

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 espresse 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 rettore 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. Schuuroth, 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 un 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'Overture *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.

L'ATTUALE CITTÀ DI 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 anniversario dei Niederrheinischen 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 ma non se ne fece nulla.

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 GIOVANE



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^a, 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^a, che non raggiunge però le altezze della scena 1^a; nella scena 3^a, infine, si tocca uno dei momenti di più intensa ispirazione artistica e religiosa del lavoro.

La seconda parte, la scena 1^a 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^a 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^a 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 STAMPATO 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 Overture 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'Overture, 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 handwritten musical score on aged, yellowed paper. The score is divided into two main sections: "Introduction" and "Secundo".

- Introduction:** The first section is marked "Gravi" and features a complex, dense texture with many overlapping lines and some crossed-out passages. It includes a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/4. The tempo is indicated as "Moderato ma poco più agitato".
- Secundo:** The second section is marked "Secundo" and begins with a key signature change to two flats (B-flat and E-flat). It features a more melodic and rhythmic structure with various dynamics such as *pp*, *p*, *dim.*, and *ppp*. The tempo remains "Moderato ma poco più agitato".

The score includes multiple staves with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The handwriting is clear and legible, typical of a composer's 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, iniziando a ribellarsi contro di essa verso la fine dell'Ottocento 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.

"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.

L'ATTUALE 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 presentò 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 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.

L'ATTUALE 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.

SINFONIA N. 1 IN DO MINORE PER ORCHESTRA, OP. 11 (MWV N 13)

Musica: Felix Mendelssohn-Bartholdy

1. Allegro di molto (do minore)
2. Andante (mi bemolle maggiore)
3. Menuetto. Allegro molto (do minore)
4. Allegro con fuoco (do minore)

Organico: 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, timpani, archi

Composizione: Berlino, 31 Marzo 1824

Prima esecuzione: Londra, Philharmonic Society, 25 Maggio 1829

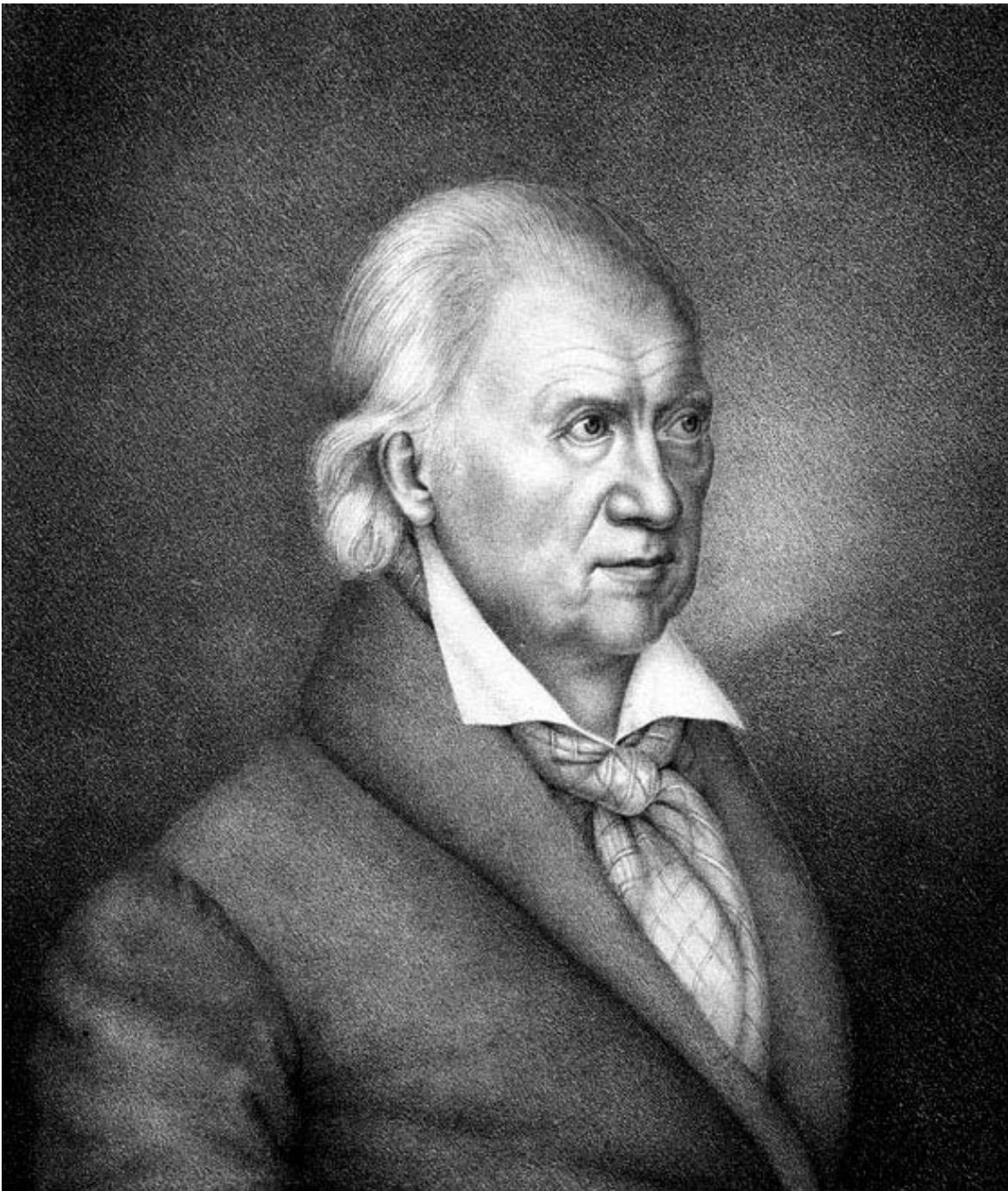
Edizione: Schlesinger, Berlino, 1823

La *Sinfonia in do minore* non è il debutto sinfonico di Mendelssohn, bensì il suo tredicesimo tentativo in questo genere. Già nel 1821-1823, tra i dodici e i quattordici anni, Mendelssohn aveva infatti scritto 12 Sinfonie per orchestra d'archi, destinate ai concerti che si tenevano ogni domenica nella casa paterna. Se queste composizioni, di cui il più largo pubblico è venuto a conoscenza solo da pochi anni, ci mostrano il giovane Mendelssohn per così dire durante la fase dell'apprendistato (avvenuto sotto la guida del rigoroso insegnamento di Carl Friedrich Zelter, il musicista preferito di Goethe), la *Sinfonia in do minore*, scritta nel marzo del 1824 poco dopo il suo quindicesimo compleanno e indicata in un primo momento come "Sinfonia Nr. XIII", è quasi il saggio conclusivo, ampliato questa volta all'orchestra al gran completo, di questo periodo di tirocinio. Anche in seguito, dopo aver composto partiture ben più complesse, Mendelssohn la ritenne degna di essere stampata, e la fece così pubblicare nel 1834 come *Sinfonia n. 1 op. 11*: sette anni dopo la prima esecuzione, che aveva avuto luogo a Lipsia il 1° febbraio 1827.

Più che al primo Beethoven, essa guarda ai tardi modelli di Haydn (*Sinfonia in do minore n. 95*) e di Mozart (*Sinfonia in sol minore K. 550*). All'interno di una forma altamente artigianale, ispirata al classicismo strumentale viennese, si individuano però già diversi tratti personali: per

esempio, nel primo movimento *Allegro molto*, la vitalità ritmica, la ripresa accorciata e strumentata in modo diverso dall'esposizione, l'ampliamento della coda e un trattamento dell'orchestra si potrebbe definire orientato verso timbri fiabeschi, romantici (clarinetti, corni).

CARL FRIEDRICH ZELTER



Il primo tema, presentato senza essere preceduto dall'introduzione lenta, ha uno slancio prorompente, tipicamente mendelssohniano, e acquista un'importanza, uno spessore sempre maggiore nel corso dello sviluppo, contrastando con l'oasi lirica, melodica (violini primi, oboe e flauto) del secondo tema in mi bemolle maggiore. Nel secondo movimento, *Andante*, il tema si espande in una tranquilla e fluente cantilena, alternando nella cantabilità archi e fiati: così che il movimento, anche in rapporto allo svolgimento ininterrotto, si può considerare nella forma di un rondò variato.

Il *Menuetto* è chiaramente ricalcato sul modello mozartiano (melodia cromatica sincopata degli archi e interventi di ripieno dei legni). Forse anche per questo motivo Mendelssohn lo sostituì, nelle esecuzioni della *Prima Sinfonia* che diresse alla Philharmonic Society di Londra durante il suo primo viaggio in Inghilterra (1829), con lo *Scherzo in sol minore dell'Ottetto per archi op. 20* (1825). È interessante notare come in questo brano, appositamente orchestrato quale alternativo, si affaccino analogie con il prototipo dello Scherzo mendelssohniano (le alate musiche d'elfi del *Sogno*), a dimostrazione di un percorso che cominciava a farsi più attento alle vocazioni del proprio mondo poetico. Del tutto inconsueto (e davvero straordinario) il Trio del Menuetto, costruito su un assorto, devoto corale dei legni: pagina ineffabile, confinante con una meditazione spirituale, quasi religiosa.

L'ultimo movimento, *Allegro con fuoco*, è il più concentrato dei quattro. Vi si possono riconoscere correlazioni motiviche e ritmiche (a ritroso dal Minuetto al primo movimento) volte a istituire quel principio del legame ciclico che in seguito doveva risultare uno dei tratti essenziali della musica sinfonica di Mendelssohn: del tutto ancora scisso, però, da intenti programmatici o descrittivi. In secondo luogo spicca l'originalità del secondo tema, una frase di dodici battute degli archi eseguita *pizzicato*, e ripetuta subito dopo come accompagnamento di un'ampia melodia del clarinetto (nella ripresa si aggiungerà il flauto). Nello sviluppo Mendelssohn impiega il materiale-tematico in forma di una fuga severa ma non accademica: dichiarando così nel contrappunto armonico di Bach l'altro polo del suo orientamento estetico.

Due ultime osservazioni. Di fronte a simili opere dichiaratamente (oltre che cronologicamente) giovanili si è inclini a considerare soprattutto gli

influssi dei modelli e i semi che daranno frutti nell'opera futura. In questo caso, ciò che conta prima di tutto è riconoscere la leggerezza e la grazia di un'apertura fiduciosa al mondo che coincide con una stagione della vita.

WOLFGANG SAWALLISCH



Da questo punto di vista la *Sinfonia in do minore* di Mendelssohn - per riprendere una metafora di Schumann - non imita la cipria e la parrucca di Haydn e di Mozart ma entra direttamente nelle loro teste, ricevendone l'ammaestramento e conciliandolo con una natura fresca e diretta, tanto portata alla calma interiore quanto destinata a una fiorita vita romantica. Secondo il maestro Sawallisch, che ama profondamente questa partitura e la presenta spesso nei suoi concerti, dimostra che proprio opere come queste possono essere anche per un interprete maturo abituato a ben altre complessità un biglietto da visita di un modo, olimpico, di intendere e vivere la musica.

Sergio Sablich

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 17 Febbraio 2001,
direttore Wolfgang Sawallisch**

**SINFONIA N. 2 IN SI BEMOLLE MAGGIORE
"LOBGESANG" (CANTO DI LODE)**

per soli, coro, orchestra e organo, op. 52 (MWV A18)

Musica: Felix Mendelssohn-Bartholdy
su testi tratti dalla Sacra Scrittura

1. a. Sinfonia - Maestoso con moto (sol minore). Allegro (si bemolle maggiore)
2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, timpani, archi
b. Allegretto un poco agitato (sol minore - mi minore - sol minore)
2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 3 tromboni, archi
c. Adagio religioso (re maggiore)
2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, archi
2. Alles, alles - Allegro moderato maestoso. Allegro di molto (si bemolle maggiore)
coro, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, organo, archi
3. a. Saget es, die ihr erlöst seid durch den Herrn - recitativo (sol minore)
tenore, 2 corni, archi
b. Er zählet uns're Thränen in der - aria - Allegro moderato (sol minore)
2 corni, archi
4. Sagt es, die ihr erlöset seid - A tempo moderato (sol minore)
tenore, coro, 2 flauti, 2 oboi, 2 fagotti, 4 corni, archi
5. Ich harrete des Herrn - duetto - Andante (mi bemolle maggiore)
2 soprani, coro, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, archi

6. Stricke des Todes hatten uns - Allegro un poco agitato (do minore - do maggiore). Allegro assai agitato
tenore, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 3 tromboni, archi
7. Die Nach ist - Allegro maestoso e molto vivace (si minore - re maggiore)
coro, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, timpani, organo, archi
8. a. Nun danket alle Gott - corale - Andante con moto (sol maggiore)
coro senza accompagnamento
b. Lob, Ehr'und Preis - Un poco piu animato (sol maggiore)
coro, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, timpani, archi
9. Drum sing'ich mit meinem Liede ewig dein Lob - duetto - Andante sostenuto assai (sol minore)
soprano, tenore, 2 flauti, 2 oboi, archi
10. Ihr Völker! bringet her dem Herrn - Allegro non troppo (sol minore)
coro, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, timpani, organo, archi

Organico: 2 soprani, tenore, coro misto, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, timpani, organo, archi

Composizione: 25 Giugno 1840

Prima esecuzione: Lipsia, Thomaskirche, 25 Giugno 1840

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1841

Dedica: Federico Augusto di Prussia

Correndo nel 1840 il presunto quarto centenario dell'invenzione della stampa, fu richiesta a Mendelssohn una composizione celebrativa di vaste proporzioni e di contenuto adeguato alla universale portata storica di quel grandioso avvenimento maturato in seno alla civiltà tedesca rinascimentale. Non è difficile indicare nella famosa *Bibbia in folio* uscita dai torchi di Johann Gutenberg e dei suoi aiuti l'oggetto ispiratore dell'israelita protestante Mendelssohn, lo stimolo potente per le sue suggestioni di uomo colto e romanticamente sensibile al fascino del passato. Dalle parole della Bibbia, dunque, doveva muovere l'apoteosi musicale della quale la spiritualità del mondo intero andava debitrice alla

Germania; tedesco quindi, e non latino, il testo dei versetti intonati dalle voci del *Lobgesang* (Canto di lode) che, in forma di imponente Sinfonia-Cantata con l'intervento di tre solisti e del coro, venne eseguita per la prima volta il 25 giugno 1840 a Lipsia, nella chiesa di San Tommaso, sacra alla gloria di Bach.

MARTIN LUTERO



Nella numerazione editoriale delle Sinfonie mendelssohniane, il *Lobgesang* occupa il secondo posto, benché sia stato composto per quarto, dopo, cioè, la *Sinfonia in do minore* (denominata *Prima*, 1824), quella in *re minore* «*della Riforma*» (Quinta, 1829-30); e quella in *la maggiore* «*Italiana*» (Quarta, 1830-33). La fama e la fortuna del *Lobgesang*, dopo l'esito trionfale della «prima» (che indusse Mendelssohn a dare subito alle stampe il lavoro), non furono peraltro pari a quelle delle altre Sinfonie: a lungo gravò come condanna, per gli anni successivi, il giudizio negativo di Wagner, che irrise allo «stupido candore» dell'ambiziosa composizione, finché, a rinverdirne gli allori non giunse Hans von Bülow che, a partire dal 1877, la inserì nel proprio repertorio. Da allora la Sinfonia-Cantata mendelssohniana, sia pure con passo più lento rispetto alle svelte sorelle, non ha interrotto il proprio cammino.

Rovesciando la cattiveria wagneriana (nella quale, come in ogni stroncatura, è pur sempre un granello di verità), si può affermare che proprio nel candore entusiastico che si dona senza reticenza, ma anche senza vacue gestualità, alla retorica celebrativa cercando di risolverla in immagini sonore di un purificato stupore sacrale, stanno il fascino e la poesia del *Lobgesang*. Una poesia volatile e delicata, in singolare contrasto con le imponenti strutture da cui si sprigiona, ma, proprio per questo, capace di tenere testa vittoriosamente alle tremende sirene del Sublime beethoveniano, in agguato inesorabile.

La *Nona Sinfonia* era lì, incumbente, oltre che con le sue implicazioni contenutistiche, con un paradigma formale di schiacciante esemplarità. Mendelssohn vi si sottrae col solito invidiabile sorriso sulle labbra, anche se, come Beethoven, articola la propria composizione in due grandi blocchi, l'uno dei quali costituito dal regolare susseguirsi dei primi tre movimenti di una Sinfonia, l'altro dall'intervento sistematico dell'elemento vocale. Un solo germe tematico fa da ponte e da connettivo ideale, oltre che strutturale, tra le due sezioni della Sinfonia-Cantata: il «motto», ad un tempo solenne e festoso, annunciato dai tromboni all'inizio del breve «Maestoso» introduttivo e di poi sviluppato nel successivo «Allegro» insieme con gli altri due temi propriamente sonatistici: il primo dei quali caratterizzato dal tipico *Schwung*, lo slancio, lieve e appassionato, del melodismo mendelssohniano.

Anche precipuo della sensibilità armonica di Mendelssohn è l'artificio mediante il quale la seconda idea, un'ampia frase cantabile per «terze» parallele, proposta dai legni e dalle viole nella tonalità di la bemolle maggiore, viene ripetuta poco dopo nel regolamento fa maggiore, secondo le leggi della, classica esposizione sonatistica che, come è noto, prevede la modulazione alla dominante della tonalità d'impianto (si bemolle).

FEDERICO AUGUSTO DI PRUSSIA



L'«Allegro», improntato a una serena e alquanto distaccata *souplesse* che non potè non suonare provocatoria a un complicato come Wagner, sfocia, mediante una breve cadenza del clarinetto, nell'«Allegretto un poco agitato» in sol minore, sorta di fascinosa romanza senza parole trasposta in dimensioni sinfoniche, introducendo la seconda parte della Sinfonia: un gigantesco Finale strutturato in sezioni corrispondenti ad altrettanti versetti tratti dai Salmi.

Riappare, riproposto alternativamente da tromboni e corni, il tema conduttore che prepara il radioso esordio del coro («Tutto ciò che ha respiro, lodi il Signore!») in una pagina polifonica, seguita dall'invocazione del soprano solo («Loda il Signore, anima mia») sullo sfondo di voci femminili. E' quindi la volta del tenore, con il recitativo («Ditelo voi, che siete stati salvati») e l'aria («Egli conta le nostre lacrime») accompagnata dai soli archi.

Un'inquieta figurazione in terzine sostiene e guida la successiva espressione corale, sulle stesse parole del recitativo tenorile; al coro si uniscono quindi i due soprani in una pagina di delicata intimità mistica («Attendevo il Signore»), cui fa da studiato contrasto l'intenso «solo» del tenore («I lacci della morte ci avevano avvinti»), dove la componente vocale della Sinfonia raggiunge il *climax* drammatico culminante con l'interrogativo, ripetuto per sei volte con crescente pathos: «Pastore, sta per finire la notte?». All'ansiosa domanda, cui fa da eco ogni volta un breve inciso dei legni teso in un anelito, tutto beethoveniano, verso la espressione «parlante», risponde l'annuncio gioioso del soprano: «La notte è passata», e, subito dopo, il trionfante coro in re maggiore, dalle luminose arcate haendeliane.

