



Fondazione Internazionale Balzan "Premio"

Balzan Distinguished Lecture

LUDWIG FINSCHER

Professore emerito di musicologia dell'Università di Heidelberg
Premio Balzan 2006 per la Storia della musica occidentale dal XVII secolo

Joseph Haydn and His Pupils

lunedì 10 marzo 2008, ore 18.00
Villa Reale di Milano, Sala da Ballo
Via Palestro 16

Presenzierà l'Assessore alla Cultura Vittorio Sgarbi

La conferenza sarà accompagnata da un'esecuzione musicale ad opera del **Quartetto Cameleon** di Vienna, composto da giovani allievi del Quartetto Alban Berg:

Pawel Zalejski *violino*
Bartosz Zachlod *violino*
Piotr Szumiel *viola*
Piotr Skweres *violoncello*

Programma:

Johann Spech (1767-1836) Quartetto in sol minore op. 2 n° 1 - allegro

Anton Wranitzky (1756-1808) Quartetto in la minore op. 13 n° 2 - allegro moderato con affetto

Ignaz Pleyel (1757-1831) Quartetto in mi bemolle maggiore op. 1 n° 2 - finale: adagio/presto

Posti limitati.

*Si prega di confermare la partecipazione a:
Fondazione Internazionale Balzan "Premio"*

tel. 02-76002212

fax 02-76009457

email: balzan@balzan.it

www.balzan.org



Fondazione Internazionale Balzan "Premio"

Balzan Distinguished Lecture LUDWIG FINSCHER

Milano, Villa Reale

10 marzo 2008



PROGRAMME - *PROGRAMMA*

Sergio Romano introduzione - *introduction*

Vittorio Sgarbi welcome - *saluto*

Gottfried Scholz presentation - *presentazione*

Ludwig Finscher - Joseph Haydn and his Pupils

Cameleon Quartet (Pawel Zalejski, Bartosz Zachlod, Piotr Szumiel, Piotr Skweres)

Johann Spech (1767 - 1836) Quartetto in sol minore op. 2 n° 1 - allegro

Anton Wranitzky (1756 - 1808) Quartetto in la minore op. 13 n° 2 - allegro moderato con affetto

Ignaz Pleyel (1757 -1831) Quartetto in mi bemolle maggiore op. 1 n° 2 - finale: adagio/presto





Balzan Distinguished Lecture by Ludwig Finscher in the Villa Reale of Milan

The Balzan Distinguished Lecture by Ludwig Finscher entitled "Joseph Haydn and His Pupils" has been held on 10 March in the Ballroom of Villa Reale in Milan. The event was organised by the International Balzan Foundation "Prize" and by the Office of Culture of the Municipality of Milan. Ambassador Sergio Romano, Chairman of the Balzan General Prize Committee, Vittorio Sgarbi, Councillor for Culture of the Municipality of Milan and the Member of General Prize Committee Gottfried Scholz were all present at the event.

The lecture by Prof. Finscher, Professor Emeritus of Musicology at the University of Heidelberg and Balzan Prizewinner 2006 for the History of Western Music since 1600, was accompanied by a musical programme performed by the Cameleon Quartet:

Johann Spech (1767 - 1836) Quartet in G minor op. 2 n° 1 - allegro

Anton Wranitzky (1756 - 1808) Quartet in A minor op. 13 n° 2 - allegro moderato con affetto

Ignaz Pleyel (1757 -1831) Quartet in B flat major op. 1 n° 2 - finale: adagio/presto.

In 2006 one of the prizes of the International Balzan Foundation for culture and science was awarded in the field of music, which has therefore been honoured for the third time, after the precedents of 1962 and 1991 with the great composers Hindemith and Ligety. This time, however, it was a musicologist who was chosen; or rather, as the prizewinner himself is keen to specify, a historian of music: Ludwig Finscher in fact received the Balzan Prize for the History of Western Music since 1600.

On 10 March, the Emeritus Professor at the University of Heidelberg, who, among other things, has been President of the International Musicology Society and has been honoured with L'Ordre pour le Mérite, arrived in Milan to present the Balzan Distinguished Lecture on the subject of "Joseph Haydn and His Pupils" in the ballroom of Villa Reale. In Vienna, on 7 November 2007, he had spoken on the same topic at the Austrian Academy of Sciences, in the very room where in 1808 Haydn performed for the last time; in Milan the story and notes of Haydn's pupils reverberated again in a venue such as the Villa Reale, which is a monumental testimony of the links between Lombardy and Austria (the villa, designed by Austrian Neoclassical architect Leopoldo Pollack, a student of Piermarini, was also the residence of Field Marshall Radetzky).

Finscher chose to give his lecture in English, which did not prevent the over 120 guests from listening and following with great interest a musical analysis, which was also available to be read in Italian. The evening was rendered even more complete by the performance of samples of music composed by Haydn's pupils (Johann Spech, Anton Wranitzky and Ignaz Pleyel), interpreted by the Cameleon Quartet. The ensemble, founded in 2006, which just a few days before this performance won the Rimbotti competition for string quartets in Fiesole, is composed of 4 young Polish musicians: Pawel Zalejski and Bartosz Zachlod on the violin, Piotr Szumiel on the viola and Piotr Skweres on the cello. The group is supported by the famous Alban Berg quartet and is distinguished by its warm and homogeneous sonority: in recognition of the particularly warm applause, the artists completed the programme with an encore: the first movement from string quartet op. 71 no. 2 by Joseph Haydn.



Balzan Distinguished Lecture di Ludwig Finscher alla Villa Reale di Milano

Si è tenuta il 10 marzo 2008 alle ore 18.00, nella Sala da Ballo di Villa Reale a Milano, la Balzan Distinguished Lecture di Ludwig Finscher dal titolo "Joseph Haydn and His Pupils" (Joseph Haydn e i suoi allievi). L'evento era organizzato dalla Fondazione Internazionale Balzan "Premio" e dal Comune di Milano, Assessorato alla Cultura. All'appuntamento hanno partecipato anche il Presidente del Comitato Generale Premi Balzan, Ambasciatore Sergio Romano, l'Assessore alla Cultura del Comune di Milano, Vittorio Sgarbi e il Membro del Comitato Generale Premi Balzan Gottfried Scholz. La conferenza è stata accompagnata da un programma musicale eseguito dal Quartetto Cameleon:

Johann Spech (1767 - 1836) Quartetto in sol minore op. 2 n°1 - allegro; Anton Wranitzky (1756 - 1808) Quartetto in la minore op. 13 n° 2 - allegro moderato con affetto; Ignaz Pleyel (1757 -1831) Quartetto in mi bemolle maggiore op. 1 n°2 - finale: adagio/presto.

Nel 2006 uno dei premi della Fondazione Internazionale Balzan per la cultura e le scienze è stato assegnato nel campo della musica, che è stata quindi "onorata" per la terza volta, dopo i precedenti del 1962 e del 1991 con i grandi compositori Hindemith e Ligety. Tuttavia questa volta si è trattato di un musicologo anzi, come il premiato stesso tiene a precisare, uno storico della musica: Ludwig Finscher ha ricevuto infatti il Premio Balzan per la storia della musica occidentale dal XVII secolo.

Il 10 marzo, il professore emerito dell'Università di Heidelberg, che è stato tra l'altro presidente della società internazionale di musicologia ed è stato onorato dell'Ordre pour le Mèrite, è giunto a Milano per presentare nella sala da ballo della Villa Reale la Balzan Distinguished Lecture, nella quale ha trattato di "Joseph Haydn e i suoi allievi". A Vienna, il 7 novembre 2007, aveva parlato sullo stesso argomento nell'Accademia austriaca delle Scienze, proprio in quella sala in cui Haydn nel 1808 si era esibito per l'ultima volta; a Milano la storia e le note degli allievi di Haydn sono risuonati in un luogo come la Villa Reale che è testimonianza monumentale del legame della Lombardia con l'Austria (la villa, progettata dall'architetto neoclassico austriaco Leopoldo Pollack, allievo del Piermarini, fu anche residenza del Feldmaresciallo Radetzky).

Finscher ha scelto di tenere la sua conferenza in lingua inglese, cosa che non ha impedito agli oltre 120 convenuti di ascoltare e seguire con grande interesse un'analisi musicale che poteva anche essere letta in lingua italiana.

La serata è stata arricchita dall'esecuzione di esempi musicali provenienti da composizione degli allievi haydniani (Johann Spech, Anton Wranitzky e Ignaz Pleyel) interpretati dal Quartetto Cameleon. L'ensemble, fondata nel 2006, che proprio alcuni giorni prima di questa esibizione ha vinto il concorso Rimbotti per quartetto d'archi a Fiesole, è composto da 4 giovani polacchi: Pawel Zalejski e Bartosz Zachlod al violino, Piotr Szumiel alla viola, Piotr Skwers al violoncello.

Il gruppo è sostenuto dal celebre quartetto Alban Berg e si distingue per una sonorità calda ed omogenea: come ringraziamento per gli applausi particolarmente calorosi gli artisti hanno completato il programma con un bis: il primo movimento dal quartetto opera 71 n°2 di Joseph Haydn.



Fondazione Internazionale Balzan "Premio"





Fondazione Internazionale Balzan "Premio"

Balzan Distinguished Lecture

Ludwig Finscher

2006 Balzan Prizewinner
for History of Western Music since 1600
Premio Balzan 2006
per la Storia della musica occidentale dal XVII secolo

JOSEPH HAYDN AND HIS PUPILS *JOSEPH HAYDN E I SUOI ALLIEVI*

Milano
10 marzo 2008
Villa Reale



How - in the 18th century - does one learn to become a composer? Joseph Haydn, the 200th anniversary of whose death we will commemorate next year, learned it the hard way, that is, the normal one. He grew up in a musically very active family, he learned to sing and to play the piano and the violin already at school, he was because of his beautiful voice engaged as a choir boy at Vienna cathedral, received some further practical and theoretical training there and was stimulated by the music director of the cathedral, Georg Reutter, to sketch his first own works along the lines of older compositions from the chapel's repertoire: learning by doing. When his voice broke, at the age of fifteen or sixteen, he was sacked without further ado and had to find his own way in a city which was then one of the capitals of the western world, full of people from all parts of the vast Habsburg Empire, and teeming with musical activities of all kinds. Haydn took care to study them, and it was here that the foundations of his style were built, strengthened by his unique talent for synthesis, systematic musical thinking and – not least – musical inventiveness. And by now he was determined to become a composer, so much so that he even resisted his parents who wanted him to become a priest. For quite a time he earned his living by giving lessons in singing and piano playing to the children of well-to-do Viennese families - not an easy life, as he remembered in his autobiographical sketch of 1776: “when my voice broke, I had to drag about myself miserably for fully eight years by teaching young people (notabene: by this wretched way of earning their bread, many people of genius are ruined because they have no time left to study)”. Two of his pupils from these “anni di galera” (around 1751/1755) are known: Therese Keller, whom he perhaps would have married if her parents had not sent her into a monastery, and Marianne Martines who later became a successful pianist and composer. However, nothing is known about his method of teaching.

As a composer, he still had much to learn in these years, but luck came his way in the shape of Niccolò Porpora, the famous composer who lived in Vienna from 1752 to 1760: Haydn became his assistant to play the clavicembalo in Porpora's singing lessons, and according to his own words learned a lot about singing, about composing and of the Italian language. On the other hand, he had to serve his master also as an ordinary servant, just for the opportunity to catch one detail or the other of a regular music education - any systematic course of instruction in composing was out of the question because Haydn could never afford the money. It was the one extreme of a composer's education in the 18th century, and it is a memorable coincidence that the one composer to become Haydn's equal grew up at the other extreme: Mozart, who was privileged to develop his talent under the tuition of an accomplished composer and dedicated teacher - his own father.

In his autobiographical account of 1776, Haydn said that he would never have learned his craft without the help of Porpora and without his never ceasing “Compositions Eyfer” – zeal to compose in which he indulged at night, after a hard day's work. This was the one remarkable trait of his apprenticeship. The other was the way in which he worked with the authoritative teaching manual of his time, the counterpoint treatise *Gradus ad Parnassum* of Johann Joseph Fux, issued for the first time in Vienna in 1725. Haydn bought it probably in the early 1750ies and used it as teaching tool until the end of his teaching activities, about 50 years later. For some of his pupils he arranged excerpts which he called *Elementarbuch*, Elements (of Counterpoint), two copies of which have survived. Haydn's copy of the *Gradus ad Parnassum* is lost, but a list of his marginal notes has survived - an extraordinary document which clearly shows his intentions: not only to correct small errors but to purify Fux' course of teaching from inconsistencies, to bring it back to its roots, close to 16th century counterpoint. Of course, this tendency is connected with the fundamental change of style which had already taken place when Haydn started studying Fux' treatise.



