PREFAZIONE

Franz Joseph Haydn non è soltanto un nome entrato di diritto nella storia della musica, ma ne è una delle sue colonne portanti. In un'epoca in cui la musica strumentale stava cercando una propria identità post-barocca, Haydn ne fu l'artefice, trasformandola in una forma espressiva autonoma e profondamente innovativa. Maestro del Classicismo, pioniere della sinfonia e del quartetto d'archi, il suo contributo ha gettato le basi su cui si sarebbero edificati i monumenti musicali di Mozart, Beethoven e di innumerevoli altri compositori.

Il volume che il lettore si accinge ad esplorare non è solo una biografia, ma un viaggio attraverso la vita e l'arte di un uomo la cui esistenza fu caratterizzata da dedizione assoluta alla musica. Dalle umili origini in un piccolo borgo dell'Austria fino alla consacrazione nelle corti europee, Haydn seppe navigare con intelligenza e spirito pratico le complesse dinamiche sociali del suo tempo, rimanendo sempre fedele alla propria arte.

Il libro non si limita a ripercorrere le tappe della sua carriera, ma offre una lettura critica del suo lascito musicale. Viene analizzato il contesto storico in cui operò, la sua evoluzione stilistica e il suo impatto su generazioni di musicisti. Grazie alla sua longevità e alla sua inesauribile creatività, Haydn fu testimone e protagonista di una stagione di trasformazioni culturali e artistiche che definirono la musica occidentale così come la conosciamo oggi.

Questa prefazione vuole quindi invitare il lettore ad avvicinarsi a Haydn non solo come grande compositore, ma anche come uomo che, pur vivendo in una società rigidamente stratificata, seppe superare i confini imposti dal suo tempo per creare un linguaggio personale ma al contempo comprensibile a tutti. La sua musica, al tempo stesso rigorosa e spontanea, colta e popolare, parla ancora oggi con sorprendente vitalità, ricordandoci che la bellezza e l'ingegno sono eterni.

Buona lettura.

Prof.ssa Maria Rosaria Scafuro

CAPITOLO I

FRANZ JOSEPH HAYDN

Solitamente, la *peroratio* è posta a conclusione di un ragionamento: ai bambini si risparmia l'amaro della morale finché non hanno assaporato la dolcezza della favola; gli adulti possono trarre da un libro il buono che vi trovano e chiuderlo prima di arrivare al capitolo che ne tira le somme. Nondimeno, questo saggio comincia proprio così, con una *peroratio*. Invero, il caso di Haydn è straordinario: si può mantenere vivo l'interesse per la sua biografia solo con la costante consapevolezza che egli è quasi impossibile da raccontare. Tutto ciò che un autore può fare è, con poche o molte parole, proporne una lettura, anche con un pizzico di ironia, quella stessa ironia tanto cara al Nostro. Questo autore di meraviglie del XVIII secolo di nome Franz Joseph Haydn è pieno di paradossi e contraddizioni. Nato contadino e rimasto tale nel pensiero e nel linguaggio per tutta la vita, divenne amico di prìncipi, duchi e, in generale, di ambienti altolocati; e tutto ciò in un'epoca in cui le distinzioni di classe erano rigide e rigorosamente osservate. Egli ha realizzato una rivoluzione nella musica, e i rivoluzionari devono per forza essere audaci; eppure, a parte che nella musica, Haydn non mostrò alcun segno

di audacia straordinaria. La sua creazione e gestione di nuove forme richiedevano un intelletto elevato, ma in nessun altro àmbito dimostrò una intelligenza fuori dal comune; nulla oltre a una sagace astuzia contadina. Fino ai sessant'anni la sua vita fu un'esistenza monòtona di regolarità e routine; solo le sue successive avventure in Inghilterra sono di per sé interessanti. I semplici fatti della sua esistenza potrebbero essere riassunti in poche pagine. Osservandolo da qualsiasi punto di vista, vediamo solo la sua semplicità; eppure è difficile credere che un uomo capace di simili imprese fosse davvero un sempliciotto. Se solo avessimo la sua biografia interiore e spirituale! E anche in tal caso ci si chiede se avremmo molto da scoprire. Ammesso e non concesso che Haydn conoscesse davvero il suo segreto, di certo lo tenne per sé. Leggendo la sua vita, dobbiamo sempre ricordare i grandi cambiamenti che portò alla musica, altrimenti non andremo molto lontano. Per questa ragione, delineare prima di tutto la sua impresa è il motivo per cui esordisco con la *peroratio*, in barba alle regole ciceroniane.