Risuonano quindi le parole di Lutero («Ora ringraziate tutti Iddio») intonate da un corale a cappella; nella seconda strofa, l'orchestra si unisce alle voci con un'alata figurazione in quartine di sedicesimi di tipica suggestione bachiana, mirabilmente personalizzata da Mendelssohn grazie all'inconfondibile tocco timbrico costituito dalla soffice fascia luminosa dei flauti e dei clarinetti che «raddoppiano» gli archi. Dopo un consolante Duetto del soprano e del tenore («Perciò col mio canto ti loderò in eterno»), ricco di finezze orchestrali, il *Lobgesang* ha termine con uno *Schluss-chor* articolato in tre sezioni, alla maniera haendeliana («Popoli, accrescete la gloria e la potenza del Signore») e suggellato,

nelle battute conclusive, dal tema-motto, ancora una volta introdotto dai tromboni, come all'inizio della Sinfonia.

Giovanni Carli Ballola

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 29 Ottobre 1972,
direttore Eliahu Inbal**

ELIAHU INBAL



**SINFONIA N. 3 IN LA MINORE PER ORCHESTRA
"SCOZZESE", OP. 56 (MWV N 18)**

Musica: Felix Mendelssohn-Bartholdy

1. Andante con moto (la minore). Allegro un poco agitato. Assai animato
2. Vivace non troppo (fa maggiore)
3. Adagio (la maggiore)
4. Allegro vivacissimo (la minore). Allegro mesto assai (la maggiore)

Organico: 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, timpani, archi

Composizione: Berlino, 20 Gennaio 1842

Prima esecuzione: Lipsia, Gewandhaus Saal, 3 Marzo 1842

Edizione: Breitkopf & Hartel, Lipsia, 1842

Dedica: alla regina Vittoria

Dopo l'esecuzione della sua *Sinfonia n. 1* (la sua prima Sinfonia per orchestra completa, trasformazione dell'ultima delle tredici Sinfonie giovanili per archi), Mendelssohn si recò in Scozia, in compagnia dell'amico di famiglia Carl Klingemann, scrittore, librettista e allora anche consigliere di legazione a Londra.

L'itinerario del viaggio condusse i due amici a Edimburgo, dove giunsero il 28 luglio del 1829 e dove rimasero particolarmente impressionati dall'Holyrood Palace. Il giovane Mendelssohn, ammiratore del teatro di Schiller, non poteva mancare di visitare i luoghi storici legati a Maria Stuarda, fra cui le rovine della cappella dove era stata incoronata la sventurata regina. Il 30 luglio il compositore poteva scrivere ai suoi familiari: «Oggi, in questa antica cappella, credo di avere trovato l'inizio della "Sinfonia scozzese"».

Mendelssohn avrebbe poi abbozzato il primo tempo della "Scozzese" nel corso del suo soggiorno romano del 1831, pressoché simultaneamente allo schizzo della Sinfonia "Italiana", ma quell'abbozzo doveva rimanere per il momento nel cassetto. L'ambiente romano rendeva incapace il compositore «di ritornare indietro coi sentimenti nel brumoso paesaggio scozzese». Quel germe originato dal viaggio scozzese del 1829 avrebbe

dovuto aspettare oltre un decennio per essere completamente sviluppato; sì che la Sinfonia "Scozzese" sarebbe rimasta in realtà l'ultimo dei cinque lavori sinfonici del compositore (anche se le complesse vicende editoriali delle differenti Sinfonie hanno poi portato a un ordine di pubblicazione differente da quello di composizione, da cui la numerazione svincolata dalla cronologia; la "Scozzese" è nota infatti impropriamente come la terza delle cinque Sinfonie).

KURT MASUR



Di fatto la futura *Sinfonia op. 56* sarebbe stata ripresa solamente nel 1841, in un momento di intensissima attività. Conclusa nel gennaio 1842, la "Scozzese" venne poi dedicata alla regina Vittoria ed eseguita in estate presso la Società Filarmonica di Londra, sotto la direzione dello stesso autore.

Colpisce, nella ricostruzione della lunga gestazione della partitura, la nitidezza dell'idea primigenia, la precoce e precisa determinazione di comporre una Sinfonia "scozzese". Per un giovane compositore della nuova leva romantica l'approccio con il genere sinfonico comportava certamente delle difficoltà che la precedente generazione di autori non

aveva conosciuto. Difficoltà di ordine innanzitutto concettuale. Se il genere sinfonico era stato per Haydn, Mozart, il giovane Beethoven ancora un genere di intrattenimento, i capolavori sinfonici beethoveniani avevano donato al genere uno spessore intellettuale per cui la forma in quattro movimenti doveva essere veicolo di forti tensioni ideali. Le partiture beethoveniane, considerate esempi di inattingibile perfezione, costituivano anche delle pietre di paragone difficilmente emulabili. Lo stesso Schubert si era dibattuto per anni nella creazione di una "grande" Sinfonia, che poi proprio Mendelssohn avrebbe portato alla prima esecuzione postuma nel 1839 a Lipsia.

Di qui la necessità di rendere il genere sinfonico l'espressione di un percorso ideale, i cui contenuti erano però tutti da definire. La sensibilità romantica di Mendelssohn doveva portare il compositore a trovare anche in una tipologia paesaggistica, naturalistica, la giusta risoluzione del problema. Di qui l'idea di una Sinfonia "Scozzese", come di una "Italiana", i cui obiettivi non sono però certo descrittivi, i cui esiti non sono folcloristici. Non a caso nel corso del suo viaggio scozzese Mendelssohn guardò con sufficienza e quasi con astio alle melodie popolari e alla musica etnica con cui ebbe occasione di venire in contatto - nonostante poi la "Scozzese" ricrei a suo modo degli echi popolari. Piuttosto, la finalità era quella di rievocare atmosfere e impressioni del viaggio giovanile in modo da donare unità concettuale e continuità narrativa ai quattro movimenti della forma sinfonica - indicativo che l'autore volesse i quattro movimenti eseguiti senza soluzione di continuità.

Ecco dunque che la Sinfonia "Scozzese" si presenta come fortemente unitaria e insieme diversificata al suo interno. Il primo tempo è introdotto da un *Andante con moto* di impostazione grave e solenne, in cui la sinuosità del fraseggio e la tonalità minore si riallacciano alle impressioni della cappella di Maria Stuarda. La stessa atmosfera si proietta sull'*Allegro un poco agitato* che completa il primo movimento, in cui si impongono l'intonazione drammatica e l'orchestrazione massiccia; non viene mai meno tuttavia il ferreo dominio della forma e infatti questo primo tempo appare frutto di una complessa scrittura; i temi principali sbocciano l'uno dall'altro in continuità, donando varietà coloristica all'idea di base, e la sezione dello sviluppo procede secondo una complessa elaborazione che avvicenda plasticamente situazioni differenti

ma coerenti. Una procella sembra venire evocata dalla lunga coda, ricca di passaggi cromatici e di forti contrasti.

MARIA STUARDA



Rispetto ai consueti canoni sinfonici Mendelssohn inverte i due tempi centrali, premettendo lo *Scherzo* al tempo lento. E il *Vivace non troppo* - che inconsuetamente segue la forma-sonata - è uno dei tipici movimenti "magici" di Mendelssohn, filiazione diretta di quello del *Sogno di una notte di mezza estate*, nella agitazione perpetua come nella scrittura sussurrata, trasparente, nell'intreccio delle voci strumentali. Caratteristico è il motivo pentatonico del clarinetto, all'inizio, come anche la conclusione in *pianissimo*. Una sorta di recitativo dei violini immette nel tempo lento, in forma di *Lied*, un *Adagio* dove la melodia innodica, intensa e plastica, viene accompagnata da pizzicati e trova un netto contrasto nella seconda idea, in minore ed esposta dai fiati, quasi marcia funebre. Le riprese del tema vedono poi una veste strumentale impreziosita dall'aggiunta di voci secondarie e dal passaggio del tema alle voci gravi o ai fiati.

Aperto da uno scoppio folgorante, il finale, *Allegro vivacissimo*, è un movimento di grande forza drammatica, internamente percorso da una straordinaria energia ritmica, che lascia comunque spazio alla seconda idea, nitidamente scandita dai fiati.

Lo sviluppo appare assai variegato, con elaborazioni fugate del materiale, preziosi giochi strumentali, improvvisi contrasti e sfocia in una ripresa abbreviata, che prende l'avvio dal secondo tema. Interessante è che questo movimento subisce una subitanea conversione nella conclusione; subentra infatti un *Allegro maestoso assai*, con un tema innodico in maggiore che si eleva in apoteosi, ottenendo il doppio risultato di offrire una chiusa di grande effetto e di riaffermare quella logica di varietà nella continuità che è una delle principali ragioni d'essere della mirabile partitura.

Arrigo Quattrocchi

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 8 Novembre 2008, direttore Kurt Masur**

SINFONIA N. 4 IN LA MAGGIORE "ITALIANA" , OP. 90 (MWV N 16)

Musica: Felix Mendelssohn-Bartholdy

1. Allegro vivace (la maggiore)
2. Andante con moto (re minore)
3. Con modo moderato (la maggiore)
4. Saltarello. Presto (la minore)

Organico: 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, timpani, archi

Composizione: Lipsia, 13 Marzo 1833

Prima esecuzione: Londra, Hanover Square Rooms, 13 Maggio 1833

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia.

Le più conosciute, organiche e personali Sinfonie di Mendelssohn sono la quarta e la terza e sebbene l'"Italiana" (1833) preceda di una decina d'anni la "Scozzese" (1843) è noto che le due composizioni furono abbozzate nello stesso periodo, cioè durante il soggiorno dell'autore in Italia (1830-'31). Senonché, una volta a contatto con la natura, le canzoni popolari e le caratteristiche dell'ambiente italiano, Mendelssohn si tuffò esclusivamente nel lavoro dei quattro tempi della *Quarta Sinfonia*, tanto che in una lettera del 21 febbraio del 1831, scritta da Roma, il musicista così si esprimeva: «Essa procede alacramente; è il lavoro più gaio che io abbia mai finora composto, specialmente nel finale. Niente ancora ho deciso per il tempo lento; forse dovrò aspettare di essere a Napoli per compierlo».

La Sinfonia fu eseguita nel maggio del 1833 dalla Filarmonica di Londra diretta dallo stesso autore e fu accolta in modo molto lusinghiero, suscitando però sin d'allora e per molto tempo ancora diverse discussioni in sede critica circa la classificazione dell'opera nel genere romantico o classico. Discussione piuttosto artificiosa e completamente superata, perché questa Sinfonia è l'espressione di un felicissimo equilibrio spirituale, in cui i termini di classico e di romantico si fondono e si integrano magnificamente in una sintesi di vivaci colori mediterranei e di autunnali sentimenti nordici.

Il carattere della Sinfonia si rivela subito nello slancio e nella spontaneità dell'*Allegro* iniziale, che si apre con un attacco risoluto e giovanile enunciato rispettivamente dagli archi e dagli strumenti a fiato. Subentra il secondo tema in *mi* più dolcemente disteso, esposto dai clarinetti e dai fagotti e poi dai flauti e dagli oboi con un sostegno degli archi: i vari motivi si incrociano quindi fra di loro e nella riesposizione degli elementi tematici la seconda idea viene proposta dalle viole e dai violoncelli, mentre l'accompagnamento passa ai flauti e ai clarinetti.



Si impongono di nuovo gli strumenti a fiato in un atteggiamento di fanfara, fino a cedere il passo agli archi che riassumono e concludono brillantemente il tempo.

L'*Andante* con moto è una canzone di nostalgica malinconia che Camille Bellaigue definì come «un richiamo del genio della Germania, che viene qui a cogliere e a strappare il giovane musicista tedesco da impressioni troppo italiane».

Il tema principale esposto dalle viole all'unisono con gli oboi e i fagotti, si alterna con una frase più dolce e serena dei clarinetti, per concludere, dopo una breve ripresa, in modo evanescente e sognante.

La serenità ritorna nel terzo tempo con l'originale motivo del Trio dove risuonano corni e fagotti sotto un leggero disegno di violini e flauti: sembra un'antica scena di caccia nella campagna romana.

Il tempo più caratteristico ed emblematico di tutta la Sinfonia, tale da riassumere e giustificare il significato del titolo, è il *Saltarello* finale che riproduce e rievoca liberamente gli atteggiamenti e le cadenze della popolare danza romana.

Il tema è vivacissimo e brillante e scorre su un ritmo a note ripetute in un clima di briosa, spigliata e incandescente animazione.

Giorgio Graziosi

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 27 Gennaio 1990,
direttore Mark Ermler**

SINFONIA N. 5 IN RE MAGGIORE PER ORCHESTRA "LA_RIFORMA", OP. 107 (MWV N 15)

Musica: Felix Mendelssohn-Bartholdy

1. Andante (re maggiore). Allegro con fuoco (re minore)
2. Allegro vivace (si bemolle maggiore)
3. Andante (si bemolle maggiore)
4. Corale: Ein' veste Burg ist unser Gott - Andante con moto (sol maggiore). Allegro vivace. Allegro maestoso (re maggiore)

Organico: 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, controfagotto, serpente, 2 corni, 2 trombe, 3 tromboni, timpani, archi

Prima esecuzione privata: Berlino, residenza di Mendelssohn, 15 Novembre 1832

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1868

Dedica: per il 300° anniversario della Confessione di Augusta

Nel 1829, all'età di vent'anni, Felix Mendelssohn abbandonava Berlino per affrontare un lungo viaggio europeo che completasse la sua formazione musicale e consolidasse la sua notorietà al di fuori della sua città di residenza dove aveva colto, nel maggio dello stesso anno, una clamorosa affermazione dirigendo una feconda riesumazione della *Passione secondo Matteo* di Bach. È appunto a questo anno e a questo viaggio che risale la genesi della cosiddetta Sinfonia "della Riforma"; il numero d'ordine (n. 5) e l'alto numero d'opera (opera 107) non devono trarre in inganno relativamente alla posizione occupata dal brano nel catalogo del compositore; essi sono legati infatti alle vicende editoriali della partitura, pubblicata postuma e ultima fra le Sinfonie. Ma la "Riforma" è in realtà la seconda delle Sinfonie a piena orchestra di Mendelssohn, concepita al termine del viaggio in Gran Bretagna, fra il settembre del 1829 e l'estate del 1830.

Alla base della composizione si poneva l'idea di celebrare il terzo centenario della Confessione protestante di Augusta, che cadeva nel giugno 1830. Nata sulla spinta di un grande entusiasmo, la Sinfonia doveva incontrare in realtà un alto numero di ostacoli alla sua diffusione, fin dalla nascita.

MARTIN LUTERO



La prima esecuzione sarebbe dovuta avvenire a Parigi in coincidenza della ricorrenza, ma l'Orchestra del Conservatorio, altamente stimata da Mendelssohn, rifiutò la partitura, per motivi che non sono mai risultati ben chiari; forse per il carattere elaborato e cerebrale dell'invenzione, o forse perché gli ambienti cattolici avevano un ovvio interesse a ostacolare qualsiasi tentativo di celebrare la ricorrenza principale dello scisma luterano. Ad ogni modo l'esecuzione non poté avvenire fino al novembre del 1832. In seguito la Sinfonia rimase ineseguita fin dopo la morte dell'autore, e venne pubblicata solo nel 1868.

Le cause di questa lunga eclissi vanno ricercate principalmente nella volontà stessa di Mendelssohn, che espresse sull'opera giudizi estremamente severi: «un'opera completamente fallita», e «quello tra i miei pezzi che brucerei più volentieri; non dovrà mai essere pubblicato»; parole di cui è difficile darsi una spiegazione compiuta. Anche in seguito comunque la composizione è stata oggetto di critiche severe che ne denunciarono un certo disequilibrio nella scrittura, unito a un'enfasi retorica; caratteristiche che non hanno giovato alla diffusione del brano, rispetto ai risultati più omogenei e compiuti dell'"Italiana" e della "Scozzese".

Eppure la "Riforma" segna un punto di maturazione non trascurabile nel percorso di formazione dell'autore. Per un giovane compositore della nuova leva romantica l'approccio con il genere sinfonico comportava certamente delle difficoltà che la precedente generazione di autori non aveva conosciuto. Difficoltà di ordine innanzitutto concettuale. Se il genere sinfonico era stato per Haydn, Mozart, il giovane Beethoven, ancora un genere di intrattenimento, i capolavori sinfonici beethoveniani avevano donato al genere uno spessore intellettuale per cui la forma in quattro movimenti doveva essere veicolo di forti tensioni ideali. Le partiture beethoveniane, considerate esempi di inattingibile perfezione, costituivano anche delle pietre di paragone difficilmente emulabili. Lo stesso Schubert si era dibattuto per anni nella creazione di una "grande" Sinfonia, che poi proprio Mendelssohn avrebbe portato alla prima esecuzione postuma nel 1839 a Lipsia.

Di qui la necessità di rendere il genere sinfonico l'espressione di un percorso ideale, i cui contenuti erano però tutti da definire, e potevano essere tanto paesaggistici e naturalistici quanto guidati da un'idea

letteraria o spirituale, come nel caso della "Riforma". Ovvio che a queste nuove prospettive si accompagnasse anche una riflessione sull'organizzazione e il contenuto musicale. Fra gli elementi di novità della "Riforma" vi è innanzitutto il principio ciclico, per il quale il primo e l'ultimo movimento fanno uso del medesimo materiale tematico, impiegato con un intento programmatico. Il movimento iniziale si apre con una ampia introduzione lenta in maggiore, che si avvale di una scrittura contrappuntistica di sapore arcaico. Vi figurano citazioni di canti religiosi; l'innodia ascendente che apre la pagina è tratta dal *Magnificat tertii toni*, mentre l'introduzione si chiude con il celeberrimo "Amen di Dresda", una figura cadenzale luterana ripresa poi anche da Wagner, quale tema del Graal nel *Parsifal*.

FABIO LUISI



Gli appelli degli ottoni che interrompono l'innodia dell'Introduzione si trasformano poi nel primo tema dell'*Allegro con fuoco* in re minore. Legati tematicamente, l'Introduzione e l'*Allegro con fuoco* esprimono il conflitto fra la fede incrollabile e le lotte religiose. Proprio l'*Allegro con fuoco* costruito, secondo la testimonianza di Devrient, a partire dalla struttura ritmica e provvedendo poi alle idee melodiche e agli effetti dinamici, potrebbe essere all'origine del rifiuto della partitura da parte

dell'autore; l'inusuale procedimento di scrittura porta infatti a una certa meccanicità della pagina, il cui slancio impetuoso non sempre risulta perfettamente calibrato; riappare nel movimento, prima della ripresa, l'Amen di Dresda, quale isolato momento di purezza.

Nei due tempi centrali è difficile trovare dei puntuali riferimenti tematici al tempo iniziale; si tratta piuttosto di due movimenti di musica "pura", esempi di due precise tipologie del sinfonismo di Mendelssohn.

L'*Allegro vivace* è uno Scherzo brillante e delicato, orchestrato con gusto e discrezione, in cui spicca un Trio dalle movenze pastorali.

Il breve *Andante* che funge da tempo lento è una malinconica romanza senza parole, con una sezione di recitativo; è quasi interamente affidato ai soli archi, certo per acuire il contrasto con il finale. Questo viene aperto, senza soluzione di continuità, dal flauto solo, che intona il corale *Ein' feste Burg*, subito elaborato e ampliato dall'orchestra intera; dopo uno sviluppo sui due differenti versetti del corale, il movimento si orienta verso una progressiva lievitazione emozionale, con l'apparizione di un baldanzoso motivo dal sapore romantico.

La conclusione si basa su una nuova apparizione del corale, in valori ritmici dilatati, esaltazione e sintesi dei valori del culto riformato.

