due pagine corali concludono la Primavera: nella prima, "O wie lieblich ist der Anilick", troviamo un altro episodio descrittivo, nel quale gli strumenti dell'orchestra imitano alcuni aspetti della natura (il giglio, la rosa, le praterie, i campi); nella seconda, "Edwiger, machti-ger, gutiger Gott!", dopo una solenne introduzione orchestrale basata su accordi a piena orchestra e perentori interventi del coro in omoritmia, Haydn ci presenta una fuga a quattro parti (bassi, tenori, contralti, soprani) di chiara ispirazione handeliana.

L'avvio dell'**Estate** è affidato da un mesto motivo in Do minore affidato agli archi: è la notte che lentamente lascia il passo alle prime luci del mattino; l'aria successiva, "Der munt're Hirt versammelt nun", presenta decisamente un'ambientazione pastorale (Fa maggiore in 6/8), accentuata dall'intervento del corno solista.

Nel coro "Sie steigt herauf, die Sonne, sie steigt" il sorgere del sole è reso da Haydn con un graduale movimento melodico ascendente che

culmina nel fortissimo di orchestra e coro; conclude poi la pagina un solenne canto di lode al sole (coro con interventi dei solisti).

Seguono due recitativi: nel primo, affidato a Simone, si narra della raccolta del fieno nei campi; nel secondo, la voce di Luca viene accompagnata dagli archi con sordino, che rendono musicalmente molto bene l'idea della canicola estiva (tremoli di violini primi, violini secondi e viole).

L'AUTUNNO



Anche la cavatina successiva "Dem Druck'erlieget die Natur" riproduce con notevole esattezza la prostrazione umana davanti alla calura dell'estate, con l'incidere lento e stentato del basso e con la linea melodica statica, quasi incantata.

Ancora pittura musicale rinveniamo nel recitativo di Vanna "Willkommen jetzt, o dunkler Hain", preceduto da una breve e serena introduzione orchestrale; le successive parole di Vanna suggeriscono agli strumenti spunti imitativi, come il fogliame che mormora (rapido movimento di semicrome dei violini primi), lo scorrere del ruscello

(biscrome rapidamente ribattute da violini primi e secondi e viole) o la zampogna del pastore (assolo dell'oboe).

L'immane temporale estivo viene rappresentato in musica con uno straordinario coro "Ach, das Ungewitter naht!", preceduto da un'introduzione orchestrale piena di onomatopee, come il veloce guizzo del flauto (il fulmine!), i tremoli degli archi (il tuono), i cromatismi dei legni (il vento); passata la bufera, la natura ritorna al sorriso ed alla serenità nel coro conclusivo "Die düstren Wolken trennen sich"; un delicato motivo esposto dai violini fa da motivo conduttore agli interventi dei solisti.

Gli animali ritornano alle normali attività e l'orchestra li descrive con minuzia; il "grasso vitello" è dipinto da tre note in fortissimo dei tromboni, la quaglia da un insistito ritmo puntato degli oboi, il canto del grillo da un intervallo dissonante dei flauti, il rospo che gracida nel pantano dalle dissonanze dei legni. Alla fine risuonano a festa le campane, annunciando la quiete dopo la tempesta ed il coro può innalzare il suo canto di giubilo.

Nell'**Autunno**, dopo alcuni numeri musicali piuttosto convenzionali, è notevole l'aria di Simone "Seht auf die breiten Wiesen hin!", nella cui introduzione orchestrale udiamo i passi del cane che "corre nell'erba" (bassi e viole in ottava, fagotti in controcanto).

Quando egli accelera la sua corsa, l'orchestra lo imita con rapidi movimenti in semicrome di violini primi e secondi e con incisivi interventi dei legni che rinforzano il canto; la corsa si fa poi più affannosa per arrestarsi all'improvviso (dieci ripetizioni della nota Mi): la sorte della preda è ormai segnata.

Ancora venatoria è la scena rappresentata in "Hort, hort das laute Geton". Nella prima parte i richiami di caccia dei corni si alternano ai ritmici interventi del coro, diviso fra Uomini (tenori e bassi) e Donne (contralti e soprani), mentre nella seconda comincia la caccia vera e propria, con la corsa dei cani, il richiamo dei corni, le urla dei cacciatori, il fuggire convulso della preda.

Ma l'autunno è anche la stagione della vendemmia e del vino, degnamente celebrati nella pagina conclusiva "Juchhe! Juchhe! Der Wein ist da", dal carattere gioioso e popolare, tutta giocata sull'alternanza dei due cori, maschile e femminile. La ripresa conclusiva del tema principale viene sostenuta anche dai coloriti timbri di triangolo e tamburello.

L'*Introduzione* all'**Inverno** è una pagina orchestrale dal carattere triste e desolato, nella quale prevalgono le sonorità dei fiati.

L'INVERNO



Anche nella cavatina di Vanna "Licht und Leben sind geschwacht" vengono rappresentati musicalmente la staticità ed il torpore delle notti invernali.

Dopo un breve recitativo, ecco l'aria di Luca "Hier stehn der Wand'er nun", straordinaria rappresentazione musicale di un viandante che, nella fredda notte invernale, ha smarrito la via di casa.

La prima parte dell'aria ha un carattere molto agitato; sentiamo i passi incerti del viandante nei bassi staccati e nei saltelli di violini e viole; nella seconda parte la fatica, la paura, l'incertezza del viandante sono descritti musicalmente dagli archi, che ora alternano pause a note fino a fissarsi ossessivamente sulla stessa nota per poi fermarsi del tutto.

La conclusione è lieta: la scorrevole melodia, la tonalità maggiore ed il canto ornato del solista ci dicono che il viandante ha finalmente trovato la via di casa.

Qui lo attendono gli amici ed il calore delle vecchie storie narrate davanti al focolare, come "Knurre, schnurre, knurre", dalla regolare struttura che alterna il ritornello corale alle diverse strofe affidate alla voce solista di Vanna.

Nella penultima aria dell'Oratorio, "Erbliche hier, betortet Mensch", Simone paragona il mutare delle stagioni al corso della vita umana.

Il doppio coro finale, "Dann bricht der grosse Morgen an", conclude degnamente *Le Stagioni*: una solenne introduzione (squilli di trombe e timpani) affidata alla voce profonda di Simone precede l'entrata di Luca ed un episodio solistico a due.

Poi alle domande retoriche del coro corrispondono con pacatezza le tre voci soliste; un ultimo episodio fugato sulle parole: "Ci guidi la tua mano, oh Dio" precede la solenne cadenza conclusiva ("Amen").

IL RITORNO DI TOBIA, HOB:XXI:1

Oratorio per soli, coro ed orchestra

Musica: Franz Joseph Haydn

Libretto: Giovanni Gastone Boccherini

Personaggi:

- Raffaele (Soprano)
- Sara (Soprano)
- Anna Contalto)
- Tobia Tenore)
- Tobit (Basso)
- Coro misto a quattro voci

Organico: 2 flauti, 2 oboi, 2 corni inglesi, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, timpani, archi

Prima esecuzione: Vienna, Kärntnertortheater, 2 Aprile 1775

Edizione: Holle, Wolfenbüttel, 1864

Argomento

L'azione si rappresenta ne' sobborghi di Ninive

Il libretto di Giovanni Castone Boccherini segue fedelmente il racconto biblico di cui sono protagonisti Tobit, che è cieco, sua moglie Anna, il figlio Tobia e la nuora Sara. Su richiesta del padre che si sente ormai prossimo alla morte, Tobia - accompagnato da una guida angelica che cela la propria identità ma che si rivelerà essere l'Arcangelo Raffaele - si è esposto ai pericoli di un viaggio per recuperare una somma di denaro che il padre aveva depositato presso un parente nella città di Rages. Sulla via del ritorno, durante una sosta presso il fiume Tigri, Tobia rischia di vedersi divorare da un grosso pesce ma, con l'aiuto dell'angelo, lo uccide. Tornato a casa con la giovane moglie Sara, restituisce la vista al padre con la bile estratta dal pesce.

Struttura musicale

1. Ouverture - Largo (Do minore). Allegro di molto (Do maggiore) - 2 oboi, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, timpani, archi

Parte prima

2. Pietà, d'un'infelice - Coro (Anna, Tobit, coro) - Largo (Mi bemolle maggiore) - 2 oboi, 2 corni inglesi, 2 fagotti, 2 corni, archi
3. Ne comparisce, oh Dio! - Recitativo accompagnato (Anna, Tobit) - clavicembalo, archi
Sudò il gueriero - Aria (Anna) - Allegro con brio (Re maggiore) - 2 oboi, 2 corni, 2 trombe, archi
4. Deh modera il dolor - Recitativo accompagnato (Tobit) - clavicembalo, archi
Ah tu m'ascolta - Aria (Tobit) - Largo (Fa maggiore) - 2 oboi, 2 fagotti, 2 corni, archi
5. Non è quello Azaria - Recitativo accompagnato (Anna, Raffaele) - clavicembalo, archi
Anna, m'ascolta - Aria (Raffaele) - Allegro (La maggiore) - 2 oboi, 2 corni, archi
6. Che disse? - Recitativo (Anna) - clavicembalo
Ah gran Dio - Aria (Anna) - Allegro moderato (Do maggiore) - flauto, 2 oboi, 2 corni, archi
Ah grand Dio! - Coro (coro) - Allegro moderato (Do maggiore) - flauto, 2 oboi, 2 fagotti, 2 trombe, timpani, archi
7. Sara, mia dolce sposa - Recitativo (Tobia) - clavicembalo
Quando mi dona un cenno - Aria (Tobia) - Andante (Mi maggiore/Mi minore) - 2 oboi, 2 corni, archi
8. Somme grazie ti rendo - Recitativo (Sara) - clavicembalo
Del caro sposo - Aria (Sara) - Allegro moderato (Si bemolle maggiore).Adagio - 2 oboi, 2 corni, archi
9. Rivelarti a Dio piacque il ver nel sonno - Recitativo accompagnato (Raffaele, Tobit, Sara, Anna, Tobia) - clavicembalo, archi
Odi le nostre voci / Rendi a Tobit la luce - Coro (coro) - Andante

(Re maggiore).Fuga - Allegro con brio - 2 oboi, 2 corni, 2 trombe, timpani, archi

Parte seconda

10. Oh della santa fé stupendi effetti! - Recitativo accompagnato (Anna, Sara, Raffaele) - Vivace - 2 oboi, 2 corni, archi
Come se a voi parlasse / Un di sanguigna e torbida - Aria (Raffaele) - Adagio (Re maggiore).Presto - 2 oboi, 2 corni, archi
11. Ad Azaria nel volto - Recitativo (Anna, Sara) - clavicembalo
Non parmi esser fra gl'uomini - Aria (Sara) - Andante (Fa maggiore) - 2 flauti, 2 oboi, 2 corni inglesi, 2 fagotti, 2 corni, archi
12. Che soave parlar! - Recitativo (Anna, Tobia) - clavicembalo
Quel felice nocchier - Aria (Tobia) - Allegro con brio (Sol maggiore) - 2 oboi, 2 corni, archi
13. Giusta brama l'affretta - Recitativo accompagnato (Anna) - clavicembalo, archi
Come in sogno un sfuol m'apparve - Aria (Anna) - Allegro (Fa minore) - 2 oboi, 2 corni inglesi, 2 corni, 2 tromboni, archi
Svanisce in un momento - Coro (coro) - Allegro moderato (Re minore) - 2 flauti, 2 oboi, 2 fagotti, 2 corni, 2 tromboni, archi
14. Ah dove corri, o padre? - Recitativo accompagnato (Tobia, Tobit) - clavicembalo, archi
Invan lo chiedi, amico - Aria (Tobit) - Poco Adagio (La maggiore) - 2 oboi, 2 corni, archi
15. Che fulmine improvviso! - Recitativo (Tobia, Anna) - clavicembalo
Dunque, oh Dio, quando sperai - Duetto (Tobia, Anna) - Adagio (Mi bemolle maggiore) - 2 corni inglesi, 2 corni, archi
16. Qui di morir si parla - Recitativo accompagnato (Sara) - 2 oboi, 2 corni, 2 trombe, timpani, archi
Io non oso alzar le ciglia - Quartetto (Sara, Anna, Tobia, Tobit) - Allegro con spirito (Do maggiore) - 2 flauti, 2 oboi, 2 corni, 2 trombe, timpani, archi

Otterem gloria maggiore e maggior felicità - Coro fugato (coro) -
Vivace (Sol maggiore) - tutta l'orchestra senza oboi

Dal 1753, quando, compositore ventunenne alle prime armi, vi si era fatto apprezzare al Kärntnertortheater col "Singspiel" *Der krumme Teufel*, Haydn aveva disertato Vienna come centro europeo di cultura e di produttività musicale.

NICOLAUS I ESTERHÁZY



Il ghiaccio si romperà una ventina d'anno dopo, con la richiesta al già rinomato Kapellmeister del principe Nicolaus I Esterházy detto "Il Magnifico" di un Oratorio da eseguirsi in tempo quaresimale. La committenza era tra le più illustri ed ambite. Fondata di recente da Florian Leopold Gassmann, compositore di corte allora sulla cresta dell'onda, la Tonkünstler Societät era un sodalizio di musicisti finalizzato al duplice scopo di eseguire composizioni di genere oratoriale nei tempi di Avvento e di Quaresima, quando i teatri chiudevano, e di procurare i mezzi di sussistenza per le vedove e gli orfani dei propri membri. Gli Oratori commissionati ed eseguiti erano in lingua italiana, secondo una tradizione secolare radicata in Vienna, patria adottiva di Metastasio e centro di cultura melodrammatica squisitamente italiana.

Questa volta la scelta del verseggiatore cadde su Giovanni Antonio Gastone Boccherini, personaggio dalle molte vite. Giunto a Vienna intorno agli anni '50 al seguito del padre e del fratello Luigi (destinato a fama europea come virtuoso violoncellista e compositore egregio) assunti nell'orchestra di Corte, Gastone apparteneva alla genia di quegli avventurieri onorati - l'autodefinizione è goldoniana - non infrequenti nel mondo teatrale di allora: violinista e ballerino in diversi centri musicali italiani e poi alla Hofoper, già prima degli anni Settanta il Nostro calza il coturno di "poeta de'cesarei teatri" fornendo libretti di genere comico a operisti rinomati quali Salieri e Gassmann; come non bastasse, nel corso delle sue peregrinazioni europee sarà via via coreografo, scenografo e tenore.

Per Gastone Boccherini, in Arcadia Argindo Bolimeo, l'intonare la siringa pastorale sul genere sacro costituì certo tema ambito tra i molti frequentati nel Bosco Parrasio. Soggetto prescelto sarà il Libro di Tobia, da tempo ben noto in tutto l'orbe cattolico per la predilezione accordatagli da generazioni di pittori, scultori e illustratori di testi religiosi: popolare trattazione iconografica che peraltro non sarebbe bastata da sola a motivare una scelta dettata da altre e più profonde ragioni di cui più avanti si dirà.

Benché la Tonkünstler Societät tra orchestrali, coristi e solisti disponesse di circa quattrocento musicisti, Haydn pensò bene di portarsi da Esterháza alcuni dei suoi, tra cui il primo violino Luigi Tomasini, il primo violoncello Xavier Marteau e tre solisti di canto, Magdalena

Friberth, Karl Friberth e Christian Specht, rispettivamente nelle parti di Sara, Tobia e Tobit (sul posto troverà Margarethe Spangler come Anna e Barbara Teyber come Raffaella [sic] *alias* Azaria).

GIOVANNI PAISIELLO



Il ritorno di Tobia, due parti, venne eseguito il 2 e il 4 aprile di Quaresima del 1775; come di consuetudine (e a titolo gratuito come prescritto per tutti coloro che prestavano la loro arte al filantropico sodalizio viennese) durante l'intervallo si esibirono Tomasini e Marteau in due Concerti solistici assai applauditi. Si trattò di un evento (come oggi si direbbe), riferito dalla *K.K. privilegierte Realzeitung* in questi termini: «Il famoso signor maestro di cappella Hayden [sic] ha ricevuto plauso generale con l'Oratorio dal titolo *Il ritorno di Tobia*, e ancora una volta ha dato prova delle sue grandi capacità.[...] I cori in particolare ardevano del fuoco che in altri tempi fu prerogativa di Händel; in breve, tutto il numerosissimo pubblico è rimasto estasiato e Hayden si è rivelato ancora una volta quel grande artista che è, le cui opere sono amate in tutta Europa».

L'Oratorio fece presto il giro dei principali centri musicali europei in Arie staccate e in copie manoscritte. L'onore delle prime esecuzioni *extra moenia* spetterà a Berlino nel 1777 e nel 1783 a Roma (dove ora viene ripreso, ricorrendo il secondo centenario della dipartita dell'Autore): ciò che potrà meravigliare chi ignori o sottovaluti il sommerso, ricco di emozionanti sorprese, che da sempre distinguerà la vita musicale dell'Urbe, dove soltanto un anno addietro Haydn aveva ricevuto il benvenuto col successo dello *Stabat Mater*. Nel 1784, un anno prima che vi venisse eseguito il *Davidde penitente* di Mozart (riciclaggio, come si sa, della incompiuta, possente *Messa in Do minore K. 417a*).

L'Oratorio haydniano riapparve alla Societät di Vienna in una rielaborazione che comportò l'inserimento di due pagine corali: "Ah gran Dio! Sol tu sei quello", posta a virtuale conclusione dell'Aria di Anna "Ah gran Dio, se un core ingrato"(prima parte, n. 5a), e "Svanisce in un momento", a seguito del recitativo obbligato ed Aria di Anna "Ma qual m'ingombra / tetro pensiero! - Come in sogno un stuol m'apparve" (seconda parte, 12a) e con le stesse funzioni drammatiche del precedente coro. Altri interventi riguardarono la maggior parte delle Arie, sfoltite talora drasticamente degli esuberanti passi di coloratura, ciò che comporterà un complessivo ripensamento delle loro primitive strutture formali. In tale rinnovata versione, l'Oratorio riapparve a Lipsia nel 1787 e, vivente l'Autore, nel 1808 all'Hofburgtheater sotto la direzione e con ulteriori arrangiamenti di Sigismund Neukomm, discepolo del Maestro.

Si è detto più sopra come l'icona popolare del giovane Tobia intento a catturare il pesce con l'aiuto dell'Arcangelo oftalmologo, fosse in realtà veicolo di un Messaggio di ben altro peso, che da tempo serpeggiava in un'Europa cui il relativismo libertino che stava per produrre i suoi frutti più amari nelle operette del marchese di Sade e in *Così fan tutte* stava ormai di stretta misura.

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK



Proprio a Vienna Calzabigi e Gluck, prima con *Orfeo ed Euridice* (1762), poi, e soprattutto, con *Alceste* (1767), avevano dato il via ad una nuova, moralistica tematica del teatro in musica, perseguita puntualmente da titoli quali - tra gli altri - *Giulio Sabino* di Giovannini e Sarti (1781), *Elfrida* di Calzabigi e Paisiello (1792), *Il matrimonio segreto* di Bertati e Cimarosa (1792), *Gli Orazi e i Curiazi* di Sografi e Cimarosa (1796), su su fino al *Ciro in Babilonia* del giovanissimo Rossini (1812) e alle varie *Leonore* che andranno a parare nel *Fidelio* (1805-1814). È l'amore coniugale e familiare, che associandosi via via a quello di patria e alle relative virtù civiche che l'aria di Parigi andava diffondendo in Europa, volta pagina a Metastasio non meno che a Da Ponte, scomunica d'autorità beethoveniana il Mozart di *Così*, inventa la *pièce a sauvetage* come nuovo genere di melodramma ideologico e politico, celebrativo di una virtuosa coppia vincente sulle persecuzioni dei potenti malvagi e fuorilegge.

Duplici celebrazioni delle virtù e degli affetti matrimoniali, quelli che fanno di Tobiahu (mutato in un più eufonico Tobit) e della moglie Anna, del loro figlio Tobia e della moglie Sara due coppie esemplari unite in un clan familiare dai reciproci vincoli d'amore, è l'intento esplicito del libriccino biblico composto tra il terzo e il secondo secolo a.C. ma ambientato intorno all'ottavo, durante la deportazione ebraica a Ninive nell'Assiria. L'assunto edificante (che vanta tuttora una ricca letteratura ebraica e cristiana) non presuppone fatti realmente accaduti, ma verisimili: tanto realistici appaiono quegli interni patriarcali del popolo di Dio in esilio, tanto plausibili quei personaggi ordinari che vi si muovono, con i loro dialoghi e i loro problemi quotidiani. L'asprezza arcaica che incupisce le pagine del Pentateuco, dei Giudici, dei Re si stempera qui in una quieta, favoleggiante narrazione che diresti uscita dalla penna di un apocrifo imitatore dell'evangelista Luca.

Tenerezza casalinga che coinvolge lo stesso Raffaele, in ebraico "Dio guarisce", facendone il più umano e confidenziale degli arcangeli, privo della spada tremenda di Michele e della sublime aureola di Gabriele: misterioso, amabile giovane che si offre - perché no, dietro compenso - come accompagnatore di Tobia nel più prosaico dei viaggi, quello intrapreso per riscuotere un credito di dieci talenti da un parente di una tribù lontana. Quanto avviene nel corso e al termine di questo lungo viaggio, appartiene al più comune quotidiano domestico: innamoramento

e nozze di Tobia con Sara, cattura di un pesce dalle virtù terapeutiche, guarigione di Tobit dalla cecità, affettuosa accoglienza della nuora Sara da parte dei suoceri. Anche il congedo di Raffaele avviene in un clima di confidenziale amicizia: «Non temete; la pace sia con voi.

LEOPOLDUS GASSMANN



Quando ero con voi, ciò non era per mia iniziativa ma per volontà di Dio. Ora benedite il Signore sulla terra e rendetegli grazie; io ritorno a colui che mi ha mandato; scrivete tutte queste cose che vi sono accadute». E salì in alto.

Da una siffatta narrazione, che tiene del romanzo moderno se non del cinematografico per le libertà di tempo e di luogo che vi si prendono e la sequela degli episodi che liberamente si giustappongono sfumando l'uno nell'altro, Gastone Boccherini dovette ricavare un regolamentare dramma sacro in due parti. Non facile impresa per un librettista tenuto a tradurre una congerie di accadimenti distribuiti a lunga gittata in una trama articolata secondo modelli di cui la produzione metastasiana e di stampo metastasiano offriva esempi non eludibili.

Il titolo stesso prescelto per l'Oratorio comporterà un'operazione paradossalmente contraddittoria, di condensazione ma insieme di diluizione dei materiali drammatici offerti dal testo biblico. Un vero ripensamento che concentrò nella prima parte le querele di Anna per la lontananza del figlio, tradotte in una sorta di battibecco coniugale col povero Tobit in uno stile quasi da commedia; l'arrivo di Raffaele che preannuncia quello di Tobia con la sposa Sara; il ricongiungimento del clan familiare accresciuto di un nuovo membro. Alla guarigione prodigiosa del capofamiglia è dedicata l'intera seconda parte, ciò che comportò il "brodo lungo" goldoniano di un'inevitabile prolissità espositiva; sì che l'addio dell'Arcangelo, che da esca al tripudiante *ensemble* finale, ne costituisce la sola, liberatoria variante tematica.

Haydn pose mano a questo testo pienamente consapevole di accingersi a un lavoro della massima importanza, forse il più impegnativo (e non meno per la creatività che per la committenza) finora affrontato nel corso di un'attività che in un tempo relativamente breve lo aveva portato all'eccellenza artistica e alla fama europea. Altra cosa erano le pur notevoli musiche sacre in precedenza composte; e lo stesso si dica per i melodrammi prodotti per il teatro privato degli Esterhàzy, lavori tutti che stanno al *Ritorno di Tobia* come il *Lucio Siila* e le Messe salisburghesi stanno all'*Idomeneo* e alla Messa in *Do minore K. 417a*. Al pari di questi capolavori mozartiani, men che mai l'Oratorio haydniano trova modelli o analogie di plausibile riferimento nella circostante produzione musicale che conta; fatta forse eccezione per Jommelli, il cui metodo di recitativo

con strumenti non potè passare inosservato all'autore dei recitativi obbligati di cui, soprattutto nella prima parte, abbonda una partitura che poteva contare su un'orchestra dell'imponenza e qualità non ordinarie. Se non che l'opulenza tardobarocca di cui Jommelli ordinariamente fa sfoggio in un repertorio di figure anche troppo ricche e pervasive, in Haydn si prosciuga all'insegna di quella superba parsimonia di materiali di cui consta il suo sistema sonatistico, fondato sul principio basilare di ricavare il massimo dal minimo necessario.

NICCOLÒ JOMMELLI



Principio che si rivela fin dalle prime pagine dell'Oratorio, quando l'inciso tematico in Do minore che apre il "Largo" della possente *Ouverture* (degnata affatto di figurare, fosse corredata degli altri tre movimenti, tra grandi sinfonie haydniane) riappare come motivo di base del primo numero, "Pietà di un infelice", ove le voci di Tobit e Anna si uniscono al coro: pagina che il Rossini della scena iniziale di *Mosè in Egitto* (1818) potè forse conoscere e apprezzare come *coup de théâtre* grandioso e severo, idoneo ad aprire, quale segnale di una peculiare cifra stilistica e drammatica, il sipario ideale di un'azione sacra. Padre putativo della forma-sonata, ma, se ci è concesso il paradosso, inconsapevole di scrivere opere in forma-sonata e pertanto ignaro delle codificazioni in cui i teorici di primo Ottocento imbrigheranno la rigorosa sfrenatezza delle sue invenzioni, il Kapellmeister degli Esterházy anche questa volta offre alla diletta figlia naturale quasi tutto lo spazio disponibile. Ridotte a un paio le Arie all'italiana col da capo, i restanti numeri solistici offrono infatti un'esposizione bitematica, un'elaborazione e una ripresa né più né meno che se fossero movimenti di Sinfonia o di Quartetto.

Si tratta comunque delle pagine vocali più imponenti ed elaborate dall'autore mai sinora concepite. L'intenso lavoro armonico che vi è sotteso è posto al servizio di una reattività espressiva alla parola intonata, stupefacente per chi si attenga all'icona di un Haydn "puro" cultore del suono strumentale. Tanto forte, anzi, è talora la potenzialità emotiva di tali pagine, da invadere il campo dell'ineffabile, dove la pia famiglia ebrea viene portata molto in alto, in spazi dove la pur egregia comunicazione espressiva di tipo drammatico non basta più ed è la musica "assoluta" a far da padrona. Attenuerà un poco una tale insopprimibile vocazione la rielaborazione cui il compositore sottopose la partitura, intervenendo tra l'altro, come già s'è detto, su quasi tutte le Arie mediante la drastica potatura dei debordanti passi bravuristici, più confacenti ad ambiziose Arie di concerto che a casalinghe espressività. Particolare peso assumeranno in tale opera di ripensamento i due episodi corali già più sopra menzionati, il cui colore intriso di gestualità händeliana non sfuggirà agli ascoltatori coevi, men che mai a quelli di *Die Schöpfung* e di *Die Jahreszeiten*.

Come già stava avvenendo nell'opera seria (e come diverrà quasi di norma in quella del primo Ottocento) anche in questo Oratorio italiano la prima parte si conclude con un numero imponente ove i cinque

personaggi si alternano al coro alla maniera di un profano *couplet*, prima che, con una superba fuga reale, Haydn ritorni all'ordine in fatto di stile sacro, concedendosi "qualche licenza" (come Beethoven qualificherà gli arbitri riscontrabili nella fuga dell'op. 106) nella sezione conclusiva dopo il regolare stretto.

FABIO BIONDI



Lo stesso avverrà per l'altra fuga posta simmetricamente a termine dell'Oratorio, dove un accordo "coronato" di settima di dominante, mettendo alla porta Händel e i suoi contrappunti con tanto di benservito, pone fine all'Oratorio con una serie di vigorose, verticalissime batterie cadenzali, spingendo fino a un ardimentoso Do le gole dei soprani.

La vetusta forma scolastica, della quale il genere sacro era luogo per tradizione deputato, già accusava disinvolute incursioni aliene nelle proprie compagini polifoniche: "licenze" tanto più intriganti quanto più provenienti da illustri evasori, si chiamassero Haydn o Mozart, Cherubini o Beethoven; un modo molto moderno di "virgolettare" il contrappunto della Tradizione in contesti sostanzialmente estranei, quasi un illustre, venerando ospite in parrucca e *culotte* sistemato su un divano stile Impero.

Per altro verso, quello di "far ballare l'orchestra" (così Verdi, nel suo pittoresco linguaggio figurato) viene comprensibilmente sentito anche in tale sede come un obbligo professionale.

Non bastando il tradizionale strumento obbligato, ossequioso cavalier servente della voce nelle Arie di bravura dell'opera seria, ecco che l'ospite di riguardo della Tonkünstler Societät nell'aria di Sara "Non parmi d'esser fra gli uomini" (11-10) fa le cose in grande, coinvolgendo praticamente l'intero gruppo dei fiati, escluse le trombe - flauti, oboe, corni inglesi, fagotti e corni, tutti in coppia e con tanto di cadenza conclusiva - in una sorta di monumento, decisamente inaudito quanto spettacolare, allo stile concertante.

L'impennata dei due estremi capolavori oratoriali secondo Swieten, che alla fine della carriera giubileranno Haydn come legittimo erede di Händel nonché ineludibile predecessore di Mendelssohn, porrà fatalmente nell'ombra il Tobia in compagnia delle opere italiane, dell'Oratorio anche troppo più fortunate nell'odierna ricognizione critica ed esecutiva haydniana.

Ma il colpo d'ala che sollevò il Kapellmeister degli Esterhàzy ben al di sopra di quell'italianismo di estetica e di gusto, non meno che di stile, in voga nella Vienna e dintorni del secolo fu la potenza e novità inventiva che elevò un libretto di ordinaria qualità a fomite emotive nella celebrazione "politica" di quelle virtù patrie, domestiche e coniugali

tanto apprezzate da Maria Teresa non meno che dagli imminenti *idéologues* di regime, germogliano dallo stesso tronco che in quegli anni Settanta aveva prodotto il prodigio di una civiltà strumentale destinata a mutare volto alla musica.

Giovanni Carli Ballola

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 16 Maggio 2009, direttore Fabio Biondi**

LE ULTIME SETTE PAROLE DI CRISTO SULLA CROCE

(Versione per orchestra)

Musica: Franz Joseph Haydn

Introduzione - Maestoso ed Adagio

Sonata I - Pater, dimitte illis quia nesciunt quid faciunt - Largo

Sonata II - Hodie mecum eris in Paradiso - Grave e Cantabile

Sonata III - Mulier, ecce filius tuus - Grave

Sonata IV - Deus meus, Deus meus, utquid dereliquisti me? - Largo

Sonata V - Sitio - Adagio

Sonata VI - Consummatum est - Lento

Sonata VII - In manus tuas, Domine, commendo spiritum meum - Largo

Il terremoto - Presto e con tutta forza

Organico: 2 flauti, 2 oboi, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, timpani, archi

composizione: Eisenstadt, Esterhaza, 11 II 1787

Edizione: Artaria, Vienna, 1787

Nel 1786 Franz Joseph Haydn riceve da un canonico di Cadice, nella Spagna meridionale, la richiesta di comporre una musica da eseguirsi durante le cerimonie del Venerdì Santo.

Nasce la "Musica instrumentale sopra le 7 ultime parole del nostro Redentore in croce ovvero sette Sonate con una introduzione ed alla fine un Terremoto" Hob: XX: 1 nella versione originale per orchestra.

