

Le relazioni tra A. Luchesi, «J. Haydn» e la Spagna

Giorgio Taboga

Resumen. *Las relaciones entre A. Luchesi, «J. Haydn» y España*

El autor, a partir de investigaciones en diversos archivos musicales, cuestiona la autoría de algunas obras de J. Haydn. En particular, hace incapié en Las siete palabras de Cristo en la Cruz, poniendo en duda que Haydn fuera el compositor. Paralelamente, intenta resituar, dentro del contexto germánico del momento, la poco conocida figura del compositor A. Luchesi. El profesor Taboga nos ofrece en su trabajo, diversas hipótesis y conjeturas sustentadas por un corpus detallado y metódico. Con este, el autor esgrime paso a paso su argumentación desgranando cada premisa dentro de una razonable lógica científica, que viene conformada por la aportación del pertinente material documental. (Jordi Rifé i Santaló)

Résumé. *Les relations entre A. Luchesi, «J. Haydn» et l'Espagne*

L'auteur à partir de recherches menées dans différentes archives musicales, conteste que Haydn soit l'auteur de certaines des œuvres qui lui sont attribuées, Les sept paroles du Christ sur la croix tout particulièrement. Il veut en même temps replacer dans le contexte germanique de l'époque la figure peu connue du compositeur A. Luchesi. Le professeur Taboga nous présente dans cette étude diverses hypothèses et suppositions basées sur un corpus détaillé et méthodique. L'auteur fait ici l'exposé minutieux de ses arguments présentant chaque prémisses à l'intérieur d'une logique à la fois raisonnable et scientifique étayée par l'apport d'un matériel dument documenté. (Jordi Rifé i Santaló)

Abstract. *The relationships between A. Luchesi, «J. Haydn» and Spain*

By means of research carried out in a number of musical archives, the writer questions the authorship of certain works attributed to J. Haydn. He pays particular attention to The Seven Words of Christ on the Cross, putting Haydn's authorship of this piece in doubt. The writer also aims at re-situating, within the contemporary Germanic context, the largely unknown figure of the composer A. Luchesi. Professor Taboga offers various hypotheses and conjectures, sustained by a detailed and methodical body of work. Each step of his argument is carefully maintained within reasoned scientific logic, shaped by the contribution of highly pertinent documented material. (Jordi Rifé i Santaló)

Zusammenfassung. *Die Beziehungen zwischen A. Luchesi, «J. Haydn» und Spanien*

Die genauere Untersuchung verschiedener musikalischer Archive veranlassen den Verfasser, die Urheberschaft einiger Werke von Haydn in Frage zu stellen. Er geht ganz konkret auf die sieben Worte des Erlösers ein und bezweifelt, dass Haydn das Werk komponiert hat. Gleichzeitig versucht er, den wenig bekannten Komponisten A. Luchesi innerhalb des germanischen Kontextes jener Zeit einzuordnen. Mit seiner Arbeit bietet Professor Taboga uns verschiedene Hypothesen und Vermutungen an, die sich durch ihre Ausführlichkeit und Methodik auszeichnen. Der Verfasser führt Schritt für Schritt seine Begründung an und stützt jede Prämisse auf eine annehmbare, wissenschaftliche Logik, die sich mit entsprechendem Dokumentationsmaterial belegen lässt. (Jordi Rifé i Santaló)

Mi è stato gentilmente chiesto da Barcellona di scrivere un articolo sulle ricerche luchesiane che mi vedono impegnato da oltre un decennio. Ringrazio per la richiesta, che farò del mio meglio per soddisfare, ma devo precisare che sono totalmente digiuno di scienza musicale. I lettori non si aspettino di trovare nei miei scritti la «profondità d'indagine musicologica» ed i miracoli che rendono felici gli «addetti ai lavori» e totalmente incomprensibili ai profani le affermazioni, i passaggi logici e le conclusioni di troppi autori che vogliono la musicologia scienza per soli iniziati. Le mie sole armi sono (o tentano di essere) il rispetto della logica e dell'intelligenza del lettore. Nel primo sarò forse carente; nel secondo rivendico un merito che condivido con pochi di coloro che scrivono di storia della musica. I miracolismi imperanti ne sono sufficiente testimonianza. Sicuramente non sarò ermetico; cercherò di non essere banale.

Andrea Luchesi nasce a Motta di Livenza il 23 maggio 1741 e muore a Bonn il 21 marzo 1801¹. Ha come insegnanti maestri del calibro di G. Cocchi, P. G. Paolucci, G. Saratelli, D. Gallo e diviene associato di Ferdinando Bertoni, considerato il miglior didatta tra i molti maestri che si trovavano allora a Venezia. Coltiva anche contatti di studio con i teorici G. Riccati e P. F. A.

1. L'anno di nascita coincide con quello di Johann Gottlieb Naumann, che fu maestro di cappella a Dresda e morì anch'egli nel 1801, e con quello di Giacomo Rust, morto nel 1786 a Barcellona, dove fu maestro di cappella. Nel mio *Andrea Luchesi, L'ora della verità* (in seguito GTOV) -Ponzano Veneto (Tv), 1994, p. 145, ipotizzo che i tre «minorenni» Luchesi, Naumann ed appunto Rust, abbiano collaborato con il famoso Joseph von Kurz detto Bernardon e Giovanni Bertati (coautori del libretto) a musicare «Li creduti spiriti» che apparve per musica anonima al teatro S. Cassiano nel carnevale 1764. A. Schatz ritiene che la musica di uno dei tre atti sia da attribuire a Naumann. Certamente i tre furono contemporaneamente dal 1763 a Venezia ed ebbero probabilmente anche insegnanti comuni. Nel 1764 erano impediti a figurare da una precisa disposizione che vietava di conferire incarichi nei pubblici teatri a coloro che non avessero almeno 24 anni (la maggior età ancora oggi valida per ricevere l'ordinazione sacerdotale). Qualche eccezione si faceva per gli intermezzi e per gli stranieri.

Vallotti, l'autore della teoria delle dissonanze², i migliori esponenti della scuola scientifica padovana fiorita, all'ombra della basilica di S. Antonio, che ha per iniziatore P. F. A. Callegari, anticipatore delle teorie di P. Rameau, ed un altro esponente nel «maestro delle nazioni» G. Tartini. Nel 1771, quando è già noto come «il celebre Luchesi della Motta», autore di oratori, messe, cerimonie statali e religiose, musica strumentale e di diverse opere teatrali, Luchesi viene chiamato dal principe elettore Max Friedrich di Colonia/Bonn a risistemare in un triennio la cappella del principato, decaduta dopo 10 anni di incompetente direzione del nonno di Beethoven, Ludwig van Beethoven senior. Nel febbraio 1771, a Venezia, Luchesi ha dato ai due Mozart un suo concerto per cembalo ed orchestra che Wolfgang suonava ancora nell'ottobre 1777. A Bonn, dove alla fine del triennio deciderà di accettare la carica di maestro di cappella «a vita» naturalizzato cittadino di Bonn, avrà contatti con tre generazioni di Beethoven e, come nota Loewenberg³, è uno dei pochi musicisti che abbia conosciuto il giovane Mozart (15 anni) ed il giovane Beethoven (in pratica dalla nascita) di cui diventerà maestro. Dal 1763 fornisce al principe Nikolaus Esterhazy delle sinfonie che intesta a J. Haydn, perchè da nobile veneziano preferisce non figurare musicista professionista. Dopo il 1771 non scrive più il nome sui suoi lavori perchè maestro di cappella e quindi tenuto, per la prassi dell'anonimo, ad immettere adespoti i suoi lavori in archivio musicale. Questo anonimato e l'opera di cancellazione da due secoli perseguita a suo danno dalla musicologia tedesca hanno portato al quasi totale oblio del suo nome e della sua opera compositiva e didattica, che ora si viene lentamente riscoprendo tra mille resistenze. Nella cappella di Bonn, con Luchesi, si formarono Ludwig van Beethoven, Ferdinand von Waldstein, Andreas e Bernhard Romberg e quell'Antonin Reicha che fu, a Parigi, insegnante di composizione di Ellwart, Liszt, Berlioz, Gounod e Franck. Determinare quanta della fama dei tre mostri sacri della Wiener Klassik sia dovuta a Luchesi è lo scopo finale dei miei studi. Del periodo «veneziano» 1741-1771 ho scritto nel 1994⁴, unendo una scheda biografica da confrontare con quella attendibile di A. Loewenberg, apparsa nella 5ª edizione del Grovès (1954), e con quella indegna di S. Hansell della 6ª edizione (1980). Sulla cappella di Bonn e l'attività di A. Luchesi ho scritto in «Restauri di Marca» n. 3 dell'aprile 1993⁵.

2. Scrive M. Lindley in «Il santo» rivista di storia, dottrina, arte n. 2-3, Padova 1980 p. 620 che il particolare uso della settima minore di P. Vallotti porta a degli accordi del tipo «Ave verum» e L. Kantner (ibidem) p. 558 riscontra nella messa K.427 in do minore di Mozart una chiara linea di derivazione veneziana che da Cavalli, Vivaldi e Vallotti arriva a Mozart, con un ultimo passaggio assolutamente inspiegato, molto più plausibile se si sostituisce il nome di Mozart con quello di A. Luchesi, che con Vallotti fu a contatto dal 1764 al 1771.
3. In Grove's 5ª voce A. LUCCHESI. *Anche Musikalische Konversation Lexikon*. Berlino, 1880 (In seguito MKL).
4. G. TABOGA. *Andrea Luchesi-L'ora della verità*. Ponzano Veneto, 1994 (in seguito GTOV).
5. G. TABOGA. *Andrea Luchesi e la cappella del principato di Colonia con sede a Bonn*. Nr. 3 Speciale dedicato a A. Luchesi. Ediz. Coop. Diemmeci, Villorba (Tv) Via Fontane, 87/5, p.11-41.

La richiesta che mi giunge dalla Spagna, finora considerata come l'Italia un «potenza marginale» in campo musicologico, monopolizzato dagli autori austro-tedeschi e dai loro epigoni anglo-americani, mi ha indotto a concentrare l'attenzione su un argomento di sicuro interesse per i musicologi di Spagna, il cui riesame può produrre nel tempo dei risultati che, se non daranno totalmente ragione alle mie tesi, giunte ormai ben al di là delle semplici ipotesi, saranno utili alla verità ed alla storia della cultura europea: le relazioni tra «Joseph Haydn» e la Spagna⁶. Scrive M. Vignal che Haydn ricevette dalla Spagna «alla fine del 1785 o nel corso del 1786», l'importantissima commissione de «Le sette ultime parole di Cristo sulla croce»⁷.

Già questa imprecisione è fonte di dubbio, perchè se la commissione giunse ad Haydn alla fine del 1785, è difficile che il lavoro possa essere stato eseguito nella Settimana Santa del 1786. La cosa sarebbe evidentemente impossibile se la commissione fosse pervenuta a Haydn «nel corso del 1786».

Vediamo così che in un primo tempo Larsen, basandosi sulla «presentazione» di Haydn della versione oratorio del 1801, considera la prima esecuzione avvenuta alle tre pomeridiane del venerdì santo del 1787 nella cattedrale di Cadice⁸. Ma si trova a fronteggiare una difficoltà non indifferente: se «Le sette parole» sono in Spagna eseguite solo durante la settimana santa, dato che nel 1787 il venerdì santo cadeva il 6 aprile, la documentata esecuzione in forma privata il 26 marzo 1787 a Vienna (palazzo del principe Auersperg) e quella pubblica del 30 marzo a Bonn (diretta dal concertmeister Joseph Reicha)⁹ pre-

6. L'argomento è stato toccato finora in modo abbastanza superficiale, almeno a giudicare da quanto scrive Marc Vignal, *Haydn*, Paris, 1988, p. 260 s. per le relazioni con la casa Benavente y Osuna e p. 285 s. per «Le sette parole». Vignal riassume i lavori di R. STEVENSON: «Los Contactos de Haydn con el mundo Iberico», *Revista Musical Chilena* XXXVI/57, 1982 e N. A. SOLAR-QUINTES «Las relaciones de Haydn con la casa de Benavente», *Anuario musical*, Barcelona 1947 ed altri studi. Preciso che non ho letto gli originali e pertanto qualche particolare probabilmente mi sfugge. Ma sicuramente agli autori citati sono sfuggiti dei fatti che proprio insignificanti non sono e la mia disamina evidenzia un problema che troppo spesso viene dato per completamente risolto. Si legga questo mio contributo proprio in funzione di stimolo a «riaprire il caso».
7. VIGNAL cit., p. 284. Per le ragioni che appariranno chiare nel corso della disamina ritengo che la commissione avesse per titolo «Le sette parole di Cristo sulla croce» e non «Le sette ultime parole». L'aggettivo «ultime» è aggiunto in un secondo tempo, un'aggiunta quasi coeva ma certamente posteriore.
8. J. P. LARSEN, *Haydn*. Hong Kong, 1984, p. 50 scrive che il lavoro è «tradizionalmente datato 1785 ma possibilmente fu scritto l'anno seguente» (1786). Si ricordi che il 1786 fu l'anno delle mitiche 125 esecuzioni teatrali a Esterhaza, alle quali sono da aggiungere le esecuzioni della compagnia drammatica di Johann Mayer, per la quale Haydn era tenuto a fornire o compilare le musiche di scena. Vedi H. C. ROBBINS LONDON e D. WYN JONES, *Haydn*, Milano 1988 p.298. Nel 1785 le esecuzioni teatrali furono «solo» 89 e la troupe drammatica era quella di Diwald. Larsen cita come fonte delle sue informazioni Unverricht, 1959-1963.
9. Il *Cramer's Magazin*, II 1385, con la data dell'8 aprile (Pasqua), pubblica una lettera di Ch. G. Neeffe —organista di corte di Bonn e presunto maestro di Beethoven— relativa all'esecuzione del 30 marzo. Il vero maestro di Beethoven, il kapellmeister Andrea Luchesi e la moglie erano allora tra i 200 ospiti d'onore del principe, di cui Luchesi era Consigliere tito-

cederebbero quella di Cadice, una gravissima scorrettezza che Larsen avverte e cerca di escludere, accettando con Hoboken che la prima esecuzione a Cadice abbia avuto luogo nel 1786. Il lavoro dovrebbe quindi essere stato scritto nel 1785 o agli inizi del 1786¹⁰. Ma, come abbiamo visto, una commissione della fine del 1785 non può essere stata eseguita nella settimana santa a Cadice nel 1786 e quindi la prima risulterebbe sempre quella del 26 marzo 1787 a Vienna. Si aggiunga poi che nel 1787 il lavoro godeva già di una certa diffusione perchè si ha notizia di un'esecuzione de «Le sette parole» anche da parte dell'orchestra del Conte Franz von Walsegg, il «misterioso» committente del Requiem di Mozart, che evidentemente era molto meno «macchietta» di quanto la musicologia austro-tedesca voglia far apparire¹¹. Un altro particolare mi appare della massima importanza per giungere a determinare la «vera» data di composizione: il fatto che nel 1787 «Le sette parole» vennero diffuse simultaneamente in versione orchestrale, in riduzione quartettistica (sicuramente con l'intervento di J. Haydn), e in riduzione pianistica dovuta a August Eberhard Mueller di Lipsia con la supervisione di J. Haydn¹². È quindi evidente che la prima versione, quella orchestrale, era soggetta ad un periodo di esclusiva durante il quale Haydn ebbe la facoltà ed il tempo di predisporre le due riduzioni senza poter pubblicare l'originale. Lo conferma la lettera di Haydn ad Artaria del 27 febbraio 1787 nella quale, in risposta alla richiesta del «Concert Spirituel» di poter pubblicare o eseguire «Le sette parole», di cui si aveva avuta notizia a Parigi dalla Spagna «prima» del febbraio 1787, Haydn comunica la sua impossibilità di aderire alla proposta:

Quanto alla lettera di Parigi [...] vi confesso che dopo aver maturamente riflettuto, mi è impossibile accettare, sarebbe in effetti offendere gravemente prima di tutto i signori di Cadice che mi hanno ordinato e pagato le sonate, in secondo luogo e soprattutto (offendere) i signori francesi prendendo del denaro per un lavoro destinato ad essere pubblicato tre settimane dopo e dal quale voi stesso, amico caro, ricaverete certamente il più grande profitto dal momento che potrete venderlo tanto in versione completa quanto in quartetto.