Arrigo Quattrocchi

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 16 Dicembre 2006, direttore Fabio Luisi**

SINFONIA N. 8 IN RE MAGGIORE PER ARCHI, MWV N 8

Musica: Felix Mendelssohn-Bartholdy

1. Adagio e grave. Allegro
2. Adagio
3. Menuetto
4. Allegro molto

Organico prima versione: violino, viola e basso continuo (violoncello e contrabbasso)

Organico seconda versione: 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, timpani, archi

Composizione: Berlino, prima versione 27 Novembre 1822, seconda versione 30 Novembre 1822

Tra il 1821 e il 1823 Mendelssohn compose dodici Sinfonie, per lo più destinate ad un complesso di strumenti ad arco: di per sé attestano, assieme ad altri lavori d'organico cameristico, la precocità ed il talento del musicista che aveva appena dodici anni, essendo nato il 3 febbraio 1809 ad Amburgo.

In conseguenza delle guerre napoleoniche, più esattamente dopo il blocco continentale decretato nel 1810 da Napoleone per pregiudicare il commercio con l'Inghilterra, Abraham Mendelssohn, padre di Felix e a sua volta figlio del celebre filosofo Moses Mendelssohn, che dal 1797 viveva nella città anseatica, ove da tempo aveva intrapreso un lucroso giro d'affari con la banca francese Fould e varie ditte inglesi, s'era deciso a far ritorno a Berlino, ove nel 1811 fondò un istituto bancario.

Negli anni immediatamente successivi la capitale prussiana conobbe un rapido incremento di popolazione, di attività industriale e commerciale nonché come centro culturale di primaria importanza: nel 1810 aveva aperto i battenti l'università, dal 1817 l'architetto Karl Friedrich Schinkel aveva edificato importanti monumenti, dalla Neue Wache (1818) allo Schauspielhaus (1821) all'Altes Museum (1822). Sullo slancio delle guerre di liberazione dal giogo napoleonico (1813-1814), Berlino stava conoscendo un autentico risveglio intellettuale, al centro del quale si affermava sempre più l'influsso dell'opera goethiana. Il marcato risveglio

nazionalistico auspicava prima l'individuazione poi il consolidamento di forme espressive genuinamente germaniche per la poesia, la musica, il teatro d'opera: non per nulla proprio a Berlino il 18 giugno 1821 nel nuovo Schauspielhaus am Gendarmenmarkt vi fu la première del *Freischütz*.

In parallelo si diffondeva la pratica delle manifestazioni culturali nei palazzi e nei salotti dell'emergente borghesia. Tra questi la casa di Abraham Mendelssohn in Neue Promenade 7 (diventata nel 1825 Leipziger Strasse 3) divenne ben presto famosa per il cenacolo di artisti che vi si riuniva, da Humboldt a Hegel, da Varnhagen allo scultore Schadow ai teologi Schubring e Schleiermacher, specialmente in occasione dei "Concerti della domenica" a cui prendevano parte i più noti musicisti attivi, o di passaggio, nella capitale prussiana, anche stranieri. In tali circostanze Abraham Mendelssohn non esitava a scritturare vari strumentisti dell'orchestra di corte e accadde verosimilmente in queste occasioni che l'estroso e dotatissimo fanciullo-prodigio Felix Mendelssohn fece le sue prime apparizioni in pubblico, alla tastiera e sul podio.

Del resto a Wilhelm Ludwig Heyse, precettore per le discipline umanistiche, s'erano affiancati, nella formazione intellettuale dell'adolescente Felix, il compositore Ludwig Berger per lo studio del pianoforte, nonché Karl Wilhelm Henning e poi Eduard Rietz per la viola e il violino, mentre di pari passo frequentava le esercitazioni corali dell'Accademia di canto, diretta allora da Karl Friedrich Zelter, l'amico di Goethe e Schiller. Fu proprio sotto la guida di Zelter che Felix Mendelssohn cominciò a conoscere e a studiare le musiche di Bach, Händel, Palestrina, Orlando di Lasso, Benevoli, Marcello, Lotti ecc., da cui ebbe origine la sua passione per l'arte antica.

Nel medesimo 1821 ebbe luogo, com'è noto, la visita del dodicenne Felix Mendelssohn in compagnia del padre a Goethe a Weimar ove rimase ospite per una quindicina di giorni, esibendosi più volte alla tastiera al cospetto del sommo poeta che, del resto, non fece mai mistero dell'ammirazione e dell'affetto nei suoi confronti.

WILHELM LUDWIG HEYSE



Il grande impegno intellettuale, il talento e l'innata musicalità che caratterizzarono l'adolescenza di Felix Mendelssohn trovarono lo sbocco naturale, oltre che nelle esecuzioni di Mozart, Beethoven ecc., nelle prime sue composizioni di quegli anni, a cominciare dal *Recitativo in re minore per pianoforte* del marzo 1820, cui poi seguirono alcuni *Lieder*, l'avvio di una *Sonata per violino* in fa maggiore, una *Cantata* nuziale, l'incipit d'una commedia per musica e due brevi opere, *Die Soldatenliebschaft* e *Die wandernden Komödianten*, queste ultime due rappresentate nel salotto della casa paterna da parte di un gruppo di celebri cantanti-attori di passaggio, tra cui Eduard e Therese Devrient.

Nei mesi immediatamente successivi Mendelssohn compose le *12 Sinfonie giovanili* che, dopo la morte del compositore, non vennero rubricate nei 36 volumi degli *Opera omnia* a cura dei familiari, rimanendo nell'oblio più totale sino al 1967.

In quell'anno vennero alla luce i tre volumi di autografi, conservati nell'archivio della Wissenschaftliche Bibliothek di Berlino ed ignorati, pertanto, anche dal regime nazista, che aveva decretato l'ostracismo nei confronti di Mendelssohn e della sua produzione. Le 12 Sinfonie giovanili furono pubblicate dall'editore VEB-Deutscher Verlag für Musik di Lipsia a cura di Helmuth Christian Wolff: precisamente nel primo tomo le Sinfonie dal n. 1 al n. 7, nel secondo tomo le due stesure della *Sinfonia n. 8*, infine nel terzo tomo le restanti *Sinfonie*.

Sfogliando queste partiture si ha una rapida idea della progressiva evoluzione dell'arte compositiva di Mendelssohn adolescente, verificando il senso dell'iniziale approccio a questo genere creativo e il modo da lui perseguito nel superare i vari problemi tecnici attinenti all'impianto formale e ai desiderati traguardi espressivi. Con l'eccezione della *Sinfonia n. 10 in si minore*, di cui sopravvive un unico movimento, si può innanzitutto notare che le *Sinfonie* dal n. 1 in do maggiore al n. 6 in mi bemolle maggiore adottano una struttura tripartita e che in ciascun lavoro assume un ruolo di maggior spessore il movimento in cui è ravvisabile un determinato modello stilistico di riferimento. Così nella *Prima* domina lo schema della Sinfonia d'opera italiana, con un gruppo di variazioni nel movimento lento.

CARLO RIZZARI



Nella *Seconda* certi unisoni e certi trilli drammatici denunciano l'influsso di Philipp Emanuel Bach, con una Giga alla base del terzo tempo. Torna la dominante presenza del ciclo di variazioni nel melodico terzo movimento della *Terza Sinfonia*. Nel movimento iniziale della *Quarta* si coglie una certa influenza del sinfonismo haydniano nel bipartitismo dell'incedere strumentale mentre nel tempo conclusivo evidente è l'influsso di Pleyel. Nella *Quinta* l'*Allegro* introduttivo adotta scoperti riferimenti ai lavori di Wilhelm Friedemann Bach.

E nella *Sesta* è assai marcato l'ampliamento della discorsività musicale, con influssi sia di Pleyel sia di Mozart nei primi due movimenti mentre nel terzo tempo circola un certo afflato dialettico che fa un po' pensare a Beethoven. Ed ancora il modello beethoveniano sembra caratterizzare l'articolazione tematica della *Settima*, in cui per la prima volta Mendelssohn adotta lo schema quadripartito. Tornano riferimenti e influssi beethoveniani nella *Nona* e nell'*Undicesima*, mentre la *Dodicesima* ricupera la struttura tripartita e le influenze mozartiane non derivano più da lavori sinfonici ma composizioni cameristiche come il *Quartetto* K. 546 che nel 1821 fu conosciuto la prima volta nelle esecuzioni berlinesi in casa paterna.

La *Sinfonia n. 8 in re maggiore*, a differenza delle altre Sinfonie giovanili che non hanno sull'autografo un preciso riferimento temporale, porta la data del novembre 1822. Di per sé, nell'articolazione del materiale motivico, nella struttura e in una notevole ampiezza del respiro orchestrale, sembra cogliersi un punto di svolta nella progressiva evoluzione della giovanile creatività mendelssohniana. Ciò è confermato dall'esistenza di un'ulteriore versione autografa che prevede in organico anche fiati e percussioni; proprio allora, infatti, Mendelssohn stava prendendo confidenza con le risorse tecniche ed espressive dei legni, degli ottoni e dei timpani.

Anche nell'*Ottava* si ravvisano le influenze di taluni modelli stilistici. Per esempio nell'*Adagio e grave* del primo movimento è agevole individuare l'evocazione dell'idea principale dell'*Offerta musicale* di Johann Sebastian Bach. E nella parte immediatamente successiva del medesimo tempo, nell'*Allegro*, si avvertono gli influssi mozartiani della *Sinfonia "Praga"* K.505, che risaliva al 1786 ma che soltanto all'inizio di quel 1822 fu, secondo le cronache, sovente eseguita nelle stagioni Concertistiche berlinesi. Assai elaborata appare la scrittura per archi del secondo movimento, *Adagio* per lo più nel registro grave, per l'inconsueta esclusione dei violini dal gioco strumentale e per la singolare triplice visione delle viole. Vivace e spumeggiante è il *Menuetto* d'impianto tradizionale. Infine il quarto movimento, *Allegro molto*, nell'omogenea sua articolazione tematica, nella serrata trama contrappuntistica e nella tecnica d'elaborazione modulante, attesta senz'ombra di dubbio il notevole livello già attivo della creatività

mendeissohniana nella sicurezza della scrittura e nell'incalzante ed impetuoso ardore espressivo.

Luigi Bellinguardi

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 10 Dicembre 2004, direttore Carlo Rizzari**

SINFONIA N. 9 IN DO MAGGIORE PER ARCHI, MWV N 9

Musica: Felix Mendelssohn-Bartholdy

1. Grave. Allegro
2. Andante
3. Scherzo. Trio più lento "La Suisse"
4. Allegro vivace

Organico: violino, viola e basso continuo (violoncello e contrabbasso)

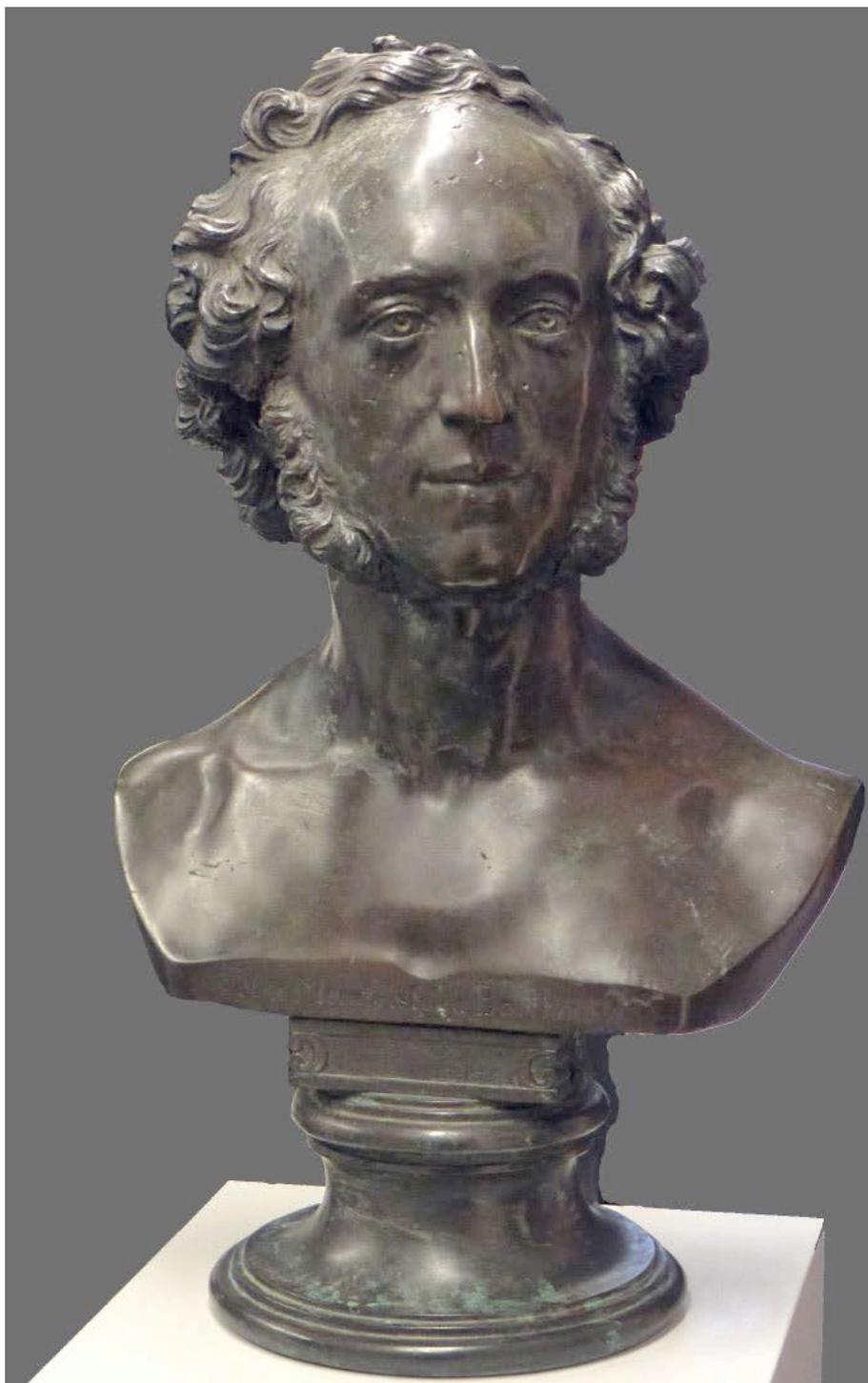
Composizione: Berlino, 12 marzo 1823

Negli anni dell'infanzia e della prima adolescenza Felix Mendelssohn scrisse un nutrito gruppo di opere di vario genere - dai lavori cameristici ai Concerti per pianoforte e violino - che testimoniano della straordinaria precocità del talento del compositore, ascrivibile sia alle doti naturali che alla peculiare ricchezza della formazione didattica, del tutto adeguata alle illustri tradizioni culturali della famiglia. L'educazione del piccolo Felix avvenne, secondo la prassi dell'epoca, tramite insegnanti privati, e la musica vi ebbe una importanza centrale. Già a sette anni il bambino riceveva lezioni di pianoforte e violino da figure di primo piano della vita culturale berlinese - Ludwig Berger, Carl Wilhelm Henning, Edward Rietz - e, a partire dal 1819, Carl Friedrich Zelter divenne l'insegnante di teoria e composizione.

Fu Zelter, compositore di qualche merito come liederista, e consigliere musicale del vecchio Goethe, che presentò al piccolo Mendelssohn il

culto per Händel, per Bach, per la musica corale antica. Zelter mise in possesso il suo allievo di una eccellente tecnica compositiva, con la quale disciplinare i primi sforzi di una fertile fantasia inventiva.

BUSTO DEL COMPOSITORE



Ciò nonostante, da adulto Mendelssohn guardò con distacco ai frutti del suo talento precoce, escludendoli dall'edizione delle proprie opere; rimasti allo stadio manoscritto fino al secondo dopoguerra, i lavori giovanili furono finalmente inclusi nell'ambito della nuova "opera omnia" di Mendelssohn iniziata nel 1960, e quindi portati alla conoscenza del pubblico moderno. È questo il caso anche delle dodici Sinfonie per archi che, all'interno della produzione giovanile, costituiscono un gruppo omogeneo, scritto fra il 1821 e il 1823, fra i dodici e i quattordici anni. Come molte altre pagine, anche queste Sinfonie erano pensate per essere eseguite nei trattenimenti musicali domestici della domenica (le cosiddette "Sonntagsmusiken"), di fronte a un pubblico di parenti e amici.

Anche se è evidente nella partitura di questa Sinfonia (datata 12 marzo 1823) una prepotente affermazione della precocità dell'autore, non conviene tuttavia cercarvi tanto i primi segni del suo stile maturo, quanto soprattutto le tracce delle molteplici influenze sulla sua formazione, la sintesi personale dei differenti modelli proposti da Zelter al piccolo musicista. In questa capacità di assimilazione e rielaborazione risiede il maggior interesse della Sinfonia, che non manca però di apparire come un'opera di valore autonomo, perfettamente paragonabile con i prodotti di un autore adulto.

Articolata in quattro movimenti, la Sinfonia si apre con una vasta e meditativa introduzione lenta - uno dei momenti più personali della partitura - che sfocia in un brillante Allegro in forma sonata, dove, per l'impianto monotematico e le umoristiche modulazioni e i fugati della sezione dello sviluppo, appare evidente l'influenza dello stile sinfonico del tardo Haydn. Il movimento lento si articola in una semplice forma ternaria (ABA') e trova il suo lato più interessante nelle scelte di strumentazione; la prima sezione (A) è affidata ai soli violini, divisi in quattro parti, la seconda sezione (B) è un fugato a quattro parti intonato da viole, violoncelli e contrabassi, mentre l'ultima sezione (A') riunisce progressivamente tutto il gruppo strumentale.

Lo Scherzo esordisce con l'effervescenza propria di molti scherzi della maturità del compositore, e comprende un Trio su uno yodel svizzero (da cui il titolo di "La Suisse"), a memoria della vacanza compiuta in Svizzera dalla famiglia Mendelssohn nell'estate 1822. Il finale, in forma

sonata, inizia inaspettatamente in do minore ed è profondamente innervato dal contrappunto, segno degli studi della musica di Bach e Händel; si svolge secondo una progressiva lievitazione espressiva, e si conclude brillantemente in maggiore.