Haydn ha sempre considerato questa composizione come uno dei suoi lavori migliori tanto da indurlo per sopperire alle esigenze di amatori che non erano in grado di disporre dell'orchestra necessaria, a preparare nel 1787, una trascrizione del Quartetto d'archi: Hob: XX: 3 ed infine nel 1796 una versione per coro ed orchestra Hob: XX: 4 su testo di un canonico di Passau.



La migliore presentazione di questo brano si deve allo stesso Haydn che nell'inviare la partitura alla Breitkops & Hartel per la pubblicazione, allega la seguente prefazione: "Circa quindici anni fa mi fu chiesto da un canonico di Cadice di comporre della musica per Le ultime sette parole del Nostro Salvatore sulla croce. Nella cattedrale di Cadice era tradizione produrre ogni anno un Oratorio per la Quaresima, in cui la musica

doveva tener conto delle seguenti circostanze: i muri, le finestre, i pilastri della chiesa erano ricoperti di drappi neri e solo una grande lampada che pendeva dal centro del soffitto rompeva quella solenne oscurità.

A mezzogiorno le porte venivano chiuse ed aveva inizio la cerimonia.

Dopo una breve funzione il vescovo saliva sul pulpito e pronunciava la prima delle sette parole (o frasi) tenendo un discorso su di essa.

Dopo di che scendeva dal pulpito e si prosternava davanti all'altare. Questo intervallo di tempo era riempito della musica. Allo stesso modo il vescovo pronunciava poi la seconda parola, poi la terza e così via, e la musica seguiva al termine ogni discorso.

La musica da me composta dovette adattarsi a queste circostanze e non fu facile scrivere sette Adagi di dieci minuti l'uno senza annoiare gli ascoltatori: a dire il vero mi fu quasi impossibile rispettare i limiti stabiliti".

La composizione, la cui prima esecuzione ebbe luogo presumibilmente il Venerdì Santo del 1786, si articola in sette Sonate in tempo Lento che meditano sulle ultime frasi pronunciate da Cristo sulla croce, precedute da una maestosa introduzione e concluse con un Presto che descrive il terremoto che sconvolse il Calvario come racconta il Vangelo di Matteo.

Quando l'editore Artaria pubblica il lavoro, Haydn fa inserire all'inizio di ogni Sonata il testo delle sette parole sotto la parte del primo violino, per far concentrare gli esecutori sul contenuto di quanto suonano.

Introduzione (Maestoso ed Adagio)

Due battute fulminanti in Re minore aprono l'Introduzione (Maestoso ed Adagio) e presentano il primo tema che Haydn conduce in modo sempre mutevole, quasi a cercare un punto di riposo. Il secondo tema trae spunto dal precedente e si sviluppa con una serie di modulazioni che conducono alla tonalità lontana di Re bemolle maggiore.

Lo sviluppo riprende questo tema principale suonandolo con un tappeto ritmico regolare formato da semicrome ribattute, che attraverso una serie di progressioni modulanti approda ad un lungo pedale sulla nota La. La ripresa del primo tema ora nella tonalità principale avvia verso la conclusione in pianissimo.

Sonata I "Pater, dimitte illis, quia nesciunt, quid faciunt (Largo)

La prima Sonata in Si bemolle maggiore, inizia con l'esposizione di un primo tema appoggiato su un pedale ostinato dei bassi.

È un motivo dolce e delicato, dall'andamento discendente e dal sapore quasi operistico. Dopo una transizione che elabora questo tema entra un secondo tema che ha un tono quasi supplicante ed anche lui con un andamento discendente appoggiato sul pedale dei bassi.

Una nuova transizione ci conduce allo sviluppo di questo materiale.

Prima viene elaborato il primo tema e poi il secondo.

Abbiamo quindi una ripresa del primo tema, poi del secondo ed infine la ripresa della prima transizione. Chiude la coda che riutilizza spunti motivici del primo tema.



Sonata II "Hodie mecum eris in Paradiso (Grave e Cantabile)

L'episodio del buon ladrone nella tonalità di Do minore è introdotto dai violini primi raddoppiati dai violoncelli, che presentano il tema principale in Do minore, dall'andamento teneramente cantabile. La frase cresce fino al Do acuto per recuperare poi il Do di partenza, e si sviluppa fino all'improvviso arresto su una lunga cadenza sospesa. Entra il secondo tema caratterizzato da un canto dolce e disteso, con elementi motivici in comune col primo tema accompagnato dai bassi arpeggi dei violini secondi.

La coda dell'esposizione è caratterizzata da giocosi gruppetti ascendenti. Il brano manca di una vera sezione di sviluppo, si passa direttamente alla ripresa del tema principale e si prosegue con un elemento di transizione che riprende elementi del primo tema e della coda dell'esposizione, per terminare nuovamente sulla cadenza sospesa.

La speranza della salvezza avviene nella ripresa del secondo tema che ora è nella solare tonalità di Do maggiore. Chiude il brano una breve coda, caratterizzata da giocosi gruppetti ascendenti.

Sonata III "Mulier, ecce filius tuus" (Grave)

Il brano è scritto nella tonalità preferita di Haydn, Mi maggiore. Tre soli accordi introducono il primo tema dal carattere serio ed austero nella compostezza della musica liturgica, che si conclude su un lungo pedale di dominante.

Il secondo tema che chiaramente deriva dal primo è trattato dai violini primi raddoppiati dal flauto, e "giocato" attraverso efficaci sincopi ritmiche.

Compare un terzo tema dal carattere conclusivo che attraverso una serie di cadenze chiude l'esposizione. L'elaborazione del motivo del primo tema che approda alla tonalità d'impianto (Mi maggiore), ci porta alla ripresa che oltre a presentare nuovamente il primo tema prende spunti dal secondo e dal terzo.

La coda è annunciata da una riproposta del terzo tema e prima della conclusione da quella del primo tema che è il dominatore assoluto della Sonata.

Sonata IV "Deus meus, Deus meus, utquid dereliquisti me?" (Largo)

La Sonata in Fa minore, inizia con un tema granitico e compatto in perfetto stile organistico che ci ricorda la Sinfonia "La passione" Hob: I: 49, anch'essa in Fa minore, che Haydn scrisse nel 1768.

Dopo un breve guizzo discendente, troviamo una ripresa del tema ora presentato in La bemolle maggiore ed articolato da intense progressioni ascendenti.



Una sorta di cadenza solistica affidata ai soli violini primi cerca una vivida immagine di solitudine e di abbandono, ed introduce l'episodio che conclude la prima parte della Sonata, costituito da reminiscenze del tema principale.

Ora Haydn sviluppa questo tema e lo elabora puntandolo alla lontana tonalità di Sol bemolle maggiore. Nella ripresa del tema principale torniamo alla tonalità di impianto (Fa minore) mentre il ritorno della cadenza solistica dei soli violini primi ci porta verso la conclusione.

Sonata V "Si-trio" (Adagio)

La "Sonata della sete" si apre con un solenne accordo in La maggiore all'unisono, che introduce il tema principale affidato agli archi pizzicati e costruito su una morbida serie di note che danzano con movimenti sinuosi e delicati.

Su questo episodio si innesta l'evocazione drammatica della sete fatta di due sole note (Si-trio) presentata dai violini primi e ripresa dai fiati.

All'improvviso i violini abbandonano il pizzicato ed introducono un episodio più drammatico di note ribattute, quasi per esprimere il corpo tormentato dal dolore.

Le note ribattute si fanno più delicate e torna l'invocazione della sete (Si-trio).

Una ripresa del materiale fin qui ascoltato permette ad Haydn di sottolineare il dramma mescolando la spossatezza del corpo (note ribattute) con il motivo della sete.

Segue un episodio di sviluppo che termina su una lunga nota tenuta.

La ripresa del tema principale e la sua ulteriore elaborazione, ci conducono ad un'ultima apparizione delle note ribattute ed alla cadenza conclusiva del brano.

Sonata VI "Consummatum est" (Lento)

Una solenne formula di apertura in Sol minore, ci presenta questa Sonata che sembra fosse la preferita di Haydn: cinque lunghe note eseguite da tutta l'orchestra (Con-sum-ma-tum est).

Segue una rielaborazione contrappuntistica del motivo principale.

Il secondo tema, molto diverso dal primo, ha un carattere più spensierato e galante, ed è condotto su un tappeto di note ribattute; nei bassi compaiono ancora le cinque note del tema principale. Una nuova rielaborazione alterna il secondo tema con le cinque note del primo e ci porta ad un breve sviluppo dei due temi.

Il compositore introduce ora una rielaborazione del secondo tema che combina abilmente le cinque note del tema principale con il gruppetto galante del tema secondario.

Una nuova ripresa del secondo tema ora in Sol maggiore e della sua rielaborazione ci conduce alla cadenza conclusiva.

Sonata VII

"In manus tuas, Domine, commendo spiritum meum" (Largo)

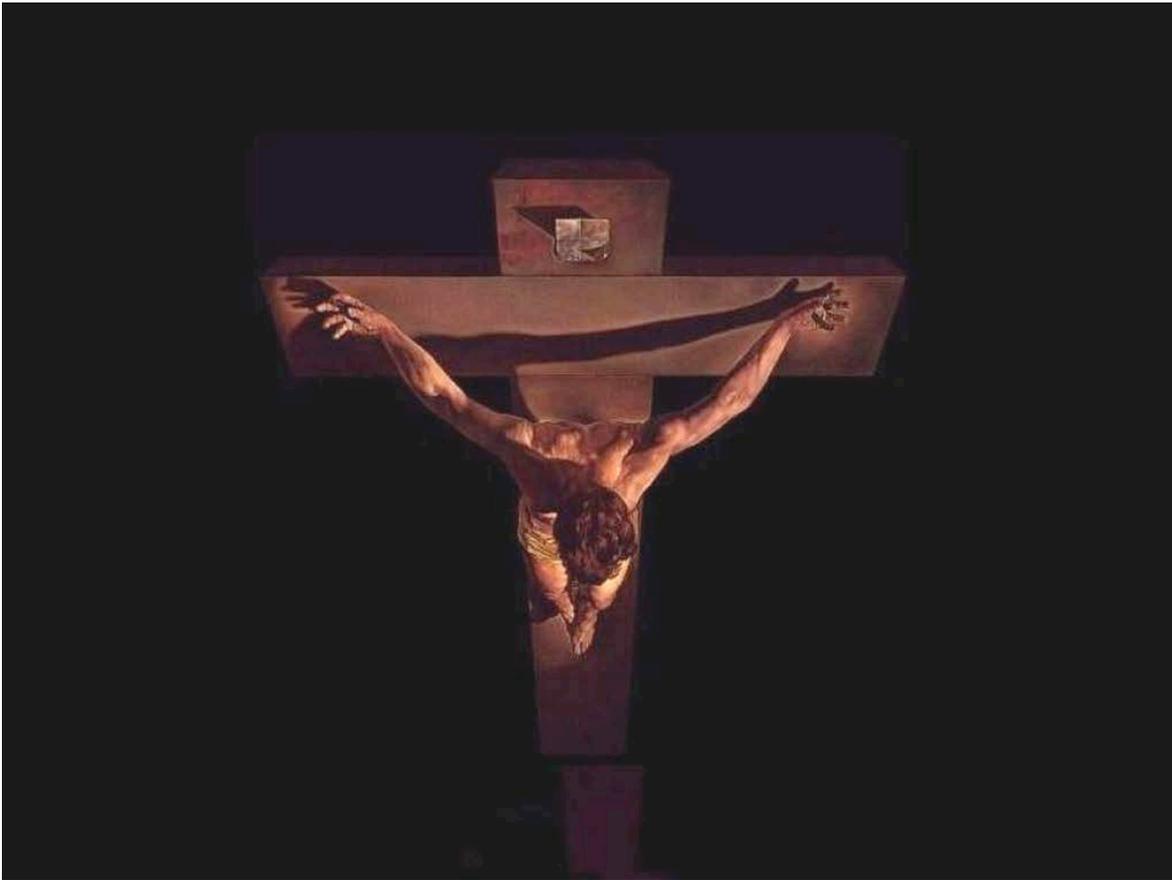
Con un tema sereno e composto, Gesù morente affida il suo Spirito al Padre.

Il tema presentato in Do minore, viene poi variato ed elaborato attraverso note ribattute.

Una sorta di cadenza solistica affidata ai violini primi, ci comunica l'esitante respiro di chi attende la fine.

Dopo una ripresa del tema principale, viene ripresa e sviluppata la cadenza solistica dei violini primi ora sostenuta dai bassi.

Una progressione modulante prepara l'ultima apparizione del tema principale e le cadenze finali in cui con le ultime invocazioni, la vita si spegne.



Terremoto (Presto e con tutta la forza)

Narra Matteo (XXVII) "Ed ecco, il velo del tempio si scisse in due parti dall'alto al basso, la terra fu scossa e le rocce si spaccarono, i sepolcri si aprirono e molti corpi di santi che riposavano, risuscitarono ed usciti dai sepolcri, dopo la sua resurrezione, entrarono nella città santa e si manifestarono a molti. Il centurione e coloro che facevano la guardia a Gesù, veduto il terremoto e quello che avveniva, ebbero gran paura e dissero: "Veramente costui era Figlio di Dio".

Possiamo immaginare l'effetto terrificante che questo brano in Do minore, irto di dissonanze, tremoli, veloci trilli, note accentate e ribattute, doveva avere sui ascoltatori del 1787 non ancora abituati alla musica di Berlioz, Wagner e Mahler.

MESSA IN SI BEMOLLE MAGGIORE (THERESIENMESSE), HOB:XXII:12

Musica: Franz Joseph Haydn

1. Kyrie - Adagio (Si bemolle maggiore). Allegro. Adagio
2. Gloria
 - Gloria in excelsis Deo - Allegro (Si bemolle maggiore)
 - Gratias agimus - Moderato (Do maggiore / Do minore)
 - Quoniam tu solus sanctus - Vivace (Si bemolle maggiore)
3. Credo
 - Credo in unum Deum - Allegro (Si bemolle maggiore)
 - Et incarnatus est - Adagio (Si bemolle minore)
 - Et resurrexit - Allegro (Sol minore / Si bemolle maggiore)
4. Sanctus
 - Sanctus - Andante (Si bemolle maggiore)
 - Pleni sunt coeli - Allegro (Si bemolle maggiore)
5. Benedictus - Moderato (Sol maggiore)
6. Agnus Dei
 - Agnus Dei - Adagio (Sol minore)
 - Dona nobis pacem - Allegro (Si bemolle maggiore)

Organico: soprano, contralto, tenore, basso, coro misto a quattro voci, 2 clarinetti, fagotto, 2 trombe, timpani, archi e continuo (organo)

Composizione: 1799

Prima esecuzione: Eisenstadt, Stadtpfarrkirche, 8 settembre 1799

Edizione: Passerai, Firenze, ca. 1850

CONTESSA MARIE ESTERHÁZY



Presa di mezzo tra le più famose e più frequentemente eseguite sorelle, la *Missa in angustiis* (altrimenti nota come *Nelson-Messe*) e la *Missa solemnis* in Si bemolle maggiore (detta anche *Schöpfungs Messe*), la nostra *Theresien-Messe* (anch'essa col secondo appellativo di *Hermenegild-Messe*, e vedremo perché), del 1799, ha sortito ingiustificatamente una minore fortuna: come talora succede a una ragazza niente male (non ce ne vogliano il buon Dio e papà Haydn per questo paragone non troppo compunto) che rimanga priva di corteggiatori a causa dell'invadente concorrenza di sorelle troppo belle e disinvolute.

Anche il nomignolo della nostra Messa è velato da equivoci: si crede infatti comunemente che la Teresa alla quale essa s'intitola sia la grande Maria Teresa sacra romana imperatrice, al tempo della composizione della Messa felicemente passata a miglior vita (1780) da ormai diciannove anni. Si tratta invece della più modesta Maria Teresa, consorte dell'imperatore Francesco I; anche se in realtà, la vera dedicataria di questa come di tutte le altre Messe composte da Haydn dal 1795 in poi fu la bella principessa Marie Hermenegild Esterhàzy nata Liechtenstein, moglie di Nicolaus II, il quale (o gran virtù delli principi antiqui!) aveva mantenuto titolo e appannaggi al suo ex Kapellmeister di casa, divenuto ormai troppo grande per il feudo di Esterhàzy, con solo obbligo «morale» di scrivergli ogni anno una Messa nella ricorrenza del giorno onomastico della consorte.

Composta su misura per il modesto organico della cappella privata degli Esterhàzy, la partitura della *Theresien-Messe* non si differenzia sostanzialmente da quella delle consorelle, constando di due clarinetti, un fagotto, due trombe, timpani, archi ed organo, oltre al quartetto dei soli e al coro. La struttura generale e particolare della composizione è quella della tradizionale Messa concertata di matrice barocca, decantata attraverso lo stile dell'ultimo Haydn. L'idea sinfonica è la vera sostanza del discorso musicale e lo sostiene e giustifica mediante il sottile lavoro di un'elaborazione tematica onnipresente quanto magistralmente dissimulata.

L'arte suprema haydniana di «risparmiare le idee» (come dirà acutamente Gaetano Donizetti una trentina, d'anni dopo, a proposito dei Quartetti, da lui studiatissimi e ammiratissimi) rifulge al paziente analizzatore di

questa mirabile partitura, autentica gemma del Classicismo per l'escavo sistematico delle infinite possibilità insite nel più apparentemente modesto elemento tematico e per la tendenza a irradiare tali possibilità non che al singolo brano, alla struttura dell'intera composizione.

L'IMPERATORE FRANCESCO II



In altre parole, quell'anelito all'unità tematica che negli ultimi Quartetti tramuta i tempi in forma di sonata o di rondò in gittate dalla sottile ma ferrea compattezza inventiva, si riscontra, in più vaste proporzioni ma con non minore coerenza, nelle architetture delle cinque parti dell'*Ordinarium Missae*, collegate intimamente mediante l'elaborazione di poche idee fondamentali e ricorrenti.

Altra caratteristica comune allo stile sacro dell'ultimo Haydn (accolta poi da Beethoven, Cherubini e Schubert) è la limitazione dell'impiego dei solisti vocali, privati - per lo più - degli ampi brani, arie o ariosi duetti, ecc. tipici della Messa concertata barocca e ancora cari al Mozart conservatore della grande Messa in Do minore, e confinati a brevi ma efficaci interventi in contrastante alternanza col coro.

Il *Kyrie* s'apre con un semplice inciso di un severo incedere quasi cherubiniano (la croma, puntata ricorrente infonde al pezzo un ritmo di marcia idealizzata), destinato a fare da ossatura all'intero arco del discorso, spezzato a metà dal fluido intrecciarsi di una fuga corale sul «Christe». La tonalità fondamentale di Si bemolle maggiore viene mantenuta nel *Gloria*, come del resto in quasi tutti gli altri brani della *Messa*: il genere sacro non stimolava evidentemente Haydn a quelle geniali e talora (per i tempi) avventate esplorazioni nella foresta vergine delle inedite relazioni fra toni lontani, tentate nel genere cameristico. Un brillante inizio in ritmo ternario e per scansioni corali generalmente omofone è seguito dal «Gratias» che fa corpo col «Qui tollis» secondo un procedimento abbastanza frequente nelle Messe haydniane. Le linee melodiche, inizialmente calme e spaziose, del quartetto solistico via via incupiscono armonicamente fino a sfociare nel «Qui tollis» corale, su un agitato accompagnamento di terzine. Dal «Quoniam» alla conclusione del *Gloria* prevalgono i toni festosi dell'inizio, non senza lo sprazzo polifonico finale, qui contenuto in un breve ma suggestivo intreccio melismatico sull'«Amen».

Come in quasi tutte le altre Messe, i tratti conservatori dello stile sacro haydniano paiono condensarsi nella prima parte del *Credo* fino all'«Et incarnatus». Sotto la declamazione prevalentemente omoritmica, con brevi accenni imitativi, del coro, si snoda l'accompagnamento degli archi costituito da un disegno in quartine di semicrome, mutevole nei valori intervallari, non in quelli ritmici, regolati a piombo sulla rigida scansione

di un basso, più che mai «continuo». Sono rigidzze arcaiche che si disciolgono solo a contatto con l'accorata soavità dell'«Et Incarnatus» in Si bemolle minore, basato su un disegno orchestrale che ricorda, nelle grandi linee, quello del *Kyrie*.

L'IMPERATRICE MARIA TERESA



Nell'«Et resurrexit» ritornano, accentuandosi, i già sopra menzionati arcaismi; ma, per quello spirito del contrasto tanto innato in Haydn, ecco il *Credo* inopinatamente concludersi con una splendida e rara fuga tonale nell'altrettanto infrequente ritmo di sei ottavi, dall'effetto irresistibilmente trascinate.

Una sostanziale unità inventiva accomuna, pur nelle differenze ritmiche e tonali, *Sanctus* e *Benedictus*: sono le parti della Messa che maggiormente si affidano al fascino di una cantabilità vocalistica tornita, certo, con cura magistrale, e tuttavia sensibilmente inguainata in quella patina strumentale che la sottrae alla molle sensualità degli Italiani (per tacere del confronto con Mozart), rendendone evidente la parentela con quella di Beethoven, cultore tanto più riottoso e splendidamente faticato dell'amato-odiato *medium* espressivo costituito dalla voce umana. Un possente unisono corale e orchestrale apre l'*Agnus Dei* e le tre invocazioni, collegate da bellissimi raccordi strumentali, sembrano dilatare ad eco il contenuto pathos di questa forte pagina. Nel «Dona nobis» conclusivo, ricco di richiami tematici - pur nella sua relativa brevità -, col resto della Messa, il gioviale ottimismo haydniano ha il definitivo sopravvento: *in laetitia*, come prescritto, il vecchio patriarca della, musica viennese si congeda dal buon Dio (nella ferma certezza, s'intende, di rincontrarlo presto e per sempre) tra rulli di timpani e giubilose imitazioni corali.

Giovanni Carli Ballola

Testo

KYRIE

Kyrie eleison.

Christe eleison.

Kyrie eleison.

GLORIA

Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis.

Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te.

Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.

Domine Deus, Rex coelestis, Deus Pater omnipotens. Domine, Fili

Unigenite, Jesu Christe, Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.

Qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Qui tollis peccata mundi,

suscipe deprecationem nostram.

Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.

Quoniam Tu solus sanctus, Tu solus altissimus, Tu solus Dominus.

Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris. Amen.

CREDO

Credo in unum Deum, factorem coeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium; et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei Unigenitum, et ex Patre natum ante omnia saecula, Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero, genitum, non factum, consubstantialem Patri, per quem omnia facta sunt; qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de coelis.

Et incarnatus est de Spiritu Sancto, ex Maria Virgine et homo factus est.

Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato, passus et sepultus est.

Et resurrexit tertia die, secundum scripturas, et ascendit in coelum, sedet ad dexteram Patris; et iterum venturus est cum gloria, iudicare vivos et mortuos, cujus regni non erit finis.

Et in Spiritum Sanctum Dominum et vivificantem, qui ex Patre Filioque procedit, cui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur.

Qui locutus est per Prophetas; et unam, sanctam, catholicam et apostolicam ecclesiam.

Confiteor unum baptisma, in remissionem peccatorum. Et expecto resurrectionem mortuorum, et vitam venturi saeculi. Amen.

SANCTUS

Sanctus, Sanctus, Sanctus

Dominus Deus Sabaoth.

Pieni sunt coeli et terra gloria tua.

Osanna in excelsis.

BENEDICTUS

Benedictus qui venit

in nomine Domini.

Osanna in excelsis.

AGNUS DEI

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.

Dona nobis pacem!

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di
Santa Cecilia,**

Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 15 dicembre 1974

MISSA CELLENSIS (MISSA SANCTE CECILIAE)

Messa in Do maggiore per soli, coro e orchestra, Hob:XXII:5

Musica: Franz Joseph Haydn

Organico: soprano, contralto, tenore, basso, coro misto a quattro voci, 2 oboi, 2 fagotti, 2 trombe, timpani, archi e continuo (organo)

Composizione: 1766

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1807

Struttura musicale

Kyrie

- Kyrie eleison - Largo (Do maggiore). Allegro
- Christe eleison - Allegretto (La minore)
- Kyrie eleison - Vivace (Do maggiore)

Gloria

- Gloria in excelsis Deo - Allegro molto (Do maggiore)
- Laudamus te - Moderato (Sol maggiore)
- Gratias agimus - Alla breve (Mi minore)
- Domine Deus, Rex coelestis - Allegro (Do maggiore - Sol maggiore - Fa maggiore - Do maggiore)

- Qui tollis peccata mundi - Adagio (Do minore)
- Quoniam tu solus sanctus - Allegro molto (Do maggiore)
- Cum Sancto Spiritu - Largo (La minore). Allegro molto (Do maggiore)

Credo

- Credo in unum Deum - Vivace (Do maggiore)
- Et incarnatus est - Largo (Do minore)
- Et resurrexit - Allegro (Do maggiore)

Sanctus - Adagio (Do maggiore). Allegro

Benedictus - Andante (Do minore). Allegro (Do maggiore)

Agnus Dei

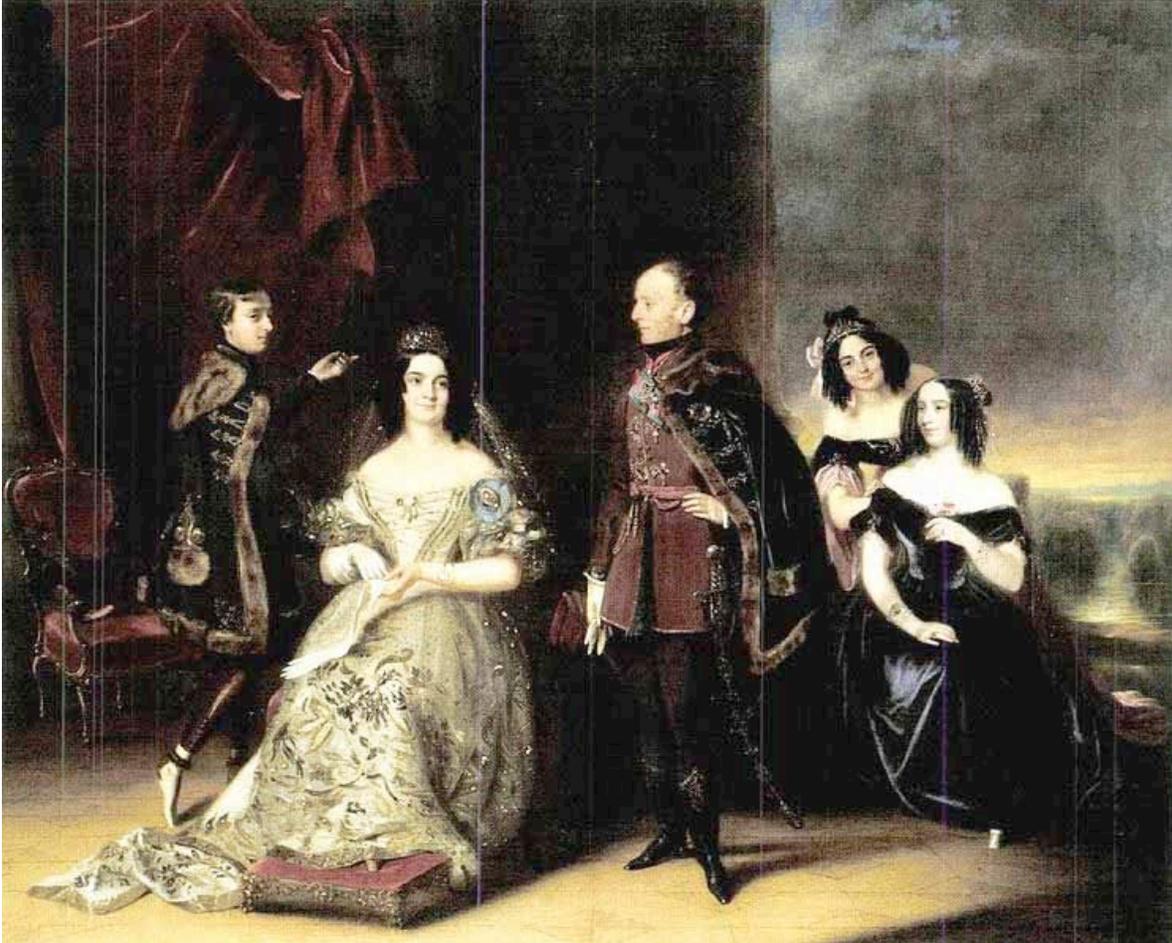
- Agnus Dei - Largo (La minore)
- Dona nobis pacem - Presto (Do maggiore)

La *Missa Cellensis*, detta impropriamente *Missa Sancte Ceciliae* o *Cäcilienmesse*, è la prima grande composizione sacra di Haydn, scritta nei primi anni della sua permanenza ad Eisenstadt, la splendida residenza a sud-est di Vienna dei principi Esterhàzy. Alle dipendenze di questi nobili ungheresi amanti delle arti, il compositore doveva rimanere legato complessivamente per quasi un trentennio, dal 1761 fino alla morte del principe Nikolaus Esterhàzy nel 1790. Nel primo periodo del servizio presso gli Esterhàzy Haydn ricoprì la carica di vice-maestro di cappella e poi - dopo la morte, avvenuta nel 1766, del vecchio compositore Joseph Gregor Werner, da lungo tempo dipendente dei principi - ebbe compiutamente pieni poteri su tutta la gestione della intensa e fertilissima vita musicale della corte principesca.

Il principe Paul Anton e, dopo la scomparsa di questi nel 1762, il principe Nikolaus, mantenevano un'orchestra di corte composta da solisti selezionati personalmente dal vice maestro di cappella, cui si aggiunsero in seguito una compagnia di attori e una troupe operistica. Nessuno sforzo era risparmiato per promuovere l'attività musicale, sia perché questa si inseriva in un complessivo programma di sfarzo mecenatesco, sia perché corrispondeva a una sincera passione dei principi. Date queste straordinarie condizioni di lavoro, Haydn ebbe modo di applicare il

proprio ingegno a tutti i principali campi compositivi, dal teatro d'opera, alla Sinfonia, alla musica da camera, senza però poter accettare commissioni da altri soggetti.

FAMIGLIA ESTERHÁZY



Proprio nel campo della musica sacra, tuttavia, che suscitava un interesse assai limitato negli Esterházy, Haydn ebbe il permesso di creare dei lavori per committenti diversi. Nacquero così partiture come la *Missa Cellensis* (1766), lo *Stabat Mater* (1767), la *Cantata Applausus* (1768) e l'Oratorio *Il ritorno di Tobia* (1774-75), tutte di grande impegno. Fra queste, la *Missa Cellensis* è cronologicamente la prima e mostra, nelle sue grandi dimensioni e nelle sue ambizioni, il desiderio di offrire veramente un risultato personale e di alta qualità nell'ambito sacro.

Tuttavia non chiare sono le circostanze della genesi dell'opera, che ci è pervenuta attraverso due fonti principali (oltre ad alcuni altri frammenti),

un manoscritto tardo e non autografo, ma completo, e una parte della partitura autografa (il *Kyrie*), ritrovata in tempi moderni. Il tardo manoscritto, conservato nella Biblioteca Nazionale Austriaca, reca l'intestazione *Missa Sanctae Ceciliae*, che si riferisce alla santa patrona della musica e che deve essere considerato un nome apocrifo, attribuito da qualche copista ottocentesco. L'autografo parziale, invece, scoperto recentemente in Romania, reca sul frontespizio l'intestazione *Missa Cellensis/in honorem Beatissimae Virginis Mariae/dal giuseppe Haydn mpria [manupropria]/766*.

