LA SVOLTA DI HAYDN

di Giovanni Carli Ballola

Pervenuto al vertice e insieme al termine della propria carriera, ad Haydn avverrà di conseguire anche nella sfera della vocalità quel sincretismo stilistico e culturale, già raggiunto in quella del sonatismo strumentale. Ciò non si realizzerà nel genere del melodramma, sostanzialmente estraneo agli autentici interessi del compositore, ma in quello della musica religiosa, sia liturgica sia di edificazione, culminando nei due oratori, *La Creazione* e *Le Stagioni*: le sole composizioni vocali destinate a tener testa nella fama e nella fortuna storica a sinfonie, quartetti, sonate ed altri lavori strumentali in che s'incarica la gloria del musicista. Che la civiltà sonatistica viennese (e non solo) a cominciare dallo stesso Mozart riesca inconcepibile senza Haydn, potrà suonare ovvietà storiografica. Meno ovvio supporre un percorso della musica sacra cattolica nel secolo XIX che non venga illuminato dall'alto da capolavori quali la *Missa in tempore belli* o la *Harmoniemesse*, ove si instaura definitivamente quell'interazione tra la moderna componente sonatistico-sinfonica e l'antica tradizione della messa concertata, destinata a sussistere come elemento fondante e imprescindibile almeno da Cherubini fino a Bruckner.

Ma ancor più difficile riuscirà immaginare un *Paulus* o un *Elijah* di Mendelssohn al di fuori dell'ombra lunga dei due oratori haydniani: con i quali hanno termine le storie particolari di un genere che d'ora in avanti non potrà più dirsi italo-viennese, inglese o tedesco, ma solo e soltanto europeo. Nel 1775, con *Il ritorno di Tobia* su testo italiano di Giovanni Gastone Boccherini, Haydn aveva prodotto quello che potremmo definire un esempio di oratorio all'italiana appena corroborato da un apparato corale di una certa consistenza (ancorché limitato a quattro convenzionali interventi collocati nei luoghi deputati di una tradizione metastasiana ancora ben viva) e da un supporto orchestrale di natura non meno che sinfonica. Erano poi sopravvenuti gli anni Ottanta con il *Davidde penitente* (Vienna, Burgtheater, 1785) su parafrasi italiana di Salmi penitenziali, in cui un Mozart di recente folgorato da Bach e da Händel aveva riversato, rendendolo di dominio

pubblico, il bronzo fuso dell'incompiuta Missa in do minore K. 417a.

Un precedente, questo, da non disattendere e che non poté passare inosservato da parte di Haydn, divenuto proprio in quello stesso anno amico e assiduo frequentatore di Mozart. Sarà ancora Mozart qualche tempo dopo a porre mano alla rielaborazione orchestrale e revisione globale di *Acis and Galatea*, *Messiah* e delle due odi per il giorno di S. Cecilia *Alexander's Feast* e *From Harmony*, complice e fomite, come si sa, il barone Gottfried van Swieten, cultore, importatore e diffusore a Vienna del verbo bachiano e haendeliano per il tramite di un sodalizio a tale scopo principalmente istituito, la Gesellschaft der Assoziierten, un gruppo di aristocratici viennesi che promoveva esecuzioni di musica antica in concerti privati.

Così stavano le cose a Vienna quando Haydn vi fece ritorno dal suo secondo soggiorno londinese, portando con sé il libretto di un oratorio in lingua inglese, avuto dall'impresario Johann Peter Salomon. Circa l'autore di tale testo, andato perduto, si sono fatte diverse supposizioni, sulla scorta di incerte dichiarazioni rese da Haydn al suo biografo Georg Griesinger ("un inglese chiamato Lidley"). Quel che è certo, è che Swieten se ne impadronì e ne trasse la rielaborazione in lingua tedesca che conosciamo e che, in certa misura, tenne conto della metrica dell'originale inglese; quanto ad Haydn, egli accertamente intonò entrambi i testi, sì che *La Creazione* (come poi *Le Stagioni*) diverrà patrimonio culturale, non meno che dei paesi tedeschi, di quell'Inghilterra in cui il genio di Händel aveva allargato le sue fronde. Il Maestro lavorò alla *Creazione* da circa la metà del 1795 ai primi mesi del 1798, attendendo nel contempo alla composizione di alcuni tra i suoi più importanti lavori cameristici, come i sei Quartetti op. 76 e gli ultimi Trii, o più propriamente Sonate per forte piano con accompagnamento di violini e violoncello: opere tutte in cui si esplica la più acuta interazione tra arditezza armonica e invenzione sonatistica. La prima esecuzione della *Creazione* avvenne in forma privata il 29 aprile 1798 a palazzo Schwarzenberg, pubblicamente al Teatro di Porta Carinzia il 19 marzo dell'anno successivo. Il mito del patriarca della musica europea era già alto nel cielo, e il plauso per il suo *opus summum* andrà crescendo negli anni successivi, assumendo

