



**TEATRO COMUNALE DI BOLOGNA**

ENTE AUTONOMO

STAGIONE  
1991/1992

In collaborazione con l'Assessorato alla Cultura  
del Comune di Bologna

# **FESTE MUSICALI**

---

## ROSSINI NON-OPERA: GLI SPASSI ALTERNATIVI

SABATO 8 FEBBRAIO 1992

da pomeriggio a notte (16.30-22.45) per i saloni del

PALAZZO GRASSI (Circolo Ufficiali) Via Marsala, 12

### L'ALVEO INIZIATICO/1

*Giocare con la musica: divertimenti da camera e novità viennesi in Italia intorno al 1800*

*Accesso all'aula simulata: comporre coi dadi, ordinare i canoni, districarsi nel basso cifrato, trillare in salotto e, piacendo, in palcoscenico*

Musiche da camera di:

Peter von Winter, Pavel Wranitzky, Franz Joseph Haydn, Carl Ditters von Dittersdorf, Filippo Gragnani, Adalbert Gyrowetz, Ludwig van Beethoven, Joseph Weigl, Johannes Mathias Sperger, Giovanni Giuseppe Cambini

Teatro domestico:

Joseph Weigl: "Allerley"  
miscellanea di canzoni sceneggiate con orchestra

Buffet "Il rancio dell'Impero"  
realizzato dal Salotto Europeo

Consulenza: Associazione Culturale Italia-Austria

MARTEDÌ 11 FEBBRAIO 1992 • ORE 20.00

COLLEGIO SAN LUIGI: TEATRINO DEL GUARDASSONI  
Via d'Azeglio, 55

### L'ALVEO INIZIATICO/2

*L'apertura ai sentimenti, Wilhelm Meister: Amleto che entra in salotto*

Musiche da camera di:

Leopold Antonin Kozeluch, Ladislav Dussek, Antonin Rejcha, Bonifazio Asioli

Teatro domestico:

Joseph Weigl: "Amleto"  
melologo per recitanti e orchestra

Buffet "Merende sul Baltico"  
realizzato dal Salotto Europeo

SABATO 15 FEBBRAIO 1992 • ORE 20.00

VILLA MAZZACORATI - Via Toscana, 19

### DISTRAZIONE E RAPPRESENTAZIONE

*Finzioni teatrali al Casino dei Nobili  
Metamorfosi con tableaux-vivants  
Reminiscenze di cultura classica  
Ricreazione e licenza*

Musiche di:

Marcos Portugal, Joseph Weigl, Peter von Winter, Carl Ditters von Dittersdorf

Teatro domestico:

Carl Ditters von Dittersdorf:  
"Andromeda salvata da Perseo"  
"Atteone trasformato in cervo"  
tableaux vivants con pianoforte e recitazione in italiano

Joseph Weigl: "Il sacrificio"  
scena pastorale per voci, coro e pianoforte concertante

Buffet "Bononia concertando gaudet"  
realizzato dal Salotto Europeo

Consulenza: FAI: Fondo per l'Ambiente Italiano

VENERDÌ 21 FEBBRAIO 1992 • ORE 18.30

S. GIORGIO IN POGGIALE - Via Nazario Sauro, 22

### LA MIGRAZIONE DEL PATHOS/1

*Romanticismo all'italiana: cantare con contrabbasso  
Romanticismo internazionale: stile e sentimentalismo sui boulevards*

Musica sinfonica e da camera di:

Carl Ditters von Dittersdorf, Johannes Mathias Sperger, Domenico Draghetti/Ludwig van Beethoven, Domenico Dragonetti, Felix Mendelssohn, Georges Onslow, Giachino Rossini, Franz Liszt, Jacques Fromental Halévy

Rossini si allontana dai "suoi" luoghi bolognesi

Buffet "Degustazioni alla Chaussée d'Antin"  
realizzato dal Salotto Europeo  
Consulenza: Associazione Culturale Italo-Francese

DOMENICA 23 FEBBRAIO 1992 • ORE 20.00

S. GIORGIO IN POGGIALE, Via Nazario Sauro, 22

## LA MIGRAZIONE DEL PATHOS/2

*Parigi 1850, Nostalgie, Parodia, Silenzio*

Musiche da camera vocale e strumentale di:

Charles Gounod, Daniel Auber, Gioachino Rossini, Ignaz Moscheles, Jacques Fromental Halévy

Buffet "Le diete di Passy" realizzato dal Salotto Europeo

Consulenza: Associazione Culturale Italo-Francese

### *Gli Artisti:*

Giovanni Adamo *violino*, Nina Alessi *soprano*, Giorgio Barbolini *cembalo*, Simone Baroncini *corno*, Elisabetta Benfenati *chitarra*, Rupert Bergmann *basso*, Lorenzo Bettini *fagotto*, Sergio Boni *corno*, Arnold Bosman *pianoforte*, Simone Brizio *trascrittore*, Franca Bruni *violoncello*, Claudio Calafiore *recitante*, Matteo Campagnini *oboe*, Cesare Carretta *violino*, Alfredo Caruso *attore*, Umberto Chiummo *basso*, Domenico Colaizzi *basso*, Diego Conti *violino*, Stefano Conticello *pianoforte*, Alessandro Cosentino *tenore*, Antonietta Cozzoli *soprano*, Paolo Da Col *vocalista*, Maurizio Deoriti *pianoforte*, Carla Di Censo *soprano*, Silvio Di Rocco *viola*, Giuseppe Ettore *contrabbasso*, Giuseppe Falco *oboe*, Umberto Fanni *pianoforte*, Valerio Farinelli *trascrittore*, Alberto Farolfi *contrabbasso*, Gianfranco Floris *tenore*, Petra Fraidl *soprano*, Gea Garatti *vocalista*, Renato Geremicca *attore*, Ilde Illuminati *trascrittrice*, Marco Laganà *pianoforte*, Andrea Landriscina *tutor didattico*, Cristina Landuzzi *compositrice*, Tiziana Laub *organo*, Hermine Leherle *recitante*, Elisabetta Lombardi *contralto*, Stefano Madona *pianoforte*, Liliana Marzano *soprano*, Gabriella Melli *flauto*, Luca Milani *clarinetto*, Luciano Mitillo *contrabbasso*, Antonio Mostacci *violoncello*, Lucia Pappalardo *flauto*, Elisa Patria *pianoforte*, Giovanni Perrucci *cembalo*, Paola Perrucci *arpa*, Luigi Petroni *tenore*, Manfred Petz *tenore*, Ulrike Pichler *contralto*, Alessandro Piombo *violoncello*, Paolo Pollastri *oboe*, Renato Principe *assistente del direttore*, Grazia Raimondi *violino*, Dario Ravetti *contrabbasso*, Maddalena Rossi *attrice*, Francesca Spurio *attrice*, Alessandra Taglieri *pianoforte*, Francesco Torrigiani *assistente alla regia*, Saverio Trombetti *flauto*, Cristina Turtura *flauto*, Mauro Utzeri *baritono*, Elisabetta Veggetti *pianoforte*, Enrico Volontieri *vocalista*, Rita Zamboni *trascrittrice*, Walter Zanetti *chitarra*

### *I Complessi:*

ORCHESTRA DEL TEATRO COMUNALE DI BOLOGNA

ORCHESTRA DA CAMERA DI BOLOGNA

QUARTETTO DI BOLOGNA

Giovanni Adamo, Davide Dondi *violini*, Stefano Cristani *viola*, Franca Bruni *violoncello*

QUARTETTO TOURTE

Emanuele Benfenati, Grazia Serradimigni *violini*, Loris Dal Bo *viola*, Enrico Guerzoni *violoncello*

### *I Direttori:*

TITO GOTTI

FRANCO SEBASTIANI

*Il Regista, Scenografo e Costumista:*

ADAM POLLOCK

# **DIZIONARIO BIOGRAFICO**

**CONTENENTE**

***NOTIZIE, ANEDDOTI, FRAMMENTI***

**AD USO DELLA**

***CONGIURA DELLE EVIDENZE***

**OSSIA**

**D'ALCUNI TRATTI (LE PRIME TRE GIORNATE)**

**DI QUESTE "FESTE" OFFERTE**

**ALLE ALBE SENTIMENTALI E ALL'AFFACCENDATO ANDIRIVIENI**

**DEL CELEBRANDO**

**"ORFEO PESARESE"**

**COMPILATO**

**DA GIORDANO MONTECCHI E ROBERTO VERTI**

**ALL'USO DE' MODERNI ED ANTICHI**

**ESEMPI DEL GENERE**

**OVVERO**

**COLLAZIONANDO E INCOLLANDO**

**FRAMMENTI, ANEDDOTI, E NOTIZIE**

**TRATTI DA DIVERSE FONTI COLTE QUA E LÀ**

**NONCHÉ DAI PIÙ NEFANDI E DAI PIÙ ILLUSTRI**

**REPERTORI DAL TEMPO DEL "TEDESCHINO" AI GIORNI NOSTRI**

## PREMESSA

Al «legittimo arbitrio della ricezione» cui invita qui Tito Gotti nel suo saggio su *La congiura delle evidenze* fa da *pendant*, in questo multivoco, frammentario, aneddottico-scientifico e caotico *Dizionario Biografico* in miniatura, l'arbitrio dei compilatori chiamati nella fattispecie a informare più che a disegnar giudizi critici; la dimensione arbitraria del frammento e dell'epifania, dell'integrazione reciproca, della convergenza e della divergenza, della giustapposizione peraltro mai provocatoria vive, pare, in queste giornate che all'«Alveo iniziatico» e a «Distrazione e rappresentazione» dedicano un flusso di testimonianze istigatore d'analoghi percorsi, compiuti dagli autori di queste pagine rubando qua e là tra repertori «antichi» e moderni, illustri e nefandi, e tra fonti disparate colte tutte però, con precisa volontà programmatica, esclusivamente tra gli scaffali delle rispettive biblioteche personali (una compilazione «privata» di fatto assimilabile al privato, individuale «montaggio» di vari stimoli che ognuno tra i partecipanti a queste giornate rossiniane riceve dalla proposta di attestati più o meno diretti, sempre pertinenti, dell'universo musicale che circondò il Cigno di Pesaro).

