

Joseph Haydn: Craftsman and Genius

by Richard Wigmore

Symphonies

Haydn has long been dubbed ‘the father of the symphony’. Taken literally, this is absurd. The symphony had evolved out of the Italian opera overture in the first decades of the eighteenth century. From the 1730s composers such as G. B. Sammartini in Milan, Johann Stamitz, Ignaz Holzbauer and F. X. Richter in Mannheim, and M. G. Monn and Christoph Wagenseil in Vienna turned out a regular supply of chattering ‘sinfonias’ and ‘overtures’ (the terms were interchangeable). Haydn will have played and studied symphonies by Monn, Wagenseil and others before he wrote his own earliest symphonies, by which time the symphony was bidding to eclipse the concerto in popularity in Austria and southern Germany.

Yet Haydn *can* be regarded as the father of the symphony in the sense that he was the first to realise fully the genre’s dramatic potential. For all their slightness, his earliest symphonies already reveal a taut logic, a sense that each phrase implies its successor, unequalled by his older contemporaries. From the mid-1760s his symphonies grew in scale and individuality ; and the finest works of the years around 1770 combine inspired eccentricity, impassioned rhetoric and unprecedented structural sophistication. By the 1790s Haydn’s late symphonies and the last four symphonies of Mozart had made the genre, with the string quartet, the supreme touchstone of instrumental composition.

In the 1750s and 1760s the lingua franca in southern Germany and the Habsburg lands was the Italianate *buffo* style: frivolous, short-breathed, staking much on surface bustle. The 20 or so works Haydn wrote between 1757 (the probable date of his earliest symphonies, Nos 1, 18 and 37) and 1760 for his first full-time employer, Count Morzin, add to this his own brand of nervous energy and a taste, more pronounced than that of his contemporaries, for the comic and the wayward. Immediately after his appointment at the Esterházy court in 1761 he produced his celebrated ‘Times of Day’ triptych, Nos 6-8. In these fetching programmatic works (No. 6, ‘Le matin’, opens with a sunrise, while No. 8, ‘Le soir’, closes with a genial storm that to our ears sounds more like a hunt) Haydn crosses the symphony with the concerto grosso, writing extended solos for virtually everyone in his crack orchestra right down to the lowly double bass. There is even more flamboyant solo writing in the so-called ‘Hornsignal’, No, 31, of 1765, with its extravagant virtuoso writing for a quartet of horns. In the resonant hall of the Esterházy’s Eisenstadt

palace the effect will have been sensational.

During the late 1760s and early 1770s Haydn composed a whole series of sorrowful or agitated symphonies in the minor mode. Most famous of these are No. 49, 'La passione', No. 44, 'Mourning', and the 'Farewell', No. 45, the latter more famous for the finale's charming disappearing act (the players literally voting with their feet for a return to their families in Eisenstadt) than its revolutionary originality. This outburst of minor keyed angst has spawned the label 'Sturm und Drang' (Storm and Stress), after the slightly later German literary movement of that name. Few of the major-keyed works from around 1770 could be described as stormy or stressful. One exception is the fiery and eccentric No. 46, in the outlandish key of B major, which in an astonishing structural twist brings back part of the minuet in the finale – a foretaste of Beethoven's use of the same ploy, in a very different context, in the Fifth Symphony. Yet whether turbulent, playful or (as in the amply scaled No. 48, the so-called 'Maria Theresa') ceremonial, virtually every symphony of these years is intensely individual, reflecting Haydn's restless exploration of the genre's potential.

Haydn's production of symphonies peaked in the years 1774-5, with works such as No. 56 in C – another C major work resplendent with pealing high horns and timpani – the dizzy six-movement 'Il distratto', No. 60, concocted from incidental music to a French comedy, and No. 67, with its unusual 'hunting-style' opening movement and its ravishing Adagio interlude in the finale. By this time Haydn's symphonies had become less strenuous, more 'popular' in tone. But if the dominant spirit is again one of comic opera, as it had been in the earliest works, there is no falling off in craftsmanship and inventiveness. From 1776 onwards Haydn's prodigious activities as opera composer-cum-impresario at the Esterházy court left him little time for instrumental composition. Symphonies were spasmodic, and often recycled existing music. Cases in point are No. 53 – the enigmatically titled 'L'Impériale' – and No. 63, 'La Roxelane', whose theme-and-variation second movement reuses a melody associated with the heroine Roxelane in incidental music Haydn had provided for Favart's comedy *Les trois sultanes*. Two outstanding symphonies of these lean years are No. 70, which alternates D major jollity and D minor severity (the centrepiece of the finale is a ferocious D minor fugue), and No. 75, in which Haydn infuses his popular style with a new grandeur and sinewy strength.

Beginning with Nos 76-78, designed for an aborted visit to London, Haydn's symphonies from 1782 onwards were written expressly for outside consumption rather than the Esterházy court. Haydn was by now the most celebrated composer in Europe ; and publishers were falling over each other to secure the rights to his latest instrumental works. These three symphonies ('beautiful, elegant, and by no means over long', as Haydn described them), and the three that followed in 1783-4 (Nos 79-81) combine an easy tunefulness with a refined craftsmanship and elaborate 'motivic work' that reflects the proximity of the Op. 33 Quartets. The two minor-keyed works, Nos 78 and 80, have strenuous first movements, though their finales, unlike those of the 'Sturm und Drang' symphonies, are thoroughly cheerful.

The syncopated opening of No. 80's finale, fashioned so that we do not initially hear it as syncopated, is one of Haydn's funniest rhythmic jokes.

With the six works commissioned by Le Concert de la Loge Olympique in Paris in 1784-5, at the enormous fee of 25 louis d'or per work (five times the sum Mozart had received for his 'Paris' Symphony of 1778), the symphony again assumed a dominant position in Haydn's life. Though Haydn never visited the French capital, he wrote these works with an eye to local taste and the prowess of the large Parisian orchestra. As Mozart had reported to his father, the French relished sonorous splendour and bold, assertive gestures in their symphonies. Haydn took account of this, above all in the two works with trumpets and drums: No. 86, with its brooding slow movement, marked 'Capriccio', and No. 82, whose piping finale theme over a drone bass reminded contemporary listeners of the music that accompanied dancing bears, hence the nickname 'L'Ours'. The use of a French folksong in the Allegretto second movement of No. 85 ('La Reine') apparently made it a favourite of Marie Antoinette. The other nicknamed symphony, No. 83 in G minor, takes its sobriquet 'La Poule' from the oboe's clucking accompaniment to the opening Allegro's 'second subject', though barnyard jollity is hardly characteristic of the movement as a whole. Haydn also pays tribute throughout these symphonies to the Parisian taste for colourful wind writing, above all in the beautiful cadenzas in the slow movements of Nos 84 and 87.

After the huge success of the 'Paris' set, Haydn lost no time composing further symphonies for the lucrative Parisian market. Of the five works of 1787-89 (Nos 88-92), two have always eclipsed the others in public favour. No. 88 owes its perennial popularity to its combination of tunefulness, intellectual power and sheer élan, and to the exalted melody of the Largo, of which Brahms allegedly exclaimed, 'I want my Ninth Symphony to sound like this.' No. 92 became famous in England in 1791 when it was played on the occasion of Haydn's receiving his doctorate at Oxford University. The thrilling, tightly woven first movement works miracles from the slightest of themes, the nostalgic Adagio rivals No. 88's in melodic sublimity, while the finale is a masterpiece of wit and contrapuntal brio.

The twelve symphonies Haydn composed on his two London visits of 1791-2 and 1794-5, Nos 93-104, build on the fusion of easy memorability and intellectual rigour found in the works of the 1780s. His melodies become more spacious and more popular-sounding, his forms still freer, his plunges into distant keys still bolder. Inspired, too, by his first-hand experience of the London orchestras, his orchestration outdoes even the works written for Paris in imagination and panache – nowhere more so than in the almost impressionistic colourings of No. 102's Adagio. These are Haydn's most glittering, worldly symphonies, reflecting the milieu in which they were written and his determination to impress a broad public. The sensational effects in, say, the Andante of the 'Surprise', No. 94, and the Allegretto of the 'Military', No. 100, guaranteed instant popularity. Yet these symphonies are more searchingly argued than all but a handful of his earlier works. Their slow introductions and several of their profound, meditative slow movements (especially those of Nos 98, 99, 102 and 104) epitomise 'the sublime' (eighteenth-century

buzzword) in music. All twelve 'London' symphonies are the consummation of what Charles Rosen, in his great book *The Classical Style*, has dubbed 'heroic pastoral', not only for their rustic Ländler trios and (in Nos 103 and 104), their use of actual folk melodies, but for 'that combination of sophisticated irony and surface innocence that is so much part of the pastoral genre'.

Concertos

Haydn wrote some forty concertos, many of them lost, for instruments ranging from the flute and oboe to the baryton, bassoon and violone. Yet the concerto never played the central role in his creative life that it did in Mozart's. One reason is that, although more than competent on the keyboard and the violin, he was on his own admission 'no wizard on any instrument', and except for the early organ concertos never wrote concertos specifically for his own performance. Another is that from around 1750, the symphony gradually usurped the concerto in popularity and prestige in the Austro-Hungarian lands – a situation briefly, and locally, challenged with the great series of piano concertos Mozart wrote in his Viennese heyday. In any case, Haydn's characteristic strengths – concision, tight thematic unity, intensive dialectical argument – found only limited scope in the concerto genre.

In the 1750s and 1760s, when he wrote most of his works in the form, including all those for organ and violin, concerto first movements were, typically, ungainly, rambling affairs. Agreeable as they are, Haydn's early concertos, modelled on those of Christoph Wagenseil and the Venetian Baldassare Galuppi, often share this freewheeling diffuseness. The Violin Concertos have slow movements of touching sweetness and purity, while the D major Horn Concerto and the C major Cello Concerto – the latter presumed lost until a set of manuscript parts turned up in Prague in 1962 – inject the form with something of the dynamic energy of Haydn's contemporary symphonies. The now famous Cello Concerto stands out among these early works for its freshness and vigour, the noble eloquence of its Adagio, and the headlong virtuosity and comic antics of its finale.

The equally popular D major Cello Concerto of 1783 is a more leisurely and discursive work, though its Adagio is a lovely piece of tranquil lyricism. Haydn's two finest solo concertos are the D major Harpsichord Concerto (Hob: XVIII: 11) of c 1780, with its crisp opening movement, rhapsodically ornamented Adagio and Tokay-flavoured gypsy-style rondo, and the Trumpet Concerto of 1796, his last substantial orchestral work. He wrote it for the Viennese court trumpeter Anton Weidinger, who had recently evolved a new keyed trumpet (*Klappentrompete*) that could play chromatic notes throughout its range. Traditional martial brilliance is not neglected. But much of the

concerto is mellow, even veiled in colouring, exactly the opposite of what an eighteenth-century audience might have expected from the trumpet.

Responding to the phenomenal popularity of multiple concertos in both Paris and London, Haydn composed a Sinfonia Concertante for violin, oboe, cello and bassoon early in 1792, during his first London sojourn. It is a delightful, urbanely inventive work, with a gracious opening movement, an Andante in pastoral 6/8 metre, and an ebullient finale that matches those of the first six 'London' symphonies in inspired theatricality.

Lying somewhere between concertos and chamber music are the five works Haydn composed in 1786 for *lira organizzata*, a high-tech (and quickly obsolete) hurdy-gurdy with sympathetic strings and an inbuilt organ that was an improbable passion of the eccentric King Ferdinand IV of Naples. There was little to challenge Haydn's royal patron in these charming occasional works, in which the two *lire* (played on this recording by flute and oboe) are accompanied by a string sextet and a pair of horns. With the composer reluctant to waste good music of limited currency, the concertos became a fruitful source of self-borrowing: the pastoral, siciliano Andante and the finale of No. 5 were quarried for Symphony No. 89, while No. 3's Romanze, a march for toy soldiers, was sensationally dressed up as the Allegretto of the 'Military' Symphony, No. 100.

Early Chamber Music: Wind and String Divertimenti, String Duos and Trios

During Haydn's years as a young freelance musician in the 1750s, he eked out a living by giving keyboard lessons and playing the violin in orchestras and in street serenade parties – a favourite activity in Maria Theresa's hedonistic Vienna. One of his most important contacts from these 'galley years' was the music-loving government official Baron Carl Joseph von Fűrberg. Engaged to teach Fűrberg's children, Haydn was soon being invited to play the violin in the summer music parties on the Baron's country estate at Weinzierl, about fifty kilometres west of Vienna. It was for these occasions, probably between 1754 and 1757, that Haydn composed most, perhaps all, of his trios for two violins and either cello or violone (the precursor of the double bass). According to the composer's early biographer Giuseppe Carpani, the Baron was so delighted by the daily performances of the string trios that he persuaded the composer to go one better and write his first string quartets.

All but two of the 21 authenticated trios (of which three are lost) are in three movements. Many begin with a dignified Adagio, and most have a minuet in second or third place. Except in some of the minor-keyed trios of the minuets, the second violin and bass instrument do little more than provide harmonic support to the

often florid lines of the first violin. Compared with the early string quartets the trios tend to sound sober, even austere, though there are some fetching movements among them, including the bounding Scherzo that opens No. 6 in E flat, and the gracefully gliding siciliano in No. 21 in D.

A decade or so later, around 1766-8, Haydn composed six duos for violin and viola, probably for the brilliant leader of the Esterházy orchestra, Luigi Tomasini. As their original designation '6 Violin Solo mit Begleitung einer Viola' suggests, these are violin sonatas rather than true democratic partnerships in the manner of Mozart's duos K423 and 424. The first movements are ornate and leisurely, the finales minuets with variations. The slow movements, four of them in the minor mode, are the most memorable, especially the D minor Adagio of No. 4, with its grave, processional tread and touches of contrapuntal imitation.

Haydn's so-called 'parthias', or 'Feld-parthien', for the then standard wind sextet of oboes, horns and bassoons, probably originated as dinner entertainment (*Tafelmusik*) at the Bohemian summer palace of Haydn's first full-time employer, Count Morzin. Befitting music designed as a background to aristocratic chatter, these wind divertimentos are concise, cheerful and uncomplicated. Their prime interest comes from Haydn's deftly varied sonorities and his colourful exploitation of the famously virtuosic Bohemian horns.

Baryton Trios

In response to a notorious letter of October 1765 by the aged Esterházy Kapellmeister Gregor Werner complaining of Haydn's lax attitude to his work, Prince Nicolaus enjoined his young vice-Kapellmeister to 'apply himself more diligently to composition than hitherto, and to write such pieces as can be played on the gamba [ie, baryton], of which we have seen very few up to now'. Haydn jumped to, with a vengeance, and over the next decade or so produced nearly 200 works for the instrument that had become a curious obsession for the prince.

Known from the early seventeenth century (it was played, inter alia, at the court of James I), the baryton was a curious hybrid instrument: a kind of bass viol with a harp extension. Behind the fretted fingerboard, with its six bowed strings of gut, were up to twenty (though more usually nine or ten) harp-like metal strings, which could vibrate in sympathy with the bowed strings and also be plucked by the left thumb through the open back of the neck. Haydn's baryton music includes duets for two barytons, trios for two barytons and cello and three (lost) concertos. But by far the largest group are the 126 trios, all with viola and cello except Nos 89-91,

which substitute violin for viola. The baryton's technical limitations meant that the vast majority are in the keys of A (the easiest of all for the baryton), D and G, with a correspondingly narrow range of modulation within movements.

The dark, husky instrumental palette lends itself particularly well to stately slow movements, something of a speciality in these trios. Highlights include the doleful Largo of No. 96 in B minor – one of only two trios in the minor mode – and the opening Adagio of No. 97 in D, a unique seven-movement work (including a mildly exotic polonaise) designed for the prince's birthday celebrations. Enigmatic minor-keyed trios in the minuets, often (as in Nos 5, 35 and 109) with a distinct Balkan flavour, are another speciality. While simple melody-dominated textures are the norm, eleven of the finales, including that of No. 97 are fugal in texture. Most elaborate is the finale of No. 101, a full-blown fugue on three subjects, and a counterpart to the fugal finales in the Op. 20 String Quartets.

Keyboard Trios

The combination of keyboard (usually played by a woman), violin and cello (traditional male preserves) was a favourite one in eighteenth-century aristocratic and bourgeois homes, and a highly lucrative one for publishers. After a dozen or so early trios that look back to the Baroque trio sonata, Haydn composed a glorious series of twenty-eight keyboard trios (Nos 5 to 32 in Hoboken's catalogue) between 1784 and 1796 in response to this flourishing amateur market. Apart from the famous 'Gypsy Rondo', No. 25, the late trios are still among the composer's least-played masterpieces, mainly because of their alleged lack of interest for violinists and, especially, cellists. Haydn followed the conventions of the time by describing the trios as for harpsichord or fortepiano, with accompanying violin and cello. Yet while the keyboard, usually a female preserve, remains pre-eminent (this was one of the few eighteenth-century musical arenas outside opera where women could dominate), the trio textures are far more varied than received opinion suggests. Far from being a dispensable supporting act, the cello adds crucial rhythmic definition, harmonic colour and sustaining power to the relatively weak bass of the fortepiano.

The trios contain some of Haydn's most lyrical, intimate and tonally adventurous music, often with a sense of inspired improvisation such as you never find in the more tautly argued contemporary string quartets. Two outstanding works from the 1780s are the E minor, No. 12 in Hoboken's catalogue, with its dramatic, impassioned first movement, and No. 14 in A flat, with its exquisitely tender Adagio in the remote key of E major that leads without a break into one of Haydn's most comically quixotic finales. The fourteen trios composed during and just after the second London visit are even more consistently inventive. They range from the

sombre, almost tragic F sharp minor, No. 26, via the lyrical, inward-looking No. 28 in E, with its haunting, Baroque-flavoured E minor Allegretto, to the brilliant and virtuosic C major, No. 27. The last trio of all, No. 30 in E flat, makes a glorious summation. Its second movement, in C major (typical of Haydn's fondness for more remote key relationships in the 1790s), is a Romantic transformation of a slow minuet, its finale one of the many German dance movements in these trios, quintessentially Haydnesque in its mingled bucolic boisterousness, keyboard virtuosity and contrapuntal sleight-of-hand.

Solo Keyboard Music

Haydn's name is far less closely associated with the piano sonata than with the string quartet or symphony. Though a more than competent pianist, he was by his own admission no 'wizard' on the keyboard, and unlike Mozart and Beethoven never wrote sonatas for his own performance. Yet the keyboard remained central to Haydn's creative process. His morning routine would invariably begin with him trying out ideas, for whatever medium, on the clavichord, the harpsichord or, from the 1780s, the fortepiano ; and he composed prolifically for keyboard through most of his adult life, beginning with the harpsichord works he produced for aristocratic pupils during his early years in Vienna and culminating in the three great sonatas written in London.

With a few exceptions, Haydn's sixty-odd sonatas are habitually relegated to teaching fare, ignored by all but a handful of leading pianists. Yet far more than Mozart's much slenderer body of sonatas, they chart and epitomise the evolution of the classical sonata: from the lightweight early divertimenti and partitas, modelled on the harpsichord style of composers such as Galuppi and, especially, the Viennese Georg Wagenseil ; through the more individual sonatas of the late 1760s and early 1770s, several influenced by the *Empfindsamkeit* ('heightened sensibility') of C.P.E. Bach, and the consciously 'popular' idiom of the 1770s and 1780s, to the magnificent, often prophetic works written for public performance in London.

After the charming *galanterie* of the works from the 1750s and early 1760s, the earliest of Haydn's sonatas to show consistent individuality is the A flat, No. 46 in Hoboken's catalogue, composed around 1767-8. With a nod to Emanuel Bach's *Empfindsamkeit*, this beautiful, delicately crafted work reflects the striking intensification of Haydn's musical idiom in the years immediately following his elevation to full Kapellmeister at the Esterházy court in 1766. Stand-out sonatas of the following years are the elegiac G minor, No. 44 (another work touched by *Empfindsamkeit*), and the magnificent C minor, No. 20, of 1771. This is Haydn's *Appassionata*, unique among his sonatas for a tragic intensity that rises to despairing fury in the finale's closing pages.

Most of the sonatas composed between 1773 (Nos 21-26, dedicated to Prince Nicolaus Esterházy) and 1784 are relatively lightweight, albeit full of Haydnesque subtleties and surprises. Again, it is the minor-keyed sonatas that leave the strongest impression: the truculent B minor, No. 32, and the C sharp minor, No. 36, ending with a slow minuet of exquisite, refined melancholy. The delightful two-movement sonatas, Nos 40-42, of 1784 were dedicated – perhaps as a wedding gift – to the sixteen-year-old Princess Marie Hermenegild Esterhazy, who the previous year had married the future Prince Nikolaus II, destined to be Haydn's last Esterhazy patron.

Far more ambitious in their expressive reach are the two sonatas of 1789 and 1790: the two-movement C major, No. 48, which exploits the fortepiano's entire range with unprecedented power and flamboyance (in the rondo finale the keyboard becomes a surrogate orchestra), and the tender and, in the Adagio, impassioned E flat major, No. 49, written for Haydn's close friend and confidante Maria Anna von Genzinger. Then, on his second London visit of 1794-5, he composed three sonatas, Nos 50-52, that exploit the fuller sonorities of the new Broadwood instruments. While No. 51 is an intimate two-movement work, Nos 50 and 52, composed for the professional pianist Therese Jansen, are the grandest and most 'public' of all his sonatas. The first movement of the C major, No. 50 is a *ne plus ultra* of thematic economy – bricks from little straw indeed – while the finale, a scherzo in all but name, is a candidate for the most subversively comic piece that even Haydn ever wrote. The E flat, No. 52, is noble, spacious, almost symphonic in reach, with a harmonically wide-ranging first movement, a ruminative Adagio in the remote 'Neapolitan' key of E major, and a finale of coruscating wit and chromatic cunning.

As with Haydn's sonatas, numerous spurious shorter keyboard works, especially variations – a perennially popular form with the amateur market – were marketed under his name during his lifetime by less than scrupulous publishers. Only four sets of keyboard variations can be reliably authenticated. By far the most substantial is the melancholy F minor *Andante con variazioni* of 1793 (Hob: XVII: 6), which uses Haydn's favourite plan of alternating variations on related themes, one in the minor, the other in the major, and culminates, astonishingly, in a coda of feverish intensity. Outstanding among Haydn's other shorter keyboard works – which include sets of arrangements of orchestral minuets and German dances – is the Capriccio in C major, Hob. XVII: 4, full of quasi-orchestral effects and as crazily capricious as its title promises.

Oratorios

Il ritorno di Tobia

Haydn wrote his first oratorio, *Il ritorno di Tobia* ('Tobias's Return'), during the autumn and winter of 1774-5 for the Tonkünstler-Societät, the Viennese musical charity that mounted biannual oratorio performances for the widows and orphans of former members. The premiere, involving some 180 musicians, on 2 April 1775 was a huge artistic and financial success. Nowadays, though, *Il ritorno di Tobia* is the least known of all Haydn's major works. In the tradition of the fashionable Neapolitan oratorio, *Tobia* is in effect a sacred *opera seria*, powered by a succession of gargantuan bravura arias, with, in the original version, just three choruses for contrast.

The oratorio's prime stumbling block is the hopelessly undramatic libretto by Giovanni Gastone Boccherini, brother of the composer Luigi. With its multiple murders and miracles, the story of Tobias from the apocryphal Book of Tobit could have been a composer's gift. Instead, Boccherini laboriously observes the Classical *bienséances* and sets Tobias's adventures in the past tense, telling us not only what actually happened but what might have happened if things had turned out differently. Yet while *Tobia* is a write-off dramatically, the music is much better than the oratorio's poor reputation would suggest. The plums among the vastly challenging arias are Anna's 'nightmare' scene, and Sara's aria of rapt contentment, 'Non parmi essere', which enhances the tender vocal cantilena with luxurious concertante writing for flutes, oboes, cors anglais, bassoons and horns.

In 1784 Haydn revived the oratorio for two Lenten concerts of the Tonkünstler-Societät, pruning many of the arias and adding two choruses, each of which breaks in dramatically on the preceding aria. 'Gran Dio', in Part One, is a resplendent C major contrapuntal movement that would not be out of place in the late oratorios, while the stunning 'storm' chorus, 'Svanisce in un momento', became better known as a sacred motet, *Insanae et vanae curae*.

The Seven Last Words of our Saviour on the Cross (choral version)

By the mid-1780s Haydn was incontestably the most celebrated composer of the age. European publishers fell over each other to acquire his latest symphonies and quartets, while prestigious commissions and invitations poured in not only from Paris and London but also from as far afield as Madrid and Naples. The most

unlikely commission of all, though, was a request from remote Cádiz for a series of orchestral reflections on The Seven Last Words of Christ. Haydn himself left a famous account of the work's origin in his preface to the score of the choral version, published in 1801.

About fifteen years ago I was asked by a canon of Cadiz to compose instrumental music on The Seven Last Words of our Saviour on the Cross. It was customary at Cadiz Cathedral to produce an oratorio every year during Lent, the effect of the performance being greatly enhanced by the following circumstances. The walls, windows and pillars of the church were hung with black cloth, and only one large lamp hanging from the centre of the roof broke the solemn darkness. At midday the doors were closed and the ceremony began. After a short service the bishop ascended the pulpit, pronounced the first of the seven words (or sentences) and delivered a discourse on it. When this had finished he left the pulpit and prostrated himself before the altar. The interval was filled by music. The bishop then in similar manner pronounced the second word, then the third, and so on, the orchestra following on the conclusion of each discourse. My composition was subject to these conditions, and it was no easy task to compose seven adagios lasting ten minutes each, one after the other, without tiring the listeners ; indeed, I found it quite impossible to keep to the prescribed duration.

Haydn finished *The Seven Last Words* in time for performance, both in Cádiz and at the Schlosskirche in Vienna, during Lent 1787, and the same year made the now-familiar arrangement for string quartet, and authorised a version for solo keyboard. He was especially proud of the work, pronouncing it one of his most successful and writing to his English publisher that the music was 'of a kind to arouse the deepest impression on the soul of even the most naïve person'.

Haydn performed both the orchestral and the quartet versions of *The Seven Last Words* during his two triumphant visits to England. Then, either en route for London in 1794 or on his return journey to Vienna in September 1795 (reports are contradictory), he heard a choral arrangement of The Seven Last Words in Passau by the local Kapellmeister. Not surprisingly, Haydn felt he could have done the thing better. After his return to Vienna he commissioned a revised text by the redoubtable Baron Gottfried van Swieten, who was later to provide the librettos for *The Creation* and *The Seasons*. Swieten duly adapted and improved the Passau text, pilfering K. W. Ramler's famous poem 'Der Tod Jesu' for the final earthquake ('Il terremoto'), while Haydn reworked the vocal lines and amplified his original orchestration by adding pairs of clarinets and trombones and a second flute. But his most significant additions were the brief *a cappella* introductions to each 'Word' (except the fifth), in which the chorus chant the title of the movement, and the extraordinarily bleak, archaic-sounding interlude for wind and brass (including double bassoon) between the fourth and fifth Words. The choral arrangement was an immediate success on its premiere on 26 March 1796 and far eclipsed the magnificent orchestral original.

In whatever form, *The Seven Last Words* are the loftiest and most fervently Catholic music Haydn ever wrote, and a magnificent expression of his profound, reverent faith. The composer avoids any danger of monotony in a sequence of demanding sonata-form slow movements (even the wind-band interlude has the outline of a sonata) through carefully planned contrasts of tonality, texture and orchestral colour. At the same time he binds the Words together by recurrent rhythmic and melodic figures, most obviously the falling thirds, symbolising supplication or resignation, that saturate the first, third, fifth and sixth Words.

The Creation (Die Schöpfung)

The seeds of *The Creation* were sown during Haydn's first London visit. At the 1791 Handel Festival in Westminster Abbey Haydn was overwhelmed by the gargantuan performances of, *inter alia*, *Messiah* and *Israel in Egypt*, and was fired by the idea of composing an oratorio of his own. Four years later the violinist-impresario Johann Peter Salomon handed him an anonymous English libretto on the theme of the Creation, allegedly compiled for Handel half a century earlier. Haydn found the text 'well chosen', and, once back in Vienna, asked the director of the Imperial Library and connoisseur of 'ancient music' Baron Gottfried van Swieten for his opinion. In the lordly Baron's words, 'I recognised at once that so elevated a subject would give Haydn the opportunity I had long desired ... to express the full power of his inexhaustible genius ; I therefore encouraged him to take the work in hand ...'

The libretto's main sources were the Book of Genesis, Milton's *Paradise Lost* (for the accompanied recitatives and arias) and, for the grand, celebratory choruses, the Book of Psalms. After completing his German version, Swieten provided his own frequently stilted 'back translation' that often fits poorly with the music (there have been numerous attempts to improve on what the Scottish publisher George Thomson called Swieten's 'miserable broken English'). The Baron's libretto was ready towards the end of 1796, by which time Haydn had already begun to sketch the 'Representation of Chaos', the most harmonically audacious music of the whole eighteenth century. Perhaps at the composer's request, Swieten annotated the manuscript with suggestions for musical setting, some of which were adopted (several were blindingly obvious), others rejected. He was, though, adamant that 'Let there be Light' – 'And there was Light' should be sung only once, thereby claiming a small share in one of music's most elementally thrilling moments.

With its picture of a benevolent, rationally ordered universe and its essentially optimistic view of humanity (unlike in *Paradise Lost*, the Fall is touched on only *en passant*), *The Creation* accorded perfectly with the temper of the Enlightenment, unsullied by Romantic angst. Its theological content, minimising conflict, guilt and retribution, also chimed in with Haydn's own faith. Composing the oratorio was for him an act of religious devotion. Haydn had completed the score by the end of

1797 ; and the first, private, performance took place at the Schwarzenberg palace on 30 April 1798. The reception was ecstatic. Further, semi-private, performances were arranged in May. But it was not until the following year that the wider Viennese public was able to Haydn's *opus summum*. The grandly scaled performance, in the Burgtheater on 19 March 1799, caused a predictable sensation ; and within a few years *The Creation*, an idyllic vision that contrasted so poignantly with the turbulence of the Napoleonic Wars, was being acclaimed throughout central Europe, Britain and France.

The Seasons

Capitalising on the phenomenal success of *The Creation*, Swieten quickly proposed another oratorio text to Haydn, again with a British source: his own adaptation of James Thomson's famous pastoral epic *The Seasons*, published in 1730. Jettisoning most of Thomson's abstract moralising, Swieten shifted the scene to Haydn's native Austria, inserted a couple of popular poems to jolly up 'Winter', and in a spirit of Enlightenment optimism omitted tragic details such as the wanderer frozen to death in a snowstorm.

The Baron was certainly no poet. Time and again he dulled Thomson's brilliant imagery, compounding the problem with another, and even more inept, English re-translation of the German text. But he was shrewd in his choice of which details to omit and which to include. In many ways the finished libretto was right up Haydn's street: akin to *The Creation* in its celebration of a harmonious, divinely ordered world, yet embracing an even wider range, from the storm, stag hunt and the wine harvest (inspiring three of Haydn's most sensational choruses) to paeans of praise to the Almighty.

Haydn, though, worked on *The Seasons* with increasing reluctance, protesting that he was too weary and that the libretto was banal by comparison with *The Creation*. He derided the croaking fogs and chirping crickets as *französicher Quark* – 'Frenchified trash' ; and when he came to set the words 'O Fleiss, o edler Fleiss' in 'Autumn', he muttered that while he had been an industrious man all his life, he would never have dreamed of setting 'industry' to music.

Nowadays, of course, few share Haydn's view that a less elevated subject inevitably means less inspired music. Whatever his misgivings, Swieten's text gave him plenty to fire his imagination ; and he responded with music of teeming vitality and inventive richness. First heard by an invited audience in the Schwarzenberg Palace on 24 April 1801, *The Seasons* is a joyous evocation of the world in which the composer, a wheelwright's son, had grown up. Though God is invoked directly in the fugal choruses that close 'Spring' and 'Winter', *The Seasons* is the most hedonistic of oratorios, and killed by an excess of solemnity in performance. Essentially a series of lovingly painted frescoes, it epitomises Haydn's final creative period in its juxtaposition and fusion of the 'popular' and the 'sublime', pastoral innocence and

the most sophisticated orchestral and harmonic language. Like *Die Zauberflöte*, Mozart's great celebration of Enlightenment values, *The Seasons* effortlessly incorporates a diverse array of styles, from Viennese Singspiel (in the charming 'Autumn' love duet and Hanne's faintly risqué tale in 'Winter') to noble fugal choruses that never sound remotely stiff or academic.

Masses

Even in Haydn's lifetime, critics took his masses to task for their supposed worldliness: too much of the ballroom and the opera house, not enough of sobriety and penitential gloom. Salieri, for one, accused him of 'gross sins against the church style'. To such criticisms the composer is supposed to have rejoindered, ingenuously, that whenever he thought of God, his heart would 'leap for joy'. The truth is that Haydn's masses, like Mozart's, are rooted in the cheerful, Neapolitan-influenced idiom prevalent in Austria and southern Germany, with what the music historian Charles Burney disapprovingly called its 'light airs and turbulent accompaniments': the musical equivalent of the luminous rococo interiors of churches like Ottobeuren, near Lake Constance, or St Peter's Abbey in Salzburg, built to inspire the faithful not through fear but through grace and delight.

Haydn's two earliest masses, the 'Rorate coeli desuper' Mass (whose authenticity is disputed), and the F major *Missa brevis* of 1749, are both just about as *brevis* as an Austrian mass can get, with different clauses of the Gloria and Credo sung simultaneously – much to the displeasure of the ecclesiastical authorities. On rediscovering the *Missa brevis* late in life Haydn remarked: 'What specially pleases me in this little work is the melody and a certain youthful fire.'

With the ceremonial *Missa Cellensis in honorem Beatissimae Virginis Mariae* (1766) and the mellow 'Great Organ Mass' (1768-9), coloured by the plangent sonority of cors anglais, we move forward to Haydn's first years as Esterházy Kapellmeister, when for the first time he was responsible for both instrumental and sacred music. With its trumpet-and-drum-festooned C major splendour, the *Missa Cellensis* is by far the most grandly scaled of all Haydn's masses, subdividing each of the main sections into independent solo and choral movements (seven in the Gloria alone), after the manner of the so-called Neapolitan 'cantata mass'.

The two masses of the 1770s are both far more concise and intimate in expression. The so-called 'St Nicholas Mass' of 1772, probably composed for Prince Nicolaus Esterházy's name-day celebrations, falls within the Austrian tradition of the pastoral mass, in G major, with prominent parts for high horns. In the swaying 6/4 metre and dulcet parallel thirds of the Kyrie (which returns as the *Dona nobis pacem*), Haydn draws on musical imagery associated with Advent and Christmas. Even gentler in tone is the so-called 'Little Organ Mass' composed some time between 1775 for the chapel of the Barmherzige Brüder (Brothers of Mercy), who ran

the hospital in Eisenstadt. The Gloria and Credo whip through their texts in near-record time, though Haydn expands the scale in the touching Kyrie and the Benedictus, a delicate rococo duet for solo soprano and organ. Haydn's final mass before his London visits is the second *Missa Cellensis* (also known as the 'Mariazellermesse') of 1782. In its bold rhetoric and symphonic inclinations (the Kyrie, for instance, consists of a solemn slow introduction and a sonata-form Vivace, like the first movement of a symphony) this superb work anticipates the six masses of Haydn's old age.

These six masterpieces of 1796-1802, all except the *Missa in tempore belli* composed for the name-day of Princess Marie Hermenegild Esterházy, surpass even the finest of the earlier works in drama and spiritual depth. They at once satisfy liturgical convention, engage in challenging argument, and give consummate expression to Haydn's reverent, life-affirming faith, described by his friend and biographer Georg Griesinger as 'not of the gloomy, tormented kind, but rather cheerful and reconciled'. In these works Haydn at once crowns and transcends the eighteenth-century Austrian mass tradition with his own brand of symphonic drama, his contrapuntal mastery, and choral writing whose brilliance and flexibility reflect his encounter with Handel's oratorios in London.

Though the chronology is not watertight, the first of the masses was probably the *Missa Sancti Bernardi von Offida*, performed in the Bergkirche in Eisenstadt on 11 September 1796, the first Sunday after the princess's nameday. That date is also the saint's day of Bernard of Offida (1604-94), a Capuchin monk who had devoted his life to caring for the poor. Haydn's mass is thus both a tribute to the princess and a commemoration of the monk who had been canonised by Pope Pius VI in 1795. Its nickname 'Heiligmesse' (literally 'Sanctus Mass') comes from the use of an old German chorale, 'Heilig, Heilig', in the inner voices of the Sanctus. Haydn sets the 'Et incarnatus est' in the Credo as a gentle canon, or round, for three female soloists, ethereally accompanied by clarinets, bassoons and pizzicato strings. This in fact recycles a canon Haydn had recently composed to secular words, though listening 'blind' to this celestial music, no one would guess.

The *Missa in tempore belli* ('Mass in time of war'), or 'Paukenmesse' ('Kettledrum Mass') was the only one of the late masses not premiered during the princess's name-day celebrations. Though Haydn directed a performance in her honour in September 1797, the mass was first heard on 26 December 1796 in a Viennese service celebrating the admission to the priesthood of Joseph Franz von Hoffmann. Hoffmann's father was Imperial Paymaster for War, and probably commissioned the mass, perhaps even suggesting its 'war' theme. During the autumn of 1796 Napoleon's forces were already encamped in Styria ; and the drum rolls and wind fanfares in the *Agnus Dei* theatrically evoke the advancing French armies. The war topic makes itself felt elsewhere, too: flamboyantly in the pounding martial fanfares of the *Gloria* and *Dona nobis pacem*, ominously in the long orchestral introduction to the C minor *Benedictus*.

Overt war references, with intimations of Beethovenian heroism, also permeate the famous *Missa in angustiis* (literally, 'Mass in straitened times') or 'Nelson

Mass', composed in just fifty-three days in the summer of 1798. That year Prince Nicolaus II dismissed his wind players ; but Haydn turned this restriction to inspired account, adding to the strings a prominent organ part (which he played himself), three trumpets – probably imported from Vienna – and timpani. This distinctly archaic scoring gives the mass a uniquely lean, acidic sonority, stark and minatory in the D minor Kyrie and Benedictus, fiercely exultant in the D major sections. The soprano solo has a starring role in the work, most spectacularly in the Kyrie.

Haydn's next mass, probably premiered on 8 September 1799, has a very different character. Though the militant trumpet fanfares in, say, the Kyrie's slow introduction are a reminder that this, too, was composed 'in time of war', the 'Theresienmesse' is the most subdued and lyrical of all the late masses. Its restrained scoring – strings, clarinets, trumpets (which in the key of B flat lose something of their stridency) and timpani – is complemented by the unusually full role for the soloists. It was apparently a favourite of the Empress Marie Therese, hence the familiar nickname.

For his two magnificent final masses, the 'Schöpfungsmesse' ('Creation Mass') of 1801 and the 'Harmoniemesse' ('Wind-Band Mass') of 1802, Haydn could again call on a full complement of wind players. Both are scored for pairs of oboes, clarinets, bassoons, horns and trumpets, with timpani, organ and strings. In the 'Harmoniemesse' Haydn also takes advantage of the availability of a flute: and the upshot is the most sumptuously scored of all the masses, reflected in the work's nickname.

In the Gloria of the 'Schöpfungsmesse' Haydn mischievously set 'Qui tollis peccata mundi' to the contredanse melody of Adam and Eve's duet in *The Creation* – hence the mass's sobriquet. We may smile at this harmless joke. But one of Haydn's warmest admirers, the Empress Marie Therese, was apparently unamused ; and at her behest he altered her printed score of the mass to eliminate the offending passage.

The 'Harmoniemesse' cost Haydn more effort than any of the other masses. He began work on it early in 1802, and in June wrote to Prince Nicolaus Esterházy from Vienna that he was 'labouring wearily' on the mass. It was finally completed in August, and performed in the Bergkirche on 8 September. There is, though, no sign of weariness in the music. It is tempting to hear an autumnal serenity in the sonata-form Kyrie which uniquely in the late masses remains in Adagio tempo throughout. This is a great symphonic prayer, with none of the celebratory spirit of Haydn's other Kyrie settings. Equally original is the Benedictus, traditionally a serene, pastoral movement but here a kind of tense scherzo, half-awed, half-ecstatic, relaxing only with the soloists' blithe 'second subject'.

Songs and Folksong Arrangements

The twenty-four Lieder Haydn published in 1781 and 1784, in response to the growing domestic demand for songs, are rarely heard today. Yet despite their often coy or arch texts, the best of them have a grace, wit and (especially in the poignant, Schubertian “Troost unglücklicher Liebe”) depth of feeling that go beyond wan rococo charm. In May 1781 wrote to his publisher Artaria that his Lieder, ‘through their variety, naturalness and beautiful and grateful melodies will perhaps eclipse all my earlier ones’ (most of them now lost). Haydn played and sang his Lieder in salons like those held at the fashionable Viennese home of Franz Sales von Greiner, who regularly advised him on his choice of texts.

For the second set of 1784, Haydn asked Greiner for ‘three tender new texts, because almost all the others are merry in spirit ; the subject matter should also embrace sadness, so that there is light and shade, as with the first twelve’. On the whole these 1784 songs are indeed more ‘merry’ than the earlier set, though the two finest, the operatically flavoured ‘Das Leben ist ein Traum’ (Life is a dream) and ‘Geistliches Lied’ (Sacred song), are gravely reflective in tone.

Unlike the German Lieder, Haydn’s two sets of English canzonettas of 1794-5, have a toehold in the repertoire, usually as aperitifs to meatier Romantic fare. The initial impulse for the songs came from the composer’s friend Anne Hunter, widow of the renowned surgeon Sir John Hunter, who turned out polished verses in the fashionable taste of the day. She provided the verses for all six songs of the first set, among them the gently sentimental ‘Pastoral Song’, a Victorian parlour favourite, and the impassioned F minor ‘Fidelity’. In the second set only ‘The Wanderer’, set by Haydn with fine Romantic gloom, is by Hunter. For the other songs she selected texts by Shakespeare (‘She Never Told her Love’), Metastasio (‘Sympathy’), and – as in the rollicking ‘Sailor’s Song’) anon. Perhaps Haydn’s finest songs, though, are the two published separately: the darkly brooding ‘Spirit’s Song’, and ‘O Tuneful Voice’, which combines a fervent *bel canto* line with a glorious freedom of modulation.

Haydn’s arrangements of Scottish and Welsh folksongs – nearly 400 in total – began as an act of charity and ended as an extremely lucrative sideline. In the 1760s translations of the melancholy, mist-shrouded outpourings of the third-century Scottish bard Ossian, son of Fingal, helped fuel a European craze for Celtic primitivism – though in the century’s most celebrated literary fraud, ‘Ossian’ and his English translator James Macpherson would later turn out to be one and the same person. When the London publisher William Napier went bankrupt in 1791, Haydn offered to assist him by providing, apparently without payment, simple accompaniments for piano, violin and (optional) cello to a hundred folksongs. These ‘wild and expressive melodies’ (Napier’s words), ‘civilised’ for the eighteenth-

century salon, were such a success that Napier's business was saved, and he was even able to pay Haydn £50. The publisher immediately requested another fifty arrangements, which he issued during the composer's second London visit in 1795.

All went quiet on the Scottish front until October 1799, when the Edinburgh publisher George Thomson, an avid folksong collector, offered Haydn the tempting rate of two ducats per song for a series of Scottish and Welsh (plus a few Irish) song arrangements. He sent Haydn the tunes, usually without words, in regular batches ; and over the next four years the ageing composer obliged with nearly 200 settings, more elaborate than those for Napier, with framing instrumental 'symphonies' (ie preludes and postludes). Thomson was delighted, writing to Anne Hunter in London that 'the Accompaniments which Haydn has composed for the Airs in general are beyond all praise'. Between 1802 and 1804 Haydn also provided sixty-five arrangements for the Edinburgh bookseller and publisher William Whyte, though we now know that as his strength declined he sub-contracted some of the Thomson and Whyte settings to pupils, especially Sigismund Neukomm without coming clean over their true authorship.

String Quartets

Before Haydn composed his first string quartets in the mid-1750s there had been spasmodic examples of divertimentos for two solo violins, viola and cello by composers such as Ignaz Holzbauer and Christoph Wagenseil. But these older composers showed no interest in exploring the potential of the string quartet as a medium. And it fell to Haydn who, by his own admission, stumbled on the form 'by accident', to raise the string quartet from its humble beginnings in the outdoor serenade to a vehicle for the most sophisticated and challenging musical discourse.

Haydn's friend and biographer Georg Griesinger gave an account of the chance circumstances that led him to try his hand at string quartets.

A Baron Fürnberg had an estate in Weinzierl, several staging posts from Vienna ; and from time to time he invited his parish priest, his estates manager, Haydn and Albrechtsberger, brother of the famous contrapuntist, in order to have a little music Fürnberg asked Haydn to write something for these four friends of the art. Haydn, who was then eighteen years old, accepted this proposal, and originated his first quartet, which was praised immediately after its appearance. This encouraged him to produce more works in this field.

Griesinger, relying on Haydn's memory nearly half a century after the event, got the date wrong: Fürnberg's summer quartet parties almost certainly took place some time between 1754, when Haydn was 22, and 1757; and some of the earliest string quartets – the works published as Op. 1 and Op. 2, plus the E flat quartet known as Op. 0 – may even have been written as late as 1761-2, after Haydn's appointment at the Esterházy court.

These little *divertimenti a quattro*, as the composer dubbed them, well deserved their early popularity. Their succession of five compact movements and air of breezy, al fresco cheerfulness are typical of Austrian serenade music of the time, as are their textures, which are sometimes more characteristic of orchestral music. But the exuberance and melodic freshness of these early quartets already mark out the young composer as someone special; so, too, do their fondness for irregular phrase-lengths and their sense of fun, most obvious in movements like the *Presto scherzo* of Op. 1 no. 3, with its impish repartee between first violin and viola on the one hand and second violin and cello on the other – the kind of piece that prompted po-faced North German critics to accuse Haydn of 'debasing the art with comic fooling'.

After these engaging early works, Haydn wrote no more string quartets for the best part of a decade. But when he did return to the medium, he did so with a vengeance, producing in rapid succession the three sets of Op. 9 (c1769), Op. 17 (1771) and Op. 20 (1772) which mark the string quartet's coming of age. These works, written during the period when Haydn emerged as an indisputably great composer, have a seriousness of intent and a command of rhetoric and thematic development that are a world away from the divertimento-quartets of the late 1750s.

In the three sets we can see a steady progression to the consummate achievement of Op. 20, which is no less a landmark in the history of the string quartet than the 'Eroica' is in the history of the symphony. Of the Op. 9 quartets, with their often showy first violin parts (doubtless composed for the leader of the Esterházy orchestra, Luigi Tomasini), the one minor-keyed work, No. 4 in D minor, stands apart from the others for its mastery of true quartet textures and the sheer character of its ideas. Compared with most of Op. 9, the underrated Op. 17 set reveals a greater ease and flexibility in the writing, with an increasingly democratic sharing of interest between the four parts (except in the slow movements, which are still in essence accompanied arias for the first violin) and a more pervasive use of counterpoint, above all in the finales. Again, the stand-out work is the one in the minor key, No. 4 in C minor, whose first movement makes inspired play with its initial three-note motif, constantly pivoting the music in new harmonic directions.

Technically, formally and expressively, Op. 20 reaches new heights. The thematic development is still more powerful and rigorous than in the best of Op. 17. Haydn now begins to realise the dynamic potential inherent in the smallest motifs, while the recapitulations of the first movements, above all that of No. 3 in G minor, do not so much restate as drastically rethink the events of the exposition. Equally crucial to Op. 20 is a heightened sensitivity to tone colour, and a greater

variety of texture: the finale of No. 3 distributes its theme between the instruments, while No. 2 in C begins in three-part counterpoint, with the cello taking the lead. The aspiration towards equal opportunities for the four players finds its logical culmination in the fugues that close Nos. 2, 5 and 6: a Baroque texture which Haydn had perfected in his church music, and coloured here, especially in Nos. 2 (on four subjects) and 6 (on three), by the drama and wit of his sonata style. No less astonishing is the vast range of expression covered by Op. 20, from the elegiac No. 5 in F minor, through the hilarity and gypsy pungency of No. 4's finale (a vein Haydn would often exploit in later finales) to the rapt inwardness of No. 1's *Affetuoso e sostenuto*.

After the monumental achievement of Op. 20 Haydn again abandoned the medium for nearly a decade, during which his prime focus was opera. When he did produce another set of quartets, published as Op. 33 in 1782, he claimed that they were composed 'in a completely new and special way'. While this has been dismissed this as a clever sales gimmick (Haydn had become a canny promoter of his own works), there *are* new features in Op. 33: compared with Op. 20, the quartets have a more fluent rhythmic sense and a lighter, more popular tone, typical of the composer's music generally from the late 1770s onwards. Haydn the musical prankster is frequently on display, whether in the displaced accents and wrong-footing pauses of No. 5's 'Scherzo' (as Haydn called the minuets in Op. 33), or the comic disintegration and multiple false endings in the finale of No. 2, which duly spawned the nickname 'The Joke'. With their air of witty, sophisticated conversation and their fusion of elaborate developmental techniques with a tuneful, popular manner, the Op. 33 quartets were a prime influence on the six quartets Mozart dedicated to Haydn in 1785.

After the touching little quartet in D minor, Op. 42, of 1785 – perhaps intended for beginners – Haydn capitalised on the artistic and commercial success of Op. 33 with the set of six quartets Op. 50 composed in 1787 and dedicated to King Friedrich Wilhelm II of Prussia, a keen amateur cellist. These works have sometimes been seen as a response to Mozart's 'Haydn' quartets. But there is little of Mozart's expansive lyricism and harmonic sensuousness in Op. 50, which in its musical procedures is arguably Haydn's most ascetic and intellectually rigorous set of quartets. Nothing could be further from the voluptuous pathos typical of Mozart's use of the minor mode than the acerbic No. 4 in F sharp minor, with its bleak, restive final fugue. And few of Haydn's sonata movements explore as fanatically the implications of one or two tiny, neutral motifs as those which open Nos 1, 3 and 5. Op. 50's density of thought is typified both in the contrapuntally inclined minuets and trios, and in the finales, which abandon the relaxed rondo and variation forms of Op. 33 in favour of taut sonata structures that balance the argumentative rigour of the earlier movements.

Hot on the heels of Op. 50 came another dozen quartets: the two sets of three published as Op. 54 and 55 (1788), and the six works of Op. 64 (1790), the latter

dedicated to Johann Tost, a maverick wheeler-dealer who had been leader of the second violins in the Esterházy orchestra. These quartets are altogether more assertive and dramatic than those of Op. 50. But virtuosity is never remotely an end in itself, as it sometimes had been in the Op. 9 quartets. Indeed, in the C major Quartet, Op. 54 no. 2, especially, it becomes a key element in music of astonishing force and rhetorical boldness: in the spacious opening movement, with its wide tonal reach, and almost orchestral depth of sonority ; and in the C minor *Adagio*, where the first violin weaves wild, gypsy-style fantasies above the brooding chorale-like theme in the lower voices. Most famous of the Op. 64 set, of course, is the ‘Lark’ Quartet, No. 5, whose gossamer *moto perpetuo* finale (a Mendelssohnian fairy scherzo *avant la lettre*) is a favourite encore piece. But the E flat, No. 6, is at least as fine, with its mellow, intently argued opening movement, its exquisitely textured *Andante*, and its sonata rondo finale full of instrumental fooling and insouciant contrapuntal virtuosity – a counterpart to the finales in the ‘London’ symphonies.