Mi pare evidente che la «matura riflessione», e quindi il ritardo nella risposta, dipese dal fatto che Haydn non poteva decidere di sua iniziativa perchè era vincolato da un'esclusiva, di cui ignorava i termini, che gli impediva di accettare la proposta del Concert Spirituel; esclusiva stabilita dal vero autore

lare. Benchè la sua nomina figuri del 1787, risale almeno al giugno 1786 perchè il calendario di corte veniva pubblicato con circa 6 mesi di anticipo. In quell'occasione Beethoven si trovava a Vienna, dove incontrò Giuseppe II e Mozart. Partito a fine marzo, era di ritorno agli inizi di maggio e non partecipò alle solennità della settimana santa. Vedi W. RIEZLER, *Beethoven*, Milano, 1994, p. 52.

10. LARSEN cit. p. 50.

11. VIGNAL cit., p. 286.

12. Hoboken I, 845 riporta la corrispondenza intercorsa tra Haydn e Artaria tra l'11.2 ed il 2.8 1787.

a favore dei committenti spagnoli che nel febbraio 1787 risultava molto prossima alla scadenza.

È evidente che una commissione di simile importanza non poteva non prevedere un congruo periodo di esclusiva.

Basti pensare che J. Haydn vendette a J. P. Salomon le 6 sinfonie londinesi eseguite nel 1791 e 1792 per 3000 fiorini ed altri 3000 per il diritto di stampa riservato per 5 anni¹³. In mancanza di precisi patti contrari, era consuetudine che dopo 5 anni l'autore fosse libero di trarre dal suo lavoro ogni possibile beneficio.

Il primo grave errore finora compiuto è stato quindi quello di non aver considerato l'esistenza di un'esclusiva che, date le circostanze, non poteva avere una durata inferiore ai 5 anni.

Di conseguenza, la nascita de «Le sette parole» va anticipata di almeno 5 anni (1782) ed il marzo/aprile del 1787 va inteso come data di scadenza dell'esclusiva e non della prima esecuzione.

Il secondo errore è di non essere riusciti a cogliere, nelle varie dichiarazioni e racconti dei biografi di J. Haydn e degli altri falsari (leggi Abbè Maximilian Stadler, Sigmund Neukomm e altri) il comune contenuto di falsità di regime destinate a difendere la fama di J. Haydn impedendo alla verità di trapelare. E la verità, come risulterà in seguito, è una e precisa: Joseph Haydn non ha nulla a che vedere con la versione orchestrale originale, poco con quella quartettistica, poco o nulla con quella pianistica ed assolutamente nulla con la versione oratorio.

Quelle che seguono sono le prove di quanto affermo.

È noto che i capisaldi per la ricostruzione della vita e dell'opera di J. Haydn sono costituiti soprattutto dalla biografia di August Griesinger (Lipsia 1810), da quella dello stesso anno di Christoph Dies a Vienna e da quella di Giuseppe Carpani, che vide la luce a Milano nel 1812. È meno noto che Griesinger conobbe Haydn nel 1799 ed era curatore degli interessi editoriali di Breitkopf & Hartel, e che Dies, che «intervistò» Haydn a partire dal 15 aprile 1805 e fino all'8 agosto 1808, era dipendente del principe Nikolaus II Esterhazy, al quale il suo lavoro è dedicato. Carpani conobbe invece Haydn nel 1796 quando, a differenza di Dies che «udì l'Haydn decrepito e cadente», il kapellmeister degli Esterhazy era ancora «vegeto e robusto. Io l'udii quando la sua memoria e il suo ingegno erano tuttavia nel loro primiero vigore. Egli (Dies) lo udì

13. Vedi il *Musikalische Konversation Lexikon*. Berlino, 1880. In futuro MKL voce J. Haydn. J. Haydn passò per Bonn nel Natale 1790 e vi ebbe da Andrea Luchesi 6 sinfonie che eseguì nella prima tournée londinese (1791) ma non furono mai pubblicate. Trattandosi di sinfonie già composte per Bonn, il prezzo fu di 3000 fiorini per i lavori e di 2000 per i diritti di stampa. Evidentemente questi diritti diminuivano mano a mano che ci si avvicinava alla scadenza. Lo conferma il fatto che Sieber, per la pubblicazione delle sinfonie parigine già sfruttate dal «Concert de la Loge Olympique» di Parigi, pagò le sinfonie 25 Louis d'or ma solo 5 Louis d'or per i diritti di stampa a Joseph Boulogne, chevalier de Saint Georges, lo spadaccino-musicista direttore del Concert de la Loge Olympique. Vedi Hoboken I, 134.

quando le facoltà intellettuali dell'Haydn erano già dagli anni e dagli acciacchi infeevoilate¹⁴.

Carpani è l'unico ad elencare i suoi testimoni, alcuni dei quali nel 1812 erano morti come il barone Gottfried van Swieten (+1803) e Venceslao Pichl (+1805)¹⁵, ma altri erano ancora vivi, vegeti ed in grado di contestare le sue affermazioni come Carl Friberth, fratello del maestro di cappella di Passau Joseph (+1799), la signora Kurzboeck, il violoncellista Valentino Bertoja, Joseph Weigl figlioccio di Haydn, lo stesso biografo Griesinger, Marianna Martinez già allieva di Haydn e Johann Elssler, che seguì Haydn a Londra nel 1794 e gli fu famulo e copista fino alla morte nel 1809¹⁶. Nessuno di essi ha mai contestato le affermazioni di Carpani. Malgrado queste «referenze» Carpani viene giudicato dagli agiografi moderni di Haydn «proliso e fantasioso» (Vernon Gotwals), «disperatamente impreciso» (Robbins Landon e Wyn Jones) e Vignal di conseguenza lo cita col contagocce, preferendo appoggiarsi ad «autorità» quali Dies e Griesinger. Ma è lui stesso a negare affidabilità a questi due testimoni quando scrive¹⁷:

Dal 1799-1800 Haydn non soffre più soltanto di vecchiaia ma anche e soprattutto di una precisa malattia di cui le sue stesse dichiarazioni e quelle dei suoi visitatori mostrano i netti sintomi: l'arteriosclerosi, con marcata tendenza alla cerebrosclerosi. Le descrizioni del vecchio Haydn parlano di gambe enfiate, di viso arrossato, di tono lacrimevole, di perdite di memoria o ancora di incapacità di concentrarsi, sia per condurre una conversazione che per scrivere una lettera o fare della musica¹⁸.

14. G., CARPANI. *Le Haydine ovvero lettere sulla vita e sulle opere del celebrato maestro Giuseppe Haydn*, Padova, 1823 p. 274.
15. Autore per il principe Nikolaus Esterhazy di 180 quartetti e quintetti per baryton tutti scomparsi. Vedi MKL cit. alla voce Pichl e Grove's 6* voce Pichl. Pichl era sul libro paga di Nikolaus Esterhazy come referant da Milano e fu presente all'episodio relativo alla scoperta da parte di Joseph Mysliwecek del fatto che le sinfonie di G. B. Sammartini erano la fonte dello stile di J. Haydn, sul quale dovremo ritornare. Vedi CARPANI cit. 62.
16. Johann Elssler è il vero estensore del catalogo di Haydn noto come HV (Haydn Verzeichniss) redatto nel 1805, quando ormai Haydn era totalmente incapace di intendere e di volere.
17. VIGNAL, cit., p. 663.
18. Sono giustificato se in queste condizioni mi rifiuto di credere che «Le stagioni» possano essere state composte da Haydn. L'autore dei due oratori è uno solo e non può quindi essere Haydn. La differenza tra i due oratori trova una giustificazione anche nello stato di salute di Luchesi, che muore a Bonn il 21 marzo 1801 senza aver potuto apportare la «lima» alla composizione. Il 28 marzo (una settimana dopo) a Vienna circolano voci su un possibile rinvio della prima de «Le stagioni» a causa dello stato di salute di Haydn. Lo rende noto al padre Friedrik Samuel Silverstolpe, diplomatico svedese, che scrive: «Haydn ha terminato «Le stagioni» ma una malattia di cui ha sofferto ha tanto ritardato la cosa che credo che l'esecuzione sarà rinviata all'anno prossimo. è un peccato perchè chi può garantire che il maestro sarà allora capace di dirigere personalmente la sua opera? è vecchio. Quando più tardi saranno cadute in mano estranee, le sue opere non potranno che scapitare». Era una malattia diplomatica?

In ogni caso l'opinione che Haydn fosse «finito» non è solo mia.

Ma questo è evidentemente uno stadio finale, non più nascondibile. In realtà i primi sintomi vengono denunciati da Haydn ancora nel 1793 da Vienna, nella lettera inviata a Luigia Polzelli, sua ex-amante il 20.6.1793¹⁹:

Meno di un anno fa ti ho inviato 600 fiorini, pensa quanto mi costa tuo figlio ed a quello che mi costerà prima di guadagnarsi il pane da solo. Pensa che non posso più lavorare come negli anni passati perchè divento vecchio e la memoria poco a poco mi tradisce²⁰.

Già le informazioni che Carpani ebbe da un Haydn «tuttavia nel suo primiero vigore» sono inattendibili²¹; «a fortiori» è inaffidabile la «biografia/inter vista» di Dies ed in gran parte anche quella di Griesinger, siano o meno in contraddizione con Carpani. Il quale rimane sempre e comunque, pur essendo più critico e dettagliato degli altri due, un «biografo di regime», come tale costretto a tacere molte verità²².

Scriva Carpani, sulla base delle confidenze di Haydn, che il «cigno di Rohrau» considerava «Le sette parole» come il suo lavoro preferito ed aggiunge²³:

Eccovene l'origine. Solevasi ogn'anno celebrare in Madrid e in Cadice nel giovedì santo la cosiddetta funzione dell'«Entierro» e, cioè il funerale del Redentore²⁴. Questa sacra cerimonia si eseguiva con pompa straordinaria. Una musica adat-

19. VIGNAL cit., 428. È probabile che la cerebrosclerosi abbia contribuito a creare in Carpani, che lo conobbe nel 1796, la convinzione che Haydn, al di fuori della musica, fosse un «illustre idiota». CARPANI, cit., 252. Ma la mancanza di cultura e di preparazione teorica più che documentata assicura che anche in campo musicale Haydn aveva poco da rallegrarsi, al di fuori della sua capacità pratiche di direttore d'orchestra e adattatore di lavori altrui.
20. Annota VIGNAL: «Haydn si lamenta qui per la prima volta di disturbi della memoria, fatto che negli ultimi anni doveva avvenire spesso».
21. Carpani scrive per esempio che la commissione di un'opera da parte di Sir John Gallini pervenne a Haydn in occasione della seconda tournée londinese (1794-95) mentre i 3000 fiorini per l'*Orfeo ed Euridice* facevano parte delle condizioni che convinsero Haydn a seguire J. P. Salomon a Londra nel dicembre 1790. Anche in questo caso la fonte (errata) non può essere che Joseph Haydn, poco affidabile già quando lo conobbe Carpani (1796).
22. Non deve assolutamente essere messa in discussione la grandezza di J. Haydn. È un affare di stato ma anche una precisa volontà del principe Nikolaus II Esterhazy da rispettare, perchè della grandezza della musica austriaca è lui che sopporta le spese. Carpani è un «fuoruscito politico», fuggito all'invasione francese della Lombardia, ed è già coraggioso quando, sulla base delle sue personali conoscenze, segnala G. B. Sammartini come la «fonte» di Haydn e ci informa che il principe Nikolaus Esterhazy comperava da lui 2 lavori al mese, pagandoli tramite il banchiere milanese Castelli 8 zecchini. Un personale ricordo mai contestato ma accuratamente taciuto da tutti gli agiografi di Haydn, confermato da Josef Mysliwecek, da W. Pichl ed in parte dallo stesso J. Haydn. Vedi CARPANI cit., p. 67. Scrive il Carpani che nel solo archivio di casa Palfy a Vienna vi erano più di mille composizioni di G. B. Sammartini. Chi le abbia fatte sparire non si sa.
23. CARPANI cit., 109.
24. Se quanto scrive Carpani contiene un minimo di verità, dovrebbero esistere dei riscontri storici anche a Madrid dell'esecuzione de «Le sette parole». Carpani parla de «i direttori di

ta e di grande impegno doveva occupare gl'intervalli che il sacro oratore frammetteva alla spiegazione di ognuna delle sette parole pronunziate da nostro Signore Gesù Cristo in croce. I direttori di questo religioso spettacolo mandarono manifesti per l'Europa, con cui, assegnando un bel premio in oro, invitavano i maestri di musica a comporre delle sinfonie a piena orchestra, ognuna delle quali facesse allusione ad una delle succennate sante parole. Il solo Haydn osò affrontare tale impresa del tutto nuova: scrisse quelle sì espressive e stupende sonate, e le spedì. Accolte, ammirate ed esaltate senza fine, ben presto si sparsero in tutta Europa²⁵.

Alcuni anni dopo venne capriccio al consigliere Friedberg, al servizio del principe di Passavia e fratello del vivente maestro di tal nome²⁶, uomo amatissimo della musica e versato nell'arte, di aggiungere le parole e il canto a quell'enfatica e divina musica strumentale. Si rivolse per tal fine al maestro Michele Haydn, fratello del nostro Giuseppe e maestro di cappella a Salisburgo. Questi, come dissi, profondissimo nella sua scienza, accettò un impegno così arduo, e da spaventare un Monteverde, un Palestrina. Il Consigliere compose le parole; ed il maestro Michele, senza toccare nulla della musica strumentale, la fece diventare accompagnamento, aggiungendovi il canto a quattro voci, e a tutto rigore e precisione di contrappunto. Riuscitogli a meraviglia il lavoro, lo inviò al fratello; e questi non solo lo approvò, ma lo fece eseguire più volte, e lo lasciò correre di poi nel pubblico come fatica sua. È certo che l'Haydn era capacissimo, impiegandovi però molta pena, di fare quanto il fratello suo aveva fatto. Il fondo, su cui si esercitarono i due fratelli, era tutto di Giuseppe; onde sarebbe farisaica accusa, qualora di plagio accusar si volesse il nostro Haydn, di aver riguardato come lavoro e proprietà sua questo dono fraterno; tanto più, che nel così operare dava al fratello la più lusinghiera prova del grandissimo conto che ne faceva. Di fatti, finchè visse, ben lungi dal lagnarsene, il maestro Michele andò superbo di questa approvazione di fatto, datagli dal celebre suo fratello di carne e di mestiere».