Come si imparava a diventare compositore, nel diciottesimo secolo? Joseph Haydn, di cui l'anno venturo ricorrerà il bicentenario della morte, lo fece nel modo più difficile, ovvero, nel modo normale. Crebbe in una famiglia musicalmente molto attiva, imparò a cantare e a suonare il pianoforte e il violino fin dagli anni di scuola e, grazie alla bellissima voce che possedeva, entrò a far parte del coro della cattedrale di Vienna, dove ricevette ulteriori insegnamenti pratici e teorici e fu incoraggiato dal direttore musicale della cattedrale, Georg Reutter, a realizzare i suoi primi lavori sulla linea di precedenti composizioni del repertorio della cappella: insomma, imparò dall'esperienza diretta. Quando, verso i quindici anni, la sua voce cambiò fu immediatamente estromesso dal coro e dovette trovare il modo di arrangiarsi in quella che era allora una delle capitali del mondo occidentale, brulicante di gente proveniente da ogni parte del vasto impero asburgico, e dove fiorivano attività musicali di ogni tipo. Haydn le studiò attentamente e diede forma alle basi del suo stile, che crebbe rafforzato dal suo inimitabile talento per la sintesi, per il pensiero musicale sistematico e, non ultimo, per l'inventiva musicale. A quel punto era tanto determinato a diventare un compositore da opporsi ai genitori che volevano, invece, che si facesse prete. Per un certo periodo si guadagnò da vivere impartendo lezioni di canto e di pianoforte ai figli delle famiglie benestanti di Vienna e, come egli stesso ricorda nelle sue note autobiografiche del 1776, la vita non era affatto facile: "quando la mia voce cambiò, mi toccò sopravvivere miserabilmente per ben otto anni insegnando a giovani allievi (nota bene: questo disgraziato modo di guadagnarsi il pane è responsabile della rovina di molte persone di talento, perché non resta loro il tempo per studiare)". Dei suoi allievi di questi "anni di galera" (1751/1755) se ne conoscono due: Therese Keller, che egli forse avrebbe anche sposato se i genitori di lei non l'avessero mandata in monastero, e Marianne Martines che divenne in seguito una pianista e compositrice di successo. Del suo metodo di insegnamento, però, non si sa nulla.

Come compositore aveva ancora molto da imparare in quegli anni, ma la fortuna gli andò incontro nella persona di Niccolò Porpora, il famoso compositore vissuto a Vienna dal 1752 al 1760: Haydn divenne suo assistente, con l'incarico di suonare il clavicembalo durante le lezioni di canto del Porpora e, come lui stesso dice, apprese molto su canto, composizione e lingua italiana. D'altra parte, doveva servire il maestro anche come semplice domestico, pur di avere l'occasione di afferrare questo o quel frammento di una normale istruzione musicale, posto che Haydn non poteva assolutamente permettersi il costo di un corso sistematico di composizione. Haydn si collocava a uno degli estremi della formazione di un compositore del diciottesimo secolo mentre, coincidenza da ricordare, l'unico compositore a lui equivalente occupava l'estremo opposto: Mozart, che poté sviluppare il proprio talento sotto la guida di suo padre, compositore esperto e attento insegnante.

Nel suo resoconto autobiografico del 1776, Haydn disse che non avrebbe mai potuto imparare il proprio mestiere senza l'aiuto di Porpora e l'incessante "Kompositioneifer", la foga compositiva a cui si abbandonava la notte, dopo una dura giornata di lavoro. Questo fu il tratto più caratteristico del suo apprendistato. L'altro fu il modo in cui lavorò con l'imponente manuale didattico dei suoi tempi, il trattato di contrappunto Gradus ad Parnassum di Johann Joseph Fux, pubblicato per la prima volta a Vienna nel 1725. Probabilmente Haydn lo acquistò verso il 1750 e lo usò come strumento didattico fino alla fine della sua attività di insegnante, circa 50 anni più tardi.

Per alcuni dei suoi allievi preparò anche estratti che chiamò Elementarbuch, Elementi (di contrappunto), dei quali esistono ancora due copie. Pur se la copia personale di Haydn di Gradus ad Parnassum è andata perduta, è sopravvissuta una lista delle sue note marginali che costituiscono un documento straordinario che mostra chiaramente il suo proposito: non limitarsi a correggere piccoli errori ma ripulire il corso didattico di Fux dalle inconsistenze presenti e ritornare quindi alle radici, con un riavvicinamento al contrappunto del sedicesimo secolo. Questa tendenza è naturalmente connessa al cambiamento sostanziale di stile già verificatosi quando Haydn iniziò a studiare il trattato di Fux.



For Fux, classical counterpoint was a living language, for Haydn a historical, if by no means dead one - for Fux the language, for Haydn a language which remained fundamental, side by side to the new language which he himself was working to formulate. Again connected with this is the fact that Haydn enriched Fux' treatise by working excerpts from a younger authority into it, Johann Philipp Kirnberger's *Die Kunst des reinen Satzes* (Berlin 1771/1779). We know of only two composers from Haydn's environment who have worked with Fux' treatise in a comparably thorough and critical matter, and not by chance are they the other two great composers of Viennese classicism: Mozart who taught Thomas Attwood by Fux in 1785/86, and Beethoven who used Fux' work in his ill-fated counterpoint course with Haydn and made excerpts from it in 1809 for his pupil Archduke Rudolph of Habsburg - much in the way of his unbeloved teacher, by integrating excerpts from the piano and composition treatises of Carl Philipp Emmanuel Bach and Daniel Gottlob Türk on the one hand and, most characteristically, by insisting on "pure" counterpoint even more than Haydn.

However, while Mozart's teaching material gives at least some insights beyond the study of strict counterpoint, that is, into the instruction in free writing in modern style, we have no written documents of Haydn's instructions on this level, only two contemporary reports which are unfortunately not very detailed. The one most interesting comes from Haydn's first biographer, Georg August Griesinger, who led some conversations with the old composer shortly before his death. Griesinger reports: "His theoretical reflections were very simple: a piece of music should have melody, coherent ideas, no futile ornaments, nothing bombastical, no noisy accompaniment, and so on. I asked how that could be done - that, he admitted, could not be learned by rules and depended on talent and inspiration. And he said: when, improvising at the piano, I come upon an idea, I do my utmost to develop it according to the rules and to spin it out. That is what so many of our young composers lack - they let a number of little inventions follow each other and they break off when they have just begun, and so nothing stays in heart and memory". One technique to master the new style was the study of thorough-bass (basso continuo), another one the study of the works of established composers, as Haydn himself had done it as a choir boy. In a letter to the father of one of his last pupils, written probably 1804, he stressed that the thirty lessons he had given the young boy were not early enough, and that the boy must continue to study the art of singing, the piano, and, in the first place, thorough bass, and at the head of the letter he added the words "diligence and pains", at the bottom the name Emanuel Bach, thickly underscored (to Griesinger he had said "who knows me thoroughly must see that I am deeply indebted to Emanuel Bach, that I have understood him and studied him painstakingly"). Hard work as a professional virtue, thorough bass and the study of great examples are here combined as in a nutshell. Unlike many of his colleagues past and present, Haydn took his task as a teacher very serious, and although he was a quite astute businessman, he took his fee (50 ducats at the beginning and 50 ducats at the end of the course) only from those who could afford it; the poor Pupils went free.

Given the fact that we can reconstruct Haydn's method and techniques of teaching only very sketchily, the study of the results of this teaching, that is the works of his pupils, becomes the most important: it can help us to estimate Haydn's real influence upon the history of composition in his own time, and it can help us to understand the learning processes of these pupils - which normally means the selectivity of these processes - and the development of their personal styles. Since quite a number of pupils became active and successful composers in their own right, the material is rich and we can here deal with only small segments from it. We know of 25 composers whose studies with Haydn are documented or very probable, and 13 more who were possibly his pupils, but without convincing evidence. These are remarkable numbers: there is scarcely another composer in the late 18th century who has had so many pupils who became composers of some standing. Haydn was not only a conscientious, but also an unusually successful - and busy teacher, although he was not exactly lazy in so many fields throughout his life.

There are three ways to review the material: the chronology, the importance of the pupils as composers (according to our present knowledge and our construction of music history), and Haydn's view of his pupils. The chronology is simple. Haydn has had apparently only a few pupils before he went into the service of the princes Eszterházy in 1761. Apart from the two girls already mentioned, Abund Mykisch and Robert Kimmerling are the first, but they are of very little importance in the history of composition.



*Il contrappunto classico era per Fux una lingua viva, mentre Haydn lo considerava una lingua storica, pur se niente affatto morta: per Fux era "la" lingua, per Haydn "una" lingua fondamentale che comunque si affiancava alla nuova lingua che lui stesso stava contribuendo a creare. Ancora una volta, collegato a ciò, c'era il fatto che Haydn arricchì il trattato di Fux inserendovi estratti di un'autorevole pubblicazione più recente, il *Die Kunst des reinen Salzes* (Berlino 1771/1779) di Johann Philipp Kirnberger. Conosciamo soltanto due compositori dell'ambiente di Haydn che abbiano lavorato sul trattato di Fux in modo altrettanto approfondito e critico, e non a caso si tratta degli altri due grandi compositori del classicismo Viennese: Mozart, che si basò su Fux per insegnare a Thomas Attwood nel 1785/86 e Beethoven che utilizzò il lavoro di Fux nello sfortunato corso di contrappunto con Haydn e che nel 1809 ne elaborò alcuni estratti per l'Arciduca Rodolfo d'Asburgo, suo allievo, in modo molto simile a quanto aveva fatto il suo poco amato maestro, sia integrandovi estratti di trattati di pianoforte e composizione di Carl Phillip Emanuel Bach e Daniel Gottlob Türk sia, soprattutto, insistendo, ancor più di Haydn sul contrappunto "puro".*

Tuttavia, mentre il materiale didattico di Mozart permette almeno di vedere qualcosa in più del semplice contrappunto, e cioè le istruzioni in stile moderno annotate a mano, non abbiamo alcuna documentazione scritta delle istruzioni di Haydn e ci restano solamente due resoconti contemporanei, sfortunatamente non molto dettagliati. Quello più interessante è del primo biografo di Haydn, Georg August Griesinger, che ebbe modo di conversare con l'anziano compositore, poco prima della sua morte. Dice Griesinger: "Le sue riflessioni teoriche erano molto semplici: un brano musicale doveva possedere melodia, idee coerenti, essere privo di futili ornamenti, ampollosità, accompagnamenti fastidiosi, e così via. Gli domandai come fosse possibile raggiungere questo risultato poiché, come lui stesso ammise, non dipendeva dall'apprendimento di regole ma dal talento e dall'ispirazione. Ed egli rispose: "quando, mentre sto improvvisando al piano, mi viene un'idea, faccio tutto il possibile per svilupparla secondo le regole e prolungarla. È questo che manca a molti dei nostri giovani compositori: fanno sì che numerose piccole invenzioni si susseguano l'una all'altra e poi le abbandonano quando sono appena iniziate, così che nulla resta nel cuore e nella mente". Una tecnica per padroneggiare il nuovo stile fu lo studio del basso continuo, un'altra lo studio delle opere di compositori riconosciuti, come lo stesso Haydn aveva fatto quando era corista. In una lettera al padre di uno dei suoi ultimi allievi, scritta probabilmente nel 1804, sottolineò il fatto che le trenta lezioni che aveva impartito al ragazzo non erano affatto sufficienti e che il ragazzo avrebbe dovuto continuare a studiare l'arte del canto, del pianoforte e, soprattutto, del basso continuo, aggiungendo nell'intestazione della lettera le parole "diligenza e sofferenza" e in fondo ad essa il nome Emanuel Bach con una grossa sottolineatura (a Griesinger aveva detto: "chi mi conosce a fondo deve vedere che ho un grosso debito nei confronti di Emanuel Bach, che l'ho compreso e studiato meticolosamente"). Il duro lavoro come virtù professionale, il basso continuo e lo studio dei grandi esempi, sono qui condensati in poche parole. A differenza di molti dei suoi colleghi, passati e presenti, Haydn prese molto seriamente il suo compito di insegnante e, pur essendo piuttosto abile negli affari, si faceva pagare (50 ducati all'inizio del corso e 50 ducati alla fine) soltanto da coloro che potevano permetterselo: per gli allievi poveri, le lezioni erano gratuite.