Three of the Op. 64 quartets, nos. 5 and 6 doubtless among them, were performed at Johann Peter Salomon’s Hanover Square Concerts during Haydn’s first visit to London in 1791-2. Their success lies behind the composition of the six quartets Op. 71 and 74 in 1793, during the relatively tranquil Viennese interlude between the two hectic London sojourns. Whereas Haydn’s previous quartets had been designed for private performance before a small group of connoisseurs, Op. 71 and 74 were specifically tailored for the Hanover Square Rooms, which seated 800. And though they never overstep the bounds of true chamber music, they are more ‘public’ in manner than any of the previous quartets: more boldly and expansively conceived, with more powerful sonorities and more flamboyant contrasts of texture, register and dynamics. Faster movements, each preceded by a forceful introductory gesture or, as in Op. 71 No. 2, a miniature slow introduction, tend to be more urgent and more strenuously argued, reflecting the proximity of the ‘London’ symphonies. Another tendency, especially marked in the three Op. 74 works, is found increasingly in Haydn’s late music: a highly adventurous sense of tonality, manifested both in the remote modulations within movements, and by the choice of a key a third away from the tonic for the trios in the minuets of Op. 74 Nos. 1 and 2, and the exalted Largo assai of the so-called ‘Rider’ Quartet, Op. 74 No. 3, whose key, E major, is in glowing contrast to the G major close of the first movement.

Haydn’s final complete set of six quartets, Op. 76, composed in 1796-7, shares the combination of popular appeal and profundity of thought found in the ‘London’ symphonies and the Op. 71 and 74 quartets. But their arguments are still more unpredictable – sometimes to the point of magisterial eccentricity – their textures more varied and imaginative than ever before. The first movement of the D minor, No. 2, works its initial falling fifths motif with unique obsessive power – a *ne plus ultra* of thematic concentration. The outer movements of the ‘Emperor’ Quartet, No. 3 (so-called because its *Adagio* is a set of variations on Haydn’s Emperor’s Hymn), surpass even two earlier C major quartets, Op. 54 No. 2 and Op. 74 No. 1, in their quasi-orchestral depth and richness of sonority, while, at the

opposite extreme, the opening Allegro con spirito of the ‘Sunrise’ Quartet, No. 4 in B flat, has a wonderful translucency. The sublime slow movements distil a Wordsworthian serenity, tempered at times, especially in the F sharp major Largo of the D major, No. 5, by a visionary strangeness.

In 1799 Haydn embarked on another set of six quartets. But his physical strength was gradually sapped by the composition of *The Seasons*, and he could only complete two quartets, published in 1802 as Op. 77. They make a glorious culmination, at once crowning a lifetime’s endeavour and gazing far into the new century. The minuets are now volatile one-in-a-bar scherzos, as unbridled as anything produced by the young Beethoven. Both finales are the consummation of Haydn’s rustic, folk-influenced final movements. The hymnic E flat Adagio of No. 1 is a more majestic counterpart to the Largo of Op. 76 No. 5, traversing similarly distant, luminous harmonic regions, while the slow movement of No. 2, with its chaste, finely drawn two-part writing, is the quiet apotheosis of Haydn’s ‘walking’ Andantes.

In 1803 Haydn composed an Andante and minuet of a projected quartet in D minor, intended to supplement the two works of Op. 77. But the old composer could no longer muster the sustained concentration needed for the outer movements. And this quartet, eventually published as Op. 103, was fated to remain a fragment. The Andante is suffused with a valedictory melancholy, especially in the coda. But the minuet is a fierce, disturbingly chromatic piece, testimony to the aged Haydn’s undimmed inventiveness in the medium which, almost single-handedly, he took to supreme heights of expressive subtlety and intellectual power.

Operas

L’infedeltà delusa

From the early 1770s Prince Nicolaus Esterházy spent most of the year at Eszterháza, the sumptuous summer palace he had conjured up in the remote Hungarian marshes. By then he had assembled a permanent opera troupe, and each summer engaged a theatrical company to perform repertoire ranging from Shakespeare to contemporary farces. The 400-seat opera house had been completed in 1768. Then, in 1773, a new marionette theatre, fashioned as a jewel-encrusted grotto, was inaugurated with Haydn’s *Philemon und Baucis* during festivities in honour of the visiting Empress Maria Theresa that also saw the premiere of the *burletta per musica*, *L’infedeltà delusa*. As Prince Nicolaus was well aware, his fairy-tale extravaganza was the only European palace with *two* purpose-built opera houses: a flamboyant statement of cultural power, guaranteed to make visitors go goggle-eyed with mingled admiration and envy.

Premiered on 26 July 1773, *L’infedeltà delusa* (Deceit outwitted) lies somewhere between a comic intermezzo and a full-blown *opera buffa*. There are two acts

only, relatively few arias and just five characters – all Tuscan peasants, and stock *commedia dell'arte* figures, though Haydn's delightfully inventive music, especially that for Sandrina – the one 'developing' character in the opera – injects them with a certain individuality. The text was adapted, probably by the court tenor Carl Friberth (who took the role of Filippo), from a libretto by Maria Theresa's one-time court poet Marco Coltellini. In the *commedia dell'arte* tradition, greed and paternal bullying are thwarted and young love duly rewarded. Sandrina loves Nanni, though her father plans to marry her off to the rich farmer Nencio. Nanni's resourceful sister Vespina (the name means 'little wasp') has designs on Nencio herself. And thanks largely to her machinations (including a series of comic disguises), the opera ends with the double wedding of Nanni and Sandrina, and Vespina and Nencio.

La vera costanza

Premiered at Eszterháza on 25 April 1779, *La vera costanza* (True constancy) mixes stock *buffo* characters with the spirit of the fashionable *comédie larmoyante*, rooted in the 'sentimental novels (*Pamela* especially) of Samuel Richardson. The action revolves around the 'virtuous fisherwoman' Rosina, who after enduring ritual humiliation – not least from the monstrously snobbish Baroness Irene – is finally reunited with her wayward (to put it mildly) aristocratic husband, Count Errico. There is agreeable byplay from assorted comic figures – the maid Lisetta, Rosina's brother Masino, and Villotto, an absurd Woosterish buffoon. But the opera's finest music comes in the long 'chain' finales to the first and second acts – a foretaste here of the great Act Two finale to Mozart's *Figaro* – and the arias for Errico and Rosina.

Errico's aria in Act One, 'A trionfar t'invita', is among the most powerful Haydn ever wrote. Its form is dictated wholly by the count's precarious emotional state. Beginning in heroic vein, as Errico instructs the preposterous Villotto in the art of amorous conquest, it suddenly breaks off for a rapt Adagio as he becomes transfixed by Rosina's beauty. Finally he goes right out of his mind in a frantic C minor Allegro, made all the more violent by lashing syncopations and louring chromaticisms in the bass.

In Francesco Puttini's libretto Rosina is little more than an Enlightenment plaster saint. But Haydn's music endows her with a touching emotional truth, whether in her despairing F minor aria in Act Two, or her *scena* later in the same act, where accompanied recitatives frame a valedictory E major aria ('Care spiagge') of moving simplicity and sincerity. The unaffected candour of Rosina's music, devoid of both *buffo* patter and coloratura display, underlines her nobility of spirit, and sets her apart from the ridiculous and raving figures around her.

La fedeltà premiata

Haydn's comic-pastoral opera *La fedeltà premiata* (Fidelity rewarded) inaugurated the rebuilt Eszterháza opera house, following a disastrous fire, on 25 February 1781. It became an immediate favourite of Prince Nicolaus, doubtless because its references to the chase reflected one of his prime passions. Giambattista Lorenzi's libretto, set in ancient Cumae, sends up pastoral convention – in the hunt scene, for example, it is the animals who do most of the hunting – and classical myths of sacrifice and atonement. Each year the priests of Diana must sacrifice two faithful lovers to the sea monster until a 'heroic soul' offers his own life. Only then will the curse be lifted and peace restored to Cumae – which it is, thanks to a twelfth-hour *dea ex machina* intervention from Diana herself.

While several of the characters (as in *La vera costanza*) are pure *buffo* figures, *La fedeltà premiata* contains some of Haydn's most deeply felt operatic music: not only for the two serious, low-born characters, Celia and her swain Fileno, but also for the self-seeking, upwardly mobile Amaranta. Masterly, too, are the finales of Acts One and Two, more extended and tonally wide-ranging than those of *La vera costanza*. In the vast (822-bar) Act One finale, especially, we have a powerful sense of the music articulating the action and propelling it forward to the next phase in the drama.

The mainly elegiac music for Celia and Fileno includes Celia's aria in Act One, 'Deh socorri un'infelice', hauntingly coloured by a solo horn (the voice of her absent lover ?), and two magnificent extended *scenas*, one for each character, in Act Two. Inverting operatic norms, the priesthood (represented by the malignly manipulative Melibeo) and aristocracy (the foppish Count Perrucchetto, object of Amaranta's marriage plans) are portrayed as grotesque and/or ridiculous. All three of Perrucchetto's arias quickly deflate his would-be dignity with flustered patter. In the libretto the haughty Amaranta is an out-and-out comic figure. But her arias also suggest a surprising vulnerability and tenderness, so that by the time of her Act Two soliloquy 'Dell'amor mio fedele' she has become almost sympathetic, redeemed by the beauty and sensitivity of her music.

Die Feuersbrunst

In the Catalogue of his Works, Haydn listed an 'opéra comique' for the Eszterháza marionette theatre, *Vom abgebrannten Haus* (The burned-down house). The great Haydn scholar H.C. Robbins Landon maintains that this work, long lost, is the same as the two-act Singspiel *Die Feuersbrunst* (The conflagration) discovered in an anonymous copy in Paris in 1935. With the missing spoken dialogue reconstructed by his future wife Else Radant, he prepared a performing edition for the modern premiere – given on stage rather than as a marionette opera – at the 1963 Bregenz Festival. Landon has posited a dating of 1776-7, the only years when clarinets

(required in two arias) were available at Eszterháza. Others have doubted the opera's authenticity, especially after it emerged that the overture is identical to three movements of a symphony by Haydn's pupil Ignaz Pleyel.

Authentic Haydn or not, *Die Feuersbrunst* was aptly described by Landon as 'a piece for the coachmen and servant-girls at Eszterháza': a 'low', knockabout comedy centring on the shenanigans of the archetypal Viennese pantomime figure of Hanswurst. Most of the arias are short strophic songs, sometimes crudely comic, with liberal use of Austrian dialect, though one or two numbers cut deeper, including a lyrical E major aria for Columbine and a love duet for Columbine and Hanswurst. Impressive, too, is the C minor 'Fire' chorus as Columbine's house burns down at the end of Act One – the scene that gives the opera its name.

Les Symphonies

Haydn a longtemps été surnommé “le père de la symphonie”. Pris au pied de la lettre, c’est absurde. La symphonie avait évolué sur la base de l’ouverture italienne d’opéra au cours des premières décennies du XVIII^e siècle. À partir des années 1730, des compositeurs tels que G.B. Sammartini à Milan, Johann Stamitz, Ignaz Holzbauer et F.X. Richter à Mannheim ou encore M.G. Monn et Christoph Wagenseil à Vienne avaient régulièrement fourni nombre de *sinfonie* et d’“ouvertures” prolifiques – les deux termes étant alors interchangeables. Sans doute Haydn eut-il l’occasion de jouer et d’étudier les symphonies de Monn, de Wagenseil et de bien d’autres avant d’écrire lui-même ses toutes premières symphonies, et ce à une époque où la symphonie était sur le point d’éclipser le concerto à Vienne et en Allemagne du Sud en termes de popularité.

Haydn *peut* toutefois être considéré tel le père de la symphonie en ce sens qu’il fut le premier à pleinement réaliser le potentiel dramatique du genre. En dépit de toute leur légèreté, ses symphonies les plus anciennes témoignent déjà d’une logique concentrée et d’une approche faisant que de chaque phrase découle celle qui s’ensuit – qualités avec lesquelles ses contemporains ne pouvaient rivaliser. À partir du milieu des années 1760, ses symphonies gagnèrent en ampleur et en individualité, les plus belles œuvres du tournant des années 1770 associant à une excentricité inspirée et à une rhétorique pleine de passion un raffinement structurel sans précédent. Dans les années 1790, les dernières symphonies de Haydn ainsi que les quatre dernières contributions au genre de Mozart en firent, au côté du quatuor à cordes, le domaine par excellence de la composition instrumentale.

Dans les années 1750 et 1760, la *lingua franca* en Allemagne méridionale et dans les possessions des Habsbourg était le style *buffo* italianisant : frivole, au souffle court, jouant beaucoup sur une animation de surface. Les quelque vingt œuvres que Haydn composa entre 1757 (date probable de ses toutes premières symphonies : les n° 1, 18 & 37) et 1760 pour son premier employeur “à plein temps”, le comte Morzin, devaient y ajouter sa propre marque en termes de nervosité et d’énergie ainsi qu’un goût, plus prononcé que chez ses contemporains, pour le comique et l’imprévu. Ce fut aussitôt après avoir été nommé à la cour des Esterházy, en 1761, qu’il livra son célèbre triptyque “des heures du jour” (n° 6-8). Dans ces attrayantes œuvres à programme (la n° 6, “Le matin”, s’ouvre sur le lever du soleil tandis que la n° 8, “Le soir”, se referme sur un orage enjoué qui à nos oreilles sonne davantage telle une chasse), Haydn fait se rencontrer la symphonie et le *concerto grosso*, attribuant des solos développés à pratiquement chacun des membres de l’orchestre de tout premier ordre dont il disposait, et jusqu’à la modeste contrebasse. On

relève une écriture encore plus flamboyante dans la n° 31, dite “*Hornsignal*” (Appel de cors), de 1765, avec son extravagante et virtuose écriture pour quatuor de cors. Dans la sonore salle des concerts du palais Esterházy à Eisenstadt, l’effet devait être sensationnel.

Durant la fin des années 1760 et au début de la décennie suivante, Haydn composa une série de symphonies placées sous le signe, en mode mineur, de l’affliction ou de l’agitation. Les plus célèbres sont les n° 49 : “La Passion”, n° 44 : “Funèbre” [*Trauersymphonie*] et n° 45 : “Les Adieux” – cette dernière étant plus connue pour son merveilleux *Adagio* final au cours duquel les instruments, les uns après les autres, se retirent (accablés de travail, les musiciens de l’orchestre auraient ainsi protesté contre une saison interminable et manifesté leur désir de retrouver leurs familles, interdites de séjour, pour ainsi dire, à Esterháza), que pour sa révolutionnaire originalité. De cette explosion d’angoisse existentielle en tonalités mineures découla l’appellation *Sturm und Drang* (“Orage et Tension”), d’après le mouvement littéraire allemand légèrement postérieur du même nom. Parmi les œuvres en tonalités majeures datant de 1770 environ, rares sont celles que l’on pourrait qualifier de tempétueuses ou de tendues. Une exception : l’ardente et excentrique n° 46, dans la tonalité éloignée de *si* majeur, laquelle, à travers un étonnant retournement structurel, fait réentendre la seconde partie du menuet dans le finale – un avant-goût de l’usage par Beethoven, bien que dans le contexte très différent de sa Cinquième Symphonie, du même procédé. Qu’elles soient agitées, espiègles ou (ainsi dans la n° 48, de grande envergure, dite “Marie-Thérèse”) cérémonielles, presque toutes les symphonies de cette époque sont intensément individuelles et se font le reflet de l’exploration incessante du potentiel du genre à laquelle se livre alors Haydn.

La production symphonique de Haydn atteignit un sommet dans les années 1774-1775 avec des œuvres comme la n° 56 – autre œuvre en *ut* majeur resplendissante de cors et de timbales sonores –, la tourbillonnante n° 60 en six mouvements, dite “Le Distrain”, d’après la musique de scène composée pour la pièce homonyme de Jean-François Regnard, comédie française datant de 1697, ou la n° 67, avec le style inhabituel, évoquant la chasse, de son premier mouvement et son ravissant interlude *Adagio e cantabile* au cœur même du finale. À cette époque, les symphonies de Haydn étaient devenues d’une énergie moins tendue, plus “populaires” de ton. Mais si l’esprit dominant relève à nouveau de l’opéra comique, à l’instar des œuvres des premiers temps, aucun relâchement en termes de maîtrise et d’invention ne s’y fait sentir. À partir de 1776, la prodigieuse activité de Haydn en tant que compositeur d’opéra et imprésario à la cour Esterházy ne lui laissa plus guère de temps pour la musique instrumentale. La composition de symphonies devint irrégulière, et bien souvent sous forme de recyclage de musiques existantes. La n° 53 – avec son intitulé énigmatique : “L’Impériale” – en est un exemple typique, tout comme la n° 63, “La Roxelane”, dont le deuxième mouvement, en forme de thème et variations, reprend une mélodie associée à l’héroïne Roxelane dans une musique de scène que Haydn avait composée pour la comédie de Charles Favart *Soliman II ou Les trois Sultanes*. Parmi les symphonies remontant à ces années plutôt maigres en la matière figurent les remarquables n° 70, laquelle alterne gaieté du ton de *ré*

majeur et sévérité du ton de *ré* mineur (la partie médiane du finale est une indomptable triple fugue en *ré* mineur), et n° 75, dans laquelle Haydn rehausse son style populaire d'une grandeur renouvelée et d'une nerveuse intensité.

Commençant avec les n° 76-78, destinées à un projet avorté de voyage à Londres, les symphonies composées par Haydn à partir de 1782 furent expressément composées en vue d'une diffusion dépassant largement la seule cour des Esterházy. Haydn était entre-temps devenu le compositeur le plus célèbre d'Europe – et les éditeurs se disputaient âprement pour acquérir les droits de ses œuvres instrumentales les plus récentes. Ces trois symphonies (“belles, élégantes et d'une durée nullement excessive”, ainsi que Haydn les décrivait) tout comme les trois qui suivirent en 1783-1784 (n° 79–81) associent à une faconde mélodique toute d'aisance à la fois un métier raffiné et un “travail motivique” élaboré reflétant la proximité des quatuors de l'Opus 33. Les deux œuvres en tonalités mineures (n° 78 et 80) font entendre des mouvements d'introduction tendus, cependant que leurs finales, à la différence des symphonies d'obédience *Sturm und Drang*, sont parfaitement enjoués. L'introduction syncopée du finale de la n° 80, agencée de telle sorte que l'on n'en perçoit pas d'emblée le caractère syncopé, donne lieu à l'une des plaisanteries rythmiques les plus singulières de Haydn.

Avec les six œuvres commandées à Paris par Le Concert de la Loge Olympique en 1784–1785 – et l'énorme cachet de vingt-cinq louis d'or par œuvre (cinq fois ce que Mozart avait reçu pour sa Symphonie “Paris” de 1778) – la symphonie retrouva une fois encore une position dominante dans la vie de Haydn. Bien que celui-ci n'ait jamais séjourné dans la capitale française, il écrivit ces œuvres avec dans l'oreille le goût local et les performances du grand orchestre parisien. Ainsi que Mozart l'avait relaté à son père, les Français prisait fort la splendeur sonore ainsi qu'un mélange d'audace et de volonté affirmée dans leurs symphonies. Haydn sut en tenir compte, en particulier dans les deux œuvres avec trompettes et timbales : la n° 86, avec son mouvement lent sombrement méditatif, indiqué *Capriccio*, et la n° 82, dont le thème initial du finale, mélodie obstinée sur basse de bourdon, rappela aux auditeurs contemporains la musique qui accompagnait les ours que l'on faisait danser, d'où le surnom de Symphonie “L'Ours”. La présence d'une romance française dans le deuxième mouvement, *Allegretto*, de la n° 85, dite “La Reine”, en aurait fait l'une des œuvres préférées de Marie-Antoinette. L'autre symphonie pourvue d'un surnom, la n° 83 en *sol* mineur, tient son sobriquet “La Poule” de l'accompagnement gloussant de hautbois du “second thème” du mouvement d'introduction, bien que cette manière de jovialité de basse-cour ne soit nullement une caractéristique de ce mouvement dans sa globalité. Tout au long de ces symphonies, Haydn rend également hommage au goût parisien d'une écriture pour vents colorée, en particulier dans les superbes cadences des mouvements lents des n° 84 et 87.

Après l'immense succès des six Symphonies “Parisiennes” proprement dites (n° 82–87), Haydn se hâta de composer d'autres symphonies pour le lucratif marché parisien.

Des cinq œuvres de 1787–1792 (n° 88 et 89, dites “Tost” ; n° 90-92, pour le comte d’Ogny), deux n’ont cessé d’éclipser les autres dans la faveur du public. La n° 88 doit son inépuisable popularité au fait qu’elle associe richesse mélodique, puissance intellectuelle et véritable élan, également à la mélodie inspirée du *Largo*, dont Brahms aurait dit : “Je voudrais que celui de ma Neuvième sonne ainsi”. La n° 92, en 1791, devint célèbre en Angleterre lorsqu’elle fut donnée à l’occasion de la remise à Haydn du titre de docteur *honoris causa* de l’Université d’Oxford. Le saisissant et solidement agencé premier mouvement opère des miracles à partir d’un thème extrêmement ténu, le nostalgique *Adagio* rivalise avec la n° 88 en termes de sublime mélodique, tandis que le finale est un chef-d’œuvre d’esprit et de brio contrapuntique.

Les douze Symphonies “Londoniennes” (n° 93–104) que Haydn composa lors de ses deux séjours dans la capitale anglaise, en 1791–1792 et 1794–1795, reposent sur la fusion d’une musique que l’on ne peut qu’aisément mémoriser et une rigueur intellectuelle propre aux œuvres des années 1780. Ses mélodies se font plus amples et d’un ton plus populaire, ses formes encore plus libres, ses incursions vers des tonalités éloignées toujours plus audacieuses. S’inspirant également de l’expérience faite sur le terrain à l’écoute des orchestres londoniens, son orchestration surpasse même les œuvres écrites pour Paris quant à l’imagination et au panache – et nulle part plus que dans l’*Adagio* aux teintes quasi impressionnistes de la n° 102. Ce sont là les symphonies les plus éclatantes de Haydn, les plus ancrés dans son propre monde d’alors, reflet du milieu dans lequel elles furent composées ainsi que de sa détermination à impressionner un vaste public. Les effets “à sensation”, par exemple, de l’*Andante* de la n° 94, dite “La Surprise”, ou de l’*Allegretto* de la n° 100, dite “Militaire”, étaient la garantie d’une immédiate popularité. Ces symphonies se révèlent à la fois plus pénétrantes et raisonnées que, à l’exception de quelques unes, ses œuvres antérieures. Leurs introductions lentes et plusieurs de leurs mouvements lents, profonds et méditatifs (en particulier ceux des n° 98, 99, 102 et 104) sont l’expression même du “sublime” (mot à la mode au XVIII^e siècle) en musique. L’ensemble des douze Symphonies “Londoniennes” représentent l’apogée de ce que Charles Rosen, dans son grand livre *The Classical Style*, a qualifié de [style] “héroïco-pastoral”, non seulement en raison de leurs trios en forme de rustiques *Ländler* (dans les n° 103 et 104) et le recours à d’authentiques mélodies populaires, mais aussi pour “cette alliance d’ironie sophistiquée et d’apparente innocence constituant un aspect essentiel du genre pastoral”.

Les Concertos

Haydn a composé une quarantaine de concertos – dont beaucoup sont perdus – pour des instruments allant de la flûte au hautbois, au baryton, au basson ou au violon. Jamais cependant le concerto ne joua dans sa vie de créateur le rôle central qu’il joua dans celle de Mozart. L’une des raisons en est que, bien que fort

compétent tant au clavier qu'au violon, il n'avait de son propre aveu rien "d'un génie sur quelque instrument" et, à l'exception des concertos pour orgue (antérieurs à 1761 et à l'entrée chez les Esterházy), jamais il ne composa de concertos spécialement conçus pour son propre usage. Cela tient également au fait que progressivement, à partir de 1750 environ, la symphonie détrôna le concerto en popularité et en prestige en Autriche-Hongrie – situation brièvement, et localement, remise en cause par la grande série de concertos pour piano que Mozart composa à l'apogée de ses années viennoises. Quoi qu'il en soit, les caractéristiques principales de Haydn – concision, unité thématique rigoureuse, approche intensément dialectique – ne trouvèrent qu'un domaine limité dans le genre du concerto.

Dans les années 1750 et 1760, époque à laquelle il écrivit la plupart de ses œuvres concertantes, y compris donc celles pour orgue et violon, les premiers mouvements de concertos, de manière caractéristique, avaient quelque chose de maladroitement décousu. Aussi agréables soient-ils, les premiers concertos de Haydn, prenant modèle sur ceux de Christoph Wagenseil et du Vénitien Baldassare Galuppi, témoignent fréquemment d'une insouciance prolixité. Les Concertos pour violon comportent des mouvements lents d'une suavité et d'une pureté touchantes, tandis que le Concerto pour cor en *ré* majeur et celui pour violoncelle en *ut* majeur – ce dernier réputé perdu jusqu'à ce qu'un recueil de parties manuscrites ne soit retrouvé à Prague en 1962 – insufflent au genre quelque chose de l'énergie et du dynamisme des symphonies contemporaines de Haydn. Désormais célèbre, le Concerto pour violoncelle se détache des œuvres de cette première époque par sa fraîcheur et sa vigueur, la noble éloquence de son *Adagio* ainsi que l'impétueuse virtuosité et les facéties comiques de son finale.

Le Concerto pour violoncelle en *ré* majeur de 1783, tout aussi populaire, est une œuvre plus posée et discursive, bien que son *Adagio* soit une délicieuse page au lyrisme tranquille. Les deux concertos solistes les plus remarquables de Haydn sont le Concerto en *ré* majeur pour clavier (Hob.XVIII.11) de 1780 environ, avec son mouvement initial nerveux, son *Adagio* à l'ornementation rhapsodique et enfin un rondo final d'inspiration tzigane à la saveur de Tokay, et le Concerto pour trompette en *mi* bémol majeur de 1796, sa dernière œuvre instrumentale d'envergure. Il l'écrivit pour le trompettiste de la cour Anton Weidinger, qui venait de mettre au point une nouvelle trompette à clé à même de jouer les degrés chromatiques sur l'ensemble de sa tessiture. Si le traditionnel éclat d'inspiration martiale n'est pas ici ignoré, l'essentiel de l'œuvre est plus doux, avec même une coloration voilée, soit exactement le contraire de ce que le public du XVIII^e siècle aurait attendu de la trompette.

En réponse à la phénoménale popularité, tant à Paris qu'à Londres, des concertos à plusieurs solistes, Haydn composa lors de son premier séjour londonien, au début de 1792, une *Sinfonia Concertante* pour violon, hautbois, violoncelle et basson. Œuvre délicieuse à l'inventivité sophistiquée, elle enchaîne un mouvement plein de grâce, un *Andante* à 6/8 d'inspiration pastorale et un finale exubérant rivalisant par sa théâtralité inspirée avec ceux des six premières Symphonies "Londoniennes".

Se situant quelque part entre les concertos et la musique de chambre, on trouve également cinq œuvres que Haydn composa en 1786 pour *lira organizzata*, sorte de

vielle “high-tech” (et rapidement obsolète) dotée de cordes sympathiques ainsi que d’une série de petits tuyaux d’orgue, instrument pour lequel l’excentrique roi de Naples Ferdinand IV témoignait d’une incroyable passion. Il n’y avait dans ces charmantes pièces de circonstance, dans lesquelles les deux *lire* (jouées dans le présent enregistrement par flûte et hautbois) sont accompagnées par un sextuor de cordes et deux cors, guère de difficultés insurmontables pour le royal patron de Haydn. Le compositeur n’ayant jamais aimé gaspiller de la bonne musique au rayonnement limité, les concertos devinrent un fructueux gisement d’emprunts que Haydn fit à sa propre musique : l’*Andante* pastoral, en manière de sicilienne, et le finale du n° 5 furent mis à contribution pour la Symphonie n° 89, cependant que la *Romanze* du n° 3, une marche pour petits soldats de plomb, fit l’objet d’un sensationnel rhabillage afin de devenir l’*Allegretto* de la Symphonie n° 100, dite “Militaire”.

Premières œuvres de musique de chambre : *Divertimenti* pour vents et cordes, Duos et Trios pour cordes

Lorsque, dans les années 1750, Haydn n’était encore qu’un jeune musicien sans ancrage professionnel, il gagnait chichement sa vie en donnant des leçons de clavier et en jouant du violon dans divers orchestres ainsi que lors de sérénades en extérieur – activité très prisée dans la Vienne hédoniste de Marie-Thérèse. Parmi les rencontres les plus importantes remontant à ces “années de galère” figure celle du baron Carl Joseph von Fürnberg, fonctionnaire gouvernemental et grand amateur de musique. Engagé comme maître de musique des enfants Fürnberg, Haydn fut très vite invité à jouer du violon lors des fêtes musicales que le baron donnait l’été dans sa propriété de campagne, à Weinzierl, à environ cinquante kilomètres à l’ouest de Vienne. C’est pour de telles occasions, sans doute entre 1754 et 1757, que Haydn composa la plupart, sinon tous, de ses trios pour deux violons et violoncelle ou *violone* (précurseur de la contrebasse). Si l’on en croit Giuseppe Carpani, premier biographe du compositeur, le baron fut tellement enchanté de ces séances quotidiennes de trio à cordes qu’il parvint à convaincre Haydn de franchir un pas supplémentaire et d’écrire ses premiers quatuors à cordes.

Dix-neuf des vingt-et-un trios authentifiés (dont trois sont perdus) sont en trois mouvements. Nombre d’entre eux commencent par un *Adagio* plein de dignité et la plupart font entendre un menuet en deuxième ou troisième position. À l’exception de certains trios en tonalités mineures des menuets, le second violon et l’instrument en charge de la basse ne font guère plus qu’assurer un soutien harmonique aux lignes souvent ornementées du premier violon. Comparés aux premiers quatuors à cordes, les trios sont globalement sobres, voire austères, même si l’on y trouve quelques mouvements fort séduisants, parmi lesquels le bondissant *Scherzo* qui ouvre le n° 6 en *mi* bémol ou le *siciliano* gracieusement suspendu du n° 21 en *ré* majeur.

Une dizaine d'années plus tard, vers 1766–1768, Haydn composa six duos pour violon et alto, sans doute pour le brillant premier violon de l'orchestre d'Esterháza, Luigi Tomasini. Ainsi que leur intitulé d'origine le suggère : *6 Violin Solo mit Begleitung einer Viola*, il s'agit bien plus de sonates pour violon que d'une véritable et démocratique association dans l'esprit des duos K. 423 et 424 de Mozart. Les premiers mouvements sont ornés et posés, les finales de type menuet à variations. Les mouvements lents, dont quatre sont en mode mineur, sont les plus remarquables, en particulier l'*Adagio en ré mineur* du n° 4, avec sa démarche grave et mesurée, quasi processionnelle, et ses quelques touches d'imitation contrapuntique.

Sans doute les "*parthias*" ou "*Feld-parthien*" de Haydn, pour un sextuor (de rigueur à l'époque) comprenant hautbois, cors et bassons par deux, furent-elles conçues en guise de musique de souper (*Tafelmusik*) destinée au palais d'été, en Bohême, du premier employeur "à temps plein" de Haydn, le comte Morzin. Musique *ad hoc* destinée à tenir lieu d'arrière-plan aux aristocratiques bavardages, ces *divertimenti* pour vents sont à la fois concis, d'humeur joyeuse et sans complications. Leur principal intérêt tient aux sonorités adroitement variées de Haydn et à l'usage coloré qu'il fait des possibilités réputées de virtuosité des cornistes de Bohême et de leurs instruments.

Trios pour baryton et cordes

En réponse à une lettre fameuse d'octobre 1765 dans laquelle Gregor Werner, *Kapellmeister* déjà âgé des Esterházy, se plaignait de l'attitude négligente de Haydn envers son travail, le prince Nicolaus enjoignit son jeune vice-*Kapellmeister* à "s'appliquer avec davantage de diligence que jusqu'à présent, et d'écrire des pièces qui se puissent jouer sur la *gamba* [c'est-à-dire le baryton] et dont nous n'avons vu que très peu à ce jour." Haydn le prit au mot et, comme par vengeance, composa au cours des quelques dix années qui suivirent pas loin de deux cents œuvres pour cet instrument qui, pour le prince, était devenu l'objet d'une étrange obsession.

Connu depuis le début du XVII^e siècle (on en jouait, entre autres, à la cour de Jacques I^{er}), le baryton était un curieux instrument hybride : une sorte de basse de viole avec une extension de type harpe. Derrière la touche, avec ses six cordes en boyau jouées au moyen de l'archet, se trouvaient jusqu'à une vingtaine de cordes métalliques (mais le plus souvent neuf ou dix) façon harpe, lesquelles pouvaient sonner par sympathie avec les cordes frottées par l'archet ou bien être pincées par le pouce gauche à travers le dos ouvert du manche. La musique pour baryton de Haydn comprend des duos pour deux barytons, des trios pour deux barytons et violoncelle ainsi que trois concertos (perdus). Le groupe le plus important demeure toutefois, et de loin, celui des cent vingt-six trios, tous avec alto et violoncelle sauf

les n° 89-91, lesquels remplacent l'alto par un violon. Les limites techniques du baryton font que l'immense majorité d'entre eux sont dans les tonalités de *la* majeur (de toutes la plus aisée pour le baryton), *ré* majeur et *sol* majeur, avec du même coup un éventail restreint de modulations à l'intérieur des mouvements.

La palette sombre et un peu rauque de l'instrument se prête d'elle-même à des mouvements lents et majestueux, trait caractéristique de ces trios. Parmi les moments les plus saillants, citons le plaintif *Largo* du n° 96 en *si* mineur – l'un des deux seuls trios en mode mineur – et l'*Adagio* d'introduction du n° 97 en *ré* majeur, œuvre unique en sept mouvements (dont une polonaise délicatement exotique) destinée aux célébrations de l'anniversaire du prince. D'énigmatiques trios en mode mineur dans les menuets, fréquemment rehaussés (ainsi dans les n° 5, 35 et 109) de saveurs indéniablement balkaniques, constituent un autre trait distinctif de ces œuvres. Bien que les textures simples à dominante mélodique constituent la norme, onze des finales, dont celui du n° 97, sont de texture fuguée. Particulièrement élaboré se révèle le finale du n° 101, fugue à trois sujets largement développée, digne contrepartie des finales fugués des quatuors à cordes de l'Opus 20.

Trios avec clavier

L'association clavier, violon et violoncelle fut au XVIII^e siècle l'un des genres préférés des demeures aristocratiques aussi bien que bourgeoises – et l'un des plus lucratifs pour les éditeurs. Après une première douzaine de trios davantage tournés vers la sonate en trio baroque, Haydn composa, entre 1784 et 1796, une splendide série de vingt-six trios avec piano (n° 5 à 32 dans le catalogue Hoboken) en réponse à ce florissant marché amateur. À l'exception du fameux "Rondo à la hongroise" refermant le n° 25, les derniers trios sont toujours au nombre des chefs-d'œuvre du compositeur les moins joués, en raison principalement de leur supposé manque d'intérêt pour les violonistes et, en particulier, les violoncellistes. Haydn s'en tient aux conventions de l'époque en spécifiant ses trios "pour clavecin ou *forte-piano* avec accompagnement de violon et de violoncelle". Tandis que le clavier, habituellement une chasse gardée féminine, demeure prééminent (c'était l'un des rares domaines musicaux au XVIII^e siècle, en dehors de l'opéra, où les femmes pouvaient dominer), la texture de ses trios se révèle beaucoup plus diversifiée que ne le voudrait une opinion reçue. Loin de n'être qu'un soutien dont on pourrait presque se passer, le violoncelle confère à l'ensemble un impact rythmique fondamental, colorant sur le plan harmonique et soutenant en termes de puissance les basses relativement faibles du pianoforte.

Les trios renferment des pages parmi les plus lyriques, intimistes et audacieuses (sur le plan de la tonalité) de Haydn, avec fréquemment un sens de l'improvisation d'une inspiration qui fait défaut aux quatuors à cordes contemporains, d'une construction plus tendue. S'y trouvent deux œuvres exceptionnelles des années 1780 : le trio en *mi* mineur (n° 12 du catalogue Hoboken), avec un premier mouvement dramatique et passionné, et celui en *la* bémol (n° 14), avec son *Adagio* délicieusement

tendre, dans le ton éloigné de *mi* majeur, lequel conduit sans transition à l'un des finales les plus comiquement donquichottesques de Haydn. Les quatorze trios composés pendant et juste après le second séjour à Londres sont encore plus uniformément inventifs. Ils vont du sombre et presque tragique *fa* dièse mineur (n° 26), en passant par un *mi* majeur (n° 28) lyrique et intériorisé, avec son envoûtant *Allegretto* en *mi* mineur et ses saveurs baroques, au brillant et virtuose *ut* majeur (n° 27). Le tout dernier trio, en *mi* bémol (n° 30), referme la série de somptueuse manière. Son deuxième mouvement, en *ut* majeur (caractéristique de la prédilection de Haydn pour des relations entre tonalités plus éloignées en ces années 1790), est la transformation romantique d'un menuet lent, son finale arborant la forme, fréquente dans les trios, d'une danse populaire allemande – où l'on retrouve l'essence même de l'esprit de Haydn à travers un mélange d'animation bucolique, de virtuosité au clavier et de tours de passe-passe contrapuntiques.

La musique pour clavier solo

Le nom de Haydn est beaucoup moins étroitement associé à la sonate pour piano qu'au quatuor à cordes ou à la symphonie. Bien que pianiste aguerri, il reconnaissait n'avoir rien d'un "génie" au clavier, et à la différence de Mozart ou de Beethoven jamais ne composa de sonates dans le but de les interpréter lui-même. Le clavier n'en demeura pas moins chez Haydn au cœur du processus créatif. Il commençait invariablement, chaque matin, son travail de la journée en se livrant, quel que soit l'instrument de destination, à diverses expériences au clavicorde, au clavecin ou, à partir des années 1780, au *forte-piano*. Il composa d'ailleurs abondamment pour le piano durant sa vie d'adulte, commençant avec les œuvres pour clavecin qu'il produisit pour ses élèves de l'aristocratie, dans les premiers temps à Vienne, avant de culminer dans les trois grandes sonates écrites à Londres.

À quelques exceptions près, ses soixante sonates et plus sont habituellement reléguées au rayon des œuvres bonnes pour l'enseignement, ignorées de presque tous les grands pianistes. Et pourtant, beaucoup plus que le corpus bien plus modeste des sonates de Mozart, celles de Haydn incarnent et portent témoignage de l'évolution de la sonate classique : des formes anciennes et légères des *divertimenti* et autres *partite*, modelées d'après le style en lien avec le clavecin de compositeurs comme Galuppi et, plus particulièrement, le Viennois Georg Wagenseil – à travers les sonates plus individualisées du tournant des années 1760-1770, dont plusieurs attestent l'influence de l'*Empfindsamkeit* ("sensibilité") d'un C.P.E. Bach, et le langage consciemment "populaire" des années 1770 et 1780 – jusqu'aux œuvres magnifiques et souvent prophétiques composées pour le public des concerts londoniens.

Après la délicieuse *galanterie* des œuvres des années 1750 et du début de la décennie suivante, la première des sonates de Haydn à témoigner d'une consistante individualité est celle en *la* bémol majeur (n° 46 du catalogue Hoboken) composée vers 1767-1768. S'associant à l'*Empfindsamkeit* d'Emanuel Bach, cette œuvre belle et délicatement ouvragée reflète la saisissante intensification du langage musical de Haydn au cours des années ayant immédiatement suivi sa nomination au poste de *Kapellmeister* en titre de la cour Esterházy, en 1766. Les sonates les plus marquantes écrites dans les années qui suivirent sont l'élégiaque *sol* mineur (n° 44 – œuvre elle aussi touchée par l'*Empfindsamkeit*) et la somptueuse *ut* mineur (n° 20) de 1771. C'est l'*Appassionata* de Haydn, unique parmi ses sonates pour sa tragique intensité s'élevant jusqu'à une fureur mêlée de désespoir dans les dernières pages de son finale.

La plupart des sonates composées entre 1773 (n° 21-26, dédiées au prince Nicolaus Esterházy) et 1784 sont relativement légères, bien que regorgeant de subtilités et de surprises typiquement haydniennes. Une fois encore, ce sont les sonates en tonalités mineures qui font la plus forte impression sur les sensibilités modernes : la truculente *si* mineur (n° 32) et l'*ut* dièse mineur (n° 36), laquelle s'achève sur un menuet lent d'une exquise et raffinée mélancolie. Les délicieuses sonates n° 40-42, en deux mouvements, datent de 1784 et furent dédiées – peut-être en guise de cadeau de noces – à la princesse Marie Hermenegild Esterházy, âgée de seize ans, qui l'année précédente avait épousé le futur prince Nicolaus II, dernier Esterházy à avoir été le patron de Haydn.

Beaucoup plus ambitieuses en termes de portée expressive sont les deux sonates de 1789 et 1790 : l'*ut* majeur (n° 48), en deux mouvements, exploite l'entière tessiture du pianoforte avec une force et un éclat sans précédent (le clavier devenant même dans le rondo final une sorte de substitut de l'orchestre), ainsi que la tendre et, dans l'*Adagio*, passionnée *mi* bémol majeur (n° 49), composée pour une amie très proche de Haydn et sa confidente, Maria Anna von Genzinger. Ce fut lors de son second séjour à Londres, en 1794-1795, qu'il composa trois sonates (n° 50-52) exploitant pleinement les sonorités des nouveaux instruments signés Broadwood. Si la n° 51 est une œuvre intimiste en deux mouvements, les n° 50 et 52, écrites pour la pianiste professionnelle Therese Jansen, sont les plus grandes et les plus "publiques" de ses sonates. Le premier mouvement de l'*ut* majeur (n° 50) est un sommet d'économie thématique – l'entière structure résultant d'éléments infimes –, tandis que le finale, un scherzo qui n'en porte pas le nom, pourrait prétendre au titre de pièce la plus subversivement comique que Haydn ait jamais écrite. D'une ampleur quasi symphonique et toute de noblesse, la n° 52, en *mi* bémol, renferme un premier mouvement de grande envergure sur le plan harmonique, un *Adagio* méditatif dans la tonalité éloignée, "napolitaine", de *mi* majeur, et un finale à l'esprit éblouissant et riche d'invention chromatique.

À l'instar des sonates de Haydn, nombre d'œuvres apocryphes et de moindre envergure pour piano, en particulier des variations – forme éternellement populaire sur le marché à destination des amateurs – furent publiées de son vivant sous son nom par des éditeurs certes peu scrupuleux. Seuls quatre recueils de variations peuvent

lui être attribués avec certitude. Le plus substantiel est de loin le mélancolique *Andante con variazioni* en *fa* mineur de 1793 (Hob.XVIII.6), lequel adopte la disposition préférée de Haydn, avec alternance de variations sur des thèmes apparentés, l'une en mineur, l'autre en majeur, et qui culmine dans une stupéfiante coda d'une fiévreuse intensité. Une place exceptionnelle parmi les autres pièces courtes pour clavier de Haydn – où l'on trouve des recueils d'arrangements de menuets et de danses allemandes pour orchestre – revient au *Capriccio* en *ut* majeur (Hob.XVII.4), riche d'effets quasi orchestraux et aussi follement capricieux que sont titre le laisse entendre.

Les Oratorios

Il ritorno di Tobia

Haydn composa son premier oratorio, *Il ritorno di Tobia* (“Le retour de Tobie”), durant l'automne et l'hiver 1774-1775 pour la Tonkünstler-Societät ou Société des Musiciens de Vienne, institution caritative organisant deux fois l'an des exécutions d'oratorios au profit des veuves et des orphelins de ses défunts membres. La première audition, qui le 2 avril 1775 fit appel à quelque cent quatre-vingt musiciens, remporta un succès artistique et financier considérable. De nos jours, cependant, *Il ritorno di Tobia* est la moins connue de toutes les grandes œuvres de Haydn. Dans la mouvance, très à la mode, de l'oratorio napolitain, *Tobia* est en fait un *opera seria* sacré, à grand renfort d'airs gigantesques de bravoure – et, dans la version originale, seulement trois chœurs en manière de contraste.

La principale pierre d'achoppement de l'oratorio est le livret désespérément dépourvu de tout dramatisme de Giovanni Gastone Boccherini, frère de Luigi, le compositeur. Avec ses multiples meurtres et miracles, l'histoire de Tobie, d'après le *Livre* (apocryphe) *de Tobie* aurait pu être pain béni pour un compositeur. Boccherini, au contraire, observe laborieusement les *bienséances* classiques et relate les aventures de Tobie au passé, nous racontant non seulement ce qui est effectivement arrivé mais ce qui aurait pu se produire si les choses avaient tourné autrement. Cependant si le livret est à oublier sur le plan dramatique, la musique est infiniment meilleure que la maigre réputation de cet oratorio pourrait le laisser supposer. Au nombre des morceaux de choix parmi les airs redoutablement exigeants, mentionnons la scène “de terreur” d'Anna ainsi que l'air dans lequel Sara a le sentiment de n'être plus sur terre mais au ciel, parmi les anges (*Non parmi essere*), dont la tendre cantilène vocale se trouve rehaussée d'une somptueuse écriture concertante pour flûtes, hautbois, cors anglais, bassons et cors.

En 1784, Haydn reprit l'oratorio pour deux concerts de carême de la Tonkünstler-Societät, élaguant de nombreux airs et ajoutant deux chœurs, chacun enchaînant

sans interruption sur l'air précédent. *Gran dio*, dans la Première Partie, est un resplendissant mouvement contrapuntique en *ut* majeur qui ne serait nullement déplacé dans les derniers oratorios, tandis que le bouleversant chœur « de la tempête », *Svanisce in un momento*, devint plus connu sous forme de motet sacré – *Insanae et vanae curae*.

Die Schöpfung (La Création)

L'origine de *La Création* remonte au premier séjour de Haydn à Londres. Lors du Festival Haendel de 1791 à l'abbaye de Westminster, Haydn avait été subjugué par les gigantesques exécutions du *Messie* et d'*Israël en Égypte*, s'enthousiasmant aussitôt à l'idée de composer lui-même un oratorio. Quatre ans plus tard, le violoniste et imprésario Johann Peter Salomon lui remit un livret anglais anonyme sur le thème de la Création, livret que l'on disait avoir été réalisé pour Haendel un demi-siècle plus tôt. Haydn trouva le texte « bien choisi » et, de retour à Vienne, demanda au directeur de la Bibliothèque impériale et connaisseur en « musique ancienne », le baron Gottfried van Swieten, ce qu'il en pensait. Et le baron, en des termes très grand seigneur, de commenter : « Je reconnus alors aussitôt qu'un sujet d'une telle élévation donnerait à Haydn l'occasion que j'avais longuement désirée [...] afin d'exprimer la pleine puissance de son inépuisable génie ; je l'encourageai dès lors à se saisir de l'œuvre... ».

Les principales sources du livret furent le *Livre de la Genèse*, *Paradise Lost* de Milton (« Le Paradis perdu » – pour les récitatifs accompagnés et les airs) et, pour les imposants chœurs de glorification, le *Livre des Psaumes*. Après avoir achevé sa version allemande, Swieten fournit sa propre « traduction à rebours », fréquemment guindée et qui souvent se marie pauvrement à la musique (il y eut diverses tentatives en vue d'améliorer ce que l'éditeur écossais George Thomson qualifiait d'« anglais pitoyablement désarticulé » de Swieten). Le livret du baron fut achevé vers la fin de 1796, époque à laquelle Haydn avait déjà commencé d'esquisser la « Représentation du Chaos », musique la plus audacieuse sur le plan harmonique de tout le XVIII^e siècle. Swieten, peut-être à la demande du compositeur, annota le manuscrit de diverses suggestions quant à la manière de le mettre en musique – Haydn en adopta certaines (plusieurs allant d'ailleurs de soi) et en rejeta d'autres. Il demeura toutefois inflexible pour « Que la lumière soit – Et la lumière fut », insistant pour que ce texte ne soit chanté qu'une seule fois, ne réclamant pour lui-même qu'une part infime dans l'un des moments les plus fondamentalement saisissants de toute la musique.

Avec sa représentation d'un univers bienveillant, rationnellement ordonné, et sa vision fondamentalement optimiste de l'humanité (à la différence de *Paradise Lost*, la Chute n'est évoquée qu'*en passant*), *La Création* s'accordait parfaitement avec la philosophie des Lumières, non entachée de l'*Angst* (« peur » ou angoisse

existentielle) romantique. Son contenu théologique, minimisant conflit, faute et châtement, était également en résonance avec la propre foi de Haydn. Composer cet oratorio fut pour lui un acte de dévotion religieuse. Haydn en ayant achevé la composition à la fin de 1797, la première exécution, privée, eut lieu au palais Schwarzenberg le 30 avril 1798. L'accueil fut dithyrambique. D'autres exécutions, semi-privées, furent organisées en mai, mais ce n'est que l'année suivante que le grand public viennois put faire l'expérience de l'*opus summum* de Haydn. L'exécution à grande échelle présentée le 19 mars 1799 au Burgtheater fit sensation, comme l'on pouvait s'y attendre. En l'espace de quelques années, *La Création*, vision idyllique contrastant de façon poignante avec la tourmente des guerres napoléoniennes, allait être acclamée partout en Europe centrale, en Angleterre et en France.

Die Jahreszeiten (Les Saisons)

Capitalisant sur le succès phénoménal de *La Création*, Swieten proposa sans tarder un autre texte d'oratorio à Haydn, de nouveau d'après une source anglaise : sa propre adaptation de la célèbre épopée pastorale du poète écossais James Thomson, *The Seasons*, publiée en 1730. Mettant de côté l'essentiel de l'élément moralisant et abstrait de Thomson, Swieten transposa la scène dans l'Autriche natale de Haydn, inséra deux poèmes populaires (l'un de Bürger, l'autre de Weisse) pour égayer *L'Hiver*, conformément à l'esprit optimiste des Lumières, et omit certains détails tragiques, tel le *Wanderer* ("le Voyageur") mourant de froid dans une tempête de neige.

Le baron n'était certes pas poète. À maintes reprises il affaiblit l'imagerie brillante de Thomson, combinant ses propres maladresses à une autre retraduction anglaise, encore plus malhabile, du texte allemand. Il se montra toutefois perspicace quant au choix des détails qu'il fallait supprimer ou au contraire garder. À bien des égards, le livret achevé se trouva répondre parfaitement à ce dont Haydn avait besoin : prolongeant *La Création* et sa célébration d'un monde harmonieux et divinement ordonné, il embrassait une palette encore plus vaste, depuis l'orage, la chasse au cerf et les vendanges (scènes qui inspirèrent à Haydn des chœurs parmi les plus formidables) jusqu'aux chants de louange au Tout-Puissant.

Ce fut toutefois avec toujours plus de réticence que Haydn travailla aux *Saisons*, protestant que l'entreprise était par trop épuisante et que le livret était banal en regard de *La Création*. Il railla le coassement des grenouilles et le chant des grillons (à la fin de *L'Été*), qualifiant le tout de *französischer Quark* ("fadaïses françaises") – et lorsqu'il en vint à mettre en musique, dans *L'Automne*, les paroles "O *Fleiss, o edler Fleiss*" ("Ô travail, ô noble travail"), il grommela que s'il avait été toute sa vie un homme industriel, jamais il n'aurait songé mettre "l'industrie" en musique.

De nos jours, bien entendu, peu de gens partagent l'avis de Haydn, pour lequel un sujet moins élevé devait inévitablement signifier une musique moins inspirée.

Quels qu'aient été ses doutes, le texte de Swieten sut magnifiquement enflammer son imagination, et il y répondit avec une musique d'une vitalité foisonnante et d'une belle richesse d'invention. Tout d'abord entendu par un public d'invités au palais Schwarzenberg le 24 avril 1801, l'oratorio *Les Saisons* est la joyeuse évocation d'un monde dans lequel le compositeur, fils d'un charron, avait grandi. Bien que Dieu soit directement invoqué dans les chœurs refermant *Le Printemps* et *L'Hiver*, *Les Saisons* est l'oratorio le plus hédoniste et ne peut souffrir, lorsqu'il est donné, d'un excès de solennité. Avant tout série de fresques peintes avec infiniment de tendresse, il résume l'ultime période créatrice de Haydn par sa manière de juxtaposer et de fusionner le "populaire" et le "sublime", l'innocence pastorale et le langage orchestral et harmonique le plus sophistiqué qui soit. À l'instar de *Die Zauberflöte*, grande célébration mozartienne des valeurs prônées par les Lumières, *Les Saisons* intègre avec aisance une grande diversité de styles, du *Singspiel* viennois (dans le charmant duo de *L'Automne* et la chanson quelque peu osée de Hanne dans *L'Hiver*) aux nobles chœurs fugués qui jamais ne sonnent le moins du monde de façon guindée ou académique.