Haydn trovò la musica sul palcoscenico del XVIII secolo e la condusse su quello del XIX secolo; in alcuni aspetti, un XIX secolo molto avanzato. Il problema che dovette risolvere era semplice quanto l'uovo di Colombo, una volta trovata la soluzione: si doveva combinare l'unità organica della forma e la continuità con la varietà drammatica e l'espressività della

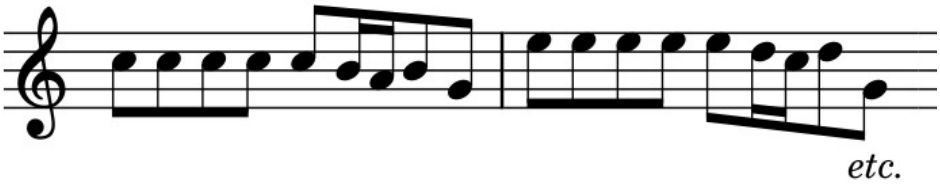
semplice e pura melodia. Fin dalla nascita della musica scritta e cantata a più voci, ogni generazione di musicisti aveva dovuto affrontare un problema simile, risolvendolo secondo le proprie esigenze e capacità: unità nella varietà. Inizialmente le parole erano indispensabili; se non erano la spina dorsale della musica, erano almeno il filo su cui infilare le perle. I primi veri compositori—ad esempio, nella messa in musica delle parole della Messa, perdonate il gioco di parole—prendevano come punto di partenza un frammento di melodia ecclesiastica o, con grande scandalo degli ecclesiastici, una melodia profana attraverso il *Contrafactum*. Chiamiamo questo frammento *A*, e supponiamo che fosse cantato dalla Voce I; la Voce II lo riprendeva in un tono diverso, mentre la Voce I proseguiva con qualcosa di nuovo; quindi la Voce III lo riprendeva a sua volta, mentre le Voci I e II continuavano con materiale completamente nuovo, oppure la Voce II seguiva le orme della Voce I. E così via, fino al completamento del pezzo o alla fine di una sezione; ma la fine di una sezione fungeva da trampolino di lancio per l'inizio della successiva, sviluppata esattamente allo stesso modo. Questo procedimento imitativo fu impiegato da gran parte dei compositori polifonici. La continuità era garantita dall'unità tematica; si creavano sempre armonie meravigliose o dissonanti che si risolvevano attraverso la collisione e il movimento delle parti; la musica, sia melodicamente che armonicamente, poteva essere

espressiva quanto le capacità del compositore permettevano. Ma l'unità era data da un insieme di frammenti sovrapposti e collegati tra loro; l'unità dipendeva apparentemente dalle parole; eppure, questa unità dipendeva essenzialmente dal fatto che tutta la musica fosse l'espressione sincera di un affetto costante—in quei giorni, un affetto religioso. Così nacquero il mottetto e la Messa e, quando il metodo fu applicato a testi profani, il madrigale.