Posto che i metodi e le tecniche di insegnamento di Haydn possono essere ricostruiti soltanto in modo molto sommario, sono "i risultati" del suo insegnamento, ovvero le opere dei suoi allievi, ad assumere grande importanza: ci permettono di valutare la reale influenza di Haydn sulla storia della composizione ai suoi tempi, e ci aiutano a comprendere i processi di apprendimento dei suoi allievi – il che normalmente significa la selettività di questi processi di apprendimento – nonché lo sviluppo dei loro stili personali. Poiché molti dei suoi discepoli divennero compositori attivi e di successo, disponiamo di materiale abbondante, ma qui possiamo occuparci solamente di piccole parti di esso. Conosciamo 25 compositori i cui studi con Haydn risultano documentati o molto probabili, e altri 13 che si pensa siano stati suoi allievi ma in merito ai quali non esistono prove convincenti. Sono numeri significativi, perché è difficile trovare alla fine del 1700 un altro compositore che abbia avuto così tanti allievi poi diventati, a loro volta, compositori di un certo livello. Haydn fu un insegnante non solo coscienzioso, ma anche di successo e molto impegnato, pur se durante la sua vita fu attivo in molti campi. Considerazione che Haydn aveva dei suoi discepoli. La cronologia è semplice. Sembra che Haydn abbia avuto pochi allievi prima di entrare al servizio del principe Esterházy nel 1761. Oltre alle due giovani già menzionate, i primi furono Abund Mykish e Robert Kimmerling che però ebbero molto poca importanza nella storia della composizione.



As Eszterházy servant who quickly rose in the courtly hierarchy at Eisenstadt and Eszterháza, he had to instruct the female singers of the court chapel, but this was instruction in singing, technique and execution, which went without leaving documentary traces, apart from the fact the teacher made one not very gifted but apparently very attractive pupil his mistress to find consolation from his unhappy marriage. There is evidence that male members of the chapel studied with their chapel master also, and it is quite possible that some were regular pupils although we have no proof – or they learned from their chapel master in their daily contact with him and his works. The classical case is Luigi Tomasini, who came to the Eszterházy as valet, rose in the court chapel to the rank of a highly terms with Haydn. His most important works, the string quartets, could scarcely have been written without knowledge of Haydn's quartets without in the least being simple style copies, but we cannot decide whether this is the result of formal studies or just of personal and professional proximity: Tomasini as pupil or Tomasini as follower (not imitator).

We are on safer ground with those budding composers who came to Eisenstadt or Eszterháza without joining the court chapel – they were private pupils, first from the vicinity of the cultural centre of gravitation and melting-pot Vienna, later, as Haydn's fame grew throughout Europe, from farther away. Ignaz Pleyel came around 1772 as an actually fully grown musician, with a stipend of his patron Count Ladislaus Erdödy, stayed for five full years and became one of Haydn's most faithful pupils; in 1776 the count, highly satisfied with Pleyel's progress, gave Haydn a cart and two horses, whereupon Haydn, smart as always, asked his Prince (successfully) for the fodder. In 1785 Franz Anton von Weber travelled with his sons Fridolin and Edmund the long way from Eutin (near Hamburg) to Vienna to give them into Haydn's custody (whereby, in Vienna, he found his second wife who became the mother of Carl Maria von Weber). They stayed in the court chapel and as pupils of Haydn until the father picked them up again in 1788 to install them in his travelling theatre company.

After Haydn's move from Eszterháza to Vienna, the end of his active service as court chapel master and his two travels to London, the aging composer still took private pupils, and among them are nearly all of those who should play a notable part in the history of composition: Peter Hansel, Sigismund Neukomm, Franciszek Lessel, Johann Spech, Friedrich Kalkbrenner and, of course, Beethoven. Haydn stood in the zenith of his world fame; for musicians coming to Vienna it was an obligatory part of their program to call upon him and to ask for his professional advice. That the number of pupils after 1802 was only small is due to the fact that his physical strength began to fall and that one hesitated to approach him. As his "best and most grateful" pupils, he has named two of the last ones: Neukomm and Lessel. It may be characteristic that the moral category gratefulness seems to have been more important for the old composer than musical followership; at least Neukomm belongs to those pupils whose work moved very far away from the teacher, in his style as well as in his choice of genres. On the other hand, Pleyel and Neukomm have done much more for the circulation of their teacher's works than all other Haydn pupils, and Lessel seems to have looked after Haydn in his last years with special care - only after his teacher's death he returned to Poland although he apparently never played a prominent part in the music life of Vienna (and one does not even know from what exactly he lived). His piano sonatas op.2 (1804), dedicated to the teacher, are an impressive document of a nearly excessive Haydn imitation, especially in their relentless thematic work (*lavoro tematico*).

Speaking in more general terms, Haydn's pupils, on the one hand, had to submit themselves to a rigorous course in counterpoint, based upon fixed roles. Such a course could be given by another experienced teacher, in Vienna for instance by Johann Georg Albrechtsberger, a renowned theorist and conservative composer and a friend of Haydn; occasionally, Haydn sent pupils on to him, especially Beethoven with whose wayward temperament the old master could not get along. On the other hand, the pupils, when studying free composition, had to cope with a teacher whose - perhaps intimidating - authority came from a monumental lifelong achievement and who had developed a thoroughly individual and demanding style.



Quale dipendente degli Esterházy, con un rapido innalzamento nella gerarchia di corte a Eisenstadt e Eszterháza, dovette insegnare alle componenti femminili del coro della cappella di corte, ma queste furono lezioni di canto, tecnica ed esecuzione, di cui non restano tracce documentate, con l'eccezione del fatto che l'insegnante, per consolarsi di un matrimonio infelice, fece di una delle sue allieve, non molto dotata ma a quanto pare molto attraente, la sua amante. Ci sono prove del fatto che anche i componenti maschili del coro studiarono con il loro maestro di cappella, e non si esclude che alcuni di loro prendessero regolarmente lezioni da lui, pur se non si sa per certo se fosse davvero così o se imparassero attraverso il contatto quotidiano con lui e le sue opere. Un caso classico è quello di Luigi Tomasini, che arrivò dagli Esterházy come valletto, divenne un rispettato e ben pagato maestro concertista e solista di violino e pare fosse in rapporti amichevoli con Haydn. Difficilmente avrebbe potuto scrivere i suoi lavori più importanti, i quartetti d'archi, senza conoscere i quartetti di Haydn, (di cui peraltro non sono affatto semplici scopiazzature di stile), ma non si può sapere se questo fu il risultato di studi formali o della semplice vicinanza personale e professionale: Tomasini come discepolo o Tomasini come seguace (non imitatore).

Maggiori certezze esistono riguardo a quei compositori in erba che si recavano a Eisenstadt o Eszterháza, e non entravano a far parte della cappella di corte ma erano studenti privati provenienti inizialmente dalle zone vicine a quel centro di gravitazione e melting-pot culturale che era Vienna, e successivamente, con l'accrescersi in Europa della fama di Haydn, da luoghi più distanti. Ignaz Pleyel arrivò intorno al 1772 come musicista già pienamente formato, stipendiato dal suo mecenate il Conte Ladislaus Erdödy, rimase cinque anni e divenne uno dei più fedeli discepoli di Haydn.

Nel 1776, il conte, molto soddisfatto dei progressi di Pleyel, diede a Haydn un calesse e due cavalli, e Haydn, accorto come suo solito, chiese al Principe (ottenendolo) il foraggio. Nel 1785 Franz Anton von Weber fece il lungo viaggio da Eutin (vicino ad Amburgo) a Vienna per affidare i propri figli Fridolin e Edmund alla custodia di Haydn (e così conobbe a Vienna la sua seconda moglie, futura madre di Carl Maria von Weber). I due giovani rimasero nella cappella di corte e furono allievi di Haydn fino a che il padre tornò a prenderli nel 1788 per sistemarli nella sua compagnia teatrale itinerante.

Dopo il trasferimento di Haydn da Eszterháza a Vienna, la fine del suo servizio attivo come maestro di cappella di corte e i suoi due viaggi a Londra, il maturo compositore accettava ancora allievi privati, tra i quali quasi tutti coloro che avrebbero avuto un ruolo importante nella storia della composizione: Peter Hänsel, Sigismund Neukomm, Franciszek Lessel, Johann Spech, Friedrich Kalkbrenner e, naturalmente, Beethoven. Haydn era all'apice della sua fama mondiale: per i musicisti che si recavano a Vienna rivolgersi a lui per chiedere consigli professionali era imprescindibile. Se dopo il 1802 ebbe un numero ridotto di allievi si deve solamente al fatto che la sua forza fisica stava cominciando a diminuire e che quindi le persone esitavano ad avvicinarlo. Considerò come suoi "allievi migliori e più riconoscenti" due dei suoi ultimi: Neukomm e Lessel. È indicativo il fatto che l'anziano compositore attribuisse maggiore importanza alla gratitudine piuttosto che all'ammirazione: Neukomm appartiene al gruppo degli allievi che più si discostarono dal proprio insegnante, sia per stile sia per scelta di generi. D'altra parte Pleyel e Neukomm fecero molto più di tutti gli altri allievi per favorire la circolazione dei lavori del loro maestro, e sembra che Lessel sia rimasto devotamente accanto ad Haydn durante i suoi ultimi anni di vita, ritornando in Polonia soltanto dopo la sua morte, pur se pare che non abbia mai avuto a Vienna un ruolo musicale prominente (e non si sa esattamente come si guadagnasse da vivere). Le sue sonate per piano op.2 (1804) dedicate al maestro, sono un documento impressionante di un'eccessiva imitazione di Haydn, soprattutto per l'incontenibile lavoro tematico.

In termini più generali, gli allievi di Haydn dovevano, da un lato, sottomettersi, a un rigoroso corso di contrappunto, basato su regole fisse. Tale corso poteva essere impartito da un altro insegnante, a Vienna, ad esempio, da Johann Georg Albrechtsberger, un famoso teorico e compositore tradizionale amico di Haydn; a volte Haydn gli mandava alcuni suoi studenti, soprattutto Beethoven, con il cui temperamento imprevedibile il vecchio maestro non riusciva ad andare d'accordo. Dall'altro lato, gli allievi che studiavano composizione libera, si trovavano a fronteggiare un maestro la cui autorità - che probabilmente li intimoriva - derivava dai monumentali risultati di tutta una vita e che aveva sviluppato uno stile profondamente individuale ed esigente.



Thus, the pupils had to find their way between this very strong professional authority (whose force was only marginally mitigated by Haydn's natural friendliness) and the necessity to develop their talent towards a recognizable personal style, in other words, to comply with the new idea of original genius (Originalgenie). The situation became even more complicated by the spread of a poetics of genres (to which again Haydn had contributed decisively) and by the needs of a fully developed music market, largely dependent from musical fashions, in the metropolis Vienna. For a beginning composer, it was no easy situation. There were three general ways in which the pupils could react to the style of their teacher: imitation, emulation and rejection. Some of the late pupils rejected their teacher's example quite energetically. One of them was Sigismund Neukomm, although he loved his old master dearly, assisted him in his arrangements of Scotch folksongs, arranged *Il ritorno di Tobia*, the *Seven last Words of Christ* and the *Stabat Mater*, wrote piano scores and arranged the *Seasons* for string quartet. But Neukomm was a special case: he came to Haydn only after a thorough compositional training by Haydn's younger brother Michael, and he came explicitly to study "la partie esthétique de l'art" which apparently meant that he was only obliged to present new compositions which Haydn was to judge critically. But he concentrated first on Singspiel and opera, then on oratorio and neglected Haydn's central instrumental genres, symphony and string quartet, completely. The second important pupil who pursued his own path from the beginning was Haydn's last pupil, Friedrich Kalkbrenner, who - after having graduated from the Paris conservatory with great success - was sent to Haydn by his father, because he showed much more interest in the social life of Paris than in his career. Haydn sent him to Albrechtsberger first to learn counterpoint thoroughly and then introduced him into free composition; besides, he also helped with the Scottish songs. He later remembered that he had to write string quartets which Haydn derided good-naturedly because of their bizarre originality, but these super-original quartets resulted in nothing - Kalkbrenner already was and remained above all a piano virtuoso who only wrote piano pieces and piano chamber music. A late sonata (op.56, printed 1821/22) shows at least, that and how he remembered his old teacher: it is dedicated "à la mémoire de Joseph Haydn", but it is a virtuoso piece from beginning to end, and only the slow movement is an oblique allusion, because it is developed from a motif headed "une imitation du rappel des cailles", that is the call of the quail from Haydn's *The Seasons* which already Beethoven had used for a song (1803).