Arrigo Quattrocchi

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Filarmonica Romana, Roma, Teatro Olimpico, 4 novembre 1993

SINFONIA N. 10 IN SI MINORE PER ARCHI, MWV N 10

Musica: Felix Mendelssohn-Bartholdy

1. Adagio
2. Allegro

Organico: violino, viola e basso continuo (violoncello e contrabbasso)

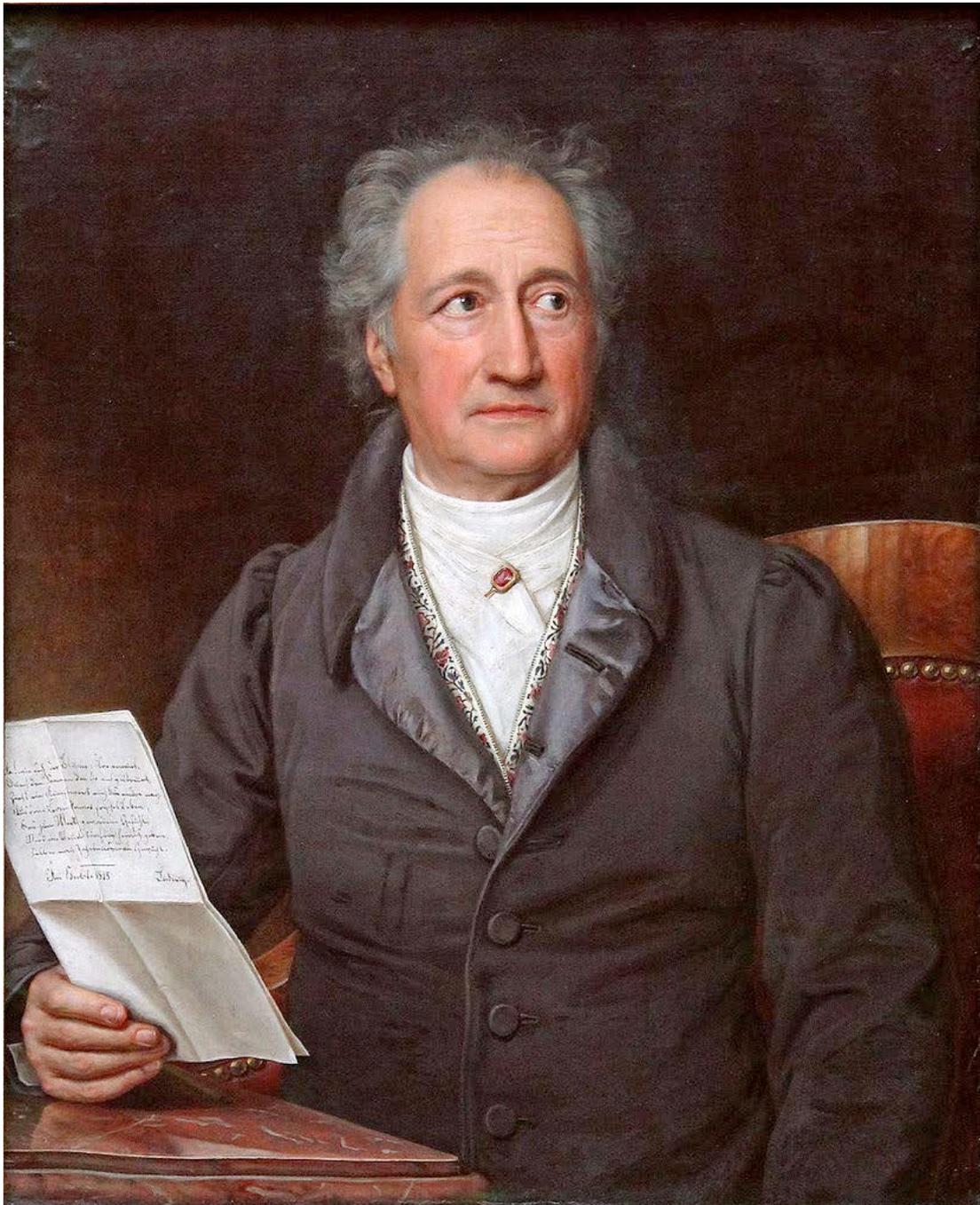
Composizione: Berlino, 18 Maggio 1823

Goethe ebbe una profonda e duratura simpatia per Mendelssohn, sin da quando gli fu presentato ancora ragazzo dal fidatissimo e solerte Carl Friedrich Zelter, suo consigliere musicale e già insegnante di armonia del precocissimo Felix a Berlino. I rapporti tra l'ottuagenario poeta, nume tutelare dell'arte tedesca, e il giovanissimo musicista (il primo incontro avvenne nel 1821) furono sempre molto cordiali e improntati a quel vivissimo e comune interesse per i problemi della vita culturale, specialmente tedesca. Più volte Mendelssohn si recò in casa di Goethe e fu invitato a suonare al pianoforte musiche sue e di diversi autori, commentandole con osservazioni estetiche e filosofiche, con sortite in campo letterario (in una di queste amabili occasioni Goethe espresse il suo turbamento psicologico pieno di ammirazione per il possente e aggressivo primo tempo della *Quinta Sinfonia* di Beethoven).

Goethe non nascose mai la sua soddisfazione per questi proficui incontri musicali (una volta disse esplicitamente al musicista, dopo aver ascoltato alcune sue eleganti e poetiche Ouvertures: «Ho ancora molto da imparare

da te e dal tuo talento») perché gli permisero di conoscere tante composizioni dell'antica e della nuova Germania e soprattutto di rendersi conto in modo diretto e quasi familiare del carattere e dello stile della musica mendelssohniana, in cui classicismo e romanticismo si integrano e si compenetrano in una perfetta simbiosi ideale.

WOLFGANG GOETHE



L'artista, secondo la ben nota concezione goethiana, è espressione di chiarezza e di solarità in una visione trascendente del reale, anche quando deve comunicare gli impetuosi e appassionati sentimenti del mondo romantico, sollecitati e sospinti da una fantasia accesamente lirica ed esaltante, sempre pronta a cogliere gli aspetti più appariscenti e seducenti della natura circostante. Sotto questo profilo Mendelssohn risponde in pieno alla ideologia goethiana, in quanto è il musicista più romanticamente classico che sia esistito, perché ogni elemento armonico e ritmico del disegno musicale è al suo posto preciso e si inquadra dentro lo schema della forma-sonata, quasi a rispecchiare fedelmente nelle architetture sonore l'ordine e la nobile compostezza degli affetti dell'autore. Questo gusto sostanzialmente classicheggiante si ritrova in tutta la produzione di Mendelssohn: da quella pianistica e cameristica alla sinfonica e ai grandi affreschi Oratoriali del *Paulus* e dell'*Elijah*, giunto quest'ultimo a chiusura di una intensa attività compositiva.

Al di là della sua opera creativa, non va dimenticata la notevole influenza sulla vita musicale europea esercitata da Mendelssohn come pianista e direttore d'orchestra del Gewandhaus di Lipsia. A lui si debbono i concerti per far conoscere in Germania Orlando di Lasso, Victoria, Palestrina, Leo, Lotti, Durante; fu suo il merito di riesumare importanti lavori di Haendel, Schubert e Bach (di quest'ultimo diresse la *Passione secondo San Matteo* il 10 marzo 1829 a Berlino, in un'esecuzione rimasta storica nel quadro della Bach-Renaissance sviluppatasi gradatamente nell'epoca romantica). Interpretò e diffuse le Sinfonie di Beethoven e le opere strumentali e sceniche di Mozart, favorì la carriera di Schumann, che gli dedicò i suoi tre Quartetti nel 1842, e di Chopin. Il che non è poco e sta a dimostrare oltre tutto il temperamento generoso ed entusiasta di questo musicista intelligente, colto dotato di straordinario fascino personale.

La *Sinfonia in si minore* per archi, fa parte delle dodici Sinfonie per orchestra d'archi scritte da Mendelssohn fra gli undici e i quattordici anni, dal 1821 al 1823, e destinate ad eseguirsi nei concerti privati che si davano ogni sabato sera nella sua ricca casa berlinese. Essa si distingue per la chiarezza e la scorrevolezza melodica e per la serenità spirituale, caratteristiche sin da allora della sensibilità inventiva del musicista. La forma è perfettamente classicheggiante e la scrittura molto curata e precisa nei rapporti sonori. *L'Adagio* è una pagina meditativa e

misuratamente cantabile, mentre l'*Allegro* mostra una fantasia precocemente spigliata e brillante e un taglio ritmico deciso e sicuro, davvero sorprendenti in un ragazzo non ancora adolescente, che sembra ripetere il "miracolo" mozartiano.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 11 Maggio 1990**



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 "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 enfattizzazione 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 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

**Oratorio da parole dell'Antico Testamento per soli, coro e orchestra,
op. 70 (MWV A 25)**

Musica: Felix Mendelssohn-Bartholdy

Libretto: Schubring dal Primo libro dei Re

Personaggi:

- La vedova (soprano)
- Il bambino (soprano)
- L'angelo (Soprani I e II, Contralto)
- La regina (Contralto)
- Il re Ahab (Tenore)
- Obadjah (Tenore)
- Elia (Basso)

Organico: 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, oficleide, timpani, organo, archi

Composizione: Lipsia, 11 Agosto 1846

Prima rappresentazione: Birmingham, Town Hall, 26 Agosto 1846

Edizione: Simrock, Bonn, 1847

Struttura musicale

1. a. So wahr der Herr, der Gott Israels lebet - introduzione per basso e orchestra - Grave
2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, oficleide, timpani, archi
b. Ouverture per orchestra - Moderato (re minore)
2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, oficleide, timpani, archi
2. a. Hilf, Herr! Willst du uns denn gar vertilgen? - coro, organo e orchestra - Andante lento (re minore)
2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, oficleide, timapani, organo, archi
b. Die Tiefe ist versieget! - recitativo per coro, organo e orchestra - Recitativo
2 corni, oragano, archi
3. Herr, hore unser Gebet! - duetto per soprano, contralto, coro e orchestra - Sostenuto ma non troppo (la minore)
2 flauti, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, archi
4. Zerreisset eure Herzen - recitativo per tenore e orchestra- Recitativo
archi
5. So ihr mich von ganzem Herzen suchet - aria per tenore e orchestra - Andante con moto (mi bemolle maggiore)
flauto, 2 clarinetti, 2 fagotti, archi
6. Aber der Herr sieht es nicht - coro, organo e orchestra - Allegro vivace (do minore. do maggiore)
2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, oficleide, timapani, organo, archi
7. Elias! Gehe weg von hinnen - recitativo per contralto e orchestra - Recitativo
archi
8. a. Denn er hat seinen Engeln befohlen - doppio quartetto e orchestra - Allegro non troppo

- (sol maggiore) - 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, archi
- b. Nun auch der Bach vertrocknet ist - recitativo per contralto e orchestra - Recitativo
archi
9. a. Was hast du an mir gethan - recitativo per soprano e orchestra - Recitativo
2 oboi, 2 fagotti, 2 corni, archi
- b. Herr, mein Gott, vernimm mein Flehn - aria per basso e orchestra - Andante sostenuto
(mi maggiore). Andante con moto (mi minore) - 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, archi
- c. Siehe da, dein Sohn lebet! - duetto per soprano, basso e orchestra - Andante (mi minore)
2 oboi, 2 fagotti, 2 corni, 3 tromboni, archi
10. Wohl Dem, der den Herrn furchtet - coro, organo e orchestra - Allegro moderato (sol maggiore) 2 flauti, 2 oboi, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, organo, archi
11. So wahr der Herr Zebaoth lebet - recitativo per basso, tenore, coro e orchestra - Grave (mi bemolle maggiore). Allegro vivace. Maestoso (fa maggiore). Allegro vivace
2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 trombe, 3 tromboni, archi
12. Baal, erhore uns - coro e orchestra - Andante grave e maestoso (re minore). Allegro non troppo (fa maggiore)
2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, archi
13. a. Rufet lauter! Denn er ist ja Gott! - recitativo per basso e orchestra - Recitativo
2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, archi
- b. Baal, erhore uns - coro e orchestra - Allegro (fa diesis minore)
2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, timpani, archi
14. a. Rufet lauter! Er hort euch nicht - recitativo per basso e orchestra - Recitativo
2 clarinetti, archi
- b. Baal! - coro e orchestra - Presto (fa diesis minore)

- 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, timpani, archi
15. Herr Gott Abraham's, Isaak's und Israel's - aria per basso e orchestra - Adagio (do minore)
2 flauti, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, archi
16. Wirf dein Anliegen auf den Herrn - quartetto, organo e orchestra - Più adagio (mi bemolle maggiore)
2 flauti, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, organo, archi
17. Der du deine Diener machst zu Geistern - recitativo per basso, coro, organo e orchestra - Recitativo. Allegro con fuoco (mi minore). Recitativo. Allegro vivace (mi minore)
2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, timpani, organo, archi
18. Ist nicht des Herrn Wort wie ein Feuer - aria per basso e orchestra - Allegro con fuoco e marcato (la minore)
2 clarinetti, 2 corni, archi
19. Weh' ihnen, dass sie von mir weichen! - arioso per contralto e orchestra - Lento (mi minore)
archi
20. Hilf deinem Volk, du Mann Gottes! - recitativo per tenore, basso, coro e orchestra - Recitativo. Andante sostenuto (la bemolle maggiore). Recitativo. Allegro (do minore)
2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, timpani, archi
21. Dank sei dir, Gott - coro, organo e orchestra - Allegro moderato ma con fuoco (mi bemolle maggiore)
2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, oficleide, timpani, organo, archi
22. Hore, Israel, hore des Herrn Stimme! - aria per soprano e orchestra - Adagio (si minore). Recitativo. Allegro maestoso (si maggiore)
2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, archi

23. Furchte dich nicht, spricht unser Gott - coro, organo e orchestra - Allegro maestoso ma moderato (sol maggiore)
2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, oficleide, timpani, organo, archi
24. Der Herr hat dich erhoben aus dem Volk - recitativo per basso, contralto, coro e orchestra - Recitativo. Andante (la minore).
Recitativo. Allegro moderato (la minore)
2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, archi
25. Wehe ihm! Er muss sterben - coro, organo e orchestra - Allegro moderato (la minore)
2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, timpani, organo, archi
26. Du Mann Gottes, lass meine Rede - recitativo per tenore, basso e orchestra - Recitativo
archi
27. Es ist genug! So nimm nun, Herr, meine Seele - aria per basso e orchestra - Adagio (fa diesis minore). Molto Allegro vivace. Adagio
2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, archi
28. Siehe, er schlaft unter dem Wachholder - recitativo per tenore e orchestra - Recitativo
archi
29. Hebe deine Augen auf zu den Bergen - terzetto per 2 soprani e contralto senza accompagnamento - Andante con moto (re maggiore)
30. Siehe, der Huter Israel's schlaft noch schlummert nicht - coro e orchestra - Allegro moderato (re maggiore)
2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, timpani, archi
31. Stehe auf, Elias - recitativo per contralto, basso e orchestra - Recitativo
2 oboi, 2 corni, 2 trombe, 3 tromboni, timpani, archi

32. Sei stille dem Herrn und warte auf ihn - aria per contralto e orchestra - Andantino (do maggiore)
flauto, archi
33. Wer bis an das Ende beharrt, der wird selig - coro, organo e orchestra - Andante sostenuto (fa maggiore)
2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, archi
34. Herr, es wird Nacht um mich - recitativo per basso, soprano e orchestra - Recitativo
archi
35. Der Herr ging voruber - coro, organo e orchestra - Allegro molto (mi minore. mi maggiore)
2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, timpani, organo, archi
36. a. Heilig, ist Gott der Herr - recitativo per contralto e orchestra - Recitativo
2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 corni, 2 violini
b. Heilig, Heilig, Heilig - quartetto per 2 soprani e 2 contralti, coro, organo, orchestra
Adagio non troppo (do maggiore)
2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, timpani, organo, archi
37. Gehe wiederum hinab! - recitativo per basso, coro, organo e orchestra - Recitativo
2 oboi, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, oficleide, timpani, organo, archi
38. Ja es sollen wohl Berge weichen - aria per basso e orchestra - Andante sostenuto (fa maggiore)
oboe, archi
39. Und der Prophet Elias brach hervor - coro, organo e orchestra - Moderato maestoso (fa minore)
2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, oficleide, timpani, organo, archi

40. Dann werden die Gerechten leuchten - aria per tenore e orchestra - Andante (la bemolle maggiore)
2 clarinetti, 2 fagotti, 2 tromboni, archi
41. Darum ward gesendet der Prophet Elias - recitativo per soprano e orchestra - Recitativo
tromba, archi
42. a. Aber Einer erwacht von mitternacht - coro, organo e orchestra - Andante con moto (re maggiore)
2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, oficleide, timpani, organo, archi
- b. Wohlan, Alle die ihr durstig seid - soprano, contralto, tenore, basso e orchestra
Andante sostenuto (si bemolle maggiore)
clarinetto, fagotto, 2 corni, archi
43. Alsdann wird euer Licht hervorbrechen - coro, organo e orchestra
Andante maestoso (sol minore). Allegro (re maggiore)
2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, oficleide, organo, archi

Nel 1846 Mendelssohn lavorò con dedizione esigente e febbrile (il poeta Julius Schubring, mediocre, a dire la verità, ne fece le spese, tra ripensamenti e cancellazioni) all'*Elias* per consegnarlo in tempo al festival corale del 1847 a Birmingham in Inghilterra. Qui l'*Elias* ebbe un'accoglienza trionfale, che fu l'estremo successo del grande artista. Mendelssohn morì pochi mesi dopo, a trentotto anni, e l'Oratorio *Christus*, progetto maggiore cui egli aveva già messo mano, restò per gran parte incompiuto.

All'*Elias* Mendelssohn aveva cominciato a pensare subito dopo il *Paulus* (Düsseldorf, 22 maggio 1836), dunque dieci anni prima di concluderlo. Ma concetto poetico e forma musicale tardarono a definirsi. Nell'idea di un Oratorio biblico Mendelssohn sentiva, evidentemente, una certa responsabilità non solo artistica e culturale ma anche spirituale. Egli, infatti, era cresciuto, sì, nella fede luterana (si era convertito il padre Abraham), sentiva forte e attivo in sé il valore della tradizione sinfonica-corale tedesca e protestante, ma apparteneva pur sempre a una nobile

famiglia ebrea, illuminata due generazioni prima niente meno che da Moses Mendelssohn, il filosofo razionalista, intimo amico di Lessing (Bartholdy, che Abraham aveva aggiunto, era il cognome di famiglia di sua moglie, madre di Felix).



L'argomento dell'*Elias*, dunque, la figura del grande profeta, gli inni di lode all'Eterno e le invettive contro i pagani dovettero essere per Mendelssohn, per i suoi ricordi infantili e per i suoi affetti familiari, non solo un impegno creativo puramente artistico, ma anche un'occasione di esprimere un legame interiore col passato religioso dei suoi (noteremo che, almeno una volta, abbiamo di ciò la prova sulla pagina). Ma, ripeto, Mendelssohn era e si sentiva, nell'animo e nella mente, un cristiano, un musicista tedesco 'classico' ma dei suoi tempi, un sano e laborioso borghese della sua patria. Dunque, l'adeguatezza delle forme tradizionali alla nuova sensibilità estetica del Romanticismo era per lui, come per gli altri grandi suoi amici e colleghi nell'arte, la legge del lavoro.

Nel caso dell'*Elias*, lavoro pienamente maturo, le incertezze e le difficoltà principali le pose a Mendelssohn, come vedremo subito, la questione stringente della forma moderna dell'Oratorio vocale e corale.

Gli accadimenti e i personaggi dell'*Ellias* di Mendelssohn sono storici in gran parte.

Alla morte di Salomone nel 931 a.C. il regno di Israele si divise in due metà, quella del nord, propriamente Israele, con le capitali Tirsa e poi Samaria, e quella del sud, la Giudea, con capitale Gerusalemme. Circa un secolo dopo il nord, durante il regno di Acab (Achab) e della sua sposa fenicia Gezabele (Jezabel) cadde preda del paganesimo politeista e dell'idolatria di Baal. Dalla Giudea entrò in Israele il profeta Elia fedele ai padri, furente accusatore dell'empia coppia regale e del culto sanguinario di Baal. Alle vicende di Elia, del discepolo Eliseo e dei loro regali persecutori sono dedicati i capitoli dal diciassette al diciannove del *Primo libro dei Re* dell'*Antico Testamento*, che il libretto di Schubring riproduce, fino all'ascesa in cielo di Elia e alla glorificazione del vero Iddio. L'ignoto autore del *Libro dei Re* disprezza senza limite Acab e la sua sposa, che forse nella vera storia furono sovrani crudeli sì (come gli altri) ma non inetti.

Il libretto è una tessitura di frasi e versetti biblici vetero e neotestamentari per lo più riportati alla lettera e collegati tra loro da poche righe descrittive o narrative di Schubung (il testo tedesco riproduce abbastanza fedelmente la gloriosa traduzione di Lutero, che gli ascoltatori tedeschi protestanti sapevano a memoria).