Les Messes

Même du vivant de Haydn, les critiques s'en prirent à ses messes en raison de leur supposée mondanité : trop dans l'esprit des salles de bal et d'opéra, pas assez de sobriété et de mélancolie pénitentielle. Salieri, notamment, l'accusait de "pécher grandement contre le style de l'église". À de tels critiques, le compositeur aurait répliqué, ingénument, que chaque fois qu'il pensait à Dieu, son cœur « sautait de joie ». La vérité est que les messes de Haydn, comme celles de Mozart, sont ancrées dans l'idiome enjoué et d'influence napolitaine qui prévalait alors en Autriche et en Allemagne méridionale, avec ce que l'historien de la musique Charles Burney appelait, avec désapprobation, ses "airs légers et ses accompagnements agités" : l'équivalent musical des lumineux intérieurs rococo d'églises telles les abbayes d'Ottobeuren, en Souabe (au nord du lac de Constance), ou Saint-Pierre de Salzbourg, édifiées pour inspirer les croyants non à travers la crainte mais la grâce et le ravissement.

Les deux premières messes de Haydn, la Messe *Rorate coeli desuper* (dont l'authenticité est discutée) et la *Missa brevis en fa* majeur de 1749, sont aussi *brevis* qu'il est possible pour une messe autrichienne, diverses sections du *Gloria* et du *Credo* étant chantées simultanément – pour le plus grand déplaisir des autorités ecclésiastiques. En redécouvrant la *Missa brevis* au soir de sa vie, Haydn notait : "Ce qui me plaît particulièrement dans cette petite œuvre tient à la mélodie et à une certaine flamme juvénile".

Avec la *Missa Cellensis in honorem Beatissimae Virginis Mariae*, œuvre d'apparat de 1766, et la sereine "Grande Messe avec orgue" (1768-1769), colorée par la

sonorité plaintive du cor anglais, nous passons aux premières années de Haydn *Kapellmeister* à Esterháza, lorsque pour la première fois il se trouva en charge de la musique tant instrumentale que sacrée. De toutes les messes de Haydn, la *Missa Cellensis* est de loin, dans sa splendeur d'*ut* majeur rehaussée de trompettes et de timbales, la plus largement déployée, subdivisant chacune de ses sections principales en mouvements indépendants pour solistes et/ou chœur (sept pour le seul *Gloria*), dans le style de la “messe cantate” dite napolitaine.

Les deux messes des années 1770 sont l'une et l'autre beaucoup plus concises et d'un sentiment plus intimiste. La *Nicolaimesse* de 1772, probablement composée pour la fête du prince Nicolaus Esterházy, relève de la tradition autrichienne de la messe pastorale, en *sol* majeur, avec des parties de premier plan pour cors aigus. Avec le balancement à 6/4 et les douces tierces parallèles du *Kyrie* (qui revient dans le *Dona nobis pacem*), Haydn a recours à une imagerie associée à l'Avent et à la Nativité. Nimbée d'un climat plus suave encore, l'œuvre dite “Petite Messe avec orgue” fut sans doute composée entre 1775 et 1777 pour la chapelle des Barmherzige Brüder (Frères hospitaliers de la Miséricorde), qui avaient en charge l'hôpital d'Eisenstadt. Si le *Gloria* et le *Credo* s'acquittent de leurs textes respectifs en un temps record, Haydn confère une tout autre ampleur à l'émouvant *Kyrie* et au *Benedictus*, délicat duo rococo pour soprano solo et orgue. La dernière messe de Haydn avant ses voyages à Londres est la seconde *Missa Cellensis* (connue sous le titre de *Mariazellermesse*), de 1782. Par son audacieuse rhétorique et ses penchants symphoniques (le *Kyrie*, par exemple, consiste en une solennelle et lente introduction suivie d'un *Vivace* de forme sonate, à l'instar du premier mouvement d'une symphonie), cette œuvre superbe anticipe les six messes de Haydn du tournant du siècle.

Ces chefs-d'œuvre de 1796-1802, tous composés – sauf la *Missa in tempore belli* – pour célébrer la fête de la princesse Marie Hermenegild Esterházy, surpassent en drame et en profondeur spirituelle jusqu'aux œuvres antérieures les plus accomplies. Elles répondent tout à la fois aux conventions liturgiques, mettent en œuvre d'exigeantes confrontations musicales et transmettent l'expression achevée de la foi respectueuse et centrée sur la vie de Haydn, une foi que son ami et biographe Georg Griesinger devait dire “non pas d'un genre sombre et tourmenté, mais plutôt enjoué et conciliant”. Dans ces œuvres Haydn non seulement couronne mais transcende la tradition autrichienne de la messe du XVIII^e siècle à travers sa propre marque de fabrique, symphonique et dramatique, sa maîtrise contrapuntique et son écriture pour chœur dont l'éclat et la souplesse reflètent sa rencontre à Londres avec les oratorios de Haendel.

Bien que la chronologie ne soit pas absolument certaine, la première de ces messes fut sans doute la *Missa Sancti Bernardi von Offida*, donnée dans la Bergkirche d'Eisenstadt le 11 septembre 1796, soit le premier dimanche après la fête de la princesse. Cette date correspondait également à la fête de saint Bernard de Offida (1604-1694), moine capucin qui avait consacré sa vie à la cause des pauvres. La messe de Haydn est donc à la fois un hommage à la princesse et une commémoration

du moine que le pape Pie VI avait canonisé en 1795. Son surnom de *Heiligmesse* (littéralement « Sainte messe ») provient du recours à un vieux choral allemand, *Heilig, heilig, heilig!* dans les voix intérieures du *Sanctus*. Haydn traite l'*Et incarnatus est* du *Credo* tel un paisible canon pour trois voix de femmes accompagnées de façon intangible par clarinettes, bassons et cordes en *pizzicato*. Cette page reprend en fait un canon que Haydn avait récemment composé sur des paroles profanes, même si, en écoutant cette musique sans en connaître l'origine, nul ne pourrait le deviner.

La *Missa in tempore belli* (“Messe pour un temps de guerre”) ou *Paukenmesse* (“Messe des timbales”) fut la seule de ces dernières messes à ne pas être produite à l'occasion de la fête de la princesse. Bien que Haydn en ait dirigé une exécution en son honneur le 29 septembre 1797, la messe avait été initialement entendue le 26 décembre 1796 lors d'un office à l'église des Piaristes de Vienne célébrant l'élévation à la prêtrise de Joseph Franz von Hoffmann. Le père de Hoffmann était intendant impérial aux armées, et sans doute est-ce lui qui commanda cette messe, suggérant peut-être même son thème “guerrier”. Durant l'automne de 1796, les forces napoléoniennes campaient déjà en Styrie : les roulements de tambour et les fanfares de vents de l'*Agnus Dei* évoque de manière théâtrale l'avancée des armées françaises. L'idée même de la guerre est également perceptible ailleurs : de façon flamboyante dans les fanfares martiales martelées du *Gloria* et du *Dona nobis pacem*, de façon inquiétante dans la longue introduction orchestrale du *Benedictus* en *ut* mineur.

D'explicites références guerrières, tel un avant-goût d'héroïsme beethovénien, innervent également la célèbre *Missa in angustiis* (littéralement “Messe dans [un temps d']angoisses”) ou *Nelsonmesse*, composée en seulement trente-trois jours durant l'été de 1798. Cette année-là, le prince Nicolaus II s'était séparé de ses instrumentistes à vent ; Haydn contourna cette restriction de manière inspirée, ajoutant aux cordes une importante partie d'orgue (qu'il jouait lui-même), trois trompettes – probablement importées de Vienne – et timbales. Cette instrumentation expressément archaïque confère à la messe un profil sonore resserré, une sonorité acide, puissante et menaçante dans le *Kyrie* et le *Benedictus*, tous deux en *ré* mineur, violemment exultante dans les sections en *ré* majeur. Au soprano solo revient dans cette œuvre un rôle de premier plan, particulièrement spectaculaire dans le *Kyrie*.

La messe suivante de Haydn, sans doute donnée en première audition le 8 septembre 1799, revêt un caractère très différent. Si les militantes fanfares de trompettes de l'introduction lente du *Kyrie*, par exemple, rappellent que cette œuvre fut elle aussi composée “en temps de guerre”, la *Theresienmesse* n'en est pas moins la plus modérée et la plus lyrique des messes tardives de Haydn. À son instrumentation réduite – cordes, clarinettes, trompettes (qui dans le ton de *si* bémol perdent quelque peu de leur stridence) et timbales – répond de façon complémentaire un rôle inhabituellement dense des solistes. Elle aurait été l'une des œuvres préférées de l'impératrice Marie-Thérèse (deuxième des quatre épouses de François II), d'où son surnom.

Pour ses deux magnifiques et dernières messes : *Schöpfungsmesse* (“Messe de la Création”) de 1801 et *Harmoniemesse* (“Messe pour instruments à vent” [ou harmonie]) de 1802, Haydn put de nouveau compter sur un pupitre complet d’instrumentistes à vent. Toutes deux font appel aux hautbois, clarinettes, bassons, cors et trompettes par deux, avec timbales, orgue et cordes. Dans son *Harmoniemesse*, Haydn mit également à profit la possibilité de disposer d’une flûte : le résultat nous vaut la plus somptueusement instrumentée de toutes ses messes, ce dont le surnom de l’œuvre se fait l’écho.

Dans le *Gloria* de la *Schöpfungsmesse*, Haydn reprend malicieusement pour le *Qui tollis peccata mundi* la mélodie, sorte de contredanse, du duo chanté vers la fin de la Troisième Partie de *La Création* par Adam et Ève (*Der tauende Morgen*) – d’où le sobriquet de cette messe. On ne saurait que sourire devant cette innocente plaisanterie. Cependant l’une des admiratrices les plus ferventes de Haydn, l’impératrice Marie-Thérèse, semble ne pas l’avoir goûtée et, à sa demande, Haydn modifia la partition imprimée de la messe afin d’en éliminer le passage offensant.

L’*Harmoniemesse* coûta à Haydn plus d’effort que toute autre de ses messes. Il commença à y travailler au début de 1802, écrivant en juin au prince Nicolaus Esterházy, de Vienne, qu’il “travaillait péniblement” à sa messe. Si l’on ne relève dans cette musique – la messe fut finalement achevée en août et exécutée le 8 septembre dans la Bergkirche – nulle trace d’effort, on serait toutefois tenté de percevoir une automnale sérénité dans un *Kyrie* de forme sonate qui, seul parmi les dernières messes, conserve de part en part son tempo *Adagio*. C’est là une imposante prière symphonique, sans cet esprit de glorification que l’on trouve chez Haydn dans ses autres adaptations du *Kyrie*. Également original se révèle le *Benedictus*, mouvement traditionnellement serein et pastoral mais ici en manière de scherzo tendu, mi-craintif mi-extatique, ne se rassérénant qu’avec le “second thème” enjoué des solistes.

Mélodies et arrangements de chants populaires

Les vingt-quatre lieder que Haydn publia en 1781 et 1784, en réponse à la demande croissante de mélodies de la part du grand public, sont aujourd’hui rarement entendus. Pourtant, et en dépit de textes souvent modestes et facétieux, les meilleurs d’entre eux ont une grâce, un esprit et (en particulier le poignant et schubertien *Trost unglücklicher Liebe*) une profondeur de sentiment qui va au-delà du charme rococo. En mai 1781, Haydn écrivait à son éditeur, Artaria, que ses lieder, “par leur diversité et leur naturel, leurs mélodies belles et gratifiantes, éclipsent peut-être mes œuvres antérieures” (pour la plupart aujourd’hui perdues). Haydn jouait et chantait ses lieder dans les salons, tel celui se tenant en la demeure très prisée de Franz Sales von Greiner, qui régulièrement le conseillait quant au choix de ses textes.

Pour le second recueil de 1784, Haydn demanda à Greiner “trois nouveaux textes sensibles, car presque tous les autres sont d’esprit joyeux ; les thèmes devraient également traiter de la tristesse, de sorte qu’il y ait à la fois de l’ombre et de la lumière, comme avec les douze premiers”. Globalement, ces douze lieder de 1784 sont de fait plus “joyeux” que les précédents, bien que le climat des deux plus remarquables, au léger parfum d’opéra – *Das Leben ist ein Traum* (“La vie est un rêve”) et *Geistliches Lied* (“Chant sacré”) –, soit plus grave et réfléchi.

À la différence des lieder allemands, les deux recueils de canzonettes anglaises (1794-1795) de Haydn se sont mieux imposés dans le répertoire, habituellement en guise de hors-d’œuvre à des pages plus substantiellement romantiques. L’incitation à composer ces mélodies vint à Haydn de son amie Anne Hunter, veuve d’un chirurgien réputé, Sir John Hunter, laquelle concocta pour lui des vers conformes au goût en vogue à l’époque. Elle signa les vers de chacune des six mélodies du premier cahier, parmi lesquelles *Pastoral Song*, délicatement sentimental et très apprécié dans les salons victoriens, et *Fidelity*, dans un *fa* mineur douloureusement passionné. Dans le second cahier, seul *The Wanderer* (“Le Voyageur”), mis en musique par Haydn sur fond de mélancolie éminemment romantique, est sur un texte de Hunter. Pour les autres mélodies, son choix se porta sur des textes de Shakespeare (*She Never Told Her Love* – “Jamais elle ne parla de son amour”), Métastase (*Sympathy*) ou encore – c’est le cas de *Sailor’s Song* (“Chant de marin”) – anonymes. Peut-être les mélodies les plus accomplies de Haydn sont-elles cependant les deux pages publiées séparément : *Spirit’s Song* (“Chant de l’esprit”), sombre et inquiet, et *O Tuneful Voice* (“Ô voix harmonieuse”), qui à une ligne ardemment *bel canto* associe une merveilleuse liberté sur le plan de la modulation.

Les arrangements de chansons écossaises et galloises réalisés par Haydn – près de quatre cents au total – commencèrent tel un geste de charité et finirent en activité extrêmement lucrative. Dans les années 1760, les traductions des “poèmes gaéliques” empreints de nostalgie et nimbés de mystère du barde écossais du III^e siècle Ossian, fils de Fingal, suscitèrent partout en Europe une passion délirante pour la culture “primitive” celte – à l’origine de l’une des supercheries littéraires les plus retentissantes du siècle, “Ossian” et son traducteur anglais James Macpherson se révéleraient n’être qu’une seule et même personne. Lorsque l’éditeur londonien William Napier fit banqueroute en 1791, Haydn lui proposa son aide en lui fournissant, apparemment sans rémunération, des accompagnements simples pour piano, violon et (*ad libitum*) violoncelle pour une centaine de chansons populaires. Ces “mélodies sauvages et expressives” (selon les propres mots de Napier), “civilisées” à l’adresse des salons du XVIII^e siècle, remportèrent un tel succès que l’affaire de Napier fut sauvée, à tel point qu’il fut même en mesure de verser à Haydn cinquante livres. L’éditeur demanda immédiatement une cinquantaine d’arrangements supplémentaires, qu’il publia en 1795 durant le second séjour londonien du compositeur.

Tout était calme sur le front écossais jusqu’à ce qu’en octobre 1799 George Thomson, éditeur d’Édimbourg et grand collectionneur de chants populaires, propose à

Haydn le tarif alléchant de deux ducats par mélodie pour une série d'arrangements de chansons écossaises et galloises (plus quelques mélodies irlandaises). Il envoya à Haydn, par fournées successives, les mélodies, habituellement dépourvues de paroles, et au cours des quatre années qui suivirent le compositeur vieillissant s'acquitta de quelque deux cent adaptations, plus élaborées que celles écrites pour Napier et encadrées de "symphonies" instrumentales (préludes et postludes). Thomson en fut enchanté et écrivit à Anne Hunter, à Londres, que "les accompagnements que Haydn a composés pour les airs sont en général au-dessus de tout éloge". Entre 1802 et 1804, Haydn produisit également soixante-cinq arrangements pour le libraire et éditeur d'Édimbourg William Whyte, bien que l'on sache aujourd'hui que, alors que ses forces déclinaient, il sous-traita certaines des adaptations destinées à Thomson et à Whyte à certains de ses élèves, notamment Sigismund Neukomm, sans faire toute la lumière sur la véritable identité de leur auteur.

Les Quatuors à cordes

Avant que Haydn ne compose ses premiers quatuors à cordes, au milieu des années 1750, des compositeurs tels que Ignaz Holzbauer et Christoph Wagenseil avaient occasionnellement composé des *divertimenti* pour deux violons solos, alto et violoncelle. Ces compositeurs antérieurs n'avaient cependant témoigné de véritable intérêt pour l'exploration des possibilités du quatuor à cordes en tant que genre. Ce fut donc à Haydn, lequel de son propre aveu était tombé "par hasard" sur cette forme, qu'il revint d'accompagner le quatuor à cordes depuis ses modestes débuts – en tant que sérénade conçue telle une musique d'extérieur – jusqu'à une forme de discours musical sophistiquée et riche de défis.

Georg Griesinger, ami et biographe de Haydn, a relaté les circonstances fortuites l'ayant conduit à s'essayer au quatuor à cordes.

"Le baron Fürnberg avait une propriété à Weinzierl, à quelques relais de poste de Vienne ; et de temps en temps il invitait le prêtre de sa paroisse, l'administrateur de ses domaines, Haydn et Albrechtberger, frère du célèbre contrapuntiste. Afin de pourvoir à quelque musique, Fürnberg demanda à Haydn d'écrire quelque chose pour ces quatre amis des arts. Haydn, qui avait alors dix-huit ans, accepta la proposition et donna vie à son premier quatuor, lequel fut vanté aussitôt après sa création. Cela l'encouragea à produire davantage d'œuvres dans ce même genre."

Griesinger, s'en remettant aux souvenirs de Haydn près d'un demi-siècle après l'événement, s'est trompé de date : les séances estivales de quatuor à cordes du baron

Fürnberg eurent sans doute lieu à un moment se situant entre 1754 (Haydn avait alors vingt-deux ans) et 1757, et il se pourrait même que les quatuors à cordes les plus anciens – les œuvres publiées sous les numéros d’Opus 1 et 2, plus le Quatuor en *mi* bémol devenu l’Opus 10 – aient été composés à une date encore plus tardive, en 1761-1762, après la nomination de Haydn à la cour Esterházy.

Ces petits *divertimenti a quattro*, ainsi que le compositeur les qualifia, méritent amplement leur popularité d’alors. Leur manière d’enchaîner cinq mouvements pleins de verve et d’une bonne humeur spontanée est typique de la sérénade, forme musicale autrichienne en vogue à cette époque, tout comme leurs textures, parfois plus caractéristiques de la musique d’orchestre. Mais l’exubérance et la fraîcheur mélodique de ces quatuors du début font ressortir toute l’originalité du compositeur – de même leur prédilection pour des longueurs de phrases irrégulières et leur goût marqué de la plaisanterie, ce qui transparaît tout particulièrement dans des mouvements comme le *Presto scherzo* de l’op.1 n° 3, avec ses reparties espiègles entre d’un côté premier violon et alto et, de l’autre, second violon et violoncelle : le type même de pièce qui ne pouvait qu’inciter les critiques nord-allemands, d’une austérité revendiquée, à accuser Haydn d’“avilir l’art par [ses] irresponsables plaisanteries”.

Après ces premières œuvres engageantes, Haydn ne composa plus de quatuors à cordes durant l’essentiel de la décennie. Mais lorsqu’à nouveau il se tourna vers cette forme, ce fut avec une extrême intensité puisqu’il livra coup sur coup les trois recueils Opus 9 (c1769), 17 (1771) et 20 (1772), lesquels marquent l’entrée du quatuor à cordes dans sa maturité. Ces œuvres, écrites à un moment où Haydn commençait de s’imposer tel un compositeur d’une indiscutable grandeur, témoignent d’une gravité dans l’intention et d’une maîtrise du développement rhétorique et thématique semblant à des années de lumière des quatuors de type *divertimento* de la fin des années 1750.

On relève dans ces trois recueils une progression constante jusqu’à cet forme d’aboutissement que représente l’Opus 20, celui-ci marquant un tournant dans l’histoire du quatuor à cordes au même titre que l’*Eroica* dans celle de la symphonie. Parmi les Quatuors op.9, avec leurs parties de premier violon fréquemment démonstratives (sans doute composées pour le premier violon de l’orchestre Esterházy, Luigi Tomasini), l’œuvre en tonalité mineure (n° 4 en *ré* mineur) occupe une place à part pour la manière dont elle met en œuvre de véritables textures de quatuor et le caractère original de ses idées. Comparé à l’essentiel de l’Opus 9, l’Opus 17, dont l’importance est sous-estimée, révèle une aisance et une souplesse de l’écriture plus affirmées, également un partage de l’intérêt toujours plus démocratique entre les quatre parties (sauf dans les mouvements lents, lesquels, fondamentalement, demeurent encore des airs accompagnés à destination du premier violon) ainsi qu’un recours plus important au contrepoint, surtout dans les finales. Une fois encore, l’œuvre qui se détache de l’ensemble est celle en tonalité mineure (n° 4 en *ut*

mineur), dont le premier mouvement joue de manière inspirée de son motif initial de trois notes, pivot à partir duquel la musique sans cesse explore de nouvelles directions harmoniques.

Sur les plan technique, formel et expressif, l'Opus 20 atteint de nouveaux sommets. Le développement thématique y apparaît encore plus puissant et rigoureux que dans le meilleur de l'Opus 17. Haydn commence alors à réaliser le potentiel dynamique propre aux motifs les plus infimes, cependant que la réexposition dans les mouvements d'introduction, et notamment dans le n° 3 en *sol* mineur, ne se contente pas de reprendre le contenu de l'exposition mais les repense de la façon la plus énergique. Tout aussi cruciale dans cet Opus 20 apparaît une sensibilité accrue envers la couleur tonale, également une plus grande diversité de texture : le finale du n° 3 répartit son thème entre les instruments, cependant que le n° 2 en *ut* majeur débute tel un contrepoint à trois parties dont le violoncelle prend la tête. L'aspiration à une répartition égale des opportunités entre les quatre instrumentistes trouve son apogée logique dans les fugues referment les n° 2, 5 et 6 : une texture baroque que Haydn avait perfectionnée dans sa musique d'église, ici même rehaussée, en particulier dans les n° 2 (quatre sujets) et 6 (trois sujets) par l'esprit et le caractère dramatique de son style sonate. Non moins étonnante apparaît la vaste palette expressive couverte par cet Opus 20, de l'élégiaque n° 5 en *fa* mineur, en passant par la causticité enjouée et tzigane du finale du n° 4 (une veine que Haydn devait souvent exploiter dans ses finales plus tardifs) jusqu'à la profonde intériorité de l'*Affetuoso e sostenuto* du n° 1.

Après le monumental achèvement de l'Opus 20, Haydn abandonna de nouveau le genre pour presque une décennie au cours de laquelle il se concentra avant tout sur l'opéra. Lorsqu'il livra un nouveau recueil de quatuors, publié sous le numéro d'Opus 33 en 1782, il proclama qu'ils avaient été composés "de manière entièrement nouvelle et particulière". Si l'on a voulu voir dans cette déclaration une astucieuse manœuvre commerciale (Haydn étant devenu un habile promoteur de ses propres œuvres), il ne fait aucun doute qu'il y a bel et bien des aspects nouveaux dans l'Opus 33 : comparés à ceux de l'Opus 20, les Quatuors op.33 témoignent d'un sens rythmique plus fluide et d'un ton plus léger, plus populaire, caractéristique de la musique du compositeur en général à partir de la fin des années 1770. Haydn en tant que "blagueur" musical y est fréquemment à l'œuvre, que ce soit dans les accents déplacés ou les pauses partant "du mauvais pied" dans le Scherzo du n° 5 (ainsi que Haydn qualifie les menuets de l'Opus 33), ou encore la désintégration comique et les multiples faux dénouements dans le finale du n° 2, lequel y a gagné, à juste titre, son surnom : "la Plaisanterie". Avec leur air de conversation spirituelle et sophistiquée, également cette manière de faire fusionner techniques de développement élaborées et style mélodieux et populaire, les Quatuors op.33 exercèrent une influence majeure sur les six Quatuors que Mozart dédia à Haydn en 1785.

Après le touchant petit Quatuor en *ré* mineur op.42, lui-même de 1785 et peut-être destiné à des débutants, Haydn mit à profit le succès artistique et commercial de son Opus 33 à travers un nouveau recueil de six quatuors, l'Opus 50, qu'il composa en 1787 et dédia au roi de Prusse Frédéric Guillaume II, violoncelliste amateur et passionné. Ces œuvres ont parfois été perçues telle une réponse aux Quatuors "Haydn" de Mozart. On ne trouve pourtant que peu de chose du lyrisme expansif et de la sensualité harmonique de Mozart dans cet Opus 50, qui au travers des procédés musicaux auxquels il recourt est probablement le recueil de quatuors de Haydn le plus ascétique et intellectuellement rigoureux. Rien ne pourrait être plus éloigné du pathos voluptueux caractéristique de la manière dont Mozart trait le mode mineur que l'acerbe n° 4 en *fa* dièse mineur, avec sa fugue terminale sombre et agitée. Et peu de mouvements de sonate de Haydn explorent de façon aussi exacerbée les implications d'un ou deux motifs à la fois minuscules et neutres comme c'est le cas dans les n° 1, 3 et 5. La densité de pensée de l'Opus 50 s'exprime au travers des menuets et trios et leur inclination contrapuntique aussi bien que dans les finales, lesquels renoncent aux formes du rondo décontracté et de la variation de l'Opus 33 en faveur de structures tendues de type sonate, à même de contrebalancer la rigueur discursive des mouvements antérieurs.

Battant le fer tant qu'il était chaud, Haydn fit suivre son Opus 50 d'une autre douzaine de quatuors : les deux recueils de trois publiés sous les numéros d'Opus 54 et 55 (1788), ainsi que les six œuvres réunies sous le numéro d'Opus 64 (1790), ces dernières dédiées à Johann Toast, affairiste peu conformiste qui avait été chef de pupitre des seconds violons de l'orchestre Esterházy. Ces quatuors sont tout à la fois plus volontaires et plus dramatiques que ceux de l'Opus 50. Jamais la virtuosité n'y est véritablement une fin en soi, comme cela avait été parfois le cas dans les Quatuors op.9. En fait, dans le Quatuor en *ut* majeur op.54 n° 2 en particulier, elle devient un élément clé dans une musique d'une force et d'une audace rhétorique stupéfiantes : dans le spacieux mouvement d'introduction, d'une vaste envergure tonale, et la profondeur quasi orchestrale de sa sonorité ; dans l'*Adagio* en *ut* mineur, où le premier violon tisse de sauvages "fantaisies" d'inspiration tzigane par-dessus le thème sombre, dans l'esprit d'un choral, des voix inférieures. Le plus célèbre de l'Opus 64 est le Quatuor n° 5, dit "L'Alouette", dont le final éthéré en *moto perpetuo* (sorte de féérique scherzo mendelssohnien *avant la lettre*) est une page très prisée en guise de *bis*. Le n° 6, en *mi* bémol, est cependant tout aussi remarquable, avec son mouvement initial suave et mélodieux, intensément développé, un *Adagio* d'une texture exquise, enfin un finale de type rondo sonate plein de folie instrumentale et d'insouciant virtuosité contrapuntique – une manière de pendant aux finales des Symphonies "Londoniennes".

Trois des Quatuors op.64, et à coup sûr les n° 5 et 6, furent donnés par Johann Peter Salomon aux Hanover Square Concerts au cours du premier séjour de Haydn à Londres, en 1791-1792. Leur succès est à l'origine de la composition des six Quatuors Opus 71 et 74, en 1793, durant l'interlude relativement paisible ayant séparé les deux séjours londoniens, particulièrement animés. Si les précédents quatuors de Haydn avaient été conçus pour être joués lors d'exécutions privées devant

un petit groupe de connaisseurs, les Opus 71 et 74 furent spécifiquement faits sur mesure pour les quelque huit cents places des Hanover Square Rooms. Et bien que jamais ils n'outrepassent les limites d'une véritable musique de chambre, ils affirment un caractère sensiblement plus "public" que les quatuors antérieurs : conçus de façon plus audacieuse et expansive, avec davantage de sonorités puissantes et des contrastes de texture, de registre et de dynamique plus flamboyants. Les mouvements les plus rapides, chacun étant précédé d'un geste énergique d'introduction ou, comme dans l'op.71 n° 2, d'une introduction lente miniature, tendent à se faire plus insistants et d'un discours toujours plus volontaire – reflet de la proximité des Symphonies "Londoniennes". Une autre tendance, particulièrement marquée dans les trois œuvres de l'Opus 74, se retrouve de manière croissante dans la musique tardive de Haydn : un sens extrêmement "aventureux" de la tonalité, lequel se traduit à la fois par des modulations éloignées au sein des mouvements et le choix d'une tonalité à intervalle de tierce (en regard de la tonique) pour les trios des menuets des op.74 n° 1 et 2 ainsi que le fervent *Largo assai* du Quatuor dit "le Cavalier", op.74 n° 3, dont la tonalité – *mi* majeur – offre un vibrant contraste avec la conclusion en *sol* majeur du premier mouvement.

L'ultime recueil complet de six quatuors de Haydn, l'Opus 76, composé en 1796-1797, a en commun ce mélange de charme populaire et de profondeur de pensée que l'on trouve dans les Symphonies "Londoniennes" et les Quatuors des Opus 71 et 74. Le discours s'y révèle toutefois encore plus imprévisible – jusqu'à atteindre parfois une magistrale excentricité –, la texture plus variée et imaginative que jamais auparavant. Le premier mouvement du n° 2, en *ré* mineur, met en œuvre son motif initial (chute de quintes) avec une puissance obsessionnelle sans équivalent – le *nec plus ultra* de la concentration thématique. Les mouvements extérieurs du Quatuor "l'Empereur" (n° 3 – ainsi dénommé du fait que son *Adagio* offre une série de variations sur l'hymne impérial composé par Haydn, mélodie qui allait devenir l'hymne national autrichien puis, ayant survécu à la période nazie cependant que ses paroles perdaient leur caractère national, l'hymne allemand – ce qu'il est resté à ce jour) surpassent même deux quatuors antérieurs en *ut* majeur, l'op.54 n° 2 et l'op.74 n° 1, par la profondeur et la richesse de leur sonorité, quasi orchestrale, cependant qu'à l'extrême opposé l'*Allegro con spirito* initial du Quatuor dit "Lever de soleil", n° 4 en *si* bémol, est d'une merveilleuse transparence. Les sublimes mouvements lents distillent une sérénité digne d'un Wordsworth, par moment tempérée – ainsi dans le *Largo* en *fa* dièse majeur du n° 5 en *ré* majeur – par une visionnaire étrangeté.

En 1799, Haydn se lança dans un nouveau recueil de six quatuors. Cependant ses forces physiques avaient été mises à mal par la composition des *Saisons*, et il ne put achever que deux quatuors, publiés en 1802 sous le numéro d'Opus 77. Ils représentent un admirable sommet, à la fois couronnement de l'activité de toute une vie et regard tourné vers le siècle naissant. Les menuets, devenus d'insaisissables scherzos à battue unique, sont aussi effrénés que tout ce que le jeune Beethoven a pu

produire. Les deux finales marquent l'apogée des mouvements de conclusion de Haydn d'inspiration rustique et populaire. *L'Adagio* en *mi* bémol du n° 1, tel un hymne, offre un pendant plus majestueux au *Largo* de l'op.76 n° 5, traversant des régions harmoniques tout aussi distantes et lumineuses, tandis que le mouvement lent du n° 2, avec son écriture chaste et finement ouvragée à deux voix, est l'apothéose tranquille des mouvements "allants" – *Andante* – de Haydn.

En 1803, Haydn composa un *Andante* et un menuet devant faire partie d'un nouveau quatuor, en *ré* mineur, censé compléter les deux œuvres de l'Opus 77. Mais le compositeur âgé ne put trouver en lui la concentration soutenue que réclamaient les mouvements extérieurs. Ce quatuor, finalement publié sous le numéro d'Opus 103, devait rester inachevé. *L'Andante* respire une mélancolie en forme d'adieu, en particulier dans la coda. Cependant le menuet se présente telle une pièce d'une ardeur extrême et chromatiquement dérangeante, témoignage de l'inventivité nullement entamée d'un Haydn chargé d'ans, au service d'une forme qu'il avait menée, presque à lui seul, jusqu'aux plus sommets de l'expression la plus subtile et de la puissance intellectuelle.

Les Opéras

L'infedeltà delusa

Dès le début des années 1770, le prince Nicolaus Esterházy commença de passer l'essentiel de l'année à Esterháza, somptueux palais d'été qu'il avait fait édifier dans une région retirée et marécageuse de Hongrie. Il avait alors constitué une troupe permanente d'opéra et, chaque été, engageait une troupe théâtrale pour interpréter un répertoire allant de Shakespeare aux comédies du moment. Le théâtre d'opéra, avec ses quatre cents places, avait été achevé en 1768. S'y ajouta en 1773 un nouveau théâtre de marionnettes, agencé à la manière d'une grotte incrustée de bijoux et inauguré avec le *Philemon und Baucis* de Haydn au cours des festivités données en l'honneur de l'impératrice Marie-Thérèse, laquelle y vit aussi la première de la *burletta per musica* intitulée *L'infedeltà delusa*. Ainsi que le prince Nicolaus en avait bien conscience, sa folie de conte de fées était le seul palais d'Europe à posséder deux théâtres destinés à l'opéra : affirmation flamboyante de puissance culturelle, avec la garantie de voir les visiteurs repartir, les yeux écarquillés, partagés entre admiration et envie.

L'infedeltà delusa ("L'infidélité déjouée"), opéra créé le 26 juillet 1773, est à mi-chemin entre l'*intermezzo* comique et l'*opera buffa* proprement dit. Il n'y a que deux actes, relativement peu d'airs et seulement cinq personnages – tous paysans toscans et figures types de la *commedia dell'arte* – bien que la musique délicieusement inventive de Haydn, en particulier celle du personnage de Sandrina – le seul de l'ouvrage à connaître un "développement" – leur insuffle une certaine

individualité. Le texte fut adapté, sans doute par le ténor de la cour Carl Friberth (auquel revint le rôle de Filippo), d'après un livret de Marco Coltellini, qui fut un temps poète de la cour de Marie-Thérèse. Dans la tradition de la *commedia dell'arte*, cupidité et brimades paternelles sont contrariées et l'amour juvénile dûment récompensé. Sandrina aime Nanni, bien que son père ait en tête de la marier avec le riche fermier Nencio. La sœur pleine de ressources de Nanni, Vespina (nom qui signifie "petite guêpe"), a elle-même des vues sur Nencio. C'est en grande partie grâce à ses machinations (parmi lesquelles une série de déguisements comiques) que l'opéra s'achève sur un double mariage : Nanni avec Sandrina, Vespina avec Nencio.

La vera costanza

Dramma giocoso créé à Esterháza le 25 avril 1779, *La vera costanza* ("La vraie constance") associe à d'authentiques personnages de type *buffo* l'esprit de la *comédie larmoyante* alors en vogue, ancrée dans les romans "sentimentaux" (*Pamela* surtout) de Samuel Richardson. L'action tourne autour de la "vertueuse pêcheuse" Rosina, qui après avoir enduré une humiliation rituelle – notamment de la part de la baronne Irene, d'un snobisme monstrueux – est finalement réunie à son aristocratique et (pour dire les choses gentiment) imprévisible époux, le comte Errico. On y trouve de plaisants apartés à l'adresse de rôles comiques variés – Lisetta, femme de chambre de la baronne (qui est aussi la tante du comte) ; Masino, frère de Rosina ; Villotto, gentilhomme fortuné brossé tel un absurde et ennuyeux bouffon. Les plus belles pages musicales de l'ouvrage sont les longs finales "enchaînés" des premier et deuxième actes – avant-goût du grand finale de l'Acte II du *Figaro* de Mozart – ainsi que les airs d'Errico et de Rosina.

L'air d'Errico à l'Acte I, *A trionfar t'invita*, est au nombre des plus puissants que Haydn ait jamais composés. Sa forme en est entièrement dictée par l'état émotionnel incertain du comte. Commencant dans une veine héroïque, alors qu'Errico instruit l'irrationnel Villotto dans l'art de la conquête amoureuse, il change brusquement de cap, le temps d'un *Adagio* extasié, tandis qu'Errico se sent comme pétrifié par la beauté de Rosina. Il retrouvera finalement ses esprits à travers un frénétique *Allegro en ut* mineur, rendu encore plus violent par de cinglantes syncopes et de sombres et menaçants chromatismes à la basse.

Dans le livret de Francesco Puttini, Rosina n'est guère plus qu'une sainte de carton-pâte. La musique de Haydn lui confère cependant une touchante vérité émotionnelle, que ce soit dans son air désespéré en *fa* mineur à l'Acte II ou dans la *scena* qui lui revient dans la suite de ce même acte, des récitatifs accompagnés encadrant un air en forme d'adieu en *mi* majeur (*Care spiaggia*) d'une simplicité et d'une sincérité émouvantes. La candeur dépourvue d'affectation de la musique de Rosina, étrangère au *buffo* comme à tout étalage de type *coloratura*, souligne sa noblesse d'esprit, créant une distance entre elle et les figures mêlant ridicule et divagation qui l'entourent.

La fedeltà premiata

Dramma giocoso à la fois comique et pastoral, *La fedeltà premiata* (“La fidélité récompensée”) de Haydn fut créé lors de l’inauguration de l’opéra reconstruit d’Esterháza, à la suite d’un incendie dévastateur, le 25 février 1781. L’ouvrage devint aussitôt l’un des préférés du prince, sans doute en raison de ses références à la chasse, l’une de ses grandes passions. Le livret de Giambattista Lorenzi, l’action ayant pour cadre l’antique cité de Cumes, parodie les conventions pastorales – dans la scène de chasse, par exemple, ce sont les animaux qui pour l’essentiel poursuivent certains des personnages – et les mythes classiques du sacrifice et de l’expiation. Chaque année les prêtres de Diane doivent sacrifier deux amants fidèles à un monstre marin, jusqu’à ce qu’une “âme héroïque” offre sa propre vie. Alors seulement la malédiction sera levée et la cité de Cumes retrouvera la paix – en l’occurrence Fileno offre de se sacrifier seul, ce qui suffit à ce que le monstre aussitôt se transforme en une grotte où règne Diane souriante, *dea ex machina* de la dernière heure.

Si certains personnages (comme dans *La vera costanza*) relèvent de la pure veine *buffa*, *La fedeltà premiata* n’en renferme pas moins des pages parmi les plus profondément senties de toute la musique d’opéra de Haydn : non seulement s’agissant des deux personnages sérieux et de basse extraction, Celia et son soupirant Fileno, mais aussi Amaranta, en quête d’elle-même et qui connaîtra une véritable ascension en devenant comtesse. Les finales des Actes I & II sont également remarquables, à la fois plus développés et d’une plus grande envergure tonale que ceux de *La vera costanza*. On trouve dans le vaste (822 mesures) finale de l’Acte I, en particulier, un sens aigu de la musique en parfaite symbiose avec l’action qu’il propulse vers l’étape suivante du drame.

Relèvent du caractère foncièrement élégiaque de la musique propre à Celia et Fileno tant l’air de Celia à l’Acte I, *Deh soccorri un’infelice*, rehaussé de façon envoûtante par un solo de cor (la voix de l’amant absent ?) que les deux scènes, magnifiques et imposantes, dévolues à chacun des amants à l’Acte II. Inversant la norme opératique, les prêtres (représentés par Melibeo, pernicieux et manipulateur) et l’aristocratie (le comte Perrucchetto, à l’élégance affectée, objet des visées matrimoniales d’Amaranta) sont portraiturés de façon grotesque et/ou ridicule. Les trois airs de Perrucchetto remettent rapidement à sa juste place sa prétendue dignité à travers un bavardage décousu. Si dans le livret l’altière Amaranta est un personnage comique sur toute la ligne, ses airs suggèrent néanmoins une vulnérabilité et une tendresse étonnantes, si bien qu’au moment de son monologue de l’Acte II, *Dell’amor mio fedele*, elle est devenue presque sympathique, sauvée par la beauté et la sensibilité de sa musique.

Die Feuersbrunst

Dans le Catalogue de ses Œuvres, Haydn mentionne un “opéra comique” pour le théâtre de marionnettes d’Esterháza, *Vom abgebrannten Haus* (“De la maison brûlée”). Pour H.C. Robbins Landon, grand connaisseur de Haydn, cette œuvre longtemps perdue serait en fait le *Singspiel* en deux actes intitulé *Die Feuersbrunst* (“L’incendie”) découvert à Paris en 1935 dans une copie anonyme. Les dialogues parlés ayant été reconstitués par sa future épouse, Else Radant, il en prépara une édition en vue de la première représentation moderne de l’ouvrage – sur une scène et non dans un théâtre de marionnettes – au Festival de Bregenz 1963. Landon avait avancé la date de 1776-1777, seules années où les clarinettes (requis dans deux airs) furent disponibles à Esterháza. D’autres ont douté de l’authenticité de l’œuvre, surtout après que l’on eut découvert que l’ouverture correspondait à trois mouvements d’une symphonie d’un élève de Haydn, Ignaz Pleyel.

Authentiquement de Haydn ou non, *Die Feuersbrunst* fut à juste titre décrit par Landon telle “une pièce pour les cochers et les servantes d’Esterháza” : une comédie-farce à l’adresse du “petit peuple” centrée sur les ruses de la figure typiquement viennoise, dans l’esprit de la pantomime, de Hanswurst (parent de Paillasse, Arlequin ou Polichinelle). La plupart des airs sont de courtes chansons strophiques, parfois d’un comique cru et recourant généreusement au dialecte autrichien, bien qu’un ou deux numéros aillent plus loin, notamment un air en *mi* majeur pour Colombine et un duo d’amour pour Colombine et Hanswurst. Également impressionnant est le chœur “du feu” en *ut* mineur, tandis que la maison de Colombine, à la fin de l’Acte I, est réduite en cendres – scène qui donna son titre à l’ouvrage.

Les Sept Dernières Paroles de Notre Sauveur sur la Croix

Au milieu des années 1780, Haydn était incontestablement le compositeur le plus célèbre de son temps. Les éditeurs européens jouaient des coudes pour pouvoir acquérir ses derniers quatuors ou symphonies tandis que commandes et invitations prestigieuses pleuvaient, en provenance non seulement de Paris ou Londres mais aussi de villes plus lointaines comme Madrid ou Naples. La commande la plus étonnante de toutes lui vint d’encore plus loin : de Cadix, pour une suite de méditations à destination de l’orchestre sur les Sept dernières paroles du Christ. Haydn lui-même a laissé un célèbre compte rendu des origines de l’œuvre dans la préface qu’il rédigea pour la version avec chœur, publiée en 1801.

“Il y a environ quinze ans, un chanoine de Cadix m’a demandé de composer une musique instrumentale sur les Sept Dernières Paroles de Notre Sauveur sur la Croix. Il était d’usage à la cathédrale de Cadix d’exécuter un oratorio chaque année pendant le carême, exécution dont l’effet se trouvait singulièrement rehaussé par les circonstances que voici. Les murs, fenêtres et piliers de l’église étaient tendus de noir, et seule une grande lampe suspendue au centre rompait cette solennelle obscurité. À midi les portes étaient fermées et la cérémonie commençait. Après un prélude approprié, l’évêque montait en chaire, prononçait la première des sept

paroles et ensuite la commentait. Quand il avait fini, il descendait de la chaire et se prosternait devant l'autel. L'intervalle de temps était alors rempli par la musique. L'évêque, de la même manière, prononçait ensuite la deuxième parole, puis la troisième et ainsi de suite, l'orchestre enchaînant à la fin de chaque sermon. J'ai dû tenir compte de ces conditions dans mon œuvre, et ce ne fut pas tâche aisée que de composer sept adagios durant chacun près de dix minutes, l'un après l'autre, sans lasser les auditeurs ; de fait, je me rendis compte qu'il était quasi impossible de respecter la durée qui m'avait été prescrite."

Haydn acheva *Les Sept Dernières Paroles* à temps pour l'exécution, à la fois à Cadix et dans la Schloßkirche de Vienne durant le carême de 1787, et réalisa cette même année l'arrangement désormais familier pour quatuor à cordes, de même qu'il en autorisa une version pour clavier solo. Particulièrement fier de cette œuvre qu'il comptait au nombre de ses plus grands succès, il devait écrire à son éditeur anglais que la musique était "de nature à susciter la plus profonde impression même sur l'âme de la personne la plus naïve".

Haydn donna les deux versions des *Sept Dernières Paroles*, pour orchestre et pour quatuor, lors de ses deux séjours triomphaux à Londres. C'est alors, soit en route pour Londres en 1794, soit lors de son retour à Vienne en septembre 1795 (les récits divergent), qu'il entendit à Passau un arrangement vocal des *Sept Dernières Paroles* dû au *Kapellmeister* du lieu, Joseph Friberth. Haydn, ce qui ne saurait surprendre, aurait déclaré : "Je crois que j'aurais mieux réalisé les parties vocales moi-même". Après son retour à Vienne, il commanda un texte révisé au redoutable baron Gottfried van Swieten, lequel devait par la suite fournir les livrets pour *La Création* et *Les Saisons*. Swieten adapta et améliora le texte de Passau, "empruntant" le célèbre poème de K.W. Ramler *Der Tod Jesu* ("La mort de Jésus") pour le tremblement de terre final (*Il terremoto*), cependant que Haydn retravaillait les lignes vocales et élargissait l'orchestration initiale en ajoutant clarinettes et trombones par deux ainsi qu'une seconde flûte. Ses ajouts les plus significatifs furent cependant les brèves introductions *a cappella* à chacune des Paroles (à l'exception de la cinquième), dans lesquelles le chœur énonce le titre du mouvement sous forme de déclamation psalmodique homophone à quatre voix, également l'interlude extraordinairement austère, aux sonorités archaïques, pour vents et cuivres (avec contrebasson) s'insérant entre les quatrième et cinquième Paroles. L'arrangement pour chœur remporta un succès immédiat lors de sa création le 26 mars 1796, au point d'éclipser largement la magnifique version originale pour orchestre.

Sous une forme ou sous une autre, les *Sept Dernières Paroles* constituent la musique la plus élevée et la plus ardemment catholique que Haydn ait jamais écrite, également l'expression admirable de sa foi profonde et respectueuse. Le compositeur évite tout risque de monotonie dans cette succession de mouvements lents exigeants et de forme sonate (même l'interlude pour vents et cuivres arbore les contours d'une sonate) au moyen de contrastes de tonalité, de texture et de couleur

orchestrale soigneusement agencés. Dans le même temps, il crée un lien entre les Paroles par le biais de figures rythmiques et mélodiques récurrentes, l'exemple le plus lumineux étant ces tierces descendantes, symbole de supplication et de résignation, qui innervent les première, troisième, cinquième et sixième Paroles.

Traduction : Michel Roubinet

Symphonien

Lange wurde Joseph Haydn als der „Vater der Symphonie“ bezeichnet. Wenn man das wörtlich nimmt, ist das Unfug. Die Symphonie hatte sich am Anfang des 18. Jahrhunderts aus der italienischen Opernouvertüre entwickelt. Seit den dreißiger Jahren produzierten Komponisten wie Giovanni Battista Sammartini in Mailand, Johann Stamitz, Ignaz Holzbauer und Franz Xaver Richter in Mannheim sowie Matthias Georg Monn und Christoph Wagenseil in Wien kontinuierlich einen Vorrat an geschwätzigen „Sinfonien“ oder, was dasselbe bedeutete, „Ouvertüren“. Haydn dürfte in Symphonien von Monn und Wagenseil mitgespielt und dieselben studiert haben, bevor er seine ersten eigenen Werke auf diesem Gebiet komponierte – was zu einer Zeit geschah, als das Konzert in Österreich und Süddeutschland allmählich durch die neuere Gattung verdrängt wurde.

Dessen ungeachtet *kann* man in Haydn den Vater der Symphonie sehen, und zwar dergestalt, dass er als erster das ganze dramatische Potential des Genres erkannte. Obwohl es sich bei den frühesten Symphonien um Kleinigkeiten handelt, verraten auch diese bereits eine über die älteren Zeitgenossen hinausgehende, strenge Logik und einen eigenen Sinn dafür, dass jede Phrase ihre Vorgängerin in sich schließt. Seit der Mitte der sechziger Jahre werden Haydns Symphonien immer umfangreicher und individueller, während sich in den schönsten Werken aus der Zeit um 1770 exzentrische Inspiration, leidenschaftliche Rhetorik sowie eine bis dato unbekannte strukturelle Reife miteinander verbinden. In den neunziger Jahren schließlich war durch Joseph Haydns späte Symphonien sowie durch die vier letzten Werke, die Wolfgang Amadeus Mozart auf diesem Gebiet geschaffen hatte, eine Gattung geworden, die neben dem Streichquartett den Maßstab der Instrumentalmusik schlechthin bedeutete.

Die musikalische Umgangssprache, derer man sich während der fünfziger und sechziger Jahre in Süddeutschland und dem Habsburger Reich bediente, war der *buffo*-Stil nach italienischem Vorbild mit seinen heiteren, kurzatmigen Phrasen und einer oft oberflächlichen Geschäftigkeit. Zwischen 1757 und 1760 schrieb Joseph Haydn für seinen ersten festen Arbeitgeber, den Grafen Morzin, rund zwanzig Symphonien. Dabei dürften die Nummern 1, 18 und 37 im ersten Dienstjahr entstanden sein, die neben dem gängigen Stil sogleich als persönliches Markenzeichen eine nervöse Energie sowie einen Sinn für das Komische und Eigensinnige verraten, der deutlicher zutage tritt als bei seinen Zeitgenossen. Unmittelbar nach seiner Anstellung am Hofe der Esterházy's komponierte er 1761 das berühmte *Tageszeiten*-Triptychon der Symphonien Nr. 6–8. Es ist dies durchweg reizende Programmmusik – *Der Morgen* (Nr. 6) beginnt mit einem Sonnenaufgang, *Der Abend* (Nr. 8) schließt mit einem grandiosen Sturm, der für uns freilich mehr nach einer Jagdszene klingt –, und in diesen Werken kreuzt Haydn die Symphonie dergestalt mit

dem *Concerto grosso*, dass er praktisch für jedes Mitglied seines Spitzenorchesters bis hinab zum niederen Kontrabass ausgedehnte Solopartien schreibt. Noch prachtvollere Soli gibt es in der Symphonie Nr. 31 *Mit dem Hornsignal*, in der er 1765 vier Hörner eine extravagante und virtuose Rolle spielen lässt. In dem halligen Saal des Esterházy-Palastes dürfte die Wirkung eine ungeheure gewesen sein.

Während der späten sechziger und frühen siebziger Jahre komponierte Haydn eine Reihe düsterer oder aufgewühlter Symphonien in Moll-Tonarten. Die berühmtesten dieser Stücke sind die Nummern 49 f-moll (*La Passione*), 44 e-moll (*Trauer*) und 45 fis-moll (*Abschied*). Das letztgenannte Werk verdankt seine Bekanntheit freilich weniger seiner revolutionären Originalität als vielmehr der Tatsache, dass am Ende die Musiker nach und nach abgehen: Die überarbeiteten Mitglieder der Kapelle signalisierten mit ihren Füßen, dass sie endlich zu ihren Familien nach Eisenstadt wollten. Man hat diesen angstvoll-beklommenen Ausbrüchen in Moll nachträglich das Etikett von *Sturm und Drang*-Symphonien angeheftet – als Analogie zu der wenig später beginnenden deutschen Literaturbewegung gleichen Namens.

Von den Symphonien in Dur verdienen um 1770 nur wenige die Attribute „stürmisch“ oder „drängend“, ausgenommen die feurige und exzentrische Nr. 46 in der eigentümlichen Tonart H-dur: Im Finale dieses Werkes wiederholt Joseph Haydn vermöge einer verblüffenden strukturellen Wendung einen Ausschnitt des Menuetts, womit er einen Kunstgriff antizipiert, den Ludwig van Beethoven bei seiner fünften Symphonie in einem völlig anderen Kontext verwandte. Doch mögen die Werke nun turbulent, verspielt oder so zeremoniös sein wie die prächtig instrumentierte Nr. 48 mit dem Beinamen *Maria Theresia* – praktisch jede Partitur dieser Jahre ist ein außerordentliches Individuum und lässt die Rastlosigkeit erkennen, mit der Haydn die Möglichkeiten der Gattung auslotete.