Among those pupils who did not reject their teacher's style, imitation was much more prominent than emulation (as it was among the Haydn-imitators beyond the circle of pupils), for the simple reason that imitation on the surface was easier than developing something somewhat original, and that it was fairly easy to imitate the small surprise strategies for which Haydn had quickly become famous: sudden pauses, sudden and violent contrasts of soft and loud, instrumental effects, sudden shifts in tonality und temporary modulations. Such tricks were used because they had been successful and were, if ingeniously introduced, highly entertaining, they could identify a composer as follower of Haydn, and they could be homage to the venerated old master. But for a more ambitious young composer, it was much more rewarding to use less the special tricks than the more general vocabulary of Haydn's musical language, the poetics of genre with their hierarchy of technical and musical demands, the grand formal design of four-movement forms for symphony and string quartet, the language of typical emotions (affetti) for typical functions of movements within the cycle (first or last movement, dance movement, slow movement), the construction of form through harmonic processes, thematic work (lavoro tematico), continuity and contrast. That this system could be modified, varied and further developed practically without limits has been proven by the history of tonal music. The best of Haydn's pupils did just that: to modify and to vary his language and to develop it further. A few examples can show that.



Gli allievi dovevano pertanto riuscire a collocarsi tra questa forte autorità professionale (la cui forza era solo marginalmente mitigata dalla naturale amabilità di Haydn) e la necessità di sviluppare il loro talento nella direzione di uno stile personale riconoscibile, in altre parole, soddisfare la nuova idea di genialità originale (Originalgenie). Questa situazione fu maggiormente complicata dalla diffusione della poetica dei generi (a cui, ancora una volta, Haydn contribuì in modo significativo) e dalle esigenze di un ben sviluppato mercato musicale, in gran parte dipendente dalle mode del momento, nella metropoli di Vienna. Per un compositore alle prime armi, non si trattava di una situazione facile.

In generale, gli studenti potevano reagire allo stile del loro maestro con tre atteggiamenti: l'imitazione, l'emulazione e il rifiuto. Alcuni degli ultimi allievi respinsero l'esempio del maestro in modo piuttosto energico. Uno di loro fu Sigismund Neukomm, nonostante abbia amato profondamente il maestro, lo abbia aiutato negli arrangiamenti di alcune canzoni popolari scozzesi, abbia arrangiato Il ritorno di Tobia, Le sette ultime parole di Cristo in Croce e lo Stabat Mater, abbia scritto partiture per pianoforte e abbia arrangiato le Stagioni per quartetto d'archi. Ma Neukomm fu un caso speciale: arrivò da Haydn soltanto dopo una completa preparazione in composizione impartitagli dal fratello minore di Haydn, Michael, e si rivolse a lui esplicitamente per studiare "la partie esthétique de l'art" (la parte estetica dell'arte), il che pare indicare che egli dovesse soltanto presentare nuove composizioni che poi Haydn avrebbe giudicato criticamente. Si concentrò però prima su Singspiel e opera, poi sull'oratorio ignorando completamente i generi strumentali centrali di Haydn, la sinfonia e il quartetto d'archi. Il secondo importante allievo di Haydn che seppe trovare il proprio cammino fin dall'inizio, fu l'ultimo, Friedrich Kalkbrenner che, dopo essersi diplomato con successo al conservatorio di Parigi, fu mandato a Haydn dal padre che lo vedeva più interessato alla vita sociale di Parigi che alla carriera. Haydn lo mandò inizialmente a Albrechtsberger a imparare perfettamente il contrappunto e poi lo avvicinò alla libera composizione; anche da lui fu aiutato nell'arrangiamento delle canzoni scozzesi. Kalkbrenner ricorderà, in seguito, che doveva scrivere quartetti d'archi che poi Haydn derideva garbatamente a causa della loro bizzarra originalità. Questi quartetti tanto originali non ebbero comunque alcun seguito, poiché Kalkbrenner era, e rimase, soprattutto un virtuoso del pianoforte che scrisse solamente pezzi per pianoforte e musica da camera. Una tardiva sonata (op.56, pubblicata nel 1821/22) mostra infine quanto e come ricordasse il suo vecchio maestro: è dedicata "à la mémoire de Joseph Haydn" (alla memoria di Joseph Haydn) ma si tratta di un pezzo di virtuosismo dall'inizio alla fine, e soltanto il movimento lento è un'allusione indiretta, essendo sviluppato da un motivo su cui è annotato "une imitation du rappel des caillies" (un'imitazione del richiamo delle quaglie), ovvero il richiamo della quaglia da Le Stagioni di Haydn, che Beethoven aveva già utilizzato per una canzone (1803). Tra gli allievi che non rifiutarono lo stile del proprio maestro c'è un numero maggiore di imitatori piuttosto che di emulatori (come accadeva tra gli imitatori di Haydn al di là della cerchia dei suoi allievi), per il semplice motivo che l'imitazione superficiale era più facile dello sviluppare qualcosa di originale, e che era alquanto semplice imitare le piccole strategie di sorpresa che avevano reso famoso Haydn: pause improvvise, improvvisi e violenti contrasti di piano e forte, effetti strumentali, inaspettati cambi di tonalità e temporanee modulazioni. Tali espedienti erano utilizzati perché avevano avuto successo ed erano, se inseriti candidamente, molto divertenti: permettevano di identificare un compositore come seguace di Haydn e potevano rappresentare un omaggio al venerato maestro. Per un giovane compositore più ambizioso, era però molto più gratificante utilizzare in misura minore gli espedienti speciali e maggiormente il vocabolario più generale del linguaggio musicale di Haydn, la poetica del genere con la gerarchia di esigenze musicali e tecniche, il grande disegno formale dei quattro movimenti per la sinfonia e il quartetto d'archi, il linguaggio delle tipiche emozioni (gli affetti) delle tipiche funzioni dei movimenti all'interno del ciclo (primo o ultimo movimento, movimento di danza, movimento lento), la costruzione della forma attraverso i processi armonici, il lavoro tematico, la continuità e il contrasto. La possibilità che questo sistema potesse essere modificato, alterato e ulteriormente sviluppato praticamente senza limiti è stata dimostrata dalla storia della musica tonale. È questo che fecero gli allievi di Haydn: modificare e variare il suo linguaggio sviluppandolo ulteriormente. Alcuni esempi lo possono dimostrare.



Johann Spech, today practically unknown, was one of Haydn's late pupils; the teacher in 1800 wrote a testimonial for him which sounds slightly reluctant and does not mention his compositional activities at all. Spech worked above all for Hungarian patrons, and he was the first composer of some reputation who composed art songs on Hungarian poetry. As a pupil of Haydn he appears in his early instrumental works, but as an independent one. Whereas it was a habit of Haydn pupils to write string quartets as op.1 and to dedicate them to the teacher, Spech published his op.1 with a dedication to one of his Hungarian patrons, and it consisted not of string quartets but of two piano trios. They are technically not yet perfect, but formally unconventional, original in their ensemble sound and especially in their development of form through sound patterns and sound processes instead of thematic work.

On the other hand, the thematic invention is rather simple and popular, the texture is much more loose than either in Haydn's or in Beethoven's piano trios, and the demands on the players are much reduced - Spech obviously aims at the typical public of the piano trio - typical not only for Vienna but also for Paris and London: the piano-playing young girl of the aristocratic and bourgeois salon who lets herself be accompanied by a moderately skilled violinist (the young man who is courting the young lady by means of domestic music making) and a less skilled cellist (the father who is taking care of propriety). Within the hierarchy of genres, this kind of piano trio had a rather modest standing, but it was extremely popular.

Spech's string quartets - six works published as op.2 in 1802 - stand at the other pole of the hierarchy: in the sequence, dimensions and character of movements, their ambitious although not very original thematic invention, their technical and spiritual demands they are obviously modelled on Haydn's late quartets. On the other hand, they are in no way copies; they have their own quite individual intonation, they do not imitate surprise strategies of the teacher, and they have - quite like the piano trios - a marked tendency to replace thematic concentration and thematic work by sound patterns. All this can clearly be seen in Spech's g-minor quartet (g-minor, the exceptional key of Viennese classicism). It is modelled in its first movement in some ways on Haydn's great g-minor quartet op.74 nr. 3 (called "rider" quartet because of the galloping rhythm of its final movement), but it lets Haydn's triplet figures dominate over all thematic developments so that in some sections a kind of rhythmicized soundscape emerges which already points a little bit towards Schubert, and this association is intensified by a pronounced "Viennese" speech melody. Spech's musical language is, audibly, on its way deeper into the 19th century, no longer quite like Haydn's language. The work fulfils the hierarchical claim which Haydn had established for the string quartet and through this claim pronounces the composer's individuality. It refers to the teacher without being an apprentice's work.

EXAMPLE 1: Johann Spech, string quartet g-minor op.2 or. 1. First movement: Allegro (to be played without repetitions). To avoid a break in the continuity of our presentation, please keep your applause for the musicians until the end of the lecture!

A quite different kind of - so to speak - discussion with Haydn and Haydn's type of string quartet writing can be seen in the three last string quartets of Anton Wranitzky (op.13, 1806) who from 1790 at the latest until his death in 1820 worked for the princes of Lobokowitz, since 1794 as their chapel master, and who together with his older brother played a conspicuous part in Viennese music life; op.13 is (like Wranitzky's first string quartets, op.1) dedicated to prince Joseph Franz Maximilian Ferdinand Lobokowitz, the sponsor of Beethoven. We know nothing about Wranitzky's studies with Haydn apart from the fact that in op.1 (1790) he calls himself "élève de Mr. J. Haydn". In a letter of 1801, Haydn praises Wranitzky's arrangement of the *Creation* for string quintet and describes him as a trustworthy person: "concerning the transformation of the *Seasons* into quartets or quintets, I think I will prefer Mr. Wranitzky's of prince Lobokowitz, since I am not only satisfied with his good transformation of the *Creation* but also quite content regarding my safety against his possible selfish use of it" (meaning a sale of it to publishers for his own profit, a technique quite common at the time).



Johann Spech, oggi praticamente sconosciuto, fu uno degli ultimi allievi di Haydn; il maestro scrisse per lui un benservito dai toni piuttosto riluttanti senza menzionare affatto la sua attività di compositore. Spech lavorò soprattutto per mecenati ungheresi e fu il primo compositore di una certa reputazione a comporre canzoni artistiche sulla poesia ungherese. Si rivela allievo di Haydn nei suoi primi lavori strumentali, ma in modo indipendente. Mentre gli allievi di Haydn erano soliti scrivere un quartetto d'archi come op.1 dedicandolo al maestro, la op.1 pubblicata da Spech furono due trii per pianoforte con dedica a uno dei suoi mecenati ungheresi. Sono composizioni ancora non tecnicamente perfette ma formalmente non convenzionali, originali nel loro suono d'insieme e soprattutto nello sviluppo della forma attraverso modelli e processi sonori invece che lavoro tematico.

D'altra parte, l'invenzione tematica è piuttosto semplice e popolare, la struttura è più slegata rispetto ai trio per pianoforte di Haydn o di Beethoven, e agli esecutori non si richiede troppa abilità, in quanto Spech ha in mente, ovviamente, il tipico pubblico di un trio per pianoforte, tipico non solo per Vienna, ma anche per Parigi e Londra: una giovane al pianoforte in un salone aristocratico o borghese accompagnata da un violinista di media abilità (un giovanotto che corteggia la ragazza con la scusa delle esecuzioni musicali domestiche) e da un violoncellista di capacità ancora più modesta (il padre che si prende cura della proprietà). Questo tipo di trio per pianoforte occupava, nella gerarchia dei generi, una posizione piuttosto bassa ma era comunque estremamente popolare.