Nato in Italia in epoca barocca, l'Oratorio, di argomento religioso soprattutto (poteva intitolarsi *Dramma sacro* o *Cantata da chiesa*, o altro), ma anche di argomento profano e allegorico, - l'Oratorio, dicevo, dalla fine del Seicento ebbe un grande sviluppo nei paesi protestanti e a Vienna. Ne favorirono la diffusione il moltiplicarsi delle società corali di professionisti e di dilettanti, l'educazione comune alla musica strumentale e alla polifonia sinfonica e vocale, la diffidenza della cultura luterana agli spettacoli mondani e, infine, le esigenze delle festività lungo l'anno liturgico (questo valeva anche per l'Italia cattolica dove le autorità chiudevano i teatri per le feste maggiori e la musica taceva, se non c'era altro modo di cantare fuori della scena).

Come sappiamo, con J. S. Bach (le sue meravigliose *Passioni* sono veri *Drammi sacri*), con Händel, in ultimo con Haydn (con le sue *Stagioni* arriviamo al 1801) il genere dell'Oratorio giunse alla perfezione formale e al massimo della complessità espressiva. Quindi nell'Ottocento tedesco

Händel e Haydn e, dal 1829, la *Passione secondo San Matteo* di Bach si imposero come modelli naturali e necessari del genere, con i rischi di astrazione formalistica e di manierismo dello stile solenne (rischi a cui non si sottrassero né i minori, per esempio L. Spohr con l'enorme *Das jüngste Gericht*, 1811, né i maggiori: forse sta a sé solo il *Lazarus* di Schubert, 1820, splendido e incompiuto).



Su questo seppe riflettere il coltissimo e acuto Mendelssohn e ricreò il genere 'Oratorio' rispettandone, sì, le leggi esterne, ma rinnovando con sensibilità romantica (che sempre in Germania fu anche responsabilità storica di tecniche e di stili del passato) il sinfonismo, la vocalità lirica, l'impianto drammatico. Neppure l'amico Schumann ebbe differenti intenzioni nel suo primo lavoro sinfonico-corale (*Das Paradies und die Peri*, 1843): ed egli poi seppe nutrirsi dello spirito di attiva fedeltà che anima l'*Elias* di Mendelssohn.

Di uno spirito siffatto ben più che il *Paulus* è prova l'*Elias*, sulla cui architettura tanto si dette pensiero Mendelssohn, da giungere, alla fine, a una decisione molto originale ma non del tutto felice. Per ottenere

continuità e unità anche esteriormente perfette egli eliminò dal suo Oratorio il tradizionale elemento epico-narrativo, cioè la parte del cosiddetto 'storico', colui che racconta o spiega agli ascoltatori gli avvenimenti tra un episodio e l'altro. Sì che la sequenza ininterrotta di Arie, Cori, Recitativi drammatici e mai narrativi, segno certo di solida unità di concezione, provoca in chi ascolta qualche disorientamento sul contenuto degli episodi e sulle connessioni. Ma in genere a qualunque attesa provvede la concentrata forza dell'invenzione tematica e del canto, qui massima tra tutti i lavori di Mendelssohn.

Con un'idea formale sorprendente, l'Oratorio inizia con un breve declamato di Elia. Il personaggio principale è subito davanti a noi, forte e autoritario, un autentico profeta biblico. Egli maledice l'empietà del suo paese («Come è vero che vive il Signore, Dio d'Israele, al cui servizio io sto, in questi anni non cadrà né rugiada né pioggia, io lo dico»), in uno stupefatto silenzio (legni e ottoni in *piano*), che diventa terribile frastuono (*fortissimo* di tutti i fiati) con la profezia della siccità: la voce scende da do a do diesis percorrendo due volte il sinistro intervallo di quarta eccedente («weder Tau noch Regen», discesa da do a fa diesis, «kommen» giù, lentamente, da sol a do diesis). Il tono è inesorabile, la nostra impressione enorme e tale da orientare tutto l'ascolto: sapremo della inflessibilità del Signore contro gli empi per bocca del suo santo. Conosceremo poi anche la misericordia divina e la bontà.

Da qui si può compendiare il contenuto dell'*Elias* in otto parti narrative maggiori, ognuna di estensione molto differente, entro le quali si svolgono gli episodi:

- a. La maledizione del profeta (con l'Ouverture sinfonica di energico piglio händeliano).
- b. Il compianto del popolo afflitto, che Obadjah, il discepolo di Elia, consola con parole di attesa fiduciosa (una fervida Aria del tenore, in mi bemolle maggiore, con accompagnamento degli archi: «Se con tutto il vostro cuore mi cercate veramente, sicuramente mi troverete sempre», dal Libro di Geremia 29, 13-14). La bella melodia divenne subito famosa, giustamente, e prediletta.
- c. Il prodigio di una resurrezione. Un angelo esorta Geremia all'esilio con la promessa (coro degli angeli) che egli sarà sempre protetto.

Una pia vedova del paese del nord (dunque un'idolatra) accoglie e protegge Elia ed egli per gratitudine le rende il figlio strappandolo alla morte. È un episodio patetico, che a qualcuno è parso lungo e ripetitivo: ma almeno la supplica di Elia a Dio perché operi il miracolo, è di grande effetto. Il profeta 'canta' tre volte la sua richiesta, con dolcezza prima, con mestizia poi (mi minore, in 6/8), e infine la 'recita' in sole quattro battute, con voce potente, quasi imponendo a Dio il miracolo. In un momento austero ed enigmatico ci sembra che l'uomo costringa l'Eterno alla legge dell'Eterno. La vedova riconosce la verità del Dio degli Ebrei. Il coro interviene con un'ampia melodia di ringraziamento e di lode, che s'inizia piano, si amplia nell'esultanza e si estingue in una silenziosa benedizione.

- d. Il prodigio del fuoco e il prodigio della pioggia. In questa lunga sezione che conclude la prima parte dell'Oratorio ascoltiamo due vertici drammatici e musicali, agitato, potente, perfino crudele il primo, fervidamente poetico l'altro. Elia sfida i preti del feroce Baal: che il loro dio accenda il fuoco sugli altari. Alle frenetiche salmodie degli idolatri nessun altro risponde se non la voce sprezzante e ingiuriosa di Elia (che urlino più forte, il dio non sente perché ha da fare o è in viaggio!). Ebbri di sangue, i sacerdoti si feriscono con le spade (*Presto*, fa diesis minore in 6/8).

All'infame tumulto segue la serena preghiera di Elia (*Adagio*, mi bemolle maggiore in 4/4) e il Dio di Abramo e di Isacco fa splendere le fiamme. Il vendicativo profeta ordina al suo popolo di massacrare tutti gli infedeli e in otto veloci battute (Elia, il popolo) il brutale episodio si chiude. Elia e poi una donna cantano la lode della potenza di Dio.

Ma continua l'afflizione della siccità. Elia chiede a un giovinetto di fissare l'orizzonte, se mai appaia una nube, lo chiede una, due, tre volte, ma sopra il suo capo il giovinetto vede il cielo fermo e vuoto. Come nel precedente episodio della vedova, la quarta supplica di Elia a Dio nella musica suona come un comando («Accogli la preghiera del Tuo servo, o Signore! Non mantenere il tuo silenzio verso di me!»). E la pioggia scende. Negli accenti diversi del dolore, del timore, della supplica, nei silenzi delle attese, tutto l'episodio ha un'eccezionale efficacia poetica e scenica.

- e. Esortazioni e incoraggiamento. La Seconda Parte dell'Oratorio s'inizia con una dolce Aria per soprano («Ascolta, Israele, ascolta quel che dice il Signore!»), che Mendelssohn creò, con felice ispirazione, per la voce della grande Jenny Lind. È una magnifica Aria bipartita (*Adagio*, *Allegro maestoso*, si minore, si maggiore), alla quale segue un luminoso coro di speranza.



- f. Pericoli, fuga di Elia, discesa degli angeli. Dopo un minaccioso confronto tra il profeta e la malvagia Jezabel, la quale infiamma l'ira dei pagani, Elia trova scampo nel deserto. Qui egli presenta a Dio la sua sofferenza. Ascoltiamo, dunque, la celebre Aria tripartita «Es ist genug» («Basta, o Signore! O Signore, toglimi la vita»), accompagnata, nella prima e nella terza parte (*Adagio*), dal violoncello solista, che prepara il canto di Elia e quindi gli fa eco. La melodia discendente, ripetuta più volte, esprime stanchezza e delusione profonde. Nel *Molto allegro e vivace*, che sta al centro dell'Aria, Elia si conforta ricordando il suo zelo di combattente per il vero Dio: ma lo sconforto prende il sopravvento. Tre angeli

scendono a promettergli soccorso. È un lieve Terzetto di sole trentanove battute elegantemente asimmetriche, che decenni or sono in Germania perfino i bambini imparavano a scuola, prima del decennio antisemita e forse anche dopo.

- g. Apparizione di Dio e ascesa di Elia in cielo. Questo è il secondo dei vertici drammatici di cui ho già detto. «Signore, si fa notte intorno a me, non stare lontano!», così piange Elia e Dio scende vicino a lui. «Il Signore passò oltre» nella bufera di vento, nel fuoco, nel terremoto, ma Dio non era né nel vento, né nel fuoco e neppure nel terremoto: *Allegro molto*, *mi minore*, e un secco frammento tematico di cinque note annunzia il passaggio dell'Onnipotente in mezzo al frastuono degli elementi (il tema con cui si avvia questo coro è evidente reminiscenza di un canto di sinagoga, che Mendelssohn avrà avuto occasione di leggere o di ascoltare da bambino). «E dopo il fuoco venne un delicato sussurro e nel sussurro si avvicinò il Signore», tutta l'orchestra con l'organo e il coro cantano in *pianissimo*, *mi maggiore*, il chiaro miracolo della presenza divina.

Dopo che Elia ha potuto ringraziare il Signore, gli accenti reverenti e maestosi del coro ci raccontano che egli è salito in cielo.

- h. *Finale*: lungo una notevole articolazione di invenzioni formali (Aria, Coro, Quartetto di solisti) e di modulazioni tra tonalità lontane, e anche con qualche segno di abile manierismo accademico, l'Oratorio si conclude con un grandioso coro a imitazione, in re maggiore («Signore, nostro Creatore, come eccelle il tuo nome tra tutte le nazioni!», Salmo 8).

Come ho detto, la prima esecuzione dell'*Elias* fu al festival corale di Birmingham, il 26 agosto 1846. Poco più di anno dopo, il 4 novembre 1847 a Lipsia, dopo una breve malattia Mendelssohn improvvisamente morì.

Nel funerale erano accanto al feretro Schumann, Niels Cade, Ignaz Moscheles, Ferdinand David, Moritz Hauptmann. Tre giorni dopo la salma fu portata a Berlino e sepolta.

Nelle cerimonie di compianto, in Germania e in Austria, da per tutto risuonarono i Cori e le Arie dell'*Elias*.

Franco Serpa

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 2 Novembre 2008, direttore Kurt Masur**

KURT MASUR



PAULUS

Oratorio per soli, coro e orchestra, Op. 36 (MWV A 14)

Musica: Felix Mendelssohn-Bartholdy

Libretto: J. Schbring dagli Atti degli Apostoli

Personaggi:

- Ananias (soprano)
- Stephen (soprano o contralto)
- Barnabas (tenore)
- St. Paul (basso)
- Due falsi testimoni (bassi)
- Coro misto

Organico: 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, serpente, 2 corni, 2 trombe, 3 tromboni, timpani, organo, archi

Composizione: Lipsia, 18 Aprile 1836

Prima esecuzione: Düsseldorf, Niederrheinisches Festspiel, 22 Maggio 1836

Edizione: Simrock, Bonn, 1836

Struttura musicale

1. Ouverture per orchestra e organo - Andante (fa diesis minore). Con moto (la minore - la maggiore)
2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, serpente, 2 corni, 2 trombe, 3 tromboni, timpani, organo, archi
2. Herr, der du bist der Gott - coro, orchestra e organo - Allegro maestoso (la maggiore)
2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, timpani, organo, archi

3. Allein Gott in der Hoh' sei Ehr' und Dank - coro e orchestra -
Corale (mi maggiore)
2 flauti, 2 clarinetti, 2 fagotti, archi
4. a. Wir haben ihn gehort - recitativo per due bassi, orchestra e
organo - Andante (mi minore)
viola, 2 violoncelli, contrabbasso, organo
b. Und bewegten das Volk - recitativo per soprano e orchestra -
Allegro molto
archi
5. Dieser Mensch hort nicht auf zu reden - coro, orchestra e organo -
Allegro (re minore)
2 oboi, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, timpani, organo, archi
6. a. Und sie sahen auf ihn Alle - recitativo per soprano, tenore e
orchestra - Recitativo (fa maggiore)
fagotto, archi
b. Weg, weg mit Dem - coro e orchestra - Presto (re minore)
timpani, archi
7. Jerusalem, die du todtest die Propheten - aria per soprano,
orchestra e organo - Adagio (si bemolle maggiore)
flauto, 2 clarinetti, 2 fagotti, corno, archi
8. a. Sie aber sturmtten auf ihn ein - recitativo per tenore e orchestra -
Recitativo
archi
b. Steiniget ihn - coro e orchestra - Allegro moderato (do minore)
2 oboi, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, timpani, archi
9. a. Und sie steinigten ihn - recitativo per tenore e orchestra -
Recitativo
flauto, 2 clarinetti, 2 fagotti, archi
b. Dir Herr, dir will ich mich ergeben - coro e orchestra - Corale (fa
minore)
flauto, 2 clarinetti, 2 fagotti, archi
10. Und die Zeugen legten ab - recitativo per soprano e orchestra
- Recitativo
archi

11. Siehe, wir preisen selig - coro e orchestra - Andante con moto (mi bemolle maggiore)
flauto, clarinetto, fagotto, 4 corni, archi
12. a. Saulus aber zerstorte die Gemeinde - recitativo per tenore e orchestra - Recitativo
2 oboi, 2 corni, 2 trombe, timpani, archi
b. Vertilge sie, Herr Sabaoth - aria per tenore e orchestra - Allegro molto (si minore)
2 oboi, 2 corni, 2 trombe, timpani, archi
13. a. Und zog mit einer Schaar gen Damaskus - recitativo per contralto e orchestra - Recitativo
archi
b. Doch der Herr vergisst Seinen nicht - arioso per contralto e orchestra - Andantino (sol maggiore)
archi
14. a. Und als er auf dem Wege war - recitativo per tenore, basso e orchestra - Recitativo
archi
b. Saul! Saul! Was verfolgst du mich? - coro femminile e orchestra - Adagio (fa diesis minore)
2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, timpani, archi
15. Mache dich auf, werde Licht - coro, orchestra e organo - Molto allegro con fuoco (re maggiore)
2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, serpente, controfagotto, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, timpani, organo, archi
16. Wachef auf! Ruft uns die Stimme - coro e orchestra - Con moto (re maggiore)
2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, archi
17. Die Manner aber die seine Gefahrten waren - recitativo per tenore e orchestra - Recitativo
archi

18. Gott sei mir gnadig - aria per basso e orchestra - Adagio (si minore). Allegro maestoso. Adagio
oboe, fagotto, archi
19. Es war aber ein Junger zu Damaskus - recitativo per tenore, soprano e orchestra - Recitativo
2 flauti, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, archi
20. a. Ich danke dir, Herr mein Gott - aria per basso, orchestra e organo - Allegretto (la minore)
2 clarinetti, 2 corni, organo, archi
b. Der Herr wird die thranen - coro, orchestra e organo (Allegretto (la minore)
2 clarinetti, 2 corni, organo, archi
21. Und Ananias ging hin - recitativo per soprano, tenore e orchestra - Recitativo
archi
22. O Welch' eine Tiefe des Reichthums - coro, orchestra e organo - Allegro moderato (fa maggiore)
2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, serpente, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, timpani, organo, archi
23. Der Erdkreis ist nun des Herrn - coro, orchestra e organo - Grave (si bemolle maggiore). Allegro vivace
2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, serpente, 4 corni, 3 tromboni, timpani, organo, archi
24. Und Paulus kan zu der Gemeinde - recitativo per soprano e orchestra - Recitativo
clarinetto, archi
25. So sind wir nun Botschafter - duetto per tenore, basso e orchestra - Andante (sol maggiore)
flauto, clarinetto, 2 fagotti, archi
26. Wie lieblich sind die Boten - coro, orchestra e organo - Andante con moto (sol maggiore)
2 flauti, 2 clarinetti, 2 corni, 3 tromboni, organo, archi

27. a. Und wie sie ausgesandt - recitativo per soprano e orchestra
- Recitativo
archi
- b. Lasst uns singen von der Gnade des Herrn - arioso per soprano e orchestra - Con moto (fa maggiore)
2 fagotti, archi
28. a. Da aber die Juden das Volk sah'n - recitativo per tenore e orchestra - Recitativo
archi
- b. So spricht der Herr - coro e orchestra - Allegro (re minore)
archi
29. Ist das nicht der zu Jerusalem - coro e orchestra - Allegro molto (sol minore). Adagio (si bemolle maggiore)
archi
30. Paulus aber und Barnabas sprachen - recitativo per tenore, basso e orchestra - Recitativo
archi
31. Denn also hat uns der Herr geboten - duetto per tenore, basso e orchestra - Allegro (mi maggiore)
2 clarinetti, 2 fagotti, archi
32. Und es war ein Mann zu Lystra - recitativo per soprano, orchestra e organo - Recitativo
organo, archi
33. Die Gotter sind den Menschen gleich geworden - coro e orchestra - Presto (do maggiore)
2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, timpani, archi
34. Und nannten Barnabas Jupiter - recitativo per soprano e orchestra - Recitativo
archi
35. Seid uns gnadig, hohe Gotter - coro e orchestra - Andante (la maggiore)
2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 corni, archi

36. a. Da das die Apostel horten - recitativo per tenore, basso e orchestra - Recitativo
2 oboi, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, timpani, archi
- b. Wisset ihr nicht, dass ihr Gottes Tempel seid - aria per basso, orchestra e organo
Allegro assai moderato (re maggiore). Con molto di moto
2 flauti, 2 oboi, 2 fagotti, 2 corni, organo, archi
- c. Aber unser Gott ist in Himmel - coro, orchestra e organo - Con molto di moto (re minore)
2 oboi, 2 corni, 3 tromboni, timpani, organo, archi
37. Da ward das Volk erreget wider sie - recitativo per soprano e orchestra - Recitativo
archi
38. Hier ist des Herren Tempel - coro e orchestra - Allegro non troppo (mi minore)
2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, timpani, archi
39. Und sie alle verfolgten Paulus - recitativo per soprano e orchestra - Recitativo
2 flauti, 2 clarinetti, 2 fagotti, archi
40. Sei getreu bis in den Tod - cavatina per tenore e orchestra - Adagio (la minore)
violoncello solo, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, archi
41. Paulus sandte hin und liess fordern - recitativo per soprano e orchestra - Recitativo
archi
42. a. Schone doch deiner selbst - coro, organo e orchestra - Allegro moderato (la minore)
organo, archi
- b. Was machet ihr - recitativo per basso e orchestra - Recitativo
archi
43. Sehet, Welch' eine Liebe - coro e orchestra - Ardente sostenuto (la bemolle maggiore)
flauto, 2 clarinetti, 2 fagotti, archi

44. Und wenn er gleich geopfert wird - recitativo per soprano e orchestra - Recitativo
archi
45. Nicht aber ihm allein - coro, organo e orchestra - Allegro maestoso (re maggiore). Allegro vivace
2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, serpente, controfagotto, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, timpani, archi

La prima idea di scrivere un Oratorio nacque durante il primo viaggio compiuto da Mendelssohn in Italia, paese da cui il compositore trasse impressioni destinate a lasciare una impronta indelebile nella sua personalità di uomo e di artista.