Ihren Höhepunkt erlebte Haydns symphonische Produktion in den Jahren 1774/75. Dazu gehören Werke wie die Nummer 56, die wiederum in C-dur mit laut dröhnenden Hörnern und Pauken tönt; die verrückte Nr. 60 *Il Distratto* („Der Zerstreute“), deren sechs Sätze nach der Schauspielmusik zu einer französischen Komödie hergerichtet wurden; und endlich die Nr. 67 mit ihrem ungewöhnlichen Kopfsatz im Jagdstil und dem Finale mit seinem hinreißenden *Adagio*-Zwischenspiel. Inzwischen waren Haydns Symphonien weniger betriebsam, dafür aber im Ton „volkstümlicher“ geworden. Trotzdem lassen weder die Kunstfertigkeit noch Erfindungskraft nach, so sehr nun wieder der Geist der komischen Oper dominierte, wie das bereits in den frühesten Werken der Fall gewesen war. Seit 1776 hatte Haydn wenig Zeit für die Instrumentalkomposition, da er als Opernkomponist und -impresario der Esterházy's enorm eingespannt war. Symphonien entstanden nur gelegentlich und dann oft aus bereits vorhandenem Material. Beispiele dafür sind die Nr. 53 mit dem rätselhaften Titel *L'Impériale* und die Nr. 63 *La Roxelane*: Der zweite Satz dieses Werkes besteht aus Variationen über eine Melodie, die der Komponist in seiner Bühnenmusik zu Favarts Komödie *Die drei Sultane* („*Les trois*

sultanes“) für die Gestalt der Roxelane geschrieben hatte. Zwei herausragende Symphonien der diesbezüglich mageren Jahre sind die Nr. 70, in der sich ein vergnügliches D-dur und ein ernsthaftes d-moll abwechseln (im Mittelteil des Finales steht eine Fuge in d-moll) sowie die Nr. 75, in der Joseph Haydn seine Volkstümlichkeit mit einer neuen Würde und Spannkraft durchsetzt.

Seit 1782 wandte sich Haydn mit seiner Symphonik ausdrücklich an größere Hörerkreise und nicht mehr ausschließlich an den Hof des Fürsten Esterházy. Haydn ist inzwischen der berühmteste Komponist Europas, und die Verleger treten sich praktisch gegenseitig auf die Füße, um die Rechte an seinen jeweils neuesten Instrumentalwerken zu erlangen. Dazu gehören beispielsweise die Symphonien Nr. 76–78, die im Hinblick auf eine (nicht realisierte) Reise nach London entstanden – drei Partituren, die der Komponist selbst als schön, elegant und nicht zu lang lobte. Auch die drei folgenden Werke Nr. 79–81 aus den Jahre 1783/84 verbinden eine behagliche Melodienseligkeit mit kunsthandwerklichem Raffinement und einer künstlichen „Motivarbeit“, aus denen die Nähe zu den Streichquartetten op. 33 erhellt. Die beiden Symphonien in Moll (Nr. 78 und 80) beginnen mit kraftvoll-angespannten Kopfsätzen, wohingegen ihre Finales – anders als die der älteren *Sturm und Drang*-Symphonien – von durchaus fröhlichem Charakter sind. Einen seiner lustigsten rhythmischen Streiche bietet Haydn, wenn er den Schluss-Satz der Nr. 80 mit einer Synkopierung anfangen lässt, die wir zunächst nicht wahrnehmen.

Eine dominierende Rolle spielt die Symphonik dann wieder in Haydns Leben, als *Le Concert de la Loge Olympique* in Paris 1784/85 sechs Werke für das enorme Honorar von 25 Louis d’Or pro Stück bestellt (das Fünffache dessen, was Mozart 1778 für seine *Pariser* Symphonie erhalten hatte). Obwohl er die französische Hauptstadt nicht kannte, erfüllte er seinen Auftrag mit dem rechten Gespür für den dortigen Geschmack und das Können des großen Pariser Orchesters. Die Franzosen liebten in ihren Symphonien, wie Mozart seinem Vater geschrieben hatte, den glänzenden Klang und die starken, positiven Gesten. Haydn berücksichtigte das, besonders in den beiden Werken, bei denen er Pauken und Trompeten einsetzte. Dabei handelt es sich um die Symphonie Nr. 86, deren brütenden langsamen Satz Haydn als *Capriccio* bezeichnete, sowie um die Nr. 82, deren Finale mit seinem pfeifenden Thema und der Dudelsackbegleitung die damaligen Hörer an die Musik für Tanzbären erinnerte und so dem Werk zu seinem Beinamen „L’ours“ („Der Bär“) verhalf. Dass die Symphonie Nr. 85 („La Reine“) ein Lieblingsstück der Königin Marie Antoinette gewesen sein soll, dürfte auf das französische Volkslied im zweiten Satz (*Allegretto*) des Werkes zurückzuführen sein. Die dritte der sogenannten „Pariser Symphonien“ mit einem Beinamen ist die Nummer 83, die ihre Bezeichnung „La poule“ („Die Henne“) dem gackernden Nebenthema der Oboe aus dem Allegro-Kopfsatz verdankt, ohne dass dieser insgesamt die Fröhlichkeit eines Bauernhofes erkennen ließe. Haydn kommt in den Werken den Pariser Musikfreunden auch insofern entgegen, als er ihrer Freude an farbenfrohen Bläserstimmen huldigt – namentlich in den herrlichen Kadenzten, die er für die langsamen Sätze der Symphonien Nr. 84 und 87 geschrieben hat.

Nach dem riesigen Erfolg dieser Auftragswerke beeilte sich Haydn, weitere Symphonien für den einträglichen Markt von Paris zu schreiben. Zwischen 1787 und 1789 entstanden fünf neue Nummern (Nr. 88–92), von denen zwei immer populärer als ihre unmittelbaren Geschwister waren. Einmal ist das die Nr. 88 mit ihrer Verbindung aus reicher Melodik, geistiger Kraft und purem Elan sowie einem herrlichen *Largo*-Thema, angesichts dessen Brahms ausgerufen hat, dass seine eigene neunte Symphonie so klingen solle. Die Symphonie Nr. 92 hingegen ist eine Berühmtheit, seit Joseph Haydn sie 1791 bei der Verleihung der Ehrendoktorwürde an der Universität von Oxford aufführte. Der hinreißende, dicht gearbeitete Kopfsatz vollbringt wahre Wunder mit dem äußerst simplen Thema, die melodische Erhabenheit des wehmütigen *Adagio* wetteifert mit dem langsamen Satz der Nr. 88, und das Finale ist ein Meisterstück an Witz und kontrapunktischem Brio.

Für seine beiden Londoner Aufenthalte in den Jahren 1791/92 und 1794/95 komponierte Haydn schließlich die zwölf Symphonien Nr. 93–104. Diese knüpfen an die Synthese aus Prägnanz und intellektueller Strenge an, die man in den Werken der achtziger Jahre findet. Die Melodien werden erweitert und die klangliche Erscheinung noch volkstümlicher, indessen bei immer freier Form die Sprünge in ferne Tonarten noch kühner sind. Die Instrumentation ist durch die direkte Erfahrung mit den Londoner Orchestern inspiriert und übertrifft sogar die für Paris geschriebenen Werke an Fantasie und Verve – und das ist nirgends deutlicher als in dem beinahe schon impressionistisch gefärbten *Adagio* der Symphonie Nr. 102. Es sind die glänzendsten, welterfahrensten Werke der Gattung, die Haydn geschrieben hat. Sie spiegeln die Umgebung, in der sie entstanden, und die Zielsetzung des Komponisten, der hier das breite Publikum beeindrucken will. Die spektakulären Wirkungen etwa im Andante der *Paukenschlag*-Symphonie (Nr. 94) und im *Allegretto* der *Militär*-Symphonie (Nr. 100) garantierten den unmittelbaren Erfolg. Dabei sind diese Symphonien gründlicher gearbeitet als die meisten ihrer älteren Geschwister. Die langsamen Einleitungen und einige der tiefschürfend-meditativen langsamen Sätze (vor allem in den Nummern 98, 99, 102 und 104) fassen musikalisch das „Erhabene“ zusammen, das für das spätere 18. Jahrhundert ein so wichtiger Begriff war. Alle zwölf „Londoner“ Symphonien sind die vollendete Ausführung dessen, was Charles Rosen in seinem wichtigen Buch *The Classical Style* als „heroische Pastorale“ bezeichnet hat – nicht allein wegen der rustikalen Ländler-Trios und der gelegentlichen Verwendung originaler Volksmelodien (in Nr. 103 und 104), sondern auch wegen ihrer „Kombination aus geistreicher Ironie und oberflächlicher Unschuld, die ein wichtiger Aspekt des pastoralen Genres ist.“

Konzerte

Joseph Haydn hat rund vierzig Konzerte geschrieben, von denen viele verschollen sind. Zwar reichen die Soloinstrumente von der Flöte und der Oboe bis zu Baryton, Fagott und Violine, doch insgesamt hat die Gattung in seinem schöpferischen Leben nie die zentrale Rolle wie bei Mozart gespielt. Einer der Gründe ist, dass er zwar das Clavier und die Geige spielen konnte, nach eigenem Bekunden aber auf keinem Instrument wirklich zu zaubern verstand und demzufolge mit Ausnahme der frühen Orgelkonzerte keine konzertanten Werke zur eigenen Aufführung geschrieben hat. Ein weiterer Grund ist, dass das Konzert als Form seit etwa 1750 in Österreich-Ungarn gegenüber der Symphonie allmählich an Popularität und Ansehen verlor – eine Situation, die kurzfristig und auch nur lokal in Frage gestellt wurde, als Mozart während seiner Wiener Glanzzeit die große Reihe seiner Klavierkonzerte komponierte. Im Konzert jedenfalls sind Haydns typische Stärken – konzise Schreibweise, dichte thematische Einheit, intensive dialektische Auseinandersetzung – nur bedingt zu finden.

Die Mehrzahl der Konzerte, darunter all jene für Orgel und für Violine, schrieb Haydn in den fünfziger und sechziger Jahren. Damals waren die Kopfsätze dieser Kreationen zumeist unelegante, weitschweifige Angelegenheiten, und auch Haydn, der sich hier an seinem Landsmann Christoph Wagenseil sowie dem Venezianer Baldassare Galuppi orientierte, kommt oft zu einem ähnlich weitschweifigen Leerlauf, so angenehm sie auch klingen mögen. In den Violinkonzerten gibt es langsame Sätze von rührender Lieblichkeit und Reinheit, während man in dem Hornkonzert D-dur etwas von der dynamischen Energie der damaligen Symphonien hören kann – wie auch in dem Cellokonzert C-dur, das lange Zeit verschollen war, bis man 1962 in Prag einen handschriftlichen Stimmensatz entdeckte. Dieses ist inzwischen längst eine Berühmtheit und erhebt sich aufgrund seiner Frische und Vitalität, der edlen Beredsamkeit seines *Adagio* sowie der stürmischen Virtuosität und possenhaften Komik seines Finales über Haydns sonstige Frühwerk auf diesem Gebiet.

Das ebenso populäre Cellokonzert D-dur aus dem Jahre 1783 ist ein geruhsameres, weitschweifigeres Werk mit einem allerdings liebenswerten, ruhig gesanglichen *Adagio*. Die zwei schönsten Solokonzerte von Haydn sind das Klavierkonzert D-dur (Hob: XVIII: 11) aus der Zeit um 1780 mit einem knackigen Kopfsatz, einem rhapsodisch ornamentierten *Adagio* und einem ungarisch gewürzten, zigeunerischen Schlussrondo, sowie das 1796 entstandene Trompetenkonzert, das zugleich sein letztes bedeutendes Orchesterwerk darstellt. Haydn schrieb das Stück für den Wiener Hoftrompeter Anton Weidinger, der kurz zuvor eine Klappentrompete entwickelt hatte, mit der es möglich war, den gesamten Tonumfang chromatisch auszufüllen. Zwar gibt es auch martialisch-brillante Passagen, doch über weite Strecken zeichnet sich das Konzert durch eine weiche, bisweilen gar verschleierte Farbgebung aus, die das genaue Gegenteil dessen ist, was das Publikum des 18. Jahrhunderts von einer Trompete erwartet haben dürfte.

Da sich sowohl in Paris wie auch in London Konzerte für mehrere Soloinstrumente einer außerordentlichen Beliebtheit erfreuten, komponierte Haydn Anfang 1792 während seines ersten Aufenthalts in der britischen Hauptstadt eine *Sinfonia Concertante* für Violine, Oboe, Violoncello und Fagott. Dabei entstand ein vergnügliches, geschmackvoll erfundenes Werk mit einem grazilen Kopfsatz, einem Andante im pastoralen Sechachtel-Takt und einem überschwenglichen Finale, dessen inspirierte Theatralik es mit den Schluss-Sätzen der ersten sechs „Londoner“ Symphonien aufnimmt.

Zwischen Konzert und Kammermusik sind die fünf Werke anzusiedeln, die Haydn 1786 für die *lira organizzata* schrieb. Bei diesem Instrument handelte es sich um eine technisch sehr komplizierte Drehleier mit sympathischen Saiten und einer integrierten Orgel, für die sich der exzentrische König Ferdinand IV. von Neapel unglaublich begeisterte, aber schon bald in Vergessenheit geriet. Zur Begleitung eines Streichsextetts und zweier Hörner spielen die beiden *lire* (in der vorliegenden Aufnahme sind es Flöte und Oboe) ihren Part, mit dem Haydn seinem königlichen Gönner nicht viel abverlangt hat. Da es dem Komponisten nicht gefiel, gute Musik für gewissermaßen elitäre Zwecke zu verschwenden, bediente er sich dieser reichen Quelle für weitere Werke: Das pastorale *Siciliano* und das Finale der Nummer 5 wurden in die Symphonie Nr. 89 übernommen, während die Romanze der Nr. 3, ein Marsch für Zinnsoldaten, sich in spektakulärer Aufmachung als *Allegretto* der *Militär-Symphonie* Nr. 100 wiederfand.

Frühe Kammermusik: Divertimenti für Holzbläser und Streicher, Duos und Trios für Streicher

Als der junge Haydn in den fünfziger Jahren noch keine feste Anstellung hatte, verdiente er seinen Lebensunterhalt als Klavierlehrer und Geiger in Orchestern bzw. bei Freiluft-Serenaden – was im hedonistischen Wien der Maria Theresia eine beliebte Art der Unterhaltung war. Zu den wichtigsten Kontakten dieser „Galeerenjahre“ gehörte der musikliebende Regierungsbeamte Baron Carl Joseph von Fürnberg, der Haydn zunächst als Lehrer seiner Kinder beschäftigte. Bald verpflichtete ihn der Baron allerdings auch schon als Geiger für die musikalischen Gesellschaften, die er sommers auf seinem Landsitz in Weinzierl etwa 50 km westlich von Wien veranstaltete. Zu diesen Gelegenheiten dürfte Haydn, und zwar vermutlich zwischen 1754 und 1757, die meisten, wenn nicht gar sämtliche seiner Trios für zwei Violinen und Cello bzw. Violone (den Vorgänger des Kontrabasses) komponiert haben. Dem frühen Haydn-Biographen Giuseppe Carpani zufolge war der Baron so angetan von den täglichen Streichtrio-Aufführungen, dass er den Komponisten dazu veranlasste, noch ein Instrument nachzulegen und seine ersten Streichquartette zu schreiben.

Neunzehn der einundzwanzig authentischen Trios (von denen allerdings drei verschollen sind) bestehen aus drei Sätzen. Viele der Werke beginnen mit einem

würdevollen *Adagio*, und in den meisten Fällen gibt es an zweiter oder dritter Stelle ein Menuett. Die zweite Geige und der Bass liefern insgesamt kaum mehr als die harmonische Stütze der oftmals verzierten Linien, die die erste Geige zu spielen hat; gelegentliche Ausnahmen bilden nur die zentralen, in Moll stehenden Trioabschnitte der Menuette. Im Vergleich zu den frühen Streichquartetten klingt die Dreierbesetzung nüchterner, wenn nicht gar strenger, wobei es allerdings einige fesselnde Sätze gibt wie das packende Scherzo am Anfang des Trios Nr. 6 Es-dur oder das graziös dahingleitende *Siciliano* der Nr. 21 D-dur.

Um 1766–68, mithin ein Jahrzehnt später, schrieb Haydn sechs Duos für Violine und Bratsche. Diese könnten für Luigi Tomasini, den brillanten Stimmführer der Esterházy-Kapelle, entstanden sein – eine Vermutung, die weitere Nahrung durch die ursprüngliche Bezeichnung erhält: „6 Violin Solo mit Begleitung einer Viola“ lässt schon erahnen, dass es sich eher um Violinsonaten als um wirklich gleichberechtigte Partner wie in Mozarts Duos KV 423 und 424 handelt. Die Kopfsätze sind ausgeziert und gemächlich, die Finales werden durch Menuette mit Variationen gebildet. Die langsamen Sätze, von denen vier in Moll stehen, sind besonders bemerkenswert – vor allem das d-moll-*Adagio* des vierten Duos mit seinem ernsten, prozessionsartigen Schritt und seinem Anflug kontrapunktischer Imitation.

Die sogenannten „Parthien“ oder „Feld-Parthien“ für die damals üblichen Bläsersextette aus Oboen, Hörnern und Fagotten waren zunächst wahrscheinlich *Tafelmusiken* für den Sommerpalast des böhmischen Grafen Morzin, der dem jungen Haydn seine erste feste Anstellung gab. Diese konzisen, fröhlichen, unkomplizierten Bläserdivertimenti bilden die ideale Hintergrundmusik zu aristokratischem Geplauder. Interessant daran ist vor allem, wie vielfältig Haydn das Klangspektrum variiert, und wie farbenfroh er das Potential der virtuosen Hornisten einsetzt, für die Böhmen berühmt war.

Barytontrios

Nachdem sich der betagte Kapellmeister Gregor Joseph Werner im Oktober 1765 in seinem berüchtigten Brief über die lockere Arbeitshaltung Haydns beklagt hatte, befahl Fürst Nicolaus Esterházy seinem jungen Vize-Kapellmeister, „Sich selbst embsiger als bisher auf die Composition zu legen, und besonders solche stücke, die man auf der Gamba spielen mag, und wovon Wir noch sehr wenige gesehen haben, zu componiren, und, um seinen Fleiß sehen zu können, von was immer jeder Composition das erste stück sauber und rein abgeschrieben Uns jederzeit einzuschicken.“ Joseph Haydn entsprach dieser Aufforderung auf vehemente Weise: Im Laufe von etwa zehn Jahren komponierte er an die zweihundert Werke für das Instrument, von dem sein Dienstherr auf merkwürdige Weise besessen war.

Das Baryton war seit dem frühen 17. Jahrhundert bekannt (unter anderem spielte man es am Hofe James' I.). Dabei handelte es sich um eine seltsam hybride

Kombination von Bassviola und Harfe. Hinter dem bundierten Griffbrett, dessen sechs Saiten mit dem Bogen gestrichen wurden, gab es bis zu zwanzig (normalerweise allerdings nur neun oder zehn) harfenartige Metallsaiten, die sympathisch mitschwingen oder vermöge des hinten offenen Griffbretts mit dem Daumen der linken Hand gezupft werden konnten. Haydn hat Seiner Durchlaucht unter anderem Duos für zwei Barytons, Trios mit einem Violoncello sowie drei (verschollene) Konzerte komponiert. Die mit Abstand umfangreichste Gruppe bilden allerdings die 126 Barytontrios, in denen das fürstliche Instrument von Bratsche und Violoncello flankiert wird (Ausnahmen bilden lediglich die Nummern 89–91, in denen die Bratsche durch eine Geige ersetzt ist). Aufgrund instrumentaltechnischer Grenzen steht die überwältigende Mehrheit der Stücke entweder in A (der einfachsten Tonart für das Instrument), D oder G – und auch die beschränkten Modulationen innerhalb der Sätze sind auf die Grenzen des Barytons zurückzuführen.

Die dunkle, rauchige Instrumentalpalette eignet sich vorzüglich für würdevolle langsame Sätze, die auch eine Spezialität dieser Trios sind. Zu den Glanzpunkten gehören das tieftraurige *Largo* der Nr. 96 in h-moll – einem von nur zwei Trios in Moll – sowie das einleitende *Adagio* der Nr. 97 in D-dur, eines einzigartigen, siebensätzigen Werkes, das zur Geburtstagsfeier des Fürsten entstand und unter anderem eine leicht exotische Polonaise enthält. Eine weitere Spezialität sind die geheimnisvollen Moll-Trios in den Menuetten, die oftmals (beispielsweise in Nr. 5, 35 und 109) ein deutliches Balkan-Aroma verbreiten. Zwar sind einfache, von der Melodik beherrschte Texturen die Norm, doch es gibt insgesamt auch elf Schluss-Sätze wie den der Nr. 97, die als Fugato ausgeführt sind. Besonders kunstvoll ist das als eine ausgewachsene Fuge über drei Themen gearbeitete Finale der Nr. 101, das ein Pendant zu den fugierten Finalsätzen der Streichquartette op. 20 darstellt.

Klaviertrios

Die Kombination eines Tasteninstrumentes mit Violine und Violoncello war in den aristokratischen und bürgerlichen Häusern des 18. Jahrhunderts sehr beliebt und für die Verleger äußerst lukrativ. Nachdem Joseph Haydn rund ein Dutzend Trios komponiert hatte, in denen er auf die barocke Triosonate zurückblickte, verfasste er von 1784 bis 1796 eine großartige Reihe von 28 Klaviertrios (im Hoboken-Verzeichnis die Nummern 5 bis 32), um dem blühenden Amateurmarkt zu entsprechen. Das berühmte „Zigeunerrondo“ der Nr. 25 einmal ausgenommen, gehören die späten Trios noch immer zu den am seltensten aufgeführten Meisterwerken des Komponisten – was vor allem damit begründet wird, dass sie für die Geige und besonders für das Cello wenig Interessantes zu bieten hätten.

Haydn entsprach der damaligen Gepflogenheit, wenn er die Stücke als Trios für Cembalo oder Fortepiano mit Begleitung einer Violine und eines Violoncellos

auswies. Während nun aber das Tasteninstrument die führende Rolle spielte und zumeist dem schöneren Geschlecht vorbehalten war, das hier im 18. Jahrhundert eines der wenigen Gebiete außer der Oper hatte, wo es herrschen konnte – während also das Klavier zwar dominiert, sind die Triotexturen doch weit vielgestaltiger, als das gemeinhin angenommen wird. Das Violoncello ist alles andere als eine verzichtbare Unterstützung, sondern ergänzt den recht schwachen Bass des Fortepianos durch wichtige rhythmische Definitionen, harmonische Tönungen und Tragkraft.

Die Trios enthalten einige der gesanglichsten, intimsten und tonal wagemutigsten Stücke, die Haydn geschrieben hat. Oft genug wirken sie geradezu wie inspirierten Improvisationen – eine Eigenschaft, die den straffer gefügten Streichquartetten aus derselben Zeit völlig fehlt.

Zwei herausragende Werke der achtziger Jahre sind das Trio e-moll (Nr. 12 bei Hoboken) mit seinem dramatisch-leidenschaftlichen Kopfsatz und die Nr. 14 in As-dur mit dem exquisiten, zarten *Adagio* in der entlegenen Tonart E-dur, das ganz nahtlos in einen der närrischsten und komischsten Schluss-Sätze Haydns übergeht. Die vierzehn Trios, die Haydn während oder direkt nach seiner zweiten Londoner Reise komponierte, verraten eine noch konsequentere Erfindungskraft. Das Spektrum reicht von dem düsteren, beinahe tragischen Trio Nr. 26 fis-moll über die lyrische, verinnerlichte Nr. 28 E-dur mit ihrem unvergesslichen, barockisierten e-moll-*Allegretto* bis zu dem brillanten, virtuosen Trio Nr. 27 C-dur. Das letzte dieser Werke, die Nr. 30 Es-dur, ist ein grandioses Fazit. Der zweite Satz zeigt mustergültig, wie gern Haydn in den neunziger Jahren mit entlegenen Tonartenbeziehungen spielte: Die romantische Transformation eines langsamen Menuetts steht in C-dur. Und auch das Finale, einer der vielen deutschen Tänze, die in diesen Trios vorkommen, ist als Mischung aus bukolischem Lärmen, virtuosem Klavierspiel und kontrapunktischen Zaubertricks echtester Haydn.

Klaviermusik

Der Name Joseph Haydn fällt weit seltener im Zusammenhang mit der Klaviersonate als mit dem Streichquartett oder der Symphonie. Er war zwar als Klavierspieler nicht unbegabt, doch räumte er selbst ein, kein Zauberer an den Tasten gewesen zu sein, weshalb er auch, anders als Mozart und Beethoven, keine Sonaten zum Eigenbedarf komponiert hat. Dennoch stand das Instrument immer im Zentrum seines Schaffensprozesses. Es war für ihn eine unumstößliche Routine, am Morgen seine Gedanken auf dem Clavichord, dem Cembalo oder seit den achtziger Jahren auf dem Fortepiano auszuprobieren – ganz gleich, welche Besetzung ihm

vorschwebte. Außerdem schrieb er als Erwachsener fleißig für das Klavier: in den frühen Wiener Jahren Cembalostücke für aristokratische Schüler, am Ende in London die drei großen letzten Sonaten.

Mit wenigen Ausnahmen pflegt man Haydns um die sechzig Sonaten als Unterrichtsstoff zu betrachten, und die meisten führenden Pianisten strafen sie mit Missachtung. Dabei sind sie weit mehr als Mozarts viel schmaleres Sonatenschaffen ein Kartenwerk, das die Entwicklung der klassischen Sonate repräsentiert. Den Anfang bilden leichtgewichtige Divertimenti und Partiten, die sich an Baldassare Galuppi und andern Komponisten der Zeit orientieren, insbesondere am Cembalostil des Wieners Georg Christoph Wagenseil; dann folgen in den späten sechziger und frühen siebziger Jahren persönlichere Sonaten, die oftmals durch Carl Philipp Emanuel Bach und seine *Empfindsamkeit* beeinflusst sind; und nach der bewusst „volkstümlichen“ Idiomatik der siebziger und achtziger Jahre kommen schließlich die prachtvollen, nicht selten prophetischen Werke, die in London zur öffentlichen Aufführung geschrieben wurden.

Nach der charmanten *Galanterie* der Werke, die in den fünfziger und frühen sechziger Jahren entstanden, ist die erste Sonate, in der Haydn eine durchgehende Individualität an den Tag legt, jene mit der Hoboken-Nummer 46 aus der Zeit um 1767/68. Mit einem Seitenblick auf Carl Philipp Emanuel Bachs *Empfindsamkeit* verrät das schöne, köstlich gearbeitete Werk in As-dur, auf welcher fesselnde Weise sich Haydns musikalische Sprache intensiviert, nachdem er 1766 zum Ersten Kapellmeister des Fürsten Esterházy befördert worden war. Herausragende Sonaten sind auch die elegische Sonate Nr. 44 g-moll (wieder ein von der *Empfindsamkeit* beeinflusstes Stück) sowie die prächtige Nr. 20 in c-moll von 1771. Das ist nun Haydns *Appassionata*, ein Unikat unter seinen Sonaten aufgrund ihrer tragischen Eindringlichkeit, die sich am Ende des Finales zu verzweifelter Wut steigert. Die meisten der zwischen 1773 und 1784 komponierten Sonaten sind relativ leichtgewichtige Stücke, dabei aber voll Haydnscher Subtilität und Überraschungen. Auch in dieser Reihe, die mit den Fürst Nicolaus von Esterházy gewidmeten Nummern 21–26 beginnt, wird der moderne Hörer am stärksten durch die Sonaten in Moll-Tonarten beeindruckt: durch die trotzig Sonate Nr. 32 h-moll und die Nr. 36 in cis-moll, die mit einem langsamen Menuett von exquisiter, raffinierter Melancholie zu Ende geht. Die unterhaltsamen zweisätzigen Sonaten Nr. 40–42 aus dem Jahre 1784 sind der sechzehnjährigen Prinzessin Marie Hermenegild Esterházy dediziert – womöglich ein Hochzeitsgeschenk für die junge Frau, die im Jahr zuvor den zukünftigen Fürsten Nicolaus II. und letzten Dienstherrn Haydns geheiratet hatte.

Weit ambitionierter ist die expressive Spannweite der beiden Sonaten aus den Jahren 1789 und 1790. Es sind dies die zweisätzige Nr. 48 in C-dur, die das gesamte Spektrum des Fortepianos mit bislang nicht gekannter Kraft und Leuchtkraft auslotet (im Rondofinale wird das Klavier beinahe wie ein Orchester behandelt) sowie die zärtliche, im *Adagio* geradezu leidenschaftliche Nr. 49 Es-dur, die Haydn für seine gute Freundin und Vertraute Maria Anna von Genzinger geschrieben hat. Bei

seinem zweiten Besuch in London komponierte er 1794/95 dann die drei Sonaten 50–52, in denen er die Klangmöglichkeiten der neuen Broadwood-Klaviere ausnutzte. Neben der intimen, zweisätzigen Sonate Nr. 51 stehen die beiden für die Berufspianistin Therese Jansen entstandenen Stücke Nr. 50 und 52 als die grandiosesten, „öffentlichsten“ Sonaten aus Haydns Feder. Der Kopfsatz der Nr. 50 C-dur ist ein *non plus ultra* an thematischer Sparsamkeit, wobei die Bausteine tatsächlich aus kleinen Strohhalmen gefügt werden; demgegenüber ist das Finale, *de facto* ein Scherzo, ein aussichtsreicher Kandidat im Wettbewerb um die subversivste Komödie des Komponisten. Die Sonate Nr. 52 Es-dur ist vornehm, großzügig und beinahe symphonisch angelegt; ihr Kopfsatz ist harmonisch weit gespannt, das *Adagio* bewegt sich grüblerisch in der entlegenen „neapolitanischen“ Tonart E-dur, und das Finale sprüht nur so vor funkelndem Witz und chromatischer Raffinesse.

Skrupellose Verleger brachten zu Haydns Lebzeiten nicht nur Sonaten, sondern auch zahlreiche kleinere Klavierwerke in Umlauf, die nicht authentisch waren – vor allem Variationen, die sich gerade bei Amateuren unerschütterlicher Beliebtheit erfreuten. Nur vier Variationswerke können eindeutig Joseph Haydn zugeschrieben werden. Davon ist das bei weitem bedeutendste das melancholische *Andante con variazioni* f-moll von 1793 (Hob: XVII: 6), in dem Haydn wieder einmal seinem bevorzugten Aufbau folgt und abwechselnd zwei miteinander verwandte Themen (eins in Moll, ein zweites in Dur) verändert. Die Komposition gipfelt in einer erstaunlichen, fieberhaft intensiven Coda. Haydn hat ferner Deutsche Tänze und Menuette vom Orchester aufs Klavier übertragen und in verschiedenen Lieferungen veröffentlicht. Außerdem brachte er verschiedene andere kleine Klavierstücke heraus, unter denen vor allem das *Capriccio* C-dur Hob. XVII: 4 mit seinen orchestralen Effekten und den vielen kapriziösen Verrücktheiten zu nennen ist, die dem Titel alle Ehre machen.

Oratorien

Il ritorno di Tobia

Sein erstes Oratorium, *Il ritorno di Tobia* schrieb Joseph Haydn im Herbst und Winter 1774/75 für die Wiener *Tonkünstler-Societät*, die alle zwei Jahre Oratorienaufführungen zum Besten der Witwen und Waisen ihrer verstorbenen Mitglieder veranstaltete. „Die Rückkehr des Tobias“ wurde am 2. April 1775 von rund 180 Musikern aus der Taufe gehoben und war sowohl in künstlerischer wie finanzieller Hinsicht ein riesiger Erfolg. Heute ist *Il ritorno di Tobia* von allen großen Werken

Haydns freilich das unbekannteste. Der in der Tradition des damals modernen Oratoriums neapolitanischer Prägung gehaltene *Tobia* ist im Grunde eine geistliche *opera seria*, die durch eine Reihe kolossaler Bravourarien vorangetrieben wird. Diesen stehen in der Urfassung gerade einmal drei Chöre kontrastierend gegenüber.

Der wesentlichste Stolperstein des Werkes ist das hoffnungslos undramatische Libretto von Giovanni Gastone Boccherini, dem Bruder des Komponisten Luigi. Mit mehreren Morden und Wundertaten hätte die Geschichte aus dem apokryphen Buch des Alten Testaments ein Fest für Komponisten werden können. Statt dessen bemüht sich Boccherini angestrengt um die klassische Schicklichkeit und verlegt die Abenteuer des Titelhelden in die Vergangenheit, wobei er uns nun nicht von dem tatsächlichen Geschehen erzählt, sondern auch ausführt, was geschehen wäre, wenn die Dinge eine andere Wendung genommen hätten. In dramatischer Hinsicht ist *Tobia* also völlig missraten, doch die Musik ist um vieles besser, als die beklagenswerte Reputation des gesamten Werkes würde vermuten lassen. Unter den enorm anspruchsvollen Arien finden sich solche Perlen wie Annas „Alptrahmszene“ und Saras „Non parmi essere“, ein Stück von verzückter Zufriedenheit, in der die zarte vokale Kantilene durch üppige konzertante Stimmen für Flöten, Oboen, Englischhörner, Fagotte und Hörner nur noch vermehrt wird.

In der Fastenzeit des Jahres 1784 brachte Haydn das Oratorium für zwei Konzerte der *Tonkünstler-Societät* noch einmal an die Öffentlichkeit. Zu diesem Zweck hatte er viele Arien gekürzt und zwei weitere Chöre komponiert, von denen jeder mit dramatischem Effekt über die voraufgegangene Arie hereinbricht. Das „Gran Dio“ des ersten Teils ist ein glänzender kontrapunktischer C-dur-Satz, der durchaus in eines der späteren Oratorien passen würde, wohingegen der erstaunliche „Sturm“-Chor „Svanisce in un momento“ als geistliche Motette mit dem Titel *Insanae et vanae curae* bekannter geworden ist.

Die Schöpfung

Das Saatkorn zu dem Oratorium *Die Schöpfung* wurde bei Haydns erstem Besuch in London gelegt. Während des Händelfestes von 1791 erlebte der Gast aus Österreich in der Westminster Abbey die überwältigenden, riesenhaften Aufführungen des *Messiah* und *Israel in Egypt*. Diese inspirierten ihn, selbst ein Werk dieser Art zu schreiben. Vier Jahre später übergab ihm der Geiger und Impresario Johann Peter Salomon ein anonymes englisches Libretto über das Thema der Schöpfung, das dem Vernehmen nach ein halbes Jahrhundert früher für Händel selbst kompiliert worden war. Haydn fand den Text „gut ausgewählt“ und fragte, wieder in Wien, den Kaiserlichen Bibliotheksdirektor und Fachmann für „Alte Musik“, Baron Gottfried van Swieten, nach dessen Meinung. Dieser gab zu verstehen, dass er in dieser Vorlage ein Sujet von solcher Erhabenheit sah, wie er sich seit langem für Haydn gewünscht hatte. Er habe ihn, wie er später schrieb, ermutigt, das Werk zu schreiben, da es seines Erachtens dem unerschöpflichen Genie die Möglichkeit gab, sich mit aller Kraft auszudrücken.

Die Hauptquellen des Librettos waren neben der Schöpfungsgeschichte des Alten Testaments das *Verlorene Paradies* von Milton (für die Akkompagnato-Rezitative und Arien) sowie das Buch der Psalmen (für die großen, feierlichen Chöre). Nachdem van Swieten eine deutsche Fassung hergestellt hatte, verfasste er auch eine häufig gestelzte „Rückübersetzung“, die oft nur schlecht mit der Musik zusammengeht (man hat zahlreiche Versuche unternommen, das nach den Worten des schottischen Verlegers George Thomson „miserable, gebrochene Englisch“ zu verbessern). Der Baron hatte sein Textbuch 1796 fertig. Haydn hatte inzwischen bereits damit begonnen, die „Vorstellung des Chaos“ zu skizzieren, die zu den größten harmonischen Kühnheiten des 18. Jahrhunderts gehört. Im Manuskript finden sich etliche, vielleicht auf Haydns Bitten unterbreitete Vorschläge, wie der Text zu vertonen sei. Dabei war einiges so offensichtlich, dass es ein Blinder hätte sehen müssen, anderes hingegen wurde abgelehnt. Unerschütterlich bestand van Swieten allerdings darauf, dass die Worte „Es werde Licht“ – „Und es ward Licht“ nur einmal gesungen würden, womit er einen kleinen Anteil an einem der elementarsten und packendsten Momente der Musik überhaupt für sich beanspruchen kann.

Mit ihrem Bild von einem wohltätigen, rational geordneten Universum und ihrem essentiell optimistischen Blick auf die Menschheit, der durch keinerlei romantische Angstgefühle beeinträchtigt wurde, entsprach *Die Schöpfung* vollkommen dem Charakter der Aufklärung (anders als in *Paradise Lost* wird der Sündenfall nur *en passant* berührt). Auch die geistliche Aussage, in der Konflikte, Schuld und Vergeltung auf ein Minimum reduziert sind, fand ihr Echo in Haydns eigener Überzeugung. Die Komposition des Oratoriums war für ihn ein Akt der religiösen Hingabe. Er schloss die Partitur Ende 1797 ab, und die erste, private Aufführung fand am 30. April 1798 im Palais Schwarzenberg statt. Die Rezeption war ekstatisch. Weitere halbprivate Aufführungen wurden im Mai veranstaltet. Im folgenden Jahr hatte dann auch das größere Wiener Publikum die Möglichkeit, Haydns *opus summum* zu erleben: Die opulente Aufführung im Burgtheater am 19. März 1799 sorgte erwartungsgemäß für eine Sensation; und binnen weniger Jahre wurde die idyllische Vision der *Schöpfung*, die so krass mit dem Durcheinander der napoleonischen Kriege kontrastierte, in ganz Mitteleuropa, Großbritannien und Frankreich gefeiert.

Die Jahreszeiten

Baron van Swieten schlug Kapital aus dem phänomenalen Erfolg der *Schöpfung* und präsentierte Haydn, wiederum nach einer britischen Quelle, einen weiteren Oratorientext: seine eigene Adaption des berühmten pastoralen Epos *The Seasons*, das James Thomson 1730 veröffentlicht hatte. Dabei warf der Bearbeiter einen großen Teil der abstrakten Moralisierung über Bord. Er verlegte die Handlung in Haydns österreichische Heimat, gab dem „Winter“ durch eine Reihe volkstümlicher

Gedichte ein fröhlicheres Gesicht und ließ im Geiste des aufgeklärten Optimismus solche tragischen Details weg wie den Tod des Wanderers, der in einem Schneesturm erfriert.

Der Baron war gewiss kein Poet. Immer wieder verwässerte er Thomsons brillante Bilderwelt, wobei er sein Ungeschick noch vermehrte, als er sich wiederum an einer Rückübersetzung ins Englische versuchte, die noch tolpatschiger als die der *Schöpfung* geriet. Geschickt war er allerdings bei der Auswahl der Details. In vieler Hinsicht entsprach das fertige Libretto dann genau Haydns Wellenlänge: Es ist mit der *Schöpfung* darin verwandt, das eine harmonische, göttlich geordnete Welt gepriesen wird, die jetzt aber ein noch größeres Spektrum umfasst – vom Sturm über die Hirschjagd und die Weinlese, die Haydn zu einem seiner drei hinreißendsten Chöre anregte, bis hin zu Lobgesängen auf die Größe des Allmächtigen.

Bei der Arbeit an den *Jahreszeiten* legte Haydn jedoch einen immer größeren Widerstand an den Tag. Er behauptete, es fehle ihm die Kraft, und das Libretto sei im Vergleich mit der *Schöpfung* banal. Die quakenden Frösche und zirpenden Heimchen verspottete er als „französischen Quark“, und als er im *Herbst* zu den Worten „o Fleiß, o edler Fleiß“ kam, murrte er, er habe nie davon geträumt, einmal den „Fleiß“ zu vertonen, obwohl er doch sein Leben lang ein fleißiger Mann gewesen sei.

Heute wird kaum noch jemand behaupten, dass ein weniger erhabenes Sujet zwangsläufig auch eine weniger inspirierte Musik zeitigen müsse. Was immer Haydn an Bedenken haben mochte – van Swietens Text bot ihm eine Fülle an Stoff, um seine Fantasie zu entzünden, und er entsprach dem Text mit einer Musik von schwirrender Vitalität und größtem Erfindungsreichtum. *Die Jahreszeiten*, die am 24. April 1801 im Palais Schwarzenberg vor geladenen Gästen uraufgeführt wurden, beschwören auf fröhliche Weise die Welt, in der der Komponist als Sohn eines Stellmachers aufgewachsen war. Ungeachtet der Anrufungen Gottes in den Schlusschören des „Frühlings“ und des „Winters“ sind *Die Jahreszeiten* ein äußerst hedonistisches Oratorium, das man durch übermäßig feierliche Aufführungen umbrächte. Im wesentlichen handelt es sich um eine Reihe lebenswürdiger Fresken, die in ihrer Verbindung des „Populären“ mit dem „Erhabenen“ sowie der Synthese aus pastoraler Unschuld, orchestralem und harmonischem Raffinement einen zusammenfassenden Höhepunkt in Haydns letzter Schaffensperiode darstellen. Wie Mozart in der *Zauberflöte* die Werte der Aufklärung feierte, so verkörpern auch *Die Jahreszeiten* ein umfangreiches stilistisches Arsenal – vom Wiener Singspiel, repräsentiert durch das bezaubernde Liebesduett im „Herbst“ und Hannes leicht schlüpfrige Geschichte im „Winter“, bis hin zu den edlen Fugato-Chören, die nie auch nur im entferntesten steif oder akademisch klingen.

Die Messen

Schon zu Haydns Zeit gab es Stimmen, die seine Messen wegen ihrer vermeintlichen Weltlichkeit kritisierten: Zu viel an Ballsaal und Opernhaus, zu wenig nüchternes, düsteres Büßertum seien darin vorhanden. Antonio Salieri beispielsweise warf dem Kollegen vor, sich schwer gegen den Kirchenstil versündigt zu haben. Haydn soll auf derlei Kritik ganz naiv geantwortet haben, dass *sein* Herz stets vor Freude hüpfte, wenn er an Gott dächte. Tatsache ist aber, dass sich Haydn und auch Mozart in ihren Messen jenes heiteren, von Neapel beeinflussten Idioms befleißigten, das seinerzeit in Österreich und Süddeutschland dominierte und das der Musikreisende Dr. Charles Burney missbilligend als „leichtfertige Arien mit turbulenten Begleitungen“ beschrieb – dieses Idiom ist das musikalische Gegenstück zu den lichten Rokoko-Interieurs, wie man sie beispielsweise in den Kirchen von Ottobeuren am Bodensee oder im Salzburger Dom findet und die gebaut wurden, um die Gläubigen durch Grazie und Vergnügen zu begeistern, anstatt ihnen Angst einzujagen.

Die zwei frühesten Messen von Haydn, die möglicherweise unechte Missa „Rorate coeli desuper“ sowie die *Missa brevis* F-dur von 1749 sind derart kurz, wie eine österreichische Messe das nur sein konnte. Darin gibt es verschiedene Klauseln für Gloria und Credo, die man, sehr zum Missvergnügen der kirchlichen Würdenträger, gleichzeitig sang. Als Haydn seine *Missa brevis* gegen Ende wieder in die Hände bekam, meinte er: „Was mir an diesem Werkchen besonders gefällt, ist die Melodie und ein gewisses jugendliches Feuer.“

Mit der zeremoniösen *Missa Cellensis in honorem Beatissimae Virginis Mariae* (1766) und der milden, durch den vollen Klang der Englischhörner getönten „Großen Orgelmesse“ (1768/69) kommen wir zu Haydns frühen Kapellmeisterjahren bei Fürst Esterházy, wo er nunmehr erstmals nicht nur für die instrumentale, sondern auch für die Kirchenmusik zuständig war. Die *Missa Cellensis* mit ihrem von Pauken und Trompeten verzierten C-dur-Glanz ist die umfänglichste Messe, die Haydn überhaupt geschrieben hat. Nach der Art der neapolitanischen „Kantatenmessen“ sind hier die Hauptabschnitte in selbständige Solo- und Chorsätze aufgeteilt (allein im „Gloria“ sind es deren sieben).

Weitaus konziser und intimer in ihrem Ausdrucksspektrum sind die beiden Messen aus den 1770er Jahren. Die vermutlich zum Namenstag des Fürsten Nicolaus entstandene „St. Nikolai-Messe“ G-dur von 1772 steht in der Tradition der österreichischen Pastoralmissen und enthält prominente Stimmen für hohe Hörner. In dem wiegenden Sechsviertel-Takt und den wohlklingenden Terzparallelen des „Kyrie“ (das als „Dona nobis pacem“ wiederholt wird) greift Haydn musikalische Bilder auf, die man mit der Advents- und Weihnachtszeit assoziiert. Zarter noch ist der Tonfall der sogenannten „Kleinen Orgelmesse“. Diese hat Haydn um 1775 für die

Kapelle der Barmherzigen Brüder geschrieben, die das Spital von Eisenstadt unterhielten. Während die Texte des „Gloria“ und „Credo“ in Rekordzeit durchgejagt werden, dehnt Haydn das ergreifende „Kyrie“ ebenso wie das „Benedictus“ aus – letzteres ein delikates Rokoko-Duett für Solosopran und Orgel. Die letzte Messe aus der Zeit vor den Londoner Reisen ist die zweite *Missa Cellensis* von 1782, die auch als „Mariazellermesse“ bekannt wurde. In ihrer kühnen Rhetorik und den symphonischen Tendenzen nimmt das vorzügliche Werk die sechs späten Messen vorweg (das „Kyrie“ ist beispielsweise wie der Kopfsatz einer Symphonie als feierlich-langsame Einleitung mit einem anschließenden *Vivace* in Sonatenform gestaltet).

Diese letzten Meisterwerke aus den Jahren 1796 bis 1802 entstanden mit Ausnahme der *Missa in tempore belli* allesamt zum Namenstag der Fürstin Marie Hermenegild Esterházy und übertreffen selbst die besten Werke, die Haydn früher auf diesem Gebiet geschaffen hat, an Dramatik und spiritueller Tiefe. Sie tun der liturgischen Konvention Genüge, engagieren sich in anspruchsvollen musikalischen Auseinandersetzungen und bringen Haydns ehrfürchtig-lebensbejahenden Glauben in großzügigster Weise zum Ausdruck – einen Glauben, der nach den Worten seines Freundes und Biographen Georg Griesinger nicht von einer düsteren, gequälten Art, sondern vielmehr fröhlich und versöhnlich war. In diesen Kompositionen krönte *und* transzendierte Joseph Haydn die österreichische Messentradition des 18. Jahrhunderts, wobei er der Gattung seine eigenen Markenzeichen der symphonischen Dramatik und kontrapunktischen Meisterschaft aufprägte und sie mit Chorsätzen versah, in deren Brillanz und Beweglichkeit sich die Begegnung mit Händels Oratorien in London spiegelt.

Die Chronologie ist zwar nicht ganz niet- und nagelfest, doch dürfte die erste der letzten Messen, die *Missa Sancti Bernardi von Offida*, am 11. September 1796, am ersten Sonntag nach dem Namenstag der Fürstin, in der Eisenstädter Bergkirche aufgeführt worden sein. Es ist dies auch der Tag des Heiligen Bernard von Offida (1604–94), eines Kapuziners, der sein Leben in den Dienst der Armen gestellt hatte. Haydns Messe war somit zugleich ein Tribut an die Fürstin wie auch eine Würdigung des Mönches, den Papst Pius VI. erst 1795 heiliggesprochen hatte. Der Beiname „Heiligmesse“ verdankt sich der Verwendung des alten deutschen Chorals „Heilig, Heilig“ für die Innenstimmen des „Sanctus“. Das „Et incarnatus est“ des „Credo“ vertonte Haydn als einen zarten Kanon für drei solistische Frauenstimmen, die ätherisch von Klarinetten, Fagotten und Pizzikato-Streichern begleitet werden. Denselben Kanon hatte der Komponist erst kurz zuvor auf weltliche Worte geschrieben – doch niemand, der das nicht weiß, käme bei dieser himmlischen Musik auf einen solchen Gedanken.

Die *Missa in tempore belli* oder „Paukenmesse“ wurde als einzige der späten Messen nicht zum fürstlichen Namenstag aus der Taufe gehoben. Marie Hermenegild wurde zwar im September 1797 unter der Leitung des Komponisten mit einer Aufführung des Werkes beehrt, doch die Premiere hatte bereits am 26. Dezember 1796 bei einem Wiener Gottesdienst stattgefunden, in dem Joseph Franz von Hoffmann zum Priester geweiht wurde. Dessen Vater war kaiserlicher Kriegszahlmeister und dürfte die

Messe in Auftrag gegeben haben – möglicherweise sogar mitsamt ihrem „kriegerischen“ Sujet. Im Herbst 1796 lagen Napoleons Truppen bereits in der Steiermark. Die Paukenwirbel und Bläserfanfaren des „Agnus Dei“ sind eine theatralische Beschwörung der vorrückenden französischen Armeen, und auch sonst ist der Krieg zu spüren: feurig in den martialisch schmetternden Fanfaren des „Gloria“ und des „Dona nobis pacem“, unheilvoll in der langen Orchestereinleitung zum „Benedictus“ in c-moll.

Offenkundige Anspielungen auf den Krieg mit Hinweisen auf einen geradezu Beethovenschen Heroismus durchziehen auch die berühmte *Missa in angustiis* (wörtlich: „Messe in beklommenen Zeiten“), die auch als „Nelson-Messe“ bekannt ist und im Sommer 1798 in nur 53 Tagen komponiert wurde. In diesem Jahr hatte Fürst Nicolaus II. seine Bläser entlassen. Doch Haydn nutzte die Beschränkung der Mittel zu einer inspirierten Komposition, indem er die Streicher um eine prominente Orgelstimme (die er selbst spielte), drei vermutlich aus Wien geholte Trompeten und Pauken ergänzte. Diese entschieden archaische Besetzung verleiht dem Werk seinen einzigartig hageren, scharfkantigen Klang, der im d-moll des „Kyrie“ und des „Benedictus“ kühn-bedrohlich, in den D-dur-Abschnitten hingegen wild jubilierend wirkt. Der Solosopran spielt in diesem Werk eine Hauptrolle, die im „Kyrie“ besonders spektakulär ausfällt.

Von gänzlich anderem Charakter ist Haydns nächste Messe, die vermutlich am 8. September 1799 uraufgeführt wurde. Wenngleich die militärischen Trompetenfanfaren etwa in der langsamen Einleitung „Kyrie“ daran erinnern, dass auch dieses Werk „in Zeiten des Krieges“ entstand, so ist die „Theresienmesse“ doch die dezenteste und lyrischste der späten Messen. Ihre reduzierte Besetzung aus Streichern, Klarinetten, Trompeten (die in der B-Stimmung weniger grell klingen) und Pauken wird kompensiert durch einen auffallend großen Raum für die Solisten. Das Werk war offenbar ein Lieblingsstück der Kaiserin Marie Theresé, woraus sich der geläufige Beiname erklärt.

Bei den beiden prächtigen letzten Messen, der „Schöpfungsmesse“ von 1801 und der „Harmoniemesse“ von 1802, konnte Haydn wieder über die volle Bläserbesetzung verfügen. Beide sind für je zwei Oboen, Klarinetten, Fagotte, Hörner und Trompeten sowie Pauken, Orgel und Streicher geschrieben. Bei der „Harmoniemesse“ stand Haydn obendrein eine Flöte zur Verfügung, was diesem Werk zu der üppigsten Besetzung unter all ihren Geschwistern verhalf – eine Tatsache, die in dem Beinamen des Werkes zum Ausdruck kommt.

Der Beiname der „Schöpfungsmesse“ erklärt sich daraus, dass Joseph Haydn für das „Qui tollis peccata mundi“ des „Gloria“ gutgelaunt die Kontretanz-Melodie verwandte, zur der Adam und Eva in der *Schöpfung* ihr Duett zu singen haben. Wir mögen über diesen harmlosen Spaß schmunzeln. Kaiserin Marie Theresé jedoch, die zu den größten Bewunderern des Komponisten gehörte, war anscheinend gar nicht amüsiert: Auf höchsten Befehl änderte Haydn also ihre Druckausgabe des Werkes, um die anstößige Stelle zu beseitigen.