Il nome *Cellensis* si riferisce a Cella, la città della Stiria nella quale si trova il santuario di Mariazell, meta all'epoca di un vasto flusso di pellegrinaggio al quale non si sottrasse, negli anni Cinquanta del secolo, lo stesso Haydn. Con il monastero benedettino nutrivano stretti legami gli Esterházy; e tuttavia è probabile che la *Missa Cellensis* non sia stata scritta direttamente per il monastero, dove mancavano strutture musicali adeguate, ma piuttosto per una delle numerose cappelle viennesi intitolate a Mariazell. Il nome di *Cecilia*, peraltro, ancorché apocrifo, continua ad essere usato per distinguere questa partitura da un'altra *Missa Cellensis* del 1782, detta *Mariazeller*.

Quanto alla data del 1766, se la sua indicazione sul *Kyrie* autografo ha consentito una retrodatazione della partitura nel suo complesso rispetto alle datazioni, decisamente più tarde, che erano state proposte in precedenza, essa pure non ha fugato i dubbi sulla concezione unitaria dell'opera. Altri frammenti autografi (del *Benedictus* e del *Dona nobis pacem*, conservati ad Eisenstadt), infatti, sono ragionevolmente databili intorno al 1770; inoltre la inusuale differenza di dimensioni del *Gloria* (821 battute) rispetto al *Credo* (386 battute) suggerisce la creazione di queste sezioni in momenti differenti. Forse, secondo una suggestiva ipotesi, Haydn fu costretto a riscrivere parte della Messa in seguito al disastroso incendio che, nel 1768, distrusse parte dei suoi manoscritti.

Ad ogni modo queste considerazioni nulla sottraggono all'importanza del lavoro, che vede Haydn per la prima volta impegnato in una composizione sacra di vasto raggio, per intendere la quale occorre tenere presenti, da una parte, il rispetto di consolidati stilemi della musica sacra cattolica e, dall'altra, l'approccio razionale e sereno di Haydn alla religiosità. La *Missa Sanctae Ceciliae*, preceduta nel catalogo sacro di

Haydn da una *Missa brevis* del 1749/50, appartiene a tipo della Messa-cantata, in cui ogni parte dell' ordinarium *Missae* (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei*) viene divisa al proprio interno in differenti sezioni fra loro contrastanti, affidate a una vasta orchestra, coro, e quattro solisti di canto.

NICOLAUS II ESTERHÁZY



Del tutto piena e convinta è l'adesione di Haydn al cosiddetto *stilus mixtus*, ovvero lo stile della Messa concertata napoletana, che alternava brani in stile "antico" e contrappuntistico - riservati a determinati momenti tipici della Messa - ed altri in stile "moderno" e profano.

L'idea della Messa come grande festa sonora, si sposa poi alla particolare religiosità di Haydn la cui devozione, per usare le parole di Griesinger, il primo biografo, «non fu demoralizzata o sempre penitente, ma piuttosto sorridente, riconciliatoria, credente, e la sua musica sacra rivela questo carattere». Dunque, anche se la partitura rincorre spesso, anche nelle pagine profane, uno stile più arcaico - come capiterà poi a Mozart nella *Messa in do minore* K. 427 - pure questo sguardo all'indietro non acquista mai risvolti severi e inquietanti, ma piuttosto il segno di un saldo appiglio alla tradizione, da parte di un autore giovane, ricco di idee ed entusiasta di potersi finalmente applicare a una vasta partitura sacra.

Le ambizioni della partitura sono in qualche modo implicite già nella introduzione corale lenta che apre il *Kyrie*, che è diviso in tre sezioni: nel primo *Kyrie*, risuona la solennità di trombe e timpani, tipici della tonalità di do maggiore, insieme alla brillantissima spinta dinamica degli archi e al trattamento del coro che alterna omofonia e contrappunto. Il *Christe* è affidato al tenore solista, che con una scrittura impegnativa, alterna i suoi interventi a quelli del coro; l'intonazione mesta dell'inizio si converte poi verso una elegante scorrevolezza. Il secondo *Kyrie*, per contrasto, consiste in una vera e propria fuga corale, in cui il contrappunto non ha però un carattere austero, ma piuttosto cordiale.

Il *Gloria* è la parte più lunga e complessa della Messa, articolandosi in sette distinte sezioni, nelle quali viene portata al massimo libello la tecnica di spezzare il blocco corale con gli interventi solistici. La prima sezione, il *Gloria* propriamente detto, è solo corale, e, nella sua festosa innodia, contrapposta all'intimo richiamo dell'*Et in terra pax hominibus*, si mostra perfettamente calibrata. Il *Laudamus te* è invece un'aria per il soprano solista, innervata da lunghe catene di vocalizzi. Il *Gratias agimus tibi* è invece una lenta fuga corale, una fra le pagine stilisticamente più arcaiche della partitura. Segue il *Domine Deus*, un vasto trio di carattere operistico, aperto dalla voce del contralto, presto raggiunta da tenore e basso. Il *Qui tollis* mostra come Haydn sappia assumere lo stile consolidato di un movimento corale e in minore, per

animarlo attraverso forti giustapposizioni espressive; interviene poi la voce di contralto per donare maggiore intensità alla perorazione.

STEMMA DELLA FAMIGLIA ESTERHÀZY



Forte il contrasto con il *Quoniam*, un'aria per soprano solo, accompagnata dall'intera orchestra, che riprende e potenzia l'assunto festoso del *Laudamus te*. Cinque solenni battute (*Cum Sancto Spiritu*), introducono l'ultima sezione di questo *Gloria*, *In gloria Dei Patris*, che, secondo la tradizione, consiste in una vasta fuga, chiusa dai densi intrecci dell'*Amen*.

Rispetto al mastodontico *Gloria*, assai più snello è il *Credo*. Qui troviamo, nella prima sezione, la molteplice ripetizione dell'iniziale

affermazione *Credo*, secondo un principio assai diffuso nella musica sacra di tutto il secolo; questa affermazione di fede è realizzata, con dinamica esultanza, in una continua alternanza fra il coro e il soprano.

Il momento misterioso dell'*Et incarnatus*, che apre la seconda sezione, è risolto con un plastico recitativo seguito da un'aria del tenore solista, che sfocia poi, per il *Crucifixus*, in un duetto fra contralto e basso, che tocca il vertice dell'espressività.

Aderente alle convenzioni è anche lo scoppio corale dell'*Et resurrexit*, la composita sezione conclusiva, dove la brillante intonazione corale è più volte interrotta dai solisti, per convergere poi nella fuga di prammatica, *Et vitam venturi saeculi*, dove si sentono reminiscenze haendeliane.

Più sommarie le ultime parti della Messa.

Il *Sanctus* si svolge quasi sbrigativamente, in un'ambientazione arcadica, contrapponendosi al festoso *Pleni sunt coeli*, e lasciando maggiore spazio al *Benedictus*, che si sviluppa prevalentemente nel modo minore, secondo una scrittura corale espressivamente partecipe e variata.

La parte conclusiva, *Agnus Dei*, si divide in due sezioni: una iniziale aria per il basso, animata da un accompagnamento tanto discreto quanto incalzante, e l'immane fuga del *Dona nobis pacem*; qui ci troviamo di fronte in effetti a una doppia fuga, nella quale la maestria contrappuntistica di Haydn si somma all'intonazione giubilante, in cui l'invocazione della pace diviene affermazione di fede razionale e ottimistica.

Arrigo Quattrocchi

Testo

KYRIE

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

GLORIA

Gloria in excelsis Deo. Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.
Laudamus te. Benedicimus te. Adoramus te. Glorificamus te.
Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.
Domine Deus, Rex coelestis, Deus Pater omnipotens. Domine, Fili
unigenite, Jesu Christe. Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.
Qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Qui tollis peccata mundi,
suscipe deprecationem nostram.
Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.
Quoniam tu solus Sanctus, Tu solus Dominus, Tu solus altissimus Jesu
Christe.
Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris. Amen.

CREDO

Credo in unum Deum, factorem coeli et terrae, visibilium omnium et
invisibilium; et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei
unigenitum et ex Patre natum ante omnia saecula, Deum de Deo, lumen
de lumina, Deum verum de Deo vero, genitum, non factum,
consubstantialem Patri, per quem omnia facta sunt; qui propter nos
homines et propter nostram salutem descendit de coelis.
Et incarnatus est de Spiritu Sancto, ex Maria Virgine, et homo factus est.
Crocifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato, passus et sepultus est.
Et resurrexit tertia die, secundum scripturas, et ascendit in coelum, sedet
ad dexteram Patris; et iterum venturus est cum gloria, judicare vivos et
mortuos, cujus regni non erit finis.
Credo in Spiritum Sanctum Dominum et vivificantem, qui ex Patre
Filioque procedit, cui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur.
Qui locutus est per Prophetas; et unam sanctam catholicam et
apostolicam Ecclesiam.
Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum. Et expecto
resurrectionem mortuorum, et vitam venturi saeculi. Amen.

SANCTUS

Sanctus, Sanctus, Sanctus

Dominus Deus Sabaoth.

Pleni sunt coeli et terra gloria tua.

Osanna in excelsis.

BENEDICTUS

Benedictus qui venit in nome Domini.

Osanna in excelsis.

AGNUS DEI

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem!

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di
Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 28 marzo 1999, direttore
Wolfgang Sawallisch**

MISSA IN ANGUSTIIS (NELSONMESSE)

Messa in Re minore per soli, coro e orchestra, Hob:XXII:11

Musica: Franz Joseph Haydn

Organico: soprano, contralto, tenore, basso, coro misto a quattro voci, flauto, 2 oboi, 2 fagotti, 2 trombe, timpani, archi e organo obbligato

Composizione: Vienna, 31 Agosto 1798

Prima esecuzione: Eisenstadt, Stadtpfarrkirche, 23 Settembre 1798

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1803

Struttura musicale

Kyrie

- Kyrie eleison - Allegro moderato (Re minore) - soli e coro

Gloria

- Gloria in excelsis Deo - Allegro (Re maggiore) - soli e coro
- Qui tollis peccata mundi - Adagio (Si bemolle maggiore) - soli e coro - [senza trombe e timpani]
- Quoniam tu solus sanctus - Allegro (Re maggiore) - soli e coro

Credo

- Credo in unum Deum - Allegro con spirito (Re maggiore) - coro
- Et incarnatus est - Largo (Sol maggiore) - soli e coro
- Et resurrexit - Vivace (Si minore - Re maggiore) - soli e coro

Sanctus

- Sanctus - Adagio (Re maggiore) - coro
- Pleni sunt coeli - Allegro (Re maggiore) - coro

Benedictus

- Benedictus - Allegro moderato (Re minore) - soli e coro
- Osanna - Allegro (Re maggiore) - coro

Agnus Dei

- Agnus Dei - Allegro vivace (Re maggiore) - soli - [senza trombe e timpani]
- Dona nobis pacem - Allegro vivace (Re maggiore) - coro

Haydn scrisse tredici messe in cui si avverte con plastica evidenza l'evoluzione costante della personalità del musicista, il quale assomma in sé l'antico e il nuovo che fermentava nell'arte del suo tempo.

WOLFGANG SAWALLISCH



Le prime due composizioni del genere, la *Missa Rorate coeli desuper* in Sol maggiore e la *Missa brevis* in Fa maggiore rientrano senza alcuna difficoltà nella classificazione della musica religiosa austriaca concepita secondo la tradizione: l'autore aveva appena diciotto anni e non poteva che seguire le regole vocali e strumentali già utilizzate da altri artisti.

Una maggiore varietà tecnica ed estetica, specie nella parte riservata al canto, si può riscontrare nella *Missa Sanctae Caeciliae* in Do maggiore (1769-1773) e nella *Missa Mariäzell* in Do maggiore, così chiamata perché composta per il monastero di Mariäzell (1782), ma la maturità di Haydn in questo campo appare evidente nel gruppo delle sei messe solenni, tra le quali spiccano per grandiosità e ampiezza di costruzione, con l'uso più incisivo e vibrato dell'orchestra, la *Missa in tempore belli* in Do maggiore, detta anche *Paukenmesse (Messa dei timpani)* del 1796, la *Missa in angustiis* in Re minore, conosciuta pure come *Nelson-Messe*, del 1798, la *Theresien-Messe* in Si bemolle maggiore del 1799, la *Schöpfungs-Messe (Messa della creazione)* in Si bemolle maggiore del 1801 e l'*Harmoniemesse* in Si bemolle maggiore rispettivamente del 1764 e del 1800, il poderoso *Stabat Mater* con orchestra e organo (1773), e il brano carico di dolente religiosità *Die Sieben Worte des Erlösers am Kreuze (Le sette parole del Redentore sulla Croce)*, composto su sette frasi ricavate dai Vangeli per celebrare i funerali di Cristo e realizzato musicalmente con austerità e nobiltà di sentimenti.

Alla *Missa in angustiis* Haydn lavorò dal 10 luglio al 31 agosto del 1798; l'esecuzione ebbe luogo per la prima volta alla metà di settembre dello stesso anno nella cappella di Eisenstadt e per il genetliaco della principessa Maria Hermenegilda, moglie del conte Nikolaus II Esterazy. Pur rinchiuso tra le mura della sua tranquilla operosità di artigiano della musica, Haydn non manca di esprimere in questa Messa in Re minore le preoccupazioni e le apprensioni causate dalle guerre napoleoniche, che per lui stavano a rappresentare il capovolgimento dell'ordine costituito in Europa, nel nome dei principii della Rivoluzione francese guardata con sospetto e diffidenza. E' indicativo il sottotitolo di *Nelson-Messe*, in quanto proprio il 1° agosto 1798 l'ammiraglio inglese Nelson aveva vinto temporaneamente l'armata napoleonica ad Aboukir, senza tuttavia fermare l'avanzata dei piani di conquista dell'Europa da parte dell'imperatore francese.

Forse in quel momento Nelson stava a significare per il musicista il ritorno all'*ancien régime* e il simbolo coagulante del pensiero e delle forze della vecchia e amata civiltà, minacciata dalle teorie letterarie e filosofiche dello Sturm und Drang. Naturalmente qui come in tutta la sua opera Haydn, sempre sospinto da una visione serena e fiduciosa della vita, non vuole contrapporre un credo politico ad un altro, ma esprimere in termini musicali la propria ansia e le proprie «angustie» per il dilagare delle guerre nel cuore dell'Europa. Del resto questo stato d'animo si concretizza formalmente con alcune sottolineature di trombe e di rulli di tamburo, miranti a richiamare l'attenzione su una realtà drammatica, ma non chiusa ad un avvenire di pace.

ORCHESTRA DI SANTA CECILIA



Per il resto la *Missa in angustiis* è un blocco di lodevole fattura e di solida struttura, in una dialettica alternanza tra omofonia e polifonia, tra squarci solistici e corali, in cui svolge un ruolo determinante la grande esperienza sinfonica haydniana. Tutto si muove e si articola fluidamente, guidato da una mano pronta e sicura, capace di unire e saldare fra di loro i vari temi ed episodi vocali e strumentali, nel pieno rispetto di ciò che viene definito il classicismo in musica, alla cui base c'è l'idea della forma-sonata, intesa come sviluppo organico di un unico pensiero musicale.

Non c'è dubbio che anche da questa Messa si sprigiona un sentimento tonificante e rasserenante della vita, come riconobbe Goethe, scrivendo in «Kunst und Alterthum» (Arte e antichità) che «la pratica e l'audizione delle sue opere [di Haydn] hanno sempre comunicato una sensazione di

pienezza». «Poiché Haydn — annotò il creatore del Faust — è nostro, figlio delle nostre contrade, che crea con naturalezza la musica. Temperamento, sensibilità, spontaneità, dolcezza, forza, infine le due caratteristiche stesse del genio, ingenuità e ironia: tutto questo appartiene a lui. Se, tutto ciò, inconcepibile senza un profondo calore umano, è l'elemento costitutivo del suo essere, salutiamo la sua arte come antica nel miglior senso della parola... Tutta la musica moderna si basa su di lui. Ho sempre desiderato di poter dire sinceramente e calorosamente come sento, che l'accordo perfetto che esprime il suo genio non è che la tranquilla risonanza di un'anima nata libera, chiara e casta. Le sue composizioni sono il linguaggio ideale della verità: ciascuna delle sue parti è necessaria ad un insieme di cui essa è aspetto integrante, pur vivendo della propria vita ».

Testo

KYRIE

Kyrie eleison.

Christe eleison.

Kyrie eleison.

GLORIA

Gloria in excelsis Deo. Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.

Laudamus te. Benedicimus te. Adoramus te. Glorificamus te.

Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.

Domine Deus, Rex coelestis, Deus Pater omnipotens. Domine Fili unigenite, Jesu Christe. Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.

Qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.

Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.

Quoniam tu solus Sanctus, Tu solus altissimus, Tu solus Dominus J.

Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen.

CREDO

Credo in unum Deum, factorem coeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium; et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum et ex Patre natum ante omnia saecula, Deum de Deo, lumen de lumina, Deum verum de Deo vero, genitum, non factum, consubstantialem Patri, per quem omnia facta sunt; qui propter nos

homines et propter nostram salutem descendit de coelis.
Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine, et homo factus est.
Crocifixus etiam pro nobis: sub Pontio Pilato, passus et sepultus est.
Et resurrexit tertia die, secundum scripturas, et ascendit in coelum, sedet
ad dexteram Patris; et iterum venturus est cum gloria, iudicare vivos et
mortuos, cujus regni non erit finis.
Et in Spiritum Sanctum Dominum et vivificantem, qui ex Patre Filioque
procedit, cui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur.
Qui locutus est per Prophetas; et unam sanctam catholicam et
apostolicam ecclesiam.
Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum. Et expecto
resurrectionem mortuorum. Et vitam venturi saeculi. Amen.

SANCTUS

Sanctus, Sanctus, Sanctus
Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt coeli et terra gloria tua.
Osanna in excelsis.

BENEDICTUS

Benedictus qui venit
in nome Domini.
Osanna in excelsis.

AGNUS DEI

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
Dona nobis pacem.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di
Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 20 Dicembre 1980,
direttore Wolfgang Sawallisch**

"SANCTI BERNARDI VON OFFIDA" (HEILIGMESSE)

Messa in si bemolle maggiore per soli, coro e orchestra Hob:XXII:10

Musica: Franz Joseph Haydn

Organico: soprano, contralto, tenore, basso, coro misto a quattro voci, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, timpani, archi e continuo (organo)

Composizione: 1796

Prima esecuzione: Eisenstadt, Bergkirche dell'Eszterháza Theater, 13 Settembre 1796

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1802

Struttura musicale

Kyrie - Adagio (Si bemolle maggiore). Allegro moderato

Gloria

- Gloria in excelsis Deo - Vivace (Si bemolle maggiore)
- Gratias agimus - Allegretto (Sol minore). Più Allegro
- Quoniam tu solus sanctus - Vivace (Si bemolle maggiore)

Credo

- Credo in unum Deum - Allegro (Si bemolle maggiore)
- Et incarnatus est - Adagio (Mi bemolle maggiore)
- Et resurrexit - Allegro (Do minore - Sol minore)
- Et vitam venturi saeculi - Vivace assai (Si bemolle maggiore)

Sanctus

- Sanctus - Adagio (Si bemolle maggiore)
- Pleni sunt coeli - Allegro (Do minore - Si bemolle maggiore)

Benedictus - Moderato (Mi bemolle maggiore)

Agnus Dei

- Agnus Dei - Adagio (Si bemolle minore - Re bemolle maggiore)
- Dona nobis pacem - Allegro (Si bemolle maggiore)

Dopo i cinque anni trascorsi prevalentemente in Inghilterra nel corso dei due successivi e trionfali viaggi che videro fra l'altro la nascita delle Sinfonie "Londinesi" e della Sinfonia concertante, Haydn fece ritorno a Vienna nell'agosto 1795, riprendendo le sue funzioni di Kapellmeister presso gli Esterházy; egli, d'altronde, non si era mai licenziato dall'incarico, ma aveva solamente ottenuto un periodo di congedo.

CASTELLO DELLA FAMIGLIA ESTERHÁZY



Tuttavia, alle dipendenze del nuovo principe Nicolaus II, succeduto al fratello Anton, il suo ruolo fu più formale che sostanziale; l'unico impegno contrattuale che gli venne richiesto fu quello di scrivere ogni anno una Messa da eseguirsi in settembre presso la residenza estiva di Eisenstadt (gli Esterházy avevano abbandonato la residenza di Esterháza, e vivevano a Vienna) in occasione dell'onomastico della consorte del principe, la principessa Maria Ermenegilda.

È dunque in questo contesto che nascono, fra il 1796 e il 1802, sei differenti Messe, che costituiscono, insieme agli Oratori *Die Schöpfung* e *Die Jahreszeiten*, i frutti più complessi della tarda creatività dell'autore, ormai del tutto disimpegnato sul fronte della Sinfonia: la *Missa Sancti Bernardi von Offida* o *Heiligmesse* (1796), la *Missa "in tempore belli"* o *Paukenmesse* (1797), la *Missa "in angustis"* o *Nelsonmesse* (1798), la *Theresienmesse* (1799), la *Messa della Creazione* (1801) e la *Harmoniemesse* (1802). Si è a lungo discusso sull'ordine di composizione delle prime due Messe, entrambe datate 1796 sull'autografo; tuttavia è ormai certo che la *Missa "in tempore belli"* venne ascoltata nel 1797 presso la Bergkirche di Eisenstadt, mentre la *Heiligmesse* fu eseguita nello stesso luogo un anno prima, il 12 settembre 1796, nel giorno onomastico della principessa. Tuttavia Haydn ritenne di dover ritoccare l'anno seguente la partitura; una migliore conoscenza dei componenti dell'orchestra impegnata presso gli Esterházy lo stimolò a rendere più complesse le parti di clarinetti e trombe.

Di fatto, questo straordinario impegno nel campo della Messa trova pochi paragoni fra i compositori del tempo. A quattordici anni di distanza dal suo ultimo lavoro del genere, la *Mariazeller* del 1782, Haydn crea sei vaste e diversissime partiture, per comprendere le quali occorre tenere presenti, da una parte, il rispetto di consolidati stilemi della musica sacra cattolica, e, dall'altra, l'approccio razionale e sereno di Haydn alla religiosità. Esse appartengono infatti al tipo della Messa-Cantata, in cui ogni parte dell'"Ordinarium Missae" (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei*) viene divisa al proprio interno in differenti sezioni fra loro contrastanti, affidate a una vasta orchestra, coro, e quattro solisti di canto. Del tutto piena e convinta è l'adesione di Haydn al cosiddetto *stilus mixtus*, ovvero lo stile della Messa concertata napoletana, che alternava brani in stile "antico" e contrappuntistico - riservati a determinati momenti tipici della Messa - ed altri in stile

"moderno" e profano; il risultato è quello di una interpretazione attenta non alla lettera del testo ma al suo valore celebrativo.

VILLA DELLA FAMIGLIA ESTERHÁZY



L'idea della Messa come grande festa sonora, si sposa poi alla particolare religiosità di Haydn, "la cui devozione", per usare le parole di Griesinger, il primo biografo, "non fu demoralizzata o sempre penitente, ma piuttosto sorridente, riconciliatoria, credente, e la sua musica sacra rivela questo carattere". Tuttavia rispetto alla *Mariazeller* le sei tarde Messe mostrano maggiori ambizioni; l'esperienza londinese aveva offerto ad Haydn l'opportunità di lavorare con orchestre di vasto organico, e di maturare uno stile sinfonico estremamente ricco, variato e raffinato. Ecco quindi che nelle ultime Messe viene ridotto lo spazio assegnato ai solisti vocali, e l'orchestra viene chiamata ad esaltare la propria funzione di tessuto connettivo, mutuando dalla prassi sinfonica sia le forme, sia il principio dell'elaborazione tematica, sia lo straordinario valore espressivo della strumentazione.

A queste caratteristiche aderisce compiutamente anche la prima delle sei Messe, il cui primo nomignolo è legato alla figura di San Bernardo di Offida (1604-94), un monaco italiano che visse per decenni in povertà, impegnandosi in favore dei malati e dei miseri; venne beatificato da Papa Pio VI il 19 maggio 1795, un anno prima della stesura della Messa. Il secondo nomignolo *Heiligmesse* è dovuto, come si vedrà, alla presenza di una vecchia melodia ecclesiastica.

L'influenza del sinfonismo si avverte immediatamente nella partitura, fin dall'iniziale *Kyrie*, che, anziché essere diviso in tre sezioni ("Kyrie-Christe-Kyrie"), segue l'articolazione *Adagio-Allegro moderato*, propria dei primi movimenti di undici delle "Londinesi"; tuttavia, dopo la solenne introduzione, l'*Allegro moderato* si allontana dai principi puri del sinfonismo, avvicinando plasticamente diverse situazioni: un tema sinfonico, un complesso fugato, un tema ascendente diviso fra piano e forte (ed è la breve parentesi del *Christe*), un ritorno del primo tema interrotto da pause sospensive.

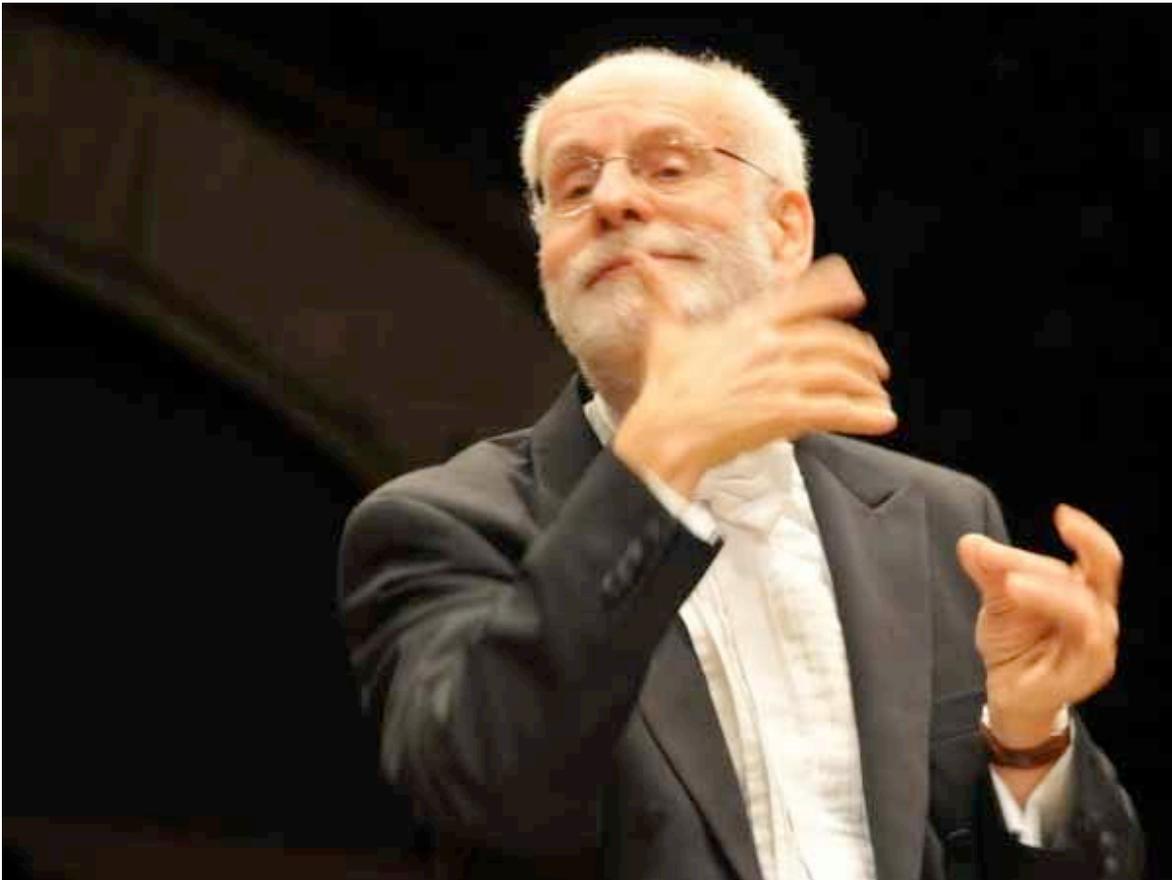
Il *Gloria*, come nelle altre Messe, si divide in tre sezioni, due sezioni giubilanti che incorniciano il centrale e riflessivo "Qui tollis". Nella prima sezione è possibile verificare come l'intonazione del testo poetico segua scelte espressive codificate da una lunga tradizione, con l'innodico scoppio iniziale cui si contrappone il meditativo "Et in terra pax". È però il "Gratias agimus tibi" il momento più alto (vengono finalmente in primo piano i solisti), per l'impiego di un contrappunto singolarmente fitto e complesso che riflette con l'altezza concettuale della scrittura il momento spirituale del testo. L'ultima sezione si chiude con la fuga, impeccabile e dinamica, sul "Cum Sancto Spiritu".

La medesima struttura tripartita del *Gloria* si ritrova nel *Credo*, che presenta nell'insieme una intonazione stilisticamente più arcaica, come nei ripetuti unisoni della prima sezione, che alludono al valore assiomatico delle proposizioni del testo sacro. Come sempre, la sezione dell'"Et incarnatus est", in cui si descrive il mistero del concepimento divino, è quella più studiata; Haydn sceglie qui di riprendere un suo vecchio Canone sul testo profano "Gott in Herzen, ein gut Weibchen in Arm" ("Dio nel cuore, una buona fanciulla fra le braccia"); tre soliste femminili, e poi tre solisti maschili, intrecciano le linee del Canone, e il coro conclude la meditativa pagina. La sezione dell'"Et resurrexit" sfocia

nella serrata e vasta fuga dell'"Et vitam venturi saeculi", che chiude come di prammatica l'intero Credo.

È al *Sanctus* che la partitura deve il nome di *Heiligmesse*, per la presenza, nelle voci interne del coro, di un antico tema liturgico tedesco sulla traduzione ("Heilig, heilig, heilig") del testo "Sanctus, sanctus, sanctus". A parte questo fatto, la sezione è assai succinta, e sfocia nell'*Allegro*, opportunamente contrastante, del "Pleni sunt coeli", con il breve fugato sull'"Osanna".

TON KOOPMAN



Pagina di altre dimensioni e di altro spessore concettuale è il *Benedictus*, che può essere paragonato, formalmente, a un *Andante* di Sinfonia, in cui però si inseriscono la melodia vocalistica di sapore profano e i ritmi puntati baroccheggianti, in una sintesi di magistrale concentrazione espressiva; significativo che per non turbare l'esito di questa pagina Haydn abbia evitato una nuova sezione fugata per l'"Osanna", applicando questo testo alla breve coda.

D'altronde anche nell'*Agnus Dei* lievita la tensione, con una ambientazione austera, in cui il coro è accompagnato dai soli archi; l'ultima sezione, "Dona nobis pacem", si apre con una intonazione giubilante che si riallaccia al *Kyrie* e al *Gloria*, ma segue poi percorsi assai studiati, con le improvvise pause, le frasi mormorate, le lunghe corone, le armonie inattese, che attribuiscono grande varietà alla conclusione della mirabile partitura.

Arrigo Quattrocchi

Testo

KYRIE

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

GLORIA

Gloria in excelsis Deo. Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.
Laudamus te. Benedicimus te. Adoramus te. Glorificamus te. Gratias
agimus tibi propter magnam gloriam tuam. Domine Deus, Rex coelestis,
Deus Pater omnipotens. Domine Fili unigenite, Jesu Christe. Domine
Deus, Agnus Dei, Filius Patris. Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram. Qui sedes ad
dexteram Patris, miserere nobis. Quoniam tu solus Sanctus, Tu solus
Dominus. Tu solus altissimus, Jesu Christe. Cum Sancto Spiritu in gloria
Dei Patris. Amen.