Tra le fonti scelte per la compilazione di questo dizionarietto piacerà porne in rilievo alcune che, per prossimità d'epoca e in qualche caso per ulteriori sintonie, valgono — per usare una parola grossa e in voga nella storiografia dei nostri giorni — come «prove» d'alcuni tratti della *ricezione* (coeva a Rossini) degli autori indagati dalle «Feste Musicali» offerte al bicentenario rossiniano. La collazione di queste fonti, nel farsi, affatto artigianale, delle voci che seguono, rende talune curiose e non insignificanti convergenze. Una su tutte concerne l'ancora non risolta questione dei «minori», sbertucciata bellamente da chi — come l'inattendibile eppure interessante compilazione del Regli, o la già «scientifica» *Biographie Universelle des Musiciens* del Fétis, o il magico *Dizionario Biografico Universale* tradotto dal francese negli anni 1840 per i tipi fiorentini di David Passigli, o, ancora, i frammenti di Giovanni Simone Mayr — trattando dei Dussek, dei Gyrowetz, dei Kozeluch, dei Weigl e dei Winter,



dei Wranitzky (e degli Onslow, per citare uno solo tra i protagonisti più tardi delle ultime due giornate di queste «Feste»), trovava pertinenti paragoni espliciti tra questi attori della scena musicale europea oggi perlopiù dimenticati e numi del calibro di Haydn — fra tutti e da tutti scelto, e certo non per caso, come ideale modello di riferimento.

Nel tratteggiare la rete di nessi, rimandi, elisioni e convergenze che esce da questo “Dizionario” in miniatura è parso poi agli autori d’indentificare un decalogo di *Leitmotive* variamente pertinenti che forse non è inutile segnalare:

- 1) i contatti con l’ambiente bolognese e in ispecie con la dottrina di Padre Martini, direttamente o indirettamente recepita: Asioli Cambini Dittersdorf Gyrowetz Sperger Weigl;
- 2) il debito haydniano generalizzato e il più specifico ruolo di attivi diffusori dell’opera di Haydn che accomuna Asioli, Mayr e Rossini;
- 3) la ricorrenza del magistero di un Albrechtsberger (stimatissimo teorico e contrappuntista viennese scomparso nel 1809, l’anno della morte di Haydn) anche in ordine al rinnovato interesse per il contrappunto inteso da molti autori come elemento linguistico “nuovo”: Beethoven Rejcha Sperger Weigl;
- 4) il comune alveo della “transizione” classico-romantica ben esemplata da Dahlhaus in problematiche convivenze: coesistenza di spirito illuminista con pulsioni *stürmisch* e *sensibilité* sentimentale (Beethoven Dittersdorf Dussek Haydn Kozeluch Portugal Rejcha Weigl Winter Wranitzky);
- 5) significativi *topoi* nella critica di Fétis: rilievi quali “mancanza di genio” vs “graziose melodie” (Asioli Cambini Kozeluch Wranitzky); censure di “errori” o di insipienze in materia di armonia (Kozeluch Rejcha);
- 6) sintomatiche pertinenze geografiche: l’ubiquità del polo boemo (Dittersdorf Dussek Gyrowetz Kozeluch); la diaspora dei Tirreni secondo l’asse Maremma - Lucchesia - Île de France (Cambini, Gragnani) od altri ancora (Boccherini e Nardini);
- 7) il curriculum formativo spesso nutrito di studi filosofici e di diritto (Dussek Gyrowetz Kozeluch Wranitzky), di matematica (Kozeluch Rejcha);
- 8) la generalizzata preminenza del motore editoriale, talora agito in prima persona (Dussek Kozeluch);
- 9) l’enfaticizzazione dello strumentario per qualità e quantità (Berlioz?): Dittersdorf Rejcha Weigl Winter;
- 10) la febbrile attesa dell’opera tedesca che variamente si accoda alle visioni del *Flauto magico* (la “Zauberflöte 2” di Weigl e di Wranitzky, gli impegni goethiani, Schubert, Weber).

Quanto alle fonti qui utilizzate, il filo conduttore lo offre la ponderosa *Biographie Universelle* di Fétis, repertorio glorioso dovuto alle fatiche del direttore del Regio Conservatorio di Musica di Bruxelles, figura di notorietà europea, «distinto personaggio» del quale il periodico bolognese «Teatri, Arti, Letteratura», diretto e redatto dal baritono Gaetano Fiori — in contatto ravvicinato con Rossini —, narra nel 1841 l'incontro a Bologna con il celebre compositore («Questo distinto personaggio si è trattenuto sette giorni in Bologna all'oggetto di osservare tutto ciò che evvi di particolare nella Città. Appena giunse si portò a salutare il cav. Rossini, col quale ogni giorno ha tenuto lunghi e segreti colloqui. Ha poi visitato quello che più gli interessava, e cioè il nostro Liceo musicale, facendo molti elogi al Grande Maestro, pel modo con che è diretto; passando poi ad osservare la Biblioteca di Musica, è rimasto sorpreso in vedervi capi d'opera di una antichità tale che altri stabilimenti certo non possono vantare»).

Accanto alla *Biographie Universelle*, con altre fonti, si è impiegato un *Dizionario biografico* dovuto al redattore del famoso giornale teatral-musicale «Il Pirata», Francesco Regli: una compilazione considerata da Arthur Pougin, continuatore del Fétis, una «espèce de Vapereau italien, mais fort mal fait, utile néanmoins par ses renseignements sur les artistes contemporains». Altre informazioni vengono poi dall'edizione fiorentina (1840-1849) di un *Dizionario Biografico Universale* nel quale, accanto a saggi di storia in pillole, si possono rintracciare curiosissime note di cronaca: una per tutte la biografia «a caldo» di Kaspar Hauser, il cui mistero aveva appassionato l'Europa pochissimi anni prima dell'uscita del *Dizionario*.

Delle fonti si rende conto puntualmente con i rinvii forniti a margine. Le citazioni letterali sono fornite in corsivo; le traduzioni estemporanee delle fonti in lingua straniera sono dovute agli autori di queste voci.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- |             |  |
|-------------|--|
| CARPANI     | Giuseppe Carpani, <i>Le Haydine, ovvero Lettere sulla vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn</i> , Minerva, Padova 1823 (rist. anast. della 2ª ed.: Forni, Bologna 1969) |
| DAHLHAUS    | Carl Dahlhaus, <i>Beethoven e il suo tempo</i> , trad. it. di Laura Dallapiccola, Edt, Torino 1990 (1987)  |
| DEUMM       | <i>Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti</i> , dir. da A. Basso, Utet, Torino 1983-1988, 12 voll.   |
| DITTERSDORF | Karl Ditters von Dittersdorf, <i>Lebensbeschreibung, seinem Sohne in die Feder diktiert</i> , Leipzig 1801 (nuova ed. a cura di N. Miller, München 1967)                             |

DIZIONARIO	<i>Dizionario Biografico Universale contenente le notizie più importanti sulla vita e sulle opere degli uomini celebri; i nomi di regie e di illustri famiglie; di scismi religiosi; di parti civili; di sette filosofiche, dall'origine del mondo fino a' di nostri. Prima versione dal francese con molte giunte e correzioni e con una raccolta di Tavole Comparative ora per la prima volta compilate dimostranti per secoli e per ordini il tesoro di chiari ingegni che può vantare ogni nazione posta a riscontro delle altre, dal principio dell'era volgare all'età presente, David Passigli, Firenze 1840-1849, 5 voll.</i>
ERIZZO	<i>Composte per privato esercizio. L'inattualità del classicismo di Andrea Erizzo nella Venezia Rossiniana, in Barocchismi. Aspetti di revival dei periodi Classico e Romantico, Ricordi, Milano 1983</i>
FETIS	<i>Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie Générale de la Musique. Deuxième Édition entièrement refondue et augmentée de plus de moitié par F.J. Fétis, Maître de Chapelle du Roi des Belges, Directeur du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles, etc., Firmin Didot Frères, Paris 1866-1867, 8 voll.</i>
GROVE	<i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians, ed. by Stanley Sadie, MacMillan, London, 1980, 20 voll.</i>
GRUBER	Gernot Gruber, <i>La fortuna di Mozart</i> , trad. it. di M. Torre, Einaudi, Torino 1987 (1985)
HENZE	Bruno Henze, <i>Die Gitarre und ihre Meister des 18. und 19. Jahrhunderts</i> , Berlin 1920, cit. in Carlo Carfagna — Mario Ganci, <i>Dizionario chitarristico italiano</i> , Bérben, Ancona 1968
HILDESHEIMER	Wolfgang Hildesheimer, <i>Mozart</i> , trad. it. di D. Schwendimann Berra, Rizzoli, Milano 1982 (1977)
KUNZE	Stefan Kunze, <i>Il teatro di Mozart. Dalla Finta semplice al Flauto magico</i> , trad. it. di L. Cavari, Marsilio, Venezia 1990 (1984)
MAGNANI	Luigi Magnani, <i>Beethoven nei suoi quaderni di conversazione</i> , Laterza, Bari 1970
MAYR	Giovanni Simone Mayr, <i>Zibaldone, preceduto dalle Pagine autobiografiche. I</i> , trascr. e cura di A. Gazzaniga, Grafica Gutenberg, Bergamo 1977
MGG	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Unter Mitarbeit zahlreicher Musikforscher des In- und Auslandes herausgegeben von Friedrich Blume, Bärenreiter, Kassel 1949-1976, 16 voll.</i>
MICHOTTE	Edmond Michotte, <i>La visite de Richard Wagner à Rossini</i> , in Luigi Rognoni, <i>Gioacchino Rossini</i> , Eri, Roma 1968
MORELLI	Giovanni Morelli, <i>Modernità di Martini</i> , in <i>Collezionismo e storiografia musicale nel Settecento. La quadreria e la biblioteca di padre Martini</i> , Nuova Alfa, Bologna 1984
MOZART	<i>Wolfgang Amadeus Mozart. Lettere</i> , a cura di E. Ranucci, Guanda, Milano 1981
POUGIN	<i>Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie Générale de la Musique par F.J. Fétis. Supplément et Complément. Publiés sous la direction de M. Arthur Pougin</i> , Firmin Didot, Paris, 1878-1880, 2 voll.
RATTALINO	Piero Rattalino, <i>Storia del pianoforte</i> , Il Saggiatore, Milano 1982
RAYNOR	Henry Raynor, <i>Storia sociale della musica</i> , trad. it. di C. Petri e E. Napoli, Il Saggiatore, Milano 1990 (1972 e 1976)



- ROSSINI *Rossini. Lettere*, Passigli, Firenze s.d (rist. anast.)
- SOLOMON Maynard Solomon, *Beethoven. La vita, l'opera, il romanzo familiare*, a cura di G. Pestelli, trad. it. di N. Polo, Marsilio, Venezia 1986 (1977)
- SPETTACOLO *Enciclopedia dello spettacolo*, Le Maschere, Roma 1954, 10 voll.
- STENDHAL Stendhal, *Vita di Rossini*, trad. it. di U. Peruccio, Edt, Torino 1983

**ASIOLI, Bonifazio**

(Correggio, 30 aprile 1769 — ivi, 18 maggio 1832)

Milano nel 1808 conobbe due eventi destinati entrambi a influire profondamente - insino ai tempi nostri - sul destino musicale della penisola. Mentre infatti Giovanni Ricordi apriva la sua stamperia musicale, venne istituito il Conservatorio milanese alla cui direzione fu dapprima chiamato Giovanni Simone Mayr. Al suo rifiuto la direzione venne affidata a Bonifazio Asioli che, neppure quarantenne, rivestiva già la carica di maestro di camera e direttore della cappella imperiale del viceré d'Italia. Fu da quel momento che Asioli, già transitato nella Bologna di Padre Martini, intraprese l'intensa attività didattica e teorica per la quale avrebbe ricevuto universali apprezzamenti. In proposito Fétis si limita ad osservare che Asioli *come teorico non ha inventato nulla; ma la natura l'aveva dotato di uno spirito metodico e dell'arte di esporre con chiarezza il suo sapere: sono queste qualità che brillano soprattutto nelle opere elementari che ha pubblicato*. Son parole che, consideratane la provenienza, suonano di schietto elogio. Alla sua dottrina, che fu quella di un accademico illuminato, e alla sua intensa attività rivolta a promuovere concerti — non piccolo è il suo merito di aver fatto conoscere in Italia *Die Schöpfung* e *Die Jahreszeiten* di Haydn — Asioli portò un precoce patrimonio di esperienza musicale che già lo aveva fatto apprezzare appena tredicenne come cembalista provetto, *per la sorprendente abilità di mano e la moltissima scienza musicale acquisita*. Il nucleo più cospicuo della sua produzione è senza dubbio costituito dalla musica sacra, ma numerosa è anche la sua produzione strumentale, dal grande al piccolo organico, mentre non mancano i frutti di una sua qualche attività teatrale. Asioli, paradigma dei dotti e trascurati maestri di cappella che nell'Italia melodrammatica si sarebbero tenuti fedeli al loro ruolo inapparente, possedette tuttavia cifre personali, aperture impreviste, così che un Carlo Botta gli rimproverava di *mescolare con eccessiva proporzione musica istromentale* DEUMM I, 157

colla vocale. Fétis, l'impagabile, ebbe modo di conoscerlo: *Nel 1810 Asioli venne a Parigi; ebbi occasione di conoscerlo a quell'epoca e di convincermi che era uomo amabile e insieme musicista di merito. Egli conservò le sue cariche fino al mese di luglio del 1813, quando preferì ritirarsi nella sua cittadina natale, ove continuò a comporre fino al 1820. Successivamente rinunciò a coltivare la musica e ha vissuto nel riposo [...]* Nelle composizioni serie Asioli ha mancato di forza; ma nelle arie e nei duo con accompagnamento di pianoforte, si è fatto una reputazione meritata per l'espressione e la grazia delle sue melodie. Al confronto, l'elogio dedicatogli da Regli suona certo enfatico e tribunizio, ma è indice sicuro di come certe vene culturali pompassero ancora a decenni di distanza: *Ecco un uomo che onora altamente l'Italia, di cui sempre sarà fulgida gloria [...]* È uno dei più grandi precettisti che mai abbia vantati la nostra musica, i cui progressi si denno a lui in gran parte. Dell'Asioli parlano abbastanza le sue opere e la Storia. Fu uno di que' genii, che, solo dopo il corso di più secoli, riappaiono sul nostro globo.

FETIS I, 155

REGLI, 15

## BEETHOVEN, Ludwig van

(Bonn, ?16 dicembre 1770 — Vienna, 26 marzo 1827)

Leggiamo in Dahlhaus, l'ultimo fra i grandi studiosi ad essersi occupato di Beethoven: *All'azione impetuosa che nel primo Ottocento si estendeva anche a molti numeri musicalmente ancora chiusi corrispose e si contrappose lo sviluppo del pezzo concertato, tanto in Beethoven quanto in Rossini, musicista a lui diametralmente opposto.*

DAHLHAUS, 189

L'interesse non è nella constatazione del comune interesse per la funzione drammaturgica del concertato. È invece in quel *diametralmente opposto*, ove si sintetizza il fulcro di un'intera epoca storica. L'antitesi fra l'autore del *Fidelio* e del *Barbiere* rimane come immagine storica tutt'ora feconda, dopo essere stata argomento dominante delle cronache. Di fronte ad essa diviene però impellente il bisogno di sottrarsi alla brutta ovvietà del luogo comune in cui, invece, non v'è nulla di pacifico.

La folla che nel 1822 a Vienna esaltandosi per *Zelmira* sanzionava il genio rossiniano, emarginava vieppiù il proprio *genius loci* ormai rivolto non più al gusto, ma, com'egli stesso intendeva, al cuore degli uomini. E su di lui inutilmente, piovevano esortazioni non scevre da interesse: dal fratello Johann: *Rossini si è arricchito con le sue opere, penso che anche tu dovresti scrivere*

MAGNANI, 55

molte più opere; dall'editore Peters: *Almeno ancora un'opera, Vi prego, Vi prego*; dal nipote Karl: *Dovresti scrivere un'opera*; dal Dr. Bach: *Null'altro desidererei maggiormente, che una nuova opera di Vostra mano*. Sono solo alcuni fra tanti altri interlocutori di analoga opinione ospitati nei **Quaderni di conversazione**. A vent'anni di distanza, il Beethoven che in deliziose *Serenate* come l'**Op. 8** per trio d'archi o l'**Op. 25** per flauto, violino e viola, intratteneva residui commerci con galanterie settecentesche, non esisteva più se non in agri risvegli momentanei, bozzetti schizzati "à la manière de", quali il Minuetto dell'Ottava sinfonia. Senza dubbio Vienna contemplava, inquieta e nostalgica di un recente passato, l'esoterico mutismo del suo ultracinquante maestro. *Ho sentito dire ieri che Beethoven è diventato matto* (Charlotte Brunsvik 1816); *Alcuni dicono che è pazzo* (Zelter a Goethe, 1819). Vige in quegli anni l'ossimoro goethiano del genio sfrenato, cui va l'universale venerazione, dall'adorante incomprendimento espressa da Grillparzer (*La vostra musica ci rimane pur sempre incomprensibile*), al panegirico di Schünemann (*Un Dio, un Beethoven*). L'ovvio e l'ottuso stanno però in agguato dietro il vizio novecentista del dedurre moralistiche equazioni fra genio e solitudine, successo e adescamento, *Zelmira* versus *Große Fuge*.

MAGNANI,  
51

SOLOMON,  
285

*Già Haydn aveva cominciato a corrompere la purità del gusto [...] ma dopo di lui Cramer, e finalmente Beethoven colle loro composizioni prive di unità, e di naturalezza, ridondanti di stranezze e di arbitri, corromperono intieramente il gusto della musica strumentale*. Scritte a Leopoldo Cicognara nel 1817, sono parole tramandate in una lettera di Rossini che oggi si sa falsa. Dal canto suo Beethoven a quanto riporta Thayer *disprezzava il nuovo stile italiano, rappresentato dalla popolarità della meteora rossiniana, considerandolo adatto soltanto per il "frivolo e sensuale spirito dei tempi"*. È il *côté* artatamente contraffatto di una polarità di cui i protagonisti ebbero nozione chiarissima, ma di tutt'altro tenore. Il cuore del rapporto Beethoven-Rossini, è affidato all'incontro fra i due avvenuto nel 1822. Di esso ci rimane essenzialmente quel che Rossini avrebbe raccontato a Wagner nel 1860, secondo il celebre quanto dubbio resoconto di Michotte che in questo episodio sembra ricalcare i luoghi di un'immaginaria visita a Beethoven narrata dallo stesso Wagner nel 1841. Riportiamo, arbitrariamente sunteggiati, alcuni passi da Michotte.

ROSSINI, 2

SOLOMON,  
254

W. *Se ho ben inteso, un istante fa, diceste di aver conosciuto Beethoven?*  
R. *È la verità; a Vienna, nel 1822, allorché venne rappresentata la mia opera "Zelmira". Avevo già ascoltato a Milano dei quartetti di Beethoven, non è necessario dirvi con quale sentimento d'ammirazione! Conoscevo anche alcune sue opere per pianoforte. A Vienna assistetti per la prima volta all'esecuzione di una delle sue sinfonie, l'"Eroica". Questa musica mi sconvolse. Non*

MICHOTTE,  
400



ebbi che un solo pensiero: conoscere questo grande genio, vederlo, anche una sola volta [...]

Quando **Carpani** e io entrammo, senza dapprima far caso a noi, egli stava chino su una musica a stampa di cui stava ultimando la correzione. Poi alzando la testa disse bruscamente in un italiano ben comprensibile "Ah! Rossini, siete voi l'autore del "Barbiere di Siviglia"? Complimenti; è un'eccezionale opera buffa; l'ho letta con piacere e ne ho gioito. Finché esisterà l'opera italiana essa continuerà ad essere rappresentata. Non cercate mai di fare qualcosa di diverso dall'opera buffa; sarebbe forzare il vostro destino il voler riuscire in un altro genere".

W. Maestro posso chiedervi come si concluse la visita a Beethoven?

R. Oh! fu assai breve. Gli dissi tutta la mia ammirazione per il suo genio, tutta la mia gratitudine per avermi consentito di esprimergliela. Egli mi rispose con un profondo sospiro e una sola parola: "Oh! un infelice!" Poi, augurandomi il successo di "Zelmira", ci riaccompagnò alla porta. La stessa sera, fui a una cena di gala a casa del principe di Metternich. Ancora sconvolto per quella visita, per quel lugubre "un infelice" che mi era rimasto nell'orecchio, non potei, lo confesso, evitare un sentimento di confusione, nel vedermi trattato con tanti riguardi; ciò mi spinse a dire ad alta voce ciò che pensavo della condotta della Corte e dell'aristocrazia nei confronti del più grande genio dell'epoca, di cui ci si curava così poco, abbandonandolo in tanto sconforto. Chiesi se non sembrasse loro poco caritatevole soffermarsi sulle debolezze che gli venivano rimproverate onde accampare pretesti al diniego di prestargli soccorso. Aggiunsi che sarebbe stato così facile, se tutte le famiglie ricche fossero intervenute con una minima sottoscrizione, assicurargli una rendita sufficiente per metterlo al riparo da ogni bisogno. Ma questo proposito non ottenne l'appoggio di nessuno. In genere mi veniva risposto: "Si vede che conoscete poco Beethoven".

Beethoven l'irsuto, l'intrattabile, i viennesi lo conoscevano certo bene, così come Beethoven conosceva i viennesi. Si amarono entrambi, senza intimità e sempre mugugnando l'un verso l'altro.

Alla notizia della morte di Beethoven una costernazione generale si diffuse nella città. Più di trentamila persone seguirono il corteo funebre; fra gli otto maestri di cappella che portarono il drappo mortuario si notavano Eybler, Weigl, Hummel, Gyrowetz e Seyfried. FETIS I, 30

**CAMBINI, Giuseppe Maria Gioacchino**

(Livorno, 13 febbraio ?1746 — ?Parigi, ?1825)

*A torto nel nuovo "Lessico universale di musica" pubblicato da Schilling si dice che Cambini sia nato a Lucca. Lo sostiene Fétis che ne indica i natali livornesi e al quale, dalle informazioni in suo possesso, Cambini risulta essere deceduto nel 1825 a Parigi nel manicomio di Bicêtre, forse mettendo fine ai suoi giorni col veleno, dopo lunghi anni trascorsi nella più avvilente miseria. Altri sostiene invece che la vicenda terrena di Cambini abbia avuto termine nel 1818 in qualche landa dei Paesi Bassi.*

FETIS II,  
162

Ben più che per altri celebri suoi colleghi, per Cambini lo sprofondare nell'indigenza e nell'oblio, proprio in ragione delle tante incertezze che lo concernono, appare come dura realtà. Eppure quest'uomo, forse passato in anni giovanili al vaglio della scuola bolognese di Padre Martini, fu, all'epoca sua, in Italia e poi a Parigi sua seconda patria, protagonista di grande spicco e rivolto al nuovo. Da vecchio ricorderà egli stesso quei *sei mesi felici* trascorsi a Firenze quando, imbracciando lui la viola, diede vita a un pionieristico quartetto d'archi sedendo accanto ai violini di Nardini e Manfredi e al violoncello di Boccherini.

DEUMM II,  
80

La carriera gli serbò d'essere violinista acclamato al Concert spirituel nonché compositore quantomai prolifico, saldamente presente sul mercato fiorentino dell'editoria che da Parigi a Londra a Vienna placava la fame di schiere di amatori e professionisti per una musica strumentale che si acconciasse alle loro varie esigenze.

*[Le sue composizioni] ottennero successo, benché la loro concezione fosse piuttosto esile, poiché esse erano scritte con quella facilità che è il carattere distintivo della musica italiana. Cambini abusò di questa facilità dello scrivere, a tal punto che produsse più di sessanta sinfonie in piccolo numero d'anni, ciò che non gli impedì di pubblicare una immensa quantità di altre opere di musica strumentale, né di far eseguire al Concert spirituel motetti e oratori. C'erano in tutto ciò idee idee assai graziose, e di limpida fattura; ma vi mancava l'impronta del genio. Di tutte le composizioni di Cambini, quelle che ottennero più successo furono i quartetti con violino. Le loro melodie erano gradevoli, e la loro armonia era ben appropriata.*

FETIS, 162

Sessanta sinfonie, centoquarantaquattro quartetti, ventinove sinfonie concertanti, sette concerti, oltre quattrocento brani da camera per strumenti diversi, registra Fétis. Senza contare una quindicina di opere, oratori, musica sacra e una congerie di lavori redatti frettolosamente per sbarcare il lunario, dopo che il fallimento del parigino Théâtre Louvois di cui l'instancabile livornese

fu impresario, lo ridusse sul lastrico nel 1794. Ma erano anni di rivoluzione e – non tanto diversamente dai tanti che si accomodarono in tempi più recenti a scrivere odi all’Ottobre rosso – Cambini trovò, provvidenziali, sulla sua strada Liberté, Egalité, Fraternité, la Vittoria, l’Essere Supremo, la Virtù cui elevare malpagati canti d’occasione. Come per altri strumentalisti conterranei transfughi oltralpe, il passo di Cambini più che del precursore fu quello dell’inseguitore, a ruota di quanto allora usciva da Vienna e dintorni, come par di leggere in certi suoi tardivi saggi quartettistici dediti alla nobilitazione dotta della propria nativa, senescente galanteria.

*Forse questo povero Monsieur Cambini non è nato sotto una buona stella. La premonizione, a firma di Grimm, era apparsa molti anni addietro, nel 1776 sulla “Correspondance littéraire”, insieme a un racconto invero bizzarro. Prima di giungere nel nostro paese egli ha patito infortuni ben più malaugurati di un fiasco all’Opéra. Essendosi imbarcato a Napoli insieme a una giovane di cui era perdutamente innamorato e che era in procinto di sposare, fu catturato dai corsari e portato prigioniero in Barberia. Ma non fu ancor questa la peggiore delle sue disgrazie. Legato all’albero maestro della nave fu triste testimone della violenza dei pirati su quella fanciulla ch’egli aveva sino ad allora rispettato con una timidezza degna dell’amante di Sofronia. Pare poi che un mercante veneziano impietositosi del suo destino, lo abbia acquistato come schiavo da un rinnegato spagnolo e gli abbia reso la libertà.* FÉTIS II, 162

## DITTERSDORF, Carl Ditters von

(Vienna, 2 novembre 1739 – Neuhof in Boemia, 24 ottobre 1799)

Figlio di un costumista della corte imperiale viennese, Dittersdorf si dedicò con dedizione allo studio del “Gradus ad Parnassum” di Fux. Appassionato compagno in quartetto di Mozart, Haydn e Paisiello (*incontri tra Haydn e Mozart avvennero in casa dei fratelli Storace, Stephen e Nancy, e anche lì si faceva musica. Haydn suonava il primo violino, Dittersdorf il secondo, Mozart la viola e il compositore Vaňhal il violoncello*), nonché amico di Christoph Willibald Gluck, intrattenne commerci col Teatro Comunale di Bologna in occasione dell’inaugurazione di tale sala nel 1763, anno in cui ebbe ad accompagnare il più illustre collega in Italia per seguire l’allestimento del “Trionfo di Clelia”. Messosi in luce a Bologna come virtuoso di violino, Dittersdorf conobbe il celebre “Farinello” nonché Padre Giovanni Battista Martini, Beckmesser

HILDESHEIMER,  
323

MORELLI, 21



*implacabile (Gran Correttore d'Europa)* cui tutto il mondo musicale internazionale s'inclinava e che chiunque conosceva, benché in vita sua non avesse compiuto che *tre soli viaggi (due a Roma, uno a Osimo)*.

Dettata nell'ultimo anno di vita la propria autobiografia al figlio, Dittersdorf affida alla pagina osservazioni che curiosamente - trattando della terra dell'opera - si applicarono pressoché esclusivamente a discutere delle orchestre (non una parola sui cantanti); l'età e il filtro del tempo lo portarono peraltro a ricordare i Farinelli e i Martini d'allora nelle vesti di Matusalemme, e lo condussero persino all'improbabile ricordo di un'esecuzione d'una fuga del Martini da parte di non meno d'ottanta strumentisti e altrettanti coristi (premonizioni berlioziane?). Nei giorni del soggiorno bolognese non mancò una *cena veramente sardanapalica* goduta tirando mezzanotte in compagnia di Gluck e dei due castrati Potenza e Nicolini. Buona parte delle fatiche letterarie dedicate da Dittersdorf al racconto dell'incontro col Martini e con la vita musicale bolognese si scioglie del resto in ampi riferimenti a scambi di libbre di cioccolata tra il Nume francescano e i viaggiatori oltremontani nonché ai pranzi offerti dal grande, ricchissimo Farinelli (che *il donò d'un orologio di gran valore*). Non dissimile, in generazione solo di poco successiva, la situazione nel milieu veneziano del nobiluomo Andrea Erizzo, in laguna *Antagonista «colto», elitario, passatista-avvenirista, ideologico ecc. del Melodramma, cioè della musica dell'asse Haydn-Beethoven con inflessioni di ritorno Bach-handeliano, che sarà la sigla e il distintivo della elezione culturale degli appassionati di musica «seria» italiana: milieu nel quale Filarmonia, buongusto, buonatavola e dissipazione economica paiono come le Quattro Grazie dell'ingresso del Classicismo in Italia.*

DITTERSDORF  
passim

DIZIONARIO  
II, 414  
ERIZZO, 55

Autore nel 1786 di dodici "Sinfonie" sulle *Metamorfosi* di Ovidio, Dittersdorf viene ricordato in proposito, dopo molti anni, nel "Trattatello sopra agli stromenti ed istromentazione" di Mayr (*«Le percezioni», i risultati delle circostanze esterne per quelle interne del sentimento; la necessità di evitare dilungaggini rimandando tutto — la percezione, il sentimento — alle note stesse*). Intrigato con Haydn, Dittersdorf ottenne benevole attenzioni alla corte degli Esterházy; allo «haydnismo» dittersdorfiano diffuso in ispecie nel repertorio sinfonico rinvia peraltro la comunità degli osservatori critici (lo Haydn «irradiatore» del sublime a vantaggio di molti, ivi compresi i concittadini del Martini e di Mattei, di Rossini; i protagonisti delle accademie all'inizio del nuovo secolo, i frequentatori della «società-alveo» in odor d'Arcadia che cedette cromosomi al «Cigno»). E per qualche verso il merito sinfonico e concertistico di Dittersdorf è confortato dalle cifre: per esempio quelle dedotte dall' *«Elenco di spartiti vecchi e nuovi, sia scritti sia impressi» pubblicato dal*

MAYR, 123

GRUBER, 27



negoziante di musica ed editore Johann Traeg nel 1799 [...]: per le edizioni di sinfonie il primato spetta a Joseph Haydn (con 111 numeri) davanti a Dittersdorf (34), Pleyel (30), Mozart (19), Gyrowetz (18), Vaňhal (13), Wranitzky (10), mentre Dittersdorf (12) campeggia al vertice della graduatoria dedicata ai concerti per violino (Mozart ne conta uno solo), Anton Stamitz 10, Vaňhal 7, Viotti 5. Un suo concerto per contrabbasso, tecnicamente arduo, ricco di contrasti, s'affianca isolato a questa serie (i prodromi della «pista del contrabbasso»?).

Piacere ludico e vena popolaresca (haydnismi?) del nostro Autore sono infine variamente testimoniati: *Quando l'imperatore visitò Schlosshof, il principe ordinò una festa in onore di bacco, con ventun coppie di ragazzi e ragazze di campagna che inscenarono un interludio comico; il giovane Dittersdorf consigliò che la musica fosse suonata con zampogne contadine, scorrazzò per la campagna circostante alla ricerca di suonatori i cui strumenti fossero accordati l'un l'altro e insegnò loro la musica per il balletto. Venne mandato a raccogliere e istruire un coro di bambini delle scuole locali che prendessero parte al coro di un'opera. Ma, ancora in adolescenza, il giovane Carl si diede al gioco d'azzardo, poiché non riusciva a pagare i debiti, si fece prendere dal panico e scappò a Praga, dove gli era stato offerto un altro posto. Dopo due giorni venne arrestato e riportato a Schlosshof come prigioniero, ma il principe lo perdonò e pagò i suoi debiti.*

RAYNOR,  
349

## DUSSEK, Jan Ladislav

(Čáslav, 12 febbraio 1760 – St Germain-en-Laye o Parigi, 20 marzo 1812)

«*L'auteur, qui a eu le bonheur de jouir du commerce très intime de S.A.R. ne l'a quitté qu'au moment, où il a versé son précieux sang pour sa patrie*». Così si legge in testa alle prime edizioni dell'*Élégie harmonique sur la mort du Prince Louis Ferdinand de Prusse* op. 61, pubblicate da Pleyel e da Breitkopf & Härtel. Kapellmeister di Luigi Ferdinando di Prussia dal 1804 alla morte del principe, avvenuta nella battaglia di Saalfeld il 10 ottobre 1806, Dussek viene ricordato dal nostro «Dizionario Biografico Universale» come *maestro di musica e professor di pianforte molto celebrato*. Qualche esperienza infantile come soprannista s'aggiunge a un curriculum formativo che lo vede precocissimo alla tastiera; Fétis ricorda peraltro che egli studiò le lingue antiche al collegio dei Gesuiti, e concluse gli studi a Kutenberg, dove era stato chiamato come organista. «Studente in seguito a Praga, si laureò in filosofia. Alle sue prime

GROVE V, 755

DIZIONARIO  
II, 526

FETIS III,  
95

fortune, ottenute in Olanda, seguì la risoluzione di recarsi ad Amburgo per consultare Carl Philipp Emmanuel Bach, dal quale ricevette utili consigli ed elogi. Berlino, Pietroburgo, Parigi e Milano le tappe precedenti al 1792, quando si stabilì a Londra, dove intraprese un commercio di musica (si osservino non lontane analogie coi commerci di un Kozeluch). Falliti però miseramente i propositi londinesi, questo grande artista fu obbligato a lasciare l'Inghilterra e a rifugiarsi ad Amburgo. Là, una principessa del Nord si appassionò a lui, lo "rapì" e visse con lui in un ritiro situato verso la frontiera della Danimarca. Questo legame durò all'incirca due anni. Nel 1802, Dussek fece un viaggio in Boemia per rivedere il padre, dal quale era separato da venticinque anni. Al suo ritorno passò per Magdeburgo, fu presentato allo sventurato principe Luigi Ferdinando di Prussia e si affezionò alla sua persona.

Il narcisista Dussek va specialmente ricordato per una sua invenzione che entrò stabilmente nel rituale del concerto. Mozart e i suoi contemporanei suonavano ancora con il pianoforte perpendicolare rispetto alla sala, e quindi volgendo le spalle al pubblico (come, oggi, i direttori d'orchestra). Dussek adottò per primo la posizione trasversale del pianoforte, con il pianista di profilo e con la possibilità per il pubblico di seguire il movimento delle mani. In gioventù lo chiamavano "le beau Dussek" e aveva un profilo da medaglia; forse per ciò gli venne in mente un'invenzione che, ognun vede, non sarebbe più modificabile se non distruggendo un elemento essenziale dello spettacolo.

A differenza d'una gran parte di boemi gravitanti su Vienna, Dussek trovò infine patria a Parigi. Trascorse l'ultima parte della vita in preda a una sempre più irresistibile indolenza, e prese l'abitudine di trascorrere a letto la maggior parte del giorno. Per uscire dalla sorta d'apatia che conseguiva a questo genere di vita, era obbligato a fare uso smodato di vino e di liquori fermentati come stimolanti, che finirono per alterare la sua costituzione e per condurlo alla morte.

### GRAGNANI, Filippo

(Livorno, 1767 — ?Parigi ?, 1812)

Gragnani viveva ancora nel 1812 quando aveva quarantacinque anni: non so che cosa gli sia accaduto dopo d'allora. Fétis, l'informatissimo, si congeda così da questo compositore chitarrista che insieme a tanti altri italiani conobbe a

RATTALINO,  
89

FETIS III,  
96

FETIS IV,  
80

cavallo dei due secoli un grande quanto caduco successo. A quanto si sa dovrebbe proprio essere il 1812 l'ultimo anno di vita del livornese. Sue opere, manipolanti un vario repertorio da camera con chitarra, figurarono precocemente nei cataloghi di Giovanni Ricordi da che l'editore avviò l'attività a Milano nel 1808. Ma la gran parte delle sue composizioni circolò coi tipi parigini di Carli-Richault, sodalizio occasionale fra gli editori Jean Charles Simon Richault e Raphael Carli. Fu soprattutto grazie al secondo dei due se, ai primi del secolo, la musica strumentale italiana trovò ancora qualche ospitalità oltralpe, schiacciata com'era sempre più sotto il peso della produzione di altre ben note aree. Gragnani fu dunque chitarrista e autore applaudito negli stessi anni in cui Ferdinando Carulli (anch'egli a Parigi pubblicando presso Carli), Mauro Giuliani a Vienna e altri ancora come Sor, Carcassi, Legnani, Molino, spingevano questo strumento al culmine della sua fortuna. Oltre a quelli di tanti chitarristi, fra i nomi che designano un diffuso gusto chitarristico sono anche quelli di Boccherini, Paganini, Weber, Hummel, Diabelli, Pleyel.

Gragnani, ricorda Fétis, *dopo aver appreso il contrappunto sotto la direzione di Lucchesi* [Giulio Maria, pisano] *studiò le migliori opere teoriche e pratiche per completare la sua educazione di compositore di musica da chiesa; ma avendo messogli il caso una chitarra fra le mani, egli si attaccò a questo strumento intuendone le possibilità per la musica che egli andava scrivendo.* Assente dai lessici moderni — MGG, GROVE, DEUMM — apprendiamo da ulteriori esigue documentazioni che studiò forse con Carulli. Come Gragnani, di Livorno era anche Cambini, di vent'anni più vecchio, ed anch'egli a Parigi negli stessi anni. Se non altro li accomunò la sorte, che li vide eclissarsi silenziosamente dalla ribalta, sorte per altro frequente ai tanti musicisti italiani che, in cerca di fortune, attratti dai superattivi fervori musicali parigini e viennesi, trovarono sì l'applauso e qualche fama, ma non quel solido terreno che fu appannaggio di pochi e, segnatamente, degli operisti. L'Ottocento strumentale italiano dava avvio pian piano al suo letargo, facendo intanto di essi dei dimenticati.

HENZE, 31

## GYROWETZ, Adalbert

(Česke Budějovice, 20 febbraio 1763 - Vienna, 19 marzo 1850)

Gyrowetz, autore "budweiser" (Budweis, o Budwar, è il nome tedesco di Česke Budějovice), è nato in Boemia nell'anno che a Bologna vide "Il Trionfo di Clelia" inaugurare il Teatro Comunale. Studente di filosofia e di giurisprudenza all'università di Praga, Gyrowetz coltivò dapprima la musica nelle ore di



libertà, almeno fino a quando, come narra il Fétis, una grave malattia fece dell'arte dei suoni la sua unica occupazione.

FÉTIS IV,  
167

Affascinato dalle opere del giovane Gyrowetz, il conte di Fünfkirchen, signore d'una terra vicina a Budweis, lo prese con lui, e l'impiegò come maestro di cappella e come segretario. I pezzi di musica scritti da Gyrowetz durante quel soggiorno ebbero tanto successo che le loro copie si diffusero tosto ed ampiamente, fino a ottenere versioni a stampa all'insaputa dell'autore. I vantaggi che egli trovò da allora in conseguenza della pubblicazione gli procurarono i mezzi per intraprendere un viaggio in Italia. Dopo avere visitato Venezia, Bologna e Roma [dove si intrattenne a lungo con Goethe], impiegò due anni a studiare il contrappunto sotto la direzione di Sala, a Napoli. Là fu incaricato dal re di scrivere dodici grandi serenate da concerto. Recatosi in seguito a Londra, attraverso Milano e Parigi, compose nella capitale inglese una fortunata *Semiramide*.

Gran viaggiatore, Gyrowetz parlava il latino, il boemo, il tedesco, l'italiano, il francese e l'inglese, e possedeva conoscenze diffuse nelle scienze e particolarmente nella giurisprudenza, ciò che ne fece un o stimato diplomatico. A Vienna fu nominato direttore di musica dell'Opera imperiale nel 1804. Anche le sue sinfonie (come quelle di Wranitzky, cfr. sub voce) parvero a Fétis non indegne del confronto con quelle di Haydn.

Nel 1789, il compositore Adalbert Gyrowetz assisteva ad un concerto a Parigi, che prevedeva una sinfonia di Haydn; quando iniziò, fu sorpreso e non certo contento, di sentire che si trattava invece di un'opera sua (i tempi erano ancora assai immaturi per qualsiasi applicazione dei principi del diritto d'autore). Ha scritto un'autobiografia pubblicata a Vienna nel 1848 (la passione per la testimonianza biografica resa in prima persona - si noti - è frequente tra gli autori dell'«alveo iniziatico» rossiniano).

RAYNOR,  
402

Il suo impegno come direttore del Teatro di corte viennese ebbe esito tra altre cose in una versione "Der Augenzart" del libretto di Romani per *Il finto Stanislao*, in seguito impiegato da Verdi per *Un giorno di Regno*. Gyrowetz ha illustrato per primo, sulle scene del teatro musicale, il carattere di Hans Sachs. Amico di Beethoven, ne portò il drappo funebre ai funerali nel 1827 (in compagnia di altri colleghi qui testimoniati: cfr. la voce «Beethoven»).

Compositore "anacronistico", fu dedito al modello haydniano fino alla morte, benché tracce della prima maniera beethoveniana ne segnino più d'una pagina. Fu molto vicino alla causa nazionalista ceca, e scrisse una "Ghirlanda di canzoni patriottiche". Con Weigl e Gyrowetz fu tra i portatori del drappo funebre di Beethoven ai funerali nel 1827.

GROVE  
VII, 870



## HAYDN, Franz Joseph

(Rohrau, Austria, 31 marzo 1732 — Vienna, 31 maggio 1809)

*Se sento il bisogno di armonia magnifica vado a sentire una sinfonia di Haydn, di Mozart o di Beethoven; se preferisco la melodia vado a sentire il “Matrimonio segreto” o il “Re Teodoro”. Se poi desidero godere i due piaceri insieme vado alla Scala a sentire il “Don Giovanni” o il “Tancredi”.* Stendhal, che difetta come storico, non delude, al contrario, in quanto paradigma dei gusti che animarono il più vivace milieu dell'epoca sua. Nella sua *Vie de Rossini* ad esempio Haydn è presenza abituale, quotidiana, tanto quanto esso è discretamente inapparente nei pensieri e negli scritti di Rossini medesimo. La facile pista seguita nel disegnare l'effigie di Beethoven, intravista attraverso il reciproco scambio di sensi, pur se in buona misura di riporto, fra il pesarese e il tedesco, qui si sperde. Ma indizi numerosi soccorrono in sua vece, come il tramite stendhaliano che cuce quei due tessuti ben contigui fra loro, col filo, robusto, della ricezione coeva.

Non c'è questione sul continuo ricorrere di Haydn nel memoriale di Stendhal: la conseguente prossimità degli stili era palmare al suo udito come a chiunque nel primo trentennio dell'Ottocento, avesse dimestichezza con le cose della musica. Haydn morì l'anno in cui Napoleone violò Vienna, quando il diciassettenne “tedeschino” che, ancora privatamente già s'era cimentato, col **Demetrio e Polibio**, nel comporre opere, sembrava però avviato sulla via di un abnorme strumentalismo popolato di sinfonie e di quella personale accezione del quartetto d'archi che furono le precoci **Sei Sonate a quattro** per due violini, violoncello e contrabbasso; serbatoio assai ricco quest'ultimo, cui ancora poté attingere in anni più tardi.

*All'età di diciannove anni Rossini era così dotto che lo si prescelse per dirigere a Bologna le “Quattro Stagioni” di Haydn. [...] Dopo “Tancredi” Rossini è diventato sempre più complicato. Ha imitato Haydn e Mozart, come Raffaello che, qualche anno dopo essere uscito dalla scuola del Perugino, si mise a cercare la forza sulle tracce di Michelangelo. [...] Che cosa dire della ouverture della “Gazza ladra”? L'introduzione è smagliante di vivacità e di brio; mi ricorda le belle sinfonie di Haydn e l'eccesso di forza che contraddistingue questo compositore. [...] Questa entrata di Mosè ricorda tutto quello che vi è di più sublime in Haydn e forse lo ricorda anche troppo [...] In questo brano, Rossini sfoggia tutta la scienza di Winter e Weigl unita ad una abbondanza di idee che spaventerebbe quei buoni tedeschi; crederebbero di essere ammattiti.* Ancorché discutibile in certi luoghi, il piccolo florilegio è documento probante di una tangibile ricezione cui, per corollario, va aggiunta una nota apposta da

STENDHAL,  
76

STENDHAL, 30  
STENDHAL,  
79

STENDHAL,  
164

STENDHAL,  
193

Giuseppe Carpani alla seconda edizione delle sue *Haydine*, edita nel 1823: *Allorché io dettava queste lettere non era ancor nato al mondo musicale il maestro Rossini, quantunque toccasse il quarto lustro dell'età sua. Questo mostro d'ingegno non solo battè le tracce dei sullodati campioni dell'accompagnamento, ma dispiegò una maggior dovizia di passi, e trovò nuove delizie per l'orecchio, con sorpresa universale de' dotti e degl'idioti. Egli nel formare questo suo stile incantatore si giovò molto dello strumentale tedesco, nonché di quello del Cherubini, del Mayr e del Generali.* CARPANI, 9

I tedeschi dunque, tutt'altro che estranei ai quotidiani negozi musicali dell'Italia padana del giovane Ottocento, anzi ben presenti, fecero da levatrice all'irrequieto allievo del Liceo bolognese: Haydn fra tutti. Ben noto fu l'Haydn degli oratori, su cui Rossini si chinò così come prima di lui fecero l'Asioli e il Mayr, allorché nel 1808 si fondò in Bergamo il "Pio istituto musicale", a sollievo dei vecchi impotenti professori e delle loro vedove ed orfanelli. Nella prima Accademia datasi a questo scopo venne per la prima volta in Italia eseguita "La Creazione" di Haydn. Ma anche lo Haydn dei quartetti (di cui i sei dell'Op. 33 apparsi a Vienna da Artaria nel 1782 furono folgorante epifania vuoi dell'autore, vuoi del genere) ebbero illustre fama - e il giovanile saggio offerto dal giovane pesarese n'è testimone. MAYR, 22

Tra haydniani di provata fede il lessico non doveva discostarsi molto dal tenore di questa visione di Simone Mayr: *Io vorrei paragonare i "Quartetti" di Haydn alla luna, la di cui luce penetra nella camera. Quando si suonano altre composizioni di altri maestri più moderni come Onslow, Beethoven, Mendelssohn etc. vi sono gli entusiasti, le lumi risplendono nella sala, v'ha un chiasso di estasi (vera o finta non esaminiamo) ed allora non si parla di quelle produzioni sì semplici, eppure sì gaie, originali ed umoristiche... Ma quando son partiti i fanatici, e cessato il rumore, allora l'anima ha desiderio di pascersi tranquillamente, e bearsi nel dolce bene del tranquillo astro notturno.* MAYR, 116

### KOZELUCH, Leopold (Jan Antonín)

(Velvary, 26 giugno 1747 – Vienna, 7 maggio 1818)

*Uno de' più celebri maestri di musica della Germania [...]. Il suono che correva della sua fama lo fe' chiamare a Vienna, dove l'ingegno suo si aperse a più largo volo. Nel 1790 non v'aveva meno di 25 opere stampate di lui, oltre ad una quantità grande d'inedite. Ma a grado a grado si temperò il suo fuoco, venne meno la fecondità sua, e morì circa il 1813. Le qualità che meglio rifulgon nella* DIZIONARIO III, 431

sua musica sono la grazia e il brio: il suo canto veramente si sente nell'anima; piena e pura è la sua armonia. Oltre a concerti, sonate per clavicembalo, sinfonie, ecc. balletti o pantomime, scrisse tre melodrammi; uno comico in francese, "Mazet", e due eroici, italiani, "Didone abbandonata" e "Mosè in Egitto".

Cugino di un musicista omonimo, per distinguersi dal quale assunse il nome di Leopold, Kozeluch viene gratificato della qualifica d'uno de' più celebri maestri di musica della Germania a molti anni di distanza dalla sua scomparsa. Più tardi ancora, Fétis gli dedica ampie attenzioni, ricordando anche la sua istruzione in filosofia, matematiche e diritto (gli studi di giurisprudenza sembrano accomunare una folta schiera di questi autori dell'«alveo» rossiniano). FETIS V, 88

Kozeluch fu protagonista con agio e ottimo successo dell'ambiente mondano viennese. L'imperatore Giuseppe II lo scelse come maestro di pianoforte dell'arciduchessa Elisabetta, prima moglie dell'imperatore Francesco II. Questa circostanza fu la causa della sua fortuna d'artista, poiché la sua posizione a corte gli fornì i mezzi per ottenere nel 1792, dopo la morte di Mozart, la nomina a compositore della camera imperiale; sincura alla quale competeva una borsa di cinquecento fiorini, e che, per di più, dava molta considerazione a chi la possedeva. Il fratello di Kozeluch aveva aperto un magazzino di musica a Vienna: fu il principale editore delle opere del compositore. Questi, pianista distinto per il gusto e l'espressione, aveva una moltitudine di allievi nelle case più importanti di Vienna: ben presto quest'alta società pose in voga la musica di Kozeluch preferendola ad ogni altra. Questa musica non si fa notare per gran merito di fattura; vi si trova anche un buon numero di scorrettezze; ma la melodia graziosa, elegante e facile vi abbonda. Ciò che la rendeva ricercata da tutti gli amatori. In Francia, gli nocque il prodigioso successo delle opere di Pleyel, e la sua fortuna vi ebbe minor durata che in Germania.

Kozeluch dovette ai buoni contatti d'affari con molti editori inglesi una parte non infima della sua fama. Lo avvicina a Beethoven - nel contesto della produzione per amatori destinata alle case borghesi - la congerie di arrangiamenti d'ogni genere di canti popolari scozzesi, irlandesi e gallesi destinati all'editore di Edimburgo George Thomson. Tracce tangibili dello stile patetico beethoveniano si osservano d'altra parte nelle sue opere pianistiche e per trio.



**PORTUGAL, Marcos Antônio (da Fonseca)**

(Lisbona, 24 marzo 1762 — Rio de Janeiro, 7 febbraio 1830)

Noto universalmente all'epoca come il "Portogallo", Marco Antonio frequentò con successo le scene dell'opera italiana dopo avere completato gli studi a Napoli, dove si recò nell'anno in cui Rossini nasceva a Pesaro. Nel 1785 fu nominato direttore del Teatro do Salitre, dove il 25 giugno 1787 fu eseguita per il compleanno della principessa Maria Benedicta una **Licença pastoril**. *Nel 1807, durante l'invasione napoleonica e l'emigrazione della corte [portoghese] a Rio de Janeiro, non si mosse da Lisbona e conservò il suo posto al S. Carlos, attirandosi accuse di antipatriottismo; se ne riscattò tuttavia componendo e facendo eseguire al S. Carlos una cantata, La Speranza (l'ultima parte della quale fu poi adottata come inno nazionale fino al 1834) per celebrare il compleanno di Giovanni VI, e, in collaborazione col cognato Leal Moreira, un "Te Deum" di ringraziamento per la partenza delle truppe francesi.*

SPETTACOLO  
VIII, 379

Colpisce, dell'opera di Portogallo, la diffusione capillare, di portata europea: un segnale di una rilevante capacità di interpretare e assecondare l'"orizzonte d'attesa" del pubblico coevo. Il nostro Autore ebbe ruolo assai significativo nella decisiva affermazione della «farsa giocosa per musica» in ambiente soprattutto veneziano allo scorcio del Settecento (grande successo, tra altre, ebbero *Non irritare le donne*, su libretto del Foppa, e la versione in farsa del dramma giocoso *La donna di genio volubile*); il suo apporto s'ampliò in particolare alla definizione degli elementi "larmoyants" e sentimentali nel disegno dell'ultima stagione dell'opera comica. Più d'una, tra le facili e sciolte melodie del Portogallo, dovette essere ben nota al giovane Rossini quando alla farsa si dedicò in apertura di carriera.

**REJCHA (REICHA), Antonín (Antoine)**

(Praga, 26 febbraio 1770 — Parigi, 28 maggio 1836)

*Il trattato sulla fuga di Marpur e il libro di Kirnberger sulla composizione pura furono le sue sole guide nell'arte della scrittura. I suoi progressi furono rapidi visto che a diciassette anni diresse egli stesso l'esecuzione della sua prima sinfonia. Più tardi, soleva dire che lo studio dell'algebra gli era stato molto utile per penetrare i misteri dell'armonia: se non si sapesse d'altronde che questo studio non può condurre a nulla di concreto in musica, si avrebbe la prova, per quanto riguarda le opere di Reicha sulla teoria di questa scienza,*

FETIS VII,  
202



*che essa non impedisce di cadere in gravi errori.*

Classico esempio di duello postumo fra Beckmesser d'opposte sponde, il giudizio di Fétis - che seguita ampiamente in un profluvio di contestazioni alla dottrina di questo boemo infranciosato - individua subito, per contrasto, il posto rilevante occupato da Rejcha nel novero dei grandi teorici che lavorarono al gigantesco edificio dello scibile musicale ottocentesco a disposizione della didattica coeva e futura.

Si vantava, Rejcha, che i tedeschi l'avessero definito *il restauratore della fuga*, ma in realtà, incrudelisce l'accigliato biografo, centrando due bersagli in un sol colpo, copiò da altri, da francesi soprattutto, il suo preteso *nuovo sistema*. E peggio fece dopo, sempre *selon Fétis*, quando diede alle stampe il *Traité de mélodie* e poi, una volta divenuto professore di contrappunto al Conservatorio parigino, il *Cours de composition musicale, ou Traité complet et raisonné d'harmonie pratique* e, più tardi, ancora il nuovo *Traité de haute composition musicale*. FÉTIS VII, 203

Nella *Vie de Rossini* anche Stendhal si ricorda bene di Rejcha, là dove distingue gli intenditori di genere pedante dai veri appassionati capaci di commuoversi, ma non di sentenziare: *in Francia non possono aprir bocca per parlare dell'arte divina a cui devono i piaceri più vivi, senza prestare il fianco allo scherzo per qualche dotta scempiaggine; di solito si tratta di qualche idea ricavata dal Reicha e che ricordano solo a metà*. Ma non solo i francesi si riempivano la bocca con le sue teorie, anche noi oggi, cultori di analisi, avvezzi a quella forma sonata che fu ignota agli Haydn e Mozart e che fu invece proprio Rejcha — e dietro a lui Czerny e poi Marx — a definire come entità conchiusa, tanto perfetta quanto illusoria. Nacque così, a scuola, la forma sonata, quand'essa era ormai morta nella sensibilità del comporre. STENDHAL, 189

Prima d'esser professore Rejcha ebbe modo - soprattutto in Germania dove compì il suo apprendistato musicale - di essere compositore giovane ed entusiasta. Ebbe per amici Beethoven, Haydn, Salieri, Albrechtsberger e respirò la stessa aria nella quale crebbero, dagli anni dei Mannheimer in poi, altri suoi compatrioti come Dussek, Vaňhal, Kozeluch, Gyrowetz, Tomášek. Alle sue pagine per fiati, costellate di intuizioni originali, molto deve la sapienza orchestrale del secolo. E fra le sue musiche pianistiche si rinvencono eposodi notevoli come quell'*Art de varier* op. 57 in cui ai posteri è parso ravvisare un ponte fra Haydn e Chopin, oppure quelle *36 Fugues pour le piano d'après un nouveau système* dedicate ad Haydn e che stanno come un nodo cruciale proiettato ben addentro nella rilettura ottocentesca dell'arte contrappuntistica. Un nodo che Fétis e altri (Baini, Cherubini) non digerirono, ma che molti — da Berlioz a Chopin a Liszt a Franck — tennero all'epoca loro ben in vista sul leggio.

## SPERGER, Johannes Matthias

(Feldsberg, oggi Valtice, Cecoslovacchia, 23 marzo 1750 — Ludwigslust, 13 maggio 1812)

*Contrabbassista della musica da camera e della cappella del duca di Meclemburgo*, Sperger viene ricordato dal Fétis come autore di discreta fama, gratificato da qualche attenzione da parte degli editori tedeschi e viennesi (tra le poche opere di lui citate nella “Biographie Universelle des Musiciens” viene citata anche la serie di **Duetti per due flauti** pubblicata a Vienna nel 1792). Si hanno testimonianze dei suoi studi con **Albrechtsberger** (maestro che condivise con **Weigl** e **Beethoven**; cfr. qui anche la voce dedicata a **Rejcha**). Servì a Presburgo e presso i Conti Erdödy; non è invece documentata la sua supposta presenza ad Eisenstadt sotto Haydn. Lavorò a Vienna come copista avendo così ulteriore possibilità di conoscere a fondo la produzione del classicismo coevo, e intraprese lunghi viaggi che lo portarono a Praga Berlino Ludwigslust Ansbach Passau Lubecca Lipsia; dal marzo al giugno del 1789 fu a Parma, Trieste e **Bologna**. La sua fama di contrabbassista ebbe larga eco al suo tempo, e sopravanzò il suo credito di compositore. Per ricordare la sua morte, il 26 maggio 1812 a Ludwigslust, si ritenne d’eseguire il **Requiem** di Wolfgang Amadeus Mozart.

FETIS VIII,  
80

MGG XII,  
1032

## WEIGL, Joseph

(Eisenstadt, 28 marzo 1766 – Vienna, 3 febbraio 1846)

Ipotizzando un procedere in ordine alfabetico, il lettore avrà già preso visione della voce qui dedicata al boscaiolo Dittersdorf. La memoria appannata dall’età concesse al Nostro, nella sua “Autobiografia”, di sognare possibili, ma improbabili, esecuzioni di fughe di padre **Martini** affidate a centossessanta fra strumentisti e cantori. L’iperbole protoberlioziana, non infrequente all’epoca, tocca anche l’amabile e precoce Joseph Weigl: *Nella grande cavallerizza in Vienna viene nei giorni 6 e 9 novembre eseguito l’oratorio “Baldassarre” di Händel, in tre parti, tradotto dall’inglese ed aumentato cogli strumenti da fiato da J. de Mosel. L’effetto di quest’opera immortale, la quale venne dall’Unione degli amatori della Musica eseguita con tutta perfezione e coll’impiego di tutti i grandiosi mezzi (843 si erano gli esecutori, nel coro 180 Soprani, 121 Alti, 120 Tenori, 150 Bassi), sotto la energica, fervorosa, e intelligente direzione del sommamente meritato - [lacuna nel testo] - Maestro di Cappella. Giuseppe Weigl era, come si poteva ben attendersi, grandioso, imponente, sorprendente, indicibile, siedeva all’organo.*

MAYR, 86

Parole di un Mayr che Stendhal [vedi qui la voce **Winter**] accennava qua e là a fustigare. Questo autentico talento, notato subitamente da un Gassmann agli esordi viennesi intorno al 1770, gode di un'amplissima congerie di citazioni nella bibliografia coeva ma, insieme, non appare privo di nemici, se il beffardo, nefasto eppur utile Francesco Regli scrisse di lui - apprezzandolo - che "*Benché più d'un botolo minacciasse di morderlo, fu sempre superiore a se stesso, e continuò ad onorar l'arte come pochi poterono*". REGLI, 572

Operista di buona fama, Weigl dovette buona parte delle proprie fortune teatrali a "*L'amor marinaro*", di cui Beethoven citò «*Pria ch'io l'impegno*» nel "*Trio con clarinetto in si bemolle*" op. 11. La sua carriera di operista iniziò a sedici anni con l'opera intitolata *L'inutil precauzione* [Die unnütze Vorsicht FETIS VIII, 480 nell'originale tedesco], che fu rappresentata dopo essere stata riveduta da *Albrechtsberger*. Salieri fu tanto soddisfatto dalla vena felice che brillava in quest'opera da convincere il giovane Weigl a coltivare esclusivamente il suo talento [l'adolescente si applicava a quell'epoca anche a studi di legge e di medicina], e gli diede lezioni di stile drammatico e di canto. Lo designò anche per sostituirlo nella direzione dell'orchestra di corte quando egli stesso non ne poteva espletare le funzioni.

Diresse le ultime rappresentazioni delle *Nozze di Figaro* nel 1786 e del *Don Giovanni* l'anno successivo, ed ebbe probabilmente parte anche nella prima produzione di *Così fan tutte*. Autore caro a Maria Teresa, mantenne stretti rapporti con la corte imperiale; partecipò agli allestimenti musicali per il Congresso di Vienna. Divise per un lungo periodo la sua attività tra la capitale imperiale e Milano. GROVE XX, 296

Curioso indagatore di strumentali non del tutto consueti, legato a doppio filo al classicismo viennese eppure pronto a cacciarsi nelle pieghe della nuova "*sensibilité*" (e quindi interprete eccellente della koinè classico-romantica, ossia del Romanticismo musicale "puro" cui tutto il primo Rossini, e forse il suo catalogo intiero attengono), Weigl intasava il traffico produttivo sulle scene del Singspiel viennese combinando sgradevolezze d'ogni genere a numi in via di consacrazione del calibro di Schubert, costretto ad attendere un anno e mezzo per i suoi "*Zwillingenbrüder*", bloccati dall'enorme successo della "*Schweizerfamilie*" di Weigl (il quale era Kapellmeister del Kärntnerthor Theater). RAYNOR, 449

La "*Schweizerfamilie*" è considerata il prototipo dell'opera popolare tedesca; ma la vena vernacolare trova riscontro esemplare anche e soprattutto nelle Scene da un'opera in diverse lingue, mentre alla teatralità accorta e osservata di Weigl (le lezioni di Salieri ???), curatissimo tessitore dei rapporti tra parola e musica, rinviano le prove più disparate, tra le quali gli escamotages



drammaturgico-musicali di *Amleto* tesi a volgere i modi di quell'inattingibile altezza originaria in movenze più consone al consumo teatrale d'epoca. Movenze fors'anche più maneggevoli per il naturale dell'autore, sospinto verso amenità da Singspiel, francamente popolaresche, quali balzano fuori da lavori come *Allerley*, miscellanea canzonettistica dove sfilano, con addosso rinate (o mai morte) maschere carnascialesche, figure di strada che lanciano sfrontate le loro insinuanti grida intrise di sapori agri e quotidiani.

# WINTER, Peter von

• (Mannheim, 28 agosto 1754 — Monaco di Baviera, 17 ottobre 1825)

## *Mon très cher père*

*Sono ancora pieno di collera e di rabbia per le vergognose menzogne di quel gran mascalzone di Winter. [...] Signori zelanti e saccenti come il signor Winter ed altri ancora devono essere andati a riferire [al tutore di Costanza] menzogne di ogni genere sul mio conto: che con me bisogna stare attenti, che non ho niente di sicuro, che sto tutto il tempo con lei, che magari la pianterò e che poi la ragazza sarà un'infelice ecc. [...] Quanto a Winter, se meritasse il nome di uomo (visto che è sposato) o quanto meno di essere umano, potrei dire che è sempre stato il mio più grande nemico, e questo a causa di Vogler. Ma poiché ha i modi di una bestia e per il resto si comporta e agisce come un bambino, in effetti mi vergognerei a spendere una sola parola sul suo conto, in quanto merita il più assoluto disprezzo da parte di qualunque uomo onesto.*

Parole già spese, evidentemente, da Mozart in questa lettera vergata il 22 dicembre 1781. «Quel gran mascalzone», nato e cresciuto fra i Mannheimer, in effetti era stato (forse) allievo dell'abbé Georg Joseph Vogler da Würzburg, didatta eccellentissimo di iniziale conio martiniano. Del quale abbé, Mozart, che lo incontrò sempre a Mannheim, ebbe a dire: *Davvero preferisco guardarlo che sentirlo (20 dicembre 1777)*. Corressero fra loro pure ostilità di scuola od anche altri più verosimili rancori, fatto sta che nelle cronache di quegli anni il nome di Winter, allora Capellmeister a Monaco, spunta in negativo ad ogni piè sospinto in virtù dell'insopprimibile avversione che Mozart manifestò nei suoi confronti. Circostanza questa che non gli giovò di certo nella vita postuma, che, un quarant'anni dopo la sua morte, scorreva in questi termini: *Winter non fu affatto un compositore di genio; le forme della sua musica erano sprovviste di novità: esse sono anche più invecchiate di quelle di altri compositori del suo*

MOZART,  
215

KUNZE,  
698

FETIS VIII,  
480

*tempo; ma aveva il sentimento della scena, e si nota nelle sue opere un certo carattere di grandezza e semplicità che rivelano un talento raffinato. Lavorava con molta rapidità e ha prodotto un gran numero di composizioni.*

Fra le trenta opere, i numerosi melodrammi e Singspiele ben poco è filtrato attraverso le strette maglie della fortuna postuma. Poco, tuttavia, è diverso da niente, visto che nel 1860 v'è chi gli dedica lusinghiere, ancorché prevedibili espressioni: *Parecchie sono le Opere che donò alle melodrammatiche scene, "I Due Wlodomiri", "Euselinda" ecc., ma quella che elevollo alla celebrità, quella, per la quale il suo nome non morrà mai, è "Maometto II", da lui scritto per la Scala di Milano l'anno 1818. Gli è un capo-lavoro dell'arte; è quanto mai seppa partorire di sublime umano intelletto. Il famoso passo cantato da Filippo Galli, Dio che piangendo imploro, è stato, con giusta ragione, pubblicato nell'Antologia Classica della Gazzetta Musicale di Milano. La Germania, non meno che l'Italia, lo conosce e l'ossequia.* REGLI, 573

Sempiterno sono le querelles sulla longevità del genio. E se Mayr, com'egli stesso ricorda, si gettò nella carriera teatrale, a cui fu animato ad intraprenderla anche da' consigli degli immortali Piccini e Winter, Stendhal si ricorda anch'egli spesso di Winter per associarlo al girone dei tentatori del "tedeschino": *Quando, più tardi, Rossini ha cercato la forza come Cimarosa, è stato a volte pesante, perché è ricorso a quei luoghi comuni di armonia, che sono l'eterna risorsa dei Mayer, dei Winter, dei Weigl e di altri compositori tedeschi, ed è stato senza forza nella melodia.* MAYR, 10

Di Winter ci solletica, infine, quel suo lavorare nel 1798 con Schikaneder a "Die Zauberflöte zweiter Theil: Das Labyrinth, oder der Kampf mit den Elementen" ("Il flauto magico, seconda parte: Il labirinto, ovvero la disputa degli elementi": un impegno che ebbe a intrigare anche altri, come rendiamo conto qui alla voce Wranitzky). Per taluni fu un successo, altri dice che cadde. A noi non restano che dubbi, peraltro fecondi. STENDHAL, 34

### WRANITZKY, Paul (Pavel)

(Nová Ríše, Moravia, 30 dicembre 1756 – Vienna, 26 settembre 1808)

*Si applicò in particolare al violino, sul quale acquisì tale abilità che quando egli si recò a Vienna, nel 1776, per seguire là il corso di teologia al seminario imperiale, fu immediatamente scelto per espletare le funzioni di direttore di musica in quello stabilimento. [...] Nel 1785 fu nominato direttore di musica dell'Opera tedesca di Vienna e del teatro di corte; ne rivestiva ancora le* FETIS VIII, 495

funzioni quando morì il 28 [sic] settembre 1808, universalmente rimpianto. La musica di Wranitzky ha avuto molto successo per la sua novità, a causa delle sue melodie naturali e del suo stile brillante. Trattava bene l'orchestra, in particolare nelle sinfonie. Mi ricordo che, nella mia gioventù, le sue sostenevano molto bene il confronto con quelle di Haydn. La loro prematura dimenticanza è sempre stata per me fonte di stupore. Le opere di questo artista sono pressoché innumerevoli; poiché, indipendentemente da tutte quelle che sono state pubblicate, egli ne ha lasciate molte in manoscritto che sono state composte per il servizio dell'Imperatrice e per quello del principe Esterházy. Wranitzky si è anche fatto conoscere vantaggiosamente come compositore drammatico con molte opere, balletti e melodrammi. Il suo "Oberon", rappresentato a Francoforte nel 1790 per l'incoronazione dell'imperatore Leopoldo II, ha avuto uno dei più brillanti successi che un'opera tedesca avesse fino allora ottenuto, in quanto fu data ventiquattro volte nello spazio di sei settimane, e i direttori di spettacoli la fecero rappresentare in tutta la Germania nel corso di quel medesimo anno.

Wranitzky non mancò di compiere passi estranei al bon ton: nonostante la sua alta reputazione presso la corte imperiale, l'esecuzione pubblica della sua "Grande sinfonia caractéristique pour la paix avec la République françoise" op. 31 fu vietata da una risoluzione imperiale (20 dicembre 1797) in quanto il titolo dell'opera parve provocatorio. Haydn e Beethoven mostrarono spesso la loro preferenza a Wranitzky, scelto frequentemente per dirigere le loro opere: fu lui a salire sul podio per le esecuzioni viennesi della Creazione di Haydn nel 1799 e nel 1800, mentre il 2 aprile 1800 a lui fu affidata la première della Prima Sinfonia di Beethoven. Dal 1805 si alternò con Gyrowetz alla testa degli *Adelige Liebhaber- oder Cavalier Konzerte* di Vienna. Wranitzky fu membro della stessa loggia massonica di Mozart, "Zur gekrönten Hoffnung". Come segretario della Società degli Amici della Musica viennese ebbe successo nel risolvere la lunga controversia di Haydn con quella istituzione nel dicembre 1797. Incontrò rapporti d'amicizia con Haydn, con Beethoven e con Carl Maria von Weber. Non è inutile ricordare che accanto agli ampi sviluppi dei suoi movimenti quartettistici, alla vena popolaristica dei minuetti e dei rondò, alle fortunate sinfonie composte tra il 1786 e il 1805, col suo *Oberon* Wranitzky stimolò Schikaneder alla concezione della *Zauberflöte* (cui non sono estranei tratti dell' "Oberon"). Solo l'omonimo lavoro di Weber riuscì a eclissare nel 1826 la popolarità dell'opera di Wranitzky. Goethe considerò il Nostro come il compositore ideale per il suo *Flauto Magico* parte seconda (ci piace invitarvi a confrontare qui, alla voce Winter, l'analogo impegno di quell'autore in collaborazione con lo stesso Schikaneder).

GROVE XX,  
539

GROVE XX,  
539