Soprattutto l'incontro con la grande polifonia italiana ascoltata in S. Pietro dal coro della Cappella Sistina, nonostante alcune riserve sullo stile dei cantori papali, al pari del fascino subito al cospetto della *Disputa* e della *Scuola di Atene* di Raffaello, sono all'origine della composizione del *Paulus*, la cui intenzione venne annunciata al padre Abraham sin dal 1832; tuttavia sin dal 1830, sotto l'influsso della tradizione polifonica italiana, il compositore si era cimentato in una serie di pezzi di carattere sacro, tra cui i *Tre pezzi sacri* op. 23, un corale luterano per otto voci a cappella, un *Ave Maria*, il salmo *Non nobis, Domine* e il corale tedesco *O Haupt voll Blut und Wunden* per coro e orchestra, lavori che sotto vari aspetti costituiscono un fondamentale approccio ai problemi di policoralità che lo avrebbero poi impegnato nella composizione del *Paulus*.

IL BATTESIMO



Tra l'altro ancora nel 1830, appena un anno dopo che il giovane musicista rivelasse al pubblico berlinese la *Passione secondo S. Matteo* di Johann Sebastian Bach, con cui aveva inizio il culto bachiano del musicista amburghese, Mendelssohn compose una tra le sue opere religiose più spontanee e ispirate, i tre Mottetti per voci femminili e organo *Für die Stimmen der Nonnen auf S.ta Trinità de' Monti* op. 39.

La genesi

Iniziata la composizione del *Paulus* nel 1832, Mendelssohn affidò la stesura del libretto all'amico teologo Julius Schubring invitandolo a trarre il testo dalle Sacre Scritture, come testimonia una lettera del 6 settembre 1833 in cui il compositore offre una prova eloquente della cura dedicata alla preparazione del testo, che egli considerava fondamentale per la stesura della parte musicale:

«Caro Schubring! Mentre stavo riordinando i fogli del mio Oratorio e pensavo alla musica che voglio scrivere quest'inverno, mi giunse a proposito la lettera in cui mi desti il tuo aiuto, e mi parve tutto così giusto che copiai tutto il testo per esteso, come ora è, e te lo mando con la preghiera, appunto come feci in principio, di onorarmi ora per l'intero testo delle tue osservazioni e delle tue aggiunte. Troverai già in margine molte osservazioni sopra ciò che mi manca ancora e per le quali vorrei avere dei spunti della Bibbia o anche del Libro dei Cantici. Ma poi desidererei principalmente la tua opinione: 1) Sulla forma di tutto il lavoro, specialmente sulla parte narrativa; se in generale tu credi che le cose possano restare come sono, essendovi frammischiata a vicenda la rappresentazione drammatica e la narrativa. Io qui non posso adottare la forma di Bach coi racconti personificati, e questa mescolanza mi pare quindi la cosa più naturale, assai più difficile in alcuni punti a causa della narrazione così estesamente concatenata; 2) Se tu pensi che sia omesso o falsato alcun tratto caratteristico della storia e delle cose di fatto, come pure nel carattere e negli insegnamenti di Paolo; 3) Dove faresti tu le distribuzioni delle parti (la prima e la seconda); 4) Se ti pare che possa introdurvi anche il corale. Io da diversi ne fui dissuaso assolutamente, però non so decidermi a rinunziarvi del tutto, perché penso che in ogni Oratorio tratto dal Nuovo Testamento il corale debba esservi per sua natura. Se tu sei della mia opinione dovresti segnarmene tutti i posti e

tutti i canti. Vedi che domando molto, ma io vorrei approfondirmi in tutti questi studi preliminari prima di comporre la musica».

In realtà il compito dello Schubring fu quello di consulente, poiché la vera stesura del testo fu opera dello stesso Mendelssohn che vi impegnò più tempo della composizione della musica; costantemente rivolto allo studio di testi di carattere storico-teologico, il compositore si avvale della consulenza di vari studiosi e fu molto influenzato dalla *Geschichte des Urchristentums* (Storia del primo Cristianesimo) di Gförer. Abbozzato già nella primavera del 1832, il lavoro fu portato a termine nel 1835 negli intervalli tra i numerosi impegni che lo vedranno diviso tra l'attività direttoriale e organizzativa e quella creativa, pressoché instancabile; in questi anni porterà a termine la *Sinfonia "Italiana"*, la *Sonata* op. 28, l'*Ouverture La bella Melusina* e vari *Lieder ohne Worte*. Nominato direttore del Gewandhaus di Lipsia, si stabilirà definitivamente in questa città, che vedrà in lui la personalità musicale più autorevole della Germania, e potrà dedicarsi completamente al suo Oratorio dopo la morte improvvisa del padre che, se lo getterà in uno stato di grande prostrazione, lo spingerà a dedicarsi alla composizione con maggiore impegno. Così scriverà infatti all'amico Schubring:

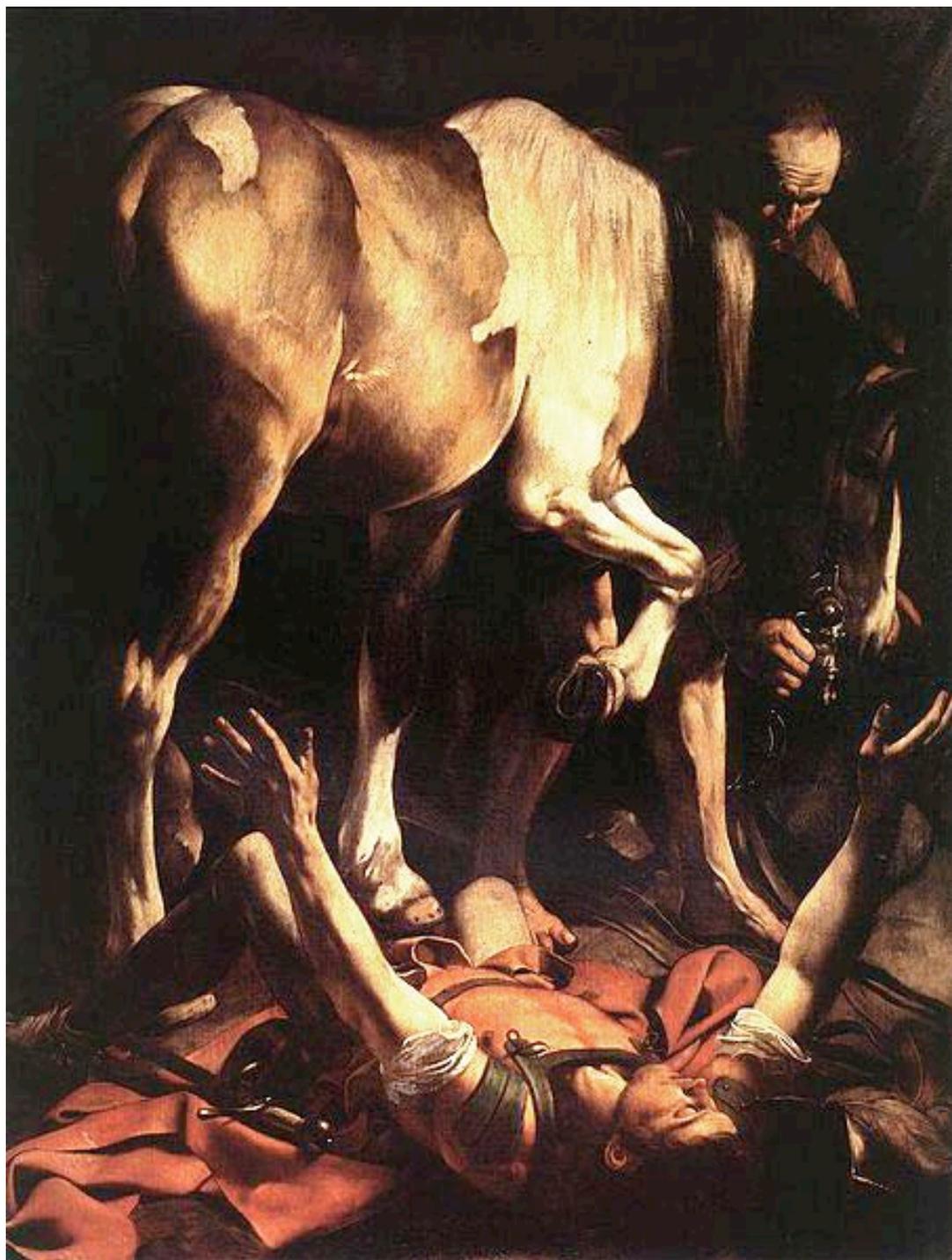
«Avrai appreso, caro Schubring, quale sventura crudele ha spezzato la mia vita felice [...]. Non so se tu hai conosciuto la bontà senza limiti di mio padre nei miei riguardi; in questi ultimi anni egli era divenuto per me un amico e io tenevo a lui con tutta l'anima. Mi voglio immergere nel mio lavoro del *Paulus*: l'ultima lettera di mio padre mi spingeva a farlo. La mia unica consolazione è di dire a me stesso che, una volta terminato il lavoro, esso avrebbe avuto la sua approvazione».

Come ha osservato Remy Jacobs nel suo profilo del compositore, per il lavoro che l'aspettava già nei primi mesi del 1834 Mendelssohn aveva ricevuto la benedizione paterna: il suo *Paulus* doveva rappresentare il riscontro cristiano delle opere giudaiche del nonno Moses e allo stesso tempo la conferma della scelta della religione luterana da parte della famiglia Mendelssohn.

Il 1834, sotto il profilo musicale, era stato per Mendelssohn particolarmente significativo; deluso dal teatro d'opera rappresentato a Parigi da Rossini, Meyerbeer e Auber, si era rivolto alla riscoperta di Händel, e dopo aver diretto il *Messia* a Elberfeld e aver assistito

all'esecuzione di *Deborah*, diresse il *Te Deum* di *Dettingen* e il *Judas Macabaeus*.

LA CONVERSIONE



Era naturale pertanto che sotto l'influsso di questa musica e avendo per Bach un'ammirazione senza limiti dovesse trovare nel *Paulus* la risposta alle sue esigenze creative. Estraneo al teatro musicale, Mendelssohn trovò nell'Oratorio la possibilità di proseguire sulla via tracciata da Haydn e da Beethoven, facendo appello tuttavia non alle lusinghe del linguaggio romantico, bensì rivolgendosi alla riscoperta dei grandi affreschi händeliani e bachiani quanto dei maestri della polifonia italiana, rivissuti in una dimensione rinnovata la quale, pur assecondando i gusti d'un pubblico conservatore non dimentico della grande tradizione musicale germanica, non poteva correre il rischio di cadere in una sorta di rivisitazione archeologica caratterizzata da stilemi manieristici non più accettabili nell'Europa musicale del primo Ottocento.

La prima esecuzione del lavoro ebbe luogo a Düsseldorf il 22 maggio 1836 durante il festival del Basso Reno, direttore lo stesso Mendelssohn, e riscosse un successo entusiastico. Tuttavia il compositore, mai soddisfatto, riprese in mano il lavoro e vi apportò varie modifiche prima di darlo alle stampe. In seguito, tradotto il libretto in inglese da Karl Klingemann, il *Paulus* fu eseguito il 3 ottobre 1837 a Liverpool ove riportò un successo travolgente destinato a durare nel tempo ancor più che nell'area tedesca e in altri centri musicali europei ove, a poco a poco, il lavoro cadde in un oblio protrattosi per oltre un secolo.

Concepito inizialmente in tre parti, poi ridotte a due, il libretto attinto da Schubring alle Sacre Scritture, in particolare agli Atti degli Apostoli, segue fedelmente il testo sacro, come testimoniato da una lettera a Schubring del luglio 1834: «Caro Schubring [...] le tue indicazioni sul *Paulus* erano splendide; le ho messe tutte in atto senza eccezione; è singolare ed è bene che, nel comporre tutti i passi dove prima per l'uno o per l'altro motivo volevo introdurre dei cambiamenti, a poco a poco li rimetta tali e quali li trovo nella Bibbia: e questo è pur sempre meglio».

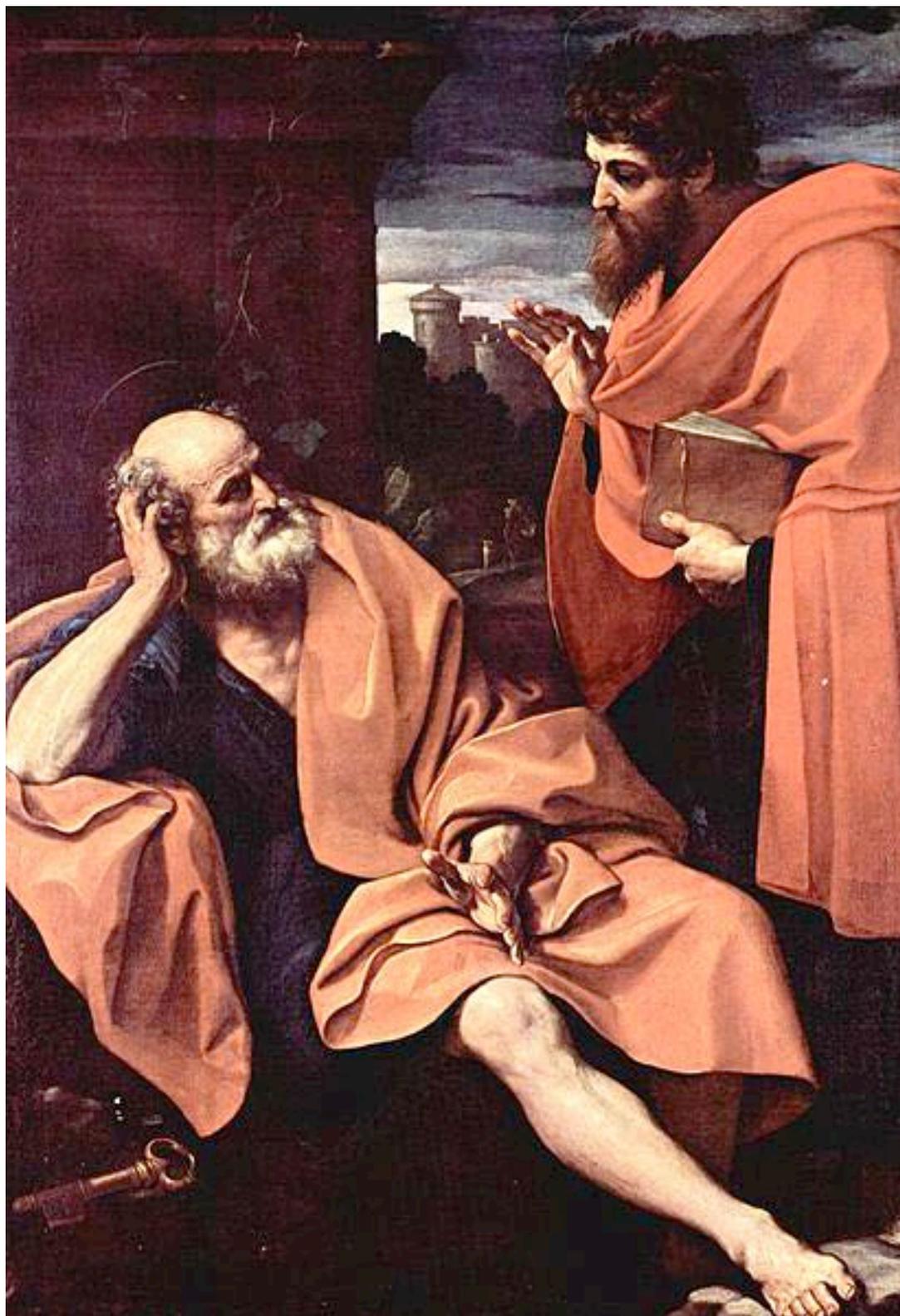
L'argomento

L'argomento ha inizio con il martirio di S. Stefano lapidato da ebrei fanatici tra i quali si trova anche Saulo di Tarso, deciso a perseguitare i cristiani di Siria. Mentre Saulo si reca a Damasco viene accecato da una luce improvvisa, mentre una voce dal cielo lo invita a proclamare la gloria di Dio e a diffondere il messaggio di Cristo. Condotta a Damasco, Saulo riacquista la vista per intervento di Anania e, convertito, assume il nome di Paolo e si dedica alla divulgazione del cristianesimo perseguitato.

Nella seconda parte Paolo, insieme con Barnaba, intraprende la sua missione di convertitore presso i pagani, ma gli Ebrei si ribellano all'apostolo e meditano di ucciderlo. La miracolosa guarigione di uno storpio induce i pagani a credere che si tratti di un prodigio compiuto da Giove e da Mercurio, ma Paolo li disillude esortandoli a convertirsi alla vera fede. L'ira scatenata nei pagani non riesce ad abbattersi su Paolo che, ormai deciso ad allargare la sua sfera d'azione, abbandona Efeso per fare ritorno a Gerusalemme ove va incontro al martirio, forte della fede che illuminerà della sua luce tutti coloro che crederanno. L'Oratorio si conclude con un inno di benedizione.

Il testo, che sottolinea l'elemento razionale della vicenda trascurando quello mistico, destò non poche perplessità nei contemporanei per una certa discontinuità nell'azione che, serrata nella prima parte, si dilata eccessivamente nella seconda, dando luogo ad una successione di episodi spesso simili tra loro senza che vengano opportunamente sfruttate ottime occasioni drammatiche: soprattutto per quanto riguarda la figura di Paolo, non caratterizzato psicologicamente sotto il profilo mistico e irrazionale.

PIETRO E PAOLO



La musica

Dal punto di vista musicale la partitura del *Paulus* rivela tutta la giovanile esuberanza del compositore. Egli, spinto infatti dalla devozione del passato, primo se non unico dei romantici, riesce a sviluppare uno stile ricco di richiami händeliani, bachiani e di Palestrina, in cui ogni elemento utilizzato viene tuttavia rivissuto in una dimensione non statica, ma caratterizzata dalla capacità di ricreare in pieno Romanticismo forme e stilemi che sembravano ormai perduti nella notte dei tempi. La naturale tendenza al perfezionismo traspare dalla raffinatezza con cui sono trattati l'orchestra e il coro, con una preferenza per il decorativismo descrittivo - si pensi alla naturale predisposizione del musicista per il pittoresco quale appare nelle splendide pagine dell'*Ouverture Le Ebridi*, della *Walpurgisnacht* o del *Sommernachtstraum* - che tuttavia, anziché cadere nel manierismo, dà vigore e nuova veste ai richiami del passato.

Non a caso l'*Ouverture* intona il corale «Wachet auf ruft uns die Stimme» che diviene il tema programmatico di tutto il lavoro, cui fa seguito un fugato e una doppia fuga conclusiva. La partitura, nei quarantacinque numeri di cui si compone, comprende recitativi, arie, corali e cori polifonici; numerosi sono i riferimenti allo stile bachiano, in particolare il n. 4 («Die Menge der Gläubigen war ein Herz») e il n. 5 («Dieser Mensch hört nicht auf») sino al discorso di Stefano (n. 6), ove la tensione drammatica, realizzata mediante una progressiva accelerazione del tempo, raggiunge il suo culmine.

Tra i migliori episodi lirici è da ricordare la bellissima aria del soprano «Jerusalem» (n. 7), in cui la fluidità del fraseggio e la felicità dell'invenzione melodica ricordano assai da vicino inflessioni tipiche del bel canto italiano. Momenti di grande tensione che rimandano allo stile händeliano ritroviamo nel coro «Steiniget ihn!» (n. 8), mentre tipicamente mendelssohniano per il trattamento delle voci è il bellissimo coro «Siehe! wir preisen selig» (n. 11), in cui il carattere elegiaco del pezzo è sottolineato da un arabescato disegno degli archi.