CREDO

Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium. Et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum. Et ex Patre natum ante omnia saecula. Deum de Deo, lumen de lumina, Deum verum de Deo vero. Genitum, non factum, consubstantialem Patri, per quem omnia facta sunt. Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de coelis. Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine, et homo factus est. Crocifixus etiam pro nobis: sub Pontio Pilato passus, et sepultus est. Et resurrexit tertia die secundum Scripturas. Et ascendit in coelum: sedet ad dexteram Patris. Et iterum venturus est cum gloria judicare vivos et mortuos: cujus regni non erit finis. Credo in Spiritum Sanctum, dominum, et vivificantem, qui ex Patre Filioque procedit. Qui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur, qui locutus est per Prophetas. Credo in unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam. Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum. Et expecto resurrectionem mortuorum. Et vitam venturi saeculi. Amen.

SANCTUS

Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt coeli et terra gloria tua.
Osanna in excelsis.

BENEDICTUS

Benedictus qui venit in nome Domini.
Osanna in excelsis.

AGNUS DEI

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della musica, 6 Novembre 2004, direttore Ton Koopman**

TE DEUM "GRANDE TE DEUM", HOB:XXIIIc:2

in Do maggiore per coro e orchestra

Musica: Franz Joseph Haydn

- Te Deum laudamus - Allegro (Do maggiore)
- Te ergo quaesumus - Adagio (Do minore)
- Aeterna fac cum sanctis tuis - Allegro moderato (Do maggiore)

Organico: coro misto a quattro voci, flauto, 2 oboi, 2 fagotti, 2 corni, 3 trombe, 3 tromboni, timpani, archi e continuo (organo)

Composizione: Eisenstadt, 1799 - 1800

Prima esecuzione: Eisenstadt, Ottobre 1800

Edizione: Doblinger, Vienna-Monaco, 1959

Il *Te Deum* in Do maggiore Hob. XXIIIc:2 appartiene all'ultimo periodo creativo di Haydn, un decennio di attività intensissima, segnato da una rigogliosa fioritura di lavori sacri: sei Messe, tre Oratori (uno liturgico, *Le sette parole di Cristo sulla croce*, e due di argomento edificatorio, *La creazione* e *Le stagioni*); nonché appunto il *Te Deum* in oggetto, che costituisce un piccolo ma prezioso gioiello in questo ricco contesto.

La partitura comprende tre sezioni, la prima delle quali si apre con la citazione del tema del *Te Deum* gregoriano, esposto subito dall'orchestra in modo incisivo e poi ripreso dal coro all'unisono.

Tutto questo *Allegro* iniziale si svolge con una scrittura omofonica del coro, sorretta dal dinamismo propulsivo dell'orchestra. In posizione centrale troviamo un breve e meditativo *Adagio* in Do minore ("Te ergo quaesumus"), in cui tacciono i fiati (ad eccezione dei tromboni).

Ma è solo una breve pausa nel flusso continuo del maggiore che riprende con un *Allegro moderato* ("Aeterna fac"), che è comunque più frastagliato della sezione iniziale; vi troviamo un momento di esitazione, con i soprani soli in pianissimo ("Sine peccato"), e poi una lunga e complessa sezione fugata, per la cui conclusione, severa e fastosa, non è sbagliato individuare un modello nelle ultime battute del coro finale di

Testo

Te Deum laudamus. Te Dominum confitemur,
Te aeternum Patrem omnis terra veneratur.
Tibi omnes Angeli, Tibi coeli et universae Potestates;
Tibi Cherubini et Seraphim incessabili voce proclamant:
Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth.
Pieni sunt coeli et terra majestatis gloriae tuae.
Te gloriosus Apostolorum chorus;
Te Prophetarum laudabilis numerus;
Te Martyrum candidatus laudat exercitus.
Te per orbem terrarum sancta confitetur Ecclesia,
Patrem immensae majestatis,
Venerandum tuum verum et unicum Filium;
Sanctum quoque Paraclitum Spiritum.
Tu Rex gloriae, Christe.
Tu Patris sempiternus et Filius.
Tu ad liberandum suscepturus hominem non horruisti Virginis uterum.
Tu, devicto mortis aculeo, aperuisti credentibus regna coelorum.
Tu ad dexteram Dei sedes, in gloria Patris.
Judex crederis esse venturus.
Te ergo quaesumus, tuis famulis subveni, quos pretioso sanguine redemisti.
Aeterna fac cum sanctis tuis in gloria numerari.
Salvum fac populum tuum. Domine, et benedic haereditati tuae.
Et rege eos: et extolle illos usque in aeternum.
Per singulos dies benedicimus te.
Et laudamus nomen tuum in saeculum et in saeculum saeculi.
Dignare, Domine, die isto sine peccato nos custodire.
Miserere nostri, Domine, miserere nostri.
Fiat misericordia tua. Domine, super nos, quemadmodum speravimus in te.
In te Domine speravi: non confundar in aeternum.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 12 Ottobre 2002,
direttore Myung-Whun Chung**

BERENICE CHE FAI?

Cantata per soprano e orchestra, Hob:XXIVa:10

Musica: Franz Joseph Haydn

1. Berenice, che fai - Allegro (Re maggiore)
2. Non partir - Largo (Mi maggiore) aria
3. Me infelice - recitativo
4. Perchè se tanti siete - Allegro (Fa minore)

Organico: soprano, flauto, 2 oboi, 2 clarinetti

Composizione: 1795

Edizione: Doblinger, Vienna-Monaco, 1966 in *Diletto musicale n. 129*

Il doppio viaggio a Londra di Haydn ha naturalmente il suo frutto più prezioso nella composizione delle Sinfonie; ma in realtà Haydn intendeva farvisi conoscere in tutti i campi, anche vocali e solistici, e allo stesso tempo ricevere esperienze e conoscenze nuove, legate alle fervide condizioni musicali di quella Capitale (parti, ad esempio, con alcune Cantate già composte, pensando di variare sul posto la strumentazione secondo il caso). Questa *Cantata*, conosciuta anche come "Scena di Berenice" ("Scena composta per la signora Banti" si legge sull'autografo conservato nella Biblioteca Nazionale di Vienna), fu scritta da Haydn durante il secondo soggiorno londinese nel 1795 per Brigitta Giorgi Banti (primo soprano dell'"Opera Concert") ed è una delle pagine più ampie e importanti lasciate dal compositore austriaco nello stile dell'opera seria italiana.

Fu presentata al King's Theatre il 4 maggio 1795, assieme a una "ripresa" della *Sinfonia "Militare"*, e accolta da immediato favore; il "Morning Chronicle" del 6 maggio esaltò "il grande stile" della Scena, riservando solo qualche appunto ai "trilli" della Giorgi Banti, per altro ammirata nell'espressione dei recitativi. Il testo deriva dall'*Antigono* di Metastasio, da quella scena settima dell'atto terzo in cui Berenice, abbandonata dal suo amante Demetrio, prende tragicamente coscienza del suo destino di solitudine; la struttura formale segue quell'articolazione quadripartita (Recitativo - Aria tenera - Recitativo - Aria concitata) che diventerà

basilare nel melodramma dell'Ottocento; l'orchestra presenta la stessa tessitura delle Sinfonie del secondo viaggio londinese e, lungi da funzioni di semplice accompagnamento, si compenetra in ogni idea della composizione.

PALAZZO ESTERHÁZY



Lavorata sulle grandi capacità drammatiche della Giorgi Banti, come argomento "patetico" irrobustito di "Sturm und Drang", studio di carattere, contrasto drammatico fra delicatezza e veemenza, mobilità e audacia di modulazioni, la *Scena di Berenice* sarà un modello vincolante per la Scena e Aria "Ah Perfido!" op. 65 del giovane Beethoven; «è ragione di meraviglia», scrive Robbins Landon, come entrambi, Haydn e Beethoven, siano stati capaci di sollevare un genere alla moda come la cantata italiana in una pura «opera d'arte viennese».

In effetti, che il meglio della tradizione vocale italiana si trovi inoculato nello stile sonatistico dei grandi viennesi è una prospettiva critica ormai acquisita; la *Scena di Berenice* mostra questo straordinario processo (realizzatosi nel teatro di Mozart da ormai un decennio) mentre prende forma in Haydn, nell'inesauribile fecondità di quella stagione londinese.

Giorgio Pestelli

Testo

Scena composta per la Signora Banti in "Antigono" di Pietro Metastasio

Berenice, che fai?
Muore il tuo bene, stupida, e tu non corri!

Oh Dio! vacilla l'incerto passo; un gelido mi scuote
insolito tremor tutte le vene, e a gran pena il suo peso il pie sostiene.
Dove son? Dove son? Qual confusa folla d'idee tutte
funeste adombra la mia ragion?
Veggio Demetrio; il veggio che in atto di ferir...
Fermati! Fermati! Vivi! D'Antigono io sarò.

Del core ad onta volo a giurargli fè:

dirò, che l'amo; dirò...
Misera me, s'oscura il giorno, balena il ciel!
L'hanno irritato i miei meditati spergiuri.
Ahimè! Lasciate ch'io soccorra il mio ben, barbari Dei!

Voi m'impedite e intanto forse un colpo improvviso...

Ah, sarete contenti; eccolo ucciso.
Aspetta, anima bella! Ombre compagne a Lete andrem.

Se non potei salvarti potrò fedel...
Ma tu mi guardi, e parti? Non partir!

Non partir, bell'idol mio;
per quell'onda

all'altra sponda
voglio anch'io passar con te!

Me infelice! Che fingo? Che ragiono?
Dove rapita sono dal torrente crudel dei miei martiri?

Misera Berenice, ah, tu deliri!
Perché, se tanti siete,
che delirar mi fate,
perché non m'uccidete,
affanni del mio cor?

Crescete, oh Dio, crescete,
finché mi porga aita
con togliermi di vita
l'eccesso del dolor.

**Testo prelevato dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 8 Maggio 1997, direttore
Frans Brüggen, soprano Maria Luisa Martin Espada**

CONCERTO IN DO MAGGIORE PER OBOE E ORCHESTRA, HOB:VIIG:C1

Musica: Franz Joseph Haydn

- Allegro spiritoso

Organico: oboe solista, 2 corni, 2 trombe, timpani, 2 violini, viola, basso

Composizione: 1784 circa

Sembra ormai certo che il *Concerto in Do maggiore per oboe e orchestra* non possa attribuirsi ad Haydn, bensì evidentemente a un suo scrupoloso imitatore.

WOLFGANG AMADEUS MOZART



In ogni caso, che sia di scuola o no tutto è ancora da verificare, pare a noi che senza troppe preoccupazioni filologiche, si possa dire almeno questo: che se il ricalco c'è stato, ne va apprezzata la sapienza, poiché se invece il *Concerto* è autentico, lo si può davvero considerare un brillante saggio di invenzione musicale.

Composto presumibilmente attorno al 1784, bisogna in realtà considerare il lato artigianale del lavoro di Haydn come musicista di corte e anche di mercato, per cui nemmeno i suoi non pochi capolavori sfuggono a un criterio di attività che lo vedeva impegnato a produrre quotidianamente e può ben dirsi senza sosta, al tempo stesso ponendosi per il suo talento al centro di un mondo musicale che in buona parte misurava su di lui le proprie scelte stilistiche, le proprie *mode*.

Ci vorrà un Mozart per uscire da tali tutele, ma dopo averle subite, e quindi ci vorrà un Beethoven per chiudere definitivamente, anch'egli dopo averla sperimentata, la stagione haydniana della musica austriaca.

Dunque un pezzo come quello che s' esegue, a parte le legittime preoccupazioni degli studiosi, non cessa comunque di far riferimento a una paternità pur sempre legittima, non fosse per come lo strumento solista viene chiamato a esibirsi nel rapporto con l'orchestra, in uno stile che tien conto delle formule *galanti* però arricchendole e anche snaturandole con le emozioni di un gusto espressivo che sfrutta il suono dell'oboe, la ricchezza del suo timbro, con un'intensità nient'affatto riducibile a un Settecento di maniera.

Luigi Pestalozza

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 13 aprile 1975**

CONCERTO IN MI BEMOLLE MAGGIORE PER 2 CORNI E ORCHESTRA, HOB:VIID:2

Musica: Franz Joseph Haydn

1. Allegro maestoso
2. Romance
3. Rondò

Organico: 2 corni solisti, 2 oboi, 2 corni, archi

Composizione: 1760 circa

Se si tolgono il *Concerto in Re maggiore per violoncello e orchestra* (1783), a giusta ragione considerato un modello nel suo genere per lo stretto rapporto dialogante fra il solista e il gruppo strumentale, e la *Sinfonia concertante in Si bemolle maggiore per violino, violoncello, oboe, fagotto e orchestra* (1792), riecheggiante gli stilemi chiari e brillanti delle sinfonie londinesi, il resto della estesa produzione Concertistica di Haydn (oltre quaranta divertimenti per orchestra e per complessi strumentali vari e una trentina di Concerti per diversi strumenti solisti e orchestra) non esce dagli schemi di un artigianato di ottima fattura, sulla scia del cosiddetto classicismo in musica.

A questa regola non sfugge il *Concerto n. 2 in Mi bemolle maggiore per due corni e piccola orchestra* la cui data di composizione non si conosce con esattezza, ma dovrebbe risalire intorno al 1760. Esso è articolato in tre tempi di piacevole ed elegante musicalità. Il primo tempo (*Allegro maestoso*) si apre con una breve introduzione dell'orchestra, formata dagli archi, due oboi e due corni non solisti: si ode il tema principale, ben caratterizzato ritmicamente, su cui si inseriscono i due corni solisti, annuncianti un secondo tema in Si bemolle maggiore dal tono fresco e spigliato, con passaggi virtuosistici, soprattutto nel gioco di imitazione sulla base di una successione di accordi di terza.

Nello sviluppo delle modulazioni ritorna il tema iniziale, prima che il discorso strumentale, punteggiato da alcune figurazioni in terzine, si concluda tra fosforescenti sonorità. Il secondo tempo (*Romance*) è un adagio in Mi bemolle maggiore, avviato dal primo corno e ripreso dai primi violini; da esso si sprigiona un clima di spensierata e gioviale

musicalità. Non mancano brevi episodi in tono minore e in tono maggiore, tra i quali riaffiora costantemente il tema principale, secondo le caratteristiche della forma del rondò.



Il concerto si conclude all'insegna del più cordiale e sincero ottimismo, secondo le regole del classicismo illuministico, dove il bene trionfa sempre sul male, qualunque siano le esperienze della vita dell'uomo.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Piazza del Campidoglio, 28 luglio 1982**

CONCERTO IN RE MAGGIORE PER FLAUTO ED ARCHI, HOB:VIIF:D1

Musica: Franz Joseph Haydn

- Allegro moderato

Organico: flauto solista, 2 violini, viola, basso

Composizione: data sconosciuta

Attribuito a Leopold Hoffmann

Si sa che Haydn compose nel 1765 un *Concerto per flauto e archi*, il cui manoscritto è andato disperso. Successivamente, nella nostra epoca, il musicologo americano Howard Chandler Robbins Landon (Boston 1926), fondatore della Haydn Society e studioso della musica del maestro di Rohrau ha scoperto due copie contemporaneamente di un *Concerto per flauto e archi* con la firma di Léopold Hoffmann (1738-1793), organista e compositore di musica di chiesa molto stimato a Vienna, probabilmente conosciuto da Haydn. Secondo il Landon non è possibile stabilire con esattezza fino a che punto il *Concerto per flauto* sia quello originale di Haydn e dove sia intervenuta la revisione di Hoffmann, del quale non si hanno notizie dettagliate sulle composizioni profane. Il dubbio resta, anche se non si esclude a priori la paternità di Haydn, tanto è vero che questa partitura è inserita nel settimo volume del catalogo tematico curato da Anthony van Hoboken.

Lo stile del Concerto è di chiaro e indiscutibile gusto rococò e le varie ornamentazioni melodiche hanno una evidente parentela con la musica da camera coltivata e dedicata al flauto da Quantz e Carl Philipp

Emanuel Bach. Il primo tempo (*Allegro moderato*) viene introdotto in modo cordiale e spigliato dagli archi, su cui poi si inserisce la melodia lineare e scorrevole del flauto, ripetuta più di una volta. Non manca naturalmente la cadenza che forse non è quella originale.

LEOPOLD HOFFMANN



Il secondo tempo (*Adagio*) ha il fascino delle antiche serenate e il flauto dispiega con delicatezza e morbidezza di canto tutta la particolare poesia che promana dal suo strumento, dai toni e dagli accenti agresti e pastorali. Brillante nei suoi scarti ritmici è il terzo tempo (*Allegro molto*) sostenuto dal piacevole ed estroso fraseggio dello strumento solista, che disegna nell'aria giochi sonori arabescati di frizzante felicità inventiva.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 20 marzo 1981**

CONCERTO N. 1 IN DO MAGGIORE PER VIOLINO ED ORCHESTRA D'ARCHI, HOB:VIIa:1

Musica: Franz Joseph Haydn

1. Allegro moderato
2. Adagio (Fa maggiore)
3. Finale. Presto

Organico: violino solista, orchestra d'archi

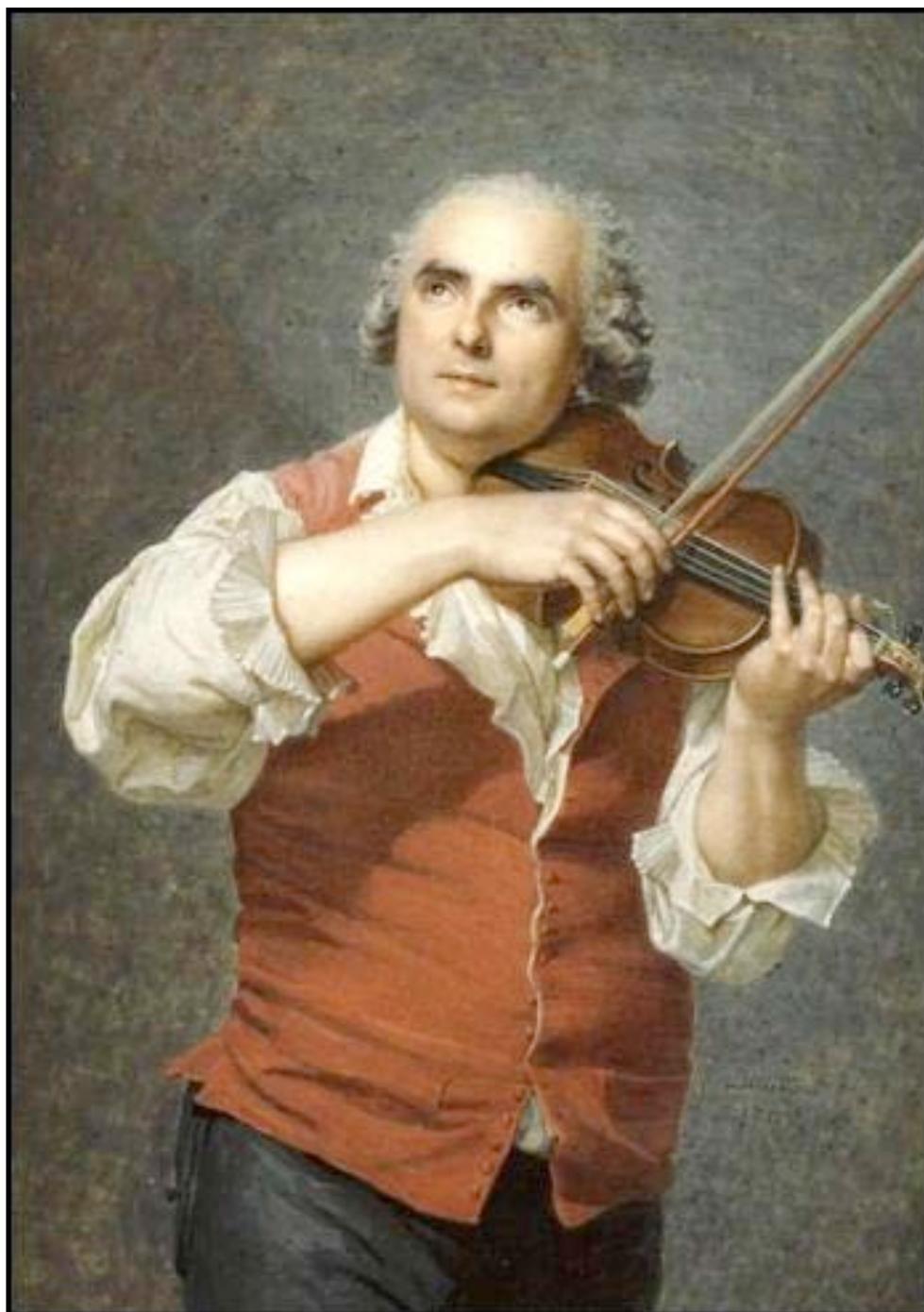
Edizione: G. Henle Verlag, Monaco-Duisburg, 1969

Composto per Luigi Tomassini

Alla produzione di Concerti per svariati strumenti Franz Joseph Haydn ebbe modo di dedicarsi soprattutto nei primi anni della sua permanenza ad Eisenstadt, la splendida residenza a sudest di Vienna dei principi Esterhàzy. Alle dipendenze di questi nobili ungheresi amanti delle arti, il compositore doveva rimanere legato complessivamente per quasi un trentennio, dal 1761 fino alla morte del principe Nikolaus Esterhàzy nel 1790. Nei primi anni del servizio presso gli Esterhàzy, Haydn ricoprì la carica di vice-maestro di cappella, poiché il ruolo di maestro di cappella era riservato al vecchio Joseph Gregor Werner, da lungo tempo dipendente dei principi. Di fatto, data l'età avanzata di Werner, Haydn aveva pieni poteri su tutta la gestione della intensa e fertilissima vita musicale della corte principesca.

Il principe Paul Anton, e, dopo la scomparsa di questi nel 1762, il principe Nikolaus, mantenevano un'orchestra di corte composta da solisti selezionati personalmente dal vice maestro di cappella, cui si aggiunsero in seguito una compagnia di attori e una troupe operistica.

LUIGI TOMASSINI



Nessuno sforzo era risparmiato per promuovere l'attività musicale, sia perché questa si inseriva in un complessivo programma di sfarzo mecenatesco, sia perché corrispondeva a una sincera passione dei principi. Date queste straordinarie condizioni di lavoro, Haydn ebbe modo di applicare il proprio ingegno a tutti i principali campi compositivi, dal teatro d'opera, alla sinfonia, alla musica da camera. D'altronde, i confini fra l'attività sinfonica e quella cameristica erano molto incerti, visto che l'orchestra degli Esterházy comprendeva, agli inizi, una quindicina di elementi, che poi sarebbero quasi raddoppiati. Logico che il compositore cercasse sia di stimolare sia di ingraziarsi i suoi strumentisti scrivendo per loro dei Concerti solistici che ne mettessero in luce le qualità strumentali.

Per il primo violino Luigi Tomasini, solista di indiscussa qualità, vennero dunque verosimilmente scritti i vari Concerti per violino, almeno quattro, uno dei quali smarrito. La destinazione a Tomasini - nato a Pesaro nel 1741 e formatosi a Vienna e a Venezia, giunto appena ventenne al servizio degli Esterházy - è certa almeno per il Concerto in Do maggiore, poiché, nel suo catalogo autografo, Haydn lo indicò come "Concerto per il violino fatto per il Luigi", ossia appunto Tomasini. Non si può offrire una datazione sicura per questa partitura, come per molti altri lavori giovanili di Haydn, ma solo un termine ante quem, il 1769, e un complessivo orientamento per i primissimi anni del soggiorno ad Eisenstadt, 1701-65.

Non stupisce che, fra i Concerti per violino di Haydn, sia stato questo ad imporsi nel favore del pubblico e dei moderni solisti, per la piacevolezza delle idee e la solidità della costruzione, pur secondo principi che non verranno poi ripresi dal compositore nei suoi anni maturi. Infatti, rispetto ai lavori di Haydn più comunemente eseguiti, che offrono del compositore l'immagine del grande maestro del classicismo, troviamo in questa partitura uno degli aspetti meno frequentati e ciò nondimeno più affascinanti della sua personalità, quello di autentico mediatore fra lo stile barocco e quello classico.

Il Concerto in Do maggiore, infatti, è la tipica opera di un periodo di transizione, in cui l'alternanza fra sezioni orchestrali e sezioni solistiche, come anche la mancanza di un chiaro bitematismo, rimandano al periodo barocco, mentre la scorrevolezza dell'eloquio e la vena cantabile, di

impronta galante, guardano verso il futuro. Accompagnata dai soli archi (e dal cembalo, nelle esecuzioni "filologiche") la partitura si articola in tre movimenti.

NICOLAUS III ESTERHÁZY



L'iniziale *Allegro moderato* viene aperto da una energica sezione orchestrale, con una idea dinamica e solenne, ma l'apparizione del solista dona nuovo interesse al tema principale, presentato in robusti bicordi; e nella riesposizione questi bicordi piegheranno inconsuetamente il discorso verso il modo minore.

Vero capolavoro del Concerto è però il centrale *Adagio*, incorniciato da due luminose scale ascendenti sostenute dagli accordi degli archi, e per il resto consistente in una limpida e soave cantilena nel registro acuto del violino solista, accompagnato delicatamente dagli archi in pizzicato; un mirabile movimento di serenata, in somma.

Il finale, *Presto*, assai debitore del gusto italiano, con il ritmo ternario e la scelta di un materiale fortemente dinamico, non ha la forma di rondò ma di allegro di sonata, e viene innervato dalle figurazioni virtuosistiche del solista.

Arrigo Quattrocchi

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 29 Novembre 1998,
direttore e violinista Vladimir Spivakov**

CONCERTO N. 4 IN SOL MAGGIORE PER VIOLINO E ARCHI, HOB:VIIA:4

Musica: Franz Joseph Haydn

1. Allegro moderato
2. Adagio (Do maggiore)
3. Allegro

Organico: violino solista, 2 violini, viola, basso

Composizione: 1769

Edizione: Doblinger, Vienna-Monaco, 1961 in *Diletto musicale n. 79*

La personalità di Haydn giganteggia in tutti i settori della musica e a lui va il merito di aver condotto la composizione strumentale, con la densità delle sue strutture dialettiche e con lo sviluppo della forma-sonata, fuori dalle ingenuità dello stile galante. Egli è stato il pioniere del quartetto d'archi e della sinfonia, il rinnovatore dell'oratorio di stile haendeliano, il compositore versatile di opere serie e comiche secondo il gusto italiano, il creatore di una forma pianistica che consegnò al titanismo beethoveniano.

Amico di Mozart e insegnante di Beethoven, l'influenza esercitata da Haydn su entrambi fu enorme, specialmente nel campo della sinfonia e del quartetto d'archi, sebbene la maturità di Haydn beneficiasse largamente della musica del più giovane Mozart, soprattutto nei lavori scritti dopo il 1790. L'attività musicale di Haydn è vasta e complessa e passa dalle galanterie giocose e brillanti dei suoi primi divertimenti allo splendore preromantico dei pezzi orchestrali e dei grandi e fastosi Oratori, che contribuiscono alla definizione dell'opera lirica agli inizi dell'Ottocento.

Secondo i dati più recenti la sua intensa e solida produzione comprende 108 sinfonie, 16 ouvertures, 47 divertimenti per orchestra e per complessi strumentali vari, 83 quartetti per archi, 32 Concerti per diversi strumenti solisti e orchestra, 52 sonate per pianoforte, 8 sonate per violino e clavicembalo, 31 trii per pianoforte, violino e violoncello, 126 trii per baryton (un vecchio tipo di viola da gamba), 14 messe, vari pezzi sacri, cantate, arie e Lieder, 18 opere teatrali, 5 opere per marionette, 3

Oratori (*Il ritorno di Tobia*, *La creazione* e *Le stagioni*). Oltre alla quantità, nella musica di Haydn conta la qualità, che punta sulla organizzazione razionale del mezzo espressivo, allargando le basi dello "sviluppo" sonoro, inteso come mutazione ora melodica, ora ritmica, ora armonica, così da intensificare l'uso delle progressioni e modulazioni, quali elementi di un serrato procedimento dialettico.

BEETHOVEN GIOVANE



Un esempio illuminante di questo specifico modo di comporre di Haydn si può riscontrare nel *Concerto in Sol maggiore* scritto intorno al 1769. Al di là della freschezza e della varietà dell'invenzione musicale, questo brano rivela nell'autore una spiccata vocazione per la melodia, sorretta da una ben costruita elaborazione tematica nella triplice disposizione dei tempi, di classico impianto formale. Una impostazione del discorso strumentale non più rigidamente settecentesca e accademica, tanto che ad essa guardò con curiosità e ammirazione lo stesso Beethoven, che in più occasioni tenne presente il modello haydniano.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 24 aprile 1985**

CONCERTO N. 1 IN DO MAGGIORE PER VIOLONCELLO ED ORCHESTRA, HOB:VIIB:1

Musica: Franz Joseph Haydn

1. Moderato
2. Adagio
3. Allegro molto

Organico: violoncello solista, 2 oboi, 2 corni, 2 violini, viola, basso

Edizione: Artia, Praga, 1963 in *Musica Viva Historica XII*

Haydn si dedicò alle composizioni di Concerti per strumento solista e orchestra per lo più nei primi anni del suo servizio presso la famiglia Esterhàzy. Nel 1761, ma secondo alcuni già l'anno precedente, Joseph Haydn aveva abbandonato infatti la carriera di "libero professionista" a Vienna per entrare alle dipendenze della famiglia principesca ungherese. Questo rapporto sarebbe durato trent'anni, un periodo in cui il musicista ebbe modo di sperimentare e di collaudare soluzioni compositive diverse dal consueto e, soprattutto, di poterle verificare nelle esecuzioni che si tenevano regolarmente almeno due volte la settimana nelle residenze principesche di Eisenstadt e di Esterhàza. Soprattutto il primo decennio presso gli Esterhàzy fu un

periodo estremamente favorevole che vide un ampliamento e uno sviluppo delle facoltà compositive vertiginoso.

È in questo periodo che si situa la nascita del *Concerto in Do maggiore*, di cui non si conosce con precisione la data di composizione: come molte composizioni coeve andò dispersa, per essere ritrovata solamente nel dopoguerra in una copia manoscritta non autografa e non datata negli Archivi di Stato di Praga. La sua presenza nell'Entwurf-Katalog, il catalogo delle proprie composizioni che Haydn redasse nel 1765, la fa tuttavia ritenere collocabile nei primi anni di permanenza ad Eisenstadt, dove Haydn aveva alle proprie dipendenze una orchestra di almeno una dozzina di elementi stabili, alcuni dei quali musicisti di notevole qualità. Confermano questa datazione anche la dedica al violoncellista Joseph Weigl senior - in servizio presso gli Esterhàzy dal '60 al '69 - e l'elevato virtuosismo della parte solistica, soprattutto nell'ultimo movimento, un indice del notevole livello qualitativo dei musicisti di casa Esterhàzy.

Il *Concerto* presenta un primo movimento in una forma-sonata non pienamente compiuta nella sua dialettica tonale tra i due temi, mentre diversi elementi lo fanno avvicinare più al periodo precedente che non a un compiuto Classicismo viennese. Il più vistoso di questi è riscontrabile nel tema di apertura con il suo andamento maestoso su ritmi puntati, mentre anche l'incedere implacabile dell'orchestra negli accompagnamenti del primo movimento è retaggio dell'epoca da cui proprio Haydn, attraverso la sua opera, si distaccherà completamente. Il movimento presenta inoltre un'abbondanza di idee che mal si conciliano con una forma-sonata nettamente delineata e con idee non-tematiche di ricchezza melodica superiore ai due temi effettivi.