I quartetti d'archi di Spech – sei lavori pubblicati come op.2 nel 1802 – si collocano all'altro estremo della gerarchia: per sequenza, dimensione e carattere dei movimenti, per le loro invenzioni tematiche ambiziose, pur se non molto originali, appaiono evidentemente modellati sugli ultimi quartetti di Haydn. Non si tratta comunque di copie: possiedono una propria intonazione individuale, non imitano le strategie di sorpresa del maestro e, analogamente ai trii per pianoforte, si caratterizzano per una spiccata tendenza a sostituire la concentrazione tematica e il lavoro tematico con modelli di suono. Tutto questo si rileva chiaramente nel quartetto in sol minore (sol minore, la chiave d'eccezione del classicismo viennese). Il suo primo movimento è in qualche modo modellato sul grande quartetto in sol minore di Haydn, op.74 n°3 (chiamato "Reiterquartett" per il ritmo galoppante del movimento finale), ma le terzine Haydniane dominano su tutto lo sviluppo tematico così che in alcune parti emerge una specie di paesaggio sonoro che già punta un poco a Schubert, e questa associazione è intensificata da una marcata melodia dialogica "viennese". Il linguaggio musicale di Spech è chiaramente sempre più diretto verso il diciannovesimo secolo e quindi non più uguale al linguaggio di Haydn. La composizione soddisfa i requisiti gerarchici stabiliti da Haydn per il quartetto d'archi e attraverso tali requisiti dichiara l'individualità del compositore. Fa riferimento al maestro, senza essere il lavoro di un apprendista.

ESEMPIO 1. Johann Spech, quartetto d'archi in sol minore, op.2, n°1. Primo movimento: Allegro (da suonare senza ripetizioni). Per evitare di spezzare la continuità della nostra presentazione, vi prego di non applaudire i musicisti fino alla fine della conferenza. Un tipo completamente diverso di una sorta di discussione con Haydn e la sua scrittura del quartetto d'archi, è visibile negli ultimi tre quartetti di Anton Wranitzky (op.13, 1806) che, da non più tardi del 1790 e fino alla sua morte nel 1820, lavorò per i principi Lobkowitz per i quali fu maestro di cappella dal 1794, e che, insieme con il fratello maggiore, ebbe una parte importante nella vita musicale viennese. Come i primi quartetti per archi, op.1, di Wranitzky, l'op.13 è dedicata al principe Joseph Franz Maximilian Ferdinand Lobkowitz, il mecenate di Beethoven. Nulla sappiamo degli studi di Wranitzky con Haydn tranne il fatto che nell'op.1 (1790) egli definisce se stesso come "élève de Mr J. Haydn" (allievo del Signor J. Haydn). In una lettera del 1801, Haydn elogia l'arrangiamento di Wranitzky del La Creazione per quintetto d'archi e lo descrive come persona affidabile: "riguardo alla trasformazione delle Stagioni in quartetti o quintetti, ritengo di preferire Mr Wranitzky dei principi Lobkowitz, in quanto non solo sono soddisfatto dell'ottima trasformazione de La Creazione ma mi sento anche tranquillo e al sicuro dal possibile uso a proprio vantaggio che ne potrebbe fare" (intendendo con ciò la vendita a editori per proprio lucro, una prassi piuttosto comune a quel tempo).



Anton Wranitzky's string quartets describe a long way from a rather simple Haydn imitation in op.1 and 2, stressing thematic concentration up to monothematic techniques and thematic work, to a very complicated and sophisticated relation with the great model in his last works. Op 13 carefully "composed", so to speak, as an opus of three works which are pointedly different and complementary to each other. Contrary to Haydn who throughout his life varied the form type which he had created, Wranitzky now (after having followed the Haydn type in his early quartets) looks for new ways of formal organization: only the first work shows the canonized four-movement sequence; the second is in three movements (fast-slow-fast) but inserts a little minute into the rondo finale, and the third is again in three movements, the last being not the usual rondo but a quite irregular sonata movement which - by its sonata form forms a counterpoise to the substantial first movement. Haydn's canonical sequence of movements and hierarchy of forms is no longer canonical. On the other hand, Wranitzky's work in detail makes use of all the typical structural devices of Haydn's quartets, gives them new weight and transcends them.

In a kind of shock treatment, this is demonstrated by the beginning of the second quartet:

EXAMPLE 2: Anton Wranitzky, Streichquartett a-minor op.13 nr. 2. First movement:

Allegro moderato con affetto, beginning

To begin like this is simply against the rules, be they technical or esthetic: in the beginning, one has to define the tonality of a piece clearly and simply, that is the communis opinio of the time, among the theorists and among the composers. The diminished seventh chord in the beginning, as beginning, held over ten bars, is unheard of, even shocking - although in its right place it is already common enough around 1800. But Wranitzky will not only provoke his listeners, he places himself into a tradition of unorthodox beginnings which since the 1780ies is starting to form itself and which (of course) begins with Haydn. But he does that by re-formulating the two most prominent examples for this kind of "wrong" beginning, and this proves him to be a thinking composer: Haydn's string quartet b-minor op.33 nr. 1 (1782) and, of course, Beethoven's first symphony (1800); Haydn's quartet starts with a witty play of confusion, seemingly in d-major, seemingly with a theme which is immediately split up instead of functioning as theme, and only after 10 bars - the same number as in Wranitzky's work! - an unequivocal cadence to b-minor appears, followed by a new theme. Beethoven's symphony, which was first performed under the direction of Wranitzky's brother Paul, takes a kind of counter position; the subject of its first bars is not a game of harmonic and thematic confusion and quid-pro-quo, but the principle of tonal music, the cadence, a conclusion which is used here for a beginning, to let the final appearance of c-major become a spectacular event. Wranitzky is closer to Haydn than to Beethoven, but his ten bars are more straight-lined and above all not a paradoxical interlacing of introduction and first theme (as in Haydn's quartet) or the beginning of an introduction after which the real introduction is still to come (as in Beethoven's symphony) - Wranitzky's ten bars are the first theme of the movement.

EXAMPLE 3: Anton Wranitzky, first movement complete (without repetitions, and please without applause)
Wranitzky's late string quartets belong to the subtlest examples of a Haydn reception which, on a very high level, found its way between mere imitation and excessive emulation. Haydn's oldest favourite pupil, Ignaz Pleyel, took a quite different path when he published his first string quartets and piano trios and with this energetic action established himself as a new chamber music composer (thus immediately inviting comparison with Haydn in two of his favourite genres): first 1782-87 seven opera string quartets (48 works), then 1788-98 eleven opera piano trios (43 works). In both fields, already the first opus had such a overwhelming success that the composer need not see any reason to depart from the road he had taken - and his publishers knew that he was a safe bet. And this road led to the zenith of fame - around 1800, Pleyel was the most successful, most frequently printed and probably most frequently played composer in Europe. But it also led far away from his teacher, albeit in such a way that the relationship always remained obvious: on the one hand, in Pleyel's clever and always entertaining imitation of Haydn's surprise strategies (sudden stops, changes of tonality and surprising turns of modulation, delayed ends, witty turns of motivic play), on the other hand, imitation of Haydn's typical intonations for first, slow and final movements, but all this in a carefully moderate way.



I quartetti d'archi di Anton Wranitzky, op.1 e op.2, sono ben lontani da una semplice imitazione di Haydn e pongono l'accento sulla concentrazione tematica fino alle tecniche monotematiche e al lavoro tematico, per arrivare poi, negli ultimi lavori, a un rapporto molto complicato e raffinato con il grande modello. L'op.13 è "composta" con molta cura, come opera di tre composizioni chiaramente diverse e complementari tra di loro. Al contrario di Haydn, che per tutta la vita variò la forma da lui creata, Wranitzky cerca ora (dopo avere seguito Haydn nei suoi primi quartetti) nuove modalità di organizzazione formale: solamente il suo primo lavoro mostra la sequenza canonica dei quattro movimenti; il secondo è in tre movimenti (velocemente-veloce) ma con l'inserimento di un piccolo minuetto nel rondò finale, e il terzo è anch'esso in tre movimenti, dove l'ultimo non è il consueto rondò ma un movimento sonata piuttosto irregolare che - proprio per la sua forma sonata, fa da contrappeso all'imponente primo movimento. La sequenza canonica di Haydn di movimenti e gerarchia di forme, non è più canonica. D'altra parte, il lavoro di Wranitzky utilizza tutti gli accorgimenti strutturali tipici dei quartetti di Haydn, dà loro nuovo peso e li trascende.

Con una specie di trattamento shock, ne abbiamo la dimostrazione all'inizio del secondo quartetto:

ESEMPIO 2: Anton Wranitzky, quartetto in la minore, op.13, n° 2. Primo movimento: Allegro moderato con affetto, inizio.

Iniziare in questo modo significa semplicemente andare contro le regole, tecniche o estetiche che siano. All'inizio si deve definire la tonalità del pezzo in modo chiaro e semplice, com'era communis opinio tra i teorici e i compositori del tempo. L'accordo di settima diminuita all'inizio, tenuto per dieci battute, è qualcosa di mai udito e addirittura scioccante, pur se, collocato al giusto posto, era già abbastanza comune verso il 1800. Wranitzky non solo provoca i suoi ascoltatori, ma si colloca in una tradizione di inizi non convenzionali che prende forma a partire dal 1780 e che (naturalmente) comincia con Haydn. Tutto questo lo fa riformulando i due principali esempi di questo tipo di inizi "sbagliati" dimostrando così di essere un compositore pensante: il quartetto d'archi in si minore op.33, n°1 (1782) di Haydn e, naturalmente, la prima sinfonia di Beethoven (1800). Il quartetto di Haydn inizia con un arguto gioco di confusione, apparentemente in re maggiore, apparentemente con un tema che, però, non funge da tema ma è immediatamente spezzato, e soltanto dopo 10 battute - lo stesso numero di battute del lavoro di Wranitzky! - appare una inequivocabile cadenza in si minore, seguita da un nuovo tema. La sinfonia di Beethoven, che fu inizialmente eseguita sotto la direzione del fratello di Wranitzky, Paul, ha invece una specie di posizione contraria: il soggetto delle prime battute non è un gioco di confusione tematica e armonica e di quid-pro-quo, ma il principio della musica tonale, la cadenza, una conclusione usata qui come inizio, per rendere spettacolare la comparsa finale del do maggiore. Wranitzky è più vicino a Haydn che a Beethoven, ma le sue dieci battute sono più dirette e soprattutto non sono un paradossale intreccio di introduzione e primo tema (come nel quartetto di Haydn) o l'inizio di un'introduzione a cui deve ancora fare seguito la vera introduzione (come nel caso di Beethoven): le dieci battute di Wranitzky "sono" il primo tema del movimento.

ESEMPIO 3: Anton Wranitzky, primo movimento completo (senza ripetizione e, per favore, senza applausi)

Gli ultimi quartetti d'archi di Wranitzky sono tra gli esempi più sensibili di un modo di recepire Haydn che, a livello molto alto, si colloca tra la mera imitazione e l'eccessiva emulazione. Il più vecchio degli allievi preferiti di Haydn, Ignaz Pleyel, scelse una via molto diversa quando pubblicò i suoi primi quartetti d'archi e trii per pianoforte e con questa energica azione si qualificò come nuovo compositore di musica da camera (invitando immediatamente al confronto con Haydn in due dei suoi generi favoriti): inizialmente, 1782-87, sette opere di quartetti d'archi (48 pezzi), quindi, 1788-98, undici opere di trii per pianoforte (43 pezzi). In entrambi i campi, già la prima delle opere ebbe un tale incredibile successo che il compositore non trovò ragione alcuna per abbandonare la strada che aveva preso e che i suoi editori sapevano che era una scommessa vincente. Se questa strada lo condusse all'apice della fama - verso il 1800 Pleyel fu il compositore di maggiore successo, il più pubblicato e probabilmente il più eseguito in Europa -, lo portò anche lontano dal suo maestro, pur mantenendo evidente il rapporto con lui nelle intelligenti e sempre piacevoli imitazioni delle strategie di sorpresa di Haydn (pause improvvise, cambi di tonalità e sorprendenti cambiamenti di modulazione, conclusioni ritardate, brillanti giri di gioco motivico) da una parte e nell'imitazione delle tipiche intonazioni di Haydn per i movimenti primo, lento e finale, dall'altra; il tutto, però, in modo accuratamente contenuto.