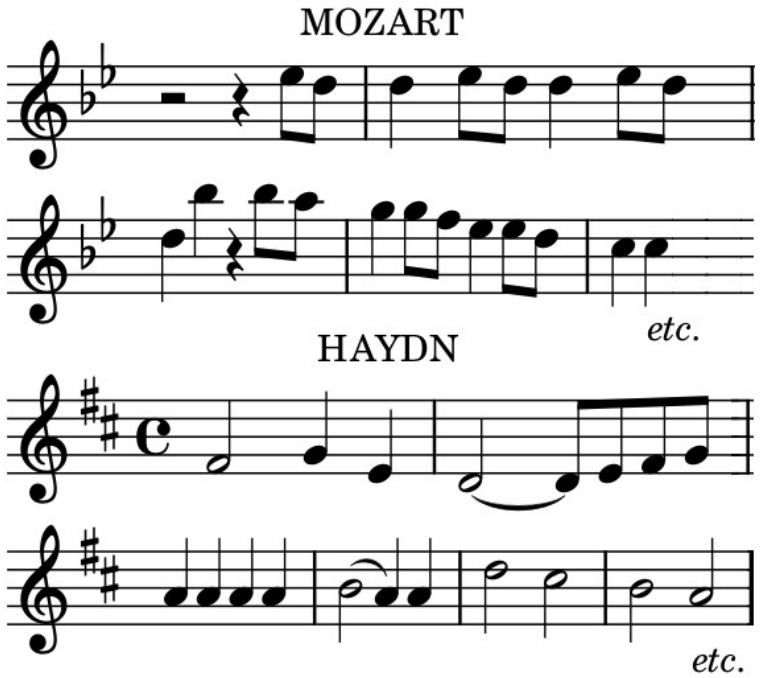
I primi pezzi strumentali furono costruiti nello stesso modo—basti vedere le fantasie e le composizioni organistiche dell'epoca; ma in esse non c'erano parole né per dare impulso né per tenere insieme i vari elementi. Con la fuga, la musica, senza l'aiuto delle parole, si reggeva sulla propria forza intrinseca: diventava autonoma. Di solito si partiva da un soggetto principale; altri—di solito un controsoggetto, talvolta più—venivano aggiunti; tutti i soggetti venivano ripresi e sviluppati dalle diverse parti fino alla fine della composizione, con l'inserimento di passaggi chiamati "divertimenti" o "episodi" per creare la tanto agognata varietà. Qui l'unità e la continuità erano assolute. Era essenziale, nella fuga, che il movimento non si fermasse mai; se sembrava arrestarsi per un momento, allora, come nella musica più antica, il punto di arresto fungeva da trampolino per un nuovo slancio. Tutti i compositori più rigorosi scrivevano in questa forma, molti dimostrando un'ingegnosa abilità matematica—e alcuni, purtroppo, una meccanicità

eccessiva; pochi di loro, con Bach che primeggia su tutti, riuscirono a esprimere pienamente e autenticamente un affetto profondo. Bach, solo con l'organo, costruì strutture architettoniche sublimi, ineguagliabili, per usare le parole di Schumann, nella loro magnificenza. Ma il sentimento sottostante era sempre lo stesso per tutta la composizione; poteva crescere o diminuire d'intensità, ma il suo carattere non cambiava. I temi, una volta annunciati, erano rigidi e immutabili; la musica doveva essere sempre, in un certo senso, una melodia incatenata. Non c'era spazio per cambiamenti drammatici d'umore. Più tardi, si dovette trovare un modo per esprimere stati d'animo mutevoli, complessi, in conflitto teatrale—stati d'animo tipici del mondo moderno e non di quello incipriato del passato. Quando Haydn era ancora giovane, i compositori cercavano, più o meno a tentoni, di risolvere il problema della creazione di una nuova forma di musica e di un nuovo tipo di musica adatto a riempirla. Né la vecchia forma né il vecchio stile erano più adeguati: le ingenue forme di danza erano troppo brevi. Il contenuto doveva essere espressivo e diretto come un canto popolare; le diverse sezioni, che esprimevano diversi stati d'animo, dovevano essere saldate insieme in un tutto coerente—i climax e i cambiamenti drammatici dovevano essere organizzati in una sequenza ininterrotta, logica e apparentemente inevitabile.

I temi erano dello stampo matematico-formalistico sviluppatosi durante il periodo della fuga barocca: questo stampo funzionava efficacemente nella fuga stessa, ma risultava superfluo e, anzi, fastidioso quando il lavoro contrappuntistico non era lo scopo principale. Le infinite varianti di questo genere, ad esempio—