Si apre con l'esposizione orchestrale e i due temi, l'uno più marziale, l'altro poco sviluppato ed interessante, sono completati da code e da raccordi che finiscono con l'assumere una ampiezza e una forza espressiva che, soprattutto nel caso del secondo tema, li farà riprendere in vari luoghi della composizione. L'entrata del solista sull'idea di apertura è seguita da progressioni sui materiali della coda e dalla riesposizione orchestrale dei due temi in rapida successione sulla dominante. Lo sviluppo presenta un discorso musicale prevalentemente affidato al solista, con l'orchestra in funzione di accompagnamento: è questo il luogo dove l'inventiva del giovane Haydn procede senza

conoscere ostacoli, con il solista impegnato in passaggi di notevole agilità e virtuosismo alternati a momenti di grande espressività.

STRUMENTO A CORDA APPARTENENTE ALLA FAMIGLIA ESTERHÀZY



L'intervento dell'orchestra con progressioni sugli elementi della coda del secondo tema conduce alla ripresa nella tonalità di impianto. È ancora il solista a introdurre questa sezione dove invano si attenderebbe il secondo tema: le divagazioni del violoncello portano direttamente al materiale utilizzato per le relative code.

La cadenza del solista, seguita dall'ultima ripresa del tema iniziale, chiudono il movimento.

L'Adagio che segue, nella tonalità della sottodominante, conserva la sincerità e l'ottimismo del movimento di apertura con una unica increspatura drammatica subito dopo la ripresa del tema principale, introdotto dall'orchestra e ripreso dal solista, di cui vengono ora evidenziate le doti di espressività e cantabilità.

Il movimento presenta una breve sezione contrastante, anch'essa risolta nel segno della più cordiale affettuosità, che non interrompe il canto dialogante tra orchestra e solista.

L'ultimo tempo è come di consueto un rondò di grande brio e brillantezza, con il solista severamente impegnato in passaggi di agilità che ne esaltano la maestria tecnica in un *tour de force* senza respiro.

Un finale in cui ancora la qualità dell'invenzione del giovane Haydn spazia senza soluzione di continuità e che rappresenta la appropriata conclusione di una composizione estroversa e gioiosa in cui non interviene alcun'ombra a turbare un discorso musicale completamente positivo.

Andrea Rossi Espagnet

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 23 maggio 1996**

CONCERTO N. 2 IN RE MAGGIORE PER VIOLONCELLO ED ORCHESTRA, HOB:VIIB:2

Musica: Franz Joseph Haydn

1. Allegro moderato
2. Adagio (La maggiore)
3. Rondò. Allegro

Organico: violoncello solista, 2 oboi, 2 corni, 2 violini, viola, basso

Edizione: Vernay, Parigi, 1803

Franz Joseph Haydn è considerato il padre della sonata classica, della sinfonia e del quartetto. La forma del concerto solistico, invece, non rappresentò mai per lui un terreno di ricerca e di sperimentazione (come per Mozart i Concerti per pianoforte), e rimase piuttosto legata alle convenzioni del genere.

I circa cinquanta Concerti per diversi strumenti solisti che compaiono nel catalogo di Haydn furono infatti scritti per le esigenze della vita musicale di corte nel periodo, compreso tra il 1761 e il 1790, in cui egli fu al servizio dei principi Esterhàzy - prima di Paul Anton, poi del fratello Nicolaus, soprannominato "il magnifico" -. Tuttavia anche attraverso queste composizioni si può cogliere l'evoluzione del suo linguaggio musicale e individuare, soprattutto negli ultimi Concerti, alcuni caratteri tipici del suo stile, come l'immediatezza plastica dei temi, la ricerca di arditi contrasti armonici e timbrici, la grande carica comunicativa.

I Concerti portano anche il riflesso di molte conquiste compiute in campo sinfonico: oltre al principio della qualità tematica, Haydn, che fu sempre molto attento a tutto quello che avveniva anche fuori dai confini dell'Austria, introduce tutte le innovazioni di scrittura strumentale della "scuola di Mannheim", come l'uso del crescendo e del diminuendo e tecniche esecutive come il tremolo e il pizzicato.

Al servizio degli Esterhàzy Haydn compose due Concerti per violoncello - strumento che fino a quel periodo era piuttosto trascurato come solista.

Solo pochi compositori, tra i quali Boccherini, lo avevano introdotto come protagonista nelle loro composizioni - a distanza di circa venti

anni: il primo, in Do maggiore (Hob. VII b/1), composto presumibilmente tra il 1762 e il 1765 - l'autografo di questo concerto fu ritrovato solo nel 1961 - e il secondo in Re maggiore (Hob. VII b/2), che risale al 1783 ed è uno degli ultimi Concerti composti da Haydn. Questi due pezzi appaiono stilisticamente molto diversi.

ULF SCHIRMER



Se nel *Concerto in Do maggiore* prevale ancora la logica del concerto barocco, basata sulla contrapposizione tra solo e tutti, il *Concerto in Re maggiore* mostra una fluidità di scrittura e di idee che sembra derivare direttamente dai Quartetti op. 33, composti appena due anni prima. Pubblicato solo nel 1804 da Johann André - col titolo "Concerto per violoncello con accompagnamento d'orchestra composto da Joseph Haydn. Opera 101. Edizione dal manoscritto originale dell'autore" -, ebbe inizialmente una circolazione piuttosto limitata, ma col tempo godette di grande fortuna fino ad essere pubblicato da otto diversi editori, e ad entrare nel repertorio dei più grandi violoncellisti.

Per lungo tempo rimase aperta la questione della sua paternità. Nel 1837 il violoncellista Nikolaus Kraft (1778-1853) diffuse la leggenda che il concerto era stato composto da suo padre Anton Kraft (1749-1820), grande virtuoso dello strumento e membro, dal 1778 al 1790, dell'orchestra degli Esterházy. Era una ipotesi plausibile soprattutto per la

scrittura violoncellistica, che si spingeva in tessiture acute piuttosto insolite in Haydn. La questione fu chiusa solo col rinvenimento dell'autografo firmato e datato - identificato a Vienna nel 1953 -, ma non è da escludere che Anton Kraft, oltre ad essere molto probabilmente il destinatario del concerto, possa anche aver collaborato con Haydn alla stesura della parte solistica.

Il concerto, articolato in tre movimenti, si discosta dalla logica sonatistica poiché la complessità dell'elaborazione e dello sviluppo delle idee principali è sostituita da processi di espansione ornamentale. Anche la scrittura armonica appare piuttosto elementare - confrontata ad esempio col *Concerto* per pianoforte composto negli stessi anni - così come l'orchestrazione, affidata ad un organico che comprende oltre agli archi solo due oboi e due corni; nel 1890 il compositore belga François-Aguste Gevaert rielaborò la parte orchestrale, ed è in questa versione che il concerto è stato eseguito più spesso nel nostro secolo. Haydn concentra la sua attenzione sulla parte solistica, con una scrittura di notevoli difficoltà che tende a sottolineare le potenzialità cantabili e timbriche dello strumento, trattandolo con la stessa espressività e scioltezza del violino e sfruttando soprattutto, come abbiamo già osservato, il registro acuto.

Il primo movimento, *Allegro moderato*, è costruito nella tipica forma con doppia esposizione, sviluppo e ripresa. Al primo tema, aggraziato e cantabile, che è esposto subito dall'orchestra e definisce l'atmosfera di tutto il primo movimento, fa seguito un secondo motivo per terze, in La maggiore, introdotto dagli oboi e dai violini. I due temi sono poi riesposti dal violoncello, che ne accentua la contrapposizione stagliando il primo nel registro acuto e il secondo in quello grave. Nella sezione dello sviluppo prevale, sull'intreccio tematico, un principio di giustapposizione e una scrittura alquanto libera. La parte solistica, ricca di fioriture, sfoggia un grande virtuosismo e si spinge fino all'estremo limite acuto (poco prima della cadenza finale tocca il Sol sovracuto, in chiave di violino).

Segue l'*Adagio*, un breve movimento cantabile di solo 65 battute. Le tre esposizioni del tema principale sono separate da episodi nei quali le fioriture del violoncello, rispetto all'effetto brillante che avevano nel

primo movimento, acquistano il carattere di vere e proprie effusioni melodiche.

Il tema esposto dal violoncello e subito dopo dall'orchestra, prende avvio da un nucleo di tre note - derivato dal tema iniziale del primo movimento - che si espande in un intenso arioso dalla grazia intima e dolente.

STEVENS ISSERLIS



La sua linea è spesso ripresa dall'orchestra e interrotta solo da poche battute centrali in La minore, sottolineate da un improvviso forte di tutta l'orchestra.

Il concerto si conclude con un Rondò basato su un tema danzante del violoncello, in 6/8 e dal sapore vagamente popolare. Manipolando questo tema Haydn mira a creare effetti di sorpresa che ravvivano il discorso musicale - il tema viene esposto dal solista a corde doppie, slitta in Re minore, riappare in una variante per terze in Fa maggiore - e accentuano l'effetto della ripresa finale nella forma e nella tonalità originali.

Gianluigi Mattiotti

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 11 maggio 1997,
direttore Ulf Schirmer, violoncello Stevens Isserlis**

CONCERTO PER TROMBA IN MI BEMOLLE MAGGIORE, HOB:VIII:1

Musica: Franz Joseph Haydn

1. Allegro
2. Andante (La bemolle maggiore)
3. Finale. Allegro

Organico: tromba solista, 2 flauti, 2 oboi, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, timpani, archi

Composizione: 1796

Prima esecuzione: Vienna, Großer Redoutensaal, 26 marzo 1800

Edizione: Afa Verlag, Berlino, 1931

Dedica: Scritto per Anton Weidinger (inventore della tromba a chiavi)

Composto nel 1796 dopo il rientro a Vienna dal secondo soggiorno londinese, il *Concerto per tromba e orchestra* di Franz Joseph Haydn fu pensato ad hoc per il trombetta di corte Anton Weidinger, l'ideatore della tromba a chiavi (la «tromba organizzata»), una nuova invenzione

risalente a pochi anni prima. Con questo strumento, una via di mezzo tra la tromba naturale e quella a pistoni, che prevedeva l'aggiunta di alcune chiavi simili a quelle dei legni, era possibile utilizzare tutte le note della scala cromatica, anche nei registri più gravi, allargando quindi la gamma di suoni disponibili.

La comparsa della tromba di Weidinger interessò il pubblico e catturò la fantasia di molti compositori, come Sussmayr, Kozeluch, Kauer, Hummel, tanto che nacquero molte pagine di buona musica per il nuovo modello di tromba. Dal punto di vista stilistico il *Concerto* haydniano affonda le proprie radici in pieno Settecento, e pare voler concludere nel migliore dei modi la tradizione di un'epoca che aveva prodotto, tra l'altro, il capolavoro del *Concerto per due trombe* di Vivaldi.

Pensiamo alle influenze dell'opera buffa, italiana, così visibili nell'ironia e nel vis comica dell'ultimo tempo (*Finale. Allegro*), dominato da un vitalismo sfrenato e da notevole vivacità melodica.

Ma anche nel primo movimento, *Allegro*, la tromba mostra una brillantezza sonora spiccata, ben sostenuta da un'orchestra che duetta con disinvoltura. Nell'Introduzione viene subito esibito il primo tema in Mi bemolle maggiore; sulla fanfara orchestrale interviene a sorpresa il «solo» su di un'unica nota (Mi bemolle) e su figure arpeggiate, con lo scopo di scaldare il labbro dell'esecutore.

Ma già qui Haydn inserisce elementi che germineranno nel prosieguo: compare una melodia discendente cromatica di flauti e archi che ispirerà elementi del secondo gruppo tematico, prima che intervenga, a rompere gli indugi, la spumeggiante frase orchestrale. Con l'esposizione solistica ritorna il tema principale, enunciato dalla tromba e proseguito nella squillante fanfara del gruppo, ma presto una transizione a! tono di dominante (Si bemolle maggiore) prepara nuovi eventi.

È la volta del secondo gruppo tematico, in realtà un meraviglioso mosaico di idee o segmenti che crea una fascia unitaria ma diversa, per carattere, rispetto al primo gruppo. Dopo uno Sviluppo concentrato su varianti modulanti del profilo del primo tema, tutto dominato dal fitto serrato scambio tra tromba e orchestra, la Ripresa non torna testuale, bensì ricca di trovate. Dopo la comparsa del primo tema, ad esempio, la

successiva fanfara prosegue con un'inaspettata svolta del discorso in un episodio di stampo prettamente virtuosistico. Manca la transizione alla dominante, poiché Haydn, secondo tradizione, mantiene il discorso polarizzato sulla tonica; ciò facendo, riscrive larghi tratti della ripresa escogitando mutamenti di rotta imprevedibili.

JOHANN NEPOMUK HUMMEL



Nel secondo tempo, *Andante cantabile*, emerge subito con discreta evidenza il calco melodico iniziale del Lied «*Gott! Erhalte Franz den Kaiser*», che Haydn poco dopo musicò nel celebre *Poco Adagio cantabile del Kaiserquartett op. 76 n. 3*, il futuro inno austriaco (nel 1797) divenuto poi, dopo varie vicissitudini, inno tedesco.

Il clima è di placida contemplazione, con l'orchestra che costruisce un tappeto sonoro di vellutate armonie, mentre la tromba può esprimere il suo canto ispirato dominato dal gusto per la bella vocalità.

Dopo una tale oasi di quiete lirica, l'ultimo tempo, un *Allegro* nella forma di rondò-sonata, irrompe con spontaneità genuina nel suo trascinate *refrain*, esposto nella tonica Mi bemolle maggiore.

Freschezza ritmica ed effervescente comunicatività lo animano e paiono un invito all'orchestra a esporre di seguito anche una seconda idea ancora in tonica, che funziona da primo episodio di umore popolare, concluso da un saltellante inciso.

L'attesa per l'entrata del solista si è fatta notevole in questa esposizione così ricca di idee: la tromba attacca la «sua» riesposizione con il ritorno del tema-ritornello, mentre l'orchestra risponde trasportando veloce il discorso al tono di dominante (Fa maggiore, nel ponte modulante), necessario per «lanciare» il secondo episodio.

Quest'ultimo è in realtà una riesposizione del secondo gruppo nel tono di dominante (Si bemolle maggiore), poiché recupera la linea motivica. Una volta preso possesso della scena come attore principale, la tromba esibisce il proprio repertorio in tutta libertà e mette in mostra passi più tecnici.

Dopo il ritorno ciclico del *refrain*, il terzo episodio si configura come diretta prosecuzione del *refrain* stesso, ma con tratti rielaborativi e sapore dunque di sviluppo: qui il calco tematico si rinnova attraverso varianti nelle trasposizioni tonali e nel trattamento orchestrale.

Con la Ripresa Haydn ripropone i due gruppi principali, ma nel tono d'impianto di Mi bemolle maggiore, intersecati e sovrapposti alla ciclica ripetizione di *refrain* ed episodi che confermano la contestuale sovrapposizione di caratteri tra rondò e sonata.

Una frase di raccordo precede l'epilogo, ancora costruito attorno al refrain principale, concluso da una decisa coda.

Marino Mora

Testo tratto dal libretto inserito nel CD AM158-2 allegato alla rivista Amadeus

**QUESTI TESTI SONO STATI PRELEVATI SUL SITO
[HTTP://WWW.FLAMINIOONLINE.IT.](http://www.flaminioonline.it)**

LE SINFONIE

Quando Haydn iniziò nel 1758 a comporre Sinfonie, il genere presentava un volto ancora incerto grazie alle molteplici esperienze dei musicisti di vari paesi europei. L'assetto più consueto prevedeva tre movimenti (Allegro-Largo-Allegro), ma si stavano sperimentando anche schemi quadripartiti nei quali, normalmente al terzo posto, il minuetto troverà ben presto una stabile collocazione.

Con più o meno lucida consapevolezza da parte dei diversi autori, la costruzione del primo tempo esigeva un'elaborazione puntuale della forma-sonata che a sua volta poneva numerosi problemi: come strutturare l'esposizione assemblando i temi e le figure di raccordo, quale materiale tematico usare nello sviluppo e come trattarlo, in che modo svolgere la ripresa letterale o variata della prima parte del brano?

Lo stile classico nacque per adeguare il linguaggio alla nuova sintassi, rifiutando le sinuose lunghezze melodiche del barocco e l'ermetica chiusura del ridondante tematismo rococò a favore di frasi e periodi ben articolati, sostenuti da un disegno ritmico sciolto e mutevole.

Assumendo inoltre l'eloquio sinfonico una fisionomia sempre più dinamica e propulsiva, il suo andamento richiedeva una chiara impostazione logica e le sue parti un'adeguata sottolineatura; da qui l'importanza fondamentale del tessuto armonico, del significativo indirizzo delle modulazioni e della funzione primaria di tonica e dominante per orientare il discorso sulle basi coerenti della tonalità. Altrettanto utili erano l'uso del colore strumentale, gli effetti di 'crescendo', 'diminuendo' e le altre sfumature che resero famosa la scuola di Mannheim; al suo protagonista J.V. Stamitz risale infine tra il 1735 e il '57 una prima compiuta identità della Sinfonia, grazie alla codificazione del nuovo lessico, alla concezione organica dell'orchestra e all'equilibrio fra simmetria e vari tipi di contrasti, essenziali per sorreggere un periodo ampio e ricco di tensione.

Fino all'esordio di Haydn e oltre persisteva comunque una certa eredità del passato, denunciata dall'insicurezza di alcuni compositori nello scegliere fra soluzioni inedite e tradizionali.

Gli esordi

Come musica d'intrattenimento per una borghesia cittadina, la produzione sinfonica del primo periodo classico si distingueva per vitalismo spigliato, allegria, eleganza, suadente cantabilità e un aproblematico carattere mondano.

In Austria il genere stava riscuotendo particolare successo tanto fra il pubblico dei Concerti quanto presso i circoli aristocratici, e veniva coltivato anche dai grandi monasteri; lo stile obbediva a un gusto per la linearità, la semplicità, le gradevoli tinte armoniche, l'invenzione curiosa e la morbidezza galante, nonché per certi fugati all'antica come quelli di Gassmann e Ordonez.

ORHEUS CHAMBER ORCHESTRA



I primissimi lavori di Haydn si muovono fra Divertimento e vero sinfonismo, con ottime sequenze tematiche nell'esposizione dei primi tempi ed una concitata energia propulsiva pur contraddetta dal freno di statici parametri rococò; non mancano tuttavia formule radicalmente sperimentali come il primo tempo della **Sinfonia n.2**, costruito senza ritornelli per un organico sviluppo del discorso sottoposto a continue trasformazioni. Iniziando con un Adagio alcuni esempi dimostrano dal canto loro il sopravvivere di un taglio 'da chiesa', mentre altri appaiono più classicamente quadripartiti.

La freschezza di queste composizioni è attraversata da uno spirito dinamico e deciso, a volte comico e burlesco; i tempi lenti sfoggiano poetica eleganza, ma risultano anche malinconici, dolorosi e aggrottati.

A questo proposito la **Sinfonia n.4** (1757/61) contiene un Andante la cui flebile melodia delinea un'atmosfera sofferta, inquieta e dubbiosa nell'avvertire qualcosa di oscuro e inafferrabile; il clima sembra stemperarsi nel sorriso consolatore del Minuetto finale pur venato di malinconia, ma un senso forse voluto di raggelante cristallizzazione avvolge man mano le idee che si esauriscono in un ripetersi senza sbocco fino a morire.

Considerato anche il solare dinamismo spumeggiante del Presto d'apertura, quest'opera elabora una compiuta drammaturgia sinfonica dove il terzo tempo cerca di risolvere l'antitesi dei primi due anticipando qualche sottile ambiguità del futuro periodo 'sturmeriano'.

Nelle opere successive Haydn trova subito un rapido slancio lineare, celebrando la piena conquista della forma-sonata classica nel gioioso e solenne primo tempo della **Sinfonia n.20**.

Su queste basi la **Sinfonia n.3** (1759) presenta ulteriori novità, rivisitando la fuga e il contrappunto a canone; dopo averne respinta la monolitica versione a voci sovrapposte dell'età barocca, il classicismo scopre dunque di potersi arricchire lavorando sull'inespresso potenziale dinamico di quelle antiche formule, capaci appunto di fornire un impulso travolgente al brevissimo movimento conclusivo.

Tale inedito recupero, determinante per la maturazione dello stile classico, non osserva più quei tradizionali legami col passato che spesso da Monn ad Albrechtsberger limitavano lo sviluppo del linguaggio, ma nasce in Haydn la chiara consapevolezza storica sia delle radici barocche nella musica austriaca sia delle peculiari diversità del nuovo stile come unico presupposto di un loro fruttifero incontro; in tal modo, stile antico

e classico finiscono addirittura per confrontarsi nell'Adagio che apre la **Sinfonia n.11** (1760), tramite una melodia di sinuosa lunghezza cui risponde un tema lirico e cantabile dal fraseggio equilibrato e simmetrico.

Le sinfonie degli anni '60"

Le prime Sinfonie composte per Paul Anton Esterházy risalgono al 1761, formando un trittico ispirato al mattino, pomeriggio e sera. La timbrica multicolore dell'orchestra haydniana esplose qui per la prima volta nell'Adagio-Allegro della **Sinfonia n.6**, grazie all'uso di solisti che concertano ben integrati nell'organico strumentale, vivacizzando la frizzante fantasia del movimento alla luce di una fresca vitalità mattutina. Il secondo tempo inizia con l'estatica immobilità fascinosa di un clima morbido e soffuso, passando poi ad un tranquillo e contemplativo dialogo fra violino e violoncello; graziosissimo è il Minuetto, che nel Trio assume comunque toni oscuri e ironici, mentre il sereno torna nel Finale gioioso e movimentato.

Analoga per disegno ma non per qualità si dimostra la **n.7**, mentre la **Sinfonia n.8** illustra un'atmosfera davvero serale nella festa scherzosa dell'esuberante Allegro di apertura e nell'intima leggerezza del secondo tempo, velata di sottilissima malinconia, dove gli archi solisti sembrano appartarsi conversando pacatamente sull'onda della memoria.

Questo trittico inizia dunque a trasformare ogni solista e strumento concertante in autentico personaggio di un'immaginaria vicenda musicale, sviluppando una formula che condurrà in futuro a grandi effetti mimici ed espressivi.

Dai Morzin agli Esterházy, la produzione sinfonica di Haydn lascia dunque largo spazio all'energia dinamica, all'humour e alla gentile dolcezza di un sensibilissimo lirismo elegiaco. Ma nelle Sinfonie del 1762 continuano ad apparire i segni di un misterioso universo parallelo le cui tracce si avvertono nell'Andante della **Sinfonia n.14**, con la sua marcetta danzata che si dipana entro un gioco di maschere il cui sapore ironico acquista tratti enigmatici;

il senso inquietante dell'oscurità si coniuga d'altronde con l'immagine idealizzata e poetica di un diverso 'altrove' che affiora nelle tinte trasparenti e distaccate del Minuetto, la cui morbidezza esprime ancora

una volta nel Trio quella melanconia spesso intesa da Haydn come profondo sentimento della mancanza e del perduto.

La linearità essenziale e la strumentazione traslucida del dinamico Allegro di apertura contribuiscono inoltre a rendere questa Sinfonia un capolavoro di tenue sottigliezza, che anticipa successivi mondi sonori nei quali la potenza fonica e la saturazione timbrica cederanno il passo all'atmosfera tersa di una strumentazione quintessenziata. Nell'Andante della **Sinfonia n.72** (1763), con gusto finissimo per la pantomima queste sonorità tracciano invece una delicata tessitura che rivisita lucidamente il rococò, mentre il Finale ripropone una serie di variazioni affidate ciascuna ad un solista, divenuto concreto personaggio/attore grazie al

ACADEMY OF ST MARTIN IN THE FIELDS



carattere specifico del suo strumento. Haydn sembra dunque voler guardare qui con i propri occhi l'ambiente aristocratico in cui vive, rinunciando a fornirgli una colonna sonora che faccia solo parte dell'arredamento; l'impressione stessa di 'reverie' e le alchemiche sonorità che la compongono sembrano infatti suggerire una sorta di progressivo distacco da comportamenti e convenzioni supinamente accettate, alla ricerca di personali rapporti con la realtà circostante e di un diverso

spazio da vivere con i propri musicisti, veri protagonisti di un mondo a parte dallo spirito altrettanto raffinato e cortese.

Le piene sonorità orchestrali tornano maestose nell'Allegro eroico e tenace della **Sinfonia n.13** (1763) mentre l'ultimo tempo usa un'idea di quattro note, frammento di un motivo liturgico reso poi celebre dalla "**Jupiter**" mozartiana.

Nella **Sinfonia n.11** Haydn aveva già lavorato questo inciso per serie tessiture contrappuntistiche; qui lo pone invece al centro di un brano spumeggiante, improntato ad una vis ludica sottilmente ironica che trascina il multiforme riapparire del tema in un fuoco d'artificio di invenzioni dove giocano un ruolo essenziale bruschi arresti e improvvisi cambi di velocità. La vena umoristica con cui viene in tal modo rivisitato il barocco emerge ancor più chiara e graffiante nelle **Sinfonie n.22 e 23** del 1764: la prima prende in giro forma e contenuti del genere 'da chiesa', con l'impassibile Adagio d'apertura che si svolge attorno ad un breve tema corale; l'ironia sta nell'esporsi prima solennemente ai corni e in seguito col timbro chioccio dei corni inglesi, trasformandolo nella parodia di un mondo privo di carisma, mummificato nella sua austerità e cancellato poi dall'eccezionale dinamismo dei tempi veloci, energici e travolgenti. Nell'Andante della **23** il melodismo rococò viene disturbato dall'intrusione di una figura dei bassi che lo coinvolge in un gioco sempre più sarcastico, mentre canoni e imitazioni s'intralciano nel Minuetto provocando scompensi e sfasature in un gustoso clima di apparente caos.

Oltre a sperimentare soluzioni linguistiche d'avanguardia, l'ironia serve dunque a chiarire maggiormente l'alterità dello stile classico rispetto a quello del passato, caricandosi di una singolare valenza dissacratoria nei confronti della tradizione.

Nel frattempo, Haydn aveva maturato una tecnica compositiva basata sulla germinazione del discorso da nuclei tematici, la cui struttura determina il configurarsi dei materiali e lo sviluppo di un intero brano. Tracciando una strada che condurrà a Beethoven, l'Allegro della **Sinfonia n.28** (1765) articola questo processo in un volitivo monotematismo su cellule di note ribattute il cui schema ritmico, opportunamente variato, costituisce addirittura l'idea generatrice del terzo e di un quarto movimento altrettanto implacabile e rigoroso.

Dal canto suo, col Minuetto la **Sinfonia n.29** giunge a creare una pagina singolarmente spettrale dove la cortese galanteria della prima parte viene

di colpo cancellata da un cupo pedale dei corni mentre gli archi, pizzicando con timore uno spoglio ritmo di tre note, attendono invano la nascita di una melodia nel vuoto della sua assenza; la ripresa stessa della prima sezione finisce per acquistare un tono ambiguo e straniante, col gusto amaro di un illusorio ritorno alla felicità.

L'abisso aperto da questo Trio viene in qualche modo riempito dall'analogia sezione centrale del Minuetto nella **Sinfonia n.30 "Hallelujah"**, con un'inedita immagine del mondo popolare formata da un cullante ma inquieto flusso melodico di crome che rielabora spunti musicali slavi; Haydn tornerà infinite volte su questo tipo di figura, diretta progenitrice di certi folklorismi mahleriani, usandola in casi come questo quale segno espressivo di una spontanea innocenza evocata forse con nostalgia.

L'Adagio che apre la **Sinfonia n.34** sembra infine cogliere la ragione di simili acute sofferenze in una delle più alte meditazioni settecentesche sul dolore, gettando un desolato sguardo sulla propria intimità che acquista la statura e l'ampiezza di un Messaggio universale. L'intensità di questa pagina porta Haydn a viverne così profondamente il contenuto da permettergli un'altrettanto energica risposta, sia nel vigore limpido e scherzoso dell'Allegro che nel taglio rutilante dell'originalissimo Presto conclusivo, il cui rigoroso impianto estende anche ai parametri ritmici la tecnica della germinazione monotematica.

Sull'onda di un ottimismo riconquistato, la **Sinfonia n.38 "Echo"** (1766) sviluppa maggiormente diversi aspetti dell'humour: la gioia esuberante, splendida e festosa dell'Allegro d'apertura, la graziosa ironia burlesca dell'Andante, la sapida immediatezza popolare nel Minuetto e, nel Finale, l'ammiccare di uno spirito disposto al gioco fra spunti effervescenti e climi da commedia.

La fase 'sturmeriana'.

Verso la fine degli anni '60, coagulando i motivi più drammatici del suo mondo poetico, il sinfonismo di Haydn acquista quella nuova fisionomia lucidamente tragica che caratterizzerà sino al 1773 la fase cosiddetta 'sturmeriana'. La **Sinfonia n.26 "Lamentatione"** contempla il soffrire tramite un'idea cupa e ostinata, di fronte alla quale sorge sempre più chiaro un tema di stampo corale; rivisitato alla luce di Bach ma con

modulazioni che anticipano il romanticismo; anche l'Adagio è costruito su un corale che Haydn stavolta interroga cercando le risposte ad un'indubbia crisi interiore, mentre la scarna tessitura di un Minuetto enigmatico e denso di attese, chiude la Sinfonia senza dare soluzioni, scoprendo ancor di più l'essenziale nudità del dolore.

NEVILLE MARRINER



L'orizzonte religioso viene di nuovo indagato nella **Sinfonia n.49 "La Passione"**, che affronta il problema della morte meditando sul sacrificio di Cristo. Con un incipit molto vicino al **Quartetto D810** di Schubert, l'Andante di apertura oscilla tra l'ombra e la luce in un confronto serrato fra lutto e consolazione; ad esso risponde un Allegro tempestoso cui segue un esitante Minuetto melanconico e quasi privo di forze, mentre un'alta temperatura drammatica viene raggiunta dal Finale che incalza senza tregua opponendo armonie maggiori e minori.

La struttura quadripartita dell'intero lavoro sembra voler paragonare l'inattività catatonica e il dinamismo reattivo come due aspetti essenziali del cordoglio; ma Haydn supera ogni semplice giustapposizione, sviluppando nei quattro movimenti un lineare percorso che trova nell'Allegro la sua meta definitiva.

Le **Sinfonie n.48 "Maria Teresa"** (1769) e **n.41** (1770) si assomigliano nei primi movimenti per un senso più corposo della serenità settecentesca, con energici gesti e ripiegamenti dubbiosi, e per il travolgente umorismo carnevalesco dei Finali; ma nei tempi Lenti emerge soprattutto un'inedita e singolarissima esperienza del suono: solitari disegni melodici perduti nel silenzio, sorretti appena da una tessitura sempre più diafana, sulla quale ondeggia il canto penetrando con estrema delicatezza tra le fragili pieghe di una notte interiore che schiude i confini dello spirito in una vibrante dimensione cosmica dove la melodia riecheggia da lontananze ineffabili.

Ogni precedente alchimia sonora viene trasfusa in esiti puramente timbrici, liberi di affondare in uno stato di rapimento assoluto senza più vincoli di consuetudini linguistiche. Ad espressioni così estreme dell'anima e dell'esperienza musicale corrisponde subito dopo nella **Sinfonia n.52** un vertice di altrettanto radicale tragicità, che nuovamente interessa problemi e frontiere del linguaggio, con un corrusco primo tempo lacerato da scontri fra maggiore e minore, frasi morbide e taglienti, esitazioni e passaggi concitati che stringono i ritmi fino a ridurre in schegge le idee. Inseguendo emozioni e pensieri che attraversano velocissime la mente, Haydn vede allora scardinarsi la geometrica linearità del suo discorso; ma si tratta pur sempre di un lucido disegno illustrativo dell'ingovernabile istantaneità di affetti tempestosi, inquadrati nell'ammirevole compiutezza di un insieme che ribadisce la supremazia dell'arte, inattaccabile anche da contenuti che potrebbero metterne in discussione la stabilità.