Quale altra fonte all'infuori di Haydn potrebbe aver avuto Carpani per queste informazioni? Chi può avergliele confermate? Perchè non è stato contestato sul punto specifico da nessuno dei testimoni da lui citati o dai posteriori

questo spettacolo» il che parrebbe indicare l'esistenza di una vera e propria organizzazione non limitata a Cadice.

25. La fama del lavoro si irraggia dunque dalla Spagna «prima» delle esecuzioni a Vienna e Bonn di fine marzo 1787. A Parigi se ne ha notizia ancora nel febbraio 1787. Purtroppo non è nota la data di inoltro a Haydn della richiesta del «Concert spirituel» di esecuzione e/o stampa alla quale Haydn rispose negativamente tramite Artaria nel febbraio 1787, così come è ignoto se a Parigi la notizia pervenne da Cadice o da Madrid ma, comunque dalla Spagna. Qui il lavoro era stato sicuramente eseguito nella settimana santa del 1786 e degli anni precedenti.
26. Si tratta di Joseph Friberth (1724-1799), maestro di cappella di Passau, fratello di Carl (1736-1816), tenore in cappella Esterhazy con Haydn dal 1759 al 1776, quando si trasferì a Vienna.

biografi di Haydn? Sono domande che ammettono una sola ed esauriente risposta: non c'era nulla che si potesse contestare. L'autore della versione vocale de «Le sette parole» è Michael Haydn e le parole furono in un primo tempo adattate da Joseph Friberth di Passau, con il quale Michael Haydn ebbe a collaborare. Forse il barone Gottfried van Swieten contribuì con un ulteriore adeguamento delle parole alla musica, una «lima» certamente non di prima importanza, ma è certo che la trasformazione de «Le sette parole» da orchestrale pura a vocale-strumentale non deve nulla a Joseph Haydn.

Rimane da vedere allora quale sia stata la sua parte nella nascita della versione orchestrale, per controllare l'affermazione di Carpani che «il fondo su cui si esercitò Michele era tutto di Giuseppe». Per Carpani, uomo del '700, non vi è nulla di scandaloso nella questione: l'idea originale è di Joseph, quella di Michael è solo una versione²⁷. Ma se così non fosse, l'accusa di plagio nei confronti di Joseph non sarebbe certo farisaica.

Nel 1801, in vista della pubblicazione presso Breitkopf & Hartel della versione vocale de «Le sette parole», Griesinger redasse una prefazione in base a quanto riferitogli da Haydn (*ipsisima verba*) che Vignal giudica «digne de foi 'a quelques details apres» così concepita:

Circa 15 anni or sono, un canonico di Cadice mi ha chiesto di comporre una musica strumentale sopra «Le sette ultime parole di Cristo in Croce». Vi era allora l'abitudine, alla cattedrale di Cadice, di eseguire tutti gli anni, durante la Quaresima, un oratorio il cui effetto veniva ad essere singolarmente rinforzato dalle circostanze seguenti. I muri, le finestre ed i pilastri della chiesa erano ricoperti di drappo nero; solo una grande lampada sospesa al centro rompeva questa santa oscurità. A mezzogiorno si chiudevano le porte e cominciava la musica. Dopo un appropriato preludio, il vescovo saliva sul pulpito, pronunciava una delle sette parole e la commentava. Dopo di che scendeva dal pulpito e si prosternava davanti all'altare. Questo intervallo di tempo era riempito dalla musica. Il vescovo saliva sul pulpito e ne discendeva una seconda, una terza volta ecc. ed ogni volta l'orchestra interveniva alla fine del sermone. Nel mio lavoro ho dovuto tener conto di questa situazione. Il problema di far succedere senza stancare l'uditorio sette adagi che dovevano dura-

27. Un pò meno convinti appaiono Griesinger e Dies. Il primo si limita ad accennare ad un certo canonico di Passau, il secondo della questione non parla. Le notizie di Carpani, per Vignal, sono solo leggende. Egli afferma che Friberth fece addirittura due versioni vocali, una nel 1792 e l'altra, nota a Haydn, nel 1793. Questa sarebbe poi stata migliorata da Joseph Haydn e dal barone Gottfried van Swieten. Vedi VIGNAL cit., p. 1321. Sigmund Neukomm sostiene invece che Haydn conobbe il lavoro di Friberth nel 1795, passando per Passau al suo secondo ritorno dall'Inghilterra. Scrive Neukomm (Vignal, 491): «A Passau, dove passò la notte, intese, in un adattamento del maestro di cappella della cattedrale Joseph Friberth, una versione vocale de "Le sette parole di Cristo". Haydn si dichiarò soddisfatto dell'esecuzione ma aggiunse semplicemente, con l'abituale modestia: "Credo che sarei riuscito a realizzare meglio le parti vocali". Questo doveva essere uno dei suoi primi lavori dopo il ritorno a Vienna, dove giunse agli inizi di settembre 1795». Comunque si voglia vedere la cosa, Haydn al massimo si limitò al «facile inventis addere», un'attività in ogni caso più da plagiatario che da creatore. Le prime audizioni della versione oratorio avvennero Vienna il 25 e 26 marzo 1796.

re ognuno dieci minuti non era dei più facili ed io realizzai subito che mi era impossibile rispettare i limiti di durata che mi erano stati fissati.

La prefazione non è dichiaratamente di Haydn. Che Griesinger abbia rispettato gli «ipsisima verba» di Haydn è un atto di fede; di certo si mantiene molto sulle generali in fatto di tempo. Un semplice conteggio riporta però la nascita —secondo Griesinger/Haydn— al 1785/86, con la già vista impossibilità da parte di Haydn di far fronte all'impegno per gli eccessivi carichi di lavoro. Ma vi sono altri «dettagli» che rendono ancora più difficile prestar fede alla prefazione di Griesinger. E la prima è che «Le sette parole» non furono composte per la cattedrale di Cadice ma per la «Santa Cueva» di Cadice, una chiesa di cui una guida da me consultata scrive:

Santa Cueva, in Calle Rosario, cappella ellittica della fine del '700, con elegante cupola ornata di affreschi raffinatissimi di Cavallini e Goya (La Cena, Moltiplicazione dei pani, La parabola) stucchi di Cosme Velasquez.

Non so se l'indicazione «della fine del '700» si riferisca alla chiesa tutta o a quella che Vignal definisce «una chiesa costruita all'interno di una grotta sotto la chiesa parrocchiale del Rosario». è invece certo che dal 1756 era canonico di Santa Cueva José Sáenz de Santamaría, marchese de Valdes-Inigo (Vera Cruz-Mexico 1738-Cadix 1804) e fu lui a rivolgersi a «Haydn» tramite Don Francisco de Paula Maria de Micon marchese de Meritos, secondo quanto scrive Stevenson²⁸. Risulta chiaramente che senza gli studi di Stevenson non sapremmo nemmeno per chi veramente furono composte «Le sette parole». Non lo sapevano i tre biografi perchè forse non lo sapeva nemmeno Joseph Haydn; e lo ignorava anche il falsario di turno, quell'Abbè Maximilian Stadler, custode delle glorie musicali austriache che, dopo la difesa in perfetta malafede della «genuinità» del Requiem di Mozart contro Gottfried Weber, si assunse anche la difesa della genuinità haydniana de «Le sette parole» inventando una sua presenza al momento dell'arrivo della commissione a Haydn. Non ricorda chi fosse il committente nè l'anno della commissione, ma ha ancora ben presente di aver consigliato il grande Haydn sul modo migliore di far fronte al compito. La vicenda Stadler è rivelatrice della faciloneria con cui certi musicologi valutano le prove e le conferme quando sia coinvolto un «mostro sacro».

Scrivono ad esempio H. C. Robbins Landon e Wyn Jones²⁹:

(*Testimonianza*) Per caso l'Abbè Stadler era con Haydn quando questi ricevette la commissione da Cadice. Nella sua autobiografia Stadler racconta: «Inoltre mi

28. VIGNAL cit., p. 285, nota 59. Stevenson dà ampie informazioni sulla tradizione in cui si inserisce la commissione de «Le sette parole», ma non fornisce nessun riferimento temporale preciso.

29. ROBBINS LANDON; WYN JONES, Haydn, cit., p. 306.

chiese cosa ne pensavo. Risposi che mi sembrava opportuno adattare alle parole una melodia che in seguito sarebbe stata eseguita solo dagli strumenti, arte nella quale in ogni caso era maestro. Egli fece così, ma se avesse l'intenzione di farlo comunque, questo non lo so».

(*Conferma*) Abbiamo conferma del ruolo svolto da Stadler in questa occasione dai diari di Vincenzo e Maria Novello che visitarono Vienna nel 1829: «Stadler era con Haydn quando questi ricevette la commissione di sette Adagi; e poichè sembrava che egli non sapesse come introdurre sufficienti elementi di varietà in sette Adagi che si susseguivano l'un l'altro, fu l'Abbè Stadler a consigliarlo di prendere le prime parole del testo e scrivere un melodia su ognuna che sarebbe diventata il tema principale di ogni movimento. Haydn seguì il consiglio dell'Abbè con un successo che non ha bisogno di elogi da parte mia»³⁰.

Ecco dunque un «testimone» la cui credibilità viene avallata dalla pura e semplice ripetizione della sua stessa bugia a distanza di anni e ad altre persone³¹. È caratteristica di H. C. Robbins Landon riuscire a ricavare da due falsità (o quanto meno dubbi) delle granitiche certezze. Prima di tutto Stadler non dice dove e quando si trovò «per caso» con Haydn. Ritrovarsi a Vienna con Haydn era proprio un caso perchè, come fa notare Larsen³², gli impegni di Haydn con l'opera ad Esterhaza ridussero al minimo la sua possibilità di contatti con Vienna negli anni 1780. La situazione oggi accettata non è credibile, essendo basata su pochi fatti e molte generalizzazioni. Anche i contatti tra Haydn e Mozart furono più limitati di quanto si amerebbe credere. L'Abbè Stadler ha una cometa personale che lo guida perchè sia presente all'arrivo della commissione da Cadice e possa consigliare il grande J. Haydn. Ma se si considera che Carpani, anch'egli «per ipsissima verba» di Haydn, parla di concorso indetto da Madrid e Cadice e di Haydn unico partecipante ad inviare la prova, è evidente che le «testimonianze» di Stadler e Carpani sono incompatibili. A quale delle due credere? Carpani ha sicuramente le informazioni da Haydn ma a mio avviso, nessuna delle due versioni è accettabile.

Scrive Vignal che nessuna copia de «Le sette parole» pare inoltre essere precedente a gennaio-marzo 1787³³, è un'affermazione depistante, totalmente da rifiutare. La lettera del Concert spirituel è sicuramente precedente al 27 febbraio (data della risposta di Haydn), ed è trascorso un certo lasso di tempo tra l'esecuzione del lavoro in Spagna, la segnalazione a Le Gros e la sua richiesta a Haydn che è impossibile ridurre ad un mese o due, specialmente se l'esecuzione de «Le sette parole» avveniva solo nella Settimana santa. Vignal sa che il 21 febbraio 1787, prima ancora di pubblicare «Le sette parole», Artaria le

30. *Ibidem*. Citato da Vincent Novello. *A Mozart Pilgrimage*. Londra, 1955.

31. Quanto scrivono i due autori autorizza solo a concludere che l'Abbè Maximilian Stadler era dotato di un'ottima memoria che gli consentiva di ripetere a distanza di anni le sue bugie senza apprezzabili differenze.

32. LARSEN *Haydn* cit., 52 s.

33. VIGNAL cit., p. 285.

aveva offerte manoscritte al principe Clemens Wenzeslaus elettore di Treviri per 8 ducati e forse non solo a lui. Quindi, alla data del 21 febbraio 1787 Artaria aveva già a disposizione il lavoro ed è impensabile che lo abbia ricevuto contemporaneamente o addirittura prima dei committenti. L'autografo «di Haydn» è scomparso ed esiste solo qualche schizzo che, però, può essere frutto delle rielaborazioni di Haydn per quartetto e per la versione vocale o pianistica. Ma il problema non è questo. Vignal non può ignorare che esiste la prova dell'esistenza di una serie di parti di esecuzione risalente al 1785. Infatti il catalogo Hoboken riporta tra le «prove» della versione orchestrale³⁴:

KatSchw. Nr. 5 «Die sieben Worte des Erloesers am Kreuze, geschr. Stimme (1785) mit spaeterem hs. Vm. (v. Cl. Meyer): Orch. St. fehlen». Lt. einer freundlichen Mitteilung von Dr. Hans Erdmann (Schwerin) handelt es sich hier um die Part.-Ausgabe Breitkopf & Haertel von XX/2 und 5 hs. geschriebene Solo St.

(*Catalogo Schwerin*): Nr. 5 «Le sette parole del Redentore sulla Croce» parti scritte (1785) con posteriore annotazione manoscritta (di Cl. Meyer): mancano le parti d'orchestra». Secondo una comunicazione amichevole del Dr. Hans Erdmann, si tratta qui della edizione della partitura di Breitkopf & Haertel del XX/2 e di 5 parti solistiche manoscritte. (Il XX/2 è la versione vocale.)

Questo è un falso spudorato. L'annorazione datata 1785 può riferirsi solo alla versione orchestrale, le cui parti sono state fatte sparire perchè in contrasto con le falsità ammannite durante due secoli dalla «ricerca haydniana». Nel 1785 (o forse prima ma registrata nel 1785) giunse a Schwerin una serie di parti de «Le sette parole di Cristo sulla Croce», inviata dal vero autore con divieto di ridiffusione e di stampa. Perchè siano state inviate proprio a Schwerin, ai conti di Mecklemburg-Schwerin è presto detto: lì vi erano dei clarini che consentivano l'esecuzione del lavoro con gli strumenti per i quali era stato concepito³⁵. Ma non è detto che si tratti della sola serie in circolazione nel 1785; anche quella esistente ad Harburg merita attenzione, perchè le parti manoscritte corrispondono all'edizione di Artaria e quindi la precedono; solo più tardi furono integrate con le parti vocali. Quando siano nate non è noto, di certo prima dell'edizione di Artaria e probabilmente pervengono dall'autore,

34. HOBOKEN I, p. 838.

35. A Schwerin esisteva una delle migliori cappelle musicali di Germania, retta da Carl August Friedrich Westenholz. J. N. Forkel, nel suo «Musikalischer Almanach fuer Deutschland auf das Jahr 1782» (p. 142) la enumera al 15° posto fra le migliori 23 cappelle di Germania. La prima è Mannheim, la seconda Mainz e la terza Bonn, retta da Andrea Luchesi. Manca la cappella Esterhazy. La caratteristica di Schwerin è che il compositore di corte Johann Wilhelm Hertel compone concerti per clarino, uno strumento ormai desueto che però è ancora usato a Bonn ed a Harburg, oltre che a Schwerin. Probabilmente ciò ha creato uno speciale legame tra le cappelle in questione. Vedi E. WELLESZ e F. W. STERNFELD in «La sinfonia ed il concerto nell'età illuministica». Feltrinelli-Milano, 1976, p. 102. Il clarino era ancora usato probabilmente anche in Ispagna.

dato che anche ad Harburg, presso il principe Oettingen-Wallerstein si trovavano i clarini.