risonanze quasi religiose nella storica cerimonia del 27 marzo 1808, quando una folla di pubblico e di personalità della politica e della cultura (tra cui Beethoven) convenne nell'Aula Magna dell'Università di Vienna per applaudire ancora una volta l'oratorio, eseguito sotto la direzione di Salieri e alla presenza dell'autore settantaseienne, assiso su una specie di trono come uno dei Vegliardi dell'Apocalisse.

Il libretto dell'oratorio si fonda sui primi due capitoli della *Genesi*, dove, nel corso delle sei "giornate", è narrata la creazione dell'universo culminante in quella dell'uomo e della donna e nella loro collocazione nell'Eden. Ma altre fonti intervengono ad arricchire un'elaborazione letteraria di qualche pregio per il suo fondere armoniosamente la candida vivacità del racconto popolare con la sobrietà del linguaggio: i Salmi, e principalmente il grandioso e immaginifico 103 (secondo la Vulgata), più volte parafrasato, e alcuni passi del *Paradiso perduto* di Milton. Il Salterio e il poema miltoniano affiorano specialmente nei cori e negli episodi lirici: le arie e i terzetti dei tre arcangeli spettatori e narratori dell'azione divina nelle prime due mansioni dell'oratorio, e i duetti di Adamo ed Eva, protagonisti della terza. A Milton si deve altresì la presenza delle tre creature angeliche, la cui identità, non specificata nel manoscritto di Swieten (la partitura haydniana è andata perduta), si esplicita soltanto nel libretto a stampa della prima esecuzione: Gabriele (Dio è forza), Raffaele (Dio risana) e Uriele (Dio è luce). A quest'ultimo (il cui nome è tratto non dalla Bibbia, che non ne fa menzione, ma dall'angelologia attinente all'apocalittica giudaica) Milton assegna come sede la sfera del sole, e, coerentemente, il librettista dell'oratorio affida tutti gli episodi concernenti la luce: in special modo il recitativo accompagnato, n. 12 della partitura, ove, parafrasando il salmista, si celebra l'avvento del sole che sorge "come uno sposo esultante", provocando la fantasia di Haydn in uno dei suoi momenti memorabili.

La collaborazione di Swieten fu lungi dal limitarsi alla traduzione dell'originario testo inglese. Uomo di vasta cultura e con le carte in regola in fatto di preparazione musicale (era autore di due *opéras-comiques* e di una decina di sinfonie, alcune delle quali ebbero l'onore di venire erroneamente attribuite ad Haydn), egli non si peritò di

corredare il libretto di lunghe didascalie esplicative, vere "lettere private" (per usare un'espressione di Auden) al compositore, mediante le quali gl'insinuava surrettiziamente idee, consigli, suggerimenti. Ad esempio, in calce ai versi del coro "Und der Geist Gottes" che segue il recitativo di Raffaele dopo l'introduzione, leggiamo: "Nel coro l'oscurità dovrebbe dissiparsi gradualmente, ma una parte di tale oscurità permane a rendere più efficace l'improvviso sopraggiungere delle luce: 'e la luce fu' va detto una sola volta". Più avanti, al n. 16, là dove Raffaele enuncia il "prolificate e moltiplicatevi" Swieten, richiamandosi al modello di analoghe soluzioni haendeliane, osserva: "Mi sembra che un semplice accompagnamento del basso che proceda in modo solenne su un ritmo costante otterrebbe un bell'effetto". Questi ed altri suggerimenti Haydn farà propri, e sempre con risultati abbaglianti.