L'Andante trasforma però l'iniziale tranquilla galanteria in accenti timorosi, spezzati fin quasi alle soglie di una verbalizzazione afasica: condizione critica intensificata dal Minuetto che brancola nel buio alla faticosa ricerca di un volto, descrivendo paesaggi magmatici dagli esiti di stupefacente modernità.

Parimenti avanzato per lo stile aforistico è il Finale, la cui essenza tragica viene resa critica dal progressivo scandagliare le regioni più viscerali dell'anima, perpetuando l'angoscia in un clima smunto e cupo fino alla

secca conclusione improvvisa.

Come il suo spirito, anche il respiro musicale haydniano allarga i propri confini. Lo dimostra l'Allegro denso di contrasti e ricco di pensieri della **Sinfonia n.42** (1771), mentre nell'Andantino dimensioni e contenuti del mondo settecentesco vengono superati anticipando certi orizzonti beethoveniani.

Per contro, la tessitura delicata e leggera del Minuetto viene ripresa dalla morbida strumentazione del Finale, con leggerezze scherzose sostenute da una trama sottile e linee portanti di estrema semplicità, in un discorso trasparente che scopre la pregnanza linguistica ed espressiva derivata dal ridurre e dall'eliminare. Quanto i motivi drammatici, anche il sorriso gioca dunque un ruolo significativo e importante in questo periodo 'sturmeriano', provvisto di molteplici valenze e sfumature che troveranno d'altra parte la loro più sintetica ed acuta rappresentazione al termine della celebre **Sinfonia n.45 "Gli addii"** (1772).

Il profilo tempestoso dell'Allegro iniziale riesce qui a trasmettere, con mestizia e dolore, il senso di una forza inesorabile che sta per cancellare ogni cosa. Nella sua raffinata eleganza, il canto dell'Adagio si copre di melanconica nostalgia con una spoglia e penetrante semplicità che nuovamente aleggia nel vuoto, punteggiata da splendide armonie che sottolineano sfuggenti sensazioni di perduto miste ad una solitudine capace di raggiungere ancora metafisiche serenità contemplative.

Certe insolite modulazioni donano a loro volta un colore ironico e doloroso al Minuetto, nel quale riaffiora l'allarmante attesa per qualcosa che minaccia un mondo inconsapevole. Il Finale dal canto suo è stato spesso commentato alla luce di un aneddoto, secondo il quale Haydn avrebbe inteso mettere in guardia o rimproverare bonariamente il principe Nikolaus che aveva vietato ai musicisti di ospitare le loro famiglie ad Esterhàza; Haydn stesso spiegò in questi termini la curiosa conclusione della Sinfonia, con un Adagio durante il quale uno per uno i componenti dell'orchestra cessano di suonare, spengono la candela del proprio leggio e se ne vanno.

Aderire a questa interpretazione non desta problemi, pur che non la si consideri esauriente; lo stesso esordio concitato, in equilibrio fra drammaticità ed ironia, sembra suggerire di non prendere troppo alla lettera quanto segue, costruito anch'esso sul filo di un sottilissimo rapporto fra scherzo e umore tragico. Una musica che continua imperturbabile il suo grazioso discorso mentre ogni voce man mano

svanisce senza che le altre se ne accorgano é infatti l'impressionante fotografia di esistenze cristallizzate in una solitudine che provoca il crollo irrimediabile del comunicare e perciò dell'essere dell'uomo.

ANTAL DORATI



A questo risultato può condurre una vita priva di autentici legami familiari e quindi sociali, temuta da Haydn come ragione di crisi dell'esemplare microsocietà da lui guidata; ma qualsiasi motivo biografico non fornisce la completa spiegazione per quei profondi contenuti tragici che solcano l'intera Sinfonia, trovando la loro catarsi nell'agghiacciante epilogo dove per la prima ed unica volta, quale metafora di una radicale percezione del nulla, la stessa musica muore. Disperata è quindi l'ironia di questa pagina, che si autocancella mantenendo un sorriso galante divenuto forma vuota e priva di realtà; rassicurante appare per altri versi, giacché salva comunque la musica rappresentando la sua fine come gioco mimico; caustica e ingannevole si dimostra invece nel convincere pubblico e principe circa l'esclusivo intento di voler pacatamente criticare.

Assieme all'elemento ludico, il clima rarefatto emerso anche dalla

conclusione di questa Sinfonia ribadisce dunque la propria funzione insostituibile nell'arricchire il senso tragico di molti prodotti 'sturmeriani' dei primi anni '70.

In un'inedita trasparenza cameristica, con la **Sinfonia n.51** (1772) Haydn prosegue quindi ad esplorare tessiture lievi, colori acquarello e semplici disegni essenziali; ridotti quasi a frammenti, miniature, ricami concertanti o sottoposti a moduli discontinui e frastagliati, anche i temi valorizzano la pausa e il flusso episodico del discorso in accordo con la varietà policroma della timbrica.

La **Sinfonia n.64 "Tempora mutantur"** (1773) elabora uno stile quanto mai parco e misurato la cui peculiare discrezione intensifica ogni elemento e figura, sostenuti dalla mutevolissima trama dei giri armonici e delle tinte strumentali, che rivela una serenità sempre instabile, multiforme e sfaccettata.

Cuore dell'intera Sinfonia é comunque il Largo, la cui stupefacente profondità nasce ancora una volta da una riflessione sulle fonti del linguaggio: carezzevole, morbido e misterioso, il suo canto sussurrato nel vuoto s'immerge nella pace spirituale fino a svaporare nella quintessenza del singolo suono, vibrante in un silenzio che sembra svelare le origini della musica, mentre l'arcana solennità di un sublime intervento dei fiati evoca un'aura di supremi enigmi.

Con la sua melodia di danza che c'è e non c'è, punteggiata dall'eco lontano dei corni, il Trio del Minuetto introduce a sua volta il tema complementare dell'assenza, opponendo così alla precedente visione il richiamo doloroso verso un terrestre paradiso perduto; il Presto conclusivo non può quindi far altro che giustapporre un leggero tema scherzoso a squarci drammatici in modo minore, lasciando emergere un clima interrogativo e irrisolto, dominato dalla sfuggente ambiguità dell'ironia.

Il decennio 1774-1784.

Varie opere dello stesso anno indicano che la sensibilità di Haydn stava nondimeno subendo una mutazione. La **Sinfonia n.65** recupera humour, allegria e sorpresa disegnando nel rutilante quarto tempo un autentico spazio teatrale, vivacizzato dallo spirito dell'opera buffa, grazie agli annunci dei corni a distanza che replicano alle risposte concitate dell'orchestra in proskenio. Su questa strada Haydn scivola comunque verso un'aprobematica serenità, che semplifica diverse figure tematiche usate in precedenza privandole di ogni aspetto inquietante; nascono così fra il 1774 e il '75 alcune piacevoli Sinfonie, composte con perizia e stile raffinato ma piuttosto generiche e superficiali.

WIENER PHILHARMONIKER



Colpiscono tuttavia diverse pagine significative, come certe rivisitazioni struggenti e commosse della musica popolare dove il tempo sembra quasi arrestarsi nella memoria, o l'Adagio della **Sinfonia n.68** col suo ticchettio d'orologio che interrompe con arguzia un tema galante; il dipanarsi della melodia, sorretta solo dai rintocchi, assume in certi casi un taglio di sorprendente modernità. Il Finale coinvolge in un balletto i vari strumenti dell'orchestra, portando al culmine quel clima scherzoso che attraversa l'intera opera e che in molti altri brani di questo periodo, contagiati dall'impegno di Haydn nel teatro comico, sembra puntare ad un riuscito tentativo di sinfonica commedia buffa.

Con le deliziose note ribattute dei fiati, la **Sinfonia n.61** annuncia nel 1776 l'inizio di una nuova ripresa creativa in un limpido gioco di traslucida grazia mozartiana, dai freschissimi colori di affascinante incertezza e solare luminosità; nell'Adagio, il tema gentile di grande invenzione melodica e pienezza poetica si vela pian piano di mestizia mentre il canto ondeggia su sfondi quasi eterei; nel velocissimo e brioso Finale, sospensioni e rallentamenti del discorso anticipano modalità stilistiche del secolo venturo.

Haydn approfondisce dunque un nuovo senso della serenità, intessuto di luci mutevoli e crepuscolari, che giunge a piena espressione nella **Sinfonia n.67** del 1778; il primo tempo è attraversato da una spiritosa leggerezza, ma nel Minuetto il Trio per due violini presenta una geniale rivisitazione, molto poetica e suggestiva, di musica rubata da qualche angolo di strada e trasformata in una struggente visione di fragile innocenza: visione che ancora torna nel Finale, quando l'esuberante allegria viene all'improvviso interrotta da una pagina melanconica di elegiaco lirismo.

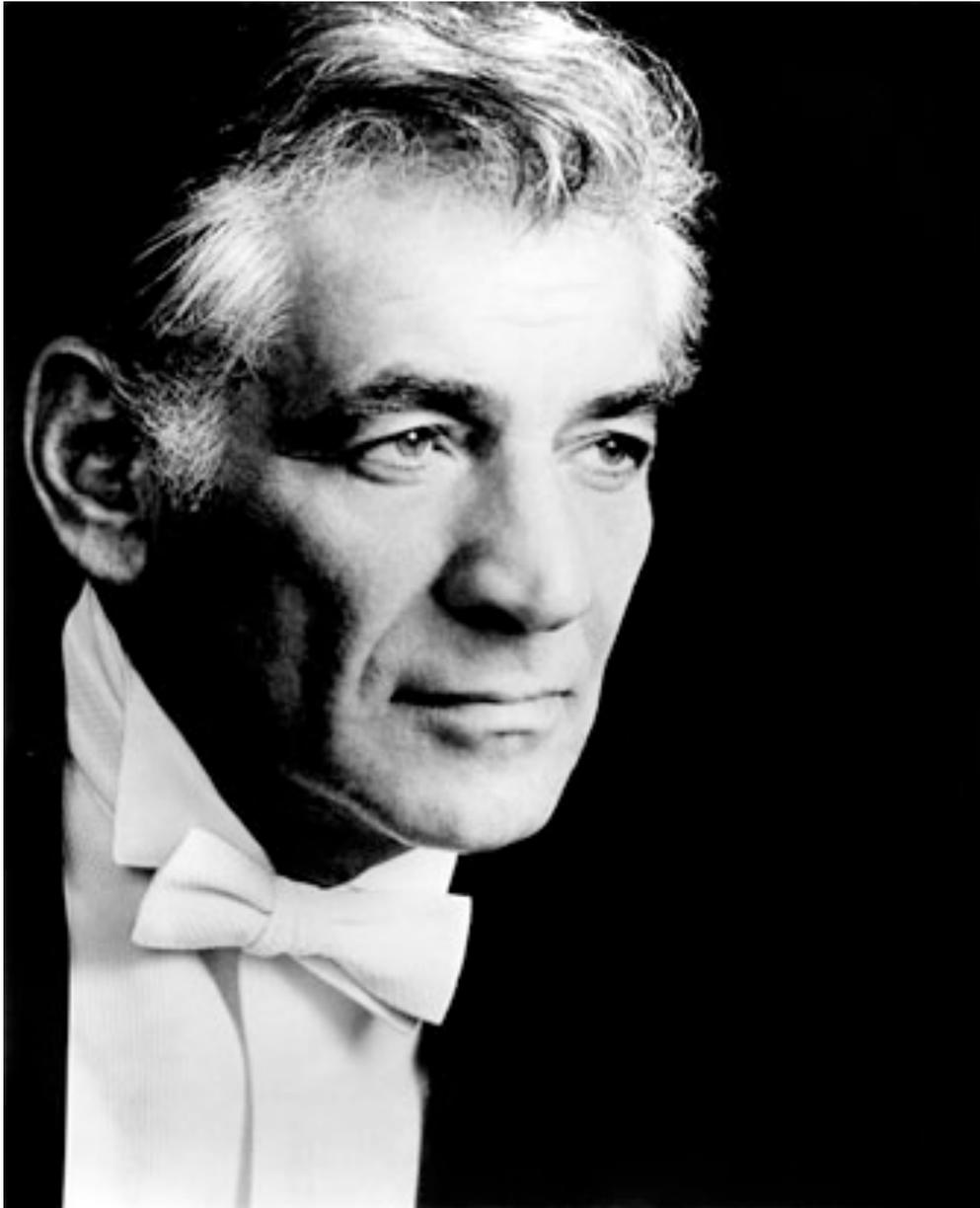
In questa Sinfonia si sviluppa quindi un concetto di gioco e dello scherzo, coniugato ad un senso del nostalgico e del perduto che sembra spiegare il gioco stesso, capace di esporre motivi romantici ante litteram con lucida coscienza dei loro contenuti.

Nelle successive sinfonie del 1778/79 ancor più si articola un mobilissimo e chiaroscurale universo armonico, che giunge ad aperto conflitto tra oscurità e solare trionfo nella **Sinfonia n.75**; molto spesso appaiono infine movimenti lenti che illustrano un particolare tipo di variazioni, dove il tema ritorna sempre uguale ma cangiante sul piano dell'accompagnamento, del timbro e dello strumentale, suscitando un'atmosfera magnetica di fascinoso ipnotismo.

Approfondendo in forma nuova i temi portanti del suo mondo poetico, nei lavori dei primi anni '80 Haydn sfoggia un'ispirazione straordinaria ed altrettanta ricchezza di idee.

Mentre le **Sinfonie n.79, 80 e 81** furono le uniche ad essere composte ancora per gli Esterhàzy, altre vennero invece concepite in previsione di una chiamata a Londra nel 1783.

LEONARD BERNSTEIN



La **Sinfonia n.76** (1782) si apre con un movimento veloce fra i più oggettivi e astratti di Haydn, impassibilmente concentrato sugli sviluppi e le articolazioni del proprio materiale; colpisce nondimeno nel prosieguo la forte anticipazione di stilemi e colori prettamente schubertiani: l'ingenua fragranza popolare del Minuetto, l'alternarsi nell'Adagio di episodi suadenti e leggeri con altri oscuri e minacciosi senza contrapporsi nel circuito danzante della forma rondò, la costanza ritmica lievemente suggestiva del Finale che reitera una sorridente idea tematica dietro il falso movimento di alcune variazioni.

La scoperta di questi nuovi orizzonti s'intensifica con la **Sinfonia n.77**, elaborata in un'originale trama sonora che spinge Haydn a comporre inedite soluzioni strutturali o motivi come quello da filastrocca popolare dell'ultimo tempo, da cui nasce un gioco sottilmente allusivo.

Anche la febbre inquieta del Vivace che apre la **Sinfonia n.78** proviene da una sfuggente dimensione 'notturna', mentre l'Andante esplora ulteriori ambiti spirituali entro una mobile sfaccettatura di rapporti fra maggiore e minore; dopo la freschezza verace del Minuetto le più sofisticate ambiguità percorrono il brano conclusivo, grazie ad un tema scherzoso ma dalla veste umbratile che si svolge sostenuto da quantità foniche dosate fino all'evanescenza, maturando un'ineffabile concezione della gioia nell'intreccio di motivi tragici con quelli del gioco.

Tale inclinazione ludica percorre anche la **Sinfonia n.79** (1783), dove la solare leggerezza di tinte richiama in vita l'antico spirito del Divertimento per accompagnare la trama di una commedia per maschere danzanti, sottratte al flusso del tempo in un sogno di raffinata serenità con qualche venatura di malinconia.

Dal canto suo, la **Sinfonia n.80** (1784) sembra celare dietro sottili filigrane gli eventi di un dramma, resi perciò indecifrabili e temibili ma tuttavia capaci di tramutarsi ancora una volta in gioco, secondo precisi equilibri fra partecipazione e distacco; l'Allegro di apertura descrive così andamenti tempestosi che non di rado assumono i tratti di un temporale da opera buffa, confermando l'intento già emerso altrove di elaborare in un sinfonico teatro immaginario quel senso di commedia tradotta in stilizzata finzione che Haydn non poteva raggiungere sul palcoscenico di Esterhàza. Mentre l'Adagio trasforma un tema settecentesco in ampia effusione lirica di grande intensità e il Minuetto coagula nel suono dei corni gli accenti più inquieti, tenebrosi e premonitori, a sua volta il Finale presenta un singolarissimo esordio grazie al tema esitante di tre note

ritmicamente sfasate cui risponde un duro intervento dei fiati, creando un'atmosfera di dramma misto ad elementi comici che genera insicurezza e tensione anche per il carattere non risolutivo della stessa modalità maggiore.

HERBERT VON KARAJAN



Le sinfonie 'Parigine'

Fra il 1785 e l'86 il sinfonismo di Haydn entra in una nuova fase, compiendo una svolta che sin d'ora ne muterà profondamente lo spirito. Abbandonata la piccola compagine strumentale di Esterháza, con i sei lavori composti per i Concerts de la Loge Olympique - noti appunto come Sinfonie 'Parigine' - l'orchestra diviene infatti un organismo capace di contare quasi un centinaio di elementi; assieme a tale inedito spessore fonico, la diversa struttura dei piani e dello spazio sonoro impedisce ormai le cameristiche raffinatezze di un tempo, ma le rielabora nei sottili

e squisiti passaggi specie per fiati che si aprono talvolta fra le maglie di una più corposa massa orchestrale, obbedendo ad una dinamica distribuzione dei pieni e dei vuoti che si perfezionerà nelle Sinfonie 'Londinesi'.

Il singolare fascino delle 'Parigine' risiede allora nell'affrontare questa nuova dimensione sinfonica traducendo l'esperienza del passato in una multicolore tavolozza timbrica di fragranti e morbide tinte pastello, la cui luminosità nasce da una materia sonora più ricca e densa di vita.

L'ampio respiro di un simile formato si ripercuote anche sul piano dei contenuti, elaborando subito nei tempi d'apertura delle **Sinfonie n.**

83, 85 e 87 (1785) un peculiare bitematismo nel quale la prima idea, determinata e forte, si confronta con una seconda più esile, incerta e dai tratti graziosi, per sviluppare un significativo conflitto tra espressioni esitanti e volitive che vede spesso il tema più fragile abdicare al proprio ruolo di deuteragonista. Impeto, nervosismo e tensione caratterizzano inoltre questi primi tempi, costruiti secondo un taglio serrato che disegna stavolta il percorso di una compiuta vicenda drammatica; pur con diverso sguardo ed altre angolature, i motivi che in vario modo la compongono sembrano tuttavia ritornare ad un clima prettamente 'sturmeriano' nel volto ambiguo, nelle inquietudini e nella tragicità della **Sinfonia n.83**, per poi rivisitarlo addirittura con una citazione quasi letterale da "**Gli Addii**" nel primo movimento della **Sinfonia n.85**.

Cogliendo le aperture intellettuali racchiuse nei vasti orizzonti della grande orchestra, Haydn si sente dunque in dovere di fare il punto sull'essenza dei conflitti che hanno sinora percorso la sua drammaturgia musicale, cercando un'espressione che ne definisca il nocciolo e trovandola non a caso in quei moduli e in quelle formule che avevano caratterizzato il suo periodo più intenso e tempestoso.

Nelle opere del 1785 l'alta temperatura dei primi movimenti si ripercuote nel disagio che attraversa la settecentesca eleganza dell'Andante nella **Sinfonia n.83**, come nell'omologo brano della **Sinfonia n.87** col pregnante lirismo del nobile arco melodico e la struggente vena nostalgica che affiora dalle sue armonie; in questa pagina, segno caratteristico fra i tanti del nuovo stile inaugurato dalle 'Parigine', lo splendido trattamento dei legni lungo estesi passaggi che sfociano nell'entrata degli archi svela chiare intuizioni prebeethoveniane, che si paleseranno maggiormente nelle tre Sinfonie del 1786: lo dimostra l'Andante della **Sinfonia n.84**, con la ricca tessitura sinfonica che

sostiene un'originale forma di variazioni luminose, gravi, trionfali e drammatiche, condotte secondo un organico sviluppo del pensiero; ma lo testimonia soprattutto la **Sinfonia n.86** col taglio monumentale

GEORGE SOLTI



quasi eroico del Vivace, l'abbandono della consueta forma "ABA' nel Largo a favore di un imprevedibile andamento rapsodico che segue l'intimo percorso di un'esplorazione dell'animo, e il Finale con quel vigoroso moto perpetuo che richiama Beethoven anche nell'uso di code particolarmente prolungate.

Un aspetto significativo concernente quasi tutte le Sinfonie 'Parigine' riguarda il nuovo volto acquistato dai Minuetti, che conservano la fragrante freschezza poetica delle fluide melodie di danza popolari ma che tornano per il resto ad un pomposo taglio all'antica, rivisitato però con lucida consapevolezza storica in funzione di una lettura senz'altro

moderna dello stile rococò. L'unica traccia di qualche spirito massonico, in questi lavori scritti per un'eminente loggia francese, potrebbe riconoscersi nell'atmosfera ieratica dell'ampia e serena introduzione che apre la **Sinfonia n.84**.

Il primo tempo della **Sinfonia n.82** si articola sulla netta dicotomia fra idee gentili e imperiose, cantabili e incisive, ribadendo la conquista di un maggior respiro sinfonico nella densità monumentale di un discorso acclamante, vitalistico e solare che anche qui si snoda lungo l'arco di un assiduo racconto drammatico.

Tale conquista si riflette poi nel modo stesso d'impostare certi Finali come quello della **Sinfonia n.84** dove, pur utilizzando la forma rondò tipica di molte spumeggianti conclusioni, Haydn abbandona il consueto tratto leggero e rutilante grazie a schemi drammaturgicamente più complessi, paragonabili per sostanza e peso a quelli di un autentico brano di apertura.

Fra le Sinfonie composte anch'esse per editori e società francesi nel 1787/89, due vedono succedersi nel corso dei rispettivi movimenti le varie tappe di un'organica vicenda espressiva.

La **Sinfonia n.88** (1787) esordisce con brio all'insegna della gioia, per confermare questa pienezza di sentimento in un Largo di toccante lirismo consolatorio; ma tale positiva crescita dell'animo viene all'improvviso smentita dal clima sardonico e straniante del Minuetto, lacerato da insolite modulazioni e ardite dissonanze che solo nel Trio si arrestano di fronte ad una splendida evocazione del mondo popolare, intrisa di futura mahleriana poesia.

La crisi aperta da questa pagina ottiene una risposta dall'ultimo tempo, attraverso il gioco lucido, vivo ed essenziale di una danza burattinesca la cui effervescente ironia corre sui binari di un'abile sapienza compositiva.

La **Sinfonia n.92 "Oxford"** (1789) possiede invece spiriti più sereni, annunciati da un Allegro ricco di contrasti fra potenti blocchi orchestrali e interrogativi passaggi per fiati sullo sfondo variopinto dei timbri e delle armonie; all'esuberanza vigorosa di questo movimento segue un Adagio dal respiro ampiamente lirico, che intensifica l'espressione di una calma profonda venata da nostalgiche tinte autunnali.

KARL BOHM



Ancor più che nella **Sinfonia n.88**, il Minuetto anticipa Mahler grazie al particolare tipo di strumentazione, alle figure che accompagnano il tema e all'indimenticabile atmosfera fantomatica, di grande forza evocativa, che nel Trio si stempera in un eloquio frammentato e sospeso nel vuoto. Se questo terzo tempo sfiora tonalità equivoche senza colorarle di risonanze allarmanti, il Presto finale può allora nuovamente stabilire un clima ottimistico e solare proiettandosi verso il XIX secolo con improvvisi arresti e sospensioni del discorso, un estroso contrappuntismo

che drammatizza la parte centrale, il singolare carattere di Scherzo del primo tema e quell'ambigua ironia il cui senso già romantico acquista toni quasi schumanniani.

Simili aperture al secolo successivo non mancano d'altronde negli altri lavori scritti durante questo triennio: basti pensare al colore strumentale, decisivo nel plasmare il carattere del tema e la struttura del movimento nel Largo della **Sinfonia n.88**, e alla **Sinfonia n.90** (1788) col vigoroso gioco di note ribattute che dinamizza il primo tempo tramite la reiterazione ritmica, con la corposità sinfonica del suo Minuetto, con il vivacissimo e inarrestabile Finale che oscilla fra Schubert e Beethoven anticipando il romanticismo nei ritmi, nelle tonalità e nella leggerezza da commedia.

Le sinfonie 'Londinesi'

L'ultimo gruppo di Sinfonie composto da Haydn riguarda dodici numeri, universalmente noti come 'Londinesi' proprio perché scritti fra il 1791 e il '95 in Inghilterra. Grazie all'enorme successo popolare dovuto alla loro accessibilità, ad un vivace ottimismo ben sostenuto da opportuni contrasti, alla felice brillantezza melodica e all'omogenea stabilità di schemi dalla netta e facile definizione, che conferiscono al genere una forma-modello compiuta e definitiva, il sinfonismo haydniano e l'autore medesimo vennero subito identificati con lo spirito e lo stile di questi lavori; sorse in tal modo un equivoco che per lungo tempo ha sepolto nell'oblio il restante catalogo sinfonico e frainteso l'immagine stessa del compositore, trattandosi di opere molto diverse dalle precedenti ed aperte a più accattivanti moduli espressivi.

Dalla **Sinfonia n.93** alla **n.99** Haydn elabora infatti una nuova maniera, che abbandona ogni sfida intellettuale col pubblico per obbedire ai canoni estetici maggiormente condivisi dell'epoca: chiarezza e armonia dell'insieme condita da piacevole arguzia ed umoristiche sorprese, dosaggio dei chiaroscuri e ricerca del colorito, dovizia di sapienza compositiva dimostrata in formule non problematiche né impegnative. Almeno in queste prime sette 'Londinesi' Haydn ossequia un tal gusto con abilità e solido mestiere, ottenendo limpide soluzioni formali, gradevoli passaggi estemporanei, svolgimenti sempre acuti ed articolazioni non di rado molto interessanti, nell'ambito di un linguaggio capace di amalgamare una ritrovata galanteria settecentesca con certe

novità ormai acquisite ma prive di ulteriori valenze sperimentali e che rinuncia inoltre ad esplorare contenuti profondi per illustrare diversi umori con godibile tocco patinato.

HERBERT VON KARAJAN



Tutto dunque si svolge senza mai turbare l'ascolto di un pubblico che ama le dimensioni maestose, gli effetti sorprendenti, il dinamismo drammatico e la varietà, ma che pur sempre richiede una versione edulcorata del sublime; lo dimostrano le ampie introduzioni ai primi tempi, dove un esperto trattamento della suspense coagula ombre minacciose alle quali subentra invariabilmente il sereno.

Pur disponendo di originalità e freschezza inventiva nell'emendarle, Haydn resta dunque troppo spesso prigioniero di ripetute soluzioni e formule preconfezionate, rischiando il manierismo e la perdita della più verace ispirazione; il medesimo sottilissimo rapporto fra espressività ed intangibile autonomia del discorso musicale si riduce infatti ad una

compiaciuta supremazia dello stile, che talvolta sfocia in risultati palesemente calligrafici.

Le cinque Sinfonie composte fra il 1793 e il '95 presentano invece un profilo più denso, ricco e sfaccettato, grazie al quale Haydn riesce a ritrovare sé stesso in una versione che lascia peraltro scoprire nuovi motivi e una nuova sensibilità.

La **Sinfonia n.100 "Militare"** deve il suo titolo all'Allegretto, che si apre in un clima di semplice innocenza per poi caricarsi di agghiacciante terrore nel cupo e inesorabile avanzare di una marcia turca, usata come metafora per il flagello di una guerra che stava insanguinando gran parte d'Europa.

Il primo e il terzo tempo sembrano evitare angosce, tensioni e paure; ma questa Sinfonia così aderente all'attualità dimostra nel Finale di non averle dimenticate, formulando appunto una dichiarazione di ottimismo che rispecchia un vigile, meditato e forse anche sofferto equilibrio fra l'ombra e la luce.

A sua volta, nella **Sinfonia n.101 "L'orologio"**, la drammatica sezione di sviluppo del Presto ripropone l'inciso iniziale dell'Adagio introduttivo quasi fosse una minaccia che scompare, legando perciò con un senso preciso e compiuto la dolorosa incertezza dell'esordio al resto del brano, esuberante, leggero e positivo.

Ma il reale soggetto di quest'opera é il tempo, che l'Andante cerca di comprendere ascoltandone il ticchettio dapprima in un sereno e felice rapporto col suo ritmo, poi con espressione cupa e tempestosa che lo trasforma in una marcia violenta e implacabile.

Dopo il recupero della più profonda vena creativa e della più ricca ispirazione armonica e strumentale nella **Sinfonia n.102**, quello della morte sembra essere il motivo d'apertura della **Sinfonia n.103** con il suo famoso rullo di timpani che annuncia con ironica e grave solennità una citazione del 'Dies irae'.

ANTAL DORATI



In queste lente battute introduttive affiora dunque con altrettanta evidenza lo spirito di Haydn nel suo tardo periodo londinese, attraversato da stati d'animo pensosi, melanconici e depressivi che ne mettono alla prova il fondamentale ottimismo, esprimendosi stavolta in un sottile distacco che si rivolge al più schietto humour inglese per affrontare quel negativo ben diversamente rappresentato in altri anni con forte istinto drammatico e inquietante ambiguità; un senso nuovo dell'ironia, lievemente scettico se vogliamo, continua quindi a governare la dinamica leggerezza dell'Allegro iniziale, mentre gli altri movimenti della Sinfonia riprendono tonalità severe, notturne, tristi e preoccupate, prima di sfociare in un vigoroso Finale che maschera dietro apparenze scherzose una gran quantità di timori, incertezze e domande senza risposta.

Nell'Allegro della **Sinfonia n.104** possiamo infine ammirare uno dei primi tempi più organici e drammaturgicamente compiuti di Haydn, che amalgama esposizione, sviluppo e ripresa tramite il frequente riapparire del tema conduttore; pieno a sua volta di chiaroscuri e umori mutevoli è l'Andante, mentre il Minuetto richiama nel Trio la nostalgia di casa con tocchi di folklore viennese: una poesia della memoria che raggiunge il suo apice sposando venature tristi a toccanti morbidezze nel Finale, con la sua danza boschereccia intessuta di colori autunnali che a volte scivolano verso tonalità oscure e tempestose.

In questa chiave, per concludere, bisognerà dunque leggere una partitura troppo spesso sottovalutata: quella **Sinfonia Concertante** del 1792, che non consiste affatto in un tardivo omaggio al successo internazionale di un genere ibrido di marca francese; la struttura esteriore ne ricalca certo la consueta forma tripartita, ma il suo contenuto rivela come Haydn abbia voluto trasformare una sollecitazione della moda in spunto per un viaggio a ritroso verso le molte Sinfonie con strumenti solisti da lui composte durante il soggiorno ad Esterháza.

La **Concertante** associa quindi la nostalgia per Vienna e per le vecchie abitudini al ricordo di una felice condizione irrimediabilmente perduta, entro un'opera di sublime poesia che disegna un rarefatto gioco della memoria.

Il cosciente recupero dello stile settecentesco nell'Allegro iniziale permette ai solisti di aprire un dialogo dalla trama leggera e delicata, soffusa di luci crepuscolari, come una parete senza corpo e invisibile che distingue il presente - cioè l'effettiva esecuzione del brano - dalla sua immagine speculare vissuta nel ricordo; da questa formula nasce quindi una partitura in realtà molto moderna, per certi versi vicina allo straussiano "**Frohliche Werkstatt**".