Quale sia l'importanza delle giacenze a Schwerin (esistenti e scomparse) è una questione ancora tutta da chiarire.

Il 30 marzo 1787, a soli 4 giorni dall'esecuzione privata a Vienna presso il principe Auersperg, furono eseguite a Bonn «Le sette parole» sotto la direzione del konzertmeister Joseph Reicha. Scrive Vignal³⁶:

A questo concerto, dato dall'orchestra del principe Massimiliano Francesco —dal 1784 elettore di Colonia con residenza a Bonn, fratello di Giuseppe II e Maria Antonietta— sotto la direzione di J. Reicha, il giovane Beethoven allora di 16 anni non poté partecipare perchè si trovava sulla via di Vienna.

Era però presente con la moglie tra i 200 ospiti d'onore del principe perchè Consigliere titolare, il kapellmeister Andrea Luchesi, questa specie di «uomo invisibile» che si tace perchè non se ne può parlar male³⁷. Già il solo fatto che per andare da Bonn a Vienna erano necessari circa 8 giorni assicura l'esistenza contemporanea di due serie di parti di esecuzione a fine marzo, derivate da un'unica partitura: una a Vienna ed una a Bonn. L'alternativa che si pone è se la copia arrivò a Bonn da Vienna o viceversa. Ma è molto significativo il fatto che il catalogo Hoboken non segnali le parti tuttora esistenti che servirono per l'esecuzione de «Le sette parole» a Bonn e che oggi si trovano a Modena con frontespizio manomesso, rubricate come Mus-D-167³⁸.

Ma poichè abbiamo la certezza che dopo la venuta di Max Franz non è entrato più alcun manoscritto «di Haydn» in cappella a Bonn, si ricava che «Le sette parole» dovevano essere presenti al momento dell'inventario redatto da Ch. G. Neefe in data 8 maggio 1784. Lo conferma anche la sigla A. F., dell'inventariatore che si trova in diversi manoscritti modenesi e risulterebbe precedente anche ad un'altra sigla, A. R., almeno dalla posizione che occupa quando compaiono ambedue. Il lavoro era compreso tra la «Musique de differents auteurs qu'on s'en serve de la Dimanche des rameaux jusqu'à Paques», musica per la Settimana santa di composizione in gran parte del kapellmeister Andrea Luchesi, rubricata in monte nel maggio 1784 ma successivamente

36. VIGNAL cit., 286.

37. Nelle 1500 pagine del suo libro Vignal non nomina mai Luchesi. Lo si cerca invano anche nelle 1700 pagine del Mozart di Abert, in O. Jahn, in A. Einstein ed in B. Paumgartner. Manca nel Beethoven di W. Riezler del 1937 ed in quello di M. Solomon del 1977. Per ritrovare Andrea Luchesi collegato a Mozart ed a Beethoven a Bonn bisogna risalire alle lettere di Leopold Mozart, a A. W. Thayer del 1866, a «La jeunesse de Beethoven» di Prod'homme del 1927. L'opera di cancellazione è stata accurata e completa.

38. In un momento imprecisato del 1800 (1836?) i resti di quello che fu l'archivio musicale della cappella di Bonn giunsero per eredità al duca di Modena, erede del principe Massimiliano Francesco morto a Hetzendorf presso Vienna il 27 luglio 1801. Si trovano oggi presso la Biblioteca Estense di Modena in quello che viene denominato «Fondo Lucchesi». Vedi GTOV 16.

smembrata ed attribuita ai singoli autori. È noto che fin dal 1763 Luchesi inviava al principe Nikolaus Esterhazy musica strumentale e sacra sotto il nome di Joseph Haydn prima da Venezia tramite il conte Giacomo Durazzo, cognato di Nikolaus, e poi da Bonn attraverso il consigliere Bernhard von Kees, ufficiale pagatore di Nikolaus ed organizzatore dei concerti all'Augarten di Vienna, dove «provava» le sinfonie di Haydn³⁹.

Alla venuta a Bonn nel 1784, Massimiliano Francesco scoperse che 28 sinfonie «de differents auteurs» erano di Luchesi ma circolavano sotto il nome di Joseph Haydn. Per evitare che si ritrovassero in circolazione lavori di dubbia paternità haydniana, Max Franz le fece subito intestare a J. Haydn e le congelò⁴⁰. Vi erano anche 10 sinfonie «de differents auteurs» di cui 9 si ritrovano oggi all'Estense intestate a Mozart. Nella rubrica «de differents auteurs» per la Settimana Santa si trovavano invece le messe Pauken, Nelson e Schoepfung, che Haydn dice di aver composte dopo il 1796, e «Le sette parole», sotto l'indicazione «Passione», delle quali, non essendo scaduta l'esclusiva, Luchesi non aveva inviato copia al consigliere Kees a Vienna. Al rientro di Luchesi da Venezia si prospettò il problema di come far circolare il lavoro alla scadenza dell'esclusiva spagnola (in pratica la pubblicazione) e Massimiliano Francesco la concesse a patto che risultasse evidenziata la paternità di Haydn. Nascono da qui le due esecuzioni il 26.3 a Vienna ed il 30.3 1787 a Bonn e la lettera dell'8 aprile 1787 di Neefe al Cramer's Magazin. La musica poté essere inviata a Kees, che la registrò nel suo «catalogo delle sinfonie di Haydn» al n. 83, subito dopo le parigine, anch'esse soggette ad esclusiva a favore della Loge Olympique diretta dal Chevalier de Saint Georges⁴¹.

Le sinfonie «parigine» non sono mai entrate in cappella a Bonn. Le sette parole sono l'ultimo lavoro manoscritto «di Haydn» entrato a Bonn ed oggi a Modena. Dal 1784 Max Franz consente l'ingresso solo a lavori a stampa di J. Haydn.

La serie modenese di parti di esecuzione è priva di frontespizio; sulla parte del primo violino, siglata A. F. a dimostrazione che fu inventariata a Bonn prima del 1794 e quindi faceva parte dei lavori di Haydn presenti nel maggio 1784, si legge:

39. Il consigliere B. von Kees tenne un catalogo delle sinfonie «di Haydn», cioè delle sinfonie che avevano diritto di chiamarsi di Haydn, noto oggi come KK, Kees Katalog, di cui si cerca di nascondere l'importanza. Hoboken lo cita come prova; Robbins Landon lo tace.
40. Oggi le sinfonie si trovano alla Biblioteca Estense di Modena rubricate Mus-D-131/158. Nella fretta Max Franz inglobò come di Haydn anche una sinfonia non ancora inviata a Kees, la Hob. I: D20, di cui esiste un solo esemplare al mondo, e la I: C8 che circolava come Wanhall. Vedi P. LODI, *Cat. delle opere musicali*. Città di Modena, Bibl. Estense. Parma. 1923, p. 461-464 e HOB., I, p. 248.
41. Bruno BREVAN, in *Musica e rivoluzione francese*, Milano, 1986, p. 84, indica che Haydn scrisse le «parigine» per la Loge Olympique di Haydn nel 1783 e il Grosse Brockhaus (Wiesbaden, 1964, voce J. Haydn) assicura che la commissione di 6 sinfonie da Parigi pervenne ad Haydn nel 1779.

Musica strumentale sopra le sette Parole del nostro redentore in Croce ossia sette sonate con un'Introduzione ed al fine un Teremotto. Per 2 violini, viola, 1 flauto, 2 fagotti, 2 oboi, 2 corni, 2 trombe Timpano e Basso composta dal Sig. Giuseppe Haydn.

L'intitolazione originale è stata fatta sparire perchè doveva essere troppo rivelatrice della verità. Anche l'organico è stato falsato perchè in realtà tra i fiati vi sono le parti per 2 clarini e non per 2 trombe. Si noti come l'edizione di Artaria, quella di Forster e quella di Sieber recano tutte e tre i clarini, strumenti per i quali Haydn non compose mai. Potevano essere sostituiti senza problemi dalle trombe naturali soltanto nelle tonalità di Do, Re e Mi bemolle maggiore, ma in tutti gli altri casi creavano problemi di trasposizione. Le sette parole nascono quindi per mano di un compositore abile nella composizione per i clarini e che dispone di un'orchestra come mai J. Haydn ebbe a Esterhaza. È anche sintomatico il fatto che «Le sette parole» vennero pubblicate a Parigi da Sieber prima ancora che iniziassero gli avventurosi contatti diretti tra lo stampatore franco-tedesco e Haydn tramite Johann Tost nel tardo 1788⁴². La matrice di stampa di Sieber non può quindi provenire da Haydn, così come quella della sinfonia Hob. 53 Imperiale, la cui prima edizione apparve presso Blundell a Londra nel 1781/82 nella versione B presente a Modena e non nella versione A, falsamente gabellata per originale e comunque presente anche a Modena⁴³.

Cade opportuno ricordare che a Schwerin le parti orchestrali erano indicate come «Le sette parole del Salvatore sulla croce», con l'omissione di «ultime» proprio come a Modena e come nel Kees Katalog, da dove sono passate nei cataloghi haydniani. Nella parte del contrabbasso a Modena si trova l'indicazione «espressioni», italianamente più corretta di «parole» e la copia oggi alla British Library (Eg 2379 ff. 140-190) è intitolata: «Musica strumentale sopra le sette Espressioni del nostro Redentore in croce». In ogni modo, le sigle A. F. dell'inventariatore bonnese in bella vista sulla pagina del primo violino, comuni a molti lavori anonimi ed intestati a Luchesi a Bonn, l'organico falsato ed il silenzio del catalogo Hoboken e del Joseph Haydn Institut sulla copia modenese, assicurano che il lavoro si trovava a Bonn ancora nel 1784 e fu manomesso per mascheratura su istruzione di Massimiliano Francesco d'Austria alla pari delle 28 sinfonie «de differentis auteurs» oggi intestate a J. Haydn ed alle

42. Johann Tost portò con sé a Parigi due sinfonie di J. Haydn, le Hob. 88 e Hob. 89, che vendette in maniera rocambolesca a Sieber assieme, pare, ad una sinfonia di Gyrowetz spacciata per puro Haydn. Vedi, in VIGNAL, cit., 304, la lettera di Haydn a Sieber del 22 settembre 1788. Le pratiche commerciali «disinvoltate» di J. Haydn gli procurarono diverse noie ed addirittura una citazione da parte di Forster in occasione della sua prima tournée londinese. Vedi Hoboken I, 134. VIGNAL, cit., 647, scrive che, a detta di Beethoven, Haydn si sarebbe «prostituito» ma che sul piano delle relazioni poco scrupolose con gli editori, come in altri campi, Beethoven fu un discepolo perfetto di Haydn. Si direbbe che il manico parla male della pentola!

43. Vedi Hob. I, 62 e le diverse versioni della sinfonia Hob. 53 Imperiale, un vero successo editoriale che vide alcune versioni stampate anche in America.

messe Schoepfung, Nelson e Pauken, che quindi non sono da accreditare a Joseph Haydn ma al «celebre Luchesi della Motta», kapellmeister a Bonn dal 1771 al 1794. Rimane un minimo margine di dubbio perchè la Biblioteca Estense di Modena non ha ancora completato l'esame delle filigrane e delle grafie relative ai lavori di J. Haydn a rischio di disattribuzione, comunque più numerosi di quanto qui appaia. È evidente che se si potesse rintracciare in loco della documentazione relativa alla committenza spagnola ed alle date di esecuzione, da me ipotizzate a partire dal 1782 o 1783 dato che nell'aprile 1783 Luchesi si reca in Italia e rientra solo a maggio 1784, tanti dubbi potrebbero essere fugati e la verità finalmente venire alla luce.

P. S.

È opportuno chiarire che l'anonimato dei lavori di A. Luchesi oggi a Modena deriva dalla «prassi dell'anonimo» praticata nel '700 in base alla quale i lavori del kapellmeister erano conservati adespota in archivio musicale e non davano luogo ad esborsi. Alla cessazione od alla morte (la nomina era vita), la produzione del kapellmeister veniva inventariata, intestata ed immessa in archivio in modo che il successore partisse a nuovo. In sostanza, tutta la musica adespota in cappella in un determinato momento era di presunta produzione del kapellmeister in carica (il «maitre en droit»). La musica si trova oggi ancora despotata perchè non vi fu mai la necessità di intestarla. Nel 1794 Luchesi fu pensionato, non venne sostituito e morì kapellmeister di Bonn. La musica che Neeffe inventariò adespota nel 1784 partì da Bonn adespota nel 1794 e tale ancora oggi si trova all'Estense perchè Luchesi fu «l'ultimo kapellmeister di Bonn al tempo del giovane Beethoven»⁴⁴. I lavori anonimi di Modena nati tra il 1771 ed il 1794 vanno quindi riconosciuti di paternità dell'ultimo «maitre en droit» Andrea Luchesi. Da queste regole, la cui applicazione corretta veniva a Bonn controllata dai copisti e dai vertici amministrativi della cappella, consegue che il kapellmeister doveva divulgare i suoi lavori, specialmente nel campo del teatro comico, facendoli circolare sotto un nome di copertura o necessitava di un speciale autorizzazione, non facile da ottenere se non stabilita all'atto della nomina. Le rubriche «de differents auteurs» nascono dalla convenienza per Luchesi, che contrattò tale facoltà all'atto di assumere la poco remunerata carica di kapellmeister di Bonn, di intestare ad altri i propri lavori: gli vengono pagati perchè figurano di produzione altrui. La corrispondenza delle rubriche alla realtà è assicurata dal notaio di corte Fries che controlla Neeffe: i lavori sono intestati a più nomi ma i primi 28 finiscono tutti a J. Haydn e degli altri 10 ne ritroviamo 9 intestati a Mozart. Luchesi poteva usare il nome del cognato Ferdinand d'Anthoin (da Max Franz vietato dopo il 1784) era autorizzato ad intestare i suoi lavori a J. Haydn fin dal 1763, ne intestò a

44. È questo il titolo dello studio dedicato nel 1937 a Luchesi dal suo primo biografo Theodor Anton Henseler.

Mozart a partire dal 1771 e sicuramente ad altri autori. Lo faceva anche perchè i nobili veneziani non volevano figurare musicisti professionisti⁴⁵.

L'altro problema sul quale è necessario indagare, relativo ai rapporti intrattenuti da Haydn con la Spagna, è quello di individuare a quale livello e se di sua produzione fossero le forniture di J. Haydn alle due orchestre della contessa-duchessa di Benavente y Osuna ed alla corte di Madrid⁴⁶. Tralascio il problema parallelo delle forniture al Duca d'Alba⁴⁷ perchè in effetti la documentazione disponibile attualmente in merito è praticamente inesistente.

Sulle forniture a Benavente y Osuna, Robbins Landon e Wyn Jones sono molto abbottonati⁴⁸.