The result was an eminently marketable simplification of Haydn's style which was understood as such by discerning contemporaries. Mozart wrote to his father about Pleyel's string quartets op.1: "...now quartets by a certain Pleyel have come out, he is a pupil of Haydn. You should try to get them, it is worthwhile. They are written very well and are very pleasant; you will easily recognize his master. It will be good and fortunate for music if in due course Pleyel will be able to replace Haydn for us!" For Mozart who rarely approved of any of his colleagues apart from Haydn, this was nearly extravagant praise. From an already historical perspective, Hans Georg Nägeli in 1826 saw it more soberly: "... it is a historical fact that he [Pleyel] with his lower style paved the way towards Haydn's more elevated style – Haydn's quartets, this glorious treasure of art, earlier known, were played not frequently; they were for many people too difficult to play and above that to understand; one could, as the saying went, not everywhere find "four players of equal strength". Pleyel gave slighter fare; his quartets were easy to play and easy to understand, and this attracted less experienced players". Pleyel himself had in the dedication of his op.1, which at least partly had been composed in Italy 1782/83, stressed the so-to-speak popular style of the works but had attributed it to the taste prevailing in Italy: "Scrisi questi quartetti in Italia, e quindi secondo il gusto dominate di colà; non sono nè si difficili nell'esecuzione, nè si profondi nell'arte, come i miei precedenti, bensì composti così a bella posta, acciò si rendano più comuni, e piacevoli". Much in the same way, although with many changes in detail, the later string quartet opera are composed "a bella posta" with the aim of easy comprehensibility and entertaining amiability.

But Pleyel does not simply simplify Haydn's style - he abandons central features of the model which Haydn had created, he adopts features of the more popular Viennese style of quartet writing of the 1780ies, and he tries to surpass this more popular style by pure inventiveness. The most obvious difference from Haydn is the number and sequence of movements. Not one of his string quartet opera shows exclusively the "classical" sequence of four movements with the minuet in the third place, and only one opus is composed of four-movement works alone.

Instead, three movements are Pleyel's norm. Of course, three-movement string quartets were still common enough in Vienna at this time but he goes one step further in inventing all kinds of entertaining variations of the common sequence (fast movement in sonata form – slow movement in simple tripartite or variation form - fast movement in rondo or variation form). Haydn's strategy to develop one model and then to explore the possibilities inherent in this model systematically and over a long space of time - this strategy was not at all Pleyel's business, and so he presented quite different forms already in his op.1. Regular sonata-form movements in which entertaining ideas are simply following each other stand next to nearly archaic movements with shortened recapitulation in which the principal theme reappears quite at the end, as a postscript – a formal pun, at first sight rather close to Haydn's witty endings which, however, depend on complete sonata and elaborated rondo forms. Sonata movements without any thematic work stand next to movements with thematic fragmentation carefully kept on a lower level than is usual with Haydn; sonata movements with thematic concentration stand next to movements with an abundance of themes. Next to the thematic development in simplified Haydn technique stands the construction of form by conventional thematic patterns without fixed function and fixed sequence so that they can be built into the form at different places (which is made the easier by Pleyel's tendency to separate formal units from each other by conventional cadences plus pauses). The simplest textural type of melody with accompaniment stands next to elaborated four-part textures and concertante writing. Simple constructions of form by two-, four- and eight-bar sections with their repetitions, in slow harmonic rhythm, which are by far dominant, stand beside occasional experiments with asymmetrical periods which however, again in contrast to Haydn's technique, remain without structural consequences.



Il risultato fu una semplificazione molto commerciabile dello stile di Haydn, e tale la considerarono i contemporanei più perspicaci. Riguardo ai quartetti d'archi, op.1 di Pleyel, Mozart scrisse a suo padre: "... ora sono usciti i quartetti di un certo Pleyel, allievo di Haydn. Dovresti procurarteli, ne vale la pena. Sono gradevoli e scritti molto bene; riconoscerai facilmente il suo maestro. Sarebbe un bene per la musica se, a tempo debito, Pleyel potesse sostituire Haydn per noi!". Per Mozart che, eccezion fatta per Haydn, difficilmente trovava parole di apprezzamento per i suoi contemporanei, si trattava di una lode quasi stravagante. Nel 1862, da una prospettiva ormai storica, Hans Georg Nügell espresse un parere più moderato: "... è fatto certo che lui [Pleyel], con il suo stile più basso, spianò la strada verso lo stile più alto di Haydn: i quartetti di Haydn, glorioso tesoro artistico e ben conosciuti in passato, non erano eseguiti con frequenza; per molti erano troppo difficili da suonare e, soprattutto, da comprendere; non era sempre possibile, come si diceva, trovare ovunque 'quattro musicisti di capacità adeguata'. Pleyel risultò meno impegnativo: i suoi quartetti erano facili da suonare e facili da comprendere e pertanto attrassero musicisti di minor esperienza". Lo stesso Pleyel, nella dedica della sua op.1, composta almeno in parte in Italia, nel 1782/83, sottolineò, in un certo senso, lo stile popolare delle composizioni, attribuendolo, però, al gusto prevalente in Italia: "Scrissi questi quartetti in Italia, e quindi secondo il gusto dominante di colà: non sono né sì difficili nell'esecuzione, né sì profondi nell'arte, come i miei precedenti, ma composti così a bella posta, acciò si rendano più comuni e piacevoli". In modo praticamente simile, pur se con molti dettagli differenti, le successive opere di quartetti d'archi sono composti "a bella posta" allo scopo di risultare di facile comprensione e gradevole intrattenimento.

Ma Pleyel non si limita a semplificare lo stile di Haydn e abbandona le caratteristiche centrali del modello creato da Haydn, adottando quelle dello stile viennese più popolare della scrittura dei quartetti del decennio 1780, cercando di superare questo stile più popolare attraverso la creatività pura. La differenza più evidente da Haydn è il numero e la sequenza dei movimenti. Non una sola delle sue opere di quartetti d'archi mostra esclusivamente la sequenza "classica" di quattro movimenti con il minuetto al terzo posto, e soltanto un'opera è costituita unicamente da composizioni di quattro movimenti. Al contrario, la norma per Pleyel sono i tre movimenti. Naturalmente, i quartetti d'archi a tre movimenti erano ancora piuttosto comuni nella Vienna di allora, ma lui si spinse un passo più avanti inventando ogni tipo di variazioni di intrattenimento della normale sequenza (movimento veloce in forma sonata – movimento lento in forma semplice tripartita o di variazione – movimento veloce in forma di rondò o di variazione).

La strategia di Haydn era quella di sviluppare un modello e quindi esplorare sistematicamente e per lungo tempo le possibilità insite in questo modello, ma questa strategia non interessava affatto Pleyel e quindi egli presentò forme alquanto diverse già nella sua op.1.

I normali movimenti sonata in cui le idee di intrattenimento vengono semplicemente una dopo l'altra si trovano accanto a movimenti quasi arcaici con ricapitolazioni abbreviate in cui il tema principale riappare quasi alla fine, simile a un poscritto, in un gioco a prima vista accomunabile alle brillanti conclusioni di Haydn che, tuttavia, dipendono dalle forme sonata e rondò. I movimenti sonata senza alcun lavoro tematico stanno accanto ai movimenti con frammentazione tematica mantenuta accuratamente a un livello più basso di quello usualmente scelto da Haydn; movimenti sonata con concentrazione tematica si trovano accanto a movimenti con abbondanza di temi. Accanto allo sviluppo tematico secondo la tecnica di Haydn semplificata, si trova la costruzione della forma per mezzo di modelli tematici tradizionali senza funzione fissa e senza sequenza fissa, così da permettere la costruzione della forma in punti diversi (il che è reso più facile dalla tendenza di Pleyel a separare le diverse unità formali servendosi di cadenze tradizionali e pause). Il tipo di struttura più semplice della melodia con accompagnamento sta accanto alle elaborate strutture in quattro parti e alla scrittura concertante. Semplici strutture di forme in sezioni di due, quattro e otto battute con le loro ripetizioni in ritmo armonico lento, ampiamente dominanti, stanno accanto a esperimenti occasionali con periodi asimmetrici che tuttavia, ancora in contrasto con la tecnica di Haydn, restano senza conseguenze strutturali.



The final movement of Pleyel's string quartet op.1 nr. 2 may serve as an example of the systematic simplification or Haydn's quartet style, or the clever imitation of Haydn's surprise strategies, and of Pleyel's inventiveness in matters of form and melodic charm. After two fast movements - one in sonata form, the other a minuet - the third movement starts as a dialogue between the song-like slow movement one would expect by now and a presto with the typical features of a "haydnesque" finale (2/4 meter, brisk movement in eighth notes, quick runs and thundering chords, general intonation of a quick dance) - but after the second statement of the adagio, the presto suddenly runs away, begins to stumble, becomes entangled in helpless repetitions of its opening motif and is finally stopped by two fortissimo cadence chords - but with a piano afterthought.

It is a movement full of wit and vigour (or, in Mozart's words: "you will easily recognize his master"), but in its overall shape much simpler and easier to understand than anything Haydn has written in the 1780ies.

EXAMPLE 4: Ignaz Pleyel, string quartet op.1 nr. 2. Finale: Adagio ma non troppo/Presto (without repetitions)

This is perfect musical entertainment, rather far away from the intellectual effort which Haydn expects of his players and listeners. Haydn's string quartets draw their entertainment value from their "wit", wit in the sense of the Enlightenment; Pleyel's quartets (and even much more his piano trios) draw their entertainment value from their social correctness which presents itself as elevated simplicity.

Pleyel was without any doubt a highly gifted composer, perhaps the most gifted pupil Haydn ever had - a fascinating person who first rose from the Austrian village schoolmaster's child to the most successful composer in Europe, then to the most successful music publisher in France, then to the most successful piano manufacturer in Europe, a selfmademan of imposing stature and a pioneer of modern cultural industry. From Haydn he learned his craft, thinking in musical genres, but he also observed the musical market in the big cities grew quickly and split up into different strata of the general musical public, and, being an astute businessman, he served their different needs by different products. That was the opposite position to that of Haydn's greatest, but as a pupil shipwrecked, pupil Beethoven, and to Mozart who was not Haydn's pupil but Haydn's greatest admirer and who in his six string quartets dedicated to his venerated friend changed Haydn's string quartet into something quite different. But these are different stories.



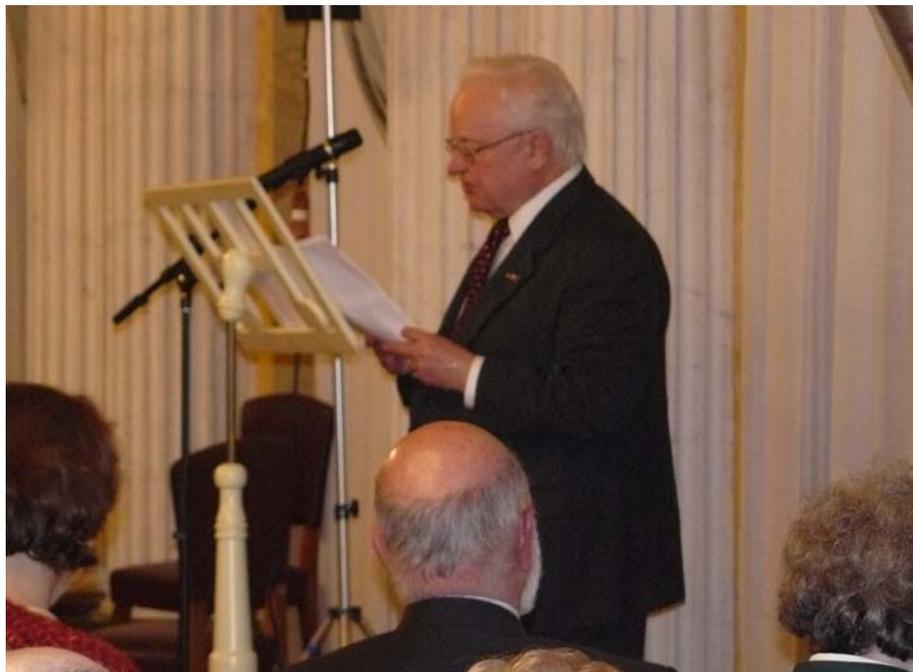
Il movimento finale del quartetto d'archi op.1 n°2 di Pleyel fornisce un esempio di semplificazione sistematica dello stile dei quartetti di Haydn, dell'intelligente imitazione delle strategie di sorpresa di Haydn, e dell'inventiva di Pleyel in materia di forma e incantesimo melodico. Dopo due movimenti veloci – uno in forma sonata, l'altro un minuetto – il terzo movimento inizia come dialogo tra il movimento lento come una canzone, che ci si aspetterebbe, e un presto con le tipiche caratteristiche di un finale "alla Haydn" (misura 2/4, movimento vivace in otto note, rapide volate e accordi fragorosi, intonazione generale di una breve danza) ma dopo la seconda esposizione dell'adagio, il presto improvvisamente svanisce, inizia a incepparsi, si avviluppa in ripetizioni senza via d'uscita del motivo iniziale fino ad essere interrotto da due accordi di cadenza in fortissimo con un ripensamento piano.