L'avvento di un capolavoro epocale si realizzava quindi nell'ambito di quella simbiosi culturale in cui suole muoversi l'artista moderno. L'età dell'oratorio italo-viennese d'impianto metastasiano e di gusto meta-melodrammatico scivolava nell'epigonismo dello ieri; s'imponeva il recupero critico dello ieri l'altro, quello dell'oratorio haendeliano rigenerato nello spirito di un illuminismo intriso di naturalismo massonico e nelle potenzialità di comunicazione espressiva insite nel sinfonismo moderno. È fondamentale ricordare, a questo punto, che sullo scorcio del XVIII secolo la musica europea aveva ormai indossato la toga virile che le conferiva a pieno titolo quella consapevolezza di autonomia espressiva che il razionalismo del primo Illuminismo le aveva a lungo lesinato, assegnandole il ruolo, per così dire, di *ancilla poësis*. Strumento primario di tale emancipazione, quel sonatismo di Haydn, più che una forma o idea platonica di prassi compositiva, s'identificava nella sostanza stessa dell'artista come produttore di realtà musicali. Ancora qualche anno, e Beethoven, a proposito della Sinfonia *Pastorale*, preciserà: "Nessuna pittura, ma vi sono espresse le sensazioni (*Empfindungen*) che suscita nell'uomo il piacere della campagna, e sono rappresentati alcuni sentimenti (*Gefühle*) della vita dei campi". Chiarito tale basilare principio estetico, Beethoven non si priverà della gioia innocente di citare il canto dell'usignolo, della

quaglia, del cuculo, informandosi ad una semantica imitativa radicata in un passato musicale non poi tanto remoto.

Altrettanto si dica di Haydn e delle imitazioni orchestrali di eventi, moti e suoni di natura, nei due oratori profuse a piene mani con soluzioni ove il fanciullesco candore (nel senso goethiano dell'espressione) della percezione oggettiva si fa musica in termini di assoluto magistero d'arte. È agevole, all'arguto sinfonista e vivace osservatore, rifare il verso del leone che "ruggisce gioiosamente" mediante un inciso ascendente affidato a controfagotto, due tromboni, contrabbasso e archi nel registro grave; o il canto degli uccelli chiamando a raccolta tutto il repertorio ornitologico da un secolo in possesso della famiglia dei legni; o ancora, investire incisi e andamenti tematici di segnali figurati, a richiamare all'immaginazione dell'ascoltatore il fluttuare delle onde, il guizzare delle creature marine, la corsa del cervo o il balzo della tigre.

Soccorrono a tali fini, nelle prime due parti dell'oratorio, i recitativi obbligati dei tre arcangeli e le loro grandi arie di descrizione e di contemplazione dell'opera di Dio. Arie grandi, s'è detto, ma non monumentali, giacché la loro estensione non presuppone formalistica imponenza, men che mai prolissità, rapportandosi e quindi condizionandosi alla straordinaria ricchezza di un'articolazione interna che fa lievitare la primigenia macrostruttura tripartita in una efflorescenza di particolari incantevoli. Esempio fra tutti mirabile, l'aria n. 8, "Nun beut die Flur das frische Grün" ove Gabriele canta l'intatta meraviglia del mondo vegetale nel ritmo idealizzato di una pastorale che verso la fine si scioglie negl'incantati rabeschi della voce soprannile in gara col flauto.

Quanto all'impronta di questa vocalità, va osservato come non risenta che marginalmente (n. 30, duetto con coro "Von deiner Güt") di quegli'italianismi rilevabili nella produzione melodrammatica haydniana: essa risulta per lo più permeata di un melos liederistico adattato alle grandi forme della vocalità aulica e fortemente contribuisce, insieme con l'elemento sinfonico e corale, a spostare il baricentro stilistico dell'oratorio ben al di fuori di quella tradizione metastasiana allignata a Vienna e in Italia e riscontrabile ancora alla fine

del secolo nei lavori di Salieri, Paisiello, Cimarosa, Anfossi ed altri. Si aggiunga che nel 1791 il sincretismo stilistico della *Zauberflöte* si era imposto come precedente ineludibile alla coscienza creativa dei grandi compositori coevi.