Dal 1783 fino agli ultimi anni del decennio Haydn tenne regolari contatti con due nobili spagnoli, la contessa-duchessa di Benavente y Osuna e il duca d'Alba, ai quali forniva regolarmente le più recenti composizioni strumentali. In una

45. Naturalmente il quadro qui dato è incompleto ma lo ritengo sufficiente a spiegare la questione di fondo. Si tenga presente che l'intestare lavori ad altri (consenzienti), come fece il vescovo Agostino Steffani al suo segretario Gregorio Piva o Luchesi a Haydn) o commissionare lavori in esclusiva (come fece il conte Franz von Walsegg con il Requiem di Mozart) obbligava al silenzio il vero autore come colui che risultava intestatario. Quando la commissione in esclusiva o l'intestazione ad altri derivavano da accordi precisi, godevano anche di protezione legale. Se Mozart fosse vissuto, non si sarebbe mai sognato di rivendicare la paternità del Requiem perchè si sarebbe squalificato. Lo fece scorrettamente la vedova Constanze e ne ebbe anche delle noie legali. La divulgazione del segreto era disdicevole per l'autore e l'intestatario. Ma bisogna sfatare anche un'altra leggenda: che fosse offensivo commissionare lavori «in esclusiva» e che se Mozart non fosse stato in condizioni finanziarie disastrose, Walsegg non si sarebbe mai sognato di commissionargli il Requiem. In realtà commissionare in esclusiva non era nè raro nè offensivo: libero il compositore di accettare o rifiutare la commissione che, proprio per l'esclusiva, di solito era particolarmente vantaggiosa. Ma se la accettava, si impegnava a mantenere il segreto che il committente, evidentemente, non aveva alcun interesse a divulgare. È chiaro il motivo per il quale i pochi che rivendicarono la paternità di quanto avevano composto a nome altrui, secondo le regole settecentesche, erano considerati scorretti.
46. Scrive VIGNAL, *Haydn Paris*, 1988, p. 205: «Nel 1776, in Ispagna, il poeta Tomas de Yriarte scrisse dei versi su Haydn. Nel 1779 si ripeté con un vibrante omaggio al compositore: 22 versi nell'ultima delle 5 parti del suo poema «La musica». Si ignora quali opere, al di là di certi quartetti, fossero allora noti nella penisola iberica, ma si sa che nel 1781 al più tardi Haydn inviò della musica alla corte di Madrid, in particolare una copia completa, destinata al principe delle Asturie (futuro Carlo IV) dell'opera «L'isola desabitata» composta nel 1779. Parecchi altri lavori furono indirizzati a diverse famiglie nobili spagnole almeno fino al 1789, e le relazioni di Haydn con questo paese culminarono con la commissione nel 1785-1786 de «Le sette parole di Cristo». Come abbiamo visto, è assolutamente escluso che Haydn abbia composto Le sette parole e soprattutto nel 1785-1786. Il problema è tutto da ridiscutere».
47. Don José Alvarez de Toledo, Gonzaga y Caraciolo, prencipe de Paterno y Montalban, duque d'Albe (1756-1796). Sulle forniture al duca d'Alba esiste solo un accenno nella lettera di de Lelis del 24 marzo 1785 ma non è da dubitare che abbia avuto da «Haydn» diversi lavori. Quanti di essi fossero «genuini» non è noto.
48. R. LANDON-W. JONES cit., p. 342 e 364.

lettera ad Artaria nell'aprile 1784, Haydn accenna al fatto di lavorare a tre quartetti «molto brevi», di tre movimenti soltanto, destinati alla Spagna. Queste composizioni sono andate perdute (p. 342). Si hanno testimonianze che Haydn compose danze anche per la duchessa di Osuna (Madrid) e per il principe Oettingen-Wallerstein. Le danze commissionate da questi aristocratici sono purtroppo tra quelle andate perdute (p. 364).

E su Benavente y Osuna questo è tutto.
Maggiori lumi ci vengono da Vignal⁴⁹:

Il 20 ottobre 1783 Haydn rinforza i suoi legami con la Spagna firmando ad Esterhaza un contratto con un gentiluomo di questo paese, Carlos Alejandro de Lelis, che agisce quale intermediario per conto di Maria Josefa Soledad Alonso Pimentel, contessa-duchessa di Benavente y Osuna e prima dama d'onore alla corte di Madrid (1752-1834). Si tratta per Haydn di fornire a Lelis della musica destinata alla contessa-duchessa, vale a dire ad una rappresentante della più alta nobiltà spagnola (ella manteneva due orchestre private, una a Madrid e l'altra a Osuna). Sorgeranno diversi malintesi⁵⁰, a seguito dei quali Haydn arriverà perfino ad impegnarsi, con una dichiarazione in sei punti firmata a Vienna il 12 febbraio 1785 e concepita come un allegato al contratto del 20 ottobre 1783:

—(1) A consegnare al Sig. de Lelis tutte le sue composizioni, salvo quelle ordinate da altre persone per loro uso esclusivo.

—(2) Il numero di lavori consegnati potrà variare secondo le circostanze ma senza mai scendere al di sotto di dodici lavori per ogni anno.

—(3) Questi dodici lavori comprenderanno solo sinfonie, quartetti, quintetti, sestetti e concerti. Il sig. Haydn farà in modo che nel numero vi siano sempre otto sinfonie⁵¹.

—(4) Il signor Haydn si impegna a consegnare al sig. de Lelis sei lavori nei primi sei mesi dell'anno e gli altri sei negli ultimi sei mesi.

—(5) Se per negligenza del sig. Haydn il sig. de Lelis fosse indotto a denunciare il contratto, il sig. Haydn gli rimborserà gli onorari riscossi negli ultimi sei mesi.

—(6) In caso di violazione del contratto, la parte colpevole perderà tutti i diritti e dovrà pagare un'ammenda di 100 fiorini.

49. VIGNAL cit., p. 260-261. L'autore informa (p. 206, note 100-102) che Haydn inviò sicuramente in Spagna le sinfonie Hob. 62 e 74 (che sono in realtà sinfonie di Luchesi, come assicurano le copie presenti a Modena) e che Domingo de Yriarte, fratello di Tomas, fece visita a Haydn a Esterhaza per consegnarli per conto della corte di Madrid, una tabacchiera d'oro. Le fonti citate da Vignal sono Fisher e Stevenson.

50. Poche persone ebbero contatti di lavoro con Haydn senza che si creassero dei malintesi. L'elenco dei «bidonati» comincia con Benavente y Osuna e prosegue con Forster a Londra, Sieber a Parigi, il principe Oettingen-Wallerstein, Salomon per la Creazione, Swieten per le stagioni.

51. Come si vede, l'interesse della contessa e dei suoi esperti consiglieri è concentrato soprattutto sulle sinfonie, un genere che evidentemente era apprezzato molto anche in Spagna. Sono gli anni in cui i concerti Bach-Abel divengono famosi a Londra, Mozart tenta di farsi un nome a Parigi come sinfonista e Haydn ha composto ufficialmente una sessantina di sinfonie che ne hanno reso celebre il nome in tutta Europa.

Due lettere di de Lelis a Yriarte, datate Vienna 24.3.1785 e 22.4.1789, indicano che Haydn inviò della musica alla casa Benavente almeno fino all'aprile 1789, cioè per circa 6 anni, e ci dà alcune indicazioni sui lavori relativi. Nella lettera del 1785 si parla di messe, quartetti, duetti, opere, di un coro preceduto da una sinfonia (ouverture) e di un'altra sinfonia; quella del 1789 menziona 24 minuetti ed altrettante contraddanze ed anche —de Lelis si riforniva anche presso altri compositori— di una messa di Michael Haydn e di 6 quartetti per archi di Johann Mederitsch-Gallus. Poichè gli archivi Benavente sono spariti, i lavori indicati, che rappresentano certamente una minima parte di quanto Haydn dovette inviare in sei anni, sono difficili da identificare⁵². Essenzialmente non sembra però che si sia trattato di composizioni originali in seguito perdute: Haydn per far fronte alla richiesta, grattò sicuramente il fondo del cassetto.

I duetti erano probabilmente quelli per violino e viola Hob. VI, 1-6 composti verso il 1768. In apparenza non corrisposero a quel che aveva richiesto la contessa-duchessa. In effetti, secondo de Lelis, Haydn si scusò di non averli scritti con i fiati, «perchè non ama lavorare con strumenti [...] che non padroneggia completamente sul piano della composizione: strana scusa per un Haydn, che dimostra bene come egli preferisse inviare in Ispagna lavori vecchi piuttosto che prendersi la pena di comporne dei nuovi⁵³.

[...] Per quanto riguarda i quartetti menzionati nella lettera del 1785, de Lelis ci informa che dal 30 giugno 1784 Haydn ne aveva forniti due e si trattava di quartetti per archi, mentre la contessa-duchessa aveva richiesto dei lavori per violino, oboe, trompa (corno?) e violoncello, combinazione quanto mai inattuale⁵⁴. Questa lettera rivela inoltre che nello stesso periodo Haydn aveva inviato parimenti due quartetti (forse gli stessi) ad un altro committente spagnolo, il duca d'Alba, che gli ha pagato lo stesso prezzo degli altri. A distanza di due secoli, questi quartetti spagnoli del 1784-1785 —fossero due, tre o quattro— restano immersi nel mistero. Che Haydn abbia scritto simili lavori è quasi certo, perchè ne parla lui stesso. Il quartetto isolato op. 42, datato 1785 e di una brevità paragonabile a quella delle «opere piccole» di Boccherini, sarebbe il solo sopravvissuto di una serie destinata alla Spagna e di cui gli altri componenti, ammesso che siano esistiti, sarebbero andati perduti in Ispagna o vi si troverebbero sempre nascosti? Si può solo porre la questione. La collezione musicale del duca d'Alba, che avrebbe potuto

52. È abbastanza strano che di circa 6 anni di relazioni sino rimaste soltanto due lettere. Probabilmente la documentazione relativa è custodita nel castello Esterhazy di Forchtenstein con molti altri documenti di difficile o impossibile consultazione, dato che l'accesso è consentito solo a persone o enti «autorizzati» perchè di provata fede haydniana come H.C. Robbins Landon e il Joseph Haydn Institut di Colonia. Basti pensare al contratto di Haydn con J.P. Salomon del 1790, che sicuramente esiste ma non viene mai esibito.
53. Grande esempio di serietà e correttezza professionali, ad ulteriore conferma della «prostituzione» già denunciata da Beethoven.
54. VIGNAL p. 261, a cui si deve il punto interrogativo, ipotizza che la «trompa» possa essere un corno. In effetti i corni in Ispagna vengono definiti trompes. Che per trompa possa intendersi eventualmente anche un clarino, strumento simile alla tromba ma in grado di eseguire delle melodie suonando un'ottava sopra il registro, della tromba naturale ed in grado quindi di imitare le sonorità del corno, è ipotesi alla quale qui si accenna unicamente per segnalare che nemmeno per il clarino Haydn fu in grado di comporre in modo dimostrabile.

contenere i suddetti quartetti, non è in ogni caso mai riapparsa. Il museo del Prado possiede però un ritratto di Goya del 1795, dove il duca tiene tra le mani — testimonianza della sua ammirazione per il compositore — una partitura di Haydn.

Di misteri attorno alla questione pare ce ne siano parecchi.

Innanzitutto come è possibile che non sia stato finora messo a fuoco il problema evidenziato dall'ammissione di Haydn di non saper padroneggiare completamente la tecnica compositiva dei fiati?

Vignal segnala l'esistenza nel 1781 di relazioni tra Haydn e Boccherini testimoniate dalla lettera allegata da Haydn ad una sua ad Artaria del 27.5.1781 con preghiera di inoltrare a Boccherini a Madrid⁵⁵. Allora Boccherini si trovava ad Arena, o almeno così credeva Haydn, ed intratteneva relazioni con Artaria per motivi chiaramente musicali. Quale fosse il contenuto della lettera di Haydn a Boccherini è ignoto. Si sa invece che nel 1786 Luigi Boccherini venne assunto in qualità di direttore d'orchestra e dei concerti nella casa dei conti duchi di Benavente y Osuna, alla testa di un'orchestra di 16 elementi quotidianamente in funzione nella loro sontuosa dimora⁵⁶. Da ciò risulta che quando, nel 1789, de Lelis «protestò» la produzione di J. Haydn, tra coloro che non erano soddisfatti della qualità della produzione di J. Haydn vi era sicuramente anche il direttore d'orchestra e grande compositore Luigi Boccherini e quindi la questione non può essere trattata solo di sfuggita come fa Vignal o ignorata come fanno R. Landon e Wyn Jones. C'è poi da appurare se Haydn «grattò il fondo del cassetto», come afferma Vignal, il che potrebbe giustificare la protesta di de Lelis, oppure inviò «le più recenti composizioni strumentali» come affermano R. Landon e W. Jones, nel qual caso la denuncia del cliente spagnolo, avallata evidentemente dal direttore Boccherini, assumerebbe una gravità ancora maggiore. In tutti i casi la denuncia è precisa: Haydn non sa lavorare con i fiati; la «scusa» (Vignal) è in realtà una completa ammissione da parte dello stesso Haydn ma nessuno pare averlo capito e tutti i biografi haydniani cercano di non farlo sapere. Il commento di Vignal sulla «strana scusa per un Haydn» è soltanto una battuta; la verità non è stata finora nemmeno sfiorata⁵⁷.

Innanzitutto è da chiarire perché Haydn, nel suo «profilo biografico» inviato a Zoller, il cassiere del principe, tramite Mlle. Eleonore Jaeger, apparso su «Das gelehrte Oesterreich» (L'Austria sapiente) di Ignaz De Luca nel 1778 (ma redatto nel luglio 1776), non nomini tra la sua produzione le sinfonie⁵⁸. Questo fatto imbarazza gli agiografi haydniani e li spinge ai più strani contorsionismi intellettuali per eludere in modo accettabile la sola spiegazione logica: Haydn non ha composto alcuna sinfonia. Da questo rifiuto della realtà prendono origine quei «peccati contro la logica» che rendono impossibile al profano, non affetto da

55. VIGNAL, cit., p. 245.

56. L. DELLA CROCE. *Il divino Boccherini*. Padova, 1988, p. 164.

57. Altro notevole esempio dell'«impotentia ratiocinandi» che coglie i musicologi davanti al «mostro sacro».

58. VIGNAL, cit., p. 210. È chiaro che a Zoller, che paga, non può far credere di esserne l'autore.

«imprinting musicologico», accettare le aberranti conclusioni degli «esperti». Qualsiasi persona normale può rifiutarsi di scrivere il suo curriculum; ma se accetta di farlo, non dimentica di menzionare i «successi» più eclatanti della sua carriera. Sotto questa luce, anche la «confidenza» di Carpani, che Haydn ai di fuori della musica era un «illustre idiota» è insufficiente a spiegare il suo silenzio sulle sinfonie. Haydn tace le sinfonie ed i quartetti per i quali va famoso in tutta Europa e presenta come le sue cose migliori le produzioni teatrali⁵⁹. Vignal segnala un altro «strano» fatto: Haydn, che dal dicembre 1775 alla fine di marzo 1778 ha a disposizione due clarinetti —i fratelli Anton e Raymund Griessbacher— «sembra curiosamente non aver scritto per loro alcuna nota di musica»⁶⁰. Anche Robbins Landon e Wyn Jones si limitano a prendere atto che Haydn, nel suo profilo, non fa parola delle sinfonie, delle sonate dei quartetti e dei trii ed accenna solo di sfuggita alla musica da camera in generale, senza un minimo di commento⁶¹. Si arriva fino all'assurdo di definire la sinfonia come un genere secondario di cui Haydn —che a quella data figurava autore di un sessantina di lavori— si sarebbe «a ragione» dimenticato⁶².