Anche nell'Andante i solisti reinterpretano il loro antico ruolo di personaggi evocando con tenera commozione il passato, mentre l'humour spiritoso e sorridente del Finale suggerisce alla memoria la via maestra del gioco e al gioco di trovare nella memoria le proprie ragioni, creando un capolavoro strumentale dove ancora una volta la tenue limpidezza dei colori diviene per Haydn la cifra di un sofferto ma olimpico distacco da ogni tempo e luogo della propria vita.

LONDON SYMPHONY



HAYDN OPERISTA

Fra le composizioni teatrali di Haydn spiccano le opere italiane, tutte composte per il teatro di corte degli Esterhàzy.

Ci sono giunte integralmente: *La canterina* ("intermezzo in musica" 1766), *Lo speciale* ("dramma giocoso" 1768), *Le pescatrici* ("dramma giocoso", 1770), *L'infedeltà delusa* ("burletta per musica", 1773), *L'incontro improvviso* ("dramma giocoso", 1775), *Il mondo della luna* ("dramma giocoso", 1777), *La vera costanza* ("dramma giocoso", 1779), *L'isola disabitata* ("azione teatrale", 1779), *La fedeltà premiata* ("dramma pastorale giocoso", 1780), *Orlando paladino* ("dramma eroico-comico", 1782), *Armida* ("dramma eroico", 1783), *L'anima del filosofo ossia Orfeo e Euridice* ("dramma per musica", 1791, prima rappr. 1951). Unico *Singspiel* pervenutoci (opera per le marionette) *Philemon und baucis oder jupiters reise auf die Erde* (1773).

Un paradiso dell'opera

Il piccolo Teatro d'Opera nel castello degli Esterhàzy era provvisto degli apparati tecnici più moderni del XVIII sec., ma non si è conservato fino ai nostri giorni.

Di fronte ad esso si trovava il Teatro delle marionette, dove venivano rappresentate anche le Opere. A proposito del bizzarro Teatro delle marionette nella *Beschreibung des Hochfürstlichen schlosses Esterhàzy im konigsreiche ungern* del 1774 si legge: "L'intera platea somiglia ad una grotta: le pareti, le nicchie e le aperture sono ricoperte di vari materiali, pietre, conchiglie e spirali, e quando vengono illuminate acquistano un aspetto molto strano e sorprendente.

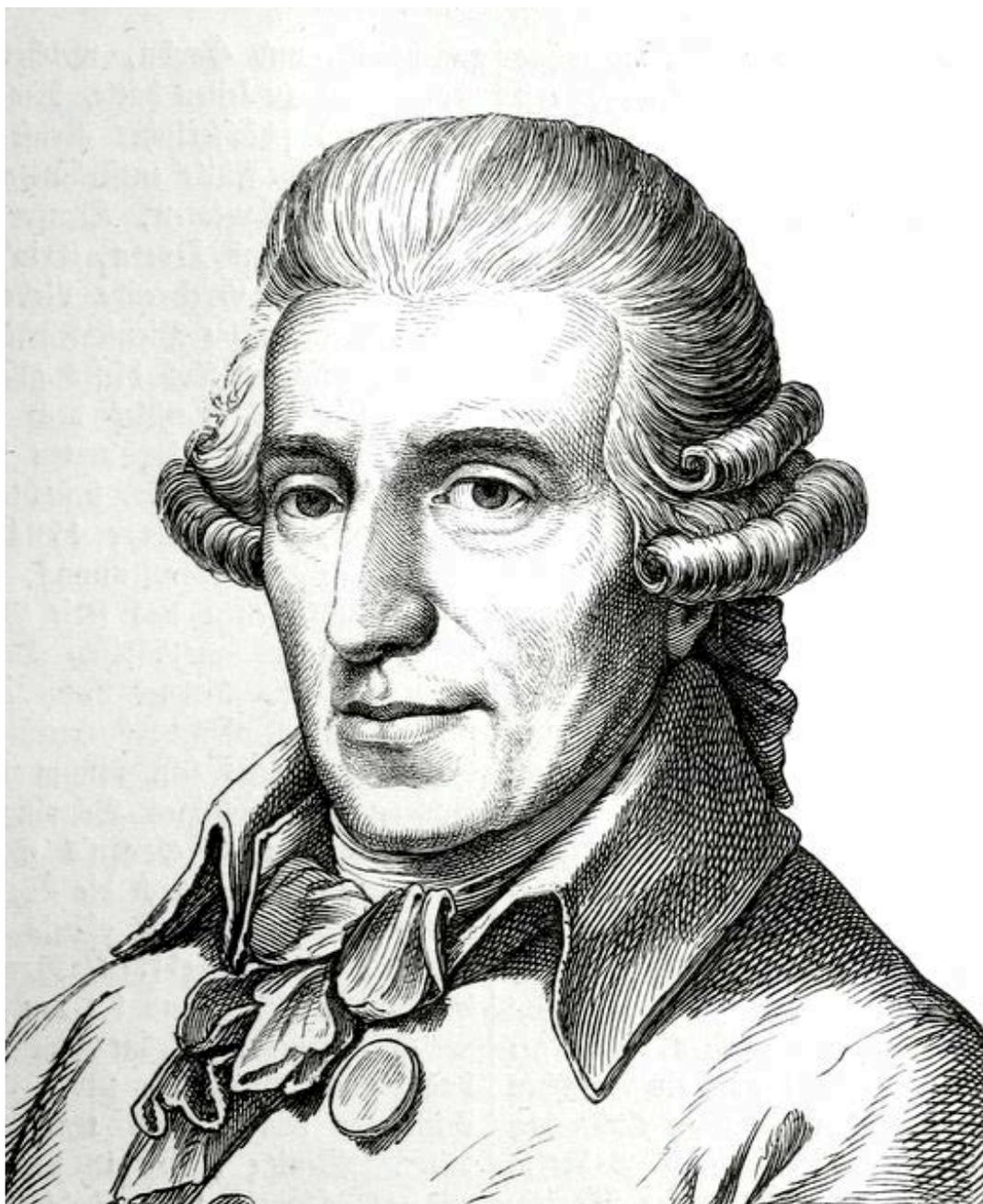
Il Teatro è abbastanza ampio, le decorazioni oltremodo graziose, anche le marionette sono ben costruite e splendidamente vestite.

In esso si rappresentano non solo farse e commedie, ma anche "Opere serie". La defunta Maria Teresa, onorò della sua graziosa presenza l'opera *Alceste*, ed ammirò i cambiamenti di scena istantanei ed ammirevoli".

Il "Magnifico"

Nel 1760 Haydn entrò al servizio di una delle più importanti nobili famiglie ungheresi.

Già il fondatore della dinastia principesca, Pal Esterhàzy (1635-1713), aveva una formazione artistica ed era egli stesso compositore - "tra l'altro", - negli anni Ottanta del Settecento guidò con successo alcune campagne contro i turchi.



I suoi successori ne ereditarono l'inclinazione artistica, in particolare Nikolaus I detto il Magnifico. Nel 1762, a quarantotto anni, stabilì la sua residenza principale ad Eisenstadt e fece progettare una residenza estiva ad una cinquantina di chilometri ad est di Eisenstadt (nell'odierno confine austro-ungherese, Fertod) nei paludosi dintorni del lago di Neusiedl. Nel 1766 la fastosa costruzione veniva completata con un gigantesco parco alla francese, e negli anni successivi vi vennero costruiti due teatri.

Haydn compositore e direttore d'opera

Haydn fu, in primo luogo un compositore strumentale. Tuttavia, le Opere teatrali ebbero un ruolo importante soprattutto nei suoi molti anni di servizio ad Esterhàzy. È strabiliante che nel piccolo Teatro del castello abbiano potuto aver luogo circa milleduecento rappresentazioni di Opere, tra cui ottantotto "prime" - anche di lavori di Haydn.

Haydn ha non solo concertato e diretto le Opere dei suoi contemporanei - Anfossi, Cimarosa, Gazzaniga, Guglielmi, Traetta, Paisiello, Piccinni, Sarti e Gluck - ma le ha anche rielaborate o integrate, adattandole alle esigenze locali.

Ci sono rimaste molte arie che vennero inserite in Opere altrui.

Con le proprie Opere Haydn è andato incontro al gusto della corte, senza però influenzarlo.

Se grazie all'originalità di Haydn la musica strumentale sotto il principe Nikolaus I raggiunse livelli considerevoli, nel campo dell'Opera, la residenza posta ai margini d'Europa non poteva competere con Parigi, con Londra, con la Vienna imperiale o con alcune importanti città italiane.

L'opera: nostalgia d'una vita

Sembra che Haydn abbia dichiarato al suo primo biografo, Georg August Griesinger, che se invece di Quartetti d'archi, Sonate e Sinfonie avesse dovuto scrivere musiche vocali, sarebbe potuto diventare il migliore operista del suo tempo.

Sulle ragioni per cui questo non fu possibile si possono fare solo delle ipotesi.

Solo sessantenne, riuscì ad assistere a rappresentazioni operistiche fuori dalla sua patria (per esempio a Londra).

Forse era troppo legato agli schemi tradizionali dell'Opera, forse aveva effettivamente troppo poco tempo per occuparsi della musica teatrale con altrettanta intensità della musica strumentale, forse in questo genere era meno portato di Gluck e Mozart.

Per tutte queste ragioni, stupisce che Haydn abbia saputo trovare una propria collocazione nel campo dell'Opera. Acuto e modesto, il maestro, già noto a livello internazionale, nel dicembre 1787 (a poche settimane

dalla prima rappresentazione a Praga del *Don Giovanni* di Mozart), rifiutò l'invito dei praguesi di mandare loro un'Opera già pronta: "Tutte le mie opere sono troppo legate al nostro personale (a Esterhaza in Ungheria) ed inoltre non produrrebbero mai l'effetto ch'io ho calcolato in rapporto al luogo. Sarebbe ben diverso s'io avessi la inestimabile fortuna di comporre su un libretto nuovo per il teatro di qui. Ma anche in questo caso sarebbe un'impresa temeraria, poiché è difficile che possa esistere qualcuno all'altezza del grande Mozart".

Opere secondo le regole

Pur essendo dotato di grande inventiva, Haydn non volle mai rompere del tutto con le convenzioni musicali e drammaturgiche dell'*Opera seria* e dell'*Opera buffa* allora importanti. Egli sceglieva libretti e temi fra i soggetti delle Opere contemporanee alla moda; ai suoi libretti non richiedeva grandi sforzi come invece facevano Gluck o Mozart.

Le sue Opere sono in massima parte "drammi giocosi", cioè Opere comiche, storie graziose basate su situazioni comiche o particolarmente frivole, in cui i dialoghi ("recitativo secco") corrispondenti alle situazioni venivano intermezzati da arie e scene allegre, giocose o sentimentali.

I "numeri chiusi" e gli *ensembles* sono modellati sulle Opere comiche di Paisiello.

Ma nelle composizioni teatrali di Haydn, si ritrovano anche i tratti dello stile liederistico contemporaneo, che ben si combinano con il fresco humour e la sensibilità della sua musica.

Le sue due Opere comiche più popolari, *Lo speziale*, dalla commedia di Carlo Goldoni, ed *Il mondo della luna*, compaiono talvolta ancora oggi nel repertorio dei teatri d'Opera, ma generalmente in forma abbreviata e rielaborate.

ORFEO ED EURIDICE

di Joseph Haydn (1732-1809)

libretto di Carlo Francesco Badini

o L'anima del filosofo Dramma per musica in quattro atti

Prima:

Firenze, Teatro della Pergola, 9 giugno 1951

Personaggi:

Orfeo, cantore tracio (T); Euridice, promessa sposa ad Arideo (S); Creonte, re e padre di Euridice (B); un genio, Messaggero della Sibilla (S); Plutone (B); quattro seguaci di Creonte (B); un guerriero di Arideo (T); amorini, vergini, uomini, ombre infelici, Furie, baccanti, coro

L'Opera fu commissionata a Haydn da John Gallini, l'impresario di un nuovo teatro d'Opera sostenuto dal principe di Galles, il futuro Giorgio IV.

Haydn, che si trovava a Londra, ricevette il libretto redatto da Badini, poeta del Teatro d'Opera italiano, nel gennaio 1791.

La 'prima' avrebbe dovuto avere luogo il 31 maggio dello stesso anno, ma Gallini non ottenne la licenza di apertura del Teatro e l'Opera di Haydn rimase manoscritta e dimenticata fino al 1951, quando fu allestita a Firenze.

La partitura autografa è forse incompleta nel terzo atto ed è problematico ricostruire l'esatta successione dei numeri.

È stata anche avanzata l'ipotesi (Feder) che il Finale tragico non sia quello definitivo, ma che prelude al trionfo della Filosofia, della Giustizia o di qualche altra allegoria illuministica.

La trama

Atto primo

Euridice è promessa sposa ad Arideo per volere del padre, ma ama, ricambiata, il cantore tracio Orfeo.

Per sottrarsi alle nozze, fugge nella selva dove incontra alcuni mostri. Orfeo riesce a incantarli con la propria musica e a salvare Euridice, e Creonte è costretto ad accettare l'amore dei due giovani.

FOTO DI SCENA



Atto secondo

Un guerriero di Arideo tenta di rapire Euridice, che fugge, viene morsa da un serpente e muore invocando Orfeo. Orfeo intona un lamento, mentre Arideo e Creonte manifestano i loro propositi di vendetta.

Atto terzo

Tutto l'atto è dominato da arie e cori di contenuto morale; un genio inviato dalla Sibilla promette a Orfeo di accompagnarlo negli inferi.

Atto quarto

Negli inferi

Un coro di ombre infelici e di Furie accoglie Orfeo, che chiede a Plutone di oltrepassare la soglia infernale. Appare Euridice. Il coro raccomanda a Orfeo di non voltarsi, ma questi non riesce a trattenersi e la perde per la seconda volta. Il genio abbandona il suo protetto, che cade nella disperazione. Tornato nel mondo dei vivi, Orfeo incontra un coro di baccanti, e, ormai indifferente all'amore e ai piaceri, accetta da loro una coppa di veleno. L'Opera si conclude su un coro delle baccanti, che, volendo far vela per l'isola dei piaceri, rischiano di soccombere alla furia di una tempesta.

Questa curiosa rivisitazione del soggetto di Orfeo ed Euridice mostra molte incongruenze: le più vistose sono l'introduzione dei caratteri secondari di Creonte e Arideo, che non hanno nulla a che vedere con il mito originale, narrato nelle *Georgiche* di Virgilio e nelle *Metamorfosi* di Ovidio. Enigmatico è il titolo stesso: *L'anima del filosofo*. Chi è il filosofo? Orfeo che esercita il dominio sulla natura tramite la forza incantatrice della musica, oppure l'anima del filosofo è Euridice, o, ancora lo stesso genio che lo conduce agli inferi, come Hermes psicopompo o Virgilio dantesco?

Il senso di queste innovazioni vanno ricondotte sia all'esigenza di introdurre elementi nuovi in un soggetto troppo sfruttato, sia al desiderio

di trovare occasioni per arie dottrinarie e sentenziose, consone al gusto filosofico di Badini, il traduttore italiano delle *Pensées* di Pascal. Anche Haydn sembra evitare analogie con i celeberrimi esempi gluckiani: Orfeo non ha un'aria di fronte alle porte infernali, né Euridice, quando compare per l'ultima volta. I numerosi cori, più spesso a due e talvolta a quattro voci, sono di eccellente fattura (come è da aspettarsi da un consumato autore di musica sacra e dal futuro autore della *Creazione* e delle *Stagioni*) e l'aria di Euridice in punto di morte è molto toccante ("Del mio core").

Grande rilievo è dato alla scrittura orchestrale sia nei ritornelli delle arie e dei duetti sia nei recitativi accompagnati che precedono le arie principali, per lo più monostrofiche o bipartite. Inutile cercare tuttavia una coerenza drammaturgica o un piano musicale di grande respiro, paragonabile ai coevi esempi mozartiani; in ambito teatrale Haydn accettò e seguì le convenzioni del genere, ravvivandole talvolta con felici invenzioni e una ricca scrittura musicale con l'attenzione rivolta tuttavia al canto, piuttosto che al dramma.

FOTO DI SCENA



Rebus per un'opera

Già il titolo dell'Opera è un rebus: *L'anima del filosofo*.

Lo si può ricondurre all'interesse filosofico del librettista Carlo Francesco Badini.

È vero, il genio raccomanda a Orfeo la filosofia come conforto. Oppure il filosofo è il cantore Orfeo? E l'anima è forse la stessa Euridice? Oppure l'Opera tratta della conoscenza di se stesso sotto la guida d'un genio?

Per questo suo aspetto il viaggio agli inferi di Orfeo ricorda la *Divina Commedia* di Dante: un artista viene condotto attraverso il regno delle ombre.

Haydn ricevette l'incarico per un'Opera nel 1791, all'epoca della sua fondamentale decisione di recarsi, sessantenne, a Londra.

In esso egli vide una chance per percorrere nuove strade nell'ambito della musica operistica.

Il singolare titolo gli ritornò opportuno, visto che *Orfeo ed Euridice* di Gluck era ancora considerata l'incarnazione musicale più perfetta del celebre mito.

Incompiuta..... perché?

L'impresario londinese John Gallini voleva riaprire il King's Théâtre at Haymarket - che era bruciato nel 1783, e che era stato riconosciuto con l'appoggio del principe di Galles (il futuro Giorgio IV) - con un nuovo lavoro di Haydn. Tuttavia a causa d'intrighi di corte (soprattutto per la rivalità fra Giorgio III ed il principe di Galles) il re negò a Gallini la riapertura.

L'impossibilità di rappresentare l'opera ne determinò il destino.

Non sappiamo se Haydn avrebbe mantenuto la conclusione dell'opera che noi conosciamo.

La prassi del tempo e la tradizione dell'opera escludevano un finale tragico.

FOTO DI SCENA



ARMIDA

di Joseph Haydn (1732-1809)

libretto di Nunziato Porta

Dramma eroico in tre atti

Prima:

Esterháza, 26 febbraio 1784

Personaggi:

Armida (S), Rinaldo (T), Zelmira (S), Idreno (B), Clotarco (T), Ubaldo (T)

Ultima Opera scritta per Esterháza, fu la preferita dal principe Nicolaus (che ne fece dare ben 54 rappresentazioni al Teatro di corte fra

il 1784 e il 1788), e, forse per questo, venne molto considerata anche da Haydn. Ebbe successivamente pochi allestimenti fuori dalla corte (Pest 1791, Torino 1804) fino alla ripresa moderna (Berna 1968) e alla nuova fortuna esecutiva contemporanea: attualmente *Armida* è ritenuta infatti uno dei migliori risultati operistici di Haydn.

Il libretto (tratto probabilmente da varie fonti dal compilatore Porta) focalizza del soggetto tassesco i contrasti interiori sia della protagonista sia di Rinaldo, cogliendo la vicenda dal momento in cui i due sono già uniti nel palazzo incantato e Rinaldo è sotto l'effetto dell'incantesimo.

La trama

Atto primo

L'ouverture, in tre tempi, si collega strettamente all'opera fornendo quasi una raccolta di citazioni dei motivi e degli atteggiamenti espressivi che seguiranno.

Armida teme per Rinaldo, che intende combattere per i pagani.

Ubaldo e Clotarco lo cercano, mentre Zelmira, incaricata da Idreno di ammaliarli, s'intenerisce alla vista di Clotarco.

Armida trattiene Rinaldo, che comincia a riconoscere Ubaldo (appassionato duetto "Cara, sarò fedele").

FOTO DI SCENA



Atto secondo

Zelmira inorridisce ancora per i piani di Idreno, mentre Ubaldo e Clotarco insistono presso Rinaldo. Questi è lacerato dal contrasto tra amore e dovere ("Cara è vero"). Segue lo sconvolgimento di Armida espresso da un'aria intensa e agitata ("Odio, furor"). Dopo un'aria marziale di Ubaldo, un terzetto conclude l'atto ("Partirò, ma pensa ingrato").

Atto terzo

Nella descrizione orchestrale della foresta, Zelmira si inserisce con un'aria pastorale; Rinaldo si appresta a tagliare il mirto per dissolvere la magia, ma appare Armida, che lo prega di desistere con dolcezza ("Ah non ferir") e poi con rabbia, provocando una tempesta e l'intervento delle Furie: Rinaldo è ancora in preda al contrasto ("Dèi pietosi"). All'arrivo dei Franchi, i due amanti vengono separati: il pezzo d'insieme conclusivo lamenta la loro triste sorte.

FOTO DI SCENA



L'impianto generale dell'opera è di ispirazione 'riformata': notevoli sono le lunghe sequenze di recitativi accompagnati e arie spesso prive di introduzione orchestrale (nel secondo atto e nel terzo), con interscambi di elementi motivici ed effetti di intensificazione drammatica; molto varie le forme delle arie dei protagonisti (fra le migliori della produzione operistica di Haydn), spesso bipartite, e caratterizzate da una crescente concitazione (Rinaldo, "Cara è vero").

Spicca naturalmente l'esperienza sinfonica del compositore, che si rivela non solo nell'ouverture e nella suggestiva scena naturalistica che apre l'ultimo atto, ma anche nella partecipazione 'parlante' dell'orchestra nelle arie e nei recitativi accompagnati.

FOTO DI SCENA



LA CANTERINA

di Joseph Haydn (1732-1809)

libretto di autore ignoto

Intermezzo in musica in due atti

Prima:

Presburgo, 16 febbraio 1767

Personaggi:

Don Pelagio, maestro di cappella (T); Gasparina, canterina (S);
Apollonia, sua falsa madre (S); Don Ettore, figlio di un mercante (S)

FOTO DI SCENA



Il compositore imbocca con questo intermezzo (forse già rappresentato a Eisenstadt nell'estate del 1766) la strada del teatro comico, facendo tesoro delle più moderne esperienze europee (la *Cecchina* di Piccinni era andata in scena pochi anni prima).

La trama

Gasparina abita con la presunta madre, Apollonia, presso il suo insegnante di canto, Don Pelagio. La ragazza è attratta dal giovane Don Ettore, dal quale pretende qualche segno tangibile d'amore. Questi arriva poco dopo con una collana di diamanti ma, sorpreso dal maestro di Cappella, viene presentato come un sedicente commerciante di abiti. Stabilito un appuntamento alla bottega del caffè, Don Ettore viene fatto uscire, e così anche la madre di Gasparina.

Al maestro di musica resta così libero il campo per dichiararsi alla ragazza, che grazie al ritorno di Apollonia può evitare di rispondere alle insistenti profferte amorose. Lasciata la sala, Don Pelagio sente le due donne prendersi gioco di lui parlando con Don Ettore: infuriato, chiama le guardie per cacciarle di casa. La ragazza riuscirà tuttavia a farsi perdonare dal maestro, esibendosi infine in un teatrale svenimento, cui pone rimedio il pronto intervento degli altri tre personaggi, e in particolar modo i generosi doni dei due uomini, molto apprezzati dall'avida canterina.

Il magistero italiano è riscontrabile nei Finali, in particolare in quello del primo atto, che integra l'azione scenica in un tessuto musicale fortemente unitario, in cui gli interventi dell'orchestra e delle voci sono unificati attraverso cellule ritmiche pervasive. Ugualmente rimarchevole è la fusione di recitativo e aria che caratterizza il primo brano dell'intermezzo, scelta forse dovuta all'influenza di un altro operista napoletano, Nicola Logroscino.

Anche l'orchestrazione di questo esperimento comico di Haydn presenta molteplici motivi d'interesse, come la presenza in partitura di due corni inglesi, utilizzati nell'aria di Gasparina "Non v'è chi mi aiuta", ambientata in un corrusco Do minore (tonalità insolita per questi strumenti). Non meno sorprendente è la parte dei due corni obbligati nell'aria deliberatamente 'fuori luogo' "Io sposar l'empio tiranno", parodia delle convenzioni vocali dell'opera seria.

L'intreccio di questo intermezzo (il maestro di musica innamorato dell'allieva rapace e senza scrupoli, che gli preferisce un giovane rivale) figura già nella *Dirindina* di Domenico Scarlatti. La collaudata comicità del soggetto venne ancor più enfatizzata alla 'prima' con un espediente da commedia dell'arte: il ruolo di Don Ettore venne interpretato *en travesti* da Barbara Dichtler, mentre suo marito Leopold impersonava, cantando in falsetto, la sedicente madre della canterina.

FOTO DI SCENA



LA FEDELTÀ PREMIATA

di Joseph Haydn (1732-1809)

libretto di Giambattista Lorenzi

Dramma giocoso in tre atti

Prima:

Esterháza, 25 febbraio 1781

Personaggi:

la dea Diana (S); Lindoro, fratello di Amaranta, addetto al servizio nel tempio di Diana (T); Nerina, ninfa volubile in amore (S); Fillide, sotto il finto nome di Celia, amante di Fileno (S); Fileno, amante di Fillide (T); Amaranta, donna vana e boriosa (S); il conte Perucchetto, uomo di umore stravagante (B); Melibeo, ministro del tempio di Diana (B); ninfe, cacciatori, cacciatrici, pastori (coro)

FOTO DI SCENA



Questo vasto lavoro, scritto nel corso del 1780 per la riapertura del Teatro di Esterháza che era bruciato l'anno precedente, è, forse a causa dell'importante occasione per cui venne composta, tra le più notevoli opere di Haydn per raffinatezza e originalità della partitura, nonché per la caratterizzazione mosca e interessante della galleria dei personaggi.

La trama

Gli abitanti di un villaggio vicino a Cuma devono sacrificare ogni anno una coppia di amanti fedeli a un mostro marino, come atto riparatore verso la dea Diana. Nell'imminenza del sacrificio, Amaranta si reca al tempio dove viene consolata dal sacerdote Melibeo, innamorato di lei. Improvvisamente irrompe il conte Perucchetto inseguito da bestie feroci. Davanti agli occhi esterefatti di Melibeo, Amaranta e il conte danno a vedere di piacersi vicendevolmente. Nel frattempo Nerina, cui il suo amante Lindoro ha preferito la bella Celia, racconta la propria patetica storia a Fileno.

Questi le promette di intercedere per lei presso Celia, ma scopre che quest'ultima è in realtà la sua ex amante, il cui vero nome è Fillide. La ragazza nega, ma interviene Melibeo che le ordina di scegliere se dedicarsi a Lindoro o venire sacrificata insieme al proprio amante. La decisione viene rimandata dall'irrompere di un gruppo di satiri, che rapisce Celia.

La ragazza riesce però a liberarsi: possono così continuare le schermaglie amorose fra le diverse coppie. Fileno ha intanto preso a corteggiare Nerina per vendicarsi della supposta infedeltà di Celia. Viene allora organizzata una festa dedicata a Diana, che si apre con una caccia: Amaranta, minacciata da un cinghiale, viene salvata dall'arco di Fileno.

Al risveglio della donna, che nel frattempo è svenuta, il conte Perucchetto si millanta autore dell'eroica impresa (mentre in verità era salito su un albero per sfuggire all'animale). Fileno, ancora angosciato a causa di Celia, vorrebbe uccidersi, ma, nell'incidere un Messaggio d'addio sul tronco di un albero, spezza maldestramente il coltello che gli occorre per il suicidio.

Celia scopre il Messaggio e, disperata, fugge in una caverna. Interviene allora l'insidioso Melibeo, che avverte il conte che Celia sta aspettandolo nella caverna: colpo di scena, la ragazza e il conte si vedono condotti

all'altare dei sacrifici quali vittime prescelte per il mostro. Invano Amaranta e Lindoro si oppongono. Fileno decide allora di morire prima di Celia e si tuffa nel mare, dal quale emerge il mostro, suscitando il panico generale.

FOTO DI SCENA



Commosa da questo gesto di amore fedele, Diana compare a salvare il giovane e perdona gli abitanti del villaggio. Le coppie vengono allora riunite (Amaranta e il conte, Celia e Fileno, Lindoro e Nerina), mentre il malvagio Melibeo è incenerito dal fulmine della dea.

FOTO DI SCENA



La fedeltà premiata è un dramma giocoso (scritto da Lorenzi per Cimarosa nel 1779, con il titolo *L'infedeltà fedele*) in cui sia l'elemento serio sia quello comico si compenetrano in modo suggestivo. Sul versante buffo, la figura stravagante del conte dà il meglio di sé quando si trova a fronteggiare gli animali feroci; la sua comica entrata, con l'aria "Salva... salva... aiuto", è un'evidente parodia dei modi serissimi dello *Sturm und Drang*. Il suo saliscendi dall'albero per timore del cinghiale viene descritto da una musica di gioiosa, spontanea vitalità. Un'altra situazione comica è rappresentata dal recitativo e aria di Fileno, che segue la rottura del coltello del suicidio ("Bastano i pianti" e "Recida il ferro").

Anche il versante serio-patetico riceve però debita attenzione, specialmente attraverso il personaggio di Celia; le spettano infatti sia l'aria "Deh soccorri un infelice", in cui è inserita una parte di corno 'con sordino' (trascritta per fagotto quando il cornista di Esterháza non fu più disponibile), e la grandiosa scena "Ah, come il core", reazione al supposto suicidio di Fileno, con flauto obbligato.

L'eccezionale cura che Haydn riservò alla partitura risalta nell'aria di Fileno "Miseri affetti miei", che alterna sezioni in Allegro di molto, Adagio e Presto, dando origine a una struttura inconsueta e ricca di sorprese: insieme ai complessi finali del primo e del secondo atto, dà veste teatrale alla consuetudine di Haydn con le forme strumentali classiche - la Sinfonia, il quartetto - che giunge a influire in modo determinante sulla sua idea del teatro musicale.

L'INFEDELTA' DELUSA

di Joseph Haydn (1732-1809)

libretto di Marco Coltellini

Burletta per musica in due atti

Prima:

Esterháza, 26 luglio 1773

Personaggi:

Vespina, giovane spiritosa, sorella di Nanni e amante di Nencio (S); Sandrina, ragazza semplice, amante di Nanni (S); Nencio, contadino benestante (T); Filippo, vecchio contadino, padre di Sandrina (T); Nanni, contadino, amante di Sandrina (B)

L'Opera venne scritta da Haydn in onore della principessa Maria Anna e allestita nuovamente poche settimane più tardi (il 1° settembre) per l'occasione eccezionale della visita di Maria Teresa ai sudditi di Esterháza.

La musica riveste di una splendida cornice sinfonica un testo in cui abbondano le trivialità più viete e dove si sfodera il repertorio classico delle situazioni più comuni nelle Opere buffe (la serenata, i travestimenti grotteschi). Il libretto venne pubblicato anonimo, probabilmente a causa dell'incauto attacco portato da Coltellini a Maria Teresa l'anno precedente.

La trama

Atto primo

Il vecchio Filippo desidera che la figlia Sandrina sposi il ricco Nencio, benché la ragazza ami in verità Nanni; di Nencio è invece innamorata Vespina, che si apposta, per sorprenderlo, sotto la finestra di Sandrina, mentre Nencio le sta cantando una serenata. Il malcapitato spasimante si trova così coinvolto in una rissa tra tutti i personaggi.

FOTO DI SCENA



Atto secondo

Vespina, travestita da vecchia, informa Filippo di essere alla ricerca del marito traditore Nencio: scoprendolo dunque già sposato, il vecchio ripudia il futuro genero. Raggiunto questo primo obiettivo, Vespina si traveste prima da servitore tedesco e quindi da marchese, e convince Nencio che Sandrina sta andando in sposa a un vile sguattero. Si inscena la cerimonia, in cui Vespina è il notaio e Nanni lo sguattero: quando i due getteranno la maschera, andata 'delusa' (cioè smascherata e punita) l'infedeltà di Nencio, si potranno celebrare le doppie nozze tra Nanni e Sandrina, e tra Nencio e Vespina.