Die „Harmoniemesse“ kostete Haydn mehr Mühe als jede andere Messe. Anfang 1802 hatte er die Arbeit daran aufgenommen, und im Juni desselben Jahres schrieb er aus Wien an Fürst Nicolaus Esterházy, wie mühsam es vorangehe. Im August war sie dann schließlich fertig, und am 8. September fand in der Bergkirche die erste Aufführung statt. In der Musik gibt es freilich keinen Hinweis auf Haydns Müdigkeit: Man möchte eine herbstliche Heiterkeit in dem sonatenförmigen „Kyrie“ hören, das sich im Gegensatz zu den andern späten Messen durchweg im *Adagio* bewegt. Es ist ein großes symphonisches Gebet ohne den feierlichen Geist, den Haydn in seinen älteren Kyrie-Vertonungen beschworen hatte. Gleichmaßen originell ist das „Benedictus“: Was üblicherweise ein heiter-pastoraler Satz zu sein pflegt, erweist sich hier als ein spannungsvolles, teils ehrfürchtiges, teils ekstatisches Scherzo, das nur bei dem heiteren „Nebenthema“ der Solisten ein wenig nachgibt.

Lieder und Volkslied-Bearbeitungen

Die vierundzwanzig Lieder, mit denen Joseph Haydn 1781 und 1784 auf die wachsende Nachfrage aus Hausmusiker-Kreisen reagierte, sind heute nur noch selten zu hören. Trotz ihrer oft koketten und schalkhaften Texte zeichnen sich die besten von ihnen durch eine Grazie, einen Witz und, namentlich in dem eindringlichen, schubertschen Titel „Trost unglücklicher Liebe“, durch eine tiefe Empfindung aus, die über den blässlichen Charme des Rokoko hinausgehen. Im Mai 1781 meinte Haydn gegenüber seinem Verleger Artaria, dass das erste neue Dutzend seiner Lieder durch Abwechslungsreichtum, Natürlichkeit und hübsche, dankbare Melodien die frühen Werke der Gattung (von denen die meisten verschollen sind) wohl in den Schatten stellten. Er selbst sang und spielte sie gern in den Wiener Salons, beispielsweise in dem eleganten Heim des Herrn Franz Sales von Greiner, der ihn bei der Auswahl seiner Texte zu beraten pflegte.

Für seine zweite Liedkollektion aus dem Jahre 1784 erbat Haydn von Greiner „3 neue zärtliche Texte, weil fast alle die übrigen von einen lustigem ausdruck seyn; der Inhalt kann auch traurig seyn, damit ich schatten und licht habe, wie bey den ersten zwölf.“ Insgesamt sind diese Lieder tatsächlich „fröhlicher“ als die drei Jahre ältere Publikation, wobei allerdings zwei der schönsten Stücke, das opernhaft gewürzte „Das Leben ist ein Traum“ und das „Geistliche Lied“ einen nachdenklich ernsten Tonfall verraten.

Anders als die deutschen Lieder haben sich die beiden Sammlungen englischer Canzonetten, die Haydn 1794/95 verfasste, im Repertoire halten können – üblicherweise als Aperitif für gehaltvollere romantische Ware. Den Anstoß zu den Liedern gab Anne Hunter, eine Freundin des Komponisten und Witwe des bekannten Chirurgen Sir John Hunter, die selbst polierte Verse im aktuellen Zeitgeschmack schrieb. Sie lieferte die Texte zu allen sechs Liedern, aus denen das erste

Heft besteht, darunter den leicht sentimental „Pastoral Song“, der ein Favorit der viktorianischen Salons wurde, sowie die leidenschaftliche „Fidelity“ (Treue) in f-moll. Zur zweiten Folge hat Mrs. Hunter nur „The Wanderer“ beigesteuert, den Haydn mit einer schönen romantischen Schwermut vertonte. Darüber hinaus wählte sie Texte von Shakespeare („She Never Told her Love“), Metastasio („Sympathy“) und – wie in dem übermütigen „Sailor’s Song“ – von unbekanntem Dichtern. Die schönsten Lieder Haydns dürften aber wohl die zwei separat veröffentlichten Titel sein: der düster brütende „Spirit’s Song“ sowie „O Tuneful Voice“, in dem die inbrünstige *bel canto*-Linie mit einer großartigen modulatorischen Freiheit kombiniert ist.

Die ersten der insgesamt bald 400 schottischen und walisischen Volkslieder, die Haydn arrangiert hat, entstanden aus einer Hilfsaktion, die sich am Ende als äußerst lukrativer Nebenerwerb herausstellte. In den sechziger Jahren hatten die Übersetzungen der melancholischen, nebelverhangenen Ergüsse des schottischen Barden Ossian und Sohn des Fingal (3. Jh.) die europäische Begeisterung für das uralte Keltentum entfacht, wobei sich später herausstellte, dass es sich um eine der berühmtesten literarischen Fälschungen des 18. Jahrhunderts handelte, weil nämlich „Ossian“ und sein englischer Übersetzer James Macpherson ein und dieselbe Person waren. Als nun der Londoner Verleger William Napier 1791 Konkurs anmelden mußte, bot ihm Haydn seine Hilfe an, indem er ihm – offenbar ohne Bezahlung – zu einhundert Volksliedern einfache Begleitungen für Klavier, Violine und Violoncello (*ad libitum*) anbot. Diese nach Napier so „wild und ausdrucksvollen Melodien“ waren in ihrer für die Salons des ausgehenden Jahrhunderts „domestizierten“ Bearbeitung ein solcher Erfolg, dass der Verlag gerettet war. Napier zahlte Haydn sogar ein Honorar von £50 und bat sogleich um fünfzig weitere Einrichtungen, die er 1795 veröffentlichte, als der Komponist zum zweiten Mal in London weilte.

Bis zum Oktober 1799 herrschte Ruhe an der schottischen Front. Dann bot der Edinburgher Verleger und leidenschaftliche Volksliedsammler George Thomson dem Gast aus Wien ein verführerisches Honorar von zwei Dukaten pro Stück, wenn er ihm eine Serie schottischer und walisischer (sowie einiger irischer) Lieder arrangierte. Thomson schickte die für gewöhnlich untextierten Melodien in regelmäßigen Lieferungen, und im Laufe der nächsten vier Jahre schuf der alternde Komponist annähernd 200 Bearbeitungen, die mit ihren instrumentalen Vor- und Nachspielen („Symphonien“) kunstvoller sind als die älteren Arrangements für Napier. Thomson war entzückt und schrieb Anne Hunter nach London, dass die „Begleitungen, die Haydn für die Lieder komponierte, allgemein über die Maßen gelobt werden.“ Zwischen 1802 und 1804 fertigte Joseph Haydn außerdem fünfundsiebzehn Bearbeitungen für den Edinburgher Buchhändler und Verleger William Whyte an. Heute ist allerdings bekannt, dass er, während die Kraft allmählich nachließ, einige Sätze für die beiden letztgenannten Verlage seinen Schülern (vor allem Sigismund Neukomm) übertrug, ohne die wahren Autoren zu verraten.

Die Streichquartette

Bevor Joseph Haydn Mitte der fünfziger Jahre seine ersten Streichquartette schrieb, hatten schon Komponisten wie Ignaz Holzbauer und Johann Christoph Wagenseil gelegentlich Divertimenti für zwei Violinen, Bratsche und Violoncello verfasst. Diese älteren Musiker interessierten sich aber nicht für die Möglichkeiten, die die Besetzung zu bieten hatte. „Ein ganz zufälliger Umstand“ war es, der Haydns Aufmerksamkeit nach eigenen Worten auf diese Gattung lenkte und dazu führte, dass sich aus den bescheidenen Anfängen als Freiluftserenade ein Medium für die geistreichsten und anspruchsvollsten musikalischen Abläufe erhob.

Haydns Freund und Biograph Georg Griesinger berichtet von dem „zufälligen Umstand“, der zur Erprobung der Streichquartettbesetzung führte: „Ein Baron Fürnberg hatte eine Besitzung im Weinzierl, einige Posten von Wien, und er lud von Zeit zu Zeit seinen Pfarrer, seinen Verwalter, Haydn und Albrechtsberger (einen Bruder des bekannten Contrapunktisten, der das Violoncell spielte) zu sich, um kleine Musiken zu hören. Fürnberg forderte Haydn auf, etwas zu komponieren, das von diesen vier Kunstfreuden aufgeführt werden könnte. Haydn, damals achtzehn Jahre alt, nahm den Auftrag an, und so entstand sein erstes Quartett, welches gleich nach seiner Erscheinung ungemeinen Beyfall erhielt, wodurch er Muth bekam, in diesem Fache weiter zu arbeiten.“

Griesinger musste sich natürlich auf das verlassen, woran sich Haydn ein halbes Jahrhundert später erinnerte, und dieser irrte sich bei dem Datum: Die sommerlichen Quartettpartien bei Fürnberg hatten mit ziemlicher Sicherheit zwischen 1754 und 1757 stattgefunden (Haydn war anfangs also bereits zweiundzwanzig Jahre alt), und einige der ersten Streichquartette – die als Opus 1 und Opus 2 veröffentlichten Stücke sowie ein als Opus 0 bekanntes Es-dur-Quartett – könnten sogar erst 1761/62 entstanden sein, als Haydn gerade in die Dienste der Esterházy getreten war.

Diese kleinen, vom Komponisten als *divertimenti a quattro* bezeichneten Werke verdienten ihre rasche Beliebtheit durchaus. Die Folge von fünf kompakten Sätzen und ihr frischer, fröhlicher Tonfall sind ebenso typisch für die österreichische Serenadenmusik der Zeit wie die Texturen, die bisweilen eher orchestraler Natur sind. Der Überschwang jedoch und die melodische Unverbrauchtheit lassen schon in diesen ersten Quartetten erkennen, dass es mit dem jungen Komponisten etwas besonderes auf sich hat – wie auch das Vergnügen an unregelmäßigen Phrasenlängen und der Sinn für Humor, wie man beispielsweise ganz deutlich in dem *Presto scherzo* des op. 1 Nr. 3 hört, wo es zu einem neckischen Schlagabtausch zwischen erster Geige und Bratsche auf der einen sowie zweiter Geige und Violoncello auf der andern Seite kommt. Es waren Sätze dieser Art, die die grimmige Kritik aus Norddeutschland veranlasste, Haydn die „Herabwürdigung der Musik zu komischen Tändeleien“ vorzuhalten.

Nach den einnehmenden frühen Werken schrieb Haydn fast ein Jahrzehnt lang keine neuen Streichquartette. Als er sich dem Medium dann allerdings wieder zuwandte, tat er es mit Begeisterung: In rascher Folge entstanden die drei Kollektionen op. 9 (um 1769), op. 17 (1771) und op. 20 (1772), in denen sich abzeichnet, dass das Streichquartett erwachsen wird. Die Werke stammen aus einer Phase, in der Haydns kompositorische Größe nicht mehr zu bestreiten war; die Musik verrät eine Ernsthaftigkeit, eine rhetorische Meisterschaft und eine Beherrschung der thematischen Entwicklung, die nichts mehr mit den Quartett-Divertimenti der späten fünfziger Jahre zu tun haben.

Die drei Sammlungen zeigen uns eine stetige Progression bis zu den vollendeten Werken des Opus 20, das einen ebensolchen Meilenstein in der Geschichte des Streichquartetts darstellt wie die *Eroica* in der Entwicklung der Symphonie. Von den Quartetten op. 9 mit ihren oft kunstvollen ersten Violinstimmen (die sicherlich für Luigi Tomasini, den Stimmführer der Esterházy'schen Kapelle, gedacht waren) steht nur eines in Moll: die Nr. 4. Dieses Werk in d-moll unterscheidet sich von seinen Geschwistern durch die meisterhaften Quartett-Texturen wie auch vor allem durch den Charakter seiner Ideen. Im Vergleich mit den meisten Werken des Opus 9 zeigt das unterschätzte Opus 17 eine größere satztechnische Leichtigkeit und Flexibilität, bei der allmählich die interessanten musikalischen Dinge gleichberechtigter auf die Instrumente aufgeteilt werden – mit Ausnahme der langsamen Sätze, die wesensmäßig noch immer Arien der ersten Violine mit einer Begleitung sind. Durchgängiger werden auch kontrapunktische Mittel verwandt, namentlich in den Finalsätzen. Und wieder hebt sich das Moll-Quartett aus dem Kontext heraus: Der Kopfsatz der Nr. 4 in c-moll enthält ein Dreitonmotiv, das die Musik unablässig in andere harmonische Richtungen kehrt.

In technischer, formaler und expressiver Hinsicht erreicht das Opus 20 neue Höhen. Die thematische Durchführung ist noch kraftvoller und rigoroser als in den besten Stücken des Opus 17. Haydn erkennt jetzt allmählich, welch ein dynamisches Potential den kleinsten Motiven innewohnt, während die Reprise der Kopfsätze, vor allem jene der Nr. 3 in g-moll, nicht eigentlich das Geschehen der Exposition wiederholen, sondern diese vielmehr auf drastische Weise uminterpretieren. Von gleicher Bedeutung ist in der Kollektion das gesteigerte Empfinden für Tonfarben und die größere Vielfalt an Texturen: Das Finale des dritten Quartetts verteilt sein Thema auf die Instrumente, während die Nr. 2 in C-dur mit einem dreistimmigen Kontrapunkt beginnt, in dem das Violoncello die Führung übernimmt. Das Streben nach einer Gleichberechtigung der vier Spieler gipfelt logischerweise in den Schlussfugen der Quartette Nr. 2, 5 und 6: Haydn hatte diese barocke Textur in seiner Kirchenmusik vervollkommen; hier koloriert er sie nun durch die Dramatik und den Geist seines Sonatenstils, was besonders im zweiten und sechsten Quartett deutlich wird, wo eine Fuge über vier bzw. über drei Themen den Abschluss bilden. Nicht minder erstaunlich ist das gewaltige Ausdrucksspektrum des Opus 20, das von der elegischen Nr. 5 in f-moll über den fröhlichen, in späteren Finales immer wieder gern aufgegriffenen Zigeunerschwung am Ende der Nr. 4 bis zu der verzückten Innerlichkeit des *Affetuoso e sostenuto* aus dem ersten Quartett der Serie reicht.

Nach der monumentalen Leistung des Opus 20 legte Haydn das Medium wieder für fast zehn Jahre beiseite, derweil er sich vor allem auf die Oper konzentrierte. Als er dann die Quartette schrieb, die 1782 als op. 33 veröffentlicht wurden, behauptete er, diese seien „auf ganz neue Besondere art“ komponiert. Das hat man zwar als einen klugen Reklametrick des Mannes abgetan, der sich geschickt auf die Eigenwerbung verstand; doch es gibt tatsächlich neue Aspekte in diesem Opus 33, das im Vergleich mit der vorigen Publikation ein flüssigeres Gefühl für rhythmische Dinge und jenen leichteren, volkstümlicheren Ton erkennen lässt, der für den Haydn der späten siebziger Jahre insgesamt charakteristisch war. Der musikalische Spaßvogel tritt oft in Erscheinung – bei den falsch gesetzten Akzenten und den verkehrten Pausen des Menuetts aus dem fünften Quartett (Haydn bezeichnete diese Tanzsätze im Opus 33 sogar als „Scherzi“) oder in der komischen Zerfaserung und den verschiedenen „Fehlschlüssen“, die das Finale des zweiten Quartetts kennzeichnen, das nicht ohne Grund den Beinamen „Der Scherz“ erhielt. Die Atmosphäre geistreicher, raffinierter Konversation und die Verschmelzung kunstvoller Durchführungstechniken mit einer volkstümlichen Art der Melodik waren es, wodurch das Opus 33 den gewichtigsten Einfluss auf die sechs Quartette ausübte, die Wolfgang Amadeus Mozart 1785 komponierte und Haydn widmete.

Nach dem rührenden kleinen Quartett d-moll op. 42 von 1785, das vielleicht für Anfänger gedacht war, schlug Joseph Haydn aus dem künstlerischen und kommerziellen Erfolg des Opus 33 dergestalt Kapital, dass er seine 1787 entstandenen sechs Quartette op. 50 dem preußischen König und tüchtigen Amateurcellisten Friedrich Wilhelm II. widmete. Man hat in dieser Kollektion bisweilen die Antwort auf Mozarts „Haydn-Quartette“ gesehen. Doch es gibt in diesem Opus 50 kaum etwas von der expansiven Lyrik und sinnlichen Harmonik des jüngeren Kollegen; vielmehr hat Haydn sich musikalischer Prozeduren befließigt, die die Werke zu seiner asketischsten und geistig strengsten Quartettkollektion machten. Nichts könnte weiter von dem schwelgerischen Pathos entfernt sein, mit dem Mozart üblicherweise in Moll komponierte, als das scharfkantige Quartett Nr. 4 fis-moll mit seiner sparsam-unruhigen Schlussfuge. Und in wenigen Sonatensätzen hat Haydn die Implikationen von ein oder zwei winzigen, neutralen Motiven so fabelhaft genutzt wie in denen zu Beginn der Nummern 1, 3 und 5. Die gedankliche Dichte des Opus 50 ist sowohl in den zur Kontrapunktik neigenden Menuetten und Trios wie auch an den Finalsätzen zu erkennen, in denen die entspannte Rondo- und Variationsform des Opus 33 aufgegeben wird: Statt dessen finden sich hier straffe Sonatenstrukturen, mit denen die logische Strenge der vorausgegangenen Sätze ins Gleichgewicht gebracht wird.

Dem Opus 50 folgte ein weiteres Dutzend Quartette auf dem Fuße. Dabei handelt es sich um die beiden jeweils dreiteiligen Kollektionen, die 1788 als op. 54 und op. 55 veröffentlicht wurden, sowie um die sechs Werke des Opus 64 (1790). Letztere sind Johann Tost gewidmet, einem eigenbrötlerischen Geschäftemacher, der im Esterházy-Orchester als Stimmführer der zweiten Geigen tätig gewesen war. Sämtliche Quartette sind optimistischer und dramatischer als die des Opus 50, doch wird dabei die Virtuosität nie auch nur im entferntesten zum Selbstzweck, wie das hin und wieder beim Opus 9 der Fall gewesen war. Vielmehr werden die technischen

Aspekte besonders in dem C-dur-Quartett op. 54 Nr. 2 zu einem erstaunlich kraftvollen und rhetorisch kühnen Schlüsselement: in dem umfänglichen Kopfsatz mit seiner großen tonalen Spanne und einer beinahe orchestralen Klangtiefe ebenso wie in dem *Adagio* c-moll, wo die erste Violine wilde Zigeunerfantasien über dem brütenden, choralartigen Thema der tieferen Stimmen ausspinnt. Das berühmteste Stück des Opus 64 ist die Nr. 5, das „Lerchen-Quartett“, dessen hauchzartes *moto perpetuo*-Finale (ein mendelssohnsches Feenscherso *avant la lettre*) gern als Zugabe gespielt wird. Wenigstens genauso schön ist das sechste Quartett in Es-dur mit seinem milden, straff gearbeiteten Kopfsatz, dem exquisit texturierten *Andante* und dem abschließenden Sonatenrondo, das von instrumentaler Gefälligkeit und sorgloser kontrapunktischer Virtuosität erfüllt ist – ein Pendant zu den Finalsätzen der „Londoner“ Symphonien.

Drei Quartette des Opus 64, darunter auf jeden Fall die Nummern 5 und 6, wurden in Johann Peter Salomons *Hanover Square Concerts* gespielt, als Haydn 1791/92 erstmals in London weilte. Aufgrund ihres Erfolgs kam es 1793 zur Komposition der sechs Quartette op. 71 und op. 74, als sich Haydn in Wien von der ersten hektischen Reise ausruhte und auf die zweite vorbereitete. Während die früheren Quartette für private Aufführungen im kleinen Kreise von Kennern gedacht waren, sind die Stücke des op. 71 und op. 74 eigens auf die Hanover Square Rooms mit ihren 800 Sitzplätzen zugeschnitten. Dabei überschreiten sie zwar nie die Grenzen echter Kammermusik, und doch sind sie „öffentlicher“ als irgendeines der älteren Quartette: kraftvoller und expansiver gedacht, stärker im Klang, kontrastreicher in Texturen, Registern und Dynamik.

Die schnelleren Ecksätze, die jeweils durch eine markante Geste oder, wie op. 71 Nr. 2, durch eine langsame Miniatur-Introduktion eröffnet werden, tendieren zu größerer Eindringlichkeit und emsigeren Diskussionen, worin sich ihre Nähe zu den „Londoner“ Symphonien spiegelt. Besonders in den drei Stücken des Opus 74 zeigt sich außerdem eine Neigung, die allgemein beim späten Haydn zu finden ist – der ungewöhnliche Mut im Umgang mit der Tonalität, der sich innerhalb der Sätze durch weite Modulationen artikuliert und außerdem daran zu erkennen ist, dass die Trioteile in den Menuetten der Quartette op. 74 Nr. 1 und Nr. 2 eine Terz von der Tonika des Hauptteils entfernt liegen. Ein weiteres Beispiel ist das exaltierte *Largo assai* des sogenannten „Reiter-Quartetts“ op. 74 Nr. 3, dessen Tonart E-dur im glühenden Kontrast zu dem G-dur-Schluss des Kopfsatzes steht.

Haydns letzte vollständige Quartettsammlung ist das sechsteilige Opus 76 aus den Jahren 1796/97, das die Synthese aus volkstümlicher Zugkraft und gedanklicher Tiefe sowohl mit den „Londoner“ Symphonien als auch mit den Quartetten op. 71 und 74 teilt. Der musikalische Verlauf ist allerdings noch weniger vorhersehbar und erreicht bisweilen eine herrische Exzentrizität; die Texturen der Werke sind vielgestaltiger und fantastischer denn je. Der erste Satz der Nr. 2 in d-moll verarbeitet das erste Motiv der fallenden Quinte mit einer einzigartig obsessiven Kraft – ein *non plus ultra* an thematischer Konzentration. Die Ecksätze des „Kaiserquartetts“

Nr. 3 (so genannt, weil Haydn in dem *Adagio* seine eigene Kaiserhymne variiert, die früher als österreichische und dann als deutsche Nationalhymne bekannt wurde) – die Außensätze dieses Quartetts also übertreffen in ihrer quasi-orchestralen Tiefe und ihrem klanglichen Reichtum selbst die beiden älteren C-dur-Quartette op. 54 Nr. 2 und op. 74 Nr. 1, wohingegen das erste *Allegro con spirito* der Nr. 4 B-dur („Sonnenaufgang“) mit seiner herrlichen Transparenz das genaue Gegenteil darstellt. In den erhabenen langsamen Sätzen scheint sich eine Heiterkeit à la Wordsworth niederzuschlagen, die bisweilen durch eine visionäre Fremdartigkeit getönt ist wie vor allem in dem Fis-dur-Largo des Quartetts Nr. 5 D-dur.

1799 begann Haydn mit einer weiteren Reihe von sechs Quartetten. Doch seine physische Kraft hatte sich durch die Komposition der *Jahreszeiten* erschöpft, und er konnte nur noch zwei der geplanten Quartette abschließen, die 1802 als Opus 77 veröffentlicht wurden. Sie bilden den grandiosen Höhepunkt, der einerseits das lebenslange Streben krönt und andererseits einen weiten Blick in das neue Jahrhundert wirft. Aus den Menuetten sind jetzt flüchtige ganztaktige Scherzi geworden – so hemmungslos wie die Musik des jungen Beethoven. In beiden Finales hat Haydn seine rustikalen, volksmusikalisch beeinflussten Schluss-Sätze perfektioniert. Das hymnische Es-dur-*Adagio* der Nr. 1 ist das majestätischere Gegenstück zum *Largo* aus op. 76 Nr. 5, das ähnlich entfernte, leuchtende Regionen der Harmonik durchstreift; der langsame Satz der Nr. 2 hingegen bildet in seiner keuschen, fein gezogenen Zweistimmigkeit eine ruhige Apotheose aller „schreitenden“ *Andante*-Sätze, die Haydn geschrieben hat.

1803 komponierte Haydn das *Andante* und Menuett eines geplanten d-moll-Quartetts, das die beiden Werke des op. 77 ergänzen sollte. Doch der alte Komponist vermochte nicht mehr die Konzentration aufzubringen, die für die Ecksätze nötig gewesen wäre. Was schließlich als Opus 103 veröffentlicht wurde, war ein Fragment. Das *Andante* ist besonders in der Coda von der Melancholie des Abschieds getränkt, das Menuett jedoch ist ein wildes, verstörend chromatisches Stück und ein Beweis dafür, dass auch der betagte Haydn noch über eine ungetrübte Erfindungsgabe auf diesem Gebiet verfügte, das er beinahe im Alleingang zu den höchsten Höhen subtilen Ausdrucks und intellektueller Kraft geführt hatte.

Die Opern

L'infedeltà delusa

Seit Anfang der siebziger Jahre verbrachte Fürst Nicolaus Esterházy die meiste Zeit des Jahres auf seinem prachtvollen Sommersitz Eszterháza, den er aus dem Boden

der entlegenen ungarischen Sümpfe hervorgezaubert hatte. Er hatte inzwischen ein festes Opernensemble, und in jedem Sommer wurde obendrein eine Theatertruppe engagiert, um Stücke von Shakespeare bis zu aktuellen Lustspielen aufzuführen. Das Opernhaus mit seinen 400 Sitzplätzen war 1768 vollendet worden. Dazu kam 1773 ein neues Marionettentheater im Stile einer juwelengeschmückten Grotte. Dieses wurde mit Haydns *Philemon und Baucis* eingeweiht, und zwar im Rahmen der Feierlichkeiten die zu Ehren der Kaiserin Maria Theresia stattfanden, bei deren Besuch auch die *burletta per musica* namens *L'infedeltà delusa* aus der Taufe gehoben wurde. Fürst Nicolaus wusste nur zu gut, dass sein märchenhafter Luxus den einzigen Palast in Europa mit *zwei* ausschließlich zu ihrem Zwecke genutzten Opernhäusern ermöglicht hatte – womit er eine ungeheure kulturelle Macht zur Schau stellte, die die Besucher mit aufgerissenen Augen und einer Mischung aus Neid und Bewunderung betrachteten.

Die am 26. Juli 1773 uraufgeführte Oper *L'infedeltà delusa* („Untreue lohnt nicht“) ist irgendwo zwischen einem komischen Intermezzo und einer ausgewachsenen *opera buffa* angesiedelt. Sie besteht aus nur zwei Akten, enthält recht wenige Arien und verlangt gerade einmal fünf Personen – allesamt toskanische Bauern und Standardfiguren der *commedia dell'arte*. Dabei hat Haydn eine herrlich einfallsreiche Musik geschrieben, besonders für die Figur der Sandrina, die als einzige Gestalt der Handlung eine Entwicklung durchmacht und entsprechend mit einer gewissen Individualität versehen ist. Als Text diente die Adaption eines Librettos, das Maria Theresias ehemaliger Hofdichter Marco Coltellini verfasst hatte; die Bearbeitung dürfte der Hoftenor Carl Friberth vorgenommen haben, der auch den Filippo gab. In der Tradition der *commedia dell'arte* werden Habgier und väterlicher Despotismus vereitelt, worauf zwei junge Liebende ihre gehörige Belohnung erhalten. Sandrina liebt Nanni, doch ihr Vater will sie mit dem reichen Bauern Nencio verheiraten, auf den nun wiederum Nannis listenreiche Schwester Vespina („kleine Wespe“) ein Auge geworfen hat. Ihre Machenschaften, wozu etliche komische Verkleidungen gehörten, tragen wesentlich dazu bei, dass die Oper mit der Doppelhochzeit von Nanni & Sandrina sowie Vespina & Nencio endet.

La vera costanza

La vera costanza („Die wahre Standhaftigkeit“) wurde am 25. April 1779 zu Eszterháza uraufgeführt. Das Werk vermischt die üblichen *buffo*-Charaktere mit dem Geist der modischen *comédie larmoyante*, die auf die „sentimentale“ Romane von Samuel Richardson (insbesondere seine *Pamela*) zurückging. Die Handlung dreht sich um das „tugendhafte Fischermädchen“ Rosina, das nach ständiger Erniedrigung, nicht zuletzt durch die ungeheuer aufgeblasene Baronin Irene, mit ihrem aristokratischen, milde ausgedrückt: launischen Ehemann Graf Errico vereint wird. Es gibt heitere Nebenhandlungen mit erlesenen Lustspielfiguren: die Magd Lisetta,

Rosinas Bruder Masino und Villotto, einem zwar netten, aber ein wenig tölpelhaften Kerl. Die schönste Musik des Werkes ist allerdings in den Arien des Errico und der Rosina sowie in den langen „Kettenfinalen“ der Akte I und II zu hören, die einen Vorgeschmack auf das große Finale aus dem zweiten Aufzug von Mozarts *Figaro* geben.

Erricos Arie „A trionfar t’invita“ aus dem ersten Akt gehört zu den gewaltigsten, die Haydn je geschrieben hat. Ihre Form ist ganz und gar von dem bedenklichen emotionalen Zustand des Grafen diktiert. Sie beginnt in heroischer Manier, wenn Errico den lächerlichen Villotto in der Kunst der amourösen Eroberung unterweist, bricht plötzlich ab und wandelt sich in ein verzücktes *Adagio*, als der Graf von Rosinas Schönheit getroffen wird. Schließlich verliert er regelrecht den Verstand in dem wahnwitzigen c-moll-*Allegro*, das durch die gepeitschten Synkopen und finster-chromatischen Bässe noch gewaltsamer wirkt.

In Francesco Puttinis Libretto ist Rosina kaum mehr als eine aufklärerische Heiligenfigur aus Gips. Haydn stattet sie mit einer anrührenden emotionalen Wahrhaftigkeit aus, wie man sowohl an ihrer verzweifelten f-moll-Arie aus dem zweiten Aufzug wie in ihrer *scena* aus demselben Akt hört, wo Akkompagnato-Rezitative die Abschiedsstimmung der ergreifend schlichten, aufrichtigen E-dur-Arie „Care spiagge“ umrahmen. Die Musik Rosinas ist von unauffektierter Offenheit, frei von jedem *buffo*-Geplapper und ohne virtuose Koloratur-Schaustellung; so unterstreicht Haydn den geistigen Adel dieser Person, die sich deutlich von den lächerlichen, rasenden Gestalten ihrer Umgebung unterscheidet.

La fedeltà premiata

Mit Haydns komisch-pastoraler Oper *La fedeltà premiata* („Die belohnte Treue“) wurde am 25. Februar 1781 das Opernhaus von Eszterháza wieder eröffnet, das zuvor durch einen katastrophalen Brand vernichtet worden war. Der Fürst verliebte sich sogleich in das neue Werk – zweifellos wegen der Anspielungen auf die Jagd, die seine größte Leidenschaft war. Giambattista Lorenzi siedelt seine Geschichte im antiken Cumae an und nimmt dabei die klassischen Mythen von Opfer und Buße sowie die pastorale Konvention auf den Arm (in der Jagdszene etwa jagen die Tiere). Alljährlich müssen die Priesterinnen der Diana einem Seeungeheuer zwei treue Liebende opfern, bis eines Tages eine „Heldenseele“ ihr Leben anbietet. Dann wird der Fluch von Cumae genommen, der Frieden wieder hergestellt – was in letzter Minute dank der als *dea ex machina* eingreifenden Diana auch geschieht.

Obwohl etliche Charaktere (wie in *La vera costanza*) reine *buffo*-Figuren sind, enthält *La fedeltà premiata* einige der tiefstempfundenen Stücke, die Haydn je für die Opernbühne geschrieben hat – und das nicht nur für die beiden ernsten, aus einfachen Verhältnissen stammende Celia und ihren Liebsten Fileno, sondern auch für

die ehrgeizige, selbstsüchtige Amaranta. Meisterhaft sind die Finales der Akte I und II, die formal und harmonisch weiter gefasst sind als jene der *Vera costanza*. Insonderheit bei dem gewaltigen ersten Finale mit seinen 822 Takten haben wir den zwingenden Eindruck, dass die Musik die Handlung unterstreicht und von einer zur andern Phase des Dramas treibt.

Die in der Hauptsache elegische Musik der Celia und des Fileno bringt im ersten Akt unter anderem Celias Arie „Deh socorri un’infelice“, die fesselnd durch ein Solohorn gefärbt wird (ist das die Stimme des fernen Geliebten?); im zweiten Aufzug gibt es weiterhin für jede der beiden Gestalten eine umfangreiche *scena*. In Verkehrung der normalen Oper werden der Priesterstand, repräsentiert durch den boshaften, intriganten Melibeo, und der Adel – in Gestalt des geckenhaften Grafen Perrucchetto (Objekt von Amarantas Heiratsplänen) – als groteske und/oder lächerliche Gestalten gezeichnet. Alle drei Arien Perrucchettos sorgen mit aufgeregtem Geschwätz dafür, das dem Möchtegern-Würdenträger die Luft abgelassen wird. Im Textbuch ist die eingebildete Amaranta eine durch und durch komische Figur. Ihre Arien jedoch lassen eine überraschende Verletzbarkeit und Zärtlichkeit erkennen, so dass sie bei ihrem Monolog „Dell’amor mio fedele“ beinahe schon sympathisch wirkt – erlöst durch die Schönheit und Empfindsamkeit ihrer Musik.

Die Feuersbrunst

In seinem Werkverzeichnis erwähnt Joseph Haydn eine „opéra comique“ *Vom abgebrannten Haus* für das Marionettentheater von Eszterháza. Der große Haydn-Forscher H.C. Robbins Landon meint, dass dieses seit langem verschollene Werk identisch mit dem zweiaktigen Singspiel *Die Feuersbrunst* sei, das 1935 in Paris in einer anonymen Abschrift entdeckt wurde. Seine spätere Ehefrau Else Radant rekonstruierte die gesprochenen Dialoge, und er selbst richtete eine Aufführungsfassung ein, die 1963 bei den Bregenzer Festspielen (allerdings nicht mit Marionetten) ihre Premiere erlebte. Landon nahm als Entstehungsdatum die Jahre 1776/77 an, weil nur damals die in zwei Arien erforderlichen Klarinetten auf Eszterháza verfügbar waren. Von anderer Seite wurde die Echtheit der Oper angezweifelt, vor allem, nachdem sich herausgestellt hatte, dass die Ouvertüre mit drei Sätzen einer Symphonie von Haydns Schüler Ignaz Pleyel identisch ist.

Authentisch oder nicht, Landon hat *Die Feuersbrunst* treffend als ein „Stück für die Kutscher und Dienstmägde von Eszterháza“ bezeichnet. Es ist eine Schmierenskomödie, in der es um die Streiche der altbekannten Figur des Hanswurst geht. Die meisten Arien sind kurze, bisweilen derb-komische Strophenlieder, in denen reichlich vom Wiener Dialekt Gebrauch gemacht wird. Einige Nummern aber gehen doch tiefer – so etwa die lyrische E-dur-Arie der Columbine und das

Liebesduett von Columbine und Hanswurst. Beeindruckend ist auch der „Feuer-Chor“ in c-moll, zu dem am Ende des ersten Aktes Columbines Haus niederbrennt und dem die Oper ihren Namen verdankt.

Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuz

Mitte der achtziger Jahre war Joseph Haydn unbestritten der berühmteste Komponist der Zeit. Die europäischen Verleger überschlugen sich, um seine jüngsten Symphonien und Quartette zu ergattern, während renommierte Aufträge und Einladungen nicht nur aus Paris und London, sondern auch aus so fernen Städten wie Madrid und Neapel kamen. Die ungewöhnlichste Kommission war freilich die Anfrage aus dem fernen Cádiz, wo man sich eine Reihe orchestraler Reflexionen über *Die sieben letzten Worte Christi* wünschte. Für die 1801 veröffentlichte Partitur der Chorfassung hat Haydn selbst einen berühmten Bericht über die Entstehung des Werkes geschrieben:

„Es sind ungefähr funfzehn Jahre, daß ich von einem Domherrn in Cadix ersucht wurde, eine Instrumentalmusik auf die sieben Worte Jesu am Kreuze zu verfertigen. Man pflegte damals alle Jahre während der Fastenzeit in der Hauptkirche zu Cadix ein Oratorium aufzuführen, zu dessen verstärkter Wirkung folgende Anstalten nicht wenig beytragen mußten. Die Wände, Fenster und Pfeiler der Kirche waren nemlich mit schwarzem Tuche überzogen, und nur Eine, in der Mitte hängende große Lampe erleuchtete das heilige Dunkel. Zur Mittagsstunde wurden alle Thüren geschlossen; jetzt begann die Musik. Nach einem zweckmäßigen Vorspiel bestieg der Bischof die Kanzel, sprach eines der sieben Worte aus und stellte eine Betrachtung darüber an. So wie sie geendiget war, stieg er von der Kanzel herab, und fiel knieend vor dem Altare nieder. Diese Pause wurde von der Musik ausgefüllt. Der Bischof betrat und verließ zum zweyten, drittenmale u.s.w. die Kanzel, und jedesmal fiel das Orchester nach dem Schlusse der Rede wieder ein. Dieser Darstellung mußte meine Composition angemessen seyn. Die Aufgabe, sieben Adagio's wovon jedes gegen zehn Minuten dauern sollte, aufeinander folgen zu lassen, ohne den Zuhörer zu ermüden, war keine von den leichtesten; und ich fand bald, daß ich mich an den vorgeschriebenen Zeitraum nicht binden konnte.“

Haydn beendete *Die sieben letzten Worte* so zeitig, dass sie zur Fastenzeit 1787 sowohl in Cádiz wie in der Wiener Schlosskirche aufgeführt werden konnten. Im selben Jahr stellte er das heute bekannte Streichquartett-Arrangement her, und er autorisierte eine Klavierfassung. Er war besonders stolz auf dieses Werk, nannte es

eines seiner gelungensten und schrieb seinem englischen Verleger, die sieben Worte seien „durch Instrumentalmusik dergestalt ausgedrückt, daß es den Unerfahrensten den tiefsten Eindruck in seine Seele erweckt“.

Haydn ließ sowohl die Orchesterfassung wie auch die Quartettversion der *Sieben letzten Worte* bei seinen beiden triumphalen Aufenthalten in England spielen. Als er 1794 zum zweiten Male nach London reiste, hörte er in Passau eine vom dortigen Kapellmeister eingerichtete Fassung der *Sieben letzten Worte* mit Chor (andere Berichte nennen den September 1795, mithin die Heimreise nach Wien). Es überrascht nicht, dass Haydn der Meinung war, er hätte es besser machen können. Wieder in Wien, bat er den geachteten Baron Gottfried van Swieten, den späteren Librettisten der *Schöpfung* und der *Jahreszeiten*, um eine Revision des Textes. Dieser adaptierte und verbesserte den Passauer Text, wobei er sich beim abschließenden Erdbeben („Il terremoto“) aus K. W. Ramlers berühmtem Gedicht „Der Tod Jesu“ bediente. Haydn bearbeitete die Singstimme und verstärkte die ursprüngliche Orchestration mit je zwei Klarinetten und Posaunen sowie einer zweiten Flöte. Seine bedeutendste Ergänzung waren jedoch die kurzen *a cappella*-Einleitungen zu den „Worten“ (außer dem fünften), in denen der Chor die Satztitel singt. Nicht minder wichtig war das außergewöhnlich karge, archaisch klingende Interludium der Holz- und Blechbläser (samt Kontrafagott) zwischen dem vierten und fünften Wort. Die Chorfassung wurde am 26. März 1796 uraufgeführt. Sie erzielte einen unmittelbaren Erfolg und stellte das prächtige Original für Orchester weit in den Schatten.

In welcher Form auch immer, *Die sieben letzten Worte* sind die erhabenste und glühendste katholische Musik, die Haydn überhaupt geschrieben hat, und ein großartiger Ausdruck seiner tiefen Frömmigkeit. Durch sorgsam geplante Kontraste der Tonalität, Textur und Orchesterfarbe vermeidet er in dieser Folge anspruchsvoller, langsamer Sonatensätze (selbst das Bläser-Interludium verrät die Umrisse einer Sonatenform) jedwede Eintönigkeit. Gleichzeitig verbindet er die Worte durch wiederkehrende rhythmische und melodische Figuren: Besonders offenkundig ist das im ersten, dritten, fünften und sechsten Wort, die durchzogen sind von den fallenden Terzen, mit denen die flehentliche Bitte oder die Ergebung symbolisiert werden.

Übersetzung: Eckhardt van den Hoogen

Sinfonie

Da tempo immemore Haydn ha goduto del titolo di “padre della sinfonia”. L'appellativo, se interpretato letteralmente, ha qualcosa di illogico, in quanto la sinfonia si era evoluta dall'ouverture dell'opera italiana durante i primi decenni del Settecento: a partire dagli anni trenta del diciottesimo secolo, compositori quali G. B. Sammartini a Milano, Johann Stamitz, Ignaz Holzbauer e F. X. Richter a Mannheim e M. G. Monn e Christoph Wagenseil a Vienna avevano prodotto in continuazione “sinfonie” e “ouvertures” (i termini erano interscambiabili) caratterizzate da una marcata loquacità. Senza dubbio, prima di iniziare i suoi primi saggi in questo genere compositivo, Haydn aveva suonato e studiato le sinfonie di Monn, Wagenseil e altri maestri. In quel periodo, in Austria e nella Germania meridionale la popolarità della sinfonia minacciava di eclissare quella del concerto strumentale.

D'altro canto, Haydn *può* essere considerato il padre della sinfonia se inteso nel senso ch'egli fu il primo a realizzare in pieno il potenziale drammatico del genere sinfonico. Nonostante il loro esiguo valore intrinseco, le sue primissime sinfonie propongono già una logica stringata: ogni frase sembra implicare quella successiva, una peculiarità che resta ineguagliata se confrontiamo le sue opere con quelle dei contemporanei più anziani. A partire dalla metà degli anni sessanta del Settecento, le dimensioni e l'individualità delle sue sinfonie aumentarono vistosamente, culminando, negli anni attorno al 1770, con le sue opere più sublimi del periodo, nelle quali emerge una combinazione di eccentricità ispirata, di retorica appassionata e di una ricercatezza strutturale che non ha precedenti. Entro gli anni novanta del secolo, le tarde sinfonie di Haydn e le ultime quattro sinfonie di Mozart avevano consolidato il genere sinfonico e, insieme al quartetto per archi, erano diventate la pietra di paragone suprema della composizione strumentale.

Negli anni cinquanta e sessanta del Settecento, la maniera del *buffo* italiano – uno stile frivolo, di breve respiro, che giocava molto sui colpi di scena e su un trambusto superficiale – era diventato una specie di “lingua franca” nella Germania meridionale e nei territori asburgici. Ma a questi ingredienti se ne uniscono altri: nella ventina di opere scritte da Haydn per il conte Morzin, il suo primo datore di lavoro a tempo pieno, tra il 1757 (quest'ultima è la probabile data delle sue primissime sinfonie, nn. 1, 18 e 37) e il 1760, si nota un'impronta individuale caratterizzata da un'energia nervosa e da un gusto particolare, assai più pronunciato rispetto ai contemporanei, per l'elemento comico e rivoluzionario. Immediatamente dopo la sua nomina, nel 1761, alla corte degli Esterházy, Haydn compose il suo celebre trittico dedicato alle parti della giornata, nn. 6–8. In queste affascinanti composizioni programmatiche (n. 6, “Le matin”, esordisce con l'alba, mentre la n. 8, “Le soir”, chiude con una geniale tempesta, che ai nostri orecchi suona piuttosto come una caccia), Haydn incrocia la sinfonia con il concerto grosso, introducendo

estesi passaggi solistici per praticamente ogni membro della sua ottima orchestra, senza escludere l'umile contrabbasso. Un elemento solistico ancora più vistoso lo troviamo nella sinfonia cosiddetta "Hornsignal", n. 31, del 1765, che si distingue per la singolare scrittura virtuosistica per quartetto di corni. L'effetto, nella risonante sala del palazzo dei principi Esterházy a Eisenstadt, deve essere stato formidabile.

Durante la fine degli anni sessanta e i primi anni settanta del Settecento, Haydn compose una serie di sinfonie nel modo minore che risaltano per l'intenso elemento di angoscia e di agitazione. Tra le più famose ricordiamo la n. 49, "La Passione", la n. 44, "Trauersinfonie" (Funebre) e la n. 45 "Abschiedssymphonie" (Sinfonia degli addii). Quest'ultima, più che per la sua rivoluzionaria originalità, è divenuta famosa per la deliziosa messa in scena nel finale: i suonatori, stanchi per l'eccessivo lavoro, letteralmente si alzano in piedi e chiedono di tornare dalle loro famiglie a Eisenstadt). A questa serie di composizioni nel modo minore, pervase da sentimenti di inquietudine e di tormento, fu attribuito il titolo di "Sturm und Drang" (Tempesta e impeto), ricalcando il nome del movimento letterario tedesco nato poco tempo dopo. Come "tempestose" o "impetuose" si potrebbero definire anche poche opere nel modo maggiore nate attorno al 1770, eccezion fatta per l'ardente ed eccentrica n. 46, concepita nella bizzarra tonalità di si maggiore: qui, in una stupefacente svolta strutturale, Haydn ripropone nel finale una parte del minuetto, anticipando lo stesso accorgimento, usato da Beethoven anche se in un contesto molto diverso, nella sua Quinta sinfonia. Ma a prescindere dal carattere turbolento, ameno o cerimoniale (come la n. 48, di vaste proporzioni, intitolata "Maria Teresa"), praticamente ogni sinfonia composta in questi anni spicca per il carattere fortemente individuale e riflette l'esplorazione irrequieta di Haydn nel campo sinfonico.

La sua produzione sinfonica raggiunse l'apice negli anni 1774/1775 con opere quali la n. 56 (altra brillante opera in do maggiore, con corni e timpani risonanti), la vertiginosa n. 60, "Il Distratto", composta rielaborando la musica di scena per una commedia francese; e la n. 67, con l'insolito movimento introduttivo nello stile "da caccia" e l'incantevole interludio (Adagio) nel finale. A questo punto, l'idioma sinfonico di Haydn era diventato meno "pesante" e più "popolare". Lo spirito predominante torna ad avvicinarsi all'opera buffa, non è lontano da quello dei suoi primissimi esperimenti, ma non per questo si riscontra un calo nella maestria o nell'invenzione. Dal 1776 in poi, la sua prodigiosa attività come compositore e impresario operistico presso la corte degli Esterházy gli lasciò poco tempo a disposizione per le composizioni strumentali. Di conseguenza, le sinfonie nacquero in maniera sporadica, non di rado riciclando materiale già esistente. Emblematiche, in questo senso, sono la Sinfonia n. 53 (che reca il titolo enigmatico di "L'Impériale") e la n. 63, "La Roxelane", nel cui secondo movimento, un tema con variazioni, Haydn riutilizza una melodia associata all'eroina Roxelane dalla musica di scena che aveva composto per la commedia *Les trois sultanes* di Favart. Due prominenti

sinfonie nate in questi anni relativamente magri sono la n. 70, in cui la gioiosità del re maggiore si alterna alla gravità del re minore (il pezzo forte del finale è una rigida fuga in re minore) e la n. 75, in cui Haydn ci ripropone il suo stile popolare con rinnovata grandezza e straordinario vigore.

A cominciare dalle nn. 76–78, concepite per una visita a Londra che però fu disdetta, dal 1782 in poi Haydn scrisse sinfonie espressamente per l'uso in un contesto più ampio di quello rappresentato, fino a quel momento, dalla corte degli Esterházy. Egli era ormai il compositore più celebre d'Europa e gli editori facevano a gara per accaparrarsi i diritti di pubblicazione delle sue ultime opere strumentali. Queste tre sinfonie (“bellissime, eleganti e nient'affatto troppo lunghe”, come le descrisse Haydn), insieme alle tre che seguirono a cavallo tra il 1783 e il 1784 (nn. 79–81) presentano una felice combinazione di scorrevole melodiosità e raffinata maestria e un “lavoro motivico” elaborato che riflette la vicinanza dei quartetti op. 33. I primi tempi delle sinfonie in modo minore, nn. 78 e 80, esordiscono con movimenti che presentano una notevole tensione, mentre il carattere dei finali di entrambe, diversamente da quelli delle sinfonie “Sturm und Drang”, è decisamente allegro. Uno degli scherzi ritmici più divertenti di Haydn, ad esempio, è l'introduzione sincopata della n. 80, concepita in modo tale che l'ascoltatore inizialmente non si rende affatto conto che si tratta di sincopi.

Con sei lavori commissionati da Le Concert de la Loge Olympique a Parigi tra il 1784 e il 1785 e l'onorario astronomico di 25 louis d'or per ogni composizione, pari a cinque volte l'importo pagato a Mozart per la sua Sinfonia “Parigi” nel 1778, il settore sinfonico tornò a svolgere un ruolo dominante nella vita di Haydn. Pur non avendo mai visitato la capitale francese, Haydn scrisse queste sinfonie non solo con l'orecchio teso verso i gusti locali, ma tenendo anche in considerazione l'alto livello dell'orchestra parigina. Come aveva riferito Mozart a suo padre, i francesi apprezzavano, nelle sinfonie, una sonorità ricca e gesti audaci e assertivi. Haydn ne prese atto, soprattutto nelle due sinfonie con trombe e timpani: la n. 86, dal cupo e introspettivo movimento lento, indicato “Capriccio”, e la n. 82, in cui il tema acuto del finale si snoda sopra un bordone, ricordava agli ascoltatori contemporanei la musica che accompagnava gli orsi danzanti, ragion per cui fu soprannominata “L'ours”. La citazione di una canzone popolare francese nel secondo movimento (Allegretto) della n. 85 (“La reine”), assicurò a questa sinfonia il favore di Maria Antonietta. L'altra opera dotata di un soprannome, la sinfonia n. 83 in sol minore, deriva il titolo di “La poule” dall'accompagnamento dell'oboe per il secondo tema dell'Allegretto, che emula il chiocciare delle galline, anche se la spensieratezza tradizionalmente associata alla fattoria è ben lontana dallo spirito complessivo del movimento. Inoltre, in tutte queste sinfonie Haydn rende il suo tributo al gusto parigino per la scrittura variopinta per i fiati, soprattutto nelle bellissime cadenze nei movimenti lenti delle sinfonie nn. 84 e 87.

Visto e considerato l'enorme successo della serie delle “Sinfonie parigine”, Haydn non perse tempo e si precipitò a comporre altre sinfonie per il lucrativo mercato

della capitale francese. Tra i cinque esemplari del 1787/1789 (nn. 88–92), due hanno sempre eclissato le altre sinfonie nel favore del pubblico. La n. 88 deve la sua intramontabile popolarità alla miscela di melodiosità, rigore intellettuale e puro brio, nonché alla melodia estatica del Largo, di cui Brahms secondo le testimonianze avrebbe detto: “Vorrei che la mia Nona sinfonia suonasse così”. La n. 92 divenne famosa in Inghilterra nel 1791 quando fu eseguita in occasione della laurea honoris causa conferita a Haydn dall’università di Oxford. L’elettrizzante primo movimento, dalla struttura estremamente salda e coerente, sembra creare miracoli prendendo lo spunto da un tema semplicissimo: la sublimità melodica del nostalgico Adagio fa concorrenza a quella del movimento corrispondente della sinfonia n. 88, mentre il finale è un capolavoro di arguzia e di brio contrappuntistico.