Sembrirebbe quasi che comporre un sinfonia alla fine del '700 fosse un grave peccato da nascondere con cura. Al contrario, secondo il prof. Jan La Rue, le sinfonie erano talmente popolari che ce ne sono pervenute circa 7000 scritte tra il 1740 ed il 1810, ma è certo che molte di più sono scomparse⁶³.

Ma c'è di più.

59. In realtà è proprio così perchè Haydn non ha fatto una sinfonia. Quelle a lui accreditate sono di G. B. Sammartini di Milano e di Andrea Luchesi, il kapellmeister di Bonn, che dopo la morte di Sammartini (1775) è rimasto il solo a fornire ad Haydn le sue «inconfondibili» sinfonie.

60. VIGNAL p. 211. In Spagna non arrivano sinfonie di Haydn ma di Luchesi.

61. R. LANDON e W. JONES, cit., p. 200. La «chiave» del silenzio sulle sinfonie è chiaramente Zoller.

62. Neal ZASLAW, «Significato delle sinfonie di Mozart», in *Mozart* a cura di S. Durante. Bologna, 1991, p. 61-104. L'autore scrive (p. 62): «Molti esempi del silenzio pressochè totale che accoglieva la comparsa della maggior parte delle sinfonie sono stati riportati nel mio volume sulle sinfonie di Mozart». Un altro caso estremamente significativo, è offerto dallo schizzo biografico del 6 luglio 1776 di Joseph Haydn. A quel tempo il «padre della sinfonia» come Haydn è talvolta chiamato, aveva composto una sessantina di sinfonie, molte delle quali ottenevano successo in diverse parti d'Europa. Eppure non vi fece mai riferimento nell'autobiografia, limitandosi a citare solo una parte della sua produzione vocale sacra e profana. Alle sinfonie mancava il prestigio della musica vocale, o di quella strumentale concepita per circoli riservati di intenditori. Al tempo di Mozart le sinfonie non erano «classici» da gustare, riascoltare e lasciare ai posteri ma musica di consumo, da godere sul momento e sostituire poi con lavori sempre nuovi». Chissà perchè la contessa-duchessa di Benavente-Osuna chiedeva a Haydn, nel 1783, che almeno 8 lavori su 12 fossero sinfonie? Ma Zaslav forse dimentica che il 24.9.1778 Leopold scriveva al figlio: «Ciò che non ti fa onore è meglio che non sia conosciuto. Per questo non ho dato a nessuno le tue sinfonie, giacche prevedo che in anni più maturi, quando cresce la capacità critica, sarai contento che nessuno le abbia. Si diventa sempre più esigenti». Abert I 461. Forse l'idea di Zaslav delle sinfonie del '700 si è formata sulla produzione giovanile di Mozart.

63. *New Oxford History of Music*, cit., p. 7.

Nel suo monumentale lavoro sulle sinfonie di J. Haydn, Robbins Landon⁶⁴ segnala l'inaccettabile uso delle trombe nella sinfonia Hob. n.92 Oxford, così male impiegate da far dubitare della loro autenticità. Addirittura Ernest Deldevez le riteneva sovrainposte ad una prima versione che ne fosse priva ad opera di un estraneo non all'altezza⁶⁵. Robbins Landon tenta di cavarsela dicendo che si tratta di «un errore che Haydn non ripetè più». In realtà inizialmente le trombe erano due clarini e Haydn li traspose con la stessa tecnica adottata nella sinfonia Hob. 88 con ben altri risultati. Non era il suo mestiere lavorare con i fiati; i clarini poi erano la sua disperazione. Molto spesso, anche in precedenza, si era limitato ad eliminare i clarini dalle sinfonie che gli giungevano da Luchesi tramite Kees. Ne fanno fede gli organici previsti in Kees, che corrispondono a quelli di Luchesi/Modena, e non a quelli di Esterhazy/Haydn, dove i clarini non compaiono più. A questo punto è chiaro che la partenza dei due fratelli clarinettisti Griessbacher da Esterhazy trova una logica spiegazione nel fatto che da Haydn non erano usati nè valorizzati⁶⁶ ed ha un parallelo nella partenza dopo soli nove mesi dei due virtuosi di tromba Lorenz Markl e Johann Peschko, ingaggiati con un contratto biennale, che preferirono partire per la Russia⁶⁷. Vi è poi da ricordare una segnalazione di Friederich Kalkbrenner che la dice lunga sull'abilità di Haydn a comporre per i fiati:

Il vecchio Haydn dichiarò un giorno a Kalkbrenner che era triste per l'uomo dover morire senza raggiungere i suoi obiettivi. Solo nella mia vecchiaia ho imparato come utilizzare gli strumenti a fiato ed ora che ne sono capace (je m'y connais), invece di passare alla pratica, me ne devo andare⁶⁸.

A quando risalga questa «confessione» di Haydn non è noto. Dovrebbe essere posteriore al 1802 perchè in tale data Haydn era ancora capace di capire che era meglio affidare a August Eberhard Mueller la trasposizione, anche se poi questi massacrò i passaggi in «clarinregister» della Nelsonmesse di Luchesi nella sua versione per trombe⁶⁹.

64. ROBBINS LANDON, *The symphonies of Joseph Haydn*, London, 1955, p. 427 s.

65. Stranamente Vignal non cita Deldevez e le sue «Curiosites musicales» nel suo monumentale libro.

66. VIGNAL, cit., 211.

67. Ibidem p. 222. Markl e Peschko, in cappella dal marzo al dicembre 1780, sono segnalati nell'almanacco di Forkel del 1782 (p. 110) tra i virtuosi di tromba con l'annotazione che sono «due virtuosi su questo strumento, erano un tempo in cappella Esterhazy ed ora sono andati in Russia. Essi suonano doppi concerti tra loro ed in tutte le tonalità». Questo particolare fa pensare che fossero dei clarinisti. Sono in ogni caso i soli componenti (meglio ex-componenti) della cappella Esterhazy segnalati tra i virtuosi di strumento nelle quattro edizioni dell'almanacco di Forkel. Come i fratelli Griessbacher, rimasero quasi inutilizzati.

68. Riportato da O. Jahn che incontrò Kalkbrenner a Parigi nel 1837. Vedi VIGNAL, cit., p. 669 nota 32.

69. VIGNAL, cit., p. 646 nota 278. Si tenga presente che la trasposizione per tromba del clarino, quando possibile, obbligava a suonare le note un'ottava più bassa, con stravolgimento dell'originale impasto sonoro. A volte questo non era molto dannoso (sinfonia Hob. 88)

La convinzione di Haydn di essere divenuto padrone della tecnica compositiva dei fiati non può che essere frutto di senilità, di quella cerebrosclerosi che iniziò a tormentarlo dal 1793.

Fino ad un certa età pare che Haydn fosse pienamente cosciente di non saper comporre per i fiati, ma è doveroso il seme del dubbio perchè l'«illustre idiota Haydn»⁷⁰ era «bravo da niente ma capace di tutto». Non era ad esempio cosciente dei suoi limiti come compositore teatrale e pare che fosse convinto che una sua permanenza a Napoli l'avrebbe trasformato in un operista dei maggiori. Di conseguenza l'alternativa all'improbabile spiegazione di Zaslav del silenzio di Haydn sulle sessanta sinfonie «composte» nel 1776 potrà apparire altrettanto improbabile, alla luce dei falsi correnti, ma risulta molto più aderente alla realtà e meno offensiva per l'intelligenza di Haydn: Haydn evita di menzionare le sinfonie perchè non ha composto nessuna sinfonia e nel 1776 non sa ancora che il principe Nikolaus II Esterhazy glie le intesterà. Infatti, nel 1805, il suo famulo Johann Elssler, dopo un tentativo di aggiornare EK (il progetto di catalogo iniziato nel 1765) per volere di Nikolaus II Esterhazy gli intesterà nell'HV tutte le sinfonie anonime e quelle che è riuscito a ricostruire di paternità haydniana sulla base dei cataloghi di Kees, di Breitkopf & Haertel ed altri documenti. Sull'aiuto di Haydn non può far conto, perchè ormai non più «compos sui».

Può solo fargli mettere qualche firma e qualche data, come sulla copia della Nelsonmesse oggi alla British Library, che pare risalga addirittura al padre Joseph Elssler, morto nell'ottobre 1782, mentre Haydn dichiara di averla composta nel 1798⁷¹.

Johann Elssler registra come di Haydn tutte le sinfonie che Paul Anton Esterhazy (fino al 1762) e poi Nikolaus il Magnifico (fino al 1790) ordinarono in esclusiva (con diritto di intestazione) a G. B. Sammartini di Milano (+1775)⁷² e dal 1763 ad Andrea Luchesi, prima da Venezia e poi da Bonn.

mentre in altri casi i risultati erano assolutamente inaccettabili (sinfonia Hob. 92 Oxford). Haydn non era padrone di una tecnica di trasposizione. Si ricordi che Mozart, per ovviare alla mancanza di clarini a Vienna che interpretassero il passo «The trumpet shall sound» nella rielaborazione voluta da van Swieten del Messia di Haendel, dovette sostituirli con due corni ed una tromba e provvedere a rielaborare l'aria (n. 44). Vedi Abert II, 535.

70. CARPANI, cit., p. 252.

71. Hoboken II, 97. L'identificazione della grafia di Joseph Elssler senior è merito di C. M. Brandt. *Die Messen von J. Haydn*, Wuerzburg, 1941, p. 320. L'organico prevede 3 clarini.

72. CARPANI, cit., p. 66. Ad acquistare musica da Sammartini non era soltanto l'Esterhazy ma anche i conti Palffy, Schoenborn e Morzin, il primo «datore di lavoro» di J. Haydn. Il conte Giacomo Durazzo e Nikolaus Esterhazy erano cognati, avendo sposato due sorelle Weissenwolf; la terza aveva sposato un Morzin, parente del capo della casata. L'uso di acquistare musica altrui e di intestarsela (Walsegg) o di intestarla al proprio kapellmeister era ben più diffuso di quanto la musicologia tedesca voglia far apparire e vi ricorsero anche i principi Lobkowitz e, pare, anche Gottfried von Jacquin nei confronti di Mozart. Vedi Abert II, 60 s. In merito a G. B. Sammartini scrive A. Galli, *La musica e i musicisti dal Sec. X ai giorni nostri*, Milano, 1871, p. 25: I biografi non si mostrarono troppo solleciti nel tramandarci il nome del milanese Sammartini, ingegno immaginoso, vivace e potente che svi-

Delle 246 sinfonie di cui Haydn era inizialmente accreditato, ne rimangono soltanto 104 (o 108). Le 148 rivelatesi apocrife coinvolgono 46 compositori ma tra questi non figurano nè G. B. Sammartini nè Andrea Luchesi, che si sa per certo che hanno fornito musica ad Esterhazy. Quante ne rimarranno intestate ad Haydn dopo la «riscoperta» di Sammartini e Luchesi è presto detto: nulla, od al massimo una sinfonia, quella che convinse Giacomo Durazzo ed il principe Paul Anton Esterhazy dell'opportunità che Haydn si astenesse dal genere sinfonico. Non esiste prova che il fratello Nikolaus abbia mai chiesto ad Haydn di comporre qualcosa di più dei trii per baryton. Lavori più complessi per baryton Nikolaus li commissionò a Venceslo Pichl, di tutt'altra formazione mentale e levatura teorica⁷³.

Le sinfonie londinesi, ad iniziate dalle prime due ancora registrate nel Kees Katalog, furono invece da Haydn acquistate in proprio e rivendute a J. P. Salomon⁷⁴.

Quali sinfonie Haydn abbia inviato in Ispagna non è noto.

L'abilità compositiva di J. Haydn era molto limitata: Nikolaus non gli chiese mai altro che i trii per baryton e per lavori più impegnativi si rivolse a Wenzel Pichl, che risulta autore di 180 quartetti e quintetti per baryton oggi scomparsi⁷⁵.

Quando Jean Benjamin de La Borde, in base alle informazioni avute dagli editori francesi con cui è in strette relazioni, segnala che le sinfonie di Luchesi sono ricercate in Germania ma tace di Haydn e di Mozart, non lo fa perchè le sinfonie sono lavori di seconda categoria ma perchè gli risulta che tutte le sinfonie di Haydn non sono di Haydn e quelle «belle» di Mozart non sono di Mozart⁷⁶. Il che ci fornisce una plausibile spiegazione all'affinità che esiste tra

luppò la forma sinfonica strumentale. Egli fu proclamato dal valente boemo Mysliwecek, come attestano il Carpani e il Fetis padre dello stile di Haydn espressione assai eloquente; laonde il fondatore dell'odierna musica strumentale devesi alla scuola lombarda anzichè alla tedesca, il che si apprenderà dal lettore italiano non senza compiacimento». Del parere di Mysliwecek era anche Pichl, che però «non si spingeva tant'oltre» (Carpani), dato che era in libro paga di Esterhazy e probabilmente al corrente di tutto. Haydn invece definì Sammartini «schmierer» (imbroglione) per motivi che mi sembrano ovvii.

73. Vedi MKL, cit. voce Pichl. Scriveva Amintore GALLI *La musica*, cit., p. 31: «L'Haydn fu uno di quei compositori saliti in fama più che per profondità di sapere, perchè chiamato dalla natura: egli non sapeva dare altre ragioni de' suoi lavori se non codeste: Perchè così va bene» oppure «perchè così fa effetto».

74. Vedi GTOV, cit., p. 84 e p. 89 not 75 e MKL alla voce Haydn.

75. MKL, cit., voce Pichl e Grove's 6* voce Pichl.

76. J. B. DE LA BORDE, *Essai sur la musique ancienne et moderne*. Paris, 1780, voce Luchesi André. «Luchesi gode del singolare vantaggio che le sue sinfonie sono ricercate in Germania». Una simile informazione La Borde la potè avere solo in via riservata da qualche editore parigino perchè Luchesi ufficialmente aveva smesso di stampare suoi lavori nel 1773. Evidentemente aveva continuato in via ufficiosa, sotto un nome che per la maggior parte dei lavori era quello di Haydn. Tra le giacenze modenesi troviamo però le sinfonie K. 182, 200, 201, 203, 297 Pariser, 319, 320, 385 Haffner e 504 Praga che sono 9 delle «10 sinfonie de differents auteurs» inventariate da Neeffe nel maggio 1784 e poi passate d'imperio a W. A. Mozart per volere di Max Franz.

l'Allegro con spirito della sinfonia K. 385 di Luchesi/Mozart (datata luglio 1782) e l'introduzione de «Le sette parole» di Haydn/Luchesi che, nella mia ricostruzione, sono coeve. Scrive Luigi Della Croce che Haydn, nell'introduzione in re minore de «Le sette parole», riproduce «quasi nota per nota, con lo stesso strumentale, esclusi trombe, timpani ed i fiati aggiunti in un secondo tempo», il tema principale dell'Allegro di K. 385 Haffner⁷⁷.