L'Opera si apre con una grande pagina sinfonica in Do maggiore (tonalità fondamentale di tutta la partitura), un Allegro che espone, già nella concitazione delle prime battute, il ritmo drammatico frenetico di questa 'burlatta per musica'. Scostandosi dalla consuetudine, l'ouverture presenta solo un altro movimento, il pregevole Poco adagio in Sol maggiore, dalla cantabilità distesa (per la pubblicazione della sola ouverture, Haydn aggiunse un terzo tempo in Do maggiore).

Nell'Opera, la funzione del tradizionale terzo movimento della Sinfonia d'apertura viene assunta dal primo dei tre grandi concertati, ovvero dall'estesa Introduzione tripartita su cui si alza il sipario: una descrizione dell'amenità della campagna al tramonto (caratteristica dell'Opera buffa, da Galuppi a Mozart) in cui la dolcezza delle linee melodiche viene assecondata e potenziata dall'intervento preminente di legni concertanti, come l'oboe e il fagotto.

La prima delle grandi arie è quella di Sandrina ("Che imbroglio è questo"): un complesso Presto in forma-sonata, in cui la ragazza commenta di fronte a Nanni l'intricata situazione, sostenuta da un tessuto orchestrale di grande vigore sinfonico, dall'incedere rotto e incerto, nel continuo alternarsi di piano e forte e nella ricorrente tentazione di sconfinare nella labilità formale del recitativo accompagnato; subito dopo Nanni reagisce con i colori cupi di "Non v'è rimedio".

Cambiata la scena, ci appare Vespina «nettando dell'insalata», «canterellando» un'aria assolutamente memorabile, "Come piglia si bene la mira", che condensa, già nell'introduzione orchestrale degli archi (coadiuvati da un'intrigante nota tenuta dell'oboe), la dolcezza dei suoi

sentimenti per Nencio, mentre l'insidioso operato del 'fanciullo' Cupido viene descritto puntualmente dall'accompagnamento orchestrale. Raggiunta da Nanni, Vespina ha l'occasione di cantare anche un concitato duetto d'azione ("Son disperato"), in cui l'orchestra gioca un ruolo fondamentale.

FOTO DI SCENA



Cambiata nuovamente la scena - di qui si arriverà direttamente al finale d'atto, aperto da un sonoro schiaffo vibrato da Vespina - ci troviamo di fronte a Nencio, intento a cantare una serenata sotto la finestra di Sandrina ("Chi s'impaccia di moglie cittadina"): questa situazione, tipica dell'Opera buffa, viene interpretata da Haydn con un tradizionale Adagio in 6/8, col pizzicato degli archi che imita la chitarra; l'intonazione del testo è resa di particolare originalità dalle soluzioni scelte per alcuni dettagli del testo, quali l'andamento incerto del verso «la notte è a zozzo» e l'incantevole modulazione alla parola «cor».

Nel secondo atto si segnala l'aria di Vespina "Ho un tumore in un ginocchio", che la ragazza canta travestita da vecchia malandata, simulando effetti di tosse e di asma. Allo stesso personaggio sono riservate in questo atto altre due arie: la prima, in abiti germanici, cantata

in tedesco maccheronico, "Trinche vaine allegramente"; la seconda, "Ho tesa la rete", di straordinaria levità e ricca di effetti onomatopeici. Pregevoli, inoltre, l'aria di Nencio "Oh che gusto! se mi tocca" e quella di Sandrina "È la pompa un grande imbroglio", animate da un sinfonismo brillantemente funzionale al testo intonato. L'opera termina con un finale non privo di ritmo drammatico, tra il clangore di trombe e timpani.

L'ISOLA DISABITATA

di Joseph Haydn (1732-1809)

libretto di Pietro Metastasio

Azione teatrale in due parti

Prima:

Esterháza, 6 dicembre 1779

Personaggi:

Gernando (T); Costanza, sua moglie (S); Silvia, sorella di Costanza (S); Enrico, amico di Gernando (B)

L'Opera rappresenta il tentativo di Haydn di aggiornare il proprio stile sul modello gluckiano, abbandonando i modi dell'Opera seria italiana per i procedimenti compositivi 'riformati', come dimostra il pervasivo impiego del recitativo accompagnato per tutta la durata di questa azione teatrale (la celeberrima 'azione teatrale' di Gluck, *Orfeo ed Euridice*, era stata rappresentata a Esterháza nel 1776).

Il testo dell'opera di Haydn era stato scritto da Metastasio a Vienna nel 1752 e messo in musica da Giuseppe Bonno (Vienna 1754), e più tardi da Jommelli (Ludwigsburg 1761) e Traetta (Bologna 1768).

La trama

Durante un viaggio nelle Indie occidentali, Gernando viene rapito dai pirati, mentre sua moglie Costanza e la sorella minore di quest'ultima, Silvia, vengono abbandonate su un'isola deserta. Gernando riesce a raggiungerle solo tre anni più tardi: sbarca sull'isola insieme all'amico Enrico (in qualche manoscritto chiamato Ernesto), del quale si innamora la giovane Silvia. Nonostante le traversie, alla fine l'amore tra le due coppie ha la meglio sul destino crudele.

FOTO DI SCENA



L'opera non riscosse un largo consenso, né all'epoca di Haydn (il compositore stesso, che pur la riteneva un lavoro estremamente significativo, nel 1802 ebbe a giudicarla troppo lunga per la pazienza del pubblico), né ai tempi della sua ripresa moderna (in tedesco), avvenuta all'Opera di Vienna nel 1909. Assai spiccata risulta la caratterizzazione del personaggio di Silvia, allora interpretata dalla prediletta Luigia Polzelli, per cui Haydn introdusse nel dramma l'aria "Come il vapor", su testo non metastasiano.

Di Silvia, che nel corso della vicenda trascorre dall'innocenza giovanile al turbamento amoroso, è anche il recitativo accompagnato "Dov'è Costanza", che coinvolge in modo assai insolito un flauto e un fagotto, chiamati ad accompagnare il canto della ragazza anche nell'aria "Fra un dolce deliro", così da stabilire dei precisi collegamenti tra numeri diversi della partitura.

FOTO DI SCENA



Analogamente, Gernando riprenderà le stesse note dell'aria di Costanza "Ah, che in van", anticipando, sul piano musicale, il ricongiungimento dei due amanti, che poi avrà in effetti luogo sulla scena.

Particolarmente notevoli sono inoltre l'ouverture (nella grande maniera in quattro sezioni, che alterna tempi lenti e veloci, e di carattere programmatico, con un'adeguata prefigurazione descrittiva della natura selvatica dell'isola disabitata), e l'imponente quartetto che conclude l'opera (ben 365 battute), nel quale i protagonisti sono accompagnati da quattro strumenti concertanti (violino, violoncello, flauto e fagotto), anticipando l'analoga disposizione dell'aria mozartiana "Martern aller Arten" dell' *Entführung aus dem Serail*.

LA VERA COSTANZA

Tra il 1753 e il 1791 Haydn scrisse ben 17 Opere oltre a diversa musica per il Teatro di marionette presente nel parco del castello degli Esterházy.

A parte l'entusiasmo di un ristretto numero di festival consacrati al genere, nessuna delle opere del compositore è entrata stabilmente nei repertori favoriti dei teatri. Tuttavia, oggi possiamo affermare che nella produzione operistica di Haydn c'è ancora molto da scoprire e da apprezzare: il gusto per il melodiare, la ricchezza armonica, la vitalità ritmica e la ricerca di impasti timbrici orchestrali che pongono il compositore ad un livello equivalente se non superiore rispetto ai suoi contemporanei.

La storia è **un classico del Settecento**, un tardo remake, tra i mille di cui ha goduto la *Pamela* di Richardson; vi si narra l'amore impossibile tra un conte e una timida fanciulla del popolo, in questo caso una pescatrice – quindi di rango e di ceto assai inferiore – ma che, pur arrossendo di continuo come si confà a una brava fanciulla del popolo degna di rispetto, mostra animo nobile, risoluto, doti di sopportazione superumane e una tenacia davvero invidiabile: da qui il titolo, visto che la nostra Rosina, di costanza, ne ha da vendere.

La trama

La vicenda, per sommi capi, è fatta delle trame della Baronessa Irene e del suo amante, il Marchese Ernesto, per costringere Rosina a sposare Villotto, borghese arricchito ma d'aspetto assai poco attraente e di cervello assai svanito.

Tale insistenza della Baronessa nasce dall'esigenza di mettere in salvo suo nipote, il Conte Errico, da un matrimonio scandaloso e avvilito con una donna pur bella ma assolutamente inadeguata a causa del suo bassissimo rango, quale è Rosina (non si sa e non si saprà mai perché la Baronessa ha stabilito che lei ed Ernesto non si potranno sposare finché Villotto non sposa Rosina e la toglie di mezzo).

Tutto inutile, in realtà: anche se la Baronessa non lo sa, Rosina e il Conte sono già sposati e hanno pure un figlio, di cui il Conte non ha neppure il sospetto, avendo lasciato Rosina dopo solo due mesi per sopravvenuta grave irrequietezza, che lo ha fatto volar via. La vicenda si dipana tra equivoci e controequivoci, fino al lieto finale.

FOTO DI SCENA



IL MONDO DELLA LUNA

di Joseph Haydn (1732-1809)

libretto di Carlo Goldoni

Dramma giocoso in tre atti

Prima:

Esterháza, 3 agosto (?) 1777

Personaggi:

Ecclitico, finto astronomo (T); Ernesto, cavaliere (A); Buonafede (Bar); Clarice, Flaminia, sue figlie (S); Lisetta, cameriera di Buonafede (A); Cecco, servitore di Ecclitico (T); scolari di Ecclitico, cavalieri, ballerini, paggi, servitori e soldati (C)

Dopo aver composto *Lo speziale* e *Le pescatrici*, Haydn intraprese con quest'Opera la sua ultima fatica goldoniana. Il libretto (di ventisette anni prima) venne in grande misura rispettato: solo dalla scena 14 del secondo atto Haydn assunse il testo del finale secondo già utilizzato da Gennaro Astarita nella sua versione veneziana del dramma (teatro San Moisè, 1775), integrandolo con un coro differente. Il lavoro andò sicuramente in scena il 3 agosto 1777 per le nozze del secondogenito del principe Esterházy, il conte Nicolaus; dai documenti disponibili non è tuttavia da escludere che un'esecuzione fosse avvenuta già in luglio.

Questa vasta Opera (per il soggetto ? *Il mondo della luna* di Galuppi) si apre su una scena adeguatamente elaborata: ambientata nell'atmosfera suggestiva della notte lunare, esordisce con un incantevole coro degli scolari di Ecclitico "O luna lucente", dolce, rarefatto, leggiadro (forse volutamente 'lunare') e prosegue con il dialogo tra Buonafede ed Ecclitico a proposito del telescopio.

L'esperimento viene scandito da una triplice pantomima, cui reagisce di volta in volta Buonafede, che descrive strabiliato le originali e piccanti scenette viste attraverso la lente. Questo è solo il primo momento in cui l'azione viene seguita con totale aderenza scenica dalla musica. Rimarchevole a questo proposito la cura riservata ai recitativi accompagnati, come quello di Buonafede in procinto di partire per la

luna "Mondo, mondaccio mio, per sempre t'abbandono", che imita gli effetti dell'elisir («Oh, che babbione!», commenta Ecclitico), oppure il successivo finale primo, un vero capolavoro di mimesi musicale: bevuto l'elisir, Buonafede si convince di star volando ("Vado, vado, volo, volo", negli splendidi versi goldoniani) e gli archi imitano, con un disegno etereo, il suo andamento svolazzante, leggero e sospeso nell'aria.

FOTO DI SCENA



All'orchestra vengono affidate - in quantità del tutto straordinaria nella produzione teatrale haydniana - altre notevoli occasioni nel secondo atto: il carattere di *locus amoenus* di questo mondo utopico settecentesco è rappresentato attraverso una delicata musica orchestrale a sé stante (la musica dei balletti pastorali e una solenne marcia per l'arrivo del corteo imperiale) e addirittura attraverso un'aria con balletto che vede protagonista il solito Buonafede, felice per questo eden naturale in cui si è ritrovato e circondato nelle sue evoluzioni vocali da un agguerrito gruppo di legni che imitano il canto degli uccelli ("Che mondo amabile").

L'orchestra impiegata da Haydn è di notevole entità: i fiati consistono in altrettante coppie di flauti, oboi, fagotti, corni e trombe. Mancano i clarinetti (che il compositore escluse deliberatamente, visto che non erano disponibili a Esterháza), mentre sono presenti i cerimoniali timpani.

Tanta imponenza fonica trova adeguato impiego nella Sinfonia d'apertura, un singolo movimento di grande valore, complesso e ben chiaroscurato, che Haydn utilizzò in seguito come primo tempo della *Sinfonia* n. 63 'La Roxelane'. Ma anche nelle arie l'orchestra non rimane per nulla sullo sfondo, amplificando coi clangori del più aggiornato sinfonismo la parte vocale (si veda ad esempio l'aria di Ecclitico "Un poco di denaro").

Per le due 'parti serie' dell'Opera (Flaminia ed Ernesto), Haydn ha scritto musica di altissimo valore, come la grande aria in Do maggiore della prima, "Ragion nell'alma siede", gratificata dall'esteso impiego di virtuosistiche colorature e da un'intensa sezione centrale in Do minore; e anche le arie di Ernesto "Begli occhi vezzosi", distesa dolcemente su un tappeto orchestrale quieto ed eppure fremente, o la più antiquata "Qualche volta non fa male".

L'importanza dell'Opera è rilevabile da diverse altre considerazioni: l'allestimento richiede, a differenza di molte Opere buffe coeve, scenografie elaborate e complesse, adatte a uno spettacolo che comprende il ballo e pretende di fingere un'ambientazione del tutto originale, addirittura extraterrestre.

Il compositore ha risposto alla concezione grandiosa del libretto con una partitura altrettanto ambiziosa: si tenga presente, ad esempio, che il celebre finale secondo ("Al comando tuo, lunatico") consta di ben 437 misure, articolate in cinque sezioni che via via accelerano l'azione sino al parossismo conclusivo (dopo questa monumentale conclusione d'atto, basterà un quarto d'ora all'atto successivo per terminare l'Opera traendo sbrigativamente le fila di quanto sino ad allora tramato).

FOTO DI SCENA



Tutta la costruzione della partitura si basa inoltre su un piano armonico organico, semplice ma efficace: attorno alla tonalità di Mi bemolle maggiore orbita il mondo lunare (inizio dell'Opera, termine dell'esperienza al periscopio, finale primo), mentre Do e Re maggiore costituiscono i suoi antagonisti. L'Opera è stata ripresa in tempi moderni, secondo l'edizione critica della partitura, da Carlo Maria Giulini al Festival d'Olanda nel 1959.

FOTO DI SCENA



ORLANDO PALADINO

di Joseph Haydn (1732-1809)

libretto di Nunziato Porta, da Ariosto

Dramma eroicomico in tre atti

Prima:

Esterháza, 6 dicembre 1782

Personaggi:

Angelica, regina del Catai (S); Medoro, suo amante (T); Eurilla, pastorella (S); Alcina, maga (S); Orlando, paladino (T); Pasquale, suo scudiero (T); Licone, pastore (T); Rodomonte, re di Barbaria (B); Caronte (B); pastori e pastorelle, ombre infernali, selvaggi, saraceni (Coro)

Questa ampia Opera (destinata in origine alla progettata visita del granduca Paolo di Russia, ma poi eseguita per l'onomastico del principe Nicolaus) unisce, in una sintesi di particolare fascino, elementi buffi e seri, dichiarandosi apertamente sin dal titolo come 'dramma eroicomico' - caso unico della produzione dell'autore.

Il popolare soggetto ariostesco (comune a titoli di Lully, Vivaldi e Handel, per fare solo alcuni grandi nomi) venne adattato da Nunziato Porta da un libretto di Francesco Badini, messo in musica da Pietro Guglielmi (Londra 1771). Prima di giungere a Haydn, il libretto era stato inoltre utilizzato a Praga (1775) e quindi a Vienna (1777).

La trama

Atto primo

Il cavaliere Orlando è alla ricerca dell'amata Angelica, che, innamorata di Medoro, non ricambia per nulla le sue attenzioni. Attorno al paladino si muovono diversi personaggi: oltre al fido e comico scudiero Pasquale, giunge dall'Africa il re Rodomonte, ansioso sia di combattere contro Orlando sia di trovare anch'egli Angelica.

Il re si imbatte in un gruppo di pastori e pastorelle, tra cui Eurilla, che lo informa della presenza di una coppia di amanti in un castello vicino (Angelica e Medoro, naturalmente) e lo dissuade dall'affrontare il prode Orlando. A sua volta, Rodomonte offre la propria protezione al pastore Licone contro Orlando. Intanto nel vicino castello, Angelica, preoccupata per il destino del suo amore per Medoro, invoca l'aiuto della maga Alcina e viene poi a sapere da Medoro stesso che Orlando si sta avvicinando, armato di tutto punto.

FOTO DI SCENA



Rodomonte ha finalmente trovato un avversario, ma si tratta dello scudiero Pasquale, che, sfidato a singolar tenzone, afferma di poter combattere solo a mani nude. La buffa situazione viene risolta dall'arrivo di Eurilla, che annunzia l'approssimarsi di Orlando e procura del cibo all'affamato Pasquale.

Nelle sue ricerche, Orlando trova scritti presso una fonte i nomi di Angelica e Medoro: allora distrugge l'iscrizione, trova il tempo per accusare di codardia Pasquale e infine fa prigioniera Eurilla, che gli narra quanto sa dei due amanti. È troppo: il paladino impazzisce per amore, mentre Pasquale ed Eurilla si precipitano a mettere in guardia Angelica, ma si imbattono in Rodomonte. Interviene quindi Alcina, che trasforma Orlando in insetto.

Atto secondo

Rodomonte e Orlando si sfidano a duello in un bosco, ma vengono raggiunti da Eurilla che annuncia loro la fuga degli amanti: Orlando parte immediatamente all'inseguimento. Medoro ha deciso di farla finita con la vita: prima di gettarsi in mare affida a Eurilla un estremo saluto per Angelica. Anche questa situazione viene turbata dall'arrivo di un guastafeste, Pasquale, che Eurilla spaventa simulando la voce di Alcina.

I due amanti riescono finalmente a unirsi, quando appare il terribile Orlando. Vengono però salvati ancora una volta dalla maga Alcina. Orlando decide allora di vendicarsi contro quest'ultima e invia il timoroso Pasquale a farle visita. La maga trasforma però il paladino in pietra, poi lo tramuta nuovamente in uomo e lo porta con sé nella sua grotta magica.

Atto terzo

Orlando è stato condotto da Alcina sulle rive del fiume Lete, perché Caronte lo immerga in quelle onde e guarisca così la sua furia. Dimentico così dell'amore per Angelica, il paladino dapprima fa visita a Pasquale ed Eurilla, in procinto di sposarsi, quindi si trova a difendere Angelica e Medoro da un attacco di selvaggi. Dopo il combattimento, cui prende parte anche Rodomonte, Orlando offre i suoi servizi alla bella Angelica, libero ormai da ogni passione nei suoi riguardi. Per accrescere la gioia collettiva, Alcina trasforma il bosco in un magnifico giardino, dove possono finalmente risuonare le lodi dell'amore.

Le maschere della commedia e quella della tragedia si alternano di continuo nella partitura: benché si tratti di una delle opere buffe più significative di quel periodo, un inquietante sentimento tragico è chiaramente avvertibile nella musica.

La penna dell'ironia, che Haydn utilizza per rappresentare la variopinta galleria di personaggi, oscilla infatti tra la fine penetrazione psicologica (ad esempio in occasione del ravvedimento di Orlando nel terzo atto) e la creazione di maschere comiche a tutto tondo, come avviene per Pasquale, lo scudiero fanfarone che, novello Sancho Panza, fornisce un adeguato, esilarante *alter ego* al suo Don Chisciotte.

Nel secondo atto, ad esempio, lo scudiero ostenta le sue glorie belliche in un'aria 'di guerra' dall'irresistibile carica parodistica ("Vittoria, vittoria"): per l'occasione Haydn chiama in gioco due corni contralto (o trombe) e i timpani. Nel primo atto aveva invece elencato amabilmente i luoghi da lui visitati ("Ho viaggiato in Francia"), esibendosi anche in un'estemporanea sezione da fischiare. Solo per poco Rodomonte non può contendergli la palma del miglior ruolo comico (si valutino le doti di quest'ultimo nell'aria 'di tempesta' in Re minore nel secondo atto).

FOTO DI SCENA



Il protagonista, il cavaliere senza macchia, si muove invece tra la passione per Angelica e le baldanzose dichiarazioni di eroismo. Eroismo che cede tuttavia di fronte a una più modesta fisionomia da 'mezzo carattere'. Il paladino non compare continuativamente nell'Opera (nel secondo atto è quasi del tutto assente) e le sue azioni sono dettate quasi sempre dal carattere furioso del suo amore. Dietro la facciata spesso comica emerge però il lato patetico della follia. Esempio più notevole della complessità psicologica del personaggio sono il recitativo accompagnato e l'aria "Miei pensieri", nel terzo atto, al risveglio dell'eroe dal sonno del Lete.

Patetici sono anche Angelica e Medoro: a loro spettano le audacie armoniche delle rispettive arie del secondo atto, "Dille che un infelice" e "Aure chete". La principessa avrà poi un'ultima, felice occasione nell'aria "Dell'estreme sue voci" nel terzo atto, accompagnata dall'eco inquietante dei fiati. Notevoli sono i due complessi finali d'atto primo e secondo, mentre per la conclusione dell'Opera il compositore ha intonato il coro finale su una melodia di rondò che verrà ripresa quasi identica in *Orfeo o L'anima del filosofo*, la sua ultima opera.

La morale del dramma viene offerta ai divertiti spettatori di volta in volta dai diversi personaggi singolarmente e dall'intero gruppo compatto. L'azione è preceduta da una brillante ouverture in un solo movimento, spesso eseguita come pezzo da concerto: il carattere del brano ricorda da vicino la *Sinfonia* n. 77, forse coeva.

L'Opera costituì il massimo successo haydniano su scala europea e venne rappresentata anche in lingua tedesca con il titolo di *Ritter Roland* al Teatro Erdödy di Presburgo nel 1786, e quindi in altre venti città dell'Europa centrale. Ritenuta da molti musicologi la più significativa Opera del compositore, viene ancora oggi ripresa con buona frequenza.

LE PESCATRICI

di Joseph Haydn (1732-1809)

libretto di Carlo Goldoni

Dramma giocoso in tre atti

Prima:

Esterháza, 16 settembre 1770

Personaggi:

Eurilda, creduta figlia di Masticco (A); Lindoro, principe di Sorrento (B); Lesbina, pescatrice, sorella di Burlotto e innamorata di Frisellino (S); Nerina, pescatrice, sorella di Frisellino e innamorata di Burlotto (S); Burlotto, pescatore, innamorato di Nerina (S); Frisellino, pescatore, innamorato di Lesbina (T); Masticco, vecchio pescatore (B); pescatori (Coro)

FOTO DI SCENA



Per le nozze della contessa di Lamberg, nipote del principe Esterházy, Haydn scelse per la seconda volta (dopo *Lo speciale*) un testo comico di Goldoni ampiamente rivisto. Ambientato nel *milieu* sociale ben noto al lettore delle *Baruffe chiozzotte*, il testo propone il consueto tema della popolana che si rivela nobile (la *Cecchina docet*), introducendo nell'azione due parti serie (Eurilda e Lindoro) che bilanciano gli altri cinque personaggi comici.

Purtroppo, a causa di un incendio che devastò Esterháza nel dicembre 1779, circa un terzo della partitura è andato perduto, fatto che rende problematico l'allestimento dell'Opera; la perdita riguarda in particolare tutta la parte centrale del secondo atto, mentre il terzo è perfettamente integro. L'Opera, nella ricostruzione di H.C. Robbins Landon, è stata rappresentata al Festival d'Olanda nel 1965, sotto la direzione di Alberto Erede.

La trama

Lesbina e Nerina, due pescatrici promesse spose rispettivamente a Frisellino e Burlotto, litigano continuamente, suscitando lo sdegno della compagna Eurilda. Entra nel porto la splendida imbarcazione di Lindoro, principe di Sorrento, che sta cercando la perduta figlia del principe di Benevento, che si dice nascosta nel villaggio; Nerina e Lesbina si propongono subito come principesse, mentre Masticco presenta Eurilda, che gli è stata affidata (ma di cui sa di non essere il padre).

Lindoro escogita allora un espediente: colloca su un tavolo dell'oro, dei gioielli e la spada con cui fu ucciso il principe; mentre le amiche si gettano sulle gemme Eurilda, la vera principessa, sviene alla vista della spada, che le risveglia vaghi ricordi.

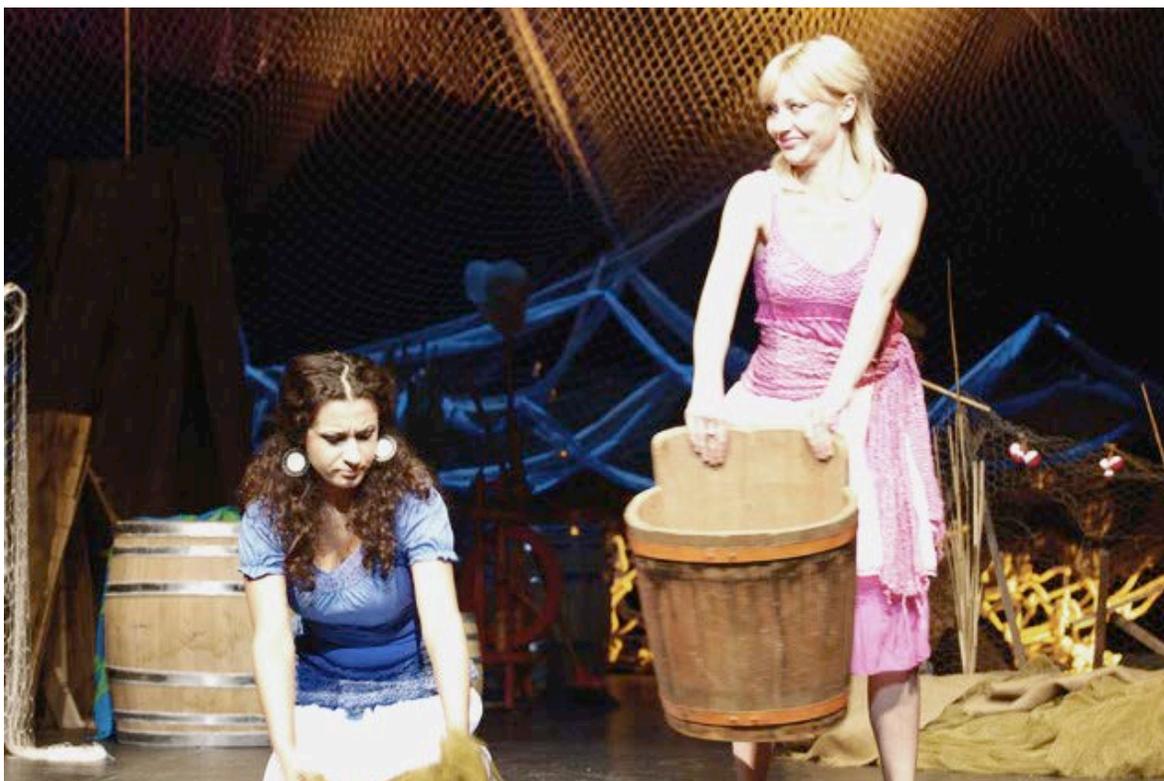
Lesbina e Nerina si affrettano allora a tornare dai loro amanti, che si travestono da cavalieri e offrono alle ragazze di salpare con loro sulla nave del principe; le pescatrici abboccano, per poi infuriarsi alla scoperta della verità. Masticco calma le acque, mentre Eurilda e Lindoro possono partire verso il loro principato.

Ben più dello *Speciale*, *Le pescatrici* furono un'esperienza fondamentale per il futuro teatrale e anche sinfonico di Haydn,

impegnandolo in un lavoro di vaste dimensioni (tre atti e ben sette personaggi), in cui sperimentare tutti i meccanismi dell'Opera buffa a un livello di notevole raffinatezza.

Importanti sono i numerosi pezzi d'assieme, quali i finali d'atto, i suggestivi cori di apertura degli atti primo e terzo, e due splendidi *ensembles* (un sestetto e un settimino) nel primo atto, che sfruttano l'elevato numero di personaggi disponibili. Particolarmente curata la psicologia dei due personaggi seri, cui spettano arie come "Varca il mar" (Lindoro), mentre nella tavolozza orchestrale spicca l'insolito timbro malinconico dei due corni inglesi.

FOTO DI SCENA



LO SPEZIALE

di Joseph Haydn (1732-1809)

libretto di Carlo Goldoni

Dramma giocoso in tre atti

Prima:

Esterháza, autunno 1768

Personaggi:

Sempronio, speziale e tutore di Grilletta (T); Mengone, uomo di spezieria (T); Grilletta (S); Volpino (S)

FOTO DI SCENA



Prima delle tre esperienze goldoniane di Haydn, *Lo speciale* venne posto in musica in una forma radicalmente alterata rispetto al libretto originale di Goldoni (1752). Un anonimo drammaturgo locale (forse quel Carl Friberth responsabile, sette anni più tardi, del libretto dell' *Incontro improvviso*) ridusse e semplificò il dramma, arrivando a eliminare tutte le parti serie - ben tre dei sette personaggi - forse per i limiti della compagnia operistica attiva a Esterháza.

Intatta è rimasta la freschezza del testo goldoniano, nella caratterizzazione dei quattro personaggi comici come nella sapida vivacità dei dialoghi. *Lo speciale* è stata la prima opera di Haydn a essere rappresentata in tempi moderni: in un libero adattamento, in traduzione tedesca, venne diretta con successo da Gustav Mahler all'Opera di Vienna nel 1899. Parte del terzo atto della partitura è andata perduta.

FOTO DI SCENA



La trama

Come tutti i tutori, anche lo speciale Sempronio è intenzionato a sposare la sua pupilla Grilletta. La ragazza è però ambita da altri due spasimanti: Mengone, che si è fatto assumere in farmacia solo per poterla corteggiare, e Volpino. La vicenda si sviluppa attraverso una serie di episodi tipici della tradizione comica (come i travestimenti da notaio e da turco o l'irrisione della mania di Sempronio per i viaggi). Sarà infine Mengone il fortunato e gradito sposo di Grilletta.

FOTO DI SCENA



La musica di Haydn sfrutta brillantemente le molte occasioni comiche del libretto: le arie esibiscono una spiccata tendenza al descrittivismo sonoro, nella crassa volgarità dell'esaltazione delle virtù dei purganti da parte di Mengone, o nella dimostrazione dei concetti di 'lunghezza' e 'larghezza' ad opera di Sempronio, oppure ancora nello sdegno tragico di "Amore nel mio petto" (Volpino), una splendida aria in Sol minore.

Molto riuscite sono anche la scena turca del terzo atto e i finali primo e secondo, vasti e articolati.

Le 222 battute del finale primo prevedono, nell'atmosfera concitata creata dall'accompagnamento orchestrale, un primo intervento dei diversi personaggi, l'uscita di scena di Sempronio alla ricerca di una mappa, il suo ritorno, la nuova sortita in cerca di un compasso e infine l'aspro battibecco tra lo speziale e coloro che ha scoperto essere amanti; ogni stadio dell'azione viene contrappuntato dalla musica, che cambia di volta in volta metro, tempo e dinamica.