Giustamente è stato osservato che se determinante era stata l'incidenza haydniana nel Mozart della maturità, altrettanto fatale sarà per Haydn il dopo Mozart. Lo provano, nella *Creazione*, innumerevoli particolari attinenti il linguaggio armonico, fattosi più aspro e peregrino (in puntuale rispondenza con lo sperimentalismo delle già ricordate, prodigiose sonate per fortepiano, violino e violoncello) e il colore orchestrale, che, discostandosi alquanto dalla consueta asciuttezza di segno che contraddistingue la produzione sinfonica, si fa traslucido e variegato, spesso dominato dal timbro morbido e sensuale dei clarinetti, strumenti in forte ritardo nel sinfonismo haydniano e significativamente introdotti quasi soltanto negli ultimi capolavori del genere. E come non pensare agli edenici canti dei Knaben mozartiani, sul tappeto volante delle loro "armonie" massoniche di fiati, ascoltando il terzetto degli Arcangeli, "Zu dir, o Herr", che precede il coro conclusivo della seconda parte?

Più evidente, nel quadro di questo moderno sincretismo stilistico già postclassico, è l'ombra di Händel proiettata sull'apparato corale: recupero non archeologico e non ancora estetizzante, ma critico, giusta la fondamentale affermazione di Charles Rosen secondo il quale ogni grande musicista di quegli anni avrebbe rivolto al passato quelle domande cui il presente non era in grado di fornire risposte. Immersi nel mordente di decorsi armonici e colori sinfonici propri dell'ultima stagione haydniana, stilemi e strutture polifoniche haendeliani reagiscono in pulsioni dinamiche di matrice sonatistica, antitetiche alla loro natura primigenia, e da tali attriti scaturiscono effetti impressionanti, accorciando la strada che li separa dalla *Missa solemnis* beethoveniana.

Come noto, *La Creazione* si apre con un'introduzione orchestrale intesa ad evocare il caos prima del "fiat" divino: celebrata pagina che, si badi, nasce quando la parabola sinfonica di Haydn si è ormai conclusa e ne costituisce, più che il coronamento, il superamento in un ordine di valori d'incomparabile, visionaria grandezza, non prima

raggiunto dallo stesso autore. Nella concezione del musicista, il disordine cosmico trova riscontro musicale nella dissonanza e nel cromatismo che qui dominano assoluti, aggredendo come acidi corrosivi il tessuto di una struttura sonatistica che ne esce vulnerata nella sua stabilità in forza di un acuto marasma modulante, di una mutevolezza ritmica e di un'articolazione fraseologica franta e stravolta. Va da sé che ogni presupposto descrittivistico viene trasceso nei valori assoluti di una musica che trova ogni giustificazione in se stessa e nella propria autonomia di comunicazione espressiva. Altrettanto potente, pur nella sua discreta delicatezza, è l'intrinseca forza evocativa del Largo che introduce la terza parte, offrendo un'immagine in suoni del Giardino Terrestre di un fascino sottile e malioso, quale più non incontreremo, prima di certi incanti di natura in Mendelssohn. L'orchestra della *Creazione*, la più ricca, varia e potente finora mai utilizzata da Haydn, qui si fa eterea negli estatici colori dei tre flauti, degli archi divisi, dei corni lontani.

Le acquisizioni di un linguaggio sinfonico che si esprime in una tensione armonica e in una dinamica sonatistica pervenute alla loro più compiuta manifestazione, confluiscono dunque nella *Creazione*, in un generalizzato orientamento estetico contrassegnato da quella poetica del recupero in cui è da ravvisare uno dei tratti più peculiari dell'arte moderna. Musicista "progressivo" per eccellenza nella sua sistematica distruzione della coeva galanteria italo-francese a beneficio di una Nuova Musica settecentesca in cui razionalità costruttiva, drammaticismo sonatistico e *Schwung* fantastico divenissero un tutt'uno, Haydn ora entra in rotta di collisione con quelle istanze poetiche che già una ventina d'anni prima avevano messo in crisi il suo maggiore contemporaneo, dal quale lo distanziava un determinante scarto generazionale apportatore di nuove istanze culturali. Quella che per il Mozart dagli anni Ottanta in poi era divenuta conquista stilistica compiuta e irreversibile, l'avocazione del passato come componente rigeneratrice del patrimonio genetico del compositore, per questo Haydn alle soglie del secolo XIX si qualificava come svolta che la precedente produzione non lasciava intravedere e sussisterà quale premessa ineludibile per il futuro della musica europea.