Le dodici sinfonie nn. 93–104, composte da Haydn nel corso dei due viaggi londinesi nel 1791/1792 e nel 1794/1795, si basano sulla stessa fusione di facile orecchiabilità e di rigore intellettuale che aveva caratterizzato le opere degli anni ottanta. Ora le melodie hanno un respiro ampio, il loro carattere è più popolare, le forme sono più libere; e Haydn si avventura con ancor maggiore audacia in tonalità remote. Inoltre l’orchestrazione, ispirata dalle ottime esperienze dirette avute con le orchestre londinesi, supera in maestria persino le opere scritte per Parigi – in particolar modo nei colori quasi impressionistici dell’Adagio della n. 102. Si tratta, indubbiamente, delle sinfonie più brillanti e mondane di Haydn, opere che riflettono l’ambiente in cui furono scritte e la determinazione del compositore di fare colpo su una vasta platea. Gli effetti sensazionali nell’Andante della sinfonia “La sorpresa”, n. 94, e l’Allegretto della sinfonia “Militare”, n. 100, per citare alcuni esempi, assicurano immediatamente a queste opere un’ampia popolarità. Allo stesso tempo, salvo poche eccezioni, rispetto a tutte le sinfonie precedenti queste opere presentano una fortissima coerenza. Le introduzioni lente e vari movimenti lenti dal carattere profondo e meditativo, specialmente quelli delle sinfonie nn. 98, 99, 102 e 104, personificano l’elemento “sublime” (un termine assai in voga durante il diciottesimo secolo) nella musica. Le dodici “Sinfonie londinesi” sono un coronamento di quell’elemento “pastorale eroico”, come lo ha definito Charles Rosen nel suo celebre saggio *The Classical Style*, non solo per via dei rustici trii in stile di Ländler e (nelle sinfonie nn. 103 e 104) per l’uso di autentiche melodie popolari, ma soprattutto per “quella combinazione di sofisticata ironia e di esterità innocente che è una componente tipica del genere pastorale”.

Concerti

Haydn scrisse una quarantina di concerti, molti dei quali andati perduti, per una vasta gamma di strumenti, dal flauto all’oboe e dal baryton al fagotto fin su al

violone. Tuttavia, diversamente dal caso di Mozart, il genere concertistico non svolse mai un ruolo centrale nella sua attività creativa. Un possibile motivo è costituito dal fatto che, sebbene fosse più che esperto nella tastiera e nel violino, Haydn non si sentiva, com'egli stesso ammise, “un mago nell'esecuzione di alcuno strumento” e, ad eccezione dei primi concerti per organo, non scrisse mai concerti appositamente per l'esecuzione da parte sua. Un'altra spiegazione è che, attorno al 1750, in territorio austro-ungarico la sinfonia stava gradualmente spodestando il concerto come popolarità e prestigio, una situazione che fu contrastata localmente e per breve tempo dalla grandiosa serie di concerti per pianoforte scritti da Mozart durante il suo periodo d'oro viennese. In ogni caso, nel genere del concerto strumentale, i caratteristici punti forti di Haydn – ovvero la concisione, la forte unità tematica e l'intensa dialettica – trovarono opportunità di espressione limitate.

I primi movimenti dei concerti nati durante gli anni cinquanta e sessanta del Settecento (l'epoca in cui Haydn scrisse la maggioranza dei suoi concerti, inclusi quelli per organo e violino) presentano in genere qualcosa di goffo e di irregolare. Nonostante il loro carattere gradevole, nei primi concerti, ispirati ai modelli di Christoph Wagenseil e del veneziano Baldassare Galuppi, emerge spesso un elemento di prolissità. I concerti per violino contengono movimenti lenti di una dolcezza e purezza commoventi, mentre nel Concerto per corno in re maggiore e nel Concerto per violoncello in do maggiore (quest'ultimo fu ritenuto perso fino a quando, nel 1962, non fu scoperta a Praga una serie di parti manoscritte) Haydn infonde nella forma qualcosa dell'energia dinamica delle sue sinfonie contemporanee. L'oggi famoso Concerto per violoncello spicca tra queste opere giovanili per freschezza e vigore, per la nobile eloquenza dell'Adagio e per lo sfrenato virtuosismo e gli scherzi comici del finale.

L'altrettanto popolare Concerto per violoncello in re maggiore del 1783 è un'opera più quieta e discorsiva; l'Adagio, ad esempio, è un bellissimo brano permeato di tranquillo lirismo. I due concerti solistici più raffinati di Haydn sono il Concerto per arpicordo in re maggiore (Hob: XVIII: 11) nato attorno al 1780, con un frizzante movimento introduttivo, un Adagio con abbellimenti che conferiscono alla musica un tono rapsodico e un rondò dal gusto zigano; e il Concerto per tromba del 1796, la sua ultima opera orchestrale sostanziale degna di nota. Haydn la scrisse per il trombettista della corte viennese, Anton Weidinger, che aveva recentemente sviluppato una nuova tromba a pistoni (*Klappentrompete*) in grado di suonare note cromatiche lungo l'intera gamma. Non viene certo trascurata la brillantezza marziale tradizionalmente associata alla tromba, ma in ampi tratti del concerto spiccano anche tinte calde, in alcuni passaggi addirittura velate – il contrario di ciò che un pubblico ottocentesco si sarebbe aspettato dalla tromba.

Incoraggiato dalla fenomenale popolarità raggiunta da diversi concerti, sia a Parigi che a Londra, all'inizio del 1792, durante il suo primo soggiorno londinese,

Haydn compose una Sinfonia concertante per violino, oboe, violoncello e fagotto. Si tratta di un'opera deliziosa, di raffinata invenzione, con un grazioso movimento introduttivo, un Andante in tempo pastorale di 6/8 e un esuberante finale, la cui ispirata teatralità ricorda quelli delle prime "Sinfonie londinesi".

A metà tra i concerti e la musica da camera si collocano cinque opere composte da Haydn nel 1786 per la cosiddetta *lira organizzata*, strumento prediletto dell'eccentrico re Ferdinando IV di Napoli: una specie di ghironda "high-tech" (che divenne rapidamente obsoleta), munita di corde "simpatiche" e piccole canne d'organo incorporate. Questi deliziosi lavori occasionali presentano poche difficoltà tecniche per il patrono reale di Haydn; le due *lire*, suonate, in questa incisione, dal flauto e dall'oboe, sono accompagnate da un sestetto d'archi e da una coppia di corni. Haydn era restio a "sprecare" musica di qualità per composizioni destinate a una diffusione limitata, di conseguenza i concerti diventarono un'ottima fonte alla quale poteva attingere per la creazione di altre opere: il pastorale Andante siciliano e il finale del n. 5, ad esempio, furono riciclati nella Sinfonia n. 89, mentre la Romanza del n. 3, una marcia per soldatini, fu straordinariamente camuffata e diventò l'Allegretto della Sinfonia "Militare", n. 100.

Prime composizioni da camera: Divertimenti per fiati e archi, Duetti e trii per archi

Da giovane, nel suo periodo di libero professionista negli anni cinquanta del Settecento, Haydn sbarcò il lunario dando lezioni di tastiera e suonando il violino in orchestre e alle feste organizzate nelle strade, durante le quali venivano eseguite serenate – un'attività prediletta, quest'ultima, nell'edonistica Vienna di Maria Teresa. Uno dei suoi contatti più importanti durante questi "anni di schiavitù" fu il barone Carl Joseph von Fürnberg, funzionario del governo e amante della musica. Il barone ingaggiò Haydn come insegnante per i suoi figli e ben presto lo invitò a suonare il violino alle feste musicali estive nella sua tenuta di campagna a Weinzierl, situata a una cinquantina di chilometri a ovest di Vienna. Fu per quelle occasioni, probabilmente tra il 1754 e il 1757, che Haydn compose la maggior parte dei suoi trii, forse addirittura tutti, per due violini e violoncello o violone (il precursore del contrabbasso). Secondo uno dei primi biografi del compositore, Giuseppe Carpani, il barone era talmente contento delle esecuzioni quotidiane dei trii per archi che convinse Haydn ad andare ancora oltre e a scrivere i suoi primi quartetti.

Ad eccezione di due, tutti i trii autentici (di cui tre sono andati perduti) sono concepiti in tre movimenti. Molti iniziano con un solenne Adagio e la maggior parte contiene un minuetto come secondo o terzo movimento. Salvo alcune sezioni di trio nel modo minore all'interno dei minuetti, il secondo violino e lo strumento basso si limitano a fornire un sostegno armonico per le linee, spesso floride, del primo violino. Rispetto ai primi quartetti per archi, il tono dei trii è in genere sobrio,

se non addirittura austero, anche se non mancano alcuni movimenti affascinanti, fra cui lo Scherzo saltellante con cui esordisce il n. 6 in mi bemolle maggiore e il movimento alla siciliana, grazioso e scorrevole, nel n. 21 in re maggiore.

Circa un decennio più tardi, all'incirca tra il 1766 e il 1768, Haydn compose sei duetti per violino e viola, probabilmente per la brillante spalla dell'orchestra di Esterházy, Luigi Tomasini. Come indica la designazione originale, "6 Violin Solo mit Begleitung einer Viola", si tratta piuttosto di sonate per violino che non di vere e proprie "collaborazioni democratiche" alla stregua dei duetti K423 e 424 di Mozart, in cui gli strumenti vengono trattati come partner equivalenti. I primi movimenti sono riccamente ornati e tranquilli, i finali sono minuetti con variazioni. I movimenti lenti, quattro dei quali concepiti nel modo minore, sono i più interessanti, in particolare l'Adagio in re minore del n. 4, con la sua andatura solenne e processionale e qualche tocco di imitazione contrappuntistica.

Il genere musicale chiamato "parthia" o "Feld-parthien" di Haydn, per l'allora comune sestetto di fiati composto da oboi, corni e fagotti, probabilmente originò come intrattenimento durante le cene (*Tafelmusik*) nel palazzo estivo del conte Morzin in Boemia, che fu il primo datore di lavoro a tempo pieno del compositore. Concepiti come discreto sfondo musicale per le chiacchiere aristocratiche, questi divertimenti per fiati sono concisi, allegri e privi di complicazioni. Il principale elemento di interesse è costituito dalle sonorità abilmente variate e dal colorito utilizzo del famoso potenziale virtuosistico dei cornisti boemi e dei loro strumenti.

Trii per baryton

In risposta a una nota lettera dell'ottobre 1765, inviata al principe Nicolaus dall'anziano Kapellmeister di Esterházy, Gregor Werner, nella quale il maestro si era lamentato dell'atteggiamento negligente di Haydn verso il lavoro, il principe ordinò al giovane vice Kapellmeister di "dedicarsi alla composizione con maggiore diligenza rispetto al passato e di scrivere brani che fossero eseguibili con la gamba [ovvero il baryton], di cui finora ne abbiamo visti molto pochi". La risposta di Haydn fu categorica: nel corso del decennio successivo produsse quasi 200 composizioni per questo strano strumento che era divenuto una curiosa ossessione del principe.

Noto sin dall'inizio del diciassettesimo secolo (fu suonato, fra l'altro, anche alla corte di Giacomo I d'Inghilterra) il baryton era uno strano strumento ibrido, una specie di viola basso con un collo che ricorda l'arpa. Dietro la tastiera, fornita di traversine e dotata di sei corde di budello che venivano suonate con l'arco, erano presenti fino a un massimo di venti (ma in genere dalle nove alle dieci) corde di metallo simili a quelle dell'arpa, che vibravano in simpatia con quelle suonate con l'arco e potevano essere anche pizzicate con il pollice sinistro attraverso l'apertura presente nel collo. La musica per baryton di Haydn include duetti per due baryton,

trii per due baryton e violoncello e tre concerti (questi ultimi andati perduti). Il gruppo più consistente in assoluto è composto dai 126 trii, tutti con viola ad eccezione dei nn. 89–91, in cui la viola è sostituita da un violino. A causa delle limitazioni tecniche del baryton, la stragrande maggioranza delle composizioni è concepita in la (la tonalità più facile per l'esecuzione sul baryton), in re e in sol maggiore e presenta una gamma relativamente ristretta di modulazioni all'interno dei movimenti.

La tavolozza strumentale scura e velata si presta bene ai movimenti lenti dal tono maestoso che rappresentano gli elementi di spicco di questi trii. Tra i punti più degni di nota vi è il dolente Largo del n. 96 in si minore – uno dei due unici trii composti nel modo minore – e l'Adagio introduttivo del n. 97 in re maggiore, l'unica opera in sette movimenti (che include una polacca leggermente esotica), concepita per i festeggiamenti in occasione del compleanno del principe. Un'altro tratto tipico è rappresentato dai trii nel modo minore e dal tono misterioso, incorporati nei minuetti, spesso dal gusto spiccatamente balcanico (ad esempio nei nn. 5, 35 e 109). Mentre la norma è costituita da strutture dominate dall'elemento melodico, undici movimenti finali, compreso quello del n. 97, presentano una struttura fugata. Estremamente elaborato è il finale del n. 101, una fuga di piene dimensioni basata su tre soggetti e degno pendant dei finali fugati dei Quartetti op. 20.

Trii per tastiera

La combinazione di tastiera, violino e violoncello era molto amata nelle case aristocratiche e dell'alta borghesia del Settecento e per gli editori rappresentava un settore assai lucrativo. Dopo i primi trii, all'incirca una dozzina, che guardano indietro alla sonata a tre barocca, tra il 1784 e il 1796 Haydn compose come reazione al fiorente mercato amatoriale una splendida serie di ventotto trii con pianoforte (dal n. 5 al n. 32 nel catalogo Hoboken). A parte il famoso n. 25, con il finale "all'Ongarese", i tardi trii appartengono tutt'ora ai capolavori meno eseguiti del maestro, principalmente per via della parte che si può asserire poco interessante per il violino e, soprattutto, per il violoncello. Haydn seguì le convenzioni dell'epoca descrivendo queste composizioni come trii per clavicembalo o fortepiano, con accompagnamento di violino e violoncello. Tuttavia, mentre la tastiera, generalmente riservata alle donne, occupa una posizione di primo piano (ad eccezione dell'ambito operistico, si tratta di uno dei pochi settori musicali del diciottesimo secolo in cui alle donne era consentito assumere una posizione di predominanza), le strutture dei trii sono assai più variegata di quanto non lasci supporre l'opinione diffusa. Ben lungi dall'essere un trascurabile elemento decorativo, il violoncello aggiunge a questi brani un elemento ritmico di importanza cruciale, colore armonico e un importante sostegno per il registro basso, relativamente debole, del fortepiano.

I trii contengono alcune pagine musicali fra le più liriche, le più intime e, sotto il profilo tonale, anche le più avventurose di Haydn. Spesso sono pervase da uno spirito di improvvisazione pieno di inventiva assente nei suoi quartetti contemporanei, che sono contrassegnati, per contro, da una tersa logica. Due opere di grande spicco, nate negli anni ottanta, sono il Trio in mi minore (n. 12 nel catalogo Hoboken), dal primo movimento drammatico e appassionato, e il n. 14 in la bemolle maggiore, con un Adagio squisitamente affettuoso, nella tonalità remota di mi maggiore, che conduce senza soluzione di continuità a uno dei finali haydniani più comici e chisciotteschi. I quattordici trii composti durante e immediatamente dopo la sua seconda visita nella capitale inglese risaltano per l'estro inventivo ancora più pronunciato. La gamma si estende dal cupo, quasi tragico, Trio in fa diesis minore, n. 26, al lirico e introspettivo n. 28 in mi maggiore, con il suo incantevole Allegretto in mi minore dal sapore barocco, fin su al brillante e virtuosistico n. 27 in do maggiore. L'ultimo trio in assoluto, il n. 30 in mi bemolle maggiore, ci offre un meraviglioso riassunto: il secondo tempo, in do maggiore (esempio tipico della predilezione di Haydn, durante gli anni novanta, per le relazioni armoniche remote), è una trasformazione di un lento minuetto; il finale è uno dei numerosi movimenti di danza tedeschi che figurano nei suoi trii, quintessenzialmente haydniano per la sua vivacità bucolica, per il virtuosismo della tastiera e per la destrezza contrappuntistica.

Composizioni solistiche per tastiera

Il nome di Haydn è associato in forma molto minore alla sonata per pianoforte che non al quartetto per archi o alla sinfonia. Pur essendo un pianista di innegabile competenza, egli stesso dichiarò di non essere un “mago” della tastiera e, al contrario di Mozart e Beethoven, non scrisse mai sonate per l'esecuzione da parte sua. La tastiera rimase tuttavia di importanza cruciale nella sua attività creativa. La sua routine mattutina, ad esempio, consisteva nel provare le sue ultime idee musicali, indipendentemente dal genere compositivo che aveva in mente, al clavicordo, al clavicembalo e, a partire dagli anni ottanta del Settecento, al fortepiano. Compose prolificamente per la tastiera durante la sua maturità, iniziando dalle opere per clavicembalo scritte per gli allievi dell'aristocrazia durante i primi anni viennesi e culminando nelle tre grandi sonate scritte a Londra.

Salvo poche eccezioni, la sessantina di sonate scritte da Haydn sono state relegate all'ambito didattico e ignorate a livello globale, se non da un esiguo numero di importanti pianisti. Nondimeno, in misura assai più grande del molto meno cospicuo corpus di sonate mozartiane, esse documentano e incarnano l'evoluzione della sonata classica: a partire dai primi divertimenti e partite “leggeri”, modellati sullo stile clavicembalistico di compositori come Galuppi e particolarmente il viennese

Georg Wagenseil, alle più individuali sonate della fine degli sessanta e dei primi anni settanta, numerose delle quali influenzate dall'*Empfindsamkeit* (“Sensibilità”) di Carl Philipp Emanuel Bach fin su all’idioma volutamente “popolare” delle opere magnifiche degli anni settanta e ottanta, spesso profetiche, scritte per le esecuzioni pubbliche a Londra.

Dopo la deliziosa *galanterie* delle composizioni degli anni cinquanta e dei primi anni sessanta, la prima sonata di Haydn dalla personalità coerente è quella in la bemolle maggiore, indicata come n. 46 nel catalogo Hoboken e composta attorno al 1767/1768. Con una riverenza all'*Empfindsamkeit* di Emanuel Bach, quest’opera meravigliosa e delicatamente costruita riflette lo straordinario consolidamento del linguaggio musicale di Haydn negli anni immediatamente successivi alla sua promozione, nel 1766, a Kapellmeister presso la corte degli Esterházy. Gli esempi di maggiore rilievo degli anni successivi sono l’elegiaca Sonata in sol minore, n. 44 (anch’essa pervasa dall'*Empfindsamkeit*) e la magnifica Sonata in do minore, n. 20, del 1771. Si tratta senza alcun dubbio dell'*Appassionata* di Haydn, assolutamente unica tra le sue sonate per la sua tragica intensità che raggiunge una furia disperata nelle pagine conclusive del finale.

Le sonate composte tra il 1773 (nn. 21–26, dedicate al principe Nicolaus Esterházy) e il 1784 sono in gran parte relativamente “leggere”, anche se non mancano le finezze e le sorprese tipicamente haydniane. A colpire maggiormente la nostra sensibilità moderna sono, anche in questo caso, le sonate concepite nel modo minore, ovvero la sinistra Sonata in si minore, n. 32, e la Sonata in do diesis minore, n. 36, che chiude con un lento minuetto di squisita e raffinata malinconia. Le deliziose sonate nn. 40–42 in due tempi del 1784 furono dedicate, forse come regalo di nozze, alla sedicenne principessa Marie Hermenegild Esterházy, che l’anno prima aveva sposato il futuro principe Nicolaus II, il quale era destinato a essere l’ultimo patrono Esterházy di Haydn.

Assai più ambiziose, in termini di portata espressiva, sono le due sonate del 1789 e del 1790: l’opera in due movimenti in do maggiore, n. 48, che sfrutta l’intera gamma del fortepiano con una forza e appariscenza inediti (nel rondò lo strumento sembra addirittura emulare l’orchestra), e la Sonata in mi bemolle maggiore, n. 49, dal carattere affettuoso e dotata di un Adagio appassionato, scritta per Maria Anna von Genzinger, intima amica e confidente di Haydn. Quindi, in occasione del suo secondo viaggio a Londra tra il 1794 e il 1795, Haydn compose tre sonate, le nn. 50–52, in cui sfrutta le sonorità più piene dei nuovi strumenti Broadwood. Mentre la n. 51 è una composizione intima in due tempi, le nn. 50 e 52, composte per la pianista professionale Therese Jansen, sono le sonate più grandiose e “pubbliche” dell’intera produzione haydniana. Il primo movimento della n. 50 in do maggiore è un capolavoro di parsimonia tematica – paragonabile a una serie di mattoni composti da minuscole pagliuzze – mentre il finale, uno scherzo in tutto e per tutto (ad eccezione solo del nome) spicca per la sua comicità sovversiva che non teme concorrenti nemmeno tra le composizioni di Haydn. La Sonata in mi bemolle maggiore, n. 52, nobile, spaziosa, dalla portata quasi sinfonica, è costituita da

un primo tempo che abbraccia un vasto campo armonico, da un meditativo Adagio nella remota tonalità “napoletana” di mi maggiore e da un finale dallo spirito scintillante e pieno di astuzie cromatiche.

Durante la vita del compositore, vari editori senza scrupoli spacciarono per opere sue non solo sonate, ma anche numerosi brani apocrifi per tastiera, di dimensioni più piccole, specialmente variazioni – una forma musicale perennemente popolare nel mercato dei musicisti dilettanti. Solo quattro serie di variazioni per la tastiera sono state autenticate in modo attendibile. L’opera di gran lunga più sostanziosa è il malinconico *Andante con variazioni* in fa minore del 1793 (Hob: XVII: 6), in cui Haydn utilizza il suo schema prediletto di variazioni alternanti su temi correlati, uno nel minore, l’altro nel maggiore, culminando in una stupefacente coda di intensità febbrile. Tra le sue composizioni più brevi per la tastiera, che includono cicli di arrangiamenti di minuetti orchestrali e danze tedesche, spicca il Capriccio in do maggiore, Hob. XVII: 4, colmo di effetti quasi orchestrali e di un’indole capricciosa che rende merito al suo titolo.

Oratori

Il ritorno di Tobia

Haydn scrisse il suo primo oratorio, *Il ritorno di Tobia*, durante l’autunno e l’inverno del 1774/5 per la Tonkünstler-Societät, una società di beneficenza per musicisti di Vienna che organizzava l’esecuzione di oratori due volte all’anno per le vedove e gli orfani dei membri deceduti. La première, che ebbe luogo il 2 aprile 1775 con la partecipazione di circa 180 musicisti, fu un enorme successo sia dal punto di vista artistico che finanziario. Oggigiorno, tuttavia, a godere di meno popolarità tra le opere più importanti del maestro è proprio *Il ritorno di Tobia*. Ispirato alla tradizione degli oratori napoletani di moda, il *Tobia* è in realtà un’*opera seria* sacra arricchita da una successione di arie di bravura smisurate, contrastate, nella versione originale, da appena tre cori.

Il principale punto debole dell’oratorio è costituito dal libretto, del tutto privo di senso drammatico, di Giovanni Gastone Boccherini, fratello del compositore Luigi. I numerosi assassinii e miracoli che compongono la storia di Tobia, dal libro apocrifo di Tobit, avrebbero reso, almeno in teoria, il soggetto ideale per un compositore. Invece, Boccherini segue coscienziosamente le classiche “buone maniere” spostando la narrazione delle avventure nel passato remoto e raccontandoci non solo ciò che effettivamente accadde, ma addirittura ciò che sarebbe potuto accadere nel caso in cui le cose si fossero svolte in maniera diversa. Sebbene il *Tobia* sia un fiasco sotto il profilo drammatico, il livello della musica è assai più alto di quanto la cattiva reputazione dell’oratorio non lasci sospettare. Le perle tra le

difficilissime arie dell'oratorio sono la scena dell'"incubo" di Anna e l'aria di estatico appagamento di Sara, "Non parmi essere", in cui la dolce cantilena vocale viene arricchita da un'opulenta scrittura concertante per flauti, oboi, corno inglese, fagotti e corni.

Nel 1784 Haydn rispolverò l'oratorio per due concerti quaresimali della Tonkünstler-Societät, sfoltoando molte arie e aggiungendo due cori, ciascuno dei quali interrompe con un gesto drammatico l'aria precedente. "Gran Dio", nella prima parte, è un brillante movimento contrappuntistico in do maggiore che non sfigurerebbe in uno dei tardi oratori di Haydn, mentre lo sbalorditivo coro della tempesta, "Svanisce in un momento", divenne successivamente più noto sotto forma di mottetto sacro (*Insanae et vanae curae*).

Le sette ultime parole del nostro Redentore in croce (versione corale)

Entro la metà degli anni ottanta del Settecento, Haydn era innegabilmente il più illustre compositore dell'epoca. Gli editori europei facevano a gara per acquistare le sue ultime sinfonie e i suoi ultimi quartetti e gli inviti e le commissioni di prestigio giungevano in abbondanza, non solo da Parigi e Londra ma anche da centri musicali più lontani, ad esempio da Madrid e Napoli. Ma la commissione più inattesa in assoluto gli giunse dalla lontana Cadice: una richiesta per una serie di riflessioni orchestrali su "Le sette ultime parole di Cristo". Haydn stesso lasciò ai posteri un famoso resoconto, nella sua prefazione della partitura della versione corale, pubblicata nel 1801, delle origini dell'opera.

"Circa quindici anni fa, un canonico di Cadice mi chiese di comporre della musica strumentale su Le sette ultime parole del nostro Redentore in croce. Era tradizione, nella Cattedrale di Cadice, presentare ogni anno un oratorio durante la Quaresima; l'effetto dell'esecuzione era fortemente esaltato dalle seguenti circostanze. Le pareti, le finestre e le colonne della chiesa erano ricoperte di drappi neri e un'unica grande lampada, appesa al soffitto della chiesa, rompeva questa solenne oscurità. A mezzogiorno le porte venivano chiuse e aveva inizio la cerimonia. Dopo una breve messa, il vescovo saliva sul pulpito, pronunciava la prima delle sette parole (o frasi) e, prendendo lo spunto da quest'ultima, iniziava la sua predica. Una volta completato il sermone, scendeva dal pulpito e si prostrava davanti all'altare. Durante questo intervallo veniva eseguito un brano musicale. Il vescovo pronunciava quindi la seconda parola, poi la terza e così via, con l'orchestra che iniziava a suonare alla fine di ciascun sermone. La mia composizione doveva soddisfare queste condizioni; non fu un compito facile comporre sette adagi, della durata di dieci minuti ciascuno, senza affaticare gli ascoltatori; in effetti mi parve impossibile attenermi alla durata prescritta."

Haydn completò *Le sette ultime parole* in tempo per l'esecuzione, sia nella Cattedrale di Cadice che nella Schlosskirche di Vienna, durante la Quaresima del 1787; nello stesso anno fece un arrangiamento, che oggi giorno gode di ampia popolarità, per quartetto d'archi; inoltre autorizzò una versione per tastiera. Fu particolarmente orgoglioso dell'opera e la citò come una delle sue composizioni meglio riuscite. Scrisse, ad esempio, al suo editore inglese dichiarando che la musica era "di un genere che suscita un'impressione profondissima sull'anima, anche su quella dei più ingenui".

Haydn eseguì entrambe le versioni de *Le sette ultime parole*, per orchestra e per quartetto d'archi, durante i suoi due trionfali viaggi in Inghilterra. Quindi, a Passau, lungo il viaggio verso Londra nel 1794 oppure al suo ritorno a Vienna nel settembre 1795 (i resoconti in merito sono contraddittori), egli assistette a un arrangiamento corale de "Le sette ultime parole" da parte del Kapellmeister locale. Non ci sorprende il fatto che Haydn abbia avuto la netta sensazione di poter fare di meglio. Al suo ritorno a Vienna commissionò al rispettato barone Gottfried van Swieten (il quale, più tardi, gli avrebbe fornito anche i libretti per *La Creazione e Le Stagioni*) una revisione del testo. Swieten adattò e perfezionò doverosamente il testo di Passau, rendendosi reo di qualche piccolo furto, in quanto attinse, in parte, alla celebre poesia "Der Tod Jesu" di K. W. Ramler, per il movimento finale ("Il terremoto"); Haydn, a sua volta, rielaborò le linee vocali e ampliò l'orchestrazione originale aggiungendo coppie di clarinetti e tromboni e un secondo flauto. Ma le aggiunte più significative furono le brevi introduzioni *a cappella* per ciascuna "Parola" (eccezion fatta per la quinta), in cui il coro canta il testo del titolo del movimento, e l'interludio straordinariamente cupo, dal suono arcaico, per fiati e ottoni (compreso il controfagotto), tra la quarta e la quinta Parola. Alla première, il 26 marzo 1796, il successo dell'arrangiamento corale fu immediato e tale da eclissare di gran lunga la magnifica versione originale per orchestra.

A prescindere dalla versione, *Le sette ultime parole* sono le pagine musicali più nobili e più fervidamente cattoliche mai scritte da Haydn, stupenda espressione della sua fede profonda e riverente. In questa sequenza di impegnativi movimenti lenti in forma sonata (persino l'interludio per ensemble di fiati presenta il profilo di una forma sonata), Haydn elude qualsiasi pericolo di monotonia facendo ricorso a contrasti, attentamente studiati, in termini di tonalità, struttura e colore orchestrale. Nel contempo, egli collega le Parole mediante figure ritmiche e melodiche: le più evidenti sono le terze discendenti che rappresentano supplica o rassegnazione e che permeano la prima, terza, quinta e sesta Parola.

La Creazione (Die Schöpfung)

I primi semi per *La Creazione* furono gettati durante il primo viaggio a Londra di Haydn. All'Handel Festival del 1791, nell'abbazia di Westminster, Haydn rimase

stupefatto dalle esecuzioni, organizzate con giganteschi spiegamenti di forze, di, fra altri, il *Messiah* e l'*Israel in Egypt* e si entusiasmò all'idea di comporre un oratorio. Quattro anni dopo, il violinista e impresario Johann Peter Salomon gli consegnò un libretto in inglese di un autore anonimo, basato sull'argomento della Creazione, presumibilmente compilato mezzo secolo prima per Händel. Haydn trovò il testo “ben scelto” e, tornato a Vienna, si rivolse al barone Gottfried van Swieten, allora direttore della Libreria Imperiale ed esperto della “musica antica”, per ottenere il suo parere. Secondo le parole del barone altiero, egli avrebbe riconosciuto immediatamente che un argomento così elevato avrebbe offerto a Haydn l'opportunità che il barone aveva da lungo desiderato, ovvero di dare espressione alla piena forza del suo inesauribile genio. Pertanto Swieten lo avrebbe incoraggiato a intraprendere il lavoro.

Le fonti principali del libretto erano il Libro della Genesi, il *Paradise Lost* di Milton (per i recitativi accompagnati e le arie) e, per i grandi cori celebrativi, il Libro dei Salmi. Una volta completata la sua versione in lingua tedesca, van Swieten preparò la sua artificiosa “ritraduzione” verso l'inglese, che spesso mal si adatta alla musica (in passato sono stati effettuati vari tentativi per migliorare quello che l'editore scozzese George Thomson definì il “penoso inglese stentato di van Swieten”). Il libretto del barone era pronto verso la fine 1796, quando Haydn aveva già iniziato a schizzare la “Rappresentazione del caos”, che sotto il profilo armonico è da considerarsi la musica più audace dell'intero Settecento. Forse su richiesta del compositore, Swieten annotò nel manoscritto dei suggerimenti per l'adattamento musicale, alcuni dei quali vennero adottati (molti erano più che palesi) e altri rifiutati. Swieten rimase tuttavia irremovibile sul fatto che “Let there be Light” (E sia la luce) doveva essere cantato una sola volta, rendendosi meritevole di un modesto contributo alla composizione di uno dei momenti drammatici più elementari e più emozionanti della musica.

Con la sua immagine di un universo benevolo e razionalmente ordinato e la sua visione fondamentalmente ottimistica dell'umanità (diversamente dal *Paradise Lost*, all'episodio del Peccato viene accennato solo *en passant*), *La Creazione* era perfettamente in sintonia con lo spirito dell'Illuminismo e incontaminata dai tormenti che avrebbero contraddistinto il Romanticismo. Inoltre, il suo contenuto teologico, che minimizza il conflitto, la colpa e il castigo, era in armonia con la fede personale del compositore. Per Haydn la composizione di un oratorio era l'equivalente di un atto di devozione religiosa. Haydn aveva completato la partitura entro la fine del 1797; la prima esecuzione ebbe luogo in un contesto privato, a palazzo Schwarzenberg, il 30 aprile 1798. La ricezione fu favolosa. Nel mese di maggio furono organizzate altre esecuzioni a carattere semi-privato. Fu soltanto l'anno successivo che il grande pubblico viennese ebbe occasione di ascoltare l'*opus summum* di Haydn. L'esecuzione, che ebbe luogo il 19 marzo 1799 al Burgtheater con enorme spiegamento di forze, fece sensazione, come del resto era prevedibile. Entro pochi anni *La Creazione*, con la sua visione idillica in pieno contrasto con la turbolenza delle guerre napoleoniche, veniva acclamata nell'intera Europa centrale, in Francia e in Gran Bretagna.

Le stagioni

Cercando di trarre vantaggio del fenomenale successo de *La Creazione*, Swieten non tardò a proporre a Haydn un altro testo per un oratorio, anche questa volta proveniente da una fonte inglese: il suo adattamento della famosa epica pastorale *The Seasons* (Le Stagioni) di James Thomson, pubblicata nel 1730. Eliminando buona parte dell'astratto moralismo di Thomson, Swieten trasferì l'ambientazione all'Austria natia di Haydn, inserì alcune poesie popolari per addolcire l'"Inverno" e, in armonia con lo spirito ottimistico dell'Illuminismo, ignorò alcuni episodi, come ad esempio il viandante morto assiderato in una tempesta.

Il barone non era certo un poeta. Annacquò, ripetutamente, il brillante linguaggio figurato di Thomson, dando prova della sua inettitudine mediante un'altra "ritraduzione" verso l'inglese, ancora più grossolana di quella de "La Creazione". Nondimeno, Swieten fu perspicace nella scelta dei dettagli da omettere e quelli da includere. Per molti versi il libretto completato soddisfaceva perfettamente i requisiti di Haydn: nel senso che era affine a *La Creazione* per quanto riguardava la celebrazione di un mondo armonioso e regolato da un ordine divino; allo stesso tempo, abbracciava una gamma ancor più ampia, dalla tempesta alla caccia al cervo e dalla vendemmia dell'uva, che ispirò tre cori fra i più sensazionali di Haydn, ai canti di lode all'Onnipotente.

Durante il lavoro a *Le Stagioni*, tuttavia, Haydn provò una sempre più forte riluttanza e si lamentò dichiarando che si sentiva troppo stanco e che il libretto era troppo banale rispetto a quello de *La Creazione*. Derise il gracchiare delle rane e il canto dei grilli, definendoli *französischer Quark* – "assurdità francesi"; e quando giunse il momento di musicare, nell'Autunno, le parole "O Fleiss, o edler Fleiss" (O diligenza, nobile diligenza), brontolò affermando che sebbene lui fosse stato diligente durante tutta la vita, non avrebbe mai sognato di mettere in musica la "diligenza".

Oggi, naturalmente, sono in pochissimi a condividere il parere di Haydn, secondo il quale un soggetto meno nobile implica automaticamente una musica meno ispirata. Nonostante le riserve di Haydn, il testo di Swieten offriva parecchio materiale per stimolare la sua fantasia; e Haydn reagì creando una musica di intensa vitalità e piena di ricchezza inventiva. Eseguito per la prima volta il 24 aprile 1801 a Palazzo Schwarzenberg davanti a un pubblico di invitati, l'oratorio *Le Stagioni* è una gioiosa evocazione del mondo in cui il compositore, figlio di un mastro carraio, era cresciuto. Sebbene Dio venga invocato in maniera diretta nei cori conclusivi della "Primavera" e dell'"Inverno", *Le Stagioni* è il più edonistico degli oratori che viene letteralmente "ucciso" quando le esecuzioni sono eccessivamente solenni. Composto essenzialmente da una serie di affreschi amorevolmente dipinti, esso riassume il periodo creativo finale di Haydn, caratterizzato dall'accostamento e dalla fusione dell'elemento "popolare" e di quello "sublime", dell'innocenza pastorale e del più sofisticato linguaggio orchestrale e armonico. Analogamente a *Die Zauberflöte* (Il flauto magico), grande celebrazione mozartiana dei valori dell'Illuminismo, l'oratorio *Le Stagioni* incorpora con la massima facilità una varietà di stili,

dal Singspiel viennese (nel delizioso duetto d'amore dell'"Autunno" e nel racconto leggermente osé di Hanne nell'"Inverno") ai nobili cori fugati che non appaiono mai minimamente rigidi o scolastici.

Le messe

Le messe di Haydn furono duramente attaccate già durante la vita del compositore: i critici rilevarono che nelle messe erano troppo presenti la sala da ballo e il teatro d'opera, mentre mancavano la sobrietà e il rigore penitenziale. Salieri, ad esempio, accusò Haydn di commettere "gravi peccati contro lo stile ecclesiastico". Si narra che il compositore avrebbe replicato candidamente a tali critiche affermando che, ogni volta che pensava a Dio, il suo cuore faceva "balzi di gioia". La realtà è che le messe di Haydn, non diversamente da quelle di Mozart, sono radicate nell'idioma allegro, influenzato dallo stile napoletano, prevalente in Austria e nella Germania meridionale, con le sue "arie leggere e accompagnamenti turbolenti", per citare le parole di condanna dello storico musicale Charles Burney. L'equivalente musicale, in sostanza, degli interni luminosi di chiese rococò quali Ottobeuren, vicino al Lago di Costanza, o l'abbazia di San Pietro a Salisburgo, erette non per infondere la paura, ma per entusiasmare i fedeli tramite la grazia e la gioia.

Le due prime messe di Haydn, la "Rorate coeli desuper" (la cui autenticità è messa in dubbio) e la *Missa brevis* in fa maggiore, del 1749, sono le più brevi in assoluto tra le messe austriache, con varie frasi del Gloria e del Credo cantate simultaneamente, con grande disapprovazione delle autorità ecclesiastiche. Quando, più tardi, la sua *Missa brevis* gli capitò nuovamente tra le mani, Haydn commentò: "Ciò che più mi fa piacere in questa piccola opera è la melodia e un certo fuoco giovanile".

Con la cerimoniale *Missa Cellensis in honorem Beatissimae Virginis Mariae* (1766) e la "Grosse Orgelmesse" (1768/1769), dalle tinte calde e caratterizzata dalla sonorità lamentosa del corno inglese, ci spostiamo in avanti verso i primi anni di Haydn in qualità di Kapellmeister degli Esterházy, quand'egli fu per la prima volta responsabile sia della musica strumentale che di quella sacra. Con il tono brillante e festivo della tonalità do maggiore messo in risalto dalle trombe e dai timpani, la *Missa Cellensis* è senz'altro la più grandiosa delle messe haydniane sia in termini di sonorità che di proporzioni; ognuna delle sezioni principali è suddivisa in movimenti solistici e corali (sette soltanto nel Gloria), alla maniera della messa-cantata in stile napoletano.

Le due messe degli anni settanta sono entrambe assai più concise e dall'espressione più intima. La "Missa Sancti Nicolai" in sol maggiore del 1772, probabilmente

composta per la festa dell'onomastico del principe Nicolaus Esterházy, rientra nella tradizione austriaca della messa pastorale, con parti di spicco per i corni nel registro acuto. Con il tempo oscillante di 6/4 e le melodiose terze parallele del Kyrie (che riappaiono nel *Dona nobis pacem*), Haydn ricorre al linguaggio musicale associato all'Avvento e al Natale. Dal tono ancora più soave è la cosiddetta "Kleine Orgelmesse" composta attorno al 1775 per la cappella dei Barmherzige Brüder (Fratelli della Misericordia), i quali gestivano l'ospedale a Eisenstadt. Mentre nel Gloria e nel Credo il testo viene recitato entro tempi da record, Haydn ampliò le dimensioni del commovente Kyrie e del Benedictus, un delicato duetto rococò, quest'ultimo, per soprano solista e organo. L'ultima messa composta da Haydn prima di intraprendere i viaggi londinesi è la seconda *Missa Cellensis*, del 1782, nota anche con il titolo di "Mariazellermesse". L'audace retorica e le tendenze sinfoniche di questa superba opera (il Kyrie, ad esempio, è composto da una lenta e solenne introduzione e da un Vivace in forma sonata, come il primo tempo di una sinfonia) anticipano le sei tarde messe.

Ad eccezione della *Missa in tempore belli* composta per l'onomastico della principessa Marie Hermenegild Esterházy, questi capolavori del periodo tra il 1796 e il 1802 superano, in termini di drammaticità e profondità spirituale, gli esempi più raffinati tra le sue messe precedenti. Contemporaneamente, esse soddisfano le convenzioni liturgiche, presentano un dialogo musicale impegnativo e costituiscono una consumata espressione della fede riverente e ottimista di Haydn, descritta dal suo amico e biografo Georg Griesinger come "non del tipo triste e tormentato, ma piuttosto allegra e rassegnata". In queste opere Haydn corona e al tempo stesso trascende la tradizione austriaca della messa proponendo il suo marchio personale di drammaticità sinfonica e di maestria contrappuntistica in una scrittura corale la cui brillantezza e flessibilità riflettono l'influsso degli oratori händeliani a Londra.

Benché la cronologia non sia del tutto assodata, la prima di queste messe fu probabilmente la *Missa Sancti Bernardi von Offida*, eseguita nella Bergkirche di Eisenstadt l'11 settembre 1796, la prima domenica dopo l'onomastico della principessa. La data corrisponde inoltre alla festa di San Bernardo di Offida (1604–1694), un frate cappuccino che aveva dedicato la sua vita ai poveri. La messa di Haydn è dunque sia un tributo alla principessa che una commemorazione del frate che era stato canonizzato da papa Pio VI nel 1795. Il soprannome di "Heiligmesse" (letteralmente "Messa Sanctus") nasce dall'uso di un antico corale tedesco, "Heilig, Heilig", nelle voci interne del Sanctus. Haydn adatta la sezione "Et incarnatus est" del Credo come dolce canone per tre solisti femminili, con un etereo accompagnamento di clarinetti, fagotti e pizzicati degli archi. In realtà si tratta del riciclaggio di un canone che Haydn aveva recentemente composto su un testo profano, anche se ascoltando questa musica celestiale non lo si sospetterebbe mai.

La *Missa in tempore belli* ("Messa in tempo di guerra") o "Paukenmesse" ("Messa dei timpani") è l'unica tra le tarde messe la cui première non fu eseguita in occasione della festa dell'onomastico della principessa. Haydn diresse un'esecuzione in onore della nobildonna nel settembre del 1797; la prima esecuzione, tuttavia,

era avvenuta il 26 dicembre 1796 durante una funzione liturgica a Vienna in occasione dell'ammissione al sacerdozio di Joseph Franz von Hoffmann. A commissionare la messa fu probabilmente il padre di Hoffmann, che era Kriegszahlmeister (Tesoriere Imperiale per la Guerra), il quale forse suggerì a Haydn il tema della guerra. Durante l'autunno del 1796 le forze di Napoleone si erano già accampate in Stiria: i rulli di tamburo e le fanfare dei fiati nell'*Agnus Dei* evocano in maniera teatrale l'avanzata degli eserciti francesi. Il tema della guerra si nota anche in altri punti, ad esempio, in maniera vistosa, nelle martellanti fanfare del *Gloria* e del *Dona nobis pacem*, ma anche nel tono minaccioso della lunga introduzione orchestrale del *Benedictus* in do minore.

Chiari riferimenti alla guerra, con implicazioni di eroismo beethoveniano, permeano anche la celebre *Missa in angustiis* (letteralmente "Messa in tempi angusti") o "Messa Nelson", composta durante l'estate del 1798 in appena cinquantatre giorni. Quell'anno il principe Nicolaus II licenziò i fiati. Da questa restrizione Haydn riuscì a trarre ispirazione e aggiunse agli archi una prominente parte per organo (che probabilmente fu eseguita da lui stesso), tre trombe, probabilmente fatte venire per l'occasione da Vienna, e timpani. La scrittura distintamente arcaica conferisce alla messa una sonorità peculiarmente snella e aspra, essenziale e aggressiva nel Kyrie e nel Benedictus in re minore, selvaggiamente esultante nelle sezioni in re maggiore. Al soprano solista è riservato un ruolo prominente, particolarmente spettacolare nel Kyrie.

Assai diverso è il carattere della messa successiva di Haydn, la cui première probabilmente ebbe luogo l'8 settembre 1799. Sebbene le fanfare militanti delle trombe, ad esempio nell'introduzione lenta del Kyrie, ci ricordino che anche questa messa nacque in "tempo di guerra", la "Theresienmesse" è la più sommessa e lirica di tutte le tarde messe di Haydn. La strumentazione sobria – archi, clarinetti, trombe (le quali perdono, nella tonalità di si bemolle, qualcosa del loro stridore) e timpani – è completata da un ruolo insolitamente impegnativo per i solisti. A quanto pare questa messa fu un brano preferito dell'imperatrice Maria Teresa, ragion per cui le fu assegnato il soprannome di "Theresienmesse".

Per le magnifiche ultime due messe, la "Schöpfungsmesse" ("Messa della Creazione") del 1801 e la "Harmoniemesse" (traducibile come "Messa con organico di fiati") del 1802, Haydn poté usufruire ancora una volta di un organico completo di strumenti a fiato. Entrambe sono strumentate per coppie di oboi, clarinetti, fagotti, corni e trombe e con timpani, organo e archi. Nella "Harmoniemesse" Haydn trae vantaggio anche dalla disponibilità di un flauto: il risultato è l'orchestrazione più sontuosa di tutte le sue messe, una caratteristica che conquistò all'opera il suo soprannome.

Il soprannome di "Schöpfungsmesse" nasce dal fatto che Haydn, maliziosamente, adattò la sezione "Qui tollis peccata mundi" del Gloria con una melodia di contraddanza tratta dal duetto di Adamo ed Eva in *La Creazione*. Oggigiorno l'innocuo scherzo fa sorridere. Ma all'imperatrice Maria Teresa, una delle più fervide

ammiratrici del compositore, a quanto pare non piacque affatto: dietro ordine della sovrana, Haydn modificò la versione stampata della partitura eliminando il passaggio offensivo.

La composizione della “Harmoniemesse” costò a Haydn più fatica di tutte le altre messe. Cominciò a lavorarvi all’inizio del 1802 e, nel mese di giugno, scrisse da Vienna al principe Nicolaus Esterházy affermando che vi stava “lavorando con grande fatica”. Fu finalmente completata nel mese di agosto e la prima esecuzione ebbe luogo l’8 settembre nella Bergkirche. Nella musica, tuttavia, non si avverte alcun segno di stanchezza. Vi è la tentazione di percepire una serenità autunnale nel Kyrie in forma-sonata che nelle ultime messe rimane, eccezionalmente, in tempo di Adagio dal principio alla fine. Si tratta di una grande preghiera sinfonica, del tutto priva del tono celebrativo che contraddistingue gli altri adattamenti haydniani del Kyrie. Altrettanto originale è il Benedictus: tradizionalmente un movimento sereno e pastorale, in questo caso è una specie di scherzo ansioso, a metà tra il reverenziale e l’estatico, in cui la tensione si allenta solo con l’allegro “secondo soggetto” dei solisti.

Canzoni e arrangiamenti di canzoni popolari

Oggi i ventiquattro lieder pubblicati da Haydn nel 1781 e nel 1784, a seguito della crescente richiesta per l’uso domestico, si ascoltano solo raramente. Tuttavia, nonostante il tono civettuolo o malizioso dei testi, i migliori lieder presentano una grazia, uno spirito e (specialmente il commovente e schubertiano “Trost unglücklicher Liebe”) una profondità di sentimento che vanno oltre il pallido fascino rococò. Nel maggio 1781 Haydn scrisse al suo editore Artaria che i suoi lieder, “grazie alla loro varietà, alla naturalezza e alle melodie belle e graziose, faranno forse eclissare quelli precedenti” (la maggioranza dei quali oggi non è più disponibile in quanto è andata perduta). Haydn suonava e cantava i suoi lieder nei salotti, ad esempio nella casa viennese alla moda di Franz Sales von Greiner, il quale gli forniva regolarmente consigli per quanto riguardava i testi.

Per la seconda serie del 1784, Haydn chiese a Greiner di consigliargli “tre nuovi testi dal carattere affettuoso, perché gli altri sono quasi tutti di spirito allegro; il soggetto dovrebbe contenere anche tristezza, in modo che siano presenti sia luce che ombre, come nei primi dodici”. Nell’insieme, queste canzoni del 1784 sono, in effetti, più “allegre” rispetto alla serie precedente, sebbene i due esemplari più raffinati, “Das Leben ist ein Traum” (La vita è un sogno), dal gusto operistico, e “Geistliches Lied” (Canzone sacra), risaltano per il loro tono profondamente riflessivo.

Diversamente dai lieder tedeschi, le due serie di canzonette inglesi, del 1794/1795, sono riuscite a sopravvivere nel repertorio, in genere utilizzate nei recital come

brani introduttivi, seguiti da composizioni romantiche dal contenuto più consistente. La scintilla iniziale per la composizione di canzoni giunse da un'amica di Haydn, Anne Hunter, vedova del rinomato chirurgo Sir John Hunter, la quale componeva raffinati versi nel gusto alla moda dell'epoca. Fornì a Haydn i versi per tutte e sei le canzoni della prima serie, tra cui la dolce e sentimentale "Pastoral Song" (Canzone pastorale), un brano prediletto dei salotti vittoriani, e l'appassionata "Fidelity" (Fedeltà) in fa minore. Nella seconda serie, soltanto il testo di "The Wanderer" (Il viandante), adattata da Haydn con un raffinato tocco di malinconia romantica, è opera di Anne Hunter. Per le altre canzoni, essa selezionò testi di Shakespeare ("She Never Told her Love"), Metastasio ("Sympathy") e – come nella spensierata "Sailor's Song" – di autori anonimi. Forse i migliori esemplari di Haydn, tuttavia, sono due canzoni pubblicate separatamente: "Spirit's Song", dalle tinte oscure e minacciose, e "O Tuneful Voice", in cui la fervida linea vocale in stile *belcantistico* viene trattata con una straordinaria libertà di modulazione.

Gli arrangiamenti haydniani di canzoni popolari scozzesi e gallesi, quasi 400 in tutto, furono iniziati come gesto di altruismo e finì per diventare un'attività secondaria estremamente lucrativa. Negli anni sessanta, le traduzioni delle opere colme di malinconia, avvolte in una nebbia misteriosa, del bardo scozzese del terzo secolo Ossian, figlio di Fingal, contribuì ad alimentare una moda europea per il primitivismo celtico. Più tardi venne scoperta quella che fu la frode letteraria più famosa del secolo: "Ossian" e il suo traduttore inglese, James Macpherson, in realtà erano la stessa persona. Quando l'editore londinese William Napier fece bancarotta nel 1791, Haydn offrì di aiutarlo fornendogli (gratuitamente, a quanto sembra) alcuni semplici accompagnamenti per pianoforte, violino e violoncello (facoltativo) per un centinaio di canzoni popolari. Il successo di queste "melodie selvagge ed espressive" (come le definì Napier), "rese civilizzate" per i salotti settecenteschi, ebbero un tale successo che Napier riuscì a trarre in salvo la sua attività commerciale e persino a pagare 50 sterline a Haydn. L'editore ordinò immediatamente altri cinquanta arrangiamenti che furono pubblicati nel 1795, durante la seconda visita del compositore a Londra.

Sul fronte scozzese tutto rimase tranquillo fino a quando, nell'ottobre 1799, l'editore edimburghese George Thomson, avido collezionista di canzoni popolari, offrì a Haydn la tariffa allettante di due ducati per canzone per una serie di arrangiamenti di canzoni scozzesi e gallesi (oltre che di qualche canzone irlandese). Inviò a Haydn le melodie, in genere prive del testo, in fasci a ritmo regolare; nel corso dei quattro anni successivi il compositore, che ormai stava invecchiando, adempì ai suoi obblighi con quasi 200 arrangiamenti, più elaborati di quelli per Napier, con "sinfonie" strumentali (ovvero preludi e postludi) che facevano da cornice alle canzoni. Thomson fu contentissimo e scrisse ad Anne Hunter a Londra che "gli Accompanimenti composti da Haydn per le Arie sono, complessivamente, al di là di ogni elogio". Tra il 1802 e il 1804 Haydn fornì inoltre sessantacinque arrangiamenti per il libraio ed editore edimburghese William Whyte, anche se nel frattempo è stato

appurato che, man mano che le sue forze declinavano, il maestro subappaltò alcuni arrangiamenti per Thomson e Whyte ai suoi allievi, in particolare a Sigismund Neukomm, senza rivelare la vera paternità dei lavori.