Come abbiamo visto, Haydn fornì anche musica ad altri nobili e soprattutto al principe delle Asturie, la cui orchestra era diretta da un musicista completo, anche se oggi sconosciuto e magari calunniato quale fu Gaetano Brunetti⁷⁸. Sapendo che le sue musiche venivano giudicate da Brunetti a Madrid e da Boccherini come direttore dell'attività musicale dei Benavente y Osuna, è da ritenere che Haydn si sia impegnato allo spasimo per essere all'altezza delle esigenze musicali dei suoi «clienti» spagnoli e sarebbe interessante sapere quali lavori fossero di altri autori e quali suoi (tra questi ultimi vi sono sicuramente quelli che nel 1789 Boccherini protesta).

Rimane ora da concludere che Joseph Haydn, vietato di suoi «padroni» a comporre sinfonie, per evitare gli scadimenti qualitativi alternati a capolavori che si riscontrano nella produzione di Mozart, impedito a produrre messe per lunghi periodi ed obbligato a ricorrere almeno a tre messe sinfoniche di Luchesi per mantenere un minimo di finzione di capacità produttiva tra il 1796 ed il 1801, non può avere prodotto i due oratori per cui va famoso: «La creazione» e soprattutto «Le stagioni». Nessuno ha mai visto gli originali; sono dubbiosi in merito anche due entusiasti acritici come R. Landon e W. Jones, che arrivano a scrivere⁷⁹:

Le partiture autografe [...] non ci sono pervenute; nel 1803 Swieten, che le possedeva, morì senza aver fatto testamento e i suoi averi vennero venduti; in questo modo andarono perdute le partiture di Haydn. Ci si domanda se, come successe per i Quartetti op. 20, Haydn abbia scritto di suo pugno qualcosa di più delle solite invocazioni in apertura e chiusura della partitura⁸⁰.

Nessuno ha visto Haydn lavorare ai due oratori ed addirittura Vignal segnala, senza avvertirne l'importanza, che in una corrispondenza da Vienna data-

77. L. DELLA CROCE, *Le sinfonie di Mozart*. Torino, 1991, p. 204.

78. Gaetano Brunetti fu chiamato in Spagna da Carlo Antonio, principe delle Asturie e futuro Carlo IV, nel quadro di un'attività volta alla rinascita culturale della Spagna. Gli venne affidata la direzione dei concerti e delle attività musicali di corte. Fu calunniosamente ritenuto avversario di Luigi Boccherini e di compatrioti che potessero minacciare la sua posizione. Gli rende doverosa giustizia Luigi DELLE CROCE in *Il divino Boccherini*, cit., p. 76 s.

79. R. LANDON; W. JONES, cit., p. 531.

80. È una scusa inaccettabile. Swieten era un ex-ministro di stato e, soprattutto se morì «non intestato» i suoi averi furono inventariati in via ufficiale. Sono queste sparizioni molto opportune a creare misteri che nessuno ha intenzione o interesse a chiarire. Swieten fu colui che riuscì a far sparire il cadavere di Mozart per evitare uno scandalo che rischiava di lambire il trono. Per lui era un gioco da ragazzi far sparire le partiture di Luchesi. Haydn non aveva nel 1801 nemmeno la capacità di trarne delle copie in sua grafia.

ta 24 marzo l'*Allgemeine Musik Zeitung* del 10 aprile 1799 annunciava che «Haydn lavorava ora ad una nuova grande opera adattata metricamente dal Consigliere segreto barone van Swieten a partire da "Le stagioni" di Thompson e ne aveva già terminato la prima parte, "La primavera", quando J. Haydn era ancora all'oscuro di tutto»⁸¹. Ed è anche inspiegabile, considerando che Swieten aveva «segregato» Haydn a Gumpensdorf per averlo sotto mano (a suo dire) che Swieten abbia trovato necessario annotare sui libretti dei due oratori le soluzioni musicali possibili, cosa che invece ha un senso se il compositore doveva lavorare non a contatto col librettista. Sappiamo anche che Haydn non fu d'accordo con la interpretazione data da Luchesi a certi passi descrittivi di Swieten nelle Stagioni, definendoli «ciarpame francesizzante degno dell'opera-comique», a dimostrazione che non ne fu lui l'autore⁸².

Una cosa è certa: Haydn non ha composto le sinfonie nè le messe sinfoniche per le quali va famoso; non ha composto «Le sette parole»; non aveva la preparazione culturale e musicale nè le precedenti esperienze necessarie per poter comporre i due oratori, che sono la «summa» delle esperienze sinfoniche e di musica sacra di un compositore dalla solidissima preparazione culturale e musicale quale fu Andrea Luchesi. Il livello al quale poteva lavorare Haydn nel 1795 è dimostrato a sufficienza dal frammento dell'oratorio «Mare clausum» (?), che iniziò nel 1794 a Londra su sollecitazione di Lord Abingdon, di cui mise in musica solo due strofe, due pezzi di cui si può dire al massimo che sono «assez spectaculaires» e poi opportunamente abbandonò perchè «aveva di meglio da fare» ed il testo «non aveva molto di che ispirarlo»⁸³. A differenza di Haydn, Luchesi aveva iniziato la produzione ad alto livello di oratori ancora a Venezia nel 1768, con il «Sacer trialogus» in latino per gli Incurabili, di cui aveva probabilmente composto anche il testo, e nel 1777 a Bonn aveva musicato il monumentale «La passione di Gesù Cristo» su libretto del Metastasio. La sua capacità di comporre per complessi vocali e strumentali di grandi dimensioni è provata ancora dalla cerimonia dell'Incoronazione della Vergine a Verona, nel 1770, quando poté disporre di solisti della Marciana e di un coro di oltre 80 persone⁸⁴. Haydn ebbe delle questioni con Salomon, che gli aveva passato il libretto della Creazione perchè lo facesse musicare per suo

81. VIGNAL, cit., p. 560, nota 276: «Questa frase del corrispondente dell'AMZ — senza dubbio dovuta a van Swieten in persona — è il più antico riferimento conosciuto a "Le stagioni". Se si dovesse credergli, "La primavera" era già terminata nel marzo 1799». Se, come ritengo, Swieten commissionò a Luchesi gli oratori per evitare che dovesse uscire a suo nome, distruggendo la fama della musica austriaca, Luchesi aveva terminato «La creazione» ancora agli inizi di aprile 1798 (e forse prima) ed aveva avuto tutto il tempo per comporre la prima parte de «Le stagioni».

82. Vedi R. LANDON; W. JONES cit. p.530. Vignal dedica alla questione una lunga disamina, p. 609 s.

83. VIGNAL, cit., 1.223. L'autore trova necessario aggiungere ad ulteriore scusa che fu abbandonato perchè l'ispiratore Lord Abingdon poco dopo la commissione era finito in prigione per debiti.

84. GTOV, cit., p. 114 s.

conto da Luchesi ed ebbe la sorpresa di vedersene «espropriato» dal barone van Swieten. Griesinger non è molto chiaro sulla questione e si limita a scrivere⁸⁵:

La prima idea della Creazione venne a un inglese di nome Lidley ed Haydn doveva comporre il testo di Lidley per Salomon. Ma egli si rese presto conto che per una tale impresa non padroneggiava a sufficienza la lingua inglese; inoltre il testo era talmente lungo che l'oratorio sarebbe durato quattro ore intere. Haydn portò dunque il testo in Germania, lo mostrò al barone van Swieten, Bibliotecario imperiale a Vienna e questi lo arrangiò com'è ora. Salomon voleva portare Haydn in giudizio, ma Haydn gli fece notare che aveva utilizzato solo l'idea di Lidley e non le sue parole; inoltre Lidley era già morto e la questione finì lì.

Dies⁸⁶ seppe dalle sue «interviste» senili con Haydn che:

La prima idea (della Creazione) fu di Salomon a Londra. Dato che aveva avuto piuttosto successo con le sue iniziative musicali alle quali Haydn aveva contribuito non poco, aumentò la sua audacia. Salomon decise di far comporre da Haydn un grande oratorio e gli dette a questo scopo un testo in inglese già vecchio. Haydn, che dubitava della sua conoscenza dell'inglese, non ne fece nulla e lasciò definitivamente Londra il 15 agosto 1795. [...] Haydn si ricordò del testo inglese solo quando il barone Swieten gli dichiarò, poco dopo il rientro a Vienna: «Haydn, ci piacerebbe sentire un altro oratorio da voi». Egli informò il barone Swieten della situazione e gli mostrò il testo inglese. Swieten si offrì di farne una libera traduzione in tedesco e quando ebbe terminato, il testo ne aveva tanto guadagnato che Haydn, non avendo più scelta, iniziò seriamente a mettere in musica il testo tedesco. Si sono dunque sbagliati coloro che hanno preteso che Haydn avesse composto il lavoro per Londra.

Sulla questione intervenne direttamente G. van Swieten, con una lettera apparsa sull'AMZ del 16.1.1799 ma datata «dicembre 1798»:

Il mio contributo a «La creazione», in origine in inglese, è più di una semplice traduzione ma non mi permetto di sicuro di considerare il libretto come mio. Non è nemmeno di Dryden [...] ma di un anonimo che l'ha compilato basandosi largamente su «Il paradiso perduto» di Milton e destinato a Haendel. Si ignora perché questo grande uomo non l'abbia utilizzato ma quando Haydn era a Londra, gli lo si mostrò pregandolo di metterlo in musica. Alla prima occhiata il materiale gli parve ben scelto ed adatto ad essere musicato, ma non accettò subito questa proposta: stava per partire per Vienna, da dove si riservava il diritto di annunciare la sua decisione dopo aver esaminato il poema più da vicino [...] Me lo mostrò e fui subito d'accordo con lui, rendendomi subito conto che un soggetto così sublime avrebbe dato a Haydn l'occasione che mi ero sempre augurato di mostrare la vastità dei suoi poteri e di esprimere in tutta la potenza il suo genio inesauribile; l'ho dunque incoraggiato a intraprendere questo lavoro e perchè la nostra patria fosse

85. Citato da VIGNAL, p. 518.

86. Ibidem. L'intervista di Dies reca il n. 28 e la data del 21.11.1807.

la prima ad apprezzarlo, decisi di rivestire il poema inglese di una veste tedesca. Questa è l'origine della traduzione. Globalmente ho seguito con fedeltà il piano originario, ma me ne sono discostato nei dettagli tutte le volte che lo esigevano la progressione dell'insieme e l'espressione musicale, di cui avevo già in testa un'idea ben precisa. Guidato da questi sentimenti, ritenni che da una parte si poteva ridurre o perfino omettere largamente e dall'altra si poteva insistere di più su molti passi ed altri relegarli in secondo piano.

Quale sia stata in tutta questa faccenda la partecipazione di Haydn Swieten non lo dice. Fu lui a decidere di affidare il lavoro a Luchesi, confinato nella Bonn sotto occupazione francese. L'oratorio lo avrebbe tenuto impegnato a lungo e soprattutto, se la faccenda fosse stata risaputa, non era possibile il confronto con le sinfonie di Haydn. Da parte sua avrebbe «sequestrato» Haydn perchè non facesse sciocchezze. Lo assicura F. S. Silverstolpe, il diplomatico svedese, che in 10 mesi di permanenza a Vienna non era ancora riuscito a vedere Haydn⁸⁷ e quando finalmente ebbe modo di visitarlo nella casa della «Der Blaue Sabel», agli inizi di aprile 1797, ce lo descrisse pietosamente come un cerebrosclerotico quasi all'ultimo stadio che già presenta fenomeni di dissociazione della personalità⁸⁸:

«Ho bisogno —disse Haydn— di intrattenermi spesso col barone per modificare il testo, ed è per me un piacere mostrargli diversi numeri, perchè è un profondo conoscitore che ha scritto personalmente della buona musica, tra cui delle sinfonie di gran valore»⁸⁹.

Subito Haydn mi fece sentire l'introduzione del suo oratorio, la «Rappresentazione del caos». Mi pregò di sedere vicino a lui per seguire la partitura e disse: «Avrete di certo notato che ho evitato le risoluzioni che più ci si attendono. È perchè nulla ha ancora preso forma»⁹⁰. Nel corso della conversazione che seguì, scopersi in Haydn per così dire due fisionomie. L'una, quando parlava di cose elevate, era penetrante e seria, la parola «sublime» era sufficiente allora a scuotere i suoi sentimenti in modo molto visibile. L'istante dopo, questo stato di spirito era presto scacciato dal suo umore quotidiano e ricadeva nel gioviale con una

87. VIGNAL, cit., 530.

88. VIGNAL, cit., p. 531. In quell'occasione Haydn disse a Silverstolpe che «La creazione» lo teneva occupato «da qualche settimana».

89. Sono almeno 7 sinfonie, di cui alcune furono attribuite a J. Haydn. Qualcuno le ha anche giudicate «secche come il barone stesso». Haydn è sempre buono nei giudizi; lo fa per auto-difesa preventiva: teme ritorsioni.

90. Cade qui opportuno ricordare che il prof. Luigi Della Croce (Le 107 sinfonie cit. p. 117) riscontra nella seconda parte dell'Adagio della sinfonia Hob. 22 «Le philosoph» un procedimento «che risale a Corelli (e che) si ritroverà anche nel preludio (il caos) della Creazione» una serie di dissonanze che risolvono su altre dissonanze. Ma la sinfonia Hob. 22 non è di Haydn e Luchesi la scrisse nel 1764, subito dopo aver conosciuto, tramite il conte Giordano Riccati che lo presentò al suo ideatore, la teoria delle dissonanze di padre F. A. Vallotti. Vedi GTOV, cit., p. 84 s. Nel 1764 (ma anche nel 1796) Haydn non conosceva le teorie di Corelli nè aveva mai compiuti studi storico-musicali o teorici tali da lasciar supporre che conoscesse le teorie vallottiane.

soddisfazione che si dipingeva letteralmente sui suoi tratti e finiva nella facezia. Questa fisionomia era la più corrente, l'altra doveva essere stimolata. Quando mi congedai, disse: «Sapete che questa casa è un luogo molto speciale; è qui, in questa stanza, che abbiamo perduto Mozart; che vuoto ha lasciato dietro di sé! Mi sentivo in un luogo sacro»⁹¹.