Saul viene introdotto da un'aria rigorosamente simmetrica, «Vertilge sie» (n. 12) che contrasta con la bellissima scena della conversione «Und als er auf dem Wege war» (n. 14), ove la forza di rappresentazione drammatica raggiunge uno dei suoi apici, come nel coro «Mache die auf! Werde Licht!» (n. 15), in cui l'orchestra e il coro, affidato a quattro voci

femminili, sono immersi in un'atmosfera sublime non più raggiungibile. Dopo la fuga «Denn siehe, Finsternis bedeckte das Erdreich» ritorna, elaborato, il corale «Wachet auf» che poi cede il posto all'aria di Paolo «Gott sei mir gnädig nach deiner Güte!» (n. 18), in cui Mendelssohn tocca un altro dei vertici dell'Oratorio.

Meno efficace nella seconda parte per l'affievolirsi della tensione drammatica, la vena lirica del compositore non ha perduto nulla della sua freschezza e della sua fantasia melodica. Momenti di grande efficacia espressiva sono raggiunti soprattutto nelle sezioni corali, spesso arricchite da interventi fugati; il coro in particolare emerge nel bellissimo e giustamente famoso «Wie lieblich sind die Boten» (n. 26), una pastorale di rara efficacia anche per la bella scrittura polifonica dall'andamento cullante e armonioso.

Ad un corale interpretato dai soli, «Jesu Christe, Wahres Licht» (n. 29), con cui il compositore esprime felicemente la preghiera della comunità cristiana e che rappresenta uno dei momenti più alti dell'Oratorio sotto il profilo della scrittura a più voci, fanno seguito due cori di tutt'altro tenore: «Die Götter sind den Menschen gleich geworden» (n. 33) e «Seid uns gnädig, hohe Götter» (n. 35), che esprimono sentimenti di gioia del popolo pagano fino ad assumere una intonazione quasi comica.

Recitativi, arie e cori si susseguono con felice intuizione sino alla cavatina del tenore «Sei getreu bis den Tod» (n. 40), sostenuto da un accompagnamento di violoncello che si eleva al di sopra degli archi su un disegno dialogante dei corni, del clarino e del fagotto.

La dotta esperienza contrappuntistica del compositore, resa con ammirevole semplicità, caratterizza i cori conclusivi, «Schöne doch Deiner selbst» (n. 42) e «Sehe, welch ein Liebe» (n. 43) e ancor più il coro finale «Lobe den Herrn» (n. 45), ove una fuga grandiosa pone fine in modo solenne all'Oratorio, confermando le intenzioni del musicista che con esso ha rivolto un inno alla grandezza del Signore.

I giudizi dei contemporanei

L'Oratorio, salutato ovunque da un grande successo, offrì ai critici l'occasione per lodare la solennità e la dignità della scrittura corale, al pari della levigatezza melodica e orchestrale, sotto la quale veniva a celarsi l'amore del compositore per una forma limpida e nitida con cui viene a crearsi un'atmosfera maestosa e sapiente, interrotta qua e là da squarci di profondo lirismo.

IL GUARITORE



Opera spontanea e sincera, sempre mantenuta entro i limiti d'una sensibilità romantica se pur sensibile al fascino del passato, il *Paulus* fu considerato dai contemporanei anche più severi come uno dei capolavori del suo tempo; anche Wagner, che tanto avrebbe poi infierito sul musicista nel suo infelice pamphlet *Das Judenthum in der Musik* (Il giudaismo in musica), dopo aver ascoltato l'Oratorio a Dresda, riconobbe in esso una testimonianza eloquente del movimento musicale maturato in Germania nel primo Romanticismo e lo definì «giusto motivo d'orgoglio per il tempo in cui viviamo».

Esemplare comunque il giudizio di Schumann che con equilibrio e acume critico saprà intuire il significato dell'opera e additarla ai contemporanei come esempio inimitabile di arte compiuta e sublime:

«Volgiamoci ora con qualche parola ad un più nobile artista. Qui l'animo tuo si volge alla fede e alla speranza ed impari ad amare nuovamente i tuoi fratelli; qui riposi come sotto le palme, come quando, stanco per l'aver cercato, giace ai tuoi piedi un paesaggio fiorentino. È il *Paulus*, un'opera di vena purissima, di pace e d'amore. Faresti danno a te e male al poeta se tu lo volessi comparare anche soltanto da lontano a quelle di Händel o di Bach. Come tutte le musiche di chiesa, come tutti i templi di Dio, tutte le Madonne dei pittori hanno degli elementi comuni, così pure queste opere; ma è vero però che Bach e Händel, quando scrivevano, erano già uomini fatti, mentre Mendelssohn ha composto il suo lavoro quand'era molto giovane. È opera dunque d'un giovane maestro, nello spirito del quale aleggiano le Grazie, pieno ancora di volontà di vivere e di fede nell'avvenire; e non bisogna paragonarlo con le opere di quell'epoca più severa dove quei divini Maestri, avendo dietro di sé una lunga e santa vita, guardavano già col capo fra le nubi [...]. Si osservi come in questo Oratorio - oltre al pregio del sentimento profondamente religioso, che si esprime dappertutto - è indovinata magistralmente tutta questa musica, questo canto sempre alto e nobile, quest'unione della parola col suono, del testo con la musica, sì che noi vediamo tutto, come in una vera profondità, l'incantevole aggruppamento dei personaggi; si osservi la grazia che alita su tutto l'insieme, questa freschezza, questo incancellabile colorito nella strumentazione, senza parlare poi dello stile compiutamente finito, del gioco magistrale di tutte le forme della composizione [...]. Ci si lasci infine apprezzare ed amare questo *Paulus* di Mendelssohn; egli è il profeta d'un bell'avvenire, dove è l'opera che nobilita l'artista e non il piccolo successo del presente: la sua via conduce al bene, l'altra al male».

Raoul Meloncelli

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 27 ottobre 1994**

A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM (SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE), OP. 61 (MWV M13)

Musica di scena per la commedia di Shakespeare per soli, coro femminile e orchestra

Musica: Felix Mendelssohn-Bartholdy

1. Ouverture - Allegro vivace (mi maggiore)
2. Scherzo - Allegro molto vivace (sol minore)
3. Marcia degli Elfi - Allegro molto vivace (sol minore)
4. Bunte - lied per coro - Allegro non troppo (la maggiore - la minore)
5. Intermezzo - Allegro appassionato (la minore)
6. Notturmo - Con moto tranquillo (mi maggiore)
7. Hochzeitmarsch (Marcia nuziale) - Allegro vivace (do maggiore)
8. Prologo (Marcia funebre) - Allegro commodo (do maggiore)
9. Ein Tanz con Rupeln (Danza dei contadini) - Allegro molto (mi maggiore)
10. Finale - Allegro vivace (do maggiore)

Organico: soprano, mezzosoprano, coro femminile, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 3 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, percussioni, archi

Prima rappresentazione: Postdam, Neuer Palais Theater del Sanssouci-Schloß, 14 Ottobre 1843

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1842

Il numero 6 è la famosa Marcia Nuziale di Mendelssohn

Testo delle parti vocali

LIED MIT CHOR

Erster Elfe

Bunte Schlangen, zweigezüngt!
Igel, Molche, fort von hier!
Dass ihr euren Gift nicht bringt
In der Königin Revier!
Fort von hier!

Erster Elfe, Zweiter Elfe und Chor

Nachtigall, mit Melodei
Sing in unser Eya popey!
Eya popey! Eya popey!
Dass kein Spruch,
Kein Zauberfluch,
Der holden Herrin schädlich sei.
Nun gute Nacht mit Eya popey!

Zweiter Elfe

Schwarze Käfer,
Uns umgebt nicht mit Summen,
Macht euch fort!
Spinnen die ihr künstlich webt,
Webt an einem andern Ort!

Erster Elfe

Alles gut! Nun auf und fort!
Einer halte Wache dort!

FINALE

Chor der Elfen

Bei des Feuers mattem Flimmern,
Geister, Elfen, stellt euch ein!
Tanzet in den bunten Zimmern
Manchen leichten Ringelreihn!
Singt nach seiner Lieder Weise!
Singet! hüpfet lose, leise!

LIED CON CORO

Primo Elfo

Serpenti maculati, biforcuti!
Ricci, salamandre, via da qui!
Il vostro veleno non portate
nel quartiere della regina!
Via da qui!

Primo Elfo, Secondo Elfo e Coro

Usignolo, melodioso,
canta con noi la ninnananna!
Ninnananna! Ninnananna!
Né incantesimo,
né scongiuro,
nuoccia alla dolce padrona.
Ora, buona notte, ninnananna!

Secondo Elfo

Neri scarabei,
col ronzio non ci assordate,
v'allontanate!
Ragni, le vostre ragnatele
tessete in altro luogo!

Primo Elfo

Tutto a posto! Ora, su e via!
Uno faccia guardia là!

FINALE

Coro degli Elfi

Ai fioco bagliore del fuoco,
spiriti, elfi, comparite!
Nelle variopinte stanze,
lievi danzate a tondo!
Cantate ai suoi canti!
Cantate! balzate lievi, piano!

Erster Elfe (Solo)

Wirbelt mir mit zarter Kunst
Eine Not auf jedes Wort,
Hand in Hand, mit Feeengunst,
Singt und segnet diesen Ort!

Chor der Eifen

Bei des Feuers mattem Flimmern,
etc.

Nun genug,
Fort im Sprung,
Treffst ihn in der Dämmerung!

Primo Elfo (Solo)

Con morbida arte turbinate,
una nota a ogni parola;
mano nella mano, con grazia fatata,
cantate e benedite questo luogo!

Coro degli Elfi

Al fioco bagliore del fuoco, ecc.

Basta così,
via d'un balzo,
al crepuscolo lo incontrerete!

(Traduzione italiana di Olimpio
Cescatti)

Composto da Mendelssohn nel pieno della sua maturità (ma recuperando l'Ouverture che aveva scritto all'età di soli diciassette anni), e da molti considerato il suo capolavoro più grande, il *Sogno di una notte di mezza estate* appartiene a un genere del tutto particolare della musica romantica, quello delle musiche di scena scritte per il teatro drammatico. Un genere ibrido, in effetti, che per via della presenza dell'orchestra è imparentato con la Sinfonia e con tutto quanto di nobile e di «importante» siamo abituati ad associare alla scrittura orchestrale; ma che si collocava, in realtà, in un territorio molto più effimero e occasionale, nascendo come supporto sonoro per una particolare rappresentazione teatrale, come musica «funzionale» quindi, senza particolari ambizioni di «durata» nel tempo al di là dell'occasione specifica per la quale veniva composta. La musicologia ufficiale non ha mai riflettuto a fondo sulle caratteristiche peculiari di questo genere, peraltro piuttosto diffuso nel primo Ottocento, e si è sempre limitata a considerare le musiche di scena come una sorta di scrittura sinfonica di serie B, degna di attenzione soltanto nella misura in cui si mostrava capace di avvicinarsi alla grande Sinfonia dell'epoca romantica; e una riprova di ciò sta proprio nel repertorio Concertistico, del quale fanno parte pochissime musiche di scena, e di quelle, oltretutto, soltanto le Ouvertures, quei brani cioè nei quali l'affinità con il mondo della Sinfonia ha modo di estrinsecarsi maggiormente.

Un'eccezione praticamente unica a questa consuetudine è rappresentata proprio dalle musiche scritte da Mendelssohn per il *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare: musiche tra le quali è in effetti famosissima l'Ouverture, nata come brano autonomo e come tale sovente eseguita; ma a musiche che capita spesso di ascoltare anche per intero, come avviene nell'incisione offerta questo mese dal cd di Amadeus che ne propone una versione quasi integrale (mancano soltanto alcuni brevi passaggi di collegamento tra una scena e l'altra - o di quasi «recitativo» dove la musica sostiene e si inframmezza alla recitazione degli attori - ma giustamente, dato che risulterebbero assolutamente incomprensibili al di fuori del contesto scenico).



Il primo brano della serie è l'*Ouverture*, composta nel 1826 come brano orchestrale indipendente destinato a un'esecuzione Concertistica e riutilizzato poi nel contesto teatrale come pezzo di «apertura» da eseguirsi a sipario ancora chiuso. Scritta in «forma sonata» (e cioè con la classica architettura basata sulla tripartizione Esposizione - Sviluppo - Ripresa, e sulla presenza di più temi), quest'*Ouverture* possiede in effetti respiro, dimensioni, complessità e articolazione degne di un primo movimento di Sinfonia. Ma c'è anche qualcosa di più, che riesce a legare strettamente l'*Ouverture* al clima del testo shakespeariano e soprattutto al

resto delle musiche, rendendo l'opera pienamente compatta e perfettamente coerente, e facendo sì che i quindici anni trascorsi tra la composizione dell'Ouverture e quella delle altre musiche di scena costituiscano soltanto una curiosità da musicologi, assolutamente influente all'ascolto.

L'*Ouverture* inizia con una breve sigla: quattro ampi accordi eseguiti piano dai fiati, nella regione acuta. La sigla svolge una precisa funzione dal punto di vista strutturale (la ritroveremo infatti all'inizio della Ripresa, alla conclusione dell'Ouverture, e alla conclusione del brano Finale); ma serve anche e soprattutto a introdurre subito il particolare clima espressivo, a metà strada tra fantasia e mistero, che caratterizza quest'Ouverture. Compare quindi il primo tema, costituito da una veloce sequela di crome dei violini, che si muovono nel *pianissimo* come una sorta di fruscio, e che dal punto di vista espressivo non fanno che riconfermare, sia pur con mezzi diversissimi, il clima di attesa presente sin dalle prime note dell'Ouverture.

Il brano rispetta i canoni costruttivi e architettonici della «forma sonata», ma in un modo del tutto particolare: è soltanto a posteriori infatti, partitura alla mano, che possiamo individuare le due aree tematiche principali dell'Esposizione, impiantate secondo le «regole» nelle tonalità contrastanti di mi maggiore e di si maggiore, e poi anche un terzo tema dal carattere più popolare. Lo schema è in effetti quello classico, mozartiano; ma all'ascolto la sensazione è tutt'altra, e abbiamo l'impressione di trovarci di fronte a una sorta di «germinazione tematica» continua, al trascolorare incessante di un tema nell'altro, come se si trattasse delle immagini di un sogno che sembrano nascere spontaneamente l'una dall'altra.

Il primo tema, in ogni caso, è tutt'altro che compatto e monolitico, e soltanto dal punto di vista «burocratico» lo possiamo considerare come una sola unità. Dalla sequela di crome infatti, interrotta per due volte dal ritorno di un accenno alla sigla, sorge come per incanto una frase melodica ampia e trionfale eseguita da tutta l'orchestra, decisamente nuova e diversa da tutto ciò che l'aveva preceduta; quindi i fiati espongono una frase melodica discendente, sovrapponendosi l'un l'altro come in un fugato, mentre contemporaneamente negli archi appare una nuova cellula ritmica dal carattere cadenzante. Ritornano a questo punto

le crome come se Mendelssohn si preoccupasse di farci capire che nonostante tutto siamo ancora nell'area del primo tema; ma la nuova tonalità di si maggiore ci sta già spingendo verso il secondo gruppo tematico, che farà la sua comparsa con un'ondeggiante frase dei clarinetti, e soprattutto, con un disegno melodico affidato agli archi e caratterizzato da una delicata inflessione cromatica iniziale. A questo punto, ricompare la cellula ritmica cadenzante che era apparsa per la prima volta all'interno della prima area tematica; e fa quindi il suo ingresso il terzo tema, dal carattere di rozza danza popolaresca, destinato a rivelare più tardi il suo significato espressivo esplicito (lo ritroveremo infatti ad accompagnare la danza dei buffoni-artigiani).

La sezione di Sviluppo si articola come una sorta di forma ad arco: inizia infatti con le «misteriose» crome, prosegue creando un suggestivo crescendo di tensione, basato ampiamente sulla cellula ritmica, e si conclude tornando a un *pianissimo*, quasi spegnendosi, con la riproposta di una versione modificata del secondo tema, datato ritmicamente e trasformato in un *Adagio*. Inizia a questo punto la Ripresa, ma non come il trionfale ritorno dell'Esposizione preparato dalle tensioni dello Sviluppo; bensì come se si ricominciasse da capo, come se dovessimo ripartire un'altra volta, in punta di piedi, per un altro viaggio nel mondo del fantastico. Ritroviamo dunque la sigla «misteriosa», alla quale fanno seguito le crome fruscianti e cariche di attesa, tutto come all'inizio. Ma Mendelssohn imbrogliava un po' le carte, e sovverte molto abilmente l'ordine di ricomparsa dei numerosissimi materiali tematici che ci aveva proposto nell'Esposizione. Piccole modifiche, in generale, ma una molto grossa e significativa: lo spostamento all'ultimo posto del tema, che grazie a questo mutamento d'ordine guadagna enormemente di importanza, viene ad assumere il carattere di tema principale dell'Ouverture, e dà origine a una vera e propria conclusione trionfale. Ma non è con gli accenti trionfalistici che Mendelssohn vuole concludere l'Ouverture. Ed ecco dunque una Coda, che inizia ancora una volta con le crome fruscianti, che trasforma il tema trionfale in un'eco lontana, e che va a concludere l'Ouverture proprio là dov'era incominciata, con gli accordi dei fiati della sigla. Si chiude l'Ouverture e si apre il sipario.

Il secondo brano delle musiche di scena del *Sogno* è uno *Scherzo*, destinato a essere eseguito alla conclusione del primo atto. La trasparenza della scrittura orchestrale è straordinaria, e il brano, in effetti,

viene spesso additato ad esempio per questa sua caratteristica. Per dimensioni e per equilibrio formale non sfigurerebbe certo come terzo movimento di una Sinfonia, e deve senz'altro parte della sua fortuna a questa sostanziale coincidenza con i canoni sinfonici dell'epoca.

WILLIAM SHAKESPEARE



Non sfugga, infine, un'altra caratteristica singolare, e cioè la notevole affinità tra i due temi del brano, che si differenziano soltanto per il modo (minore e maggiore) e per piccole sfumature ritmiche. È un altro degli ingredienti che permettono a Mendelssohn di raggiungere un risultato di eccezionali levità e compattezza.

Il terzo brano è quello in cui musica e recitazione si dovrebbero intrecciare più da vicino, alternandosi l'una all'altra in modo ravvicinato quasi nello stile di un «recitativo» operistico.

Anche la Marcia degli Elfi è piuttosto interessante da questo punto di vista: sulla scena accompagnava infatti l'ingresso di Oberon e di Titania, ma musicalmente sta proprio a metà strada tra una marcia (funzionale alle esigenze teatrali) e il clima dello *Scherzo*, che è ancora nelle orecchie dello spettatore.

Ancora musica di transizione, inframmezzata nell'originale da parole di Titania, all'inizio del quarto brano; quindi prende il via il *Lied con coro*, nel quale gli Elfi invocano pace per la loro Regina.

Sereno e gradevole, basato su una melodia dalle tipiche caratteristiche di Lied popolare, il brano è molto elegante ed equilibrato, e lascia emergere in primo piano la scrittura vocale, limitando l'orchestra a un sostegno delicato e leggero.

Ma anche qui l'intuito di Mendelssohn è capace di ottenere qualcosa in più della semplice grazia ed eleganza, di cui tutti lo considerano maestro, e riesce a creare un sottile collegamento tra il Lied e il resto delle musiche di scena attraverso l'accompagnamento di violini e flauti che sostiene la prima strofa, e che sarà poi affidato a viole, clarinetti e flauti nella seconda. Il sottile ronzio creato dagli strumenti è in effetti legato al testo (il brusio degli animali a cui si chiede di allontanarsi), ma è anche decisamente imparentato con le crome fruscianti che tanto spazio avevano avuto nell'Ouverture.