È un movimento pieno di ingegno e vigore (e, secondo le parole di Mozart: "...riconoscerai facilmente il suo maestro"), ma nella sua forma generale molto più semplice e molto più facile da comprendere di qualsiasi cosa Haydn abbia scritto nel decennio 1780.

ESEMPIO 4: Ignaz Pleyel, quartetto d'archi op.1 n°2. Finale: Adagio ma non troppo / Presto (senza ripetizioni).

Questo è un perfetto intrattenimento musicale, piuttosto distante dallo sforzo intellettuale che Haydn pretende dai suoi esecutori e dal pubblico. I quartetti d'archi di Haydn traggono il valore d'intrattenimento dal loro "spirito", spirito nel senso di illuminazione; i quartetti di Pleyel (e ancora di più i suoi trii per pianoforte) traggono il valore d'intrattenimento dalla loro correttezza sociale che si presenta come elemento di alta semplicità.

Pleyel fu senza dubbio un compositore molto dotato, forse l'allievo più dotato che Haydn abbia mai avuto, una persona affascinante che passò dall'essere il figlio del maestro di scuola di un villaggio austriaco, all'essere prima il compositore di maggiore successo in Europa, poi l'editore di maggiore successo in Francia e infine il costruttore di pianoforti di maggiore successo in Europa; un uomo fattosi da sé, di grande statura e un pioniere della cultura industriale moderna. Da Haydn apprese la sua maestria, il pensare in musica e il pensare in generi musicali ma osservò anche che il mercato musicale delle grandi città cresceva rapidamente e si divideva nei diversi strati del pubblico musicale nel suo insieme per cui, essendo un astuto uomo d'affari, soddisfò le diverse esigenze offrendo diversi prodotti. La sua fu la posizione opposta a quella del più grande allievo di Haydn (pur se come allievo fu un naufrago), Beethoven, e a quella di Mozart, che non fu allievo di Haydn ma fu il suo più grande ammiratore e nei suoi sei quartetti d'archi dedicati al venerato amico, trasformò il quartetto d'archi di Haydn in qualcosa di molto diverso. Ma questa è un'altra storia.



Ludwig Finscher, born in Kassel (Germany) is one of the most important musicologists in the world and an outstanding expert on the history of western music.

He is not only highly admired among leading German musicologists, he is also acclaimed by the international academic community. He has served as President of the German Musicological Research Society and of the International Musicological Society, is a member or honorary member of several German and foreign academies and holds the Orden Pour le Mérite..

Ludwig Finscher, Professor Emeritus at the University of Heidelberg, received the Balzan Prize 2006 for the History of Western Music since 1600 with the following motivation: "For his wide-ranging research activity in the field of musicology, for his penetrating, memorable insights into great works of music, for his profound commentaries on musical phenomena as well as his editorial direction of the new edition of the encyclopaedia *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, which makes the newest research accessible to a wide circle of musicians and music lovers".

He has written monographs on Joseph Haydn and on chamber music. His enormous contribution to the new edition of the encyclopedia of music, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, should also be noted. He is the editor-in-chief of this extensive publication (currently at 26 volumes), for which he has also authored about 40 articles, some of which are exhaustive.

Ludwig Finscher, nato a Kassel, in Germania, viene annoverato tra i più importanti studiosi di musicologia a livello mondiale. La reputazione di cui gode nel mondo accademico internazionale si riflette nei prestigiosi incarichi che ha ricoperto: Presidente della Società tedesca di Musicologia e della Società internazionale di Musicologia, membro onorario di numerose accademie in Germania e all'estero, e dell'ordine Pour le Mérite.

Professore Emerito all'Università di Heidelberg, gli è stato attribuito il Premio Balzan 2006 per la storia della musica occidentale dal XVII secolo "Per il suo intenso impegno di ricerca nel campo delle scienze musicologiche, per le sue penetranti e memorabili interpretazioni di capolavori musicali, per i suoi profondi commenti ai fenomeni musicali così come per la sua direzione editoriale della nuova edizione dell'enciclopedia Die Musik in Geschichte und Gegenwart (La musica nella storia e nel presente), che rende le più recenti ricerche accessibili a una vasta cerchia di musicisti e amanti della musica".

Nella nuova edizione in 26 volumi dell'enciclopedia lo studioso tedesco figura non solo in qualità di curatore generale, ma anche come autore di circa 40 articoli, molti dei quali particolarmente consistenti e significativi. I suoi approfonditi studi sul quartetto d'archi, sulla musica da camera e su Joseph Haydn sono opere di riferimento fondamentali.



The **Cameleon Quartet** was founded in October 2006 by members of the Alban Berg Quartet and by Johannes Meissl, who is still closely following its development. Its members are Pawel Zalejski, violin, Bartosz Zachlod, violin, Piotr Szumiel, viola and Piotr Skweres, cello.

The Quartet has been professionally trained by Anner Bijlsma, Giuliano Carmignola, Hatto Beyerle, Erich Höbarth, Milan Skampa and many other important musicians.

International tours include countries such as Germany, England, Italy, Austria and Finland, and performances at Wiener Hofburg, Galleria dell'Accademia in Florence and Crucible Theatre of Sheffield. Participation to festivals include the Musiksommer Leipzig International, the Internationales Musikfest Goslar-Harz, and the RNCM Chamber Music Festival. It is one of the European emerging young ensembles: in May 2007 it joined the European Chamber Music Academy and the association Yehudi Menuhin Live Music Now.

Prizes and acknowledgements include the Bela Bartok and Ignaz Pleyel Prize for the best interpretation, by "Internationale Sommerakademie Prag-Wien-Budapest", the special Prize for best performance at the Third International "Joseph Haydn" Chamber Music Competition in Vienna, and most recently the Vittorio Emanuele Rimbotti Competition held in Fiesole. The first recording which includes Joseph Haydn's works will be published in March 2008 under the patronage of the "Universität für Musik und darstellende Kunst" of Vienna.

*Il **Quartetto Cameleon**, creato da componenti del Quartetto Alban Berg nonché da Johannes Meissl, che lo segue dalla sua fondazione, nell'ottobre del 2006, è composto da Pawel Zalejski al violino, Bartosz Zachlod al violino, Piotr Szumiel alla viola e da Piotr Skweres al violoncello.*

Ha svolto corsi di perfezionamento con Anner Bijlsma, Giuliano Carmignola, Hatto Beyerle, Erich Höbarth, Milan Skampa e molti altri importanti maestri.

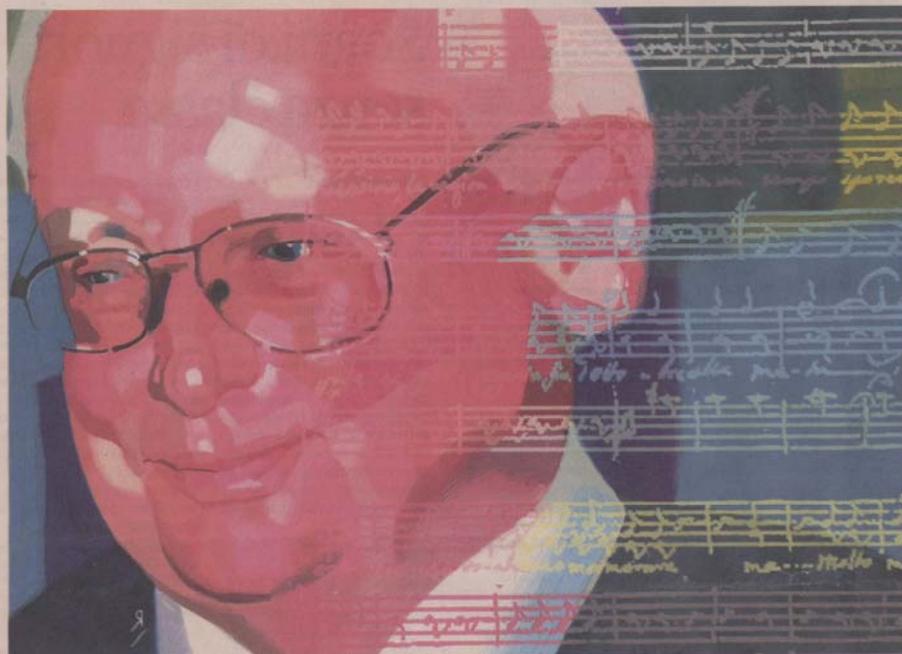
Ha svolto tournée internazionali in Germania, Inghilterra, Italia, Austria e Finlandia, esibendosi alla Wiener Hofburg, alla Galleria dell'Accademia a Firenze e al Crucible Theatre di Sheffield; è stato ospite di numerosi festival tra i quali il Musiksommer Leipzig International, l'Internationales Musikfest Goslar-Harz, il RNCM Chamber Music Festival. È una delle giovani ensemble emergenti sulla scena musicale europea: da maggio 2007 è membro della European Chamber Music Academy e dell'associazione Yehudi Menuhin Live Music Now; ha ottenuto numerosi premi ed onorificenze quali il Premio Bela Bartok und Ignaz Pleyel per l'Interpretazione dell'Internationalen Sommerakademie Prag-Wien-Budapest, il premio speciale per la migliore interpretazione al terzo concorso internazionale Haydn a Vienna e, proprio in questi giorni, il concorso Vittorio Emanuele Rimbotti, di Fiesole. Nel marzo del 2008 è prevista l'uscita del primo lavoro discografico comprendente opere di Joseph Haydn sotto il patronato della Universität für Musik und darstellende Kunst di Vienna.

Il Sole 24 Ore – DOMENICA, 16/03/2008

A colloquio con Finscher

Italia, che melodia!

Lo studioso tedesco, premio Balzan, loda la qualità dei nostri direttori ed esecutori, ma lancia un allarme: «L'Occidente trascura le note»



Maestro. Friedrich Ludwig Finscher, 78 anni, in un disegno di Domenico Rosa

Maestri viaggianti

Musicisti italiani attivi in area austro-germanica? Grandi affermazioni al vertice, soprattutto fra i direttori d'orchestra. Condizioni difficili per gli italiani giovani anche molto dotati. Cinque esempi di italiani che hanno "conquistato" la Germania: quattro Maestri dal podio, un giovane pianista.

● Claudio Abbado, n. Milano 1933: dal 1989 al 2002, alla guida dei Berliner Philharmoniker.

● Riccardo Muti, n. Napoli 1941: ha avuto e ha incarichi fondamentali e storicamente tali da segnare date memorabili in vari teatri e alla guida di varie compagnie d'Austria e di Germania, in particolare presso i Wiener Philharmoniker di Vienna e a Salisburgo.

● Riccardo Chailly, n. Milano 1953: dal 2005 a capo dell'Orchestra del Gewandhaus-Orchester di Lipsia.

● Fabio Luisi, n. Genova 1959: direttore all'Opera di Graz nel 1984-1987, a capo dell'Orchestra del Mitteldeutscher Rundfunk di Lipsia, oggi alla guida della Staatskapelle Dresden e dell'Orchestra della Staatsoper di Dresda.

● Massimiliano Genot, n. Pinerolo 1968: pianista e compositore, è stato scelto come pianista principale nelle attività preparatorie agli spettacoli del Festival di Bayreuth, e come artista di collegamento tra il Festspielhaus di Bayreuth e l'Associazione Richard Wagner di Venezia.

di Quirino Principe

«Fino al Premio Balzan è stato assegnato a personaggi attivi nel campo della musica soltanto due volte: a Paul Hindemith nel 1962 e a György Ligeti nel 1991. Oggi, premiando in me, per la prima volta, un musicologo, la Fondazione Balzan rende onore a una disciplina scientifica la quale, per dirla in termini blandi ("gelinde gesagt"), non è proprio, direi, al centro del pubblico interesse; non lo è neppure in ambito universitario».

Friedrich Ludwig Finscher, che impietosamente ripete le parole da lui pronunciate a Roma, ringraziando per il Premio, ai Lincei, dinanzi al nostro presidente della Repubblica, venerdì 24 novembre 2006, è nato a Kassel venerdì 14 marzo 1930. Il caso vuole che ci si incontri nella sede milanese della Fondazione Balzan proprio nel giorno del suo compleanno, e un "Urbild", l'Eterno Ritorno, fa sì che quest'anno quella data cada di nuovo di venerdì. Anche il Destino fece nascere questo studioso, oggi simbolo vivente dell'alta tradizione musicologica tedesca, nella città in cui agisce l'editore di musica più scientificamente autorevole in Occidente: Bärenreiter.