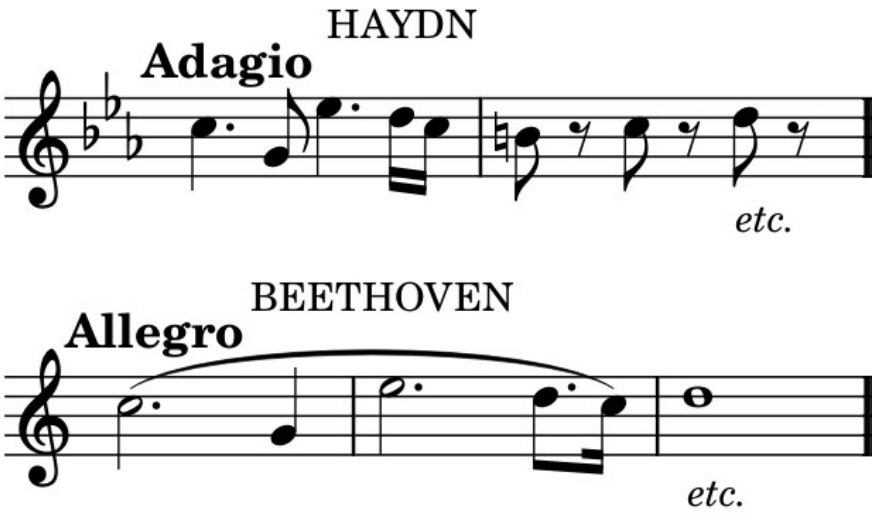
erano semplicemente una trappola e impedivano ai compositori di comprendere l'importanza della cantabilità richiesta dalla melodia nel nuovo stile emergente. Per mostrare immediatamente la differenza tra il vecchio e il nuovo, si presentano qui due frammenti di temi di Mozart e Haydn. Apparentemente non sono così lontani dal tipo di tema contrappuntistico, e pur essendo naturalmente cantabili, si prestavano in modo eccellente al trattamento contrappuntistico.



In quello stesso periodo vennero scritte innumerevoli sonate. I temi erano o di struttura contrappuntistica e formale, oppure consistevano in schemi costruiti su serie di accordi spezzati. Domenico Scarlatti ottenne alcuni risultati straordinari nel solleticare l'orecchio e dare un tono gioviale. Ogni tipo di musica polifonica doveva ora essere accantonato per un po'; stava emergendo la musica monodica, il cosiddetto stile galante. Ma prima che potesse affermarsi con sicurezza, qualcosa doveva arrivare e qualcos'altro doveva scomparire. Fino a quel momento, l'antica concezione dei modi era rimasta forte, nonostante Johann Sebastian Bach e il suo straordinario uso delle armonie cromatiche. Questa concezione doveva cedere il passo all'idea moderna di tonalità; bisognava sviluppare un senso di relazioni tonali: molto, anzi all'inizio tutto, dipendeva da questo.

La nuova idea, suggerita da Carl Philipp Emanuel Bach e colta da Haydn, era che un flusso continuo di melodia—non necessariamente sempre nella parte superiore o nel registro acuto—dovesse attraversare un intero movimento e, indipendentemente dall'interesse delle parti di accompagnamento, rimanere sempre di primaria importanza. Per la sua ispirazione, così come per molti dei suoi temi, Haydn attinse alle danze e ai canti popolari della sua terra natale; portò con sé l'aria fresca delle campagne, spazzando via per sempre il polveroso contrappuntismo.

Abbiamo visto sopra la differenza tra il tema di vecchio stampo e quello di nuova concezione; per mostrare, d'altra parte, quanto Haydn fosse vicino a Beethoven, si presentano qui alcuni frammenti di temi di entrambi i compositori.



Con la scomparsa del tema contrappuntistico coincide la fine dello sviluppo o "lavorìo" puramente contrappuntistico. Il nuovo tipo di sviluppo lo descriverò più avanti nel suo giusto contesto. Per il momento, tutto ciò che occorre dire è che anche in que-

sto caso la relazione tra le tonalità era di fondamentale importanza, come vedremo.

Nel frattempo, in questo capitolo introduttivo si è cercato di delineare ciò che Haydn ha realizzato. Se non fu il primo a scrivere in una forma molto simile alla moderna sonata o sinfonia, fu però il primo a vederne tutte le potenzialità. Anche se non avesse scritto sinfonie, ma solo quartetti, la sua impresa sarebbe stata comunque straordinaria e non meno preziosa per Mozart e Beethoven, poiché sotto molti aspetti il quartetto e la sinfonia del XVIII secolo erano la stessa cosa, seppur con destinazioni diverse, e Mozart dichiarò che fu proprio da Haydn che imparò a scrivere quartetti.

Questo, dunque, è ciò che Haydn fece, e ora si descriverà brevemente la sua carriera mentre metteva in pratica il suo lavoro.