Il quinto brano, destinato a essere eseguito alla fine del secondo atto, è invece abbastanza atipico. Il clima espressivo è quello di un'agitazione, di un'ansia tutta romantica, dalla quale traggono origine due diverse aperture melodiche: la prima affidata ai violini e ai legni, la seconda che vede protagonisti i violoncelli che eseguono un controcanto al tema iniziale.

Ma pur essendo denso di elementi tematici complessi e «importanti», il brano non raggiunge dimensioni ed equilibrio da pezzo sinfonico autonomo: resta una parentesi, un momento di collegamento; e i violoncelli soli, con le movenze di un recitativo, conducono con uno stacco quasi cinematografico a un buffo tema di marcia, che nella rappresentazione teatrale accompagnava l'entrata in scena di Bottom e degli altri artigiani.

Dimensioni ed equilibrio da pezzo sinfonico autonomo, invece, li possiede senza dubbio il sesto brano, che in una Sinfonia potrebbe svolgere egregiamente il ruolo di secondo movimento, magari con il titolo di Andante cantabile.

La forma è quella tripartita tipica dei movimenti lenti, e il materiale melodico principale è costituito da un'ampia e cantabile melodia affidata a corno e fagotti: melodia romanticissima, gravida di tutte le connotazioni «boschive» che siamo abituati ad associare al suono del corno. Un pezzo affascinante nella sua semplicità, e nella studiata povertà dei mezzi orchestrali impiegati.

Il settimo brano è quello che meno di tutti ha bisogno di presentazioni: si tratta infatti della famosissima *Marcia nuziale*, che tutti conoscono. Riascoltarla in questo contesto, dove alla fine del quarto atto introduceva le regali nozze attese sin dall'inizio della commedia, non toglie e non aggiunge nulla a quanto già possiamo sapere.

Si tratta infatti di un brano stupendo, che merita la fama di cui gode, e nel quale si uniscono in un modo assolutamente irripetibile lo splendore dell'orchestra romantica, la ricchezza e la sontuosità dell'armonia e un'impareggiabile semplicità. Alla *Marcia nuziale* segue una *Marcia funebre*, che sulla scena accompagnava le esequie di Priamo, nella rappresentazione organizzata dai tessitori. Siamo nel regno della parodia, naturalmente, e il contrasto con il brano precedente non fa che metterlo maggiormente in risalto.

Con il nono brano restiamo ancora nell'ambiente dei rozzi artigiani capeggiati da Bottom: questa volta si tratta di una vivace e divertente danza di stile contadino, basata su quello che nell'*Ouverture* era comparso come terzo tema. Chi avesse del tempo da perdere, a questo punto, potrebbe provare a chiedersi se Mendelssohn avesse pensato già

quindici anni prima questo tema come associato alla compagnia di Bottom, o se abbia deciso quindici anni dopo di recuperare quel terzo tema con questa nuova funzione. Qualunque sia la risposta, d'altra parte, il risultato non cambia, e va sempre e comunque nella direzione della coerenza e della compattezza stilistica di queste musiche.



Il decimo e ultimo brano è il *Finale*, che conclude il lavoro con un'ulteriore spinta verso la compattezza e la coerenza interna.

Inizia infatti con una ripresa della *Marcia nuziale*, che però sfuma a poco a poco verso un pianissimo. A questo punto ricompare del tutto inaspettatamente il fruscio di crome dell'*Ouverture*.

Inizia quindi il *Finale* vero e proprio, come se si trattasse di una ripresa letterale dell'*Ouverture*: sigla iniziale, e quindi crome dei violini. Ma ecco una nuova sorpresa: le crome non sono più il tema, ma rappresentano questa volta l'accompagnamento a una nuova melodia eseguita dal coro degli Elfi.

Il cerchio si chiude: a distanza di quindici anni quel primo tema dell'*Ouverture* è disposto a modificare la sua funzione senza nessuna

forzatura, come se fin da allora fosse stato pensato per questo, e la rappresentazione si chiude con quella stessa sigla di accordi dei fiati da cui aveva preso le mosse.

Franco Sgrignoli

Testo tratto dal n. 68 (Luglio 1995) della rivista Amadeus

ANTIGONE, OP. 55 (MWV M12)

Musica di scena per coro maschile e orchestra

Musica: Felix Mendelssohn-Bartholdy

Testo: Sofocle, traduzione tedesca di Jacob Christian Donner

1. Introduzione - Andante maestoso (do minore)
2. Strah des Helios schunstes Licht - Maestoso (do maggiore)
3. Vieles Gewaltige lebt und - Andante con moto (la maggiore)
4. Ihr Sligen, deren - Moderato (fa maggiore)
5. O Eros Allsinger im Kampf - Adagio (sol maggiore)
6. Noch toset des Strurmes Gewalt ... Auch der Danae Reiz - Recitativo e coro (mi minore)
7. Viel mamiger! Wonn' und Stolz der - Allegro maestoso (re maggiore)
8. Hier kommt er ja selbst - Andante alla marcia (mi bemolle maggiore)

Organico: tenore, basso, doppio coro maschile, voce recitante, orchestra

Composizione: Berlino, 10 ottobre 1841

Prima esecuzione: Potsdam, Schloßtheater, 28 ottobre 1841

Edizione: Kistner, Lipsia, 1841

Dedica: Federico Guglielmo IV di Prussia

Mendelssohn è stato definito il più classico dei musicisti romantici in quanto la sua arte assorbì dallo stile definito classico l'amore per le forme chiare e luminosamente equilibrate del linguaggio musicale e nello stesso tempo fu sensibile alla poetica del fantastico e dell'irreale che fermentava con brillantezza e vivacità di accenti nel Romanticismo tedesco.

È vero che la sua fedeltà alle regole del classicismo lo spinse alcune volte, nei momenti meno sorretti dall'invenzione creatrice, verso un accademismo di maniera, ma pur tuttavia egli si preoccupò sempre di esprimere sinceramente e onestamente nelle sue composizioni i sentimenti del cuore.

Secondo l'autorevole musicologo Alfred Einstein, il fatto che nella musica di Mendelssohn appaia frequentemente nei movimenti allegri l'indicazione "con fuoco" oppure "appassionato" sta ad indicare un preciso gusto romantico, al quale però è estranea la drammatica, travolgente ed esaltante temperie della vita, comune ad altri artisti della sua generazione. La passionalità mendelssohniana rimane in superficie e non affonda mai nei tormenti e nei torbidi dell'anima romantica, perché si muove in un delicato clima fiabesco, disegnato con spontaneità e freschezza di idee musicali. In questo senso sono molte le pagine pianistiche, a cominciare dai *Lieder ohne Worte* (Romanze senza parole), cameristici e orchestrali, in cui il musicista raggiunse risultati di straordinaria efficacia estetica, dimostrando una sua specificità di artista dal temperamento elegiaco, intendendo questo aggettivo nel significato attribuitogli da Schiller nel suo saggio "Della poesia ingenua e sentimentale".

Secondo Schiller la forma dell'elegia è l'espressione più alta dell'arte come sentimento, in cui si raggiunge la sintesi tra commozione individuale e idealizzazione della realtà. E questi due aspetti, l'adesione semplice e immediata ad una determinata situazione psicologica e nello stesso tempo la trasfigurazione e la proiezione del mondo reale in una dimensione di assoluta fantasia costituiscono le due direttrici entro cui si muove la musica di Mendelssohn, sempre sensibile ai richiami dell'arte classica, da Eschilo a Sofocle e a Racine, senza dimenticare il grande teatro di Shakespeare e del contemporaneo Goethe, oltre alla produzione fiabesca della vecchia Germania, secondo una scelta politico-letteraria

privilegiata dal pensiero romantico. In questo contesto un esempio significativo del modo di sentire mendelssohniano l'antico classicismo viene offerto dalle musiche di scena dell'*Antigone* scritte nel 1841 per l'omonima tragedia di Sofocle ed eseguite con successo il 28 ottobre dello stesso anno a Potsdam.

FEDERICO GUGLIELMO IV DI PRUSSIA



Il lavoro, che si compone di sette scene e di una introduzione orchestrale con pezzi corali, secondo la concezione tedesca del *melodrama* in cui si alternano recitazione e musica, è dedicato a Federico Guglielmo IV di Prussia, il re che aveva nominato presidente dell'Accademia di Belle Arti di Berlino il musicista, verso cui nutriva una sincera ammirazione. Il soggetto è ricavato dall'omonima tragedia di Sofocle ed è improntato a quella concezione poetica di severa compostezza, tra il religioso e il mitico, tipica della visione dell'arte di questo scrittore greco.

Per capire la figura di Antigone è opportuno conoscere la storia di Edipo, uno dei personaggi più complessi e discussi della tragedia greca. Egli, figlio di Laio re di Tebe, della stirpe regale di Làbdaco, fu travolto da una sorte maledetta e di spaventosa crudeltà. Per bocca dell'oracolo era giunta a Laio una voce divina a dirgli che sarebbe morto un giorno per mano di suo figlio, che non era stato ancora concepito. Così avevano decretato gli dei, forse per antica Vendetta contro il sangue di Làbdaco, colpevole di misteriosi e oscuri misfatti. La punizione divina procede per gradi e un po' alla volta assume proporzioni terribili e devastanti. Durante una rissa provocata, sembra, da un atto di superbia Edipo (che non sa chi sia suo padre) uccide Laio, senza riconoscerlo; sposa la moglie di quest'ultimo, Giocasta, sua madre e conquista la corona di Tebe sciogliendo l'enigma della Sfinge. Proclamato re, Edipo visse alcuni anni tranquilli e felici con Giocasta, da cui ebbe quattro figli: due maschi, Eteocle e Polinice, e due femmine, Ismene e Antigone. Naturalmente essi erano figli e fratelli di Edipo e quando la verità fu svelata Giocasta si uccise, impiccandosi, ed Edipo si accecò con le proprie mani e venne bandito da Tebe.

Sia Ismene che Antigone cercarono di non abbandonare completamente a se stesso il vecchio padre cieco e colpito da tante sciagure, mentre i due fratelli, Eteocle e Polinice, cominciarono ad odiarsi per la conquista del trono di Tebe. Da principio pensarono che sarebbe stato meglio che la corona di Tebe fosse andata a Creonte, fratello di Giocasta, quasi per paura di occupare il posto che era stato di Edipo. Ma l'ambizione per ottenere il trono spazzò via ogni altro pensiero ed ecco scatenarsi una furibonda lotta tra i due fratelli. Eteocle mette al bando Polinice, il quale, giunto esule ad Argo, sposa la figlia del re Adrasto e si mette alla testa di sette eserciti per andare all'assalto di Tebe e scacciarne il fratello, usurpatore della corona. Polinice, dopo furiosi combattimenti davanti alle

sette porte di Tebe, non riuscì ad espugnare la città; allora decise di sfidare a singolare tenzone il fratello: una lotta all'ultimo sangue, conclusasi con la morte di entrambi. In tal modo si compiva la maledizione lanciata ai figli da Edipo, prima di morire a Colono.

A questo punto l'autoritario e potente Creonte, nuovo re di Tebe, emana l'ordine di non concedere sepoltura a Polinice, perché ha combattuto contro la sua città. Ma Antigone, espressione della pietà umana e di quel senso religioso della vita che è una delle componenti del pensiero drammaturgico di Sofocle, si rifiuta di accettare l'ordine di Creonte ed esce da Tebe per seppellire il cadavere del fratello, abbandonato agli assalti dei cani e dei corvi. Le guardie di Creonte la sorprendono mentre sta compiendo da sola il rito pietoso e la conducono davanti al re. Questi, appellandosi alle leggi dello Stato, condanna Antigone ad essere sepolta viva dentro una caverna, dove la donna si ucciderà impiccandosi con un lembo del vestito. Alla morte di Antigone segue il suicidio di Emone, figlio di Creonte e promesso sposo della stessa Antigone, e la morte per dolore di Euridice, moglie del re di Tebe e madre di Emone. Creonte piange disperato sulla rovina della propria famiglia e sulla catastrofe abbattutasi sulla terra di Cadmo. Questa è in sintesi la storia collegata all'*Edipo re* e all'*Antigone* di Sofocle, alle quali opere si aggiunse in un secondo tempo l'*Edipo a Colono*: una trilogia drammatica tra le più potenti e sconvolgenti nella trattazione del rapporto tra la conoscenza umana e la volontà divina, anche se rappresentata secondo l'ideologia del paganesimo.

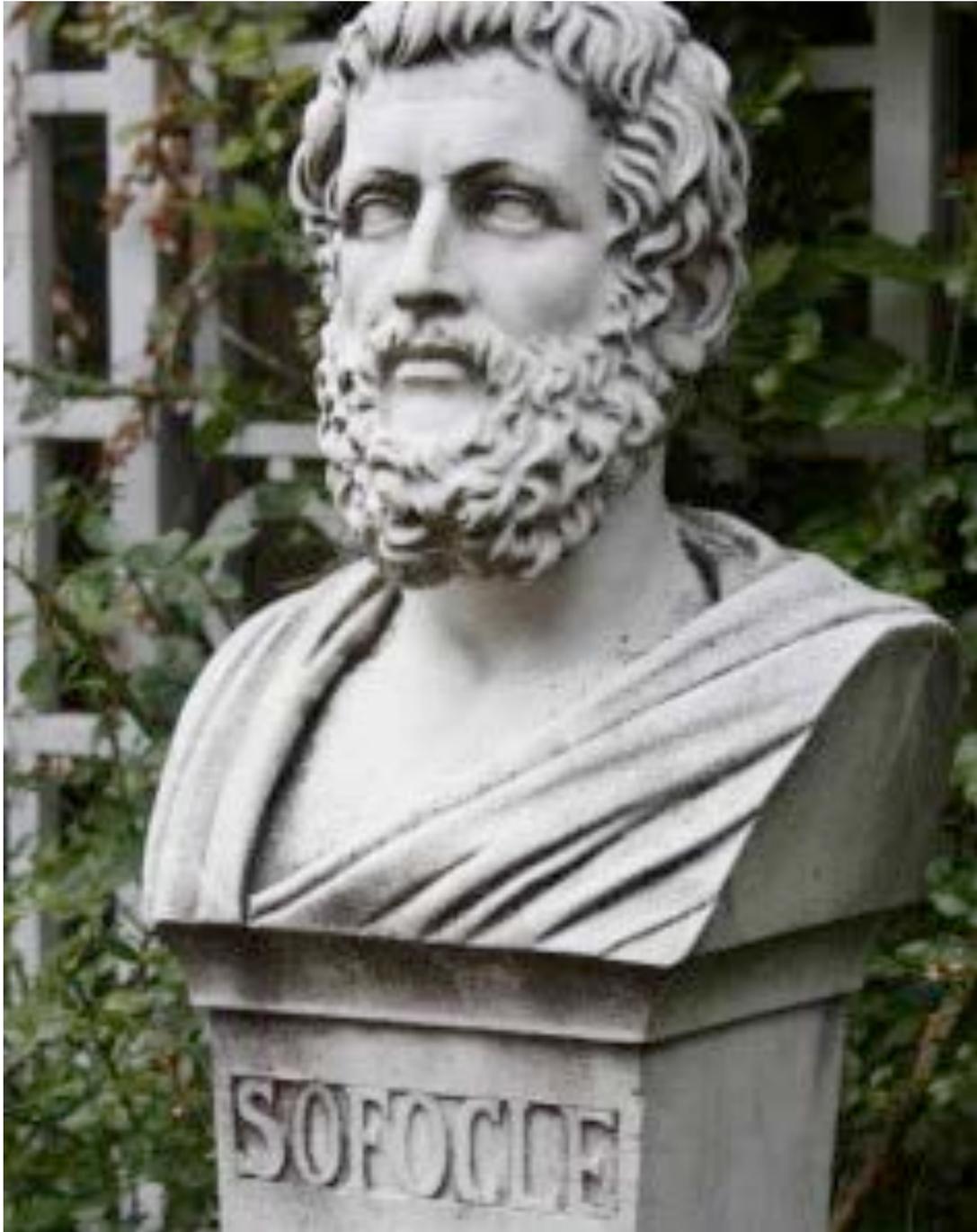
Dell'*Antigone* sofoclea Mendelssohn ha musicato integralmente le parti corali, in alcuni momenti collegate fra loro da brani recitati.

L'*Antigone* inizia con una introduzione orchestrale divisa in due parti: *Andante maestoso* e *Allegro assai appassionato*.

L'*Andante maestoso* prorompe su un "tutti" dell'orchestra di notevole effetto per il suo carattere tragico. A mò di canone si inseriscono le viole raddoppiate dai fagotti, i violini secondi raddoppiati dai clarinetti e i violini primi raddoppiati dai flauti, formando un tessuto sonoro di estrema chiarezza strumentale.

Ritornano le otto misure iniziali in cui i violoncelli e i contrabbassi, con il raddoppio dei fagotti, offrono con il movimento a crome staccate il

loro sostegno ritmico all'orchestra. Un suono in crescendo sfocia nell'*Allegro assai appassionato*, caratterizzato da una lunga frase dei violini primi, raddoppiati dal primo clarinetto, secondo una linea di tensione espressiva esaltata dagli interventi perentori degli ottoni.



L'*Allegro assai appassionato* termina su un accordo di sol maggiore dei soli fiati, da cui si diparte il coro n.1: tenori e bassi all'unisono, sostenuti dai legni e dagli ottoni, intonano una melodia di sapore diatonico, quasi un corale. Si avverte quindi un ritmo dattilico sino a quando la ripresa della melodia iniziale del coro non viene arricchita dalle figurazioni in arpeggio degli archi. Le parole cantate dal coro si riferiscono all'assalto alla città di Tebe e all'arrivo di Creonte, al quale gli dèi hanno affidato la responsabilità del nuovo corso degli avvenimenti. Creonte annuncia la morte in combattimento di Eteocle e Polinice; mentre il primo ha diritto a tutti gli onori perchè si è battuto per la sua terra, il secondo non merita la stessa sorte in quanto si è ribellato alle leggi della città.

Il narratore, una figura che spiega e commenta i fatti, racconta che il corpo di Polinice ha avuto sepoltura per mano di una persona che le guardie non sono riuscite ad individuare. Creonte si mostra irritato per questo gesto ribelle. Si passa così al coro n. 2 (*Andante con moto*), dove i violini e i clarinetti insieme al coro intonano una melodia dolcemente effusiva, in un gioco di arabeschi sonori particolarmente suggestivi. Il narratore annuncia che è stata scoperta la persona che ha dato sepoltura a Polinice: è Antigone che viene condotta davanti a Creonte.

Questi accusa Antigone di aver trasgredito con il suo gesto le leggi di Tebe, rese pubbliche da un editto. Antigone non nega quello che ha fatto: non c'è niente di male - ella sostiene coraggiosamente - a venerare i nati dalle stesse viscere di una sola donna e di un medesimo padre. «Non sono nata per odiare - dice Antigone a Creonte - ma per amare». Segue il coro n. 3 (*Moderato*), articolato su un intervento del basso e sulla risposta dello stesso coro sul lungo arpeggiato dei violini primi. Si passa ad un *Allegro con fuoco*, indicato da una melodia all'unisono del coro, sorretto dai tremoli degli archi e dalle uscite dei corni e dei fagotti, con una conclusione in recitativo. Le parole cantate dal coro n. 2 e dal coro n. 3 dicono del