Quartetti per archi

Prima che Haydn componesse, verso la metà degli anni cinquanta del Settecento, i suoi primi quartetti per archi, erano apparsi esempi sporadici di divertimenti per due violini solisti, viola e violoncello a opera di maestri quali Ignaz Holzbauer e Christoph Wagenseil. Tuttavia questi maestri più anziani non avevano dimostrato alcun interesse a esplorare il potenziale del quartetto per archi come mezzo di espressione musicale. Toccò a Haydn il quale, a detta sua, fu introdotto “per caso” a questo genere compositivo, innalzare il quartetto per archi dalle sue umili origini, nella serenata all’aria aperta, a veicolo di espressione per i più sofisticati e stimolanti dialoghi musicali.

Georg Griesinger, amico e biografo di Haydn, fornì un resoconto delle circostanze casuali che condussero il compositore a cimentarsi nella scrittura di quartetti per archi.

“Un certo barone Fürnberg possedeva una tenuta a Weinzierl, a distanza di varie stazioni di sosta da Vienna. Di tanto in tanto invitava a casa sua il suo parroco, l’amministratore delle sue tenute, Haydn e Albrechtsberger, fratello del celebre contrappuntista. Fürnberg chiese a Haydn di scrivere qualche brano per offrire ai quattro amici dell’arte un piccolo intrattenimento musicale. Haydn, all’epoca appena diciottenne, accettò la proposta e compose il suo primo quartetto, che fu immediatamente lodato per le sue fattezze, il che lo avrebbe incoraggiato a scrivere altre opere di questo genere.”

Facendo affidamento sulla memoria di Haydn quasi mezzo secolo dopo l’evento, Griesinger sbagliò la data: le feste estive di Fürnberg durante le quali vennero eseguiti i quartetti ebbero luogo quasi certamente tra il 1754, quando Haydn aveva 22 anni, e il 1757; inoltre, alcuni tra i suoi primi quartetti per archi (quelli pubblicati come op. 1 e op. 2 e il quartetto in mi bemolle maggiore noto come op. 0) potrebbero essere stati scritti ancora più tardi, addirittura verso il 1761/1762, dopo la nomina di Haydn a Kapellmeister alla corte di Esterházy.

Questi piccoli *divertimenti a quattro*, come furono qualificati dal compositore, godettero di una popolarità precoce e ben meritata. La successione di cinque

movimenti compatti e l'allegria e la freschezza sono tipici delle serenate austriache all'aria aperta, come lo sono anche le strutture, che talvolta appaiono più caratteristiche della musica orchestrale che non di quella cameristica. Ma l'esuberanza e la freschezza melodica di questi primi quartetti contraddistinguono già il giovane compositore come una personalità musicale di indubbio talento; lo stesso si può dire della predilezione per le frasi di lunghezza irregolare e il loro senso di divertimento, particolarmente evidente in movimenti quali il *Presto scherzo* dell'op. 1 n. 3, con il suo malizioso scambio di battute tra primo violino e viola da un lato e tra secondo violino e violoncello dall'altro: si tratta del genere di brano che i melensi critici della Germania del Nord condannarono accusando Haydn di avere "svilito l'arte con scherzi buffoneschi".

Dopo queste simpatiche prime opere, Haydn non scrisse quartetti per quasi un decennio. Tuttavia, quando tornò a questo genere compositivo, lo fece in modo risoluto, creando in rapida successione le tre serie op. 9 (all'incirca nel 1769), op. 17 (1771) e op. 20 (1772), che segnarono l'inizio dell'epoca del quartetto. Queste opere, scritte nel periodo in cui Haydn stava emergendo come compositore di indiscutibile genialità, manifestano una serietà di intenti e un comando dello sviluppo retorico e tematico che dista anni luce dai quartetti-divertimento dei tardi anni cinquanta.

Nelle tre serie di quartetti si nota un'evoluzione ininterrotta verso la maestria dei capolavori dell'op. 20, che rappresenta una pietra miliare nella storia del quartetto, paragonabile al ruolo che svolse l'"Eroica" nell'evoluzione della sinfonia. Dei quartetti dell'op. 9, in cui il ruolo di spicco è riservato al primo violino (senza dubbio furono composti per la spalla dell'orchestra di Esterházy, Luigi Tomasini), l'unica opera nel modo minore, il n. 4 in re minore, si stacca nettamente dal resto per la maestria delle genuine strutture quartettistiche e il puro carattere delle idee musicali. Rispetto a buona parte dell'op. 9, la sottovalutata serie dell'op. 17 rivela una maggiore facilità e flessibilità nella scrittura, con una divisione più democratica dei ruoli dei quattro strumenti (ad eccezione dei movimenti lenti, che restano fondamentalmente arie accompagnate per il primo violino) e un utilizzo più diffuso del contrappunto, soprattutto nei finali. Ancora una volta, il brano più straordinario è il quartetto nel modo minore, ovvero il n. 4 in do minore: il primo movimento gioca in maniera ispirata con il motivo iniziale di tre note, mentre la musica esplora costantemente nuove regioni armoniche.

Dal punto di vista tecnico, formale ed espressivo, l'op. 20 raggiunge nuove vette. Lo sviluppo tematico è ancora più potente e rigoroso rispetto ai migliori esemplari dell'op. 17. Haydn ora inizia a rendersi conto del potenziale dinamico inerente ai motivi, persino a quelli più piccoli; inoltre, le riprese dei primi movimenti, soprattutto nel Quartetto n. 3 in sol minore, non si limitano a riproporre, bensì rielaborano drasticamente gli eventi dell'esposizione. Di importanza altrettanto cruciale per l'op. 20 sono la sensibilità accresciuta verso il timbro e la varietà strutturale assai più ampia: nel finale del n. 3 il tema viene distribuito tra gli strumenti,

mentre il n. 2, in do maggiore, inizia con un contrappunto a tre voci, con il violoncello che prende l'iniziativa. Il desiderio di offrire pari opportunità ai quattro strumentisti trova il suo logico culmine nelle fughe che portano a termine i nn. 2, 5 e 6: una struttura barocca che Haydn aveva perfezionato nella sua musica sacra e che qui ci ripropone in veste variopinta, specialmente nei nn. 2 (su quattro soggetti) e 6 (su tre), con tutta la drammaticità e lo spirito del suo stile sonatistico. Non meno stupefacente è la vasta gamma espressiva dell'op. 20, dall'elegiaco n. 5 in fa minore, all'ilarità e al piccante gusto zigano del finale del n. 4 (una vena che Haydn avrebbe spesso mostrato nei finali di epoca più tarda), fin su all'introversione estatica dell'*Affetuoso e sostenuto* del Quartetto n. 1.

Dopo il monumentale traguardo raggiunto con l'op. 20, Haydn abbandonò ancora una volta il genere compositivo del quartetto per quasi un decennio, periodo durante il quale si concentrò principalmente sull'opera. Quando tornò a scrivere quartetti, componendo una nuova serie che fu pubblicata nel 1782 come op. 33, egli affermò che essi erano composti "in un modo del tutto nuovo e speciale". Se, da un lato, la sua affermazione è stata respinta in quanto considerata un abile stratagemma di vendita (nel frattempo Haydn era divenuto un abile promotore delle sue opere), non si può negare che l'op. 33 presenti effettivamente alcune nuove caratteristiche: rispetto ai quartetti dell'op. 20, il senso ritmico è più scorrevole e il tono è più leggero, più popolare, peculiare delle composizioni haydniane nate dalla fine degli anni settanta in poi. Haydn il "burlone musicale" appare spesso sulla ribalta, come ad esempio negli accenti sfasati e le pause sul tempo sbagliato nello "Scherzo" del n. 5 (Haydn assegnò questo nome ai minuetti dell'op. 33), oppure nella comica disintegrazione e nelle ripetute false conclusioni nel finale del n. 2, che diedero luogo al meritato soprannome di "Lo scherzo". Con il loro tono di conversazione arguto e sofisticato e la fusione tra elaborate tecniche di sviluppo e vena melodiosa e popolare, i quartetti dell'op. 33 influenzarono in maniera determinante i sei quartetti che Mozart dedicò a Haydn nel 1785.

Dopo il piccolo e commovente quartetto in re minore, op. 42, del 1785, forse inteso per principianti, Haydn trasse vantaggio del successo artistico e commerciale dell'op. 33 con la serie di sei quartetti op. 50 composti nel 1787 e dedicata a re Federico Guglielmo II di Prussia, un appassionato violoncellista dilettante. Alcuni hanno interpretato queste opere come risposta ai quartetti "Haydn" di Mozart. Ma in questa serie vi è ben poco del lirismo espansivo e della sensualità armonica mozartiani: le procedure musicali utilizzate da Haydn rendono l'op. 50 senza dubbio il suo ciclo di quartetti più ascetico e rigorosamente intellettuale in assoluto. Il carattere severo e la cupa e irrequieta fuga finale del Quartetto n. 4 in fa diesis minore non potrebbero essere più remoti dal pathos voluttuoso che è un elemento chiave nell'utilizzo mozartiano del modo minore. Sono pochi i movimenti in forma sonata in cui Haydn esplora con tanto fanatismo le implicazioni di uno o due piccolissimi motivi neutrali come nei quartetti nn. 1, 3 e 5. L'intensità di pensiero dell'op. 50 è esemplificata sia dai minuetti e trii, che contengono elementi

contrappuntistici, che dai finali, in cui Haydn abbandona le tranquille forme del rondò e delle variazioni dell'op. 33 a favore di rigide strutture sonatistiche che equilibrano il rigore polemico dei movimenti precedenti.

Immediatamente dopo l'op. 50 seguì un'altra dozzina di quartetti: i due cicli di tre quartetti pubblicati come op. 54 e op. 55 (1788) e il ciclo di sei quartetti op. 64 (1790), quest'ultimo dedicato a Johann Tost, un trafficante anticonformista che era stato spalla dei secondi violini presso l'orchestra di Esterházy. Il tono di queste composizioni è nell'insieme più assertivo e drammatico rispetto a quello dei quartetti op. 50. Ma il virtuosismo non è mai fine a se stesso, come invece lo era stato nei quartetti op. 9. In effetti, il Quartetto in do maggiore, op. 54 n. 2, in particolare, il virtuosismo diventa un elemento chiave entro il contesto di una musica di straordinaria forza e audacia retorica: ad esempio nello spazioso primo movimento, caratterizzato dall'estesa gamma tonale e dalla profondità quasi orchestrale della sonorità; e nell'*Adagio* in do minore, in cui il primo violino intreccia sfrenate fantasie in stile zigano sopra un tema cupo, simile a un corale, nelle voci inferiori. Il più famoso della serie op. 64 è il Quartetto "L'allodola", n. 5, il cui leggerissimo finale in *moto perpetuo* (uno scherzo fiabesco mendelssohniano *avant la lettre*) è un brano prediletto per i bis. Il n.6 in mi bemolle maggiore non ha nulla da invidiare al quartetto precedente con il suo caldo movimento introduttivo, dalla logica coerente, l'*Andante* dalla raffinata struttura e un finale in forma di rondò-sonata, pieno di scherzi strumentali e di spensierato virtuosismo contrappuntistico – un degno pendant dei finali delle "Sinfonie londinesi".

Tre quartetti dell'op. 64, fra i quali sicuramente i nn. 5 e 6, furono eseguiti agli Hanover Square Concerts di Johann Peter Salomon durante la prima visita di Haydn a Londra, a cavallo tra il 1791 e il 1792. Il loro successo stimolò Haydn a comporre i sei quartetti op. 71 e op. 74 nel 1793, durante la relativa tranquillità del soggiorno viennese di Haydn tra i due frenetici viaggi a Londra. Mentre i quartetti precedenti erano stati concepiti per l'esecuzione privata davanti a un gruppo limitato di intenditori, quelli dell'op. 71 e dell'op. 74 furono progettati su misura per le Hanover Square Rooms, che erano in grado di accomodare un pubblico di 800 ascoltatori. E sebbene questi ultimi capolavori non oltrepassino mai i confini dell'autentica musica da camera, il loro tono è più "pubblico" rispetto a qualsiasi quartetto precedente: la concezione è più audace ed espansiva, le sonorità sono più potenti e, inoltre, i contrasti nella struttura, nel registro e nella dinamica sono assai più vistosi. I movimenti veloci, ciascuno preceduto da un energico gesto introduttivo, oppure, come nell'op. 71 n.2, da un'introduzione lenta in miniatura, tendono ad avere un carattere più pressante e il dialogo musicale è più intenso, riflettendo la prossimità delle "Sinfonie londinesi". Nella musica di Haydn si nota un'altra tendenza, particolarmente marcata nei tre brani dell'op. 74: un forte senso di avventura in campo tonale, che si manifesta sia nelle modulazioni verso tonalità

remote all'interno dei movimenti che nella scelta di una tonalità distante una terza dalla tonica per i trii dei minuetti dell'op. 74 nn. 1 e 2 e per l'esaltato Largo assai del cosiddetto Quartetto "Reiter", op. 74 n. 3, la cui tonalità, mi maggiore, contrasta nettamente con la conclusione in sol maggiore del primo movimento.

L'ultimo ciclo completo di sei quartetti, op. 76, composto tra il 1796 e il 1797, presenta quella combinazione di fascino popolare e profondità di pensiero che caratterizza anche le "Sinfonie londinesi" e i quartetti dell'op. 71 e dell'op. 74. Ma l'argomentazione musicale in questi quartetti è ancora più imprevedibile (al punto da raggiungere, talvolta, una specie di autoritaria eccentricità) e le strutture sono più variegata e ingegnosa rispetto a qualsiasi esempio precedente. Nel primo tempo del Quartetto in re minore n. 2 il motivo iniziale di quinte discendenti viene elaborato con straordinaria forza ossessiva offrendo il non plus ultra di concentrazione tematica. I movimenti esterni del Quartetto n. 3 "Imperatore" (così chiamato perché l'Adagio è una serie di variazioni sulla melodia dell'inno dell'imperatore di Haydn) superano, per la loro profondità e la loro ricca sonorità quasi orchestrale, persino due quartetti in do maggiore precedenti (l'op. 54 n. 2 e l'op. 74 n. 1); all'estremo opposto, l'Allegro con spirito del Quartetto "L'alba", n. 4 in si bemolle maggiore, risalta per la meravigliosa trasparenza. I sublimi movimenti lenti diffondono una serenità wordsworthiana, qua e là attenuata da bizzarri momenti visionari, in particolare nel Largo in fa diesis maggiore del n. 5 in re maggiore.

Nel 1799 Haydn intraprese la composizione un'ulteriore serie di sei quartetti. Ma le sue forze erano gradatamente indebolite dalla composizione dell'oratorio *Le Stagioni*, di conseguenza riuscì a completare soltanto due quartetti, che furono pubblicati nel 1802 come op. 77. Questi ultimi saggi rappresentano un glorioso punto culminante dell'opera di una vita intera e, nel contempo, guardano molto avanti verso il nuovo secolo. I minuetti ora sono diventati volatili scherzi scanditi con un unico tempo per battuta e dal carattere sfrenato, da confrontare al giovane Beethoven. In entrambi i casi, l'ultimo tempo rappresenta la massima realizzazione dei movimenti finali haydniani del genere rustico e ispirati alla musica popolare. L'innodico Adagio in mi bemolle maggiore del n. 1 è un pendant più maestoso del Largo dell'op. 76 n. 5, nel senso che, come quest'ultimo, esplora regioni armoniche distanti e luminose; il movimento lento del n. 2, contraddistinto da una scrittura semplice a due voci, delicatamente disegnata, è la tranquilla apoteosi degli Andanti "camminanti" di Haydn.

Nel 1803 Haydn compose l'Andante e il minuetto di un quartetto in re minore che intendeva aggiungere ai due brani dell'op. 77. Ma l'anziano compositore non era più in grado di sostenere la concentrazione necessaria per i due movimenti esterni: il quartetto, successivamente pubblicato come op. 103, fu destinato a rimanere un frammento. L'Andante è pervaso da una malinconia che suona come un commiato, specialmente nella coda. Il minuetto, per contro, è un brano agitato e caratterizzato da un irrequieto cromatismo, una testimonianza dell'inventiva ancora intatta dell'anziano Haydn in un genere compositivo che egli innalzò, praticamente da solo, a supreme vette di raffinatezza espressiva e forza intellettuale.

L'infedeltà delusa

Dai primi anni settanta del Settecento in poi, il principe Nicolaus Esterházy trascorse gran parte dell'anno a Eszterháza, nella sontuosa residenza estiva che aveva fatto costruire nelle remote paludi ungheresi. All'epoca aveva riunito una compagnia d'opera stabile; inoltre, ogni estate ingaggiava una troupe teatrale per la rappresentazione di un repertorio che si estendeva da Shakespeare alle farse contemporanee. Il teatro d'opera, che vantava 400 posti, era stato completato nel 1768. Quindi, nel 1773, un nuovo teatro delle marionette, modellato come grotta dalle pareti ricoperte di gemme, fu inaugurato con la rappresentazione di *Philemon und Baucis* di Haydn durante le festività in onore della visita dell'imperatrice Maria Teresa, nel corso delle quali fu eseguita anche la première della “burletta per musica” *L'infedeltà delusa*. Il principe Nicolaus era consapevolissimo del fatto che la sua stravagante e favolosa residenza estiva era l'unico palazzo in Europa a disporre di ben due teatri d'opera appositamente costruiti: una clamorosa affermazione di potere culturale che lasciava i visitatori stupiti e non mancava di suscitare un misto di ammirazione e invidia.

Rappresentata per la prima volta il 26 luglio 1773, *L'infedeltà delusa* occupa una posizione a metà tra l'intermezzo comico e l'*opera buffa* di piene dimensioni. È composta da soli due atti, contiene relativamente poche arie e i personaggi sono solo cinque, tutti contadini toscani e figure stereotipe della *commedia dell'arte*, anche se la musica deliziosamente inventiva di Haydn, in particolare quella per Sandrina – il personaggio che nell'opera presenta un'evoluzione – infonde in loro una certa individualità. Il testo fu adattato, probabilmente dal tenore di corte Carl Friberth (che impersonò il ruolo di Filippo), da un libretto di Marco Coltellini, un ex poeta di corte di Maria Teresa. In piena sintonia con la tradizione della *commedia dell'arte*, l'avidità e la prepotenza paterne vengono ostacolate e i giovani amanti debitamente ricompensati. Sandrina ama Nanni, ma suo padre intende darla in sposa a un ricco contadino di nome Nencio. Vespina, sorella di Nanni, è una ragazza piena di risorse e ha deciso di conquistare Nencio. Grazie principalmente alle sue macchinazioni (compresa una serie di travestimenti), l'opera si conclude con un doppio matrimonio, quello di Nanni e Sandrina e quello di Vespina e Nencio.

La vera costanza

La vera costanza, la cui première ebbe luogo a Eszterháza il 25 aprile 1779, combina i personaggi stereotipi del genere *buffo* e lo spirito della *comédie larmoyante*,

allora di moda, che affonda le radici nei romanzi “sentimentali” (in particolar modo *Pamela*) di Samuel Richardson. L’azione è incentrata sulla “virtuosa pescivendola” Rosina la quale, dopo aver sopportato varie umiliazioni di rito – non per ultimo da parte dell’arrogantissima baronessa Irene – finalmente si riunisce al suo scostante (a dir poco) marito aristocratico, il conte Errico. All’interno della trama si svolge una simpatica azione secondaria recitata da varie figure comiche – la domestica Lisetta, Masino (fratello di Rosina) e Villotto, un personaggio imbranato e buffone. Ma le pagine più sofisticate dell’opera figurano nei lunghi “finali a catena” del primo e del secondo atto (che offrono un’anteprima del grandioso finale dell’Atto secondo del *Figaro* di Mozart) e nelle arie di Errico e Rosina.

Nell’Atto primo, l’aria di Errico, “A trionfar t’invita”, è tra le più autorevoli mai scritte da Haydn. La forma è dettata interamente dal precario stato emotivo del conte. La vena eroica iniziale, mentre Errico offre all’assurdo Villotto una lezione nell’arte della conquista amorosa, viene bruscamente interrotta da un estatico Adagio quando il conte rimane incantato dalla bellezza di Rosina. Infine, egli perde completamente la testa in corrispondenza del frenetico Allegro in do minore, reso ancor più furioso dalle sferzanti sincopi e dal cupo cromatismo nel basso.

Nel libretto di Francesco Puttini, Rosina è uno stinco di santo dell’Illuminismo. Ma la musica di Haydn le conferisce una commovente sincerità emotiva, ad esempio nella disperazione che esprime nell’aria in fa minore dell’Atto secondo; oppure, più avanti nello stesso atto, nella *scena* in cui i recitativi accompagnati fanno da cornice a un’aria in mi maggiore, “Care spiagge”, dal cui tono di commiato e di una semplicità e sincerità toccanti. Il semplice candore della musica di Rosina, completamente esente dalla parlantina tipica dello stile *buffo* e dalle esibizioni di coloratura, mette in evidenza la nobiltà di spirito, distinguendola dai ridicoli e furiosi personaggi che la circondano.

La fedeltà premiata

L’opera comico-pastorale di Haydn, *La fedeltà premiata*, fu eseguita all’inaugurazione del teatro d’opera di Eszterháza, ricostruito dopo un disastroso incendio verificatosi il 25 febbraio 1781. Divenne un’opera prediletta del principe Nicolaus, indubbiamente perché i riferimenti alla caccia rispecchiavano una delle sue principali passioni. Il libretto di Giambattista Lorenzi, ambientato nell’antica Cumae, parodia una convenzione pastorale (nella scena della caccia, ad esempio, a cacciare sono piuttosto gli animali) e miti classici di sacrificio ed espiazione. Ogni anno i sacerdoti di Diana devono sacrificare al mostro del mare due amanti fedeli, fino a quando un “animo eroico” non offrirà la sua vita. Soltanto allora la maledizione verrà cancellata – il che avviene grazie all’intervento dell’ultima ora della *dea ex machina*, ovvero di Diana stessa.

Sebbene numerosi personaggi (come ne *La vera costanza*) siano semplici figure del genere *buffo*, *La fedeltà premiata* vanta alcune delle pagine operistiche più profonde di Haydn: non solo per i due personaggi seri, Celia e il suo innamorato Fileno, entrambi di umile provenienza, ma anche per l’egoistica e ambiziosa

Amaranta. Di somma maestria, inoltre, sono i finali del primo e del secondo atto, più ampi e caratterizzati da una gamma tonale più spinta rispetto a quelli de *La vera costanza*. Nell'ampio finale dell'Atto primo (di ben 822 battute), in particolare, si percepisce in maniera fortissima come la musica articola l'azione proiettandola in avanti verso la fase successiva del dramma.

La musica composta per Celia e Fileno, in gran parte elegiaca, include l'aria dell'Atto primo, "Deh soccorri un'infelice", colorata in modo incantevole da un corno solista (la voce del suo amante assente?) e, nell'Atto secondo, due magnifiche e ampie *scene*, una per ciascun personaggio. Capovolgendo le convenzioni operistiche, il sacerdozio (rappresentato dal maligno e manipolatore Melibeo) e l'aristocrazia (l'affettato conte Perrucchetto, oggetto dei piani di matrimonio di Amaranta) vengono ritratti con tinte grottesche e/o ridicole. In tutte e tre le arie di Perrucchetto la posticcia dignità del personaggio viene rapidamente sgonfiata dalla sua parlantina concitata. Nel libretto, l'altera Amaranta è un personaggio totalmente comico; x tuttavia le sue arie suggeriscono anche una vulnerabilità e una dolcezza sorprendenti. Di conseguenza, nel corso del suo soliloquio dell'Atto secondo, "Dell'amor mio fedele", il personaggio è diventato quasi simpatico, riscattato dalla bellezza e dalla sensibilità della sua musica.

Die Feuersbrunst

Nel catalogo delle sue opere, Haydn elencò una "opéra comique" per il teatro delle marionette di Eszterháza, *Vom abgebrannten Haus* (La casa bruciata). H.C. Robbins Landon, il grande studioso di Haydn, sostiene che quest'opera, da tempo perduta, sia identica al Singspiel in due atti *Die Feuersbrunst* (L'incendio) di cui, nel 1935, è stata scoperta a Parigi una copia anonima. Con il dialogo ricostruito dalla sua futura moglie Else Radant, egli preparò un'edizione per l'esecuzione della première "moderna", avvenuta sulla ribalta operistica anziché sotto forma di opera per marionette, al Festival di Bregenz del 1963. Per quanto ne riguarda la datazione, Landon ha postulato il periodo tra il 1776 e il 1777, ovvero gli unici anni in cui i clarinetti (richiesti in due arie dell'opera) erano disponibili a Eszterháza. L'autenticità dell'opera è stata messa in dubbio, specialmente quando è emerso che l'ouverture è identica a tre movimenti di una sinfonia di Ignaz Pleyel, allievo di Haydn.

A prescindere dall'autenticità, *Die Feuersbrunst* è stata appropriatamente descritta da Landon come "brano per i cocchieri e le domestiche di Eszterháza": una commedia chiassosa di livello "umile", incentrata sugli intrighi del celebre Hanswurst, archetipica figura delle pantomime viennesi. La maggioranza delle arie è composta da brevi canzoni strofiche, talvolta di una comicità marcatamente grossolana e caratterizzate dal libero uso del dialetto austriaco, anche se uno o due brani

presentano maggiore profondità, tra cui un'aria lirica in mi maggiore per Colombina e un duetto d'amore per Colombina e Hanswurst. Impressionante, inoltre, il coro del "Fuoco" in do minore, mentre la casa di Colombina brucia alla fine dell'Atto primo, scena dalla quale l'opera prende il nome.

Traduzione: Claudio Maria Perselli

Sinfonías

A Haydn se le ha dado durante mucho tiempo el apodo de “padre de la sinfonía”. Algo que, tomado literalmente, es absurdo. La sinfonía había evolucionado a partir de la obertura de ópera italiana en las primeras décadas del siglo XVIII. Desde 1730 compositores como G. B. Sammartini en Milán, Johann Stamitz, Ignaz Holzbauer y F. X. Richter en Mannheim, y M. G. Monn y Christoph Wagenseil en Viena suministraban periódicamente sus locuaces “sinfonías” y “oberturas” (los términos eran intercambiables). Haydn habría tocado y estudiado sinfonías de Monn, Wagenseil y otros antes de escribir sus primeras sinfonías propias, en un momento en el que la sinfonía se disponía a eclipsar la popularidad del *concerto* en Austria y en la Alemania del sur.

No obstante, Haydn *puede* ser considerado como el padre de la sinfonía en el sentido de que fue el primero en desarrollar completamente el potencial dramático de este género. A pesar de su levedad, sus sinfonías más tempranas revelan ya una lógica compacta, un sentido de que cada frase implica a su sucesora, y fueron inigualadas por los contemporáneos mayores que él. Desde mediados de 1760, sus sinfonías crecieron en escala e individualidad. Las mejores obras de los años 1770 combinan su inspirada excentricidad, su apasionada retórica y una sofisticación estructural sin precedentes. Al llegar la década de 1790 las sinfonías tardías de Haydn y las últimas cuatro sinfonías de Mozart habían hecho del género, junto con el cuarteto de cuerda, la piedra de toque suprema de la composición instrumental.

En los años 1750 y 1760 la *lingua franca* en el sur de Alemania y en las tierras de los Habsburgos era el estilo *buffo* a la italiana: frívolo, de corto vuelo, apostaba mucho por el bullicio superficial. Las veinte obras, más o menos, que Haydn escribió entre 1757 (fecha probable de sus sinfonías más tempranas: la N° 1, 18 y 37) y 1760 para su primer patrono a tiempo completo, el Conde Morzin, añaden a dicha característica una nerviosa energía muy propia de él y de su gusto, más pronunciado que el de sus contemporáneos, por lo cómico y lo rebelde. Inmediatamente después de su nombramiento en la corte de Esterházy en 1761 escribió su célebre tríptico “Las horas del día”, las sinfonías N° 6 al 8. En estas atractivas obras descriptivas (la N° 6, ‘Le matin’, comienza con un amanecer, mientras que la N° 8, ‘Le soir’, acaba con una genial tormenta que a nuestros oídos suena más como una cacería) Haydn cruza la sinfonía con el *concerto grosso*, escribiendo extensos solos prácticamente para todos los instrumentos de una orquesta de primera, incluso para el humilde contrabajo. Hay música incluso más flamante en la sinfonía conocida como “Llamada de trompa”, N° 31, de 1765, con su extravagante y virtuosa escritura para cuarteto de trompas. En la resonante sala del palacio de los Esterházy en Eisenstadt el efecto debe haber sido sensacional.

Durante fines de 1760 y comienzos de 1770, Haydn compuso una serie de sinfonías tristes o agitadas en el modo menor. Las más famosas de estas son la N° 49,

“La Passione”, la N° 44, “El luto”, y “La despedida”, la N° 45, esta última más famosa por el gracioso *finale* en el que los músicos van desapareciendo (los instrumentistas, sobrecargados de trabajo, votaban con su salida de escena por volver con sus familias en Eisenstadt), que por su originalidad revolucionaria. De este arranque de ansiedad en modo menor ha surgido la etiqueta de “Sturm und Drang” (Tormenta e ímpetu), siguiendo al homónimo movimiento literario alemán, algo posterior. Pocas de las obras en tonalidades mayores de los años 1770 podrían ser descritas como atormentadas o impetuosas. Una excepción es la fogosa y excéntrica N° 46, en la remota tonalidad de si mayor, que en un asombroso giro estructural reexpone parte del minueto en el *finale* – precedente del uso de este mismo ardid por Beethoven, en un contexto muy diferente, en su Quinta Sinfonía. Pero ya sea turbulenta, juguetona (como la sinfonía N° 48, a gran escala, la llamada “Maria Theresa”) o ceremoniosa, prácticamente cada sinfonía de esta época es intensamente individual y refleja la incansable exploración de Haydn del potencial de este género.

La producción de sinfonías de Haydn alcanzó su culmen en los años 1774–5, con obras como la N° 56 – otra brillante obra en do mayor con risotadas de las trompas y los timbales – la trepidante sinfonía en seis movimientos “Il distratto”, N° 60, tramada con la música incidental escrita para una comedia francesa, y la N° 67, con su inusual primer movimiento al “estilo de caza” y su hermoso interludio – un *Adagio* – del *finale*. Durante esta época las sinfonías de Haydn eran ya menos esforzadas, tenían un tono más “popular”. Pero si el espíritu dominante sigue siendo el de la ópera cómica, como había sido en sus obras más tempranas, no decrece ni su habilidad creativa ni su inventiva. De 1776 en adelante la prodigiosa actividad de Haydn como compositor y empresario operístico en la corte de Esterházy le dejaba poco tiempo para la composición instrumental. Sus sinfonías eran ahora espasmódicas y a menudo reciclaban música ya existente. Es el caso de la N° 53 – con el enigmático título de ‘L’Impériale – y la N° 63, ‘La Roxelane’, cuyo segundo movimiento – tema y variaciones – vuelve a usar una melodía asociada con la heroína Roxelane en la música incidental que había escrito para la comedia de Favart *Les tríos sultanes*. Dos destacadas sinfonías de estos escasos años son la N° 70, que combina el regocijo de re mayor con la severidad de re menor (la parte central del *finale* es una feroz fuga en esta última tonalidad), y la N° 75, en la cual Haydn otorga a su estilo popular una nueva grandeza y una fuerza que es puro nervio.

Comenzando con las sinfonías N° 76 al 78, destinadas a una visita a Londres, cancelada, las sinfonías de Haydn de 1782 en adelante fueron escritas para un consumo más amplio que la corte de Esterházy. Haydn era entonces el más célebre compositor europeo y los editores se peleaban por hacerse con los derechos de sus últimas obras instrumentales. Estas tres sinfonías (“bellas, elegantes y de ningún modo demasiado largas”, tal como las describía el compositor), y las tres que les seguían en el periodo 1783–4 (N° 79 al 81) combinan la facilidad melódica con un refinada técnica compositiva y un elaborado “trabajo de motivos” que refleja la

proximidad de los cuartetos Op. 33. Las dos obras en tonos menores, las N° 78 y 80, tienen primeros movimientos agotadores, aunque sus finales, a diferencia de los de las sinfonías del “Sturm und Drang”, son totalmente alegres. El comienzo sincopado del *finale* de la N° 80, escrito de manera tal que inicialmente no oímos dichas síncopas, es una de sus bromas rítmicas más graciosas.

Con el encargo de seis obras por *Le Concert de la Loge Olympique* en París in 1784–5, recibiendo altísimos honorarios de 25 *louis d’or* por obra (cinco veces lo que Mozart había recibido por su Sinfonía “París” en 1778), la sinfonía asumía de nuevo una posición dominante en la vida de Haydn. Aunque nunca había visitado la capital francesa, escribió estas obras ateniéndose al gusto local y a las proezas de la enorme orquesta parisina. Tal como Mozart había contado a su padre, a los franceses les encantaba el esplendor sonoro y los audaces y enfáticos gestos de sus sinfonías. Haydn lo tuvo en cuenta, sobre todo en las dos obras con trompetas y timbales: la N° 86, con un movimiento lento que parece una meditación, llamada “Capriccio” y la N° 82, cuya tema final, como el sonido de una gaita sobre el son de los bajos, recordaba a los oyentes de la época la música que acompañaba a los osos bailarines, por lo que le dieron el nombre de “L’ours”. El uso de una canción folclórica francesa en el *Allegretto* del segundo movimiento de la sinfonía N° 85 (“La reine”) aparentemente la convirtió en favorita de Marie Antoinette. La otra sinfonía con subtítulo, la N° 83, en sol menor, toma su apodo de “La poule” del cloqueo con el que el oboe acompaña el segundo tema del *Allegro* inicial, aunque este jolgorio de granja no es para nada lo más característico de dicho movimiento tomado en su totalidad. Haydn también rinde tributo en estas sinfonías al gusto parisino por la escritura colorida para los vientos, sobre todo en las hermosas *cadenzas* de los movimientos lentos de las sinfonías N° 84 y 87.

Después del enorme éxito del grupo de sinfonías de “París”, Haydn no perdió un momento en componer más sinfonías para el lucrativo mercado parisino. De las cinco obras de 1787–89 (N° 88–92), dos han eclipsado siempre a las demás en la preferencia del público. La N° 88 debe su perenne popularidad a su combinación de riqueza melódica, poder intelectual y puro brío, y además a la exaltada melodía del *Largo*, sobre la cual Brahms, por lo visto, exclamó: “Quiero que mi novena sinfonía suene así”. La N° 92 se hizo famosa en Inglaterra en 1791, al ser tocada al recibir un doctorado en la Universidad de Oxford. El brillante y compacto primer movimiento obra milagros con un tema brevísimo, mientras que el nostálgico *Adagio* rivaliza en melodías sublimes con la N° 88. El *finale* es una obra maestra por su ingenio y su brioso contrapunto.

Las doce sinfonías que Haydn escribió durante sus dos visitas a Londres en los años 1791–2 y 1794–5, las N°. 93–104, mejoran la fusión de las características de las obras de los años 1780: son fácilmente memorables y poseen rigor intelectual. Sus melodías se hacen más espaciales y suenan más populares, sus formas, más libres todavía y sus saltos a tonalidades, más atrevidos. Inspirado, también, por su experiencia personal con las orquestas londinenses, su orquestación supera incluso

la de las obras escritas para París en cuanto a imaginación y garbo – sobre todo en los colores, casi impresionistas, del *Adagio* de la sinfonía N° 102. Estas son sus sinfonías más deslumbrantes, más humanas, y reflejan el ambiente en el que fueron escritas y su determinación en impresionar a un público amplio. Los efectos sensoriales en el *Andante* de la sinfonía N° 94 “La sorpresa”, por ejemplo, y en el *Allegretto* de la N° 100, “Militar”, les garantizaron una popularidad instantánea. No obstante, estas sinfonías están expuestas de modo más detallista que casi todas sus obras anteriores. Sus lentas introducciones y varios de sus profundos y meditativos movimientos lentos (especialmente los de las sinfonías N° 98, 99, 102 y 104) simbolizan “lo sublime” (palabra de moda en el siglo XVIII) en la música. Las doce sinfonías “Londres” son la consumación de lo que Charles Rosen llama en su gran libro *El Estilo Clásico*, “heroico pastoril”, no sólo por sus rústicos tríos con ritmo de *Ländler* (en las N°103 y 104) y por su uso de melodías folclóricas reales, sino también por “esa combinación de sofisticada ironía con una inocencia superficial, que forma una parte tan importante del género bucólico”.

Conciertos

Haydn escribió unos cuarenta conciertos, muchos de ellos perdidos, para instrumentos que iban de la flauta y el oboe hasta el “baryton” y el “violone”. Sin embargo, el concierto nunca jugó un papel central en su vida creativa, como lo hizo en la de Mozart. Una razón es que, aunque más que competente al teclado y al violín, Haydn admitía no ser “ningún mago con ningún instrumento”, y excepto los primeros conciertos para órgano, no escribió ninguno para ser ejecutado por él mismo. Otra razón es que desde 1750, aproximadamente, la sinfonía usurpó gradualmente la popularidad y el prestigio del concierto en las tierras austro-húngaras – una situación que Mozart retó, brevemente y localmente, con la gran serie de conciertos para piano y orquesta que escribió en su apogeo vienés. En cualquier caso, los puntos fuertes característicos de Haydn – concisión, unidad temática compacta, intensa dialéctica de argumentos – encontraron sólo un espacio limitado en el género concertístico.

En los años 1750 y 1760, en los que escribió la mayoría de obras en esta forma musical, incluidos los conciertos para órgano y violín, los primeros movimientos de concierto eran, normalmente, desgarrados e inconexos. Aunque agradables, los primeros conciertos de Haydn, basados en el modelo de los de Christoph Wagenseil y del veneciano Baldassare Galuppi, a menudo comparten esta dispersión y divagación. Los conciertos para violín tienen movimientos lentos encantadoramente dulces y puros, mientras que el Concierto en re mayor para trompa y el Concierto en do mayor para violonchelo – éste último perdido hasta que

apareció en Praga en 1962 un conjunto de *particellas* – aportan a esta forma musical parte de la dinámica energía de las sinfonías contemporáneas *haydnianas*. El Concierto para violonchelo, hoy famoso, destaca entre estas obras tempranas por su frescura y su vigor, por la noble elocuencia de su *Adagio*, por su temerario virtuosismo y por las cómicas travesuras de su *finale*.

El Concierto para violonchelo y orquesta en re mayor de 1783, igualmente popular, es una obra más relajada y discursiva, aunque su *Adagio* es un precioso ejemplo de lirismo tranquilo. Los dos mejores conciertos para solista de Haydn son el concierto en re mayor para instrumento de teclado (Hob: XVIII: 11, *circa* 1780), con su vivo movimiento inicial, ornamentado rapsódicamente y con un rondó al estilo zíngaro que sabe al vino húngaro de Tokaji, y el Concierto para trompeta de 1796, su última obra orquestal sustanciosa. La escribió para el trompetista de la corte vienesa Anton Weidinger, que acababa de perfeccionar una nueva trompeta de pistones que podía tocar notas cromáticas en toda su gama. Aunque no deja a un lado la brillantez marcial tradicional, buena parte del concierto es melosa, incluso de un color velado, exacto lo opuesto a lo que el público del siglo XVIII podía esperar de la trompeta.

En respuesta a la fenomenal popularidad de los conciertos para varios instrumentos tanto en París como en Londres, Haydn compuso una Sinfonía Concertante para violín, oboe, violonchelo y fagot a principios de 1792, durante su viaje a Londres. Es una obra deliciosa, de una inventiva comedida, con un primoroso movimiento inicial, un *Andante* en un pastoril compás de 6/8 y un fogoso *finale* que iguala en cuanto a inspirada teatralidad a las primeras seis sinfonías “Londres”.

A caballo entre los conciertos y la música de cámara están las cinco obras que Haydn compuso en 1786 para la *lira organizzata*, una zanfoña de alta tecnología (que rápidamente quedó obsoleta) con cuerdas que vibran por simpatía y un órgano dentro; un instrumento del que se apasionó, de modo inverosímil el excéntrico rey Fernando IV de Nápoles. Estas encantadoras obras de ocasión apenas constituyen un reto para el aristocrático mecenas de Haydn. En ellas, las dos liras (tocadas en esta grabación por flauta y oboe) son acompañadas por un sexteto de cuerdas y una pareja de trompas. Como el compositor era reacio a malgastar buena música en obras de alcance limitado, estos conciertos se convirtieron en una fructífera fuente de préstamos propios: del *Andante* pastoril siciliano y del *finale* de la N° 5 extrajo música para la sinfonía N° 89, mientras que la Romanza de la N°3, una marcha para soldados de juguete, fue sensacionalmente disfrazada como *Allegretto* de la Sinfonía “Militar”, N° 100.

Música de Cámara temprana: Divertimenti para Vientos y Cuerdas, Dúos y Tríos de Cuerda.

Durante los años que Haydn pasó como joven músico libre en la década de 1750, se ganaba penosamente la vida dando lecciones de teclado y tocando el violín en orquestas y en serenatas callejeras – una actividad muy popular en la hedonista Viena de María Theresa. Uno de sus contactos más importantes durante estos años de esfuerzos fue el Barón Carl Joseph von Fűrberg, oficial del gobierno y melómano. Contratado como profesor de los hijos de Fűrberg, Haydn pronto fue invitado a tocar el violín en las fiestas musicales estivales en la casa de campo del Barón en Weinzierl, unos cincuenta kilómetros al oeste de Viena. Fue para esas ocasiones, probablemente entre 1754 y 1757, cuando Haydn compuso la mayoría, quizás la totalidad, de sus tríos para dos violines y violonchelo o violone (el precursor del contrabajo). Según uno de sus primeros biógrafos, Giuseppe Carpani, el Barón estaba tan contento con las interpretaciones diarias de los tríos de cuerda que persuadió al compositor para que fuera más allá y compusiera sus primeros cuartetos de cuerda.

De los veintiún tríos autenticados (tres se perdieron), todos menos dos constan de tres movimientos. Muchos comienzan con un digno *Adagio* y la mayoría tiene un minueto en segundo o tercer lugar. Excepto en algunos de los tríos en tono menor de los minuetos, el segundo violín y el instrumento bajo hacen poco más que proveer apoyo armónico a la línea, a menudo ornamentada, del violín. Comparados con los primeros cuartetos de cuerda, los tríos tienden a sonar sobrios, incluso austeros, aunque hay algunos movimientos atractivos, incluidos el saltarín Scherzo con el que comienza el N° 6 en mi bemol mayor, y el siciliano del N° 21 en re mayor, que se desliza con gracia.

Más o menos una década más tarde, alrededor de 1766–8, Haydn compuso seis dúos para violín y viola, probablemente para el brillante concertino de la orquesta de Esterházy, Luigi Tomasini. Como su título original sugiere – “6 Violin Solo mit Begleitung einer Viola” – se trata de sonatas para violín, más que verdaderas colaboraciones democráticas a la manera de los dúos K 423 y 424 de Mozart. Los primeros movimientos están ornamentados y son tranquilos, los finales son minuetos con variaciones. Los movimientos lentos, cuatro de ellos en tonos menores, son los más memorables, especialmente el *Adagio* en re menor del N° 4, , con su paso grave, procesional y sus toques de contrapunto imitativo.

Las llamadas “parthias”, o “Feld-parthien”, para un sexteto estándar en aquella época de oboes, trompas y fagotes, probablemente fueron en su origen entretenimiento para la cena (*Tafelmusik*) en el palacio estival en Bohemia del Conde Morzin, su primer patrono a tiempo completo. Música digna de ser telón de

fondo de la cháchara aristocrática, estos divertimentos para vientos son concisos, alegres y sin complicaciones. Su principal interés proviene de las diestras y variadas sonoridades de Haydn y de qué manera tan colorista aprovechaba el potencial de los trompistas bohemios, célebres por su virtuosismo, y de sus instrumentos.

Tríos para Baryton

En respuesta a una notoria carta de octubre de 1765 del maestro de capilla de Esterházy Gregor Werner, ya entrado en años, en la que se quejaba de la laxa actitud de Haydn hacia su trabajo, el Príncipe Nicolaus encarecía a su joven vicemaestro de capilla: “que se aplique más diligentemente a la composición de lo que lo ha hecho hasta ahora y que escriba piezas que puedan ser interpretadas en la gamba (es decir el baryton), ya que hasta ahora apenas las hemos visto”. Haydn se lanzó a la tarea, como una venganza, y durante la siguiente década o así, compuso casi 200 obras para dicho instrumento, que se había convertido en una curiosa obsesión del príncipe.

Conocido desde comienzos del siglo XVII (fue tocado, entre otros lugares, en la corte de Jaime I), el baryton era un curioso instrumento híbrido: una clase de viola baja con extensión de arpa. Detrás del mástil, con trastes, con sus seis cuerdas de tripa, que se tocaban con arco, había hasta veinte (aunque lo normal eran nueve o diez) cuerdas de metal, parecidas a las del arpa, que podían vibrar por simpatía con las cuerdas frotadas por el arco y también podían ser pellizcadas por el pulgar izquierdo a través de la parte trasera abierta del cuello del mástil. La música de Haydn para baryton incluye dúos para dos barytons, tríos para dos barytons y violonchelo, y tres conciertos (hoy perdidos). Pero, con mucho, el grupo más numeroso lo componen los 126 tríos, todos con viola y violonchelo, excepto los N° 89–91, que usan un violín en vez de la viola. Las limitaciones técnicas del baryton conllevaban que la gran mayoría de las obras estén en las tonalidades de la mayor (la más fácil de todas en este instrumento), re mayor y sol mayor, con una gama de modulaciones, por lo tanto, muy limitada.

La paleta instrumental, oscura y áspera se presta bien a majestuosos movimientos lentos, una especialidad de estos tríos. Entre los movimientos más destacados está el lúgubre *Largo* del N° 96 en si menor – uno de los dos únicos tríos en una tonalidad menor – y el comienzo del *Adagio* del No.97 en re mayor, una obra única, en siete movimientos (incluida una polonesa, relativamente exótica), escrita para las celebraciones de cumpleaños del príncipe. Otra especialidad son los minuetos de los tríos más enigmáticos, a menudo (como los N° 5, 35 y 109) con un claro sabor balcánico. Aunque la norma son las texturas dominadas por simples melodías, once de los *finales*, incluido el del N° 97, contienen una fuga. El más elaborado es el *finale* del N° 101, una fuga entera sobre tres temas, equivalente a los *finales* fugados de los cuartetos Op. 20.

Tríos para teclado

La combinación de teclado, violín y violonchelo era una de las favoritas en los hogares aristocráticos y burgueses del siglo XVIII, algo muy lucrativo para los editores. Después de una docena de tríos tempranos, más o menos, que miran atrás, a la sonata a trío barroca, Haydn compuso una gloriosa serie de veintiocho tríos para teclado (Nº 5 al 32 en el catálogo de Hoboken) entre 1784 y 1796, en respuesta a este floreciente mercado amateur. Aparte del famoso “Rondó zíngaro”, Nº 25, los tríos tardíos siguen siendo algunas de las obras maestras de Haydn menos tocadas, principalmente por su supuesta falta de interés para los violinistas y, especialmente, para los violonchelistas. Haydn siguió las convenciones de la época escribiendo los tríos como si fueran para clavecín o fortepiano, con acompañamiento de violín y violonchelo. Sin embargo, aunque el teclado, normalmente reservado a las damas, tiene preeminencia (una de las pocas áreas fuera de la ópera en las que las mujeres dominaban), las texturas de los tríos son más variadas de lo que sugiere la opinión general. Lejos de ser un simple instrumento de apoyo, el violonchelo añade una definición rítmica, un color armónico y un poder de sostén cruciales, comparado con el registro grave del fortepiano, relativamente débil.

Los tríos contienen algunos de los compases más líricos, íntimos y tonalmente atrevidos de Haydn, a menudo con un sentimiento de inspirada improvisación, ausente de los cuartetos contemporáneos, expuestos de modo más compacto. Dos obras sobresalientes de los años 1780 son el trío en mi menor, Nº 12 en el catálogo de Hoboken, con su dramático y apasionado primer movimiento, y el Nº 14 en la bemol mayor, con su *Adagio*, exquisitamente tierno, en la remota tonalidad de mi mayor, que conduce sin descanso a uno de los *finales* más quijotescos de Haydn. Los catorce tríos compuestos durante y justo después de la segunda visita a Londres, son todavía más consistentemente inventivos. Van desde el sombrío, casi trágico fa sostenido menor del Nº 26, pasando por el lírico, introspectivo Nº 28, en mi mayor, con su fascinante *Allegretto* en mi menor, de sabor barroco, hasta el brillante y virtuoso do mayor, el Nº 27. El último trío de todos, el Nº 30 en mi bemol mayor, constituye una gloriosa suma de todos. Su segundo movimiento, en do mayor (típico de la afición de Haydn por relaciones entre tonalidades más remotas en los años 1790), es una transformación romántica de un minueto lento. Su *finale* es uno de los muchos movimientos de danza alemana de estos tríos, que son la quintaesencia de Haydn, con su mezcla de bucólica algarabía, virtuosismo al teclado y sus juegos de mano contrapuntísticos.

Música para teclado solo

El nombre de Haydn está mucho menos asociado con la sonata para piano que con el cuarteto de cuerda o la sinfonía. Aunque era un pianista más que competente, Haydn admitía no ser un mago del piano, por lo que, a diferencia de Mozart y Beethoven, nunca escribió sonatas para ser interpretadas por él mismo. Aun así, el teclado siguió siendo una pieza central de su proceso creativo. Siempre comenzaba su rutina matutina probando nuevas ideas, para cualquier instrumentación, al clavicordio, clavecín o, desde 1780, al fortepiano. Durante su vida adulta compuso prolíficamente para el teclado, comenzando con las obras para clavecín escritas para sus alumnos aristócratas durante su primera época en Viena y culminando con las tres grandes sonatas escritas en Londres.

Con pocas excepciones, las más de sesenta sonatas son habitualmente relegadas como material pedagógico, ignoradas por casi todos los grandes pianistas del mundo, excepto unos pocos. Sin embargo, estas sonatas – más que el corpus de sonatas de Mozart, más escaso – trazan y representan la evolución de la sonata clásica: desde los primeros *divertimenti* y partitas – verdaderos pesos ligeros – basados en el estilo clavecinístico de compositores como Galuppi y, especialmente, el vienés Georg Wagenseil, hasta las sonatas más individuales de fines de los años 1760 y comienzos de los 1770, algunas influenciadas por la *Empfindsamkeit* (“sensibilidad exacerbada”) de C.P.E. Bach, y por el lenguaje – conscientemente popular – de los años 1770 y 1780, y hasta las magníficas, a veces proféticas, obras escritas para ser interpretadas en público en Londres.

Después de las encantadoras *galanterie* de las obras de los años 1750 y 1760, de las sonatas más tempranas de Haydn, la que muestra una individualidad consistente es la sonata en la bemol mayor, N° 46 en el catálogo de Hoboken, compuesta hacia 1767–8. Con un guiño a la *Empfindsamkeit* de Emmanuel Bach, esta bella obra, delicadamente compuesta, refleja la llamativa intensificación del lenguaje musical de Haydn en los años inmediatamente después de ascender al puesto de Kapellmeister en la corte de Esterházy en 1766. Otras sonatas que sobresalen en los años siguientes son la elegíaca sonata en sol menor, N° 44 (otra obra tocada por la *Empfindsamkeit*), y la espléndida sonata en do menor, N° 20, de 1771. Esta es la *Appassionata* de Haydn, única entre sus sonatas por una trágica intensidad que aumenta hasta convertirse en una furia desesperada en las últimas páginas del *finale*.

La mayoría de las sonatas compuestas entre 1773 (las N° 21–26, dedicadas al Príncipe Nicolaus Esterházy) y 1784 son relativamente ligeras, si bien están llenas de sutilezas y sorpresas *haydnianas*. Una vez más, las sonatas en tonos menores son las que causan mayor impresión en la sensibilidad moderna: la truculenta sonata N° 32 en si menor, y la sonata en do sostenido menor, N° 36, que acaba con un minueto lento de exquisita y refinada melancolía. Las deliciosas sonatas en dos

movimientos, N° 40–42, de 1784, fueron dedicadas – tal vez como regalo de bodas – a la Princesa Marie Hermenegild Esterhazy, de dieciséis años de edad, que el año anterior se había casado con el futuro Príncipe Nicolaus II, destinado a ser el último patrono de Haydn en la corte de Esterhazy.