Fresco e vigoroso settantottenne, bei capelli candidi, Finscher pare uscito da un film "di ruoli" come se ne facevano a Hollywood negli anni Quaranta, una

I dischi del Sole

Niccolò Castiglioni, "Cangianti"; Alfonso Alberti, pianoforte; 1 cd col legno.

● Era una persona tenerissima, Niccolò Castiglioni. Di grande umorismo. Difeso con tenace serietà. Come è solo dei grandi umoristi. Una volta lo trovarono in montagna, mentre passeggiava con dei fuscilli che penzolavano dalle orecchie: a chi gli chiedeva il motivo, spiegava pacato che gli era stato detto che quelle erbe facevano bene all'udito. Adorabile Maestro. Esce tutto il suo profilo, artistico, umano, in questa meritevole e gustosa integrale della sua produzione per pianoforte. La propone un giovane musicista, Alfonso Alberti, trentenne, già allievo del Verdi di Milano, fine di intelligenza e scapricciato nel tocco. I numeri raccolti sono in tutto 34: alcuni sono miniature al cubo, una spruzzata di suoni, altri, come *Cangianti*, scritto per Darmstadt nel 1959, stanno corposi, un filo dimostrativi, come usava. Ma il musicista era troppo ricco, fantasioso, e amante del pianoforte, per farsi ingabbiare. Alberti ne ripercorre con eccellenza la smerigliata personalità: Castiglioni, scomparso nel 1996, in punta di piedi, come testimonia la ricchezza di questo impaginato, è ancora tutto da riscoprire.

C.M.

sorta di Charles Coburn o di Donald Crisp: il "dottore" sapiente, razionale e saggio. Eppure, l'aura di gentilezza che egli irradia e la luminosa nobiltà del suo sguardo non attenuano l'intento sferzante di quel "gelinde gesagt". Sappiamo che egli sta soavemente bacchettando la comunità scientifica europea, ma... e le più gravi e specifiche colpe dello Stato italiano a danno della musica?

Sorride: «Sì, mi è noto il disagio che il mondo della musica dichiara, in Italia. Eppure, mi creda, dal nostro punto di osservazione, noi austro-tedeschi abbiamo una diversa impressione. Riconosciamo nella musica quale oggi si fa in Italia una realtà vitale, inventiva e ricca. Ci colpisce soprattutto, dei musicisti italiani, la varietà, la molteplicità ("Vielfältigkeit"... Finscher sottolinea la parola) dei talenti. Magnifici musicisti escono dai vostri Conservatori, direttori italiani sono insediati alla testa di illustri orchestre nel mondo, anche austro-tedesche...».

Interferiamo: «Già, i direttori: chi è al vertice, per talento o fortuna o grazie a entrambi, s'impone. Ma... e la vita musicale diffusa, i giovani? Regna la disperazione, in Italia!». Replica: «Certo, dalle istituzioni non viene un impulso al coordinamento delle capacità e delle risorse, e la frammentazione supera le convergenze. Tra la realtà musicale del Piemonte e quella di Napoli (città di eccellenti musicisti) c'è una divergenza organizzativa maggiore di quella che pur tuttavia esi-

ste tra due aree opposte della Germania. Infine, le confesso che il crescente disinteresse delle istituzioni per quell'instabile bene che è la musica, è un fenomeno ormai generalizzato in Occidente».

Laureato a Göttingen nel 1954 con una dissertazione sulle Messe e i Motetti di Loyset Compère (ca. 1450-1518), autore di libri definitivi, Finscher ha compiuto un lavoro immane di scavo critico e di sistemazione storiografica. Già presidente della Società Internazionale di Musicologia, docente in vari atenei, è professore emerito ad Heidelberg (dove ebbe una prestigiosa cattedra nel 1981). Una buona metà del lavoro musicologico che oggi si compie nel mondo non sarebbe possibile senza gli strumenti da lui realizzati: edizioni critiche di musiche antiche e moderne, giganteschi repertori e dizionari.

Suo *opus maius* è, in tale ambito, la direzione e il coordinamento della nuova e ricchissima «Mgg» (Musik in Geschichte und Gegenwart). «Lei, professor Finscher, ha una luminosa concezione "cosmica" e architettonica della musica...». «Sì, dove è musica, là c'è ordine, anche quando si avvertono come nel finale di *Don Giovanni*, forze infernali che fanno paura... no, non elementi narrativi o drammaturgici o scenici. Parlo della musica, è essa che, quando vuole, fa davvero paura. Ma la costruzione del cosmo musicale ha sempre la meglio sugli sforzi distruttivi».

Amadeus, luglio 2008

LUDWIG FINSCHER

Visione d'insieme

Tedesco, è uno dei musicologi più autorevoli della sua generazione. La sua impresa più impegnativa è stata la direzione di una monumentale enciclopedia

di CESARE FERTONANI

L'enciclopedia *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, la cosiddetta *MGG* (www.mgg-online.com), è una vera e propria *summa* del sapere musicale in lingua tedesca. Per pubblicarne la nuova edizione (Bärenreiter e Metzler),

ci sono voluti oltre dieci anni, con 27 volumi apparsi – indici e supplementi a parte – tra il 1994 e il 2007; una differenza sostanziale, questa, rispetto alla seconda edizione dell'enciclopedia rivale britannica, il *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, pubblicato in un'unica soluzione nel 2001. L'impresa, è il caso di dirlo, della nuova *MGG* è stata diretta da Ludwig Finscher. Oggi professore emerito dell'Università di Heidelberg, Finscher può vantare un altro primato non da poco: è il primo storico della musica ad aver vinto, nel 2006, il prestigiosissimo "Premio Internazionale Balzan" che, intitolato al giornalista e direttore amministrativo del *Corriere della Sera* Eugenio Balzan (1874-1953), promuove attività nel campo delle scienze, delle arti e delle iniziative umanitarie.

Nato nel 1930 a Kassel, Finscher è tra i più eminenti musicologi tedeschi; ha insegnato a lungo soprattutto



a Francoforte e a Heidelberg, ricoprendo anche importanti incarichi istituzionali (tra gli anni Settanta e Ottanta è stato, tra l'altro, presidente della Società Tedesca di Musicologia e poi anche della Società Internazionale di

Musicologia). Autore di diversi libri e numerosissimi saggi, ha dedicato i suoi studi a un campo di interessi che va dal Quattrocento al Novecento, concentrandosi soprattutto sul periodo del classicismo: basterà ricordare al riguardo i fondamentali volumi sulla storia del quartetto per archi (1974) e della sinfonia (2001) nonché la monografia su Haydn (2000).

Abbiamo incontrato Ludwig Finscher in occasione di una lezione-conferenza su *Joseph Haydn e i suoi allievi* tenuta alla Villa Reale di Milano proprio per celebrare il "Premio Balzan".

Che cosa significa per lei essere il primo musicologo ad aver ricevuto il "Balzan"?

«Ricevere questo premio è stato anzitutto un grandissimo onore; un onore magnifico e che mi ha molto sorpreso. In secondo luogo, il denaro del premio

consentirà di realizzare un progetto di ricerca cui tengo particolarmente, un catalogo ragionato e sistematico della tradizione testuale della sonata a tre. In terzo luogo ritengo molto importante che la musicologia sia finalmente entrata tra le discipline universitarie premiate dalla Fondazione Balzan. In precedenza, per la musica il premio era stato assegnato a due grandi compositori, Paul Hindemith (nel 1962) e György Ligeti (nel 1991), mai a un musicologo».

Ci vuole raccontare qualcosa della sua esperienza come direttore della nuova edizione della MGG?

«Ah, è una lunga storia. Dalla fase progettuale a oggi che l'impresa è finita sono passati diciotto anni di lavoro intensissimo, ricco di divertimento e piacere intellettuale ma anche di grande stress per sostenere e mantenere nel tempo i ritmi di pubblicazione concordati con l'editore. Ritmi serrati, per non far trascorrere troppo tempo tra l'uscita di un volume e l'altro dell'enciclopedia (com'era successo a suo tempo con la prima edizione della MGG, che fu portata a termine con estrema lentezza): dunque, ogni sei mesi la pubblicazione di un volume...».

Un lavoro intensissimo, anche perché lei non si è limitato alla direzione dell'enciclopedia ma vi ha contribuito in prima persona con una quarantina di voci.

«Sì, ho letto naturalmente tutti gli articoli (credo – *dice ridendo* – di essere l'unico al mondo ad aver letto la nuova MGG da cima a fondo!), ne ho riveduti e corretti molti, e ne ho scritti parecchi io stesso su argomenti che mi interessavano. Ma, oltre a questo, ho dovuto anche riscrivere un certo numero di voci già affidate ad altri autori ma i cui testi, una volta consegnati alla redazione e regolarmente retribuiti, erano di qualità inadeguata rispetto al livello generale dell'enciclopedia. Insomma, con una battuta, penso che nessuno abbia imparato così tanta storia della musica come ho fatto io negli ultimi diciotto anni».

C'è l'idea di realizzare, così come per l'ultima edizione del *New Grove*, anche una versione on-line della MGG?

«L'ipotesi non è stata del tutto accantonata, ma i costi per realizzare la versione on-line di un'opera così imponente e soprattutto per effettuare un utile aggiornamento continuo, in tempo reale, sono molto alti, in particolare per il personale da impiegare. Lo provano le stesse gravi difficoltà incontrate al riguardo dall'ultima edizione del *New Grove*, che pure è stata concepita sin dall'inizio anche in versione on-line».

Nel suo intervento al forum dei premiati del Balzan, lei ha ricordato le «condizioni quasi paradisiache» del mercato del lavoro per le scienze umanistiche quando ha iniziato la sua attività di musicologo. E oggi, che fase vive la musicologia tedesca?

«Le condizioni attuali per la musicologia in Germania sono, purtroppo, piuttosto cattive. E per diverse ragioni. Da una ventina d'anni le cosiddette scienze umanistiche vivono, o meglio sopravvivono, nelle nostre università in una situazione di trascuratezza e precarietà a scapito delle scienze naturali, in particolare di quelle che possono fornire una ricerca immediatamente applicata, funzionale allo sviluppo industriale. Questo rischia di far letteralmente scomparire le scienze umanistiche, con un danno di portata incalcolabile e dalle conseguenze imprevedibili per la vita culturale dell'intera nazione.



A sinistra, Ludwig Finscher a Roma con il Presidente della Repubblica Giorgio Napolitano e con il presidente dell'Accademia dei Lincei Giovanni Conso in occasione della consegna del Premio Balzan 2006; sopra, un momento della conferenza tenuta a Milano a Villa Reale, dove il musicologo era "accompagnato" dal Quartetto Cameleon

Anche nell'ambito della musicologia a poco a poco sono stati chiusi o accorpati numerosi istituti universitari e di ricerca, per effetto di una politica che ha tenuto in considerazione soltanto i fattori economici e le leggi del mercato. D'altra parte bisogna ammettere che la musicologia tedesca paga oggi anche le sue colpe, gli errori del recente passato; quando la disciplina non è riuscita a far valere le proprie ragioni e la propria identità, si sono disperse molte energie nell'inseguire certe tendenze alla moda della musicologia americana oppure nel riciclare, da parte degli editori, gli esiti della ricerca degli ultimi cinquant'anni anziché impegnarsi a fondo nel promuovere nuove proposte».

Quali sono secondo lei le sfide per il futuro della musicologia?

«È una domanda molto difficile. Posso provare a rispondere limitando il discorso alla musicologia tedesca, un ambiente dove si sente la necessità di elaborare nuove ricerche che siano davvero originali. Potrò sembrare troppo conservatore, ma penso che bisognerebbe recuperare una visione d'insieme, una prospettiva storica di ampio respiro. Oggi ci sono molti giovani colleghi che si occupano di un solo argomento, di un solo autore, che magari fanno tutto di Stockhausen e quasi nulla del resto. In genere si studia molto il Novecento e la contemporaneità, il Seicento e il Settecento, un po' l'Ottocento, ma ci sono intere epoche o temi della storia della musica che sembrano non interessare più nessuno, a differenza di quanto accade negli Stati Uniti, in Inghilterra e nel resto d'Europa: è il caso del Medioevo, del Rinascimento o della prassi esecutiva. Senza contare che da almeno tre generazioni la critica musicale e la divulgazione, che pure sono importantissime, intendiamoci, paiono attirare ben più attenzione ed energie che non la ricerca degli studi musicologici» □