È evidente che il «giro» di recapiti di Joseph Haydn — Eisenstadt, Gumpendorf, Kruegerstrasse — aveva lo scopo di dissuadere dalle visite. La gestione delle false carriere di Haydn e Mozart era stata affidata fin dal 1784 totalmente al barone Gottfried van Swieten, che aveva dovuto risolvere molte situazioni di emergenza. Aveva predisposto la successione di Mozart come prestanome di Luchesi a Haydn, che aveva spedito con urgenza a Londra (dicembre 1790) ma la morte di Mozart (5.12.1791) lo aveva costretto a ricorrere nuovamente a J. Haydn nel 1796 perchè il suo rimaneva l'unico nome in grado di «assorbire» la musica di Luchesi. La riprova che Haydn non ha composto gli oratori l'abbiamo da due precisi fatti: a) nel 1799 (anzi dal 1797, ci assicura Silverstolpe) la sua cerebrosclerosi era tanto avanzata da impedirgli non solo di comporre lavori del massimo impegno come «Le stagioni» ma anche solo di completare il terzo quartetto dell'opus 77; b) con la morte di Andrea Luchesi (Bonn 21.3.1801) viene meno per Haydn la necessità di fingere di essere produttivo e si mette definitivamente a riposo. Non può aver composto le messe Schoepfung (1801)⁹² e Harmonie (1802). Rinuncia al «Giudizio universale» che Swieten avrebbe commissionato a Luchesi se la morte non avesse tolto l'imbarazzante compositore italo-tedesco dal rango dei viventi il 21 marzo 1801⁹³. Ormai la finzione di un Haydn produttivo a copertura della produzione di Luchesi non è più necessaria. Basta solo controllarlo perchè non combini dei guai ed anche in questo Swieten avrà il suo bel da fare.

Se esistessero dei dubbi sulla statura e la fama di compositore di J. Haydn, è sufficiente l'atteggiamento di Nikolaus II Esterhazy nei confronti del suo

91. È un'altra delle falsità che Haydn racconta e dimostra la sua inattendibilità ancora nel 1797, forse senza rendersene più conto. Mozart morì il 5.12.1791 nella Rauchensteingasse nr. 970. Nella «Der blaue Sabel» (La spada azzurra) andò invece dopo la sua morte ad abitare per un certo periodo la vedova Mozart con i due figli. La casa era di proprietà di Swieten che vi ospitò nelle emergenze prima Constanze e poi J. Haydn?

92. Si trova a Modena proveniente dal gruppo di lavori della Settimana santa presenti a Bonn nel 1784.

93. VIGNAL, p. 610 e 614. L'autore elenca «Il giudizio universale» tra le opere di Haydn «non composte» p. 1.488. R. LANDON e W. JONES scrivono p. 526: «Dopo aver terminato «Le stagioni» il compositore si lamentava spesso di essere fisicamente e mentalmente stanco; sosteneva con tono addolorato di avere le idee, ma di non avere la forza per svilupparle, e più tardi perfino di ricordarle. Se le sue energie fossero state pari ai doveri, Haydn avrebbe sicuramente composto ancora sinfonie, quartetti, sonate e messe, oltre ad un terzo oratorio che probabilmente avrebbe dovuto intitolarsi «L'ultimo giudizio». Ma non lo fece perchè non era in grado di farlo. Il primo sintomo della cerebrosclerosi, la perdita di memoria, si era manifestato ancora a Londra nel 1793».

«glorioso» kapellmeister per convincerci che la gloria di Haydn fu costruita sui lavori che Nikolaus il Magnifico acquistava in esclusiva soprattutto da Sammartini e Luchesi e finirono a lui intestati nel 1805. Di questa rinomanza mondiale le spese le aveva fatte Nikolaus I Esterhazy, intenzionato a conquistarsi una fama imperitura attraverso la musica del suo kapellmeister; il nipote Nikolaus II si trovò però costretto a sopportarne le dispendiose conseguenze, ed è quindi naturale che ciò lo disponesse poco favorevolmente nei confronti del troppo longevo Haydn.

I tre biografi di regime, Griesinger, Dies e lo stesso Carpani, tacciono concordi sull'indegno modo di Nikolaus II di trattare Haydn. Il fatto era ben noto a Vienna e ad Eisenstadt ma si evitava con somma cura di parlare: Robbins Landon e W. Jones si limitano a dire che Nikolaus II intrattenne con Haydn delle relazioni «piuttosto tese», termine che alla luce di quanto segue posso tranquillamente definire eufemismo⁹⁴.

Ancora un volta ricorro a Vignal⁹⁵:

Dies, Griesinger e Carpani non ne fanno parola: nessuno dei tre aveva interesse a mettersi in contrasto con Nikolaus II Esterhazy, soprattutto Dies che era lui stesso al suo servizio. Ma Franz Lorenz, mezzo secolo dopo [...] fece parlare gli antichi membri della cappella Esterhazy ancora viventi a Eisenstadt, in particolare il cornista Michael Prinster (1783-1869), entrato in servizio del principe nel 1800: Il principe Nikolaus era troppo uomo di mondo e troppo vanitoso per prendere di petto un compositore che aveva già raggiunto una fama europea e così prezioso per il prestigio della sua corte di Eisenstadt, ma per il resto non faceva che fargli fin troppo sentire che non apprezzava nè la sua musica nè la sua persona. [...] Un aneddoto che circola ancora a Eisenstadt e che recentemente ho inteso raccontare da fonte degna di fede, ne sarà sufficiente testimonianza. Il principe assisteva ad una prova generale ed espresse qualche critica. Haydn, punto sul vivo, replicò: «Altezza, in questo campo spetta a me decidere». Al che il principe si alzò e, non senza aver gettato sul suo maestro di cappella uno sguardo furioso, lasciò la sala con grande timore dei musicisti, tutti strettamente attaccati a Haydn dall'entusiasmo e dall'affetto. [...]

Anche Pohl poté intervistare Michael Prinster.

Haydn spese effettivamente un bel pò di tempo per far capire a Nikolaus II che un dottore di Oxford non intendeva essere apostrofato come l'ultimo dei valletti⁹⁶ [...] Haydn mi ha raccontato che dopo il secondo ritorno dall'Inghilterra,

94. I due autori (p. 515) parlano addirittura di trasformazione «da servitore in livrea, che bacia letteralmente l'orlo della veste del principe, ad artista privilegiato, invitato a pranzo con il principe, la principessa ed i loro ospiti, oggetto di affetto e di adulazione». La realtà, come vedremo, era ben diversa.

95. VIGNAL, cit., 500.

96. MKL cit. voce Haydn ci racconta che la nomina a dottore a Oxford avvenne per interessamento di C. Burney ma che non erano necessarie doti musicali particolari. Bastava pagare 100 Ghinee. Il principe Nikolaus II non ne doveva essere stato troppo impressionato. La sola cosa a favore di Haydn era la sua fama internazionale, che obbligava il principe ad adeguarsi alle aspettative dei suoi ospiti e degli estranei.

il diritto di intestazione. I musicologi che hanno parole di fuoco contro la «grettezza» morale del conte Franz von Walsegg e la sua «ridicola» pretesa di intestarsi il «Requiem di Mozart»¹⁰⁴ dovrebbero essere abbastanza onesti da informare i lettori che senza la sua commissione, conferita per la possibilità legale di intestazione, forse il «Requiem di Mozart» non sarebbe mai nato e che per la prassi del '700 il conte era il «legale autore» del lavoro. La scorretta in tutta questa questione fu Constanze Mozart che non fu trascinata in tribunale per il buon cuore del conte, che dovette comunque essere tacitato con la cessione di copie di lavori di Mozart. Nessuno dei grandi musicologi si è mai degnato di abbassarsi a spiegare perchè Nikolaus Esterhazy, legale proprietario dei lavori di Haydn, non abbia mai protestato e vietato (o tentato di vietare) quelle che falsamente vengono definite «edizioni pirata» ma che tali in realtà non sono perchè portano a chiare lettere il nome dell'editore. La verità è che Nikolaus le lasciava circolare perchè gli interessava soltanto che si parlasse di lui; ma in caso di contestazione faceva testo solo il Kees-Katlog delle sinfonie che sole avevano il diritto di dirsi «sinfonie di J. Haydn», quelle acquistate dal 1761 al 1791 da G. B. Sammartini e A. Luchesi. Swieten si costituì la fama di «geniale» gestendo il difficile doppio falso Mozart-Haydn in modo tale da consentirgli di reggere per due secoli, ma all'origine di tutto rimane la megalomania di Nikolaus Esterhazy che, che trasformò una innocente mania musicale nobiliare in un affare di stato coinvolgendo personalità a livello europeo.

Siamo di fronte ad uno di quei «falsi che fanno la storia», ai quali molti hanno creduto e credono in buona fede ma molti altri continuano a dar credito per convenienza e spesso in piena e documentabile malafede. Non posso infatti pensare che un H. C. Robbins Landon non sia mai stato sfiorato dal dubbio o non si sia mai chiesto a quali condizioni Haydn abbia seguito J. P. Salomon a Londra, se le due fermate a Bonn, con Salomon nel Natale 1790 e da solo nel luglio 1792, abbiano qualche relazione con le 12 (o 18) sinfonie londinesi. La verità gli è nota e la tace di proposito¹⁰⁵.

Ma l'ora della verità è scoccata anche sul quadrante dell'orologio di Haydn e dei suoi agiografi. L'unico che sarà autorizzato a ridere a crepappele su tutta la vicenda sarà Democrito di Abdera di erasmiana memoria, ancora una volta in grado di dimostrare come la verità sia troppo spesso condizionata da ridicole ed umane meschinità¹⁰⁶.

104. Che di Mozart è molto meno di quel che si amerebbe credere.

105. Per convincersene è sufficiente controllare la macroscopica contraddizione tra il conteggio delle sinfonie in R. LANDON; W. JONES, cit., p. 430, che dà 18 sinfonie, e le 12 sinfonie oggi accettate. I due autori nascondono le «6 sinfonie nuove per la sua prima visita a Londra» ma citano Charlotte Papendick che scrive: «Il primo concerto è iniziato con una sinfonia che Haydn aveva portato con sé dall'Austria ma che in Inghilterra non era ancora nota». Ibidem 397. Era una delle sei composte da Luchesi per Bonn che aveva avuto con il placet di Max Franz nel Natale 1790.

106. Democrito di Abdera (460-360 aC?), il fondatore della teoria degli atomi eterni ed infiniti, secondo una tradizione ricordata da Erasmo da Rotterdam considerava sommanente ridicolo lo spettacolo delle umane meschinità.

Quale contributo alla verità possa pervenire dalla Spagna mi è ignoto. Ma mi era ignota dieci anni fa anche l'esistenza di Andrea Luchesi e sono giunto fin qui perchè ho fiducia nell'avvenire. Forse la mia lunga disamina ha aperto più problemi di quanti ne abbia risolti, ma sono a disposizione per chiarimenti con le sole limitazioni dovute al poco tempo ed alla pretesa che le eventuali contestazioni siano espresse in forma urbana.

Non intendo lasciarmi coinvolgere nelle reazioni, viscerali e non, che troppo spesso accompagnano i miei tentativi di far luce sui lati oscuri della storia della musica della fine del '700.

Voglio ritornare per un momento su Giacomo Rust, il maestro di cappella di formazione italiana, di origine tedesca, di mancata cittadinanza salisburghese, compositore internazionale ed alla fine maestro di cappella a Barcellona¹⁰⁷.

Abbiamo già detto che ebbe rapporti con i suoi coetanei Andrea Luchesi e Johann Gottlieb Naumann a Venezia dagli anni 1763-1764, quando giunse nella repubblica delle lagune per «internazionalizzare» la sua musica dopo una formazione napoletana ed un primo perfezionamento con il celeberrimo Rinaldo da Capua. Non voglio disquisire su materie che non conosco bene: faccio soltanto presente che probabilmente i contatti tra Luchesi e Rust furono più duraturi di quanto appaiano oggi e forse un'indagine mirata può dare in merito delle certezze e produrre dei risultati insperati.

Me lo fa pensare il fatto che il futuro Kapellmeister di Dresda Johann Gottlieb Naumann, allora soltanto compositore di corte, rientrò da Venezia a Dresda nel 1768 portando con sé 49 lavori per il rinnovo del repertorio della cappella che comprendevano anche 2 sinfonie ed un Kyrie di Luchesi, oggi ancora conservati a Dresda¹⁰⁸ e lo stesso può aver fatto anche Rust, quando assunse la carica a Barcellona. Ma Rust, che ebbe contatti con Antonio Salieri a Milano¹⁰⁹, con Luchesi e Naumann a Venezia e con molti altri musicisti nelle peregrinazioni alle quali lo costrinsero le sue oltre trenta opere, che mantenne rapporti con Parma e Venezia anche dopo aver assunto nel 1783 la carica di maestro di cappella a Barcellona, può avere avuto dei contatti con la musica di Luchesi o averne scritto nelle sue lettere. La supposizione è meno peregrina

107. In Spagna il titolo di maestro di cappella era riservato al responsabile della musica di chiesa (composizione e direzione), mentre in Germania il kapellmeister indicava anche chi curava la musica teatrale. Vedi P. LICHTENTHAL, *Dizionario e Bibliografia della musica*. Milano, 1836, II, 21. Diversi operisti, dopo lunghi vagabondaggi, accettavano un posto di maestro di cappella religiosa e si sistemavano in via definitiva. Giacomo Rust fu uno di questi. Un altro fu Giuseppe Gazzaniga, che morì maestro di cappella a Crema dopo diversi viaggi per mettere in scena le sue opere in tutta Europa.

108. Claudia VALDER-KNECHTGES. *Die Kirchenmusik A. Luchesis*. Kassel, 1983, p. 135 s. L'autrice è la maggior esperta di A. Luchesi in circolazione ed ha per prima ipotizzato che sotto le indicazioni «de differents auteurs» dell'inventario di Neeff si celassero le musiche di Andrea Luchesi. Vedi in merito C. VALDER-KNECHTGES. *Die weltliche Werke A. Luchesis*. Stadtarchiv, Bonn. Band 36. Bonn, 1984, p. 96-97.

109. Rust musicò nel 1779 il II atto de «Il Talismano» per il teatro alla Cannobbiana di Milano il cui primo atto è di Salieri (A. LANAPOPPI, *Lorenzo Da Ponte*, Venezia, 1992, p. 196, nota).

di quanto può apparire perchè a Lisbona, presso il Teatro Nacional de Ajuda, si trovano quattro opere di Luchesi, tre fatte arrivare dall'organizzazione di copisti che faceva capo a David Perez ed una da Joao Carvalho de Sousa suo successore, perchè i lavori di Luchesi erano universalmente apprezzati.

Inoltre a Modena si trova un'opera in tre atti di Giacomo Rust, *L'idolo cinese*, che può indicare un mantenimento di contatti tra i due compositori. Le vie del Signore sono infinite e questa è una che potrebbe valer la pena di battere. Si pensi che oggi, presso l'Università di Louisville nel Kentucky, si trova un concerto per cembalo ed orchestra di Luchesi di cui è stato possibile ricostruire i passaggi che lo portarono da Venezia a Bonn e poi a Firenze, dove fece parte del fondo musicale di Leopoldo II quando era ancora solo Granduca di Toscana, passò poi ai baroni Ricasoli per prendere la via degli Stati Uniti. In ogni modo una ricerca mirata, anche se non confermerà queste mie speranze, servirà a mettere nella giusta luce il valore del maestro di cappella Giacomo Rust, del quale si sa troppo se fu un «minimo» e troppo poco se fu un grande compositore, come gli studi intensi di gioventù, la scelta del Colloredo a successore di Domenico Fischietti a Salisburgo a preferenza di Leopold Mozart e le oltre trenta opere commissionategli dai teatri di tutta Europa lasciano ampiamente sospettare.