Mucho más ambiciosas en su alcance expresivo son las dos sonatas de 1789 y 1790: la sonata en do mayor, N° 48, que explota la gama completa del fortepiano con una potencia y una extravagancia sin precedentes (en el rondó *finale* el teclado parece sustituir a una orquesta) y la tierna sonata en mi bemol mayor, con su apasionado Adagio, escrita para la gran amiga y confidente de Haydn, Maria Anna von Genzinger. Entonces, en su segunda visita a Londres de 1794–5, compuso tres sonatas, las N° 50–52, que exploran la sonoridad más llena de los nuevos instrumentos Broadwood. Mientras la N° 51 es una obra íntima en dos movimientos, las sonatas N° 50 y 52, compuestas para la pianista profesional Therese Jansen, son las más grandiosas y las más “públicas” de todas sus sonatas. El primer movimiento de la sonata en do mayor, N° 50 es un *non plus ultra* de ahorro temático – sacando mucho de donde no hay – mientras, el *finale*, un scherzo en todo menos en nombre, es candidato a ser la pieza más cómicamente subversiva escrita por Haydn. La sonata en mi bemol mayor, N° 52, es noble, espaciosa, de un alcance casi sinfónico, con un movimiento armónicamente amplio, un Adagio caviloso en la remota tonalidad “napolitana” de mi mayor, y un *finale* de chispeante ingenio y astuto cromatismo.

Como con sus sonatas, algunos editores comerciaron en vida de Haydn con numerosas obras breves espurias bajo su nombre, obras para teclado, especialmente variaciones – un género eternamente popular en el mercado amateur. Sólo cuatro grupos de variaciones para teclado pueden ser consideradas auténticas con toda seguridad. Con mucho, el más sustancial es el melancólico *Andante con variazioni* en fa menor de 1793 (Hob: XVII: 6), que usa el plan favorito del compositor de alternar variaciones sobre temas relacionados, uno en modo menor, otro en mayor, y culmina en una sorprendente coda de intensidad febril. Entre las otras obras cortas para teclado – incluidos los arreglos de sus minuetos orquestales y danzas alemanas – sobresale el Capriccio en do mayor, Hob. XVII: 4, lleno de efectos cuasi-orquestales y tan locamente caprichoso como indica su título.

Oratorios

Il ritorno di Tobia

Haydn escribió su primer oratorio, *Il ritorno di Tobia*, durante el otoño e invierno de 1774–5 para la Tonkünstler-Societät, la beneficencia musical vienesa que montaba cada

dos años interpretaciones de oratorios para las viudas y los huérfanos de antiguos miembros. El estreno, con más de 180 músicos, el 2 de abril de 1775 fue todo un éxito artístico y pecuniario. Hoy en día, sin embargo, *Il ritorno di Tobia* es la menos conocida de sus obras grandes. *Tobia*, siguiendo la tradición de los oratorios napolitanos de moda, es en efecto una *opera seria* sacra, propulsada por una sucesión de pantagruélicas arias de bravura con sólo tres coros como contraste en la versión original.

El principal escollo de este oratorio es el libreto – nada dramático – de Giovanni Gastone Boccherini, hermano del compositor Luigi. Con sus múltiples asesinatos y milagros, la historia de Tobías, del apócrifo Libro de Tobías, podría haber sido un verdadero regalo para Haydn. En vez de eso, Boccherini mantiene laboriosamente el decoro clásico y escribe las aventuras de Tobías en tiempo pasado, contándonos no sólo lo que pasó realmente sino también lo que podría haber pasado si las cosas hubieran ocurrido de manera diferente. No obstante, aunque *Tobia* es un deshecho dramáticamente hablando, la música es mucho mejor de lo que su mala reputación sugiere. Entre las arias, verdaderos retos, hay un par de bombones: la escena de la pesadilla de Ana y el aria de la satisfacción embelesada de Sara, ‘Non parmi essere’, que realza la tierna cantinela vocal con una lujosa escritura concertante para flautas, oboes, cornos ingleses, fagotes y trompas.

En 1784 Haydn revivió el oratorio para dos conciertos de cuaresma en la Tonkünstler-Societät, recortando muchas de las arias y añadiendo dos coros que se insertan dramáticamente en las arias precedentes. ‘Gran Dio’, en la Primera Parte, es un brillante movimiento contrapuntístico en do mayor que no estaría fuera de lugar en los oratorios más tardíos, mientras que el impresionante coro de la tormenta, ‘Svanisce in un momento’, se hizo más conocido como motete sacro *Insanae et vanae curae*.

La Creación (Die Schöpfung)

Las semillas de *La Creación* fueron plantadas durante la primera visita a Londres de Haydn. En el Festival Haendel de 1791 en la Abadía de Westminster, Haydn quedó anonadado por las gigantescas interpretaciones de *El Mesías* e *Israel en Egipto*, y se apoderó de él la idea de componer un oratorio propio. Cuatro años más tarde el violinista y empresario Johann Peter Salomon le entregó en mano un libreto anónimo inglés sobre el tema de la creación, supuestamente escrito medio siglo antes para Haendel. A Haydn el texto le pareció bien escrito y, de vuelta en Viena, pidió su opinión al director de la Biblioteca Imperial y conocedor de “música antigua” Barón Gottfried van Swieten. En las señoriales palabras del barón: “Reconocí a la primera que un tema tan elevado brindaría a Haydn la oportunidad que yo tanto había deseado...expresar el poder total de su inagotable genio; yo, por lo tanto, lo animé a aceptar la obra...”

Las principales fuentes del libreto eran el Libro del Génesis, el *Paradise Lost* de Milton (para los recitativos acompañados y las arias) y, para los grandiosos coros de celebración, el Libro de Salmos. Después de completar su versión en alemán, Swieten entregó su traducción de vuelta, frecuentemente rebuscada, que a menudo no

casa con la música (ha habido numerosos intentos de mejorar lo que el editor escocés George Thomson llamó el “miserable inglés chapurreado” de Swieten). El libreto del barón estaba ya listo a finales de 1796, época en la que Haydn ya había comenzado a esbozar la “Representación del Caos, la música más armónicamente audaz de todo el siglo XVIII. Tal vez siguiendo una petición del compositor, Swieten anotó en el manuscrito algunas sugerencias para la puesta en música del texto, algunas de las cuales fueron tomadas en cuenta por el compositor (bastantes eran claramente obvias), otras fueron rechazadas. Estaba, sin embargo, empeñado en que ‘Let there be Light’ – ‘And there was Light’ debían ser cantadas solamente una vez, compartiendo de manera modesta uno de los momentos más elementalmente brillantes de la historia de la música.

Con su retrato de un universo benevolente, ordenado racionalmente y su visión esencialmente optimista de la humanidad (al contrario de *Paradise Lost*, la caída se toca sólo de pasada), *La Creación* se ajustaba perfectamente al temperamento de la Ilustración, sin que le salpique la angustia romántica. Su contenido teológico minimizaba el conflicto, la culpa y el castigo, y concordaba muy bien con la propia fe de Haydn. Componer este oratorio fue para él un acto de devoción religiosa. Haydn había completado la partitura a fines de 1797; y la primera interpretación, en privado, tuvo lugar en el Palacio de Schwarzenberg el 30 de abril de 1798. La recepción fue extática. Otras representaciones, semiprivadas, fueron organizadas en mayo. Pero el público más amplio vienés no fue capaz de conocer el *opus summum* de Haydn hasta el año siguiente. La interpretación a gran escala en el Burgtheater el 19 de marzo de 1799 tuvo un éxito predecible y en pocos años *La Creación*, una visión idílica que contrastaba tan marcadamente con la turbulencia de las guerras napoleónicas, era aclamada en toda Europa Central, gran Bretaña y Francia.

Las Estaciones

Aprovechando el enorme éxito de *La Creación*, Swieten pronto le propuso a Haydn otro texto de oratorio, de nuevo con una fuente británica: su propia adaptación de la famosa épica pastoral *Las Estaciones* de James Thomson, publicada en 1730. Dejando a un lado la mayoría de las moralejas abstractas de Thomson, Swieten giró la escena hacia la Austria nativa de Haydn, incluyó un par de poemas populares para alegrar un poco el “Invierno” y, en el espíritu optimista de la Ilustración, omitió los detalles trágicos como el del vagabundo muerto de frío en una tormenta de nieve.

El Barón desde luego no era un poeta: una y otra vez ofuscó las brillantes imágenes usadas por Thomson, empeorando su ineptitud al escribir, una vez más, una nueva traducción al inglés de su propia traducción del original inglés al alemán. Pero fue muy astuto al decidir qué detalles dejar fuera y cuáles incluir en el libreto.

Desde muchos puntos de vista, dicho libreto era justo lo que Haydn necesitaba: afín a *La Creación* en su celebración de un mundo armonioso, ordenado por Dios, pero con miras más abiertas, desde la tormenta, la cacería de ciervos y la cosecha del vino (episodios que inspiraron tres de sus más sensacionales coros) hasta sus panegíricos y alabanzas al Todopoderoso.

Haydn, sin embargo, trabajó en *Las Estaciones* cada vez de modo más reticente, protestando de que estaba demasiado cansado y de que el libreto era banal comparado con el de *La Creación*. Se mofó del croar de las ranas y del canto de los grillos diciendo que eran *französicher Quark* – “basura francesa”; y cuando llegó a las palabras “O Fleiss, o edler Fleiss” en el “Otoño”, murmuró que aunque había sido toda su vida un hombre industrial, jamás había soñado con poner música a la palabra “industria”.

Hoy en día, por supuesto, pocos comparten el punto de vista de Haydn de que un tema poco excelso inevitablemente conlleva una música poco inspirada. Fueran cuales fueran sus recelos, el texto de Swieten le proporcionó suficiente material para echar a volar su imaginación. Haydn respondió con una música que rebosaba de vitalidad y riqueza inventiva. Estrenada ante un público invitado en el Palacio de Schwarzenberg el 24 de abril de 1801, *Las Estaciones* es una exultante evocación del mundo en el que el compositor, hijo de un carretero, había crecido. Aunque Dios es invocado directamente en los coros finales de “La Primavera” y “El Invierno”, *Las Estaciones* es uno de los oratorios más hedonistas, y no funciona si se interpreta con un exceso de solemnidad. Esencialmente, se trata de una serie de frescos, primorosamente pintados, y representa el período creativo final de Haydn en su yuxtaposición y fusión de lo “popular” con lo “sublime”, la inocencia pastoril y el lenguaje orquestal y armónico más sofisticado. Al igual que *La flauta mágica*, la gran celebración mozartiana de los valores de la Ilustración, *Las Estaciones* incorpora sin esfuerzo una variedad de estilos, desde el Singspiel vienés (en el encantador dúo de amor de “El Otoño” y en el levemente atrevido cuento de Hanne en “El Invierno”) hasta los nobles coros fugados que ni por asomo suenan rígidos o académicos.

Misas

Incluso en vida de Haydn, los críticos criticaron sus misas por su supuesta mundanidad: demasiado salón de baile y sala de ópera y no suficiente sobriedad y oscuridad penitente. Salieri, por ejemplo, lo acusó de “graves pecados contra el estilo eclesiástico”. A tales críticas, Haydn parece haber replicado, con ingenuidad, que cada vez que pensaba en Dios, su corazón “saltaba de alegría”. La verdad es que las misas de Haydn, como las de Mozart, tienen sus raíces en el lenguaje alegre,

con influencias napolitanas, prevalente en Austria y el sur de Alemania, con lo que el historiador musical Charles Burney llamaba, desaprobándolo, “aires ligeros y acompañamientos turbulentos”: el equivalente musical de los luminosos interiores rococó de las iglesias de Ottobeuren, cerca del Lago de Constanza, o de la Abadía de San Pedro en Salzburgo, construida para inspirar a los creyentes no por medio del miedo sino de la gracia y el encanto.

Las dos misas más tempranas de Haydn, la Misa “Rorate coeli desuper” (cuya autenticidad se disputa) y la *Missa brevis* en fa mayor de 1749, son ambas tan breves como lo puede ser una misa austriaca, con diferentes cláusulas del Gloria y el Credo cantadas simultáneamente – para el disgusto de las autoridades eclesiásticas. Al redescubrir su *Missa brevis* más adelante en su vida, Haydn comentó: “Lo que me agrada de modo especial en esta pequeña obra es la melodía y un cierto fuego juvenil”.

Con la ceremoniosa *Missa Cellensis in honorem Beatissimae Virginis Mariae* (1766) y la sosegada “Gran Misa de Órgano” (1768–9), coloreada por la sonoridad plañidera del corno inglés, nos transportamos a los primeros años de Haydn como maestro de capilla en Esterházy, cuando por primera vez era responsable tanto de la música instrumental como de la sacra. Con el esplendor de un do mayor engalanado por trompetas y timbales, la *Missa Cellensis* es con mucho su misa más grandiosa, con secciones principales subdivididas en solos y movimientos corales independientes (siete de ellos tan sólo en el Gloria), siguiendo el modelo de la llamada misa cantata napolitana.

Las dos misas de 1770 son más concisas e íntimas de expresión. La llamada “Misa de San Nicolás” de 1772, probablemente compuesta para celebrar el santo del Príncipe Nicolaus Esterházy, pertenece a la tradición austriaca de la misa pastoril, en sol mayor, con partes prominentes para las trompas agudas. En un oscilante compás de 6/4 y con las dulces terceras paralelas del Kyrie (que vuelve al *Dona nobis pacem*), Haydn se inspira en la iconografía musical asociada con el Adviento y la Navidad. Aún más suave de tono es la llamada “Pequeña Misa de Órgano” compuesta hacia 1775 para la capilla de los Barmherzige Brüder (Hermanos Mercedarios), que regían el hospital de Eisenstadt. El Gloria y el Credo se ventilan sus textos en un tiempo record, aunque Haydn amplía la escala en el conmovedor Kyrie y en el Benedictus, un delicado dueto rococó para soprano y órgano. Su última misa antes de sus visitas a Londres es la segunda *Missa Cellensis* (también conocida como ‘*Mariazellermesse*’) de 1782. En su audaz retórica y sus inclinaciones sinfónicas (el Kyrie, por ejemplo, consiste en una introducción lenta solemne y un Vivace con forma de sonata, como el primer movimiento de una sinfonía) esta magnífica obra anticipa las seis misas de senectud.

Estas obras maestras de 1796–1802, todas ellas – excepto la *Missa in tempore belli* – compuestas para la celebración del santo de la Princesa Marie Hermenegild Esterházy, sobrepasan incluso las mejores obras anteriores, en cuanto a drama y a profundidad espiritual. Satisfacen del todo las convenciones litúrgicas, contienen

retos en su trama, y son una consumada expresión de la fe reverente y la afirmación vital de Haydn, descrita por sus amigo y biógrafo Georg Griesinger como “no del tipo lúgubre y atormentado, sino bastante alegre y reconciliado”. En estas obras Haydn corona y trasciende a la vez la tradición austriaca de misas en el siglo XVIII con su propia clase de drama sinfónico, su maestría contrapuntística y la escritura coral cuya brillantez y flexibilidad reflejan su encuentro con los oratorios de Haendel en Londres.

Aunque la cronología no está clara del todo, la primera de sus misas fue probablemente la *Missa Sancti Bernardi von Offida*, interpretada en la Bergkirche de Eisenstadt el 11 de septiembre de 1796, el primer domingo después del santo de la princesa. Esa fecha es también la onomástica de Bernardo de Offida (1604–94), un monje capuchino que había dedicado su vida a cuidar a los pobres. La misa de Haydn es tanto un tributo a la princesa como una conmemoración del monje que había sido canonizado por el Papa Pío VI en 1795. Su apodo “Heiligmesse” (literalmente, “Misa Sanctus”) viene del uso de un antiguo coral alemán , ‘Heilig, Heilig’, en las voces internas del Sanctus. Haydn escribe el ‘Et incarnatus est’ del Credo como un suave canon para tres voces femeninas solistas, etéreamente acompañadas por clarinetes, fagotes y cuerdas en pizzicato. De hecho, Haydn recicla un canon que acababa de componer con palabras no sacras, aunque al escuchar esta música celestial sin saber este dato, nadie lo pensaría.

La *Missa in tempore belli* (‘Misa en tiempo de guerra’), o ‘Paukenmesse’ (“Misa del timbal”) fue la única de las misas tardías no estrenada durante una onomástica de la princesa. Aunque Haydn dirigió una interpretación en su honor en septiembre de 1797, la misa fue escuchada por primera vez el 26 de diciembre de 1796 en un servicio vienes celebrando la admisión al sacerdocio de Joseph Franz von Hoffmann. El padre de Hoffmann era el pagador general imperial para la guerra, y probablemente encargó la misa, quizás incluso sugirió su título bélico. Durante el otoño de 1796, las fuerzas de Napoléon estaban acampadas en Styria; los redobles de tambor y las fanfarrias del viento en el *Agnus Dei* evocan teatralmente el avance de las tropas francesas. El tema bélico se hace sentir en otras partes también: ampulosamente en los latidos de las fanfarrias marciales del *Gloria* y del *Dona nobis pacem*, ominosamente en la larga introducción orquestal del *Benedictus* en do menor.

La famosa *Missa in angustiis* (literalmente, Misa en angustias) o “Misa de Nelson” también contiene claras referencias a la guerra, con insinuaciones del heroísmo de Beethoven. Fue compuesta en sólo cincuenta y tres días en el verano de 1798. Ese año el Príncipe Nicolaus II despidió a sus instrumentistas de viento; pero a Haydn este despido le inspiró, añadiendo a las cuerdas una parte destacada para órgano (que tocó el mismo), tres trompetas – probablemente importadas de Viena –

y timbales. Esta instrumentación, claramente arcaica, otorga a la misa una sonoridad única, esbelta y ácida, severa y amenazante en el re menor del Kyrie y del Benedictus, fieramente exultante en las secciones en re mayor. La soprano solista tiene un papel protagonista en la obra, de modo espectacular en el Kyrie.

La siguiente misa de Haydn, probablemente estrenada el 8 de septiembre de 1799, tiene un carácter muy diferente. Aunque las fanfarrias militantes de las trompetas, por ejemplo en la introducción lenta del Kyrie, son un recuerdo de que esta obra también fue escrita en “tiempo de guerra”, la “Theresienmesse” es la más tenue y lírica de sus misas tardías. Su escueta instrumentación – cuerdas, clarinetes, trompetas (que en la tonalidad de si bemol mayor pierden algo de su estridencia) y timbales – se ve complementada por un papel inusualmente preponderante de los cantantes solistas. Aparentemente, era una de las favoritas de la Emperatriz Marie Therese, de ahí su apodo.

Para sus dos magníficas últimas misas, la ‘Schöpfungsmesse’ (‘Misa de la Creación’) de 1801 y la ‘Harmoniemesse’ (‘Misa para conjunto de viento’) de 1802, Haydn volvió a incorporar un numeroso grupo de instrumentistas de viento. Ambas están escritas para oboes, clarinetes, fagotes, trompas y trompetas, con timbales, órgano y cuerdas. En la ‘Harmoniemesse’ Haydn también aprovecha la existencia de una flauta: el resultado es la misa más suntuosamente orquestada de todas, algo que se refleja en el nombre de dicha obra.

En el Gloria de la ‘Schöpfungsmesse’ Haydn hizo una travesura, al poner en música el ‘Qui tollis peccata mundi’ con la melodía de la contradanza de Adán y Eva en su dúo de *La Creación* – lo que dio nombre a la misa. Aunque a nosotros nos haga gracia esta broma, a la Emperatriz Marie Therese, una de sus más fervientes admiradoras, aparentemente no le agradó y a sus instancias, Haydn alteró la partitura, eliminando el pasaje ofensivo.

La ‘Harmoniemesse’ le supuso un esfuerzo mayor que las otras misas. Comenzó a escribirla a principios de 1802, y en junio escribió al Príncipe Nicolaus Esterházy desde Viena diciéndole que estaba “trabajando duramente” en la misa. La completó en agosto y se estrenó en la Bergkirche el 8 de septiembre. No hay sin embargo, ningún indicio de cansancio en la música. Es tentador escuchar cierta serenidad otoñal en el Kyrie, con su forma de sonata, que, algo único en las misas tardías, permanece en el tempo de Adagio. Es una gran plegaria sinfónica, sin nada del espíritu festivo de sus otras versiones del Kyrie. También es muy original el Benedictus, tradicionalmente un movimiento pastoril y sereno, pero que aquí es como un tenso scherzo, mitad sobrecogido, mitad extático, relajándose sólo con el despreocupado segundo tema de los solistas.

Canciones y arreglos de canciones populares

Los veinticuatro Lieder que Haydn publicó en 1781 y 1784, en respuesta a la creciente demanda de canciones para uso doméstico, apenas se interpretan hoy en día. Pero a pesar de sus textos, frecuentemente timoratos o picarescos, los mejores tienen una gracia, una agudeza y (especialmente en el conmovedor ‘Trost unglücklicher Liebe’) una profundidad de sentimientos que van más allá del mero encanto rococó. En mayo de 1781 escribió a Artaria, su editorial, que sus Lieder, “por su variedad, naturalidad y por sus bellas y graciosas melodías, quizás eclipsarán mis canciones anteriores” (casi todas perdidas hoy en día). Haydn tocaba y cantaba sus Lieder en veladas como las que se celebraban en los salones de la casa vienesa de Franz Sales von Greiner, muy de moda, que además aconsejaba con frecuencia a Haydn qué textos escoger.

Para el segundo cuaderno de 1784, Haydn pidió a Greiner ‘tres tiernos nuevos textos, porque casi todos los demás son alegres de espíritu; el argumento debería además abrazar la tristeza, para que haya luz y sombras, como en los primeros doce’. En conjunto, estas canciones de 1784 son desde luego más “alegres” que las anteriores, aunque dos de las mejores, la canción con sabor operístico ‘Das Leben ist ein Traum’ (La vida es sueño) y ‘Geistliches Lied’ (Canción sacra), son de tono grave y meditativo.

A diferencia de los Lieder alemanes, las dos colecciones de *canzonettas* inglesas, de 1794–5, se han integrado en el repertorio, normalmente como aperitivos para obras románticas más sustanciales. El impulso inicial de las canciones vino de Anne Hunter, amiga del compositor y viuda del célebre cirujano Sir John Hunter, que escribía brillantes versos en el gusto de moda de la época. Ella le proporcionó los versos para las seis canciones de la primera colección, entre ellas la suavemente sentimental ‘Canción Pastoril’, favorita de los salones victorianos, y la apasionada “Fidelidad” en fa menor. En la segunda colección, sólo “El trotamundos”, escrito por Haydn con acertada melancolía romántica, es de Hunter. Para las otras canciones, ella eligió textos de Shakespeare (“She Never Told her Love”), Metastasio (‘Simpatía’), y – como en la jovial “Canción del marinero” – anónimos. Quizás las mejores canciones de Haydn, sin embargo, son las dos publicadas separadamente: la oscura y meditabunda ‘Spirit’s Song’, y ‘O Tuneful Voice’, que combina una ferviente línea de *belcanto* con una gloriosa libertad de modulación.

Los arreglos de las canciones escocesas y galesas – casi 400 en total – comenzó como un acto de caridad y acabó como una actividad complementaria muy lucrativa. En los años 1760 las traducciones de las melancólicas exclamaciones, envueltas en neblinas, del bardo escocés del siglo III Ossian, hijo de Fingal, contribuyeron a avivar la moda por el primitivismo céltico – aunque en el fraude literario más célebre del siglo, Ossian y su traductor inglés James Macpherson

resultarían ser la misma persona. Cuando el editor londinense William Napier se arruinó en 1791, Haydn ofreció ayudarlo, suministrándole, aparentemente sin ninguna remuneración, sencillos acompañamientos para piano, violín y violonchelo (opcional) para cientos de canciones populares. Estas “salvajes y expresivas melodías” (en palabras de Napier), “adecentadas” para los salones del siglo XVIII, tuvieron tanto éxito que el negocio de Napier se salvó, y pudo incluso pagarle a Haydn £50. El editor inmediatamente pidió otros cincuenta arreglos, que publicó durante la segunda visita del compositor a Londres en 1795.

No tuvo más noticias relacionadas con Escocia hasta que en octubre de 1799, el editor George Thomson de Edimburgo, le ofreció la tentadora tarifa de dos ducados por canción para una serie de arreglos de canciones escocesas y galesas (y unas pocas irlandesas). Envío a Haydn las canciones, normalmente sin letras, en lotes periódicos y éste cumplió con su deber enviándole durante los siguientes cuatro años casi 200 arreglos, más elaborados que los de Napier, enmarcados por “sinfonías” instrumentales (preludios y *postludios*). Thomson estaba encantado, tal como contó a Anne Hunter en Londres: “los acompañamientos que Haydn ha compuesto para los Aires son, en general, dignos de toda alabanza”. Entre 1802 y 1804 Haydn también suministró sesenta y cinco arreglos para el librero y editor de Edimburgo William Whyte, aunque ahora sabemos que cuando le flaquearon las fuerzas, contrató a algunos de sus alumnos, especialmente a Sigismund Neukomm, para hacer los arreglos de las canciones de Thomson y Whyte, sin declarar nunca la verdadera autoría.

Cuartetos de Cuerda

Antes de que Haydn escribiera sus primeros cuartetos de cuerda a mediados de 1750, había habido ejemplos ocasionales de divertimentos para dos violines, viola y violonchelo de compositores como Ignaz Holzbauer y Christoph Wagenseil. Pero estos viejos compositores no habían mostrado ningún interés en explorar el potencial del cuarteto de cuerda como género. Así que tocó a Haydn, que siempre admitió haber tropezado con esta forma musical “por accidente”, elevar el cuarteto de cuerda desde sus humildes orígenes en la serenata callejera a un vehículo para el discurso musical más sofisticado y estimulante.

Georg Griesinger, amigo y biógrafo del compositor, relató las circunstancias casuales que lo llevaron a probar los cuartetos:

Un cierto Barón Fürnberg tenía una hacienda en Weinzierl, a varias paradas de correo de Viena; y de vez en cuando invitaba a su párroco, a su administrador de haciendas, a Haydn y a Albrechtsberger, hermano del famoso contrapuntista. Con el objeto de tener un poco de música Fürnberg pidió a Haydn que escribiera algo

para estos cuatro amigos del arte. Haydn, que por entonces contaba con dieciocho años de edad, aceptó la propuesta y dio origen al primer cuarteto, que fue inmediatamente alabado tras su primera interpretación. Esto lo animó a producir más obras en este campo.

\Griesinger, fiándose de la memoria de Haydn casi medio siglo después de los hechos, se equivocó de fecha: las reuniones con los cuartetos veraniegos de Fürnberg casi seguro tuvieron lugar entre 1754, cuando Haydn tenía 22 años, y 1757; y algunos de los primeros cuartetos – publicados como Op.1 y Op.2, más el cuarteto en mi bemol mayor conocido como Op.0 – podrían incluso haber sido escritos más tarde, en 1761–2, después del nombramiento de Haydn en la corte de Esterházy.

Estos pequeños *divertimenti a quattro*, como el compositor los llamaba, se merecían su temprana popularidad. Esa sucesión de cinco movimientos compactos y su aire de frescura y alegría al aire libre son típicos de las serenatas musicales austriacas de la época, al igual que lo son sus texturas, que a veces son más características de la música orquestal. Pero la exuberancia y la frescura melódica de estos primeros cuartetos marca ya al joven compositor como alguien especial; al igual que lo hacen su gusto por las frases de duración irregular y su sentido del humor, muy obvio en movimientos como el *Presto scherzo* del Op.1 No.3, con su travieso diálogo entre el primer violín y la viola por un lado, y el segundo violín y el violonchelo por el otro – el tipo de obra que llevó a los severos críticos de la Alemania del norte a acusar a Haydn de “degradar el arte con bobadas cómicas”.

Después de estas interesantes obras tempranas, Haydn no escribió más cuartetos de cuerda durante la mayor parte de una década. Pero cuando decidió volver al género, lo hizo con ganas, produciendo en rápida sucesión las tres colecciones del Op.9 (c1769), Op.17 (1771) y Op.20 (1772) que marcan la edad adulta del cuarteto. Estas obras, escritas durante el periodo en el que el compositor se consagró como un indiscutible gran compositor, tienen una seriedad de intenciones y un dominio de la retórica y el desarrollo temático que están a años luz de los cuartetos-divertimientos de fines de los años 1750.

En las tres colecciones podemos ver una progresión gradual hacia el consumado logro del Op. 20, que es un hito no menos importante en la historia del cuarteto de cuerda que la “Heroica” en la historia de la sinfonía. De los cuartetos Op. 9, con una parte para primer violín que es a menudo muy llamativa (sin duda escrita para Luigi Tomasini, concertino de la orquesta de Esterházy), el único escrito en tonalidad menor, el N° 4 en re menor, se diferencia de los demás por su maestría de las verdaderas texturas de cuarteto y el mero carácter de sus ideas. Comparados con la mayoría de los Op. 9, los minusvalorados Op. 17 revelan una mayor facilidad y flexibilidad en la escritura, con un creciente reparto democrático del interés entre las cuatro partes (excepto en los movimientos lentos, que todavía son esencialmente arias acompañadas del primer violín) y un uso más persuasivo del contrapunto, sobre todo en los finales. De nuevo, la obra que sobresale es la escrita

en un tono menor, el cuarteto N° 4 en do menor, cuyo primer movimiento juega de modo inspirado con su motivo inicial de tres notas, dirigiendo constantemente la música hacia nuevas direcciones armónicas. Desde el punto de vista técnico, formal y expresivo, el Op. 20 alcanza nuevas cotas. El desarrollo temático es todavía más poderoso y riguroso que en los mejores cuartetos del Op. 17. Haydn comienza ahora a darse cuenta del potencial dinámico inherente en los motivos más pequeños, mientras que las reexposiciones de los primeros movimientos, sobre todo la del N° 3 en sol menor, no sólo reafirman lo ocurrido en la exposición sino que también le dan un contexto drásticamente diferente. También crucial en el Op. 20 es la exacerbada sensibilidad al color tonal y una mayor variedad de textura: el *finale* del N° 3 distribuye su tema entre los instrumentos, mientras que el N° 2 en do mayor comienza con un contrapunto a tres voces, con el violonchelo como voz cantante. La aspiración a otorgar iguales oportunidades a los cuatro instrumentistas culmina de modo lógico en las fugas que cierra los números 2, 5 y 6: una textura barroca que Haydn había perfeccionado en su música eclesiástica, y a la que aquí dio color, especialmente en los números 2 (sobre cuatro temas) y 6 (sobre tres temas), con el drama y el ingenio de su estilo de sonata. No menos sorprendente es la amplia gama de expresión cubierta por el Op. 20, desde el elegiaco N° 5 en fa menor, por medio de la hilaridad y la mordacidad zíngara del *finale* del N° 4 (una vena que Haydn explotaría en finales más tardíos) hasta el introvertido embelesamiento del *Affetuoso e sostenuto* del primer cuarteto.

Después del logro monumental del Op. 20, Haydn abandonó de nuevo el género durante casi una década, durante la cual su principal dedicación fue la ópera. Cuando produjo otro grupo de cuartetos, publicados como Op. 33 en 1782, alegó que estos fueron compuestos “de una manera completamente nueva y especial”. Aunque esto ha sido despreciado como una maniobra inteligente para conseguir más ventas (Haydn se había convertido en un astuto promotor de sus propias obras), hay algunos nuevos rasgos en el Op. 33: comparados con los Op. 20, estos cuartetos tienen un sentido rítmico más fluido y un tono más ligero, más popular, típico de su música generalmente a partir de fines de 1770 en adelante. Nos encontramos a menudo con Haydn el bromista, ya sea en los acentos mal ubicados o en las pausas en pulsos erróneos del Scherzo N° 5 (así llamaba Haydn a los minuetos del Op. 33), o la desintegración cómica y las múltiples conclusiones falsas del *finale* del N° 2, lo que le ganó el subtítulo de “La broma”. Con su aire de ingeniosa y sofisticada conversación y su fusión de elaboradas técnicas de desarrollo de modo popular y melodioso, los cuartetos Op. 33 ejercieron una gran influencia sobre los seis cuartetos que Mozart dedicó a Haydn en 1785.

Después del conmovedor pequeño cuarteto en re menor, Op. 42, de 1785 – quizás destinado a principiantes – Haydn aprovechó el éxito artístico y comercial del Op. 33 con un grupo de seis cuartetos Op. 50, compuestos en 1787 y dedicados al Rey Friedrich Wilhelm II de Prusia, entusiasta violonchelista aficionado. Estas obras han sido consideradas a veces una respuesta a los cuartetos “Haydn” de Mozart, pero los Op. 50 tienen poco del lirismo expansivo y la sensualidad armónica

de Mozart, por el contrario, en sus procesos musicales, es tal vez el grupo de cuartetos más ascético e intelectualmente riguroso de Haydn. Nada podría estar más lejos del voluptuoso patetismo típico del uso mozartiano del modo menor que el áspero N° 4 en fa sostenido menor, con su sombría e impaciente fuga final. Además, pocos movimientos de sonata de Haydn exploran tan fanáticamente las implicaciones de uno o dos minúsculos motivos neutrales como los que inician los cuartetos N° 1, 3 y 5. La densidad de pensamiento de los Op. 50 se manifiesta en el contrapunto de los minuetos y tríos, y en los *finales*, que abandonan la calma de las formas rondó y variaciones del Op. 33 a favor de las tensas estructuras de sonata que equilibran el rigor discursivo de los movimientos que lo preceden.

Inmediatamente después de los Op.50 vino otra docena de cuartetos: los dos grupos de tres cuartetos publicados como Op.54 y 55 (1788), y los seis del Op.64 (1790), estos últimos dedicados a Johann Tost, un inconformista sin escrúpulos que había sido líder de los segundos violines en la orquesta de Esterházy. Estos cuartetos son mucho más afirmativos y dramáticos que los Op.50. Pero el virtuosismo nunca se convierte, ni por asomo, en un fin por sí mismo, como había ocurrido alguna vez en los cuartetos Op.9. De hecho, en el cuarteto en do mayor Op. 54 N° 2, especialmente, se convierte en un elemento clave de una música de fuerza sorprendente y audacia retórica: en el extenso primer movimiento, con su amplio alcance tonal y su profundidad de sonoridad, casi orquestal; y en el *Adagio* en do menor, donde el primer violín traza unas salvajes fantasías, al estilo zíngaro, sobre el meditativo tema, parecido a un coral, de las voces graves. El más famoso del grupo Op. 64 es el cuarteto N° 5, “La Alondra, cuyo *finale*, con un delicado *moto perpetuo*, (un precursor de los *scherzos* de hadas de Mendelssohn) es una de las propinas favoritas del repertorio. Pero el N° 6 en mi bemol mayor, es por lo menos de la misma calidad, con su suave movimiento inicial, expuesto con intensidad, un *Andante* de exquisita textura, y un *finale* – rondó de sonata – lleno de bromas instrumentales y despreocupado virtuosismo contrapuntístico – equivalente a los finales de las sinfonías “Londres”.

Tres de los cuartetos Op.64, sin duda el N° 5 y el N° 6 entre ellos, fueron interpretados en los conciertos de Johann Peter Salomon en Hanover Square durante la primera visita de Haydn a Londres en 1791–2. Su éxito fue la causa para que compusiera los seis cuartetos Op.71 y 74 en 1793, durante el relativamente tranquilo descanso vienes entre sus dos agitados viajes a Londres. Aunque los cuartetos previos habían sido destinados a ser interpretados en privado por un pequeño grupo de entendidos, los Op. 71 y Op. 74 fueron escritos específicamente para los salones de Hanover Square, con una capacidad de 800 personas. Nunca se salieron de los límites de la verdadera música de cámara, pero son más “públicos” en su estilo que cualquiera de los cuartetos previos: concebidos de modo más audaz y expansivo, con sonoridades más poderosas y llamativos contrastes de textura, registro y dinámicas. Los movimientos más rápidos, cada uno precedido de un temperamental gesto introductorio o, como en el Op. 71 N° 2, una introducción lenta en miniatura, tienden a estar expuestos de modo más apremiante y con más vigor, reflejando la

proximidad de las sinfonías “Londres”. Otra tendencia, muy marcada en los tres cuartetos Op. 74, la encontramos cada vez más a menudo en la música tardía de Haydn: un sentido de la tonalidad muy intrépido, manifiesto tanto en las modulaciones a tonos remotos dentro de un movimiento, como por la elección de una tonalidad distanciada una tercera de la tónica en los tríos de los minuetos de los N° 1 y 2, Op. 74 y en el exaltado *Largo assai* del llamado cuarteto “El jinete”, Op.74 N° 3, cuya tonalidad, mi mayor, contrasta intensamente con el sol mayor del final del primer movimiento.

El último grupo completo de seis cuartetos de Haydn, el Op. 76, compuesto en 1796–7, comparte esa combinación de atractivo popular y profundidad de pensamiento con las sinfonías “Londres” y los cuartetos Op.71 y 74. Pero sus argumentos son todavía más impredecibles – a veces hasta el punto de la excentricidad magistral –, sus texturas son más variadas e imaginativas que antes. El primer movimiento del cuarteto N° 2, en re menor, expone su motivo inicial en quintas descendentes con un vigor obsesivo único – una concentración temática *non plus ultra*. Los movimientos inicial y final del cuarteto “Emperador”, N° 3 (llamado así porque su *Adagio* es un grupo de variaciones sobre el Himno al Emperador de Haydn), sobrepasa incluso los dos cuartetos anteriores en do mayor, Op.54 N° 2 y Op 74 N° 1, en su profundidad casi orquestal y su riqueza de sonoridad, mientras, en el extremo opuesto, el *Allegro con spirito* inicial del cuarteto “Amanecer”, el N° 4 en si bemol mayor, es maravillosamente traslúcido. Los sublimes movimientos lentos destilan una serenidad digna de Wordsworth, temperados a veces, sobre todo en el *Largo* del cuarteto N° 5 en re mayor, por una visionaria extrañeza.

En 1799 Haydn se había embarcado en otro grupo de seis cuartetos, pero su fortaleza física se había visto mermada por la composición de *Las Estaciones*, y sólo pudo completar dos cuartetos, publicados en 1802 como el Op. 77. Constituyen una gloriosa culminación, coronando a la vez los esfuerzos de una vida y mirando hacia el nuevo siglo. Los minuettos son ahora volátiles scherzos en compases marcados a uno, tan desenfrenados como cualquier obra del joven Beethoven. Ambos finales son la consumación de los movimientos finales rústicos, influidos por la música popular, de Haydn. El *Adagio* en mi bemol mayor del N° 1, un himno, es un equivalente más majestuoso del *Largo* del Op.76 N° 5, atravesando luminosas regiones armónicas igual de distantes, mientras que el movimiento lento del N° 2, con su casta y fina escritura para dos voces, es la apoteosis de los Andantes de Haydn.

En 1803 Haydn compuso un Andante y un minuetto para un proyecto de cuarteto en re menor, destinado a complementar las dos obras del Op.77, pero el viejo compositor no podía hacer acopio de la concentración necesaria para sostener los movimientos exteriores. El destino quiso que este cuarteto, al final publicado como Op. 103, quedara sólo como un fragmento. El *Andante* está bañado con la melancolía de la despedida, especialmente la coda. Pero el minuetto es una pieza feroz,

inquietantemente cromática, testimonio de que la inventiva de Haydn no había disminuido en una forma musical que, casi en solitario, llevó a cimas supremas de expresiva sutileza y poder intelectual.

Óperas

L'infedeltà delusa

Desde comienzos de los años 1770 el Príncipe Nicolaus Esterházy pasó la mayor parte de su tiempo en Eszterháza, el suntuoso palacio veraniego que había creado en los remotos pantanos de Hungría. Allí había reunido una compañía de ópera permanente y cada verano contrataba a una compañía teatral para interpretar un repertorio que iba desde Shakespeare hasta las farsas contemporáneas. El teatro de ópera, con capacidad para 400 personas, había sido completado en 1768. Después en 1773, un nuevo teatro de marionetas, diseñado como una cueva incrustada de joyas, fue inaugurado con el *Philemon und Baucis* de Haydn, durante las festividades en honor de la Emperatriz Maria Theresa, quien asistió al estreno de la *burletta per musica*, *L'infedeltà delusa*. El Príncipe Nicolaus sabía muy bien que su palacio, con sus extravagancias de cuentos de hadas, era el único de Europa con dos teatros de ópera construidos como tales. Esto constituía una flamante afirmación de poder cultural, que garantizaba que los visitantes mirarían todo con ojos desorbitados, en una mezcla de envidia y admiración.

Estrenada el 26 de julio de 1773, *L'infedeltà delusa* (La infidelidad deludida) está a mitad de camino entre un *intermezzo* cómico y una *opera buffa* de dimensiones normales. Tiene sólo dos actos, relativamente pocas arias y sólo cinco personajes, todos ellos campesinos toscanos, típicos de la *commedia dell'arte*, aunque la deliciosamente innovadora música de Haydn, especialmente para Sandrina – el único personaje que va evolucionando en la ópera – les otorga cierta individualidad. El texto fue adaptado, probablemente por el tenor de la corte Carl Friberth (que interpretó el papel de Filippo), de un libreto de Marco Coltellini, quien había sido poeta de la corte de Maria Theresa. Siguiendo la tradición de la *commedia dell'arte*, la avaricia y las riñas paternas son desbaratadas y el amor entre jóvenes siempre vence. Sandrina ama a Nanni, aunque su padre planea casarla con el rico granjero Nencio. La ingeniosa hermana de Nanni, Vespina (que significa avispa) tiene sus ojos puestos en Nencio también, y gracias a sus enredos (incluidos una serie de disfraces cómicos), la ópera acaba con la doble boda de Nanni y Sandrina, y Vespina y Nencio.

La vera costanza

Estrenada en Eszterháza el 25 de abril de 1779, *La vera costanza* (La verdadera constancia) mezcla los clásicos personajes *buffos* con el espíritu de la *comédie larmoyante*, muy de moda, que tiene sus raíces en las novelas “sentimentales” (sobre todo *Pamela*) de Samuel Richardson. La acción se desarrolla en torno a Rosina, “una virtuosa pescadora”, que después de soportar una humillación tras otra – muchas de ellas a manos de la esnob Baronesa Irene – hace las paces con su caprichoso (por decirlo de una manera elegante) y aristócrata marido, el Conde Errico. Hay simpáticas situaciones secundarias del grupo de figuras cómicas, como la criada Lisetta, el hermano de Rosina Masino, y Villotto, un absurdo bufón, al estilo de Wooster (*N del T. Personaje inglés famoso junto con su mayordomo Jeeves*). Pero la mejor música de la ópera aparece en los largos finales encadenados, en los actos I y II – un precedente del gran finale del Acto II del *Figaro* de Mozart – y en las arias de Errico y Rosina.

El aria de Errico en el Acto I ‘A trionfar t’invita’, es una de las más poderosas escritas por Haydn. Su forma viene totalmente dictada por el precario estado emocional del conde. Comienza con una vena heroica, con Errico instruyendo al prepóster Villotto en el arte de las conquistas amorosas; de repente, cambia la situación con un hermoso Adagio, al quedarse embelesado por la belleza de Rosina. Finalmente, pierde los estribos con un frenético Allegro en do menor, más violento si cabe por las agresivas síncopas y los enojados cromatismos del bajo. En el libretto de Francesco Puttini, Rosina es poco más que una santa de yeso. Pero la música de Haydn la dota de una conmovedora verdad emocional, ya sea en su desesperada aria en fa menor en el Acto II o en su *scena* más tarde en el mismo acto, donde unos recitativos acompañados enmarcan el aria de despedida en mi mayor ‘Care spiagge’, de emocionante simplicidad y sinceridad. El candor de la música de Rosina, nada afectado, libre de toda charlatanería *buffa* y de exhibiciones de coloratura, subraya su nobleza de espíritu y la distancian de las figuras ridículas y alocadas que la rodean.

La fedeltà premiata

La ópera cómica pastoril de *La fedeltà premiata* (La fidelidad premiada) reinauguró el teatro de ópera de Eszterháza, reconstruido tras un desastroso incendio, el 25 de febrero de 1781. Inmediatamente se convirtió en una de las óperas favoritas del Príncipe Nicolaus, sin duda debido a sus referencias a la caza que reflejaban una de sus pasiones personales. El libretto de Giambattista Lorenzi se desarrolla en la antigua Cumae y parodia las convenciones bucólicas – en la escena de la cacería, por ejemplo, son los animales los que casi siempre cazan – y los mitos clásicos de sacrificio y expiación. Cada año los sacerdotes de Diana deben sacrificar a dos fieles

amantes al monstruo del mar hasta que un “alma heroica” ofrezca su propia vida. Sólo entonces desaparecerá la maldición y la paz volverá a Cumae, cosa que ocurre, gracias a la intervención en el último momento – *deus ex machina* – de la propia Diana.

Aunque varios de los personajes (como en *La vera costanza*) son meras figuras *buffas*, *La fedeltà premiata* contiene la música operística más profundamente sentida de Haydn: no sólo para los dos personajes serios y de bajo rango, Celia y su mozo Fileno, sino también para la egoísta y ambiciosa Amaranta. También magistrales son los finales de los Actos I y II, más extensos y amplios tonalmente que los de *La vera costanza*. En el vasto (822 compases) *finale* del Acto I, especialmente, sentimos la fuerza con que la música articula la acción y la propulsa hacia el siguiente capítulo del drama.

La música para Celia y Fileno, casi siempre elegíaca, incluye el aria de ella en el Acto I ‘Deh socorri un’infelice’, con el evocador color de la trompa solista (¿la voz del amante ausente?) y dos magníficas y extensas *scenas*, una para cada personaje, en el Acto II. Invirtiendo las normas operísticas, el sacerdocio (representado por malvado y manipulador Melibeo) y la aristocracia (el cursi Conde Perrucchetto, objeto de los planes de matrimonio de Amaranta) son retratados como grotescos y/o ridículos. Las tres arias de Perucchetto desinflan rápidamente lo que le queda de dignidad con su aturullada charlatanería. En el libreto la altiva Amaranta es una figura cómica total, pero sus arias también sugieren una sorprendente vulnerabilidad y ternura, de manera que cuando llega al soliloquio del Acto II ‘Dell’amor mio fedele’ casi le tenemos simpatía, redimida por la belleza y sensibilidad de su música.

Die Feuersbrunst

En el catálogo de sus obras, Haydn apuntó una ‘opéra comique’ para el teatro de marionetas de Eszterháza, *Vom abgebrannten Haus* (La casa quemada). El gran estudioso *haydniano* H.C. Robbins Landon mantiene que esta obra, perdida durante mucho tiempo, es la misma que el *Singspiel* en dos actos *Die Feuersbrunst* (El incendio) descubierto en una copia anónima en París en 1935. Landon preparó una edición para el estreno moderno – con los diálogos hablados que faltaban escritos por su futura esposa Else Radant – que tuvo lugar sobre un escenario normal, no como ópera de marionetas, en el Festival de Bregenz de 1963. Landon ha propuesto la fecha de creación como 1776–7, los únicos años en los que había clarinetes (necesarios en dos arias) en Eszterháza. Otros han dudado la autenticidad de la ópera, especialmente después de que se supiera que la obertura es idéntica a tres movimientos de una sinfonía del alumno de Haydn Pleyel.

Auténtico o no, *Die Feuersbrunst* fue acertadamente descrito por Landon como “una pieza para los cocheros y criadas de Eszterháza”: una comedia “baja” bullanguera centrada en las artimañas de la arquetípica figura de pantomima vienesa Hanswurst. La mayoría de las arias son canciones cortas estróficas, a veces un

crudamente cómicas, con un uso liberal del dialecto austriaco, aunque uno o dos números son más profundos, incluida un aria en un lírico mi mayor para Colombina y un dúo de amor para esta y Hanswurst. También impresiona el coro en do menor sobre el fuego, en el que la casa de Colombina se incendia al final del Acto I, escena que da nombre a la ópera.

Las Siete Últimas Palabras de nuestro Salvador en la Cruz

A mediados de la década de 1780 Haydn era sin duda el compositor más célebre de su época. Los editores europeos se peleaban por adquirir sus más recientes sinfonías y cuartetos, mientras que a él le llegaban prestigiosos encargos e invitaciones no sólo de París y Londres, sino también de lugares tan lejanos como Madrid y Nápoles. El encargo menos improbable fue el que se le hizo desde el remoto Cádiz para que escribiera una serie de reflexiones orquestales sobre Las Últimas Siete Palabras de Cristo. Haydn mismo dejó un famoso relato del origen de la obra en su prefacio a la partitura de la versión coral, publicada en 1801.

“Hace unos quince años un canónigo de Cádiz me pidió que compusiera música instrumental sobre *Las Siete Últimas Palabras de nuestro Salvador en la Cruz*. Era costumbre en la Catedral de Cádiz representar un oratorio cada año durante la Cuaresma. El efecto de la interpretación era grandemente reforzado por las siguientes circunstancias: las paredes, ventanas y columnas de la iglesia eran recubiertas de telas negras, y sólo una gran lámpara que colgaba del centro del techo rompía la solemne oscuridad. Al mediodía las puertas se cerraban y empezaba la ceremonia. Después de un corto servicio, el obispo ascendía al púlpito, pronunciaba la primera de las siete palabras (o frases) y predicaba un sermón sobre ella. Cuando este había acabado dejaba el púlpito y se postraba ante el altar. El intervalo era llenado por la música. El obispo hacía lo propio con la segunda palabra, luego la tercera, etc, con la orquesta tocando después de cada sermón. Mi composición estaba sujeta a estas condiciones y no fue fácil escribir siete adagios seguidos de diez minutos cada uno, sin cansar a los oyentes; de hecho, me fue imposible ceñirme a la duración prescrita.”

Haydn terminó *Las Siete Últimas Palabras de nuestro Salvador en la Cruz* a tiempo para el estreno, tanto en Cádiz como en la Schlosskirche de Viena, durante la cuaresma de 1787, y ese mismo año escribió el arreglo, tan familiar hoy en día, para cuarteto de cuerda, y autorizó una versión para teclado solo. Estaba especialmente orgulloso de esta obra, declarándola una de sus obras de más éxito y escribiendo a su editor inglés que esta música era “de una naturaleza que produce la más profunda impresión en el alma de cualquiera, incluso de la persona más ingenua”.

Haydn interpretó tanto la versión orquestal como la versión para cuarteto durante sus dos triunfantes visitas a Inglaterra. Entonces, o bien de camino hacia

Londres en 1794 o a su vuelta del viaje a Viena en septiembre de 1795 (los documentos son contradictorios), escuchó una versión coral de la obra en Passau escrita por el maestro de capilla local. No ha de sorprender que Haydn sintiera que él podía hacerlo mejor, así que a su llegada a Viena encargó una revisión del texto al formidable Barón Gottfried van Swieten, que más tarde le suministraría los libretos para *La Creación* y *Las Estaciones*. Swieten adaptó debidamente y mejoró el texto de Passau, hurtando el famoso poema de K. W. Ramler ‘Der Tod Jesu’ para el terremoto final (‘El terremoto’), mientras Haydn, a su vez, reescribió las líneas vocales y amplió su orquestación original añadiendo un par de clarinetes y de trombones y una segunda flauta. Pero sus añadiduras más importantes fueron las breves introducciones *a cappella* para cada “Palabra” (excepto la quinta), en las que el coro canta el título de cada movimiento, y el extraordinariamente desolador y arcaico interludio para madera y metal (incluido el contrafagot) entre la cuarta y quinta “palabras”. El arreglo coral fue un éxito inmediato en su estreno el 26 de marzo de 1796 y eclipsó con mucho el magnífico original orquestal.

En cualquiera de sus formatos, *Las Siete Últimas Palabras* contienen la música más elevada y más fervientemente católica escrita por Haydn, y son una magnífica expresión de su profunda y reverente fe. El compositor evita cualquier riesgo de monotonía en una serie de movimientos lentos, con forma de sonata, (incluso el interludio para vientos tiene forma de sonata) por medio de contrastes – cuidadosamente planeados – de tonalidad, textura y color orquestal. A la vez, une las Palabras con unas figuras rítmicas y melódicas recurrentes, sobre todo de terceras descendentes, que simbolizan la súplica o la resignación y saturan la primera, tercera, quinta y sexta “palabras”.

Traducción: Carlos Fernández Aransay