

# MENDELSSOHN BARTHOLDY FELIX

**Compositore e direttore d'orchestra tedesco  
(Amburgo 3 II 1809 - Lipsia 4 XI 1847)**



Nacque da un'antica famiglia della nobiltà ebrea che, per distinguersi da altri Mendelssohn, aveva aggiunto al cognome originario Bartholdy. Nipote del filosofo Moses Mendelssohn, ebbe tre fratelli, tutti musicisti, tra i quali emerse Fanny, anch'essa compositrice, ed alla quale Felix rimase particolarmente affezionato per tutta la vita.

Vissuto in un ambiente colmo di stimoli culturali, iniziò giovanissimo, con la madre, lo studio del pianoforte e quando nel 1816 la famiglia si trasferì, per alcuni anni, a Parigi continuò questo studio con M. Bigot de Morogues.

Tornati in Germania, a Berlino, i Mendelssohn si convertirono al protestantesimo (1819) e Felix mostrò di accettare la nuova religione con molta convinzione, pur senza mai rinnegare le sue origini ebraiche.

Il padre ne affidò poi l'educazione, insieme a quella degli altri figli, a studiosi di eccezione, tra cui K. L. Heyse, padre del poeta K. Ritter, e perfino Hegel e A. von Humboldt.

In questo periodo Mendelssohn continuò a studiare il pianoforte con L. Berger (fino a 19 anni), applicandosi anche allo studio del violino con C. W. Henning e della composizione con K. F. Zelter, che esercitò su di lui una decisiva influenza, riuscendo a migliorarne in particolare l'eccessiva sensibilità.

Particolarmente rapidi furono i progressi di Felix nel contrappunto, grazie anche al metodo applicato dal suo maestro. Zelter era, a quell'epoca, direttore della Singakademie, una grande istituzione corale berlinese che aveva riportato alla luce le musiche a cappella di antichi autori italiani e tedeschi ed aveva impedito che l'opera di Bach e gli oratori di Handel venissero dimenticati: influenzate da questo ambiente (ma anche dagli interessi della sua stessa famiglia rivolti alla tradizione musicale tedesca) le inclinazioni di Mendelssohn non poterono che indirizzarsi verso Bach, Handel ed i giovani maestri del passato.

Studiò anche Mozart e Haydn; Beethoven, invece, che non godeva delle simpatie di Zelter, era quasi ignorato alla Singakademie, ma Mendelssohn aveva ormai raggiunto un'autonomia di giudizio tale da permettere di approfondire da solo la conoscenza dell'opera beethoveniana.

In quegli anni il salotto dei genitori di Mendelssohn era frequentato da musicisti ed intellettuali come Weber, W. ed A. Humboldt, Heine, Hegel, Ch. von Bunsen e molti altri, tra cui il giovane Chopin. Gli amici più vicini a Felix furono la sorella Fanny, ed il famoso attore e cantante

## LO STUDIO DEL COMPOSITORE



E. Devrient che esercitarono su di lui una preziosa funzione di guida. Dal lavoro di quegli anni nacquero le prime composizioni di un certo rilievo, e cioè i due concerti per 2 pianoforti (1823 e 1824) e poco dopo l'Ottetto, quest'ultimo universalmente noto.

Si cominciava a porre frattanto il problema della carriera musicale di Mendelssohn ed il padre, dubbioso, si rivolse per un giudizio a Cherubini.

(Nel 1821, a 12 anni Felix aveva già sostenuto un difficile esame a Weimar da parte di Goethe ormai vecchio, che il giovane Mendelssohn si era recato a visitare, ed il poeta, entusiasta delle qualità dimostrate, lo aveva ricoperto di elogi, presagendogli un grande avvenire).

Cherubini acconsentì ad ascoltare la musica del giovane e si esprime così: "Questo ragazzo è dotato di grandi qualità, riuscirà molto bene, riesce bene già adesso, ma dispensa le sue doti con eccessiva prodigalità, mette troppa stoffa nel suo abito; bisogna che gli parli, allora i suoi risultati saranno migliori".

Da quel momento Mendelssohn poté dedicarsi interamente alla musica e nel 1826 compose molti nuovi lavori, tra cui l'ouverture *Ein Sommernachtstraum* (ispirata dal *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare) che lo rese famoso in tutt' Europa.

La prima esecuzione ebbe luogo il 20 II 1827 a Stettino sotto la direzione di C. Loewe, durante un concerto memorabile, il cui programma includeva anche la prima esecuzione nella Germania settentrionale della *Nona sinfonia* di Beethoven ed il *Concerto* in La bem. per 2 pianoforti dello stesso Mendelssohn.

Nel medesimo anno ebbe il suo primo grave insuccesso, e cioè la prima rappresentazione allo Schauspielhaus di Berlino della sua opera *Die Hochzeit des Camacho* diretta da Spontini.

Questo primo insuccesso nel campo della musica teatrale costituì per il compositore una specie di trauma e l'atteggiamento eccessivamente critico nei confronti del teatro d'opera e di molti libretti che gli vennero in seguito presentati per musicare, deve essere interpretato come un effetto della paura inconscia di incorrere in un altro insuccesso.

Negli anni giovanili Mendelssohn fece anche molti viaggi: fu tra l'altro nella Germania meridionale dove a Heidelberg entrò in contatto con J. Thibaut, creatore di un centro musicale per la diffusione della musica a cappella, in particolare di Palestrina.

## CÉCILIE MENDELSSOHN



Mendelssohn rimase molto colpito dalle sue idee ed è indubbio che molte composizioni di Mendelssohn di quel periodo furono influenzate dall'entusiasmo di Thibaut.

Già quattro anni prima, nel 1823, Mendelssohn s'era profondamente interessato alla *Matthaus - Passion* di Bach e per sua insistenza Zelter ne realizzò la prima esecuzione dopo la morte di Bach, l'11 III 1829, ad opera della Singakademie: Mendelssohn stesso ne revisionò con molto rispetto la partitura originale, omettendo solo alcuni duetti ed orchestrando un breve recitativo (*Und der Vorhang*), ma rimanendo fedele alla lettera ed allo spirito dell'opera bachiana.

Da questo evento, il cui enorme successo non fu privo di conseguenze in campo musicale, iniziò la riscoperta sistematica delle opere di Bach.

Lo stesso padre di Mendelssohn, ormai pienamente convinto delle doti del figlio, lo incitò a proseguire l'attività musicale con un serio lavoro professionistico, escludendo il facile dilettantismo che imperversava nei salotti di Berlino: fu anzi il padre a proporre a Mendelssohn un viaggio nelle capitali europee per decidere in quale paese dovesse fermarsi a svolgere la propria attività di musicista.

Dall'amico I. Moscheles, residente in Inghilterra, venne il suggerimento ad iniziare il viaggio in quel paese. La scelta nasceva in parte da motivi di ordine personale ed in parte dalla situazione musicale esistente in Europa.

Dopo la morte di Beethoven e di Schubert il declino di Vienna come capitale musicale europea era diventato indiscutibile; ormai la città era ridotta al rango di ospite dell'opera napoletana e parigina, soprattutto delle opere di Rossini, rimanendo invece piuttosto fredda nei confronti del movimento romantico.

Al di fuori dell'orbita Vienna-Parigi, che delimitava l'impero dell'opera, la musica strumentale aveva come centri principali Berlino, Londra ed in parte Parigi, città in cui si erano stabiliti molti musicisti romantici ed anche altri che, pur non appartenendo decisamente al movimento romantico, ebbero grande importanza nella storia musicale di tutto il XIX sec.: M. Clementi, I. Pleyel, J. Dussek, J. B. Cramer, G. B. Viotti, I. Moscheles ed altri.

A Londra Mendelssohn ricevette nell'ambiente musicale un'ottima accoglienza: tra l'altro furono eseguiti la sua *Prima sinfonia* e l'ormai famosa ouverture *Ein Sommernachtstraum*.

Fu questo il primo dei dieci soggiorni in Inghilterra, dove la sua fama

crebbe fino a raggiungere quella di Handel, e dove egli esercitò per tutto il XIX sec. una notevole influenza.

Un ampio giro nelle *highlands* (altipiani) scozzesi, intrapreso con l'amico K. Klingemann, lo familiarizzò con un tipo di paesaggio, brullo ma intenso che rispondeva alle sue istanze romantiche e che gli ispirò l'ouverture *Die Ebriden* e la sinfonia "Scozzese".



Dopo il suo ritorno a Berlino compose un *Liederspiel* in un atto (*Die Heimkehr aus der Fremde*, per le nozze d'argento dei suoi genitori), due *Quartetti d'archi*, la cosiddetta sinfonia "della Riforma" (che termina con una fantasia contrappuntistica sul coro di Lutero *Ein' feste Burg*), una *fantasia-sonata* su temi scozzesi per pianoforte, alcuni *brani corali* e, per incitamento di Th. Atwood, alcune *composizioni per organo*.

Fra tanti successi, i rapporti con il famoso musicologo F. J. Fétis non furono invece felici e sfociarono in aperta ostilità, superata solo in apparenza nel 1842; in realtà nella seconda edizione della sua *Biographie*

*universelle* (1860-1865) i giudizi su Mendelssohn risentono ancora di molta inimicizia e non sono esenti dal pettegolezzo.

Rifiutato l'incarico di lettore di storia della musica offertogli dall'università di Berlino, nel maggio del 1830 Mendelssohn partì per un lungo viaggio attraverso i paesi europei da cui fece ritorno due anni dopo.

Ne conosciamo i particolari dai lunghi resoconti che il musicista inviò alla famiglia: durante il viaggio toccò Lipsia, Weimar (dove fu ospite di Goethe), Vienna, Venezia, Firenze, Roma, Napoli, Genova, Milano, Ginevra, Interlaken, Lucerna, San Gallo, Augusta, Dusseldorf, Francoforte sul Meno, Monaco di Baviera, Parigi e Londra.

A Roma incontrò Berlioz, di cui tanto amava la compagnia quanto disprezzava la musica, mentre Berlioz si dimostrò sempre pieno d'ammirazione per Mendelssohn: a Monaco ricevette dal Teatro Reale la commissione per un'opera, la cui realizzazione rimase tuttavia in fase di progetto. Durante questo periodo inoltre finì il suo *Primo concerto* per pianoforte, dedicato alla pianista D. Schuaroth, per la quale aveva dimostrato un vivo interesse artistico e sentimentale.

A Dusseldorf discusse con il poeta K. L. Immermann la stesura di un libretto tratto dalla *Tempesta* di Shakespeare (libretto che poi non musicò) e partì infine per Parigi dove si fermò circa un anno.

In questa città i suoi amici più cari furono Chopin, Liszt, F. Hiller, F. A. Habeneck, Berlioz, mentre solo raramente s'incontrò con Rossini e Meyerbeer, del quale detestava la musica, o con D. Auber e F. W. Kalkbrenner, che non teneva in alcuna considerazione.

Tanto il suo *Ein Sommernachtstraum* quanto la sinfonia "*della Riforma*", furono accolti a Parigi con molta freddezza: dopo qualche prova, la sinfonia non venne nemmeno eseguita, perché giudicata troppo difficile dall'orchestra del conservatorio, cosa che provocò per l'avvenire profondo rancore di Mendelssohn per la vita musicale parigina.

In questo periodo Mendelssohn si ammalò di colera, e riuscì a stento a ristabilirsi. Dopo la guarigione fece ritorno a Londra, dove, come sempre, fu accolto con grande entusiasmo: vi diresse tra l'altro, con molto successo, la prima esecuzione dell'ouverture *Die Ebriden* e del *Primo concerto* per pianoforte, e dimostrò la sua straordinaria abilità d'improvvisatore sul grande organo della cattedrale di San Paolo.

La morte di Goethe e quella di Zelter seguita sei settimane dopo, lo turbarono profondamente ed accelerarono la stesura della cantata *Die*

*erste Walpurgisnacht*, basata sul *Faust* goethiano.

Prima di accingersi al lavoro, qualche mese avanti, Mendelssohn aveva informato il poeta dell'intenzione di musicare i suoi versi e Goethe gli aveva scritto una lettera, rimasta famosa, in cui gli dava una specie d'interpretazione storico-filosofica del suo poema, tracciando una netta linea di demarcazione tra le sue idee religiose ed il bigottismo dell'ortodossia cristiana.

Nel luglio 1832 Mendelssohn ritornò a Berlino, dove, morto Zelter, si poneva urgentemente il problema della successione alla direzione della Singakademie.

## AMBURGO



Era ovvio che Mendelssohn dovesse essere preso in considerazione prima degli altri, ed invece gli fu preferito a grande maggioranza un musicista molto mediocre, C. F. Rungenhagen: è indubbio che le origini ebraiche di Mendelssohn giocarono un ruolo decisivo nella sua esclusione, come appare anche da alcuni documenti d'archivio in cui si considera inammissibile il fatto di "un ebreo che dirige un'istituzione cristiana".

L'infelice scelta di Rungenhagen fu così determinante da eliminare temporaneamente Berlino dal numero delle grandi capitali musicali dell'epoca: il suo ruolo fu assunto da Lipsia, che fino all'inizio del XX sec. rimase uno dei centri musicali più importanti d'Europa.

Alla fine del 1832 Mendelssohn fu nominato direttore del festival Niederrheinische Musikfest, nomina che costituiva un importante riconoscimento per la sua attività.

Durante il festival eseguì per la prima volta con grande successo l'Oratorio *Israel in Egypt* di Handel. Frattanto la pubblicazione della prima raccolta di *Lieder ohne Worte*, apparsa a Londra con il titolo *Original Melodies for the Piano* (1830) suscitava molte polemiche nel mondo musicale: nonostante la loro eccellente struttura formale, furono facilmente imitate da mediocri musicisti e quindi degradate al livello di musica da salotto; ma il loro valore artistico fu in seguito riconosciuto ed apprezzato da musicisti come Busoni e Schonberg.

Dal 1833 Mendelssohn lavorò ad un Oratorio sull'apostolo Paolo, tema prediletto dal padre, e nel 1835 diresse l'orchestra di Niederrheinische Musikfest a Colonia dove ebbe modo d'incontrare quasi tutta la sua famiglia.

Il pezzo forte del concerto era costituito dal *Solomon* di Handel, per cui Felix aveva già da tempo curato l'arrangiamento della parte del basso continuo.

Risalgono a questo periodo i primi tentativi per indurre Mendelssohn ad assumere la direzione del Gewandhaus di Lipsia, ma solo quando la carica di direttore rimase vacante, Mendelssohn si decise ad accettare il prestigioso incarico.

Da allora fino alla fine del secolo il Gewandhaus di Lipsia rimase un punto di riferimento importantissimo nella vita musicale europea ed internazionale anche se il suo repertorio, pur mantenendosi sempre a livelli discreti, non raggiunse mai punte ottimali, in quanto l'interesse del compositore per i contemporanei era sempre inferiore a quello che

dimostrava per i grandi maestri del barocco.

Compositori famosi, come Rossini, Meyerbeer, Schumann, Cherubini, Chopin, Wagner, Liszt, Berlioz e Schubert (la cui sinfonia in Do magg. fu però eseguita al Gewandhaus per la prima volta) venivano spesso trascurati a vantaggio di musicisti mediocri, anche se i "grandi", come Beethoven, Mozart, Haydn, Bach, Handel e Cherubini, venivano regolarmente eseguiti, tanto che il repertorio del Gewandhaus divenne d'esempio per molte orchestre europee ed americane.

Nonostante fosse dotato di una memoria eccezionale, Mendelssohn dirigeva sempre tenendo aperta davanti a sé la partitura perché considerava di pessimo gusto fare sfoggio delle proprie doti mnemoniche in pubblico.

## ACQUERELLO DI LUCERNA



I giudizi dei suoi contemporanei sul suo modo di dirigere sono molto contraddittori: e mentre Wagner lo criticò aspramente, altri, come Berlioz, Liszt, H. von Bulow, lo lodarono con entusiasmo. Nel 1835 morì suo padre e questo rappresentò un colpo duro per Mendelssohn, che cercò conforto in un intensissimo lavoro.

Il rimedio più efficace al suo dolore gli venne dall'incontro con Cecilia Jeanrenaud che sposò nel 1837. Il loro matrimonio fu felice, anche se privo di passionalità, allietato dalla nascita di cinque figli di cui uno morì in giovane età.

L'assoluta fedeltà della moglie contribuì sicuramente alla serenità del rapporto coniugale, ma non si può negare che Cecilia abbia avuto, soprattutto durante i primi anni di matrimonio, un'influenza piuttosto negativa sulla produzione artistica del marito.

I suoi gusti in campo musicale erano convenzionali, orientati verso uno stile elegante e sentimentale, ben rappresentato dalla musica da salotto e Mendelssohn se ne lasciò influenzare: ci vollero gli sforzi riuniti della sorella Fanny e degli amici E. Devrient e K. Klingemann, per risvegliare il forte senso autocritico del compositore.

Il concetto dell'unità tra arte e vita, tanto caro a Mendelssohn, trionfò su ogni influenza dispersiva sia di carattere sociale e sentimentale sia d'orgoglio o di vanità umana, difetti da cui Felix era assolutamente immune: per questo nonostante la laurea *honoris causa* in filosofia, conferita dall'università di Lipsia, ben di rado si servì del titolo, così come non fece quasi mai sfoggio delle decorazioni di cui era stato insignito dai re d'Inghilterra, di Prussia e di Sassonia.

Frattanto aveva terminato l'Oratorio dedicato all'apostolo Paolo che fu eseguito col titolo *Paulus* nel 1836, durante il diciottesimo Niederrheinisches Musikfest di Dusseldorf.

Qualche tempo dopo ebbe luogo a Birmingham la prima esecuzione inglese di questo stesso Oratorio sotto la direzione del compositore ed il successo fu tale che fu proposto a Mendelssohn di dirigerlo a Vienna, proposta tanto più importante in quanto Vienna era sempre stata piuttosto fredda nei confronti dei compositori della Germania settentrionale.

Il concerto però non ebbe luogo perché Mendelssohn, sdegnato per la sfrontatezza della stampa viennese che non gli era del tutto favorevole, cancellò l'impegno.

Frattanto la sua casa era diventata un luogo d'incontro per i più noti musicisti tedeschi, francesi ed inglesi: frequentata abitualmente da

Schumann e da sua moglie Clara, da Moscheles e Chopin ospitò Liszt e Berlioz ogni volta che passavano da Lipsia.

Ammiratore di Bach, Mendelssohn diede numerosi concerti organistici per raccogliere il danaro con cui fu costruito il primo monumento al grande maestro.

Verso il 1840 Mendelssohn era il compositore di musica sinfonica più famoso in Europa ed il re di Prussia, Federico Guglielmo IV, cercò di attirarlo alla sua corte.

Mendelssohn, che pure nutriva qualche riserva contro gli ambienti musicali della città, accettò le proposte del re e fu nominato direttore della Reale accademia di musica di Berlino.

Ma i suoi timori nei confronti della burocrazia berlinese si rivelarono ben presto giustificati: un suo promemoria sulla funzione dell'Accademia delle Arti non fu nemmeno presa in considerazione. Profondamente deluso lasciò Berlino e si recò a Londra, dove fu ricevuto due volte dalla regina Vittoria. Il re di Prussia fece un nuovo tentativo per riportarlo a Berlino: gli commissionò le musiche di scena per *Antigone* di Racine e per *Edipo a Colono* di Sofocle.

Le musiche per il *Sogno di una notte di mezza estate* composte nel 1843 si aggiunsero all'ouverture *Ein Sommernachtstraum* che già nel 1827 aveva testimoniato l'interesse di Mendelssohn per la commedia shakespeariana e divennero subito parte del più comune repertorio da concerto.

Nonostante i ripetuti rifiuti, il re di Prussia lo persuase ancora ad accettare l'incarico di direttore generale di musica a Berlino nominandolo contemporaneamente direttore musicale del duomo reale. Questi incarichi non gli impedirono nuovi viaggi a Londra, dove fra l'altro, riuscì a risollevarne le sorti dell'orchestra filarmonica, dirigendo parecchi concerti, anche se il repertorio da lui eseguito (troppo nuovo per il pubblico londinese) provocò parecchie resistenze, culminate nell'accoglienza ostile riservata alla sinfonia in Do magg. di Schubert.

In questo periodo egli scrisse alcuni brani di musica da chiesa per il duomo di Berlino, le *Sonate per organo* ed il *Secondo concerto* per violino, e preparò un'edizione critica dell'Oratorio *Israel in Egypt* di Handel per la Società Handel di Londra. Nell'autunno del 1844 Mendelssohn riprese con molta riluttanza le sue attività berlinesi ed il re di Prussia, per non perderlo completamente, lo nominò compositore di corte pur consentendo che vivesse lontano da Berlino.

## JENNY LIND



Mendelssohn lasciò Berlino alla fine del 1844 e, rifiutando un allettante invito a New York, iniziò a lavorare intensamente all'Oratorio *Elijah*. Dopo un breve soggiorno a Francoforte sul Meno tornò a Lipsia per occuparsi del Gewandhaus.

In questo periodo incontrò il giovane Wagner che si professò suo fervente ammiratore, e Mendelssohn a sua volta ne ammirò moltissimo *Il vascello fantasma* e a Lipsia diresse l'ouverture di *Tannhauser*, di cui però non era altrettanto entusiasta.

Quanto alle vicende sentimentali di Wagner, la cui eco scandalistica si ripercuoteva dovunque il maestro si recasse, egli si rifiutò sempre di discuterle.

Importante in questo periodo l'amicizia di Mendelssohn con il soprano Jenny Lind che s'innamorò perdutamente del compositore. Pare che Mendelssohn ricambiasse l'affetto della cantante, ma entrambi erano dotati di un profondo senso di responsabilità, che fece del loro comportamento uno straordinario esempio di moralità vittoriana.

Nel 1846 Mendelssohn fu nominato ancora una volta direttore del Niederrheinischs Musikfest, ad Aquisgrana, dove ebbe luogo la prima esecuzione di *Lauda Sion*.

Frattanto il re di Prussia lo invitò a scrivere una liturgia ufficiale per il duomo reale di Berlino, che doveva preludere ad una completa riforma della musica da chiesa protestante.

Mendelssohn, pur essendo vivamente interessato all'idea, non sottovalutò i gravi problemi che la sua realizzazione poneva, ma scrisse comunque un gruppo di composizioni liturgiche a cappella (1846). A questo periodo risalgono inoltre il progetto di un terzo Oratorio, *Christus* e quello di un'opera tratta da un libretto di E. Geibel, *Loreley*, il primo ad incontrare il suo favore dopo che ne aveva rifiutati circa quaranta: né l'opera né l'Oratorio però furono completati.

Gli impegni di compositore e di direttore d'orchestra lo sottoposero in questo periodo ad un lavoro molto faticoso cui s'aggiunse l'insegnamento al conservatorio di Lipsia.

Nel maggio del 1847 a Francoforte sul Meno gli fu annunciata la morte della sorella Fanny, e la notizia gli procurò un collasso dal quale non si rimise più. Compose tuttavia il 6° *Quartetto*, una sorta di requiem per la sorella scritto in un linguaggio altamente innovatore e libero da convenzionalismi.

Ritornato a Lipsia si dedicò alla revisione dei suoi *Lieder*,

aggiungendone qualcuno dal carattere profondamente triste. Il 28 X 1847 fu colpito da emorragia cerebrale, che gli causò una paralisi parziale e tremendi dolori. Il 3 novembre subì un altro attacco del male ed il giorno seguente morì nella sua casa di Lipsia. Fu sepolto a Berlino vicino ai genitori ed alla sorella.

## **MENDELSSOHN BAMBINO**



Le opere di Mendelssohn non sono mai state interamente pubblicate. L'edizione Breitkopf e Hartel, curata da J. Rietz e finanziata dalla famiglia Mendelssohn, porta erroneamente l'indicazione "raccolta completa" ma da essa sono state escluse molte composizioni che ancor oggi risultano incomprensibili, che contengono per di più anche molte inesattezze. Nel corso degli ultimi cinque anni la Repubblica Democratica Tedesca ha pubblicato due volumi di composizioni inedite, quasi tutte risalenti alla giovinezza di Mendelssohn.

Inoltre nella Germania Occidentale l'Associazione degli ex Musei prussiani, che hanno potuto attingere all'archivio della famiglia Mendelssohn, a Berlino, ha cominciato a pubblicare l'enorme mole di corrispondenza del compositore.

Particolarmente importanti sono le opere vocali e tra esse quelle di carattere sacro, che risentono di due principi assai diversi fra loro: come seguace di Hegel, Mendelssohn era propenso a dar risalto alla musica in sé, incurante della liturgia; come seguace del teologo Schleiermacher il compositore considerava la religiosità come "socialità" (l'unione degli uomini attraverso l'amore) e tendeva a mettere in risalto nella musica valori religiosi che elevassero i sentimenti della comunità.

Quest'ideale religioso ha particolare evidenza nel *Salmo CXIV* per orchestra e coro a 8 voci, una delle più imponenti composizioni sacre di Mendelssohn, notevole per l'unità stilistica e per il senso di profonda religiosità con cui è stato interpretato il testo.

Sono pure importanti (ma rimaste fra le opere non pubblicate) la cantata per soli, coro ed orchestra da camera: *Christe, Du Lamm Gottes*, e particolarmente *Ach Gott, von Himmel sich darein*, che rivela una notevole originalità compositiva.

Ma la più armoniosa, anche se poco conosciuta, opera vocale di Mendelssohn è la *Lauda Sion* per orchestra, soli e coro a 5 voci che s'allontana dallo stile dell'Oratorio per riprodurre invece, modernizzandole, le caratteristiche della grande musica sacra italiana anteriore a Pergolesi

A sua volta la *Deutsche Liturgie* per coro a cappella è contenuta in uno stile espressivo severo, come appare dal coro iniziale della cantata (in essa compresa), *Ach Gott*.

Per quanto riguarda gli Oratori, è giudizio unanime che *Elijah* sia uno dei capolavori di Mendelssohn: critici insigni come G. Grove, A. Einstein, R. Rolland l'hanno giudicato il più grande Oratorio del XIX sec..

## IL COMPOSITORE



L'Oratorio è formato da quadri separati. Il recitativo introduttivo apre la composizione in un clima di cupa maestosità che influenza anche l'ouverture immediatamente seguente, scritta in un severo stile fugato, limpido e solenne.

La scena 1<sup>a</sup>, costituita da un coro cui seguono un duetto e parti stilistiche e corali (queste, a volta, intensamente grandiose) non ha quasi uguali nella storia dell'Oratorio. Un armonioso coro di angeli introduce la scena 2<sup>a</sup>, che non raggiunge però le altezze della scena 1<sup>a</sup>; nella scena 3<sup>a</sup>, infine, si tocca uno dei momenti di più intensa ispirazione artistica e religiosa del lavoro.

Nella seconda parte la scena 1<sup>a</sup> è caratterizzata da una famosa aria per soprano scritta per la voce di J. Lind e da un coro pieno di drammaticità.

La scena 2<sup>a</sup> si apre con un'aria che esprime la rassegnazione di Elia perseguitato dai pagani mentre gli angeli lo confortano con un mottetto a cappella d'altissima ispirazione. Il mottetto culminante di tutta la composizione (l'apparizione di Dio) si trova alla fine della scena 3<sup>a</sup> e trova accenti d'intensa e grandiosa espressività.

All'*Elijah* si deve aggiungere *Die erste Walpurgisnacht* comunemente ritenuto la più bella composizione vocale profana del XIX sec.: famoso è il coro di spettri *Kommt mit Zacken* che suscitò l'ammirazione di Berlioz. Mendelssohn scrisse anche numerosi Lieder per coro e per voce solista con accompagnamento di pianoforte. Tanto i Lieder *Im Freien zu singen* quanto i Lieder per voce solista furono tra le composizioni più famose del XIX sec. come ad esempio il coro *Wer hat dich, du schoener Wald*. Molti di questi Lieder sono in rima e quindi facili da ricordare ed inoltre, ad imitazione dello stile diffuso della cosiddetta "scuola di Berlino", la melodia è spesso semplice e cantabile: ciò spiega in parte la loro grande popolarità. Tra i Lieder più belli è *Die Liebende schreibt*, su un sonetto di Goethe, dov'è particolarmente felice l'abilità del compositore nell'equilibrare la complessa forma poetica con l'appassionata espressione musicale.

Nella musica strumentale spiccano le ouvertures e le composizioni sinfoniche. Tra le ouvertures, le composizioni più famose restano *Ein Sommernachtstraum*, *Die Ebriden* (alla quale si è ispirato Wagner per l'ouverture del *Vascello fantasma*) e la grandiosa ouverture in forma di corale dell'Oratorio *Paulus*.

Capolavori sono anche la sinfonia "*Italiana*" e la sinfonia "*Scozzese*" anche se la partitura rivela una certa insicurezza stilistica. La sinfonia

"della Riforma", che il compositore si rifiutò di far pubblicare, risente di un finale ampolloso mentre la sinfonia-cantata "Lobgesang" manca, nella parte strumentale, di incisività e di forza.

**FRANCOBOLLO PER IL 200°  
ANNIVERSARIO DELLA NASCITA**



Tra le musiche di scena, alcune sono oggi completamente dimenticate, come quelle per *Antigone* e per *Edipo a Colono* di Sofocle e per *Athalie* di Racine. *Ein Sommernachtstraum* (i 12 pezzi aggiunti dell'omonima ouverture per il *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare), occupa invece un posto stabile tra i capolavori della storia della musica.

In essa Mendelssohn s'è avventurato con sorprendente sicurezza nel mondo fiabesco di Shakespeare e la composizione, che utilizza molti motivi dell'ouverture, ha una grande unità stilistica: particolare originalità d'invenzione hanno alcune parti, come lo *Scherzo*, l'incantevole *Intermezzo*, il *Notturmo* e la notissima *Marcia nuziale*.

Nei 12 pezzi di quest'opera (creazione del Romanticismo) è evidente la natura del tutto musicale della composizione che travalica qualsiasi legame internazionale con l'opera teatrale a cui doveva servire da sfondo.

Tra la musica strumentale hanno rilievo anche i concerti per strumento solista ed orchestra. Il famoso *Secondo concerto* in Mi min. per violino è una composizione di felice ispirazione e perfetta stesura. Il concerto in La bem. per 2 pianoforti costituisce un primo tentativo di sperimentazione formale nell'ambito del genere. Il *Primo concerto* in Sol min. per pianoforte è assai noto e viene spesso eseguito.

Tra la musica da camera, i Quartetti d'archi sono stati a torto trascurati per lungo tempo. Essi possono essere accostati ai Quartetti di Beethoven, così come il *Secondo concerto* per violino si rifà a quello beethoveniano. Mendelssohn era un buon violinista ed anche per questo i Quartetti sono musicalmente efficaci, di non troppo difficile esecuzione e tendenti spesso al concertato. Meritano una particolare citazione il *2° Quartetto* in La min. assai originale sul piano armonico, con un movimento lento in stile polifonico di notevole eleganza, recitativi pieni di drammaticità e motivi ciclici; il *4° Quartetto* in Mi bem., che costituisce un primo tentativo di sviluppo a mosaico di brevi temi, anticipatore dello stile quartettistico di Bartók; ed il *6° Quartetto* in Fa min. con un empito drammatico e violento, quasi pianto funebre in morte della sorella.

Quest'ultimo Quartetto pieno di passione e di terrore si discosta dall'immagine consueta di Mendelssohn e sorprende per la sua cupezza.

Tra i Quartetti, il *2° op. 87* è una nobile composizione di ascolto assai piacevole (particolarmente bello è il motivo lento). Il *1° Trio* (con pianoforte) in Re min. è un'opera molto popolare, il cui movimento lento è una specie di *Lied ohne Worte*.

L'ultimo *Trio* (1845), seppur meno noto delle opere precedenti, le supera

decisamente: il gran finale, che si basa su un tema corale preso da Bach, ha dimensioni ed atmosfere quasi sinfoniche.

L'*Ottetto* in Mi bem. è un lavoro disinvolto ed elegante che, anche se composto in età giovanile, è già un capolavoro: la tonalità intenzionale incerta del secondo movimento rappresenta una notevole innovazione da parte del giovane musicista.

## **STRALCIO DELLO SPARTITO** **DALL'ORATORIO "ELIHAS"**

The image shows a page of handwritten musical notation for the Overture of the Oratorio "Elihas". The score is written on aged, yellowed paper. At the top left, the word "Introduction" is written in cursive, with "Gravi" underneath. Below this, there are two staves for strings, with "Introduction Gravi" written on the left. The first staff has a treble clef and a 4/4 time signature, and the second has a bass clef and a 6/8 time signature. The main body of the score is titled "Overture" and is marked "Moderato ma poco a poco più agitato". It features multiple staves with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as "pp", "p", "Cres", "dim", and "p". The score is divided into sections by vertical lines, and there are some markings like "4" and "Cms" throughout. The overall appearance is that of a historical manuscript.

Il suo movimento più noto, lo *Scherzo*, fu arrangiato dallo stesso Mendelssohn per orchestra d'archi e da A. Toscanini per grande orchestra. La seconda delle sue *Sonate per violoncello* con accompagnamento di pianoforte, scritta da Mendelssohn per il fratello Paul, è un lavoro strumentale accurato anche se di difficile esecuzione per i numerosi passaggi concertati.

Molto importanti sono infine le opere per pianoforte. Nel XIX sec. in cui il gusto per l'esecuzione di tipo dilettantesco si era enormemente sviluppato, il pianoforte divenne lo strumento più popolare.

Mendelssohn contribuì all'ampliamento del repertorio della Hausmusik (musica d'intrattenimento familiare o da salotto, molto diffusa), con la creazione di molti pezzi facili, tra cui i più noti sono i famosi *Lieder ohne Worte*. Si tratta di 48 piccoli pezzi, tra cui spiccano i numeri 5, 6, 12 e soprattutto il 24, che sembra quasi anticipare la tecnica di percussione di Bartók e dei suoi seguaci.

Uno stile assai più severo prevale nei *6 Preludi e fughe*, che presentano parecchie difficoltà sia di tipo tecnico che strumentale e sono i precursori di alcune composizioni brahmsiane di maggiore respiro. Questo rapporto anticipatore con Brahms è ancora più evidente se consideriamo le *Variations serieuses*, il capolavoro di Mendelssohn nel campo del pianoforte: si tratta di un'opera assai matura, scritta per un pianista esperto, che oltrepassa lo stile delle variazioni beethoveniane e fonde in sé elementi di coloritura cromatica, tipici del barocco, e spunti concertanti, preparando così la via alle variazioni di Brahms, di Reger e delle loro scuole.

Tra le opere per organo, le *6 sonate* op. 65 sono musicalmente assai interessanti: anche i *3 Preludi e fughe* hanno un certo rilievo, ma più che creazione autonoma sembrano l'abbozzo di opere più vaste.

Per la conoscenza delle opere (oltre che della vita) di Mendelssohn, sono molto importanti le lettere, le cui edizioni però non sono attendibili né corrette, in quanto in tali lettere sono state operate diverse soppressioni, distorsioni e vere e proprie falsificazioni.

La posizione storica di Mendelssohn è rimasta incerta fino ad oggi e le reazioni nei suoi confronti sono oscillate da un'ammirazione esagerata ad un ingiusto disprezzo.

In realtà Mendelssohn è una personalità artistica assai complessa: a cavallo tra Romanticismo e Classicismo, scrisse indifferentemente musica contrappuntistica (con tutta la severità del genere) e Salonmusik

(musica facile, d'intrattenimento, da salotto) e pur essendo incline agli arcaismi ed agli autori della passata tradizione vocale, sostenne i compositori contemporanei.

## **MONUMENTO A LIPSIA**



Inoltre la sua importanza come direttore d'orchestra e come organizzatore di manifestazioni o associazioni musicali non fu inferiore a quella di compositore. Fu l'unico musicista tedesco di razza ebraica che riuscì ad introdursi con successo negli ambienti musicali ariani anche se durante gli ultimi anni della sua vita non mancarono gli attacchi partigiani alla sua musica, definita "mosaica".

Da queste antitesi e dagli svariati aspetti della sua personalità derivano i giudizi contraddittori nei confronti della sua arte. Mentre Wagner e i suoi discepoli gli furono decisamente ostili, tutti gli altri contemporanei, come Liszt, Berlioz, Chopin, Gounod lo ebbero in grande stima fino a raggiungere l'entusiasmo di Schumann per cui egli rappresentò un irraggiungibile ideale.

Molti contemporanei tra cui Brahms, Reger, R. Strauss, F. Busoni e perfino Debussy e Schonberg hanno più volte lodato la sua padronanza delle forme musicali ed hanno riconosciuto la sua influenza nella musica posteriore.

I compositori inglesi, invece, che avevano subito per tutto il XIX sec. quest'influenza, cominciarono a ribellarsi contro di essa verso la fine dell'Ottocento e giunsero a considerare Mendelssohn un compositore minore.

I musicologi moderni lo considerano invece una delle personalità più interessanti della musica del XIX sec., punto d'incrocio tra la musica rinascimentale e barocca (di cui egli stesso aveva favorito il risveglio) ed i movimenti tardo-classico e romantico.

La formazione musicale di Mendelssohn infatti aveva compreso tutte queste componenti: in gioventù aveva subito il fascino delle teorie romantiche, ma in seguito si era allontanato da molte di queste posizioni per assumere, negli ultimi anni della sua vita, un indirizzo nettamente classico legato alla tradizione musicale.

È impossibile, quindi, classificarlo nettamente come romantico o come classico e visto che non si può parlare di lui come di una personalità eclettica, sarà forse lecito definirlo un manierista nel significato migliore del termine, nel senso cioè che non appartenne a nessuna scuola individuata e che nella sua musica vengono riproposti e rielaborati motivi artistici di epoche e stili diversi.

## **LE 5 SINFONIE**

**La Sinfonia n. 1 in Do minore**, Op. 11 di Felix Mendelssohn fu completata il 31 marzo 1824, anche se lo spartito fu pubblicato solo 7 anni dopo. Mendelssohn fu un talento assai precoce, e la data di composizione di questa sinfonia lo prova: Mendelssohn all'epoca aveva solo 15 anni.

## **CLAUDIO ABBADO**



La composizione è dedicata alla Royal Philharmonic Society che ne offrì la prima rappresentazione il 25 maggio 1829, con il giovane Mendelssohn alla direzione. Mendelssohn in seguito orchestrò lo Scherzo dal suo Ottetto op. 20, offrendo un terzo movimento alternativo alla sua prima sinfonia. Un'esecuzione standard dura circa mezz'ora.

## Organico orchestrale

L'opera è scritta per due flauti, due oboi, due clarinetti, due fagotti, due corni, due trombe, timpani ed archi.

## Movimenti

La sinfonia è composta da quattro tempi:

1. Allegro di molto
2. Andante
3. Minuetto: Allegro molto
4. Allegro con fuoco

**La Sinfonia n. 2 in Si bemolle Maggiore**, op. 52, "Lobgesang" (o "Inno di Lode") fu composta da Felix Mendelssohn nel 1840 per celebrare il quarto centenario dell'invenzione della stampa.

Il compositore la descrisse come «Una Sinfonia-Cantata sul testo della Sacra Bibbia, per solisti, coro e orchestra». Nella sua struttura vi sono tre movimenti puramente orchestrali e nove movimenti per orchestra, solisti e coro. L'esecuzione dura circa 65 minuti. I titoli italiani dei movimenti sono:

1. Tutti gli uomini, tutte le cose, tutto ciò che ha vita e respira
2. Lodate il Signore e lo Spirito
3. Cantate la lode
4. Tutti voi che gridaste sul Signore
5. Ho atteso il Signore
6. Le ombre della morte
7. La notte sta terminando
8. Fa che tutti lodino il Signore
9. Il mio canto sia sempre la tua Misericordia
10. Nazioni, offritevi al Signore

## **Testo**

### 1. Sinfonia

### 2. Coro e soprano

Alles, was Odem hat, lobe den Herrn. (Psalm 150)

Lobt den Herrn mit Saitenspiel, lobt ihn mit eurem Lied. (Psalm 33)

Und alles Fleisch lobe seinen heiligen Namen. (Psalm 145)

Lobe den Herrn, meine Seele, und was in mir ist, seinen heiligen Namen.  
Lobe den Herrn, meine Seele, und vergiß es nicht, was er dir Gutes  
getan. (Psalm 103)

### 3. Recitativo del Tenore e Aria

Saget es, die ihr erlöst seid durch den Herrn, die er aus der Not errettet  
hat, aus schwerer Trübsal, aus Schmach und Banden, die ihr gefangen im  
Dunkel waret, alle, die er erlöst hat aus der Not. Saget es! Danket ihm  
und rühmet seine Güte! (Psalm 107)

Er zählet unsre Tränen in der Zeit der Not, er tröstet die Betrübten mit  
seinem Wort. (Psalm 56)

Saget es! Danket ihm und rühmet seine Güte.

### 4. Coro

Sagt es, die ihr erlöset seid von dem Herrn aus aller Trübsal. Er zählet  
unsere Tränen.

### 5. Duetto di Soprano e Coro

Ich harrete des Herrn, und er neigte sich zu mir und hörte mein Flehn.  
Wohl dem, der seine Hoffnung setzt auf den Herrn! Wohl dem, der seine  
Hoffnung setzt auf ihn! (Psalm 40)

### 6. Aria del Tenore e Recitativo

Stricke des Todes hatten uns umfassen, und Angst der Hölle hatte uns  
getroffen, wir wandelten in Finsternis. (Psalm 116)

Er aber spricht: Wache auf! der du schläfst, stehe auf von den Toten, ich will dich erleuchten! (Ephesians 5:14)

Wir riefen in der Finsternis: Hüter, ist die Nacht bald hin? Der Hüter aber sprach: Wenn der Morgen schon kommt, so wird es doch Nacht sein; wenn ihr schon fraget, so werdet ihr doch wiederkommen und wieder fragen: Hüter, ist die Nacht bald hin? (Isaiah 21)

#### 7. Coro

Die Nacht ist vergangen, der Tag aber herbei gekommen. So laßt uns ablegen die Werke der Finsternis, und anlegen die Waffen des Lichts, und ergreifen die Waffen des Lichts. (Romans 13:12)

#### 8. Corale

Nun danket alle Gott mit Herzen, Mund und Händen, der sich in aller Not will gnädig zu uns wenden, der so viel Gutes tut, von Kindesbeinen an uns hielt in seiner Hut und allen wohlgetan.

Lob Ehr und Preis sei Gott, dem Vater und dem Sohne, und seinem heiligen Geist im höchsten Himmelsthron. Lob dem dreiein'gen Gott, der Nacht und Dunkel schied von Licht und Morgenrot, ihm danket unser Lied. (Evangelisches Kirchengesangbuch; Text v. Martin Rinckart, 1636)

#### 9. Duetto di Soprano e Tenore

Drum sing ich mit meinem Liede ewig dein Lob, du treuer Gott! Und danke dir für alles Gute, das du an mir getan. Und wandl' ich in der Nacht und tiefem Dunkel und die Feinde umher stellen mir nach, so rufe ich an den Namen des Herrn, und er errettet mich nach seiner Güte. (Psalms 28, 31, and 103)

#### 10. Coro

Ihr Völker! bringet her dem Herrn Ehre und Macht! Ihr Könige! bringet her dem Herrn Ehre und Macht! Der Himmel bringe her dem Herrn Ehre und Macht! Die Erde bringe her dem Herrn Ehre und Macht! (Psalm 96)

Alles danke dem Herrn! Danket dem Herrn und rühmt seinen Namen und preiset seine Herrlichkeit. (Psalms 105, 150)

Alles, was Odem hat, lobe den Herrn, Halleluja! (Psalm 150)

**La Sinfonia n. 3 in La minore**, op. 56, famosa con il nome di "Scozzese", fu composta da Felix Mendelssohn in un lungo periodo di tempo, più precisamente dal 1839, data del viaggio scozzese del compositore, al 1842, anno della stesura finale. La pubblicazione avvenne nel 1843. La partitura riporta la dedica alla Regina Vittoria e la sua prima esecuzione ebbe luogo a Leipzig il 3 marzo 1842.

## **WIENER PHILHARMONIKER**



L'opera è scritta per due flauti, due oboi, due clarinetti in La e Si bemolle, due fagotti, due corni in Do e in La, due corni in Mi, Fa e Do, due trombe in Re, timpani, e archi. È articolata in quattro tempi:

1. Andante con moto - Allegro un poco agitato
2. Vivace non troppo
3. Adagio
4. Allegro vivacissimo - Allegro maestoso assai

Il secondo movimento ha i tipici caratteri della musica scozzese.

**La Sinfonia n. 4 in La maggiore**, Op. 90, comunemente conosciuta con il nome di "Italiana", è una nota pagina sinfonica scritta da Felix Mendelssohn.

L'opera nacque, almeno nella sua idea fondamentale, durante il tour che il direttore e compositore compì in tutta Europa nel periodo 1829-1831. L'ispirazione venne dall'atmosfera che il compositore trovò nelle città italiane e la sua prima esecuzione fu affidata alla Royal Philharmonic Society, a Londra nel 1833. Mendelssohn fu sempre insoddisfatto del risultato ottenuto, ed infatti continuò ad apportare modifiche alla partitura nel corso della sua breve vita, arrivando a riscrivere per intero il secondo, il terzo ed il quarto movimento. La Sinfonia non fu mai pubblicata durante la vita del compositore, divenendo celebre solo dopo la sua morte.

La composizione è articolata in quattro tempi:

1. Allegro vivace
2. Andante con moto
3. Con moto moderato
4. Saltarello: Presto

Il vivace e gioioso primo movimento, scritto in forma sonata, è seguito dalla rievocazione in musica (in Re minore) di una processione funebre seguita dal compositore a Napoli. Il terzo movimento è un tipico e classicheggiante esempio di Minuetto e Trio, che apre la strada al quarto

movimento (ancora in chiave minore) che incorpora stili danzanti che il compositore aveva potuto apprezzare a Roma e a Napoli: il saltarello e la tarantella.

La durata media delle interpretazioni di questa pagina sinfonica si attesta sulla mezz'ora.

## STRALCIO DELLO SPARTITO DELLA SINFONIA N° 5



**La Sinfonia n. 5 in Re maggiore**, op. 107, conosciuta anche con il nome di "Riforma", fu composta da Felix Mendelssohn nel 1832 per il trecentesimo anniversario della Confessione Augustana di Martin Lutero.

Si tratta della prima sinfonia di grandi proporzioni scritta da Mendelssohn. La numerazione delle opere del compositore è probabilmente inesatta. Alcuni ritengono che Mendelssohn abbia composto la sinfonia nel 1830, prima delle sinfonie n. 2, 3 e 4, ma che essa fu smarrita e pubblicata dopo la sua morte, nel 1868.

La sinfonia si articola nei seguenti tempi:

1. Andante - Allegro con fuoco
2. Allegro vivace
3. Andante
4. Andante con moto - Allegro maestoso

Un'esecuzione dura circa 30-35 minuti.

## **KARAJAN INTERPRETA MENDELSSOHN**

Herbrt von Karajan ha avvertito il problema di stabilire un'interpretazione coerente per una serie di testi fra loro abbastanza diversi, raccolti in un *corpus* relativamente disorganico da molti punti di vista (compreso quello della maggiore o minore presenza in repertorio, e magari anche negli interessi di un direttore come lui).



Infatti, riordinate in base alle date di composizione anziché ad una numerazione progressiva del tutto casuale, le Sinfonie di Mendelssohn si susseguono in quest'ordine:

Sinfonia n. 1 - 1824

Sinfonia n. 5 - 1829-30

Sinfonia n. 4 - 1830-33

Sinfonia n. 2 - 1840

Sinfonia n. 3 - 1841-42

Ad una Sinfonia come la Prima, opera poco più che infantile, ancorché genialissima, dunque inevitabilmente ancora un po' scolastica, fa seguito a distanza di qualche anno un pezzo francamente irregolare e sorprendentemente programmatico, anche per l'occasione celebrativa (il terzo centenario della Confessione di Augusta, donde il titolo "Riforma"). Seguì poi la Quinta, primo confronto di Mendelssohn adulto con la forma sinfonica.

Subito dopo, un parziale ritorno alla regola, seppure con originalità assoluta nelle idee, nello stile, nella condotta formale, con il primo grande capolavoro di Mendelssohn nel ramo, l' "Italiana"; separata dalla "Scozzese", gemella forse ancor maggiore, da un buon lasso di anni, e soprattutto dall'imbarazzante inserzione di un ibrido fascinosissimo quale già nel sottotitolo (Sinfonia-Cantata su parole della Sacra Scrittura) s'annuncia la Seconda, la quale peraltro accoglie nel suo tessuto tematico e nella sua condotta orchestrale una quantità notevole di assonanze con la Terza, destinata a prendere forma di lì a poco: tanto che se da una parte siamo tentati di sottrarla dal computo delle Sinfonie "vere" di Mendelssohn, dall'altra ne siamo impediti proprio per le parentele strettissime che la legano al grande capolavoro successivo.

In un contesto così poco unitario, Karajan sembra soprattutto cercare coerenza, come avviene nel resto più o meno di tutte le altre grandi integrali sinfoniche da lui incise (o reincise) in questo periodo.

La cifra complessiva qui adottata parrebbe essere quella di un sistematico processo di dilatazione. Il suono è spesso spettrale, con ampia risonanza nello spazio, grazie anche ad un notevole lavoro di scomposizione del "del tutti" sinfonica in una prospettiva acustica smisurata, fra l'altro sfruttando fino in fondo le risorse della stereofonia secondo una costante di queste imprese discografiche del Karajan anni Settanta, appoggiate a

tecniche di riproduzione estremamente sviluppate non meno che al celebratissimo virtuosismo dei Berliner Philharmoniker.

## BERLINER PHILHARMONIKER



C'è inoltre una chiara enfaticizzazione dei caratteri stilistici che più tendono ad assimilare Mendelssohn e le sue Sinfonie ad un romanticismo impetuoso, quasi schumanniano. Donde il fraseggio abbastanza tormentato, l'alternarsi di passi tumultuosamente agitati e di ampi "rallentando", la scoperta drammatizzazione della dinamica.

È una ricerca di eloquenza che una pagina come la Prima, così deliziosamente e prodigiosamente adolescenziale, non sembrerebbe postulare. Karajan vi sottolinea continuamente ogni intenzione espressiva, anche quando l'ispirazione del quindicenne, comunque favolosa, sembra girare un po' a vuoto.

Molto diverso il discorso per la "Riforma", senz'altro già riconducibile al pensiero ed al *modus operandi* della maturità di Mendelssohn. Karajan

esalta naturalmente tutti gli elementi di un sinfonismo estroverso e fantasioso, dall'entusiastica ricchezza dei timbri al giocoso emergere di ritmi di danza; portando in evidenza ciò che fa della Quinta una Sinfonia giovanilmente vivace e spirituale, piuttosto che non un monumento nazional-religioso.

In pratica la stessa operazione che viene compiuta, ovviamente con impegno assai più poderoso, sul "lobgesang". Qui Karajan s'impone di rendere scattante e scalpitante un'opera solenne, imponente ed eloquente fino a farsi didascalica, nutrita di corale in senso chiaramente celebrativo (il "Canto di lode" commemora il quarto centenario dell'invenzione della stampa; assimilato, in quanto evento apportatore di luce, alla stessa Riforma).

Lo spirito austeramente luterano, da "Germania profonda", che Mendelssohn omaggia così vistosamente, sembra suggerire a Karajan un correttivo stilistico affine a quello escogitato in un'altra sua incisione importante di questi anni, quella dei "Maestri Cantori": scioltezza del ritmo e sonorità brillanti, piuttosto che non solennità sacerdotale, da scuola storica; e notevole tensione drammatica nella cantata che occupa lo smisurato finale.

Mentre l'introduzione strumentale, al pari di tutte le zone della Quinta non troppo compromesse sul versante luteran-germanico, viene ovviamente ricondotta dall'interpretazione di Karajan ad una dimensione il più possibile prossima a quella delle due grandi Sinfonie "vere", "Italiana" e "Scozzese".

In queste Karajan cerca ed ottiene i maggiori risultati interpretativi, definendo con esiti memorabili l'esperienza sinfonica di Mendelssohn come uno dei cardini del pensiero musicale romantico. Frase larga, rubati estesissimi e rapinosi, una costante inquietudine ritmica e fonica: certo non è l'immagine coerente del Mendelssohn olimpico, se non accademico addirittura: ma piuttosto quella del grande, più prudente e saggio, ma non meno ardito, gemello rivale di Schumann.

Ne scaturisce una "Italiana" fremente di tensioni ritmiche in un virtuosismo direttoriale difficilmente superabile, esplosiva nei contrasti fonici fra "pianissimo" "etereo" e "fortissimo" incontenibile (ed ovviamente da questo punto di vista il Saltarello conclusivo è pressoché insuperabile).

Ma anche ingigantita esclusivamente nell'Andante, in cui la contemplazione paesaggistica, da sinfonico *album d'un voyageur*, sembra

quasi concedersi, secondo una ben nota vena "decadentistica" di Karajan, l'abbandono ad un certo *spleen* estendono al massimo il panorama emotivo di una Sinfonia che così dimostra di non accontentarsi di essere unicamente "solare" e mediterraneamente festaiola.



La stessa "Scozzese" dichiara un barometro abbastanza inquieto; a volte sottolineato nell'inseguirsi nervoso delle frasi, incalzante da una direzione quasi impaziente, con un tipico stile karajaniano. Anche la sonorità dei Berliner è resa tagliente, spesso dura quasi ad evitare caramellosi compiacimenti e rappresentando in verità un Karajan più rigoroso ed austero di quel che non si sia detto tante volte.

Soprattutto sul piano di quella perfetta coesistenza polifonica che è una costante delle letture orchestrali di Karajan: dove tutte le parti (e tutti i timbri strumentali) emergono con piena riconoscibilità, senza sforzo; in modo che all'occorrenza una macchia di colore (un flauto, un clarinetto, soprattutto) possa insinuare la sua carica di suggestione, magari forte fino allo smarrimento, anche in un contesto solido e pudico come questo. Gli elementi "anticlassici", qui come altrove, sono comunque messi sempre in evidenza: esemplare la sezione degli sviluppi nel primo tempo, come la breve sospensione ed il rapido "crescendo" fino all'esplosione spettacolare della "tempesta".

Soprattutto il collegamento strettissimo fra i diversi movimenti, rispettano (a differenza di altri, che viceversa tendono a mantenere una certa separazione) quell'aspirazione alla continuità che resta uno dei dati più "irregolari" della "Scozzese".

La scelta forse più originale è messa in opera nell'Andante: evitando qualsiasi psicologismo intenso, alla Bruckner, il cantabile degli archi scorre deciso e ben ritmato dai pizzicati dell'accompagnamento, quasi raccordandosi con la freschezza folcloristica del secondo tempo nel ribadire uno sfondo poetico evocativo di canzoni e danze scozzesi e forse anche, nel Finale, di romanzeschi quadri storici alla Walter Scott, in omaggio ad uno dei miti più suggestivi della sensibilità romantica.

Su questi dati, come sulla luminosità latina dell' "Italiana" o sulle stesse ambizioni monumentali della "Riforma" e "Lobgesang" interviene talora, quasi a distendervi una patina preziosa d'oro vecchio, la pennellata grandiosa di un Karajan già alle soglie del suo regale ed autocelebrativo tardo stile, con scelte a volte anche azzardate: ma sempre - controllare per credere - estremamente attento al segno scritto, specialmente in fatto di dinamica; con un equilibrio straordinario dei colori strumentali, raffinati al massimo ma sempre funzionali ad un preciso e sensibilissimo disegno poetico.

## ELIAS

### Il profeta della nuova arte

La predisposizione interiore di Mendelssohn verso la musica sacra cominciò a manifestarsi a partire dal suo ingresso, a solo dieci anni, nell'Accademia di canto Friedrich Zelter di Berlino.

Qui ebbe la possibilità, altrove negata, di imparare a conoscere ed apprezzare le opere sacre di compositori tedeschi della classicità come Bach, Handel, Mozart, come pure i maestri italiani del Rinascimento e del barocco: Palestrina, Lotti, Marcello, Caldara, Pergolesi, Jommelli, Benevoli ed altri ancora.



Egli si lasciò affascinare dal severo stile vocale della scuola romana di polifonia, dalla ricchezza timbrica di quella veneziana e dalla perfetta linearità melodica di quella napoletana.

Il suo incontro con A. F. J. Thibaut, nell'estate del 1827, gli permise una comprensione più profonda dello stile palestriniano; gli sforzi compiuti perché venissero nuovamente eseguite le opere sacre di Bach ("*Passione secondo Matteo*" a Berlino nel 1829) e Handel, gli schiusero il mondo

dell'*Oratorio*.

La parte compatta dalle opere sacre all'interno dell'opera complessiva di Mendelssohn, è assai cospicua. Molte di esse furono eseguite immediatamente dopo la loro composizione, alcune si diffusero rapidamente in Germania ed all'estero.

Il *Mottetto* "Tu es Petrus" per coro a cinque voci ed orchestra, così l'*Antifona* ed il *Responsorio* "Hora est" per coro a sedici voci, soli ed organo, composti dal musicista diciannovenne, suscitarono l'ammirazione incondizionata degli amici e degli insegnanti di Mendelssohn, perchè in esse seppe coniugare la tecnica musicale consolidata dalla tradizione con la sensibilità moderna.

Gli *Oratori* "Paulus" ed "Elias", composti nel pieno della sua maturità artistica, ottennero il plauso entusiastico del mondo musicale.

Il primo *Oratorio* di Mendelssohn "Paulus", presentato in anteprima dall'autore al Festival Musicale di Dusseldorf nel 1836, interrompe il silenzio che dominava, in questo campo, da "La Creazione" e "Le Stagioni" di Haydn.

A soli ventisei anni, il compositore era riuscito, a differenza dei suoi coevi, a rendere, attraverso una espressività musicale moderna, il patrimonio spirituale della Bibbia in maniera stupenda ed avvincente.

Il successo ottenuto con cinquanta esecuzioni nel giro di un anno e mezzo, rafforzò l'intenzione di comporre un secondo *Oratorio* di lì a poco.

Ancora una volta doveva essere una figura biblica il centro della vicenda, un eroe sul genere di Pietro e di Elia.

Oltre alla consulenza teologica e per la scelta del passo biblico da utilizzare, di cui si occupò il pastore Dessau Sechubring, Mendelssohn ritenne opportuno che un letterato collaborasse all'opera di ricucitura tra testo musicale e testo poetico.

La scelta cadde su Karl Klingemann, un vecchio amico di Mendelssohn residente a Londra, cui venne lasciata la massima libertà nel redigere il libretto. "Puoi scriverne uno drammatico, come il "Maccabaeus", oppure epico, od anche una via di mezzo tra i due: per me va bene. Non devi chiedermi nulla".

Klingemann tuttavia conosceva le difficoltà di un simile compito e si rifiutò di assumerlo. Così a Mendelssohn non rimase altro che attenersi all'episodio biblico originale. È significativo che Mendelssohn, maestro nelle composizioni brillantemente descrittive (vedi l'*Ottetto op. 20*, le

*ouvertures* "Sogno di una notte di mezza estate", "Le Ebridi", "Calma di mare e viaggio Felice", e la *Sinfonia* "Scozzese") fosse allettato particolarmente dal "diluvio" dell' "*Elias*" e che principalmente per questo motivo abbia rinunciato all'idea di un *Oratorio* sulla figura di Pietro.



Perciò sin dall'inizio gli furono chiari i requisiti drammatici della materia che intendeva trattare: "In un soggetto come quello dell' "*Elias*, proprio come in qualsiasi altro soggetto tratto dall'Antico Testamento, ad eccezione forse di Mosè, il dramma, l'azione devono prevalere, mi pare; i personaggi devono essere narrati e fatti agire in maniera vitale e verosimile; e non ci si deve trovare, per carità, davanti ad un affresco musicale, ma di fronte ad un mondo vivo, come esso è presentato ad ogni capitolo dell'Antico Testamento - ed allora la contemplazione, la commozione, tutto deve arrivare a noi tramite la bocca e la voce dei singoli personaggi".

Nonostante la mancanza di uno sviluppo unitario dell'azione, Mendelssohn è riuscito a plasmare episodi avvincenti e completi, in

grado di superare per forza drammatica persino i movimenti del "*Paulus* che ad essi possono essere paragonati.

Uno di questi episodi inizia con la vana invocazione a Baal da parte dei suoi sacerdoti.

Di grande effetto è l'angoscioso crescendo su "Baal! gib uns Antiwort!" (Baal! Rispondi a noi!), seguito da una pausa di tutto l'organico vocale e strumentale che illustra tacitamente lo stato di abbandono degli idolatri.

Un contrasto evidente si crea tra la semplice preghiera di Elia "Herr Gott Abrahams" (Signore Dio di Abramo) e lo stupore del popolo per la pioggia di fuoco.

Ma una delle sezioni più degne di nota, in tutta la letteratura oratoriale, è quella che traduce in musica la pioggia miracolosa: l'avvenimento ha luogo nel mezzo del dialogo tra Elia ed un fanciullo posto ad osservare il cielo su un'altura. L'attesa della pioggia tanto desiderata ha un carattere di solennità: per tre volte il fanciullo annuncia che non vi è ombra di nube nel cielo, prima di riuscire a scorgere una piccola nuvola sul mare.

A poco a poco il cielo si oscura e poi, tra l'esultanza della folla, ha inizio un diluvio.

Nella seconda parte dell'*Oratorio* l'azione drammatica scema, a favore di una maggiore espressività lirica, come nella melodiosa aria per soprano "Hore, Israel (Israele, ascolta), composta appositamente per la voce della cantante Jenny Lind, che si conclude con il potente brano corale "Furchte dich niht" (Non temere).

L'aria di Elia "Es ist genug" (Ora basta, mio Dio) è una delle più belle invenzioni musicali di Mendelssohn, per la sua grande espressività interiore e personale; ed anche il terzetto femminile "Hebe deine Augen auf" (Leva in alto i tuoi occhi) lo supera in fatto di notorietà.

Un ruolo del tutto particolare nell'*Oratorio* è interpretato dal Coro, che a tratti partecipa all'azione, come nell'invocazione a Baal e durante il diluvio; altrimenti riveste il ruolo della fede confessionale: "Wer bis an das Ende beharrt" (Beato chi persevera sino alla fine).

Mendelssohn, non si limitò a "dipingere" le grandi scene dell'episodio biblico, ma anzi si preoccupò di evidenziare con grande accuratezza armonia e strumentazione anche nei minimi dettagli.

Uno degli episodi più vari e precisi è certamente quello della caratterizzazione della vedova di Zarepta, nell'atto di dipingere il figlio morto: all'ingresso di Elia nella sua casa, la vedova trasforma il proprio lamento in manifestazioni di confidente fiducia.

Il personaggio stesso del profeta è un esempio di cura del particolare: Mendelssohn conferisce ad Elia tratti di simpatia e di umanità.

Il profeta, che ha il compito di punire i miscredenti, ma sa mostrarsi amico dell'uomo ed alla fine rivela il proprio sconforto e la fragilità della propria condizione, è un personaggio equilibrato, presente a se stesso, che sa dominarsi nell'ira, e crede fortemente in Dio.

Mendelssohn presentò il suo "*Elias*" per la prima volta in occasione del festival musicale di Birmingham nel 1846: conosceva infatti la salda tradizione inglese che aveva contribuito a formare un pubblico attento e particolarmente interessato all'*Oratorio*.



Con la stessa accoglienza con la quale il pubblico inglese aveva recepito, anno dopo anno, le Opere di Handel propostegli dal direttore della Gewandhaus di Lipsia, lo stesso pubblico accettava ora che egli fosse il compositore di un *Oratorio* ispirato ed influenzato per molti versi da Handel. Non si trattò infatti di "imitazione", ma piuttosto di uno sviluppo delle nuove possibilità espressive, adeguate al secolo diciannovesimo.

Così l'Inghilterra, insieme a Mendelssohn, festeggiò un Festival dell'*Oratorio* che sorpassava per partecipazione ed entusiasmo persino le rappresentazioni dirette da Handel molti anni prima.

Come il compositore stesso racconta, durante l'esecuzione dell' "*Elias*" c'era una tale emozione ed un tale silenzio da dimenticarsi quasi che in sala erano presenti duemila spettatori.

Alla fine di ogni parte esplodevano di applausi e cessavano soltanto quando gli esecutori si decidevano a concedere ampi bis: a parte quattro arie e quattro brani del coro, tutta la scena del miracolo della pioggia fino alla fine della prima parte, dovette essere ripetuta per intero.

A questo proposito è interessante citare la lettera che Mendelssohn ricevette da Buckingham Palace, a chiusura del festival: in essa egli era chiamato "profeta" della nuova arte che "mediante il genio e lo studio "era in grado di sconfiggere i falsi sacerdoti, e di educare l'orecchio ancora una volta al suono purissimo della corretta armonia".

Il desiderio di Mendelssohn, di completare con un altro lavoro la trilogia dei suoi *Oratori*, non si avverò: il terzo *Oratorio* "*Christus*" è rimasto incompiuto.

## **PAULUS**

Il compositore tedesco, nato ad Amburgo il 3 febbraio 1809 e morto a Lipsia il 4 novembre 1847, non appartiene ai compositori e musicisti di primissimo piano del romanticismo tedesco, ma rivestì un ruolo notevole nella vita musicale tedesca del suo tempo.

## **IL BATTESIMO**



Basti pensare che nel 1829 risuscitò da un oblio di quasi un secolo la Passione secondo Matteo di Bach, con un' esecuzione pubblica che fu un evento epocale. Proprio attraverso questa riscoperta della musica sacra di Bach si spiega come Mendelssohn giunse all'idea di comporre un Oratorio su san Paolo.

### **Il doppio nome dei convertiti**

Un altro motivo più personale lo attirava però verso la figura dell' Apostolo: egli proveniva da un' agiata famiglia ebrea, in cui l'interesse religioso era sempre stato vivo, e il padre, Abraham, fece battezzare i figli nel 1816 presso la chiesa luterana. Fu in quest'occasione che Mendelssohn ricevette gli altri due nomi – Jakob Ludwig – e il cognome “cristiano” di Bartholdy.

I genitori di Felix si convertirono pubblicamente al cristianesimo nel 1822, senza mai rinnegare le proprie radici giudaiche. Questo contesto rende plausibile che Mendelssohn vedesse in Saulo/Paolo un alter ego delle vicende religiose della sua famiglia: insomma, una figura d'identificazione.

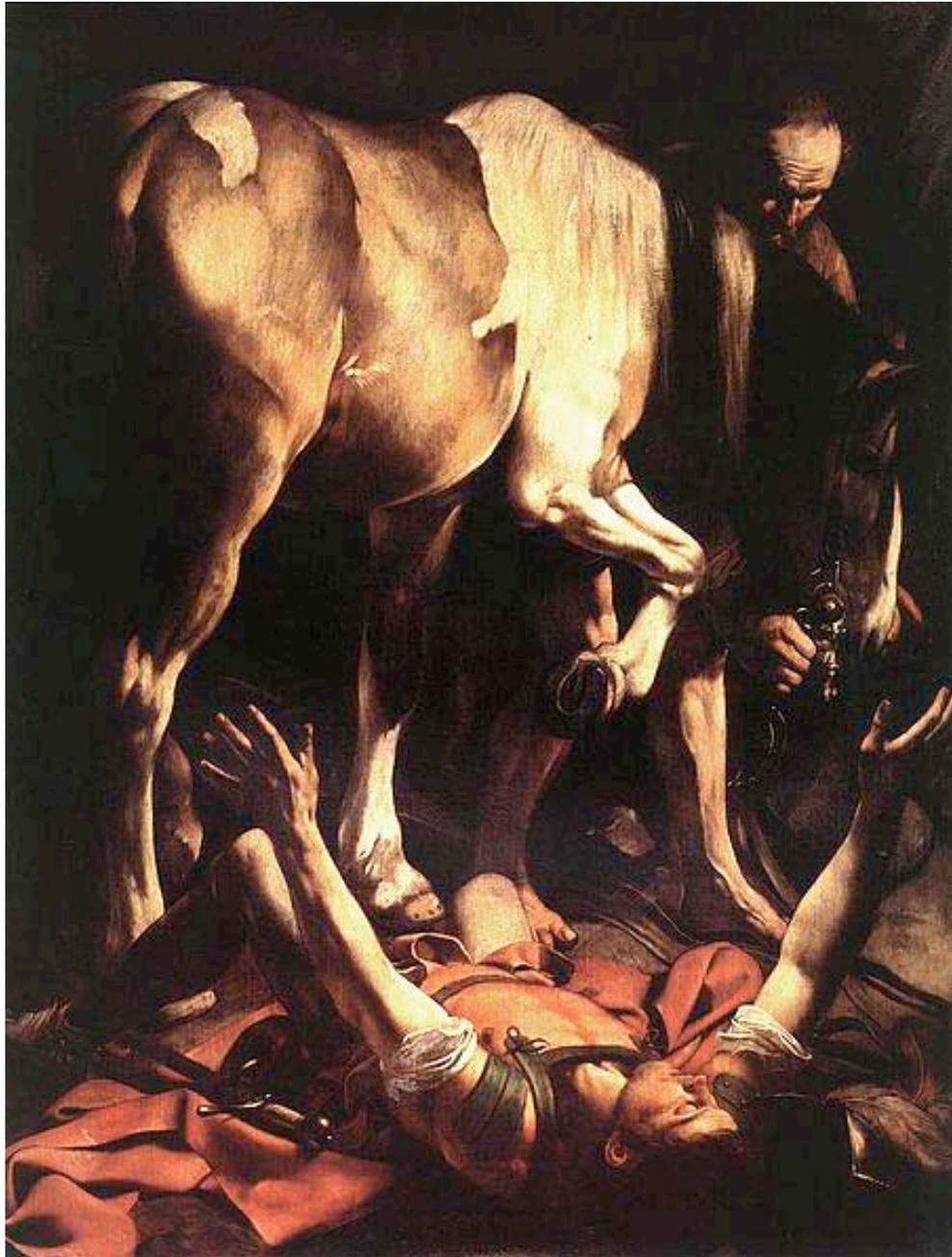
L'occasione di lavorare a un'opera sacra su Paolo gli venne concretamente grazie ai suoi contatti con Johann Nikolaus Schelble, direttore del Cäcilienverein di Francoforte, che commissionò al compositore un grande Oratorio nel 1831.

Già nel 1832 il compositore si accinse al lavoro, favorito dalla sua buona conoscenza della Bibbia; per il testo fece ricorso alla collaborazione del teologo Julius Schubring, alla consulenza dello studioso di cultura ebraica Julius Fürst e di Adolf Bernhard Marx.

La prima esecuzione del Paulus completo ebbe luogo il 22 maggio 1836, in occasione del Festival musicale della Bassa Renania, a Düsseldorf: uno dei numerosi festival dedicati all' esecuzione di opere sacre promossi dalla Chiesa luterana, all'epoca in una fase di ripresa e alla ricerca di simboli efficaci per comunicare la fede.

Mendelssohn aveva solo 27 anni: il successo del Paulus fu strepitoso e cominciò un trionfale tour europeo. Nell'arco di 18 mesi fu eseguito oltre 50 volte in più di 40 località. La sua popolarità sarà superata solo dal suo Oratorio successivo, Elias (1846).

## **LA CONVERSIONE**



## **L'umanesimo e la grazia**

Da un punto di vista strettamente musicale, sono percepibili nel Paulus gli influssi dei due numi tutelari della musica sacra: Johann Sebastian Bach e Georg Friedrich Haendel. Eppure Mendelssohn parla già anche il linguaggio del romanticismo, come i contrasti tra parti drammatiche e parti liriche.

Ma è soprattutto la mano di Mendelssohn a rivelarsi nella bellezza delle melodie e dei suoni, come ad esempio nel duetto di Paolo e Barnaba “Noi fungiamo quindi da ambasciatori di Cristo” (n. 25). Ci si è perfino chiesto se la grazia delle melodie così attraenti sia adeguata alla materia del Paulus. Emerge qui l'umanesimo che caratterizza il modo d'intendere la fede nella famiglia Mendelssohn, contraria a ogni fanatismo religioso e aperta all'umanità.

È questo un tratto musicale del Paulus che aveva già suscitato le lodi entusiastiche di Robert Schumann, il quale sottolineava l'«unione della parola con il suono». In effetti, l'autore non esitò ad adattare la musica al testo in occasione della traduzione dell'Oratorio per un'esecuzione in Inghilterra, poiché, come scrisse in una lettera all'amico londinese Klingemann, «la fedeltà alle parole e alla loro espressione è molto più essenziale di quella alle note».

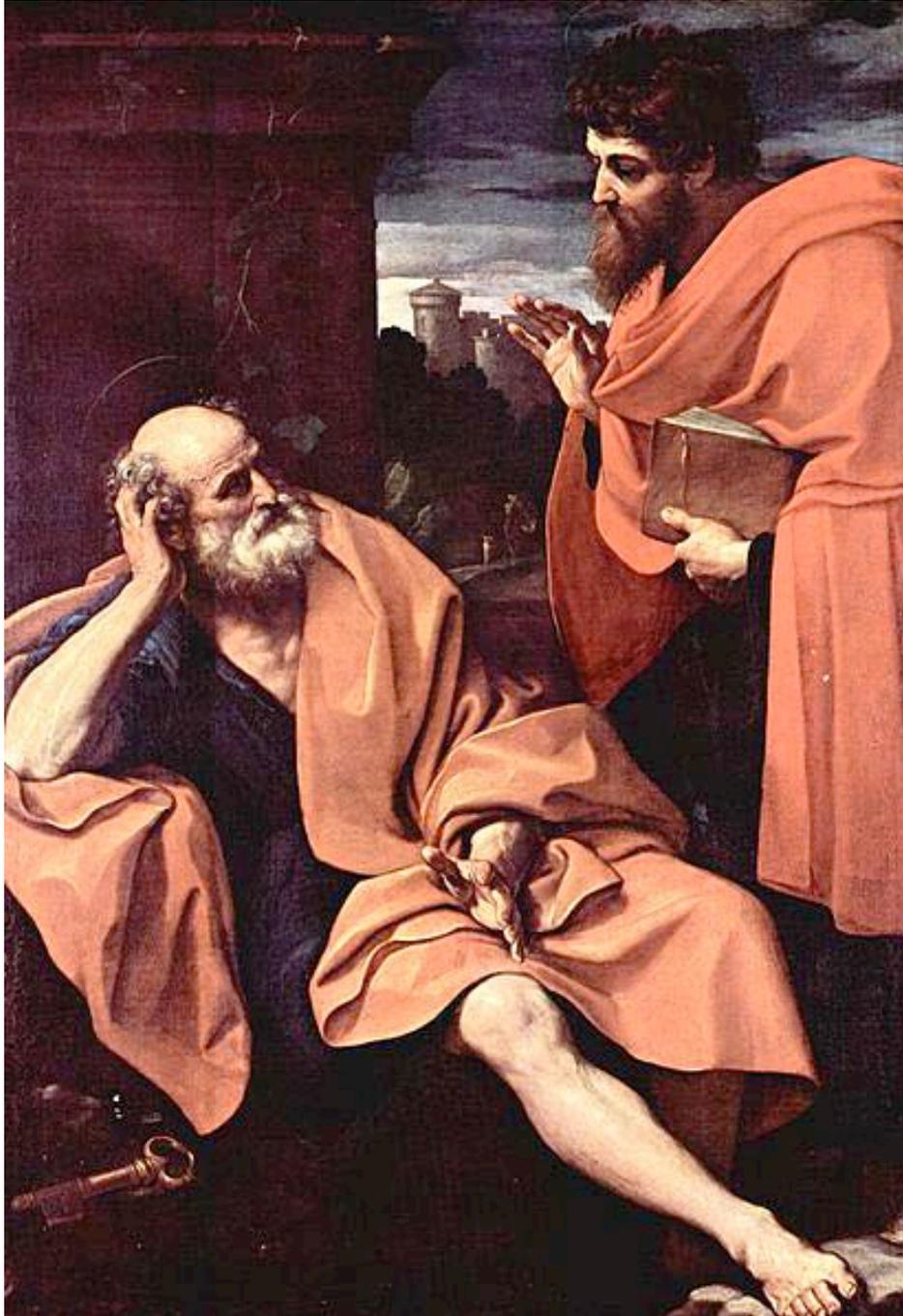
## **Simbologie di luce e di conflitto**

Il Paulus è suddiviso in due grandi sezioni, comprendenti in totale 45 numeri, ossia brani musicali. I testi sono tratti quasi per intero dalla Scrittura: seguono a grandi linee la storia di Saulo/Paolo secondo il racconto degli Atti (6-9; 13-14; 20), citando anche passi dei Salmi, di Isaia, di Geremia, delle Lettere e dei Vangeli.

L'ouverture orchestrale che inaugura la prima parte si apre citando una famosa cantata di Bach, *Wachet auf ruft uns die Stimme* (“Svegliatevi, ci chiama la voce”), con cui viene introdotta la simbologia della luce, che percorre il Paulus in momenti cruciali: l'incontro col Risorto sulla via di Damasco (n. 14 = At 9,3); i due successivi cori, “Alzati, rivestiti di luce”

(n. 15 = Is 60,1-2) e “Svegliatevi, ci grida la voce” (n. 16), con allusione alla parabola delle lampade (Mt 25); il duetto di Paolo e Barnaba (n. 31), che applica la metafora isaiana della «luce per le nazioni» ai due apostoli (At 13,47 = Is 49,6).

## **PIETRO E PAOLO**



Segue “Signore, tu che hai creato il cielo, la terra, il mare” (n. 2), un coro di lode che introduce l’importante tematica del conflitto, con la citazione del Salmo 2,2 («I pagani insorgono, Signore, contro di te e il tuo Cristo»).

Questo secondo tema attraversa tutto l’Oratorio: prima nella storia di Stefano contro di cui si levano gli ascoltatori ebrei, poi in quella di Paolo e Barnaba, che incontrano anche l’opposizione del mondo ellenistico.

Il resto della prima parte consiste di due scene: la prima (nn. 4-11) dedicata alla storia di Stefano e ai primi cristiani; la seconda (nn. 12-22) racconta di Saulo, della sua “trasformazione” e del suo battesimo.

Nella parte dedicata a Stefano si può sottolineare un dettaglio: solo durante il suo martirio e nella scena in cui Paolo saluta gli efesini vengono citati dei passi del vangelo (Mt 23,37 al n. 7; Mt 16,22 al n. 42), attraverso cui il destino dei due martiri è chiarito dalle parole del comune Maestro, istituendo così un parallelo fra Gesù, Stefano e Paolo.

La parte dedicata a Saulo persecutore e alla sua conversione presenta Saulo furente contro i cristiani (aria “Distruggili, Signore degli eserciti”, n. 12); l’apparizione di Gesù è significativamente affidata al coro, suggerendo così l’identificazione di Gesù con i suoi (“Perché mi perseguiti?”, n. 14).

Seguono poi l’episodio di Anania che introduce Saulo nella comunità cristiana (nn. 17-21), inframmezzato da due arie cantate da Saulo, la prima delle quali (n. 18) sulle parole del Salmo 50: un brano di grande finezza musicale, che esprime la successione psicologica di pentimento, promessa di farsi “apostolo” della misericordia ricevuta (Sal 50,15s), per ritornare all’atmosfera iniziale con una richiesta di perdono.

Chiude la scena il coro, con le parole di meraviglia di fronte alla sapienza e all’imprevedibilità delle vie di Dio (Rm 11,33.36). La seconda parte del Paulus si svolge in altre cinque scene: la missione di Paolo e Barnaba; la persecuzione da parte degli ebrei (At 13); la guarigione dello zoppo a Listra (At 14); l’opposizione di ebrei e pagani; il commovente addio di Paolo alla comunità di Efeso.

Chiudono l’Oratorio i nn. 43-45, che alludono al martirio di Paolo con le parole di Filippesi 2,17 e 2 Timoteo 4,7-8, per concludere con la lode del

Salmo 103. In questa seconda parte, il coro iniziale – che combina Sal 24,1; 86,9 e Is 40,5 – mette sotto un cappello programmatico la missione di Paolo e Barnaba, rivolta ormai a ogni nazione. Da segnalare in questa parte i due armoniosi duetti di Paolo e Barnaba (nn. 25 e 31, sulle parole di 2 Corinzi 5,20 e Atti 13,47; 2,21).

## IL GUARITORE



Contro la loro missione si profila l'opposizione, il cui tema era già stato introdotto dal coro iniziale della prima parte, ma riappare anche la simbologia della luce con un testo poetico, "O Gesù Cristo vera luce" (n. 29). Di particolare bellezza musicale sono la cavatina del tenore "Sii fedele fino alla morte" (che associa Ap 2,10 ad At 18,9) e l'addio di Paolo ai cristiani di Efeso.

La parte conclusiva trasforma il tema della buona battaglia per la fede (n. 44, sulle parole di Fil 2,17 e 2 Tm 4,7-8) in modello di fede per i cristiani, diventando così appello e impegno.

## "AMO LA MIA LIPSIA"

Mendelssohn nacque ad Amburgo e crebbe a Berlino, ma Lipsia fu la città più importante per la sua vita e la sua dimora definitiva.

Quando a ventisei anni rispose all'invito della fiorente città fieristica, egli era già un musicista di fama internazionale. Una cospicua parte della sua produzione aveva già visto la luce ed apparteneva al repertorio di orchestre e gruppi nazionali e stranieri: l'*Ottetto op. 20*, le *Ouvertures* dal "*Sogno di una notte mezza estate*" di Shakespeare, o "*Calma di mare e viaggio felice*" (Goethe), il *Concerto per pianoforte e orchestra in Sol minore, op. 25* e la *Sinfonia "Italiana"*.

La prima esecuzione storica della "*Passione secondo Matteo*" di Bach a Berlino e le interpretazioni di *Opere* di Handel, Bach e Beethoven nei Festival musicali di Colonia e di Dusseldorf, consolidarono la fama di Mendelssohn come direttore d'orchestra.

Prima di giungere a Lipsia, l'ambizioso giovane artista ricoprì per due anni l'incarico di Direttore musicale nella città di Dusseldorf, cosa che gli fece odiare il trantran di "una piccola città tedesca".

Lipsia era l'esatto contrario, la città grande sia per la popolazione che per le attività economiche e culturali.

Per la prima volta Mendelssohn era davvero soddisfatto dell'orchestra, tanto che notò, subito dopo il primo concerto in abbonamento: "Con tanta cura ed attenzione la gente rivela e segue le mie indicazioni che addirittura mi commuove".

Non c'è da stupirsi dunque che il pubblico dei concerti lipsiensi fosse affascinato da questo accordo completo tra direttore ed orchestrali e "manifestasse il proprio entusiasmo dopo ogni movimento eseguito".

Come racconta un testimone oculare "..... lo sguardo penetrante di Mendelssohn controllava e dominava l'intera orchestra. Viceversa, tutti gli occhi erano puntati sulla bacchetta.

Egli era in grado così di condurre, nella più ampia libertà, a suo piacimento la massa sonora, in qualsiasi momento.

Se qua e là durante le esecuzioni egli permetteva qualche piccolo strappo al tempo stabilito, con ritardi o accelerati estemporanei, ciò era ottenuto in modo tale che chiunque credesse che lo si era preparato durante le prove".

Il fatto che il giovane direttore della Gewandhaus usasse la bacchetta e dirigesse interamente tutte le esecuzioni, senza lasciare spazio per

esempio al primo violino, provocò naturalmente molti commenti che alla fine scaturirono in un'accesa disputa, finché Robert Schumann non vi si interpose, nel tentativo di ricomporre le parti.

Egli ammetteva che nell'interpretazione di una Sinfonia l'orchestra dovesse funzionare come una repubblica, nella quale tutti hanno pari diritti; tuttavia, se la bacchetta era nelle mani di un vero maestro, essa non annullava di certo le singole individualità, ma anzi le esaltava potenziandole.

## **IL TEATRO GEWANDHAUS DI LIPSIA**



Mendelssohn era realmente un simile maestro, capace di stimolare ogni orchestrale e condurlo al culmine dell'espressività non solo mediante la bacchetta ma anche mediante la sua gestualità, di gran lunga più efficace. Le soddisfazioni di Mendelssohn con la Gewandhaus non durarono a lungo: come per ogni altra personalità della sua statura artistica, i grandi risultati incitavano a più alte aspirazioni; ma se egli voleva realizzare i suoi progetti, il corpo dell'orchestra, che operava anche nel teatro lirico ed in chiesa oltre che nei concerti, doveva espandersi.

Inoltre, se questo nuovo genere di direttore d'orchestra pretendeva dai musicisti una maggiore comprensione ed adesione nell'approccio con i capolavori classici e moderni, allora anche il loro inquadramento sociale

ed economico, decisamente inadeguato per i tempi, doveva subire delle sostanziali modifiche.

Nel 1840, dopo una lunga e snervante trattativa con l'amministrazione cittadina, Mendelssohn riuscì ad ottenere che almeno il nucleo centrale della sua orchestra, quello che lavorava in teatro, rientrasse nel bilancio di spese del municipio.

Ma subito si evidenziò la necessità di un'ulteriore riforma per rimediare alla totale assenza di una struttura che s'incaricasse dell'educazione musicale dei giovani dotati di talento.

Questa carenza, unita all'insicurezza sociale del mestiere di musicista, era il motivo principale dell'elevata età media dei componenti dell'orchestra.

Se la Gewandhaus doveva essere rinnovata, bisognava prendere provvedimenti finanziari per garantire un tranquillo ritiro agli anziani ed una adeguata preparazione ai giovani.

Mendelssohn affrontò i due problemi: per quanto riguardava il primo, egli riuscì solo in parte nel suo intento.

La fondazione del Conservatorio di Lipsia nel 1843 invece, rappresentò la realizzazione di un progetto assai lungimirante.

Mendelssohn partì da un finanziamento iniziale di 20.000 talleri, devoluti da un giudice nel proprio testamento, allo scopo di "fondare un nuovo istituto nazionale o sostenerne uno già esistente per lo studio delle arti e delle scienze".

Inoltre Mendelssohn chiese al re di Sassonia di provvedere finanziariamente per un certo numero di posti gratuiti: per coloro che non potevano ottenere borse di studio, comunque, i costi della scuola erano piuttosto alti.

"Il corso della locale scuola di musica costa 80 talleri all'anno, ed il mantenimento di una persona per lo stesso periodo di tempo ed in condizioni appena decenti, non meno di 200 talleri". Per questo i sessantotto studenti iscritti al primo anno, alcuni dei quali provenienti dall'estero, dovettero superare delle prove di ammissione.

Naturalmente Mendelssohn non poté affrontare questo enorme carico di lavoro organizzativo ed artistico da solo: ebbe però la fortuna di poter contare su un gruppo di amici intraprendenti e generosi. Robert e Clara Schumann lo aiutarono ad organizzare il lavoro del conservatorio e furono tra i primi docenti del nuovo istituto; il violinista Ferdinand David, anch'egli insegnante, assunse un incarico più rilevante all'interno della Gewandhaus come primo violinista e durante la preparazione dei

concerti.

A costoro si aggiunsero Nils Wilhelm Gade, Ferdinand Hiller e Julius Rietz, che si alternarono nella direzione dell'orchestra durante le frequenti assenze di Mendelssohn.

Sicuramente furono anche questi amici di Lipsia a rafforzare il legame affettivo tra il compositore e la città, altrimenti spezzato dalle allettanti offerte fatte a Mendelssohn dalle autorità competenti.

## GEWANDHAUS ORCHESTRA



Il re di Prussia in persona, Federico Guglielmo IV, studiò un piano che, se fosse riuscito, avrebbe fatto sì che Mendelssohn passasse più tempo a Berlino che a Lipsia.

Ma nella realtà, le sue assenze furono causate soltanto dai frequenti inviti a partecipare ai Festival musicali, in modo particolare a Londra, Birmingham e Dusseldorf, che raramente egli rifiutò, restando tuttavia fedele fino alla morte alla sua Lipsia, l'unica città di una Germania barbaramente frantumata nella sua identità nazionale, nella quale le arti e le scienze potevano progredire.

### **SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE**

Mendelssohn si accostò per la prima volta al *Sogno di una notte mezza estate* di Shakespeare all'età di 17 anni, quando ne lesse con sua sorella la traduzione tedesca di Schlegel. Mentre la visione fantastica di quest'opera rimase incompresa a molti studenti di allora, per lui, già affascinato dalla magia del grande e bel giardino della nuova casa berlinese dei genitori, essa fu una rivelazione.

"Oggi o domani comincerò a sognare il sogno della notte mezza estate": così, in una lettera del 7 luglio 1826 Mendelssohn comunicava alla sorella Fanny che stava per iniziare la composizione di quell'*Ouverture* che, dopo la prima esecuzione pubblica a Stettino l'anno seguente, avrebbe rivelato al mondo il suo genio creativo.

L'opera shakespeariana rimase per Mendelssohn una fonte di ispirazione durante tutta la vita. Quattro anni prima della sua morte, per adempiere ad un incarico del re di Prussia, il compositore aggiunse all'*Ouverture* tutta una serie di musiche di scena.

Per quanto oberato da un intenso lavoro (tra l'altro le commissioni altrettanto urgenti di musiche di scena per *Athalie* di Racine e *Edipo a Colono* di Sofocle), egli approntò la partitura del "Sogno" per l'esecuzione di Potsdam in 14 ottobre 1843.

I 13 numeri di questa composizione sono perfettamente all'altezza, sia per freschezza che per delicatezza inventiva, della magica *Ouverture* scritta in gioventù.

Con i trasparenti accordi dei flauti e le leggerissime crome degli archi l'*Ouverture* evoca immediatamente il mondo fatato della foresta ateniese di Shakespeare.

Ma anche i mortali trovano espressione nella dialettica d'una forma-

sonata in cui la disciplina del classicismo si fonde con un'atmosfera romantica: per primo il duca Teseo con il suo corteo, poi, con una modulazione dalla tonalità di Mi maggiore al Si maggiore del secondo tema, le dolenti Ermia ed Elena, immediatamente seguite dal rozzo, ragliante Rocchella.

Forse fu anche per via del personaggio di Rocchella che Mendelssohn inserì nella partitura l'oficleide, antiquato strumento di registro grave.

Il tono celebrativo della coda è un'ispirata risposta alla festosa conclusione della commedia di Shakespeare.

Con quegli accenti pacati creati dal delicato tema in Mi maggiore dei corni, il *Notturmo* porta il sonno ristoratore ai confusi Lisandro, Demetrio, Elena ed Ermia al termine dell'atto III, per poi fondersi con il sussurro delle fate all'inizio dell'atto IV.

Nella *Marcia Nuziale*, che celebra le nozze del duca Teseo, come pure il ricongiungimento degli amanti, si ritorna al mondo reale col quale si apre il sipario dell'ultimo atto.



## OUVERTURES

Le *Ouvertures* di Mendelssohn hanno un posto di primo piano nella sua opera ed al tempo stesso riflettono i diversi aspetti che questo genere aveva assunto nel corso della storia della musica. In un primo tempo l'*Ouverture* altro non era che un generico brano orchestrale (spesso sostituibile anche con altri), che veniva suonato all'inizio di un'Opera o di una rappresentazione teatrale per richiamare l'attenzione del pubblico.

Nel tardo Settecento e primo Ottocento essa assunse sempre più anche la funzione d'introduzione all'argomento del dramma che doveva seguire: l'*Ouverture* poteva essere così una semplice preparazione alla vicenda sulla scena, od una rappresentazione musicale di un'idea centrale dell'intero dramma, o ancora un'anticipazione di alcuni suoi momenti.

E di qui la nascita di un genere autonomo il passo era ormai breve: le *Ouvertures* si conquistarono non solo una vita autonoma quali pezzi orchestrali a sé stanti, eseguibili indipendentemente dal dramma che avrebbero dovuto precedere, ma vennero spesso concepite come brani da concerto programmatici, che in tal modo anticipavano già alcuni tratti peculiari del poema sinfonico.

Queste concezioni differenti, che sussistevano l'una accanto all'altra, si ritrovano in Mendelssohn. Rientrano nel tipo della musica orchestrale tedesca e solenne, ma di contenuto "neutro" non è ulteriormente definibile.

L'*Ouverture fur Harmoniemuik* (Ouverture per banda) scritta nel 1824 per l'organico strumentale tradizionale delle esecuzioni all'aperto (comprendente legni ed ottoni spesso sostituiti da un contrabbasso), ed ancora la *Trompeten-Ouverture* (Ouverture "delle trombe") del 1826. Tutte le altre *Ouvertures* si basano invece su un'idea letteraria, tradotta più o meno chiaramente in termini musicali.

Così quella per *Ruy Blas* (1839) s'ispira al dramma storico omonimo di Victor Hugo; l'ambientazione tragica - grandi passioni e conflitti insolubili - ne determina il tono generale.

Per *Meeressille und glukliche fahrt* (Calma di mare e viaggio felice) del 1828 Mendelssohn s'ispirò invece a due poesie di Goethe i cui caratteri decisamente contrastanti ("Una profonda calma regna sulle acque. Immoto e tranquillo è il mare" nella prima "Mormorano i venti..... Presto! Presto....." nella seconda) trovano un evidente riscontro musicale:

All'Adagio introduttivo segue un Molto Allegro e Vivace in cui sembra quasi di rivivere plasticamente il momento della partenza della nave, il movimento delle onde, la navigata spedita e l'attracco felice.

Nell'*Ouverture Die Hebriden* (Le Ebridi, detta anche "La grotta di Fingal"), composta nel 1830, sono fusi in un grandioso quadro d'ambiente motivi della mitologia nordica divenuti assai popolari in epoca romantica attraverso la poesia ossianica ed impressioni marittime e paesaggistiche riportate dal compositore stesso durante il suo viaggio in Scozia del 1829.

## LEONARD BERNSTEIN



Ma sarebbe certamente errato sopravvalutare i soli elementi pittorici: anche per la sua tecnica compositiva che la colloca in una prospettiva di "musica assoluta" (la forma sinfonica e la rigorosa elaborazione motivica), questa Overture in un unico movimento ha una posizione di primo piano nella produzione di Mendelssohn ed è significativo il fatto che tra i suoi ammiratori vi fossero musicisti così antitetici come Wagner e Brahms.

Nell'*Overture Zum murchen von der schunen Melusine* (La favola della bella Melusina) del 1833 Mendelssohn si rifà ad una leggenda cara al Romanticismo: la storia della misteriosa sirenetta alla quale non è dato di vivere tra gli uomini e che dopo aver conosciuto gioie e sofferenze dei mortali, fa ritorno al suo mondo.

## WIENER PHILHARMONIKER



La *Konzert-Ouverture zu Shakespeares Sommernachtstum* (Ouverture da concerto per il Sogno d'una notte d'estate) risale già al 1826 - geniale intuito di un diciannovenne!

Questa composizione costituisce - come del resto l'intera musica di scena che seguì - indubbiamente il più bell'esempio di come possa essere tradotto in musica il mondo di una commedia: principi e nobildonne, artigiani chiassosi ed eterei elfi - tutto è pervaso di musica, tutto fluttua lievemente in intrecci costantemente cangianti ed avvolge nella magia mendelssohniana non solo i personaggi di questo teatro immaginario, ma anche gli stessi ascoltatori.

## **IL COMPOSITORE**



## **CONCERTO PER VIOLINO E ORCHESTRA OP. 64**

Il *Concerto per violino e orchestra op. 64* è l'ultima composizione per solista e orchestra sinfonica di Felix Mendelssohn Bartholdy. È uno tra i più famosi concerti per violino e orchestra di tutti i tempi.

Questo concerto venne commissionato a Mendelssohn dal famoso violinista Ferdinand David. La sua prima esecuzione venne eseguita dal Gewandhaus di Lipsia il 13 marzo 1845 dallo stesso David sotto la direzione del direttore danese Niels Gade in quanto Mendelssohn, in cattive condizioni di salute, non poté presenziare all'esecuzione.

### **ISAAC STERN**



Successivamente, il 23 ottobre dello stesso anno, il concerto venne replicato, sempre dal violinista David, ma questa volta sotto la direzione dell'autore, ottenendo un enorme successo.

Venne poi ancora eseguito il 3 ottobre 1847 dal giovane violinista ungherese Joseph Joachim, pupillo di Mendelssohn, che era divenuto famoso per l'esecuzione del *concerto per violino in re maggiore* di Beethoven tenuto a Londra il 27 maggio 1844.

Si ritiene che Mendelssohn sia stato un compositore neoclassico. Se questa affermazione può essere vera per diverse sue opere, certamente non può essere applicata a questo concerto pregnante di romanticismo, e molto ispirato ai concerti di Paganini e particolarmente al quinto. La maniera con la quale Mendelssohn rinunciò alla tradizionale esposizione orchestrale, facendo iniziare il concerto dal solista, fu un fatto nuovo per l'epoca in cui venne composto. Allo stesso modo del concerto per violino di Beethoven, questo concerto di Mendelssohn è un capolavoro, anche se di un genere completamente differente, tanto che molti interpreti ne hanno fatto uno dei loro pezzi preferiti. La sua esecuzione dura fra 25 e 30 minuti, ed il concerto è composto da tre movimenti:

1. *Allegro molto appassionato* (circa 13 minuti)
2. *Andante* (circa 8 minuti)
3. *Allegretto non troppo - Allegro molto vivace* (circa 6 minuti)

Nel primo movimento, il contrasto fra il primo tema, che si presenta come una sorte di canzone vibrante di fervore (*appassionato*), ed il secondo sognante (*tranquillo*), produce una sensazione di romanticismo. Il secondo movimento, un *andante* tripartito, è una tipica «romanza senza parole». Il terzo è caratterizzato da alcuni tratti capricciosi e pittoreschi che ricordano il *Sogno di una notte di mezza estate*.

Quest'opera, assieme ai concerti di Beethoven, Bach, Bruch, Paganini, Brahms, Bartók, Berg e Tchaikovsky è oggi considerata una delle più belle pagine della letteratura per violino e orchestra.

## **DIE HOCHZEIT DES CAMACHO**

Tipo: (Le nozze di Camacho) Opera comica in due atti

Soggetto: libretto di Karl Klingemann (?), dal Don Chisciotte

Prima: Berlino, Schauspielhaus, 29 aprile 1827

Cast: Quiteria (S), Lucinda (Ms), Basilio (T), Vivaldo (T), Camacho (T), Carrasco (Bar), Sancho Panza (B), Don Quixote (B); parenti di Carrasco e di Camacho, contadini

Autore: Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847)

Appassionato e ben disposto verso il teatro, Mendelssohn iniziò giovanissimo la sua carriera di operista. Nel periodo 1820-23 (ovvero tra gli undici e i quattordici anni di età) compose ben sei lavori, per lo più *Singspiels* e brevi opere buffe a destinazione domestica, tra le quali denota discrete qualità drammatiche l'operina *Die Soldatenliebschaft*, ambientata nel castello della contessa Elvira all'epoca dell'occupazione francese della Spagna.

## **FOTO DI SCENA**



Nel 1825, pensando che il soggetto *Die Hochzeit des Camacho*, tratto da un celebre episodio del Don Chisciotte di Cervantes, musicato da diversi musicisti in passato e assai di recente da Mercadante (*Les noces de Gamacho*, Parigi, 1825) potesse fare al caso suo, si mise alacremente al lavoro in vista di quel successo che - così supponeva - gli avrebbe spalancato le porte dei principali teatri d'Europa.

Rappresentata due anni dopo la fine della stesura, l'opera fu accolta con un tiepido successo di stima e venne ritirata già alla prima replica. Lo smacco ricevuto non impedì a Mendelssohn di progettare altri lavori operistici, ma lo condizionò per tutta la vita. Si mise in contatto con decine di librettisti, pensando di ispirarsi tra le altre cose alla *Tempesta* di Shakespeare, al dramma *Pervonte* di Kotzebue e a *Loreley* di Geibel.

Soltanto quest'ultimo progetto iniziò a prendere forma, ma rimase allo stato di abbozzo e tutto il materiale, a eccezione del finale primo e di qualche altro frammento dell'atto primo, è andato perduto. Perduti sono anche i dialoghi di *Hochzeit von Camacho*, unica opera completa (per lo meno quanto alla musica) di Mendelssohn, che è stata oggetto in questi ultimi anni di studi piuttosto approfonditi. Si è accertato che del libretto esistono versioni anche sensibilmente differenti, e che non è affatto dimostrabile che l'autore del libretto sia stato l'intimo amico di Mendelssohn Karl Klingemann di Hannover, contrariamente a quanto si era ipotizzato.

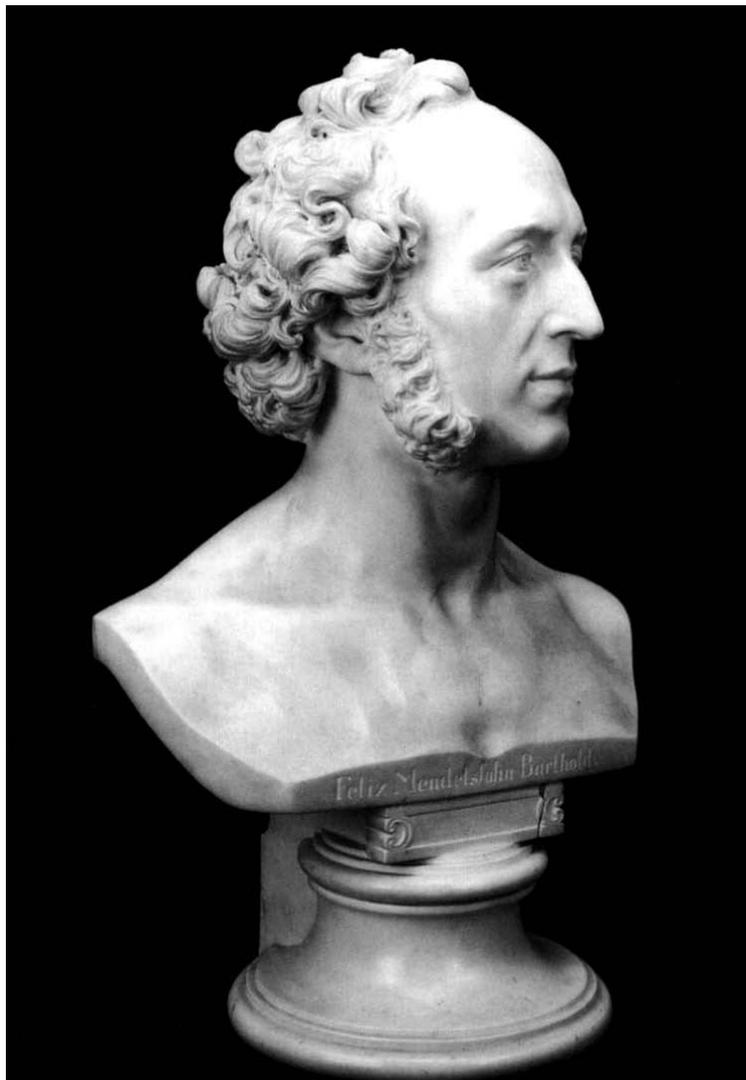
Più probabilmente al libretto misero mano anche il fratello di questi August, autore di un dramma in prosa tratto dallo stesso episodio di Cervantes rappresentato nel 1811 a Berlino e pubblicato quattro anni dopo, e i letterati Carl von Liechtenstein e Friedrich Voigts, anch'essi di Hannover.

## La trama

### Atto primo

Quiteria, figlia del fattore Carrasco, ama il povero Basilio, ma è promessa sposa per volontà del padre al ricco proprietario Camacho. Nonostante Carrasco abbia impedito alla figlia di incontrarsi con l'amato, Basilio non si dà per vinto e rivela agli amanti Lucinda e Vivaldo, suoi amici, un piano per mandare a monte il matrimonio.

## BUSTO DEL COMPOSITORE



I parenti di Carrasco tentano di ucciderlo, ma l'improvvisa sortita di Sancho Panza, giunto ad annunciare l'imminente arrivo nel paese di Don Quixote, mette temporanea fine alla contesa.

Intanto Vivaldo irretisce Camacho dicendogli che in verità Carrasco ha concesso la mano della figlia a Basilio, avendo saputo che questi avrebbe trovato un tesoro presso la caverna del gigante Montesinos. Giunge Don Quixote che, scambiato il riflesso sull'acqua di Basilio per un fantasma, si avventa contro di esso. Basilio riappare fingendo di essere il fantasma Montesinos, che terrorizza tutti.

### **Atto secondo**

I cuochi stanno preparando il pranzo nuziale, mentre Sancho Panza canta, mezzo ubriaco, una canzone. Intanto su un prato nelle vicinanze ha luogo la rappresentazione di un balletto nel quale è allegoricamente raffigurata una battaglia tra Amore e Ricchezza, nella quale i guerrieri di Cupido riescono a sconfiggere i plutocrati difensori di Ricchezza, conquistando per primi la torre di un castello entro cui è rinchiusa una vergine.

Una parte nella rappresentazione l'ha pure Don Quixote, che si erge a difensore del gentil sesso. La festa nuziale intanto ha inizio e alla povera Quiteria non resta che farsi consolare da Lucinda. Ma nel bel mezzo della cerimonia sopraggiunge Basilio a chiamare la sua sposa. Carrasco, Camacho e i rispettivi parenti tentano di allontanarlo, ma egli finge di pugnalarsi e di cadere morente.

Il suo ultimo desiderio è di essere unito in matrimonio a Quiteria; poi Camacho potrà sposarla, non appena essa sarà rimasta vedova. Camacho cede alla richiesta del moribondo e acconsente che la cerimonia sia celebrata. E non appena è stato unito in matrimonio a Quiteria, Basilio si rialza vivo come non mai. Camacho è costretto a riconoscere la sconfitta, mentre Carrasco, Basilio e Vivaldo si stringono la mano. I festeggiamenti continuano.

Strutturata nell'alternanza di musica e di dialoghi parlati in diciotto numeri complessivi, di cui sei solistici e ben dodici corali o d'insieme, preceduti da una gradevole ouverture, l'opera rivela pagine di fresca

ispirazione melodica, ma di inadeguata forza drammatica (basti pensare che proprio il culmine dell'intreccio, la scena del finto suicidio di Basilio, non è musicata).

I caratteri dei personaggi non sono sufficientemente tratteggiati, eccettuati quelli dello scaltro Basilio e dello stolto Camacho, che invece lo sono, ma in modo troppo caricaturale. La presenza di Don Quixote e di Sancho Panza appare inoltre forzata, in quanto ininfluyente rispetto al dipanarsi della vicenda.

## **STRALCIO DELLO SPARTITO**

**Singstimme.** *Con moto.* *dim.*  
Ist es wahr? ist es wahr?

**Pianoforte.** *mf*

Il giovane Mendelssohn reputava le opere di Mozart e di Weber (indubbia l'influenza del *Freischütz* ) quali modelli assoluti di scrittura drammatica, ma quest'opera non condivide nulla della compattezza e della concentrazione drammatica di queste: è piuttosto una galleria di situazioni musicali (ricordiamo l'aggraziata ouverture, le danze spagnolesche - bolero e fandango - nel balletto del secondo atto, i cori bucolici, i compositi finali), talora anche ispirate, ma non collegate l'una all'altra da opportuni nessi di continuità musicale e drammatica.

La circostanza per cui a ogni apparizione di Don Quixote gli ottoni eseguano sempre la medesima, solenne melodia, ha fatto pensare all'esistenza di una trama leitmotivica *ante litteram*; ma si tratta, assai più semplicemente, di un 'tema di reminiscenza', il cui uso Mendelssohn aveva tratto dalla conoscenza delle partiture operistiche francesi del primo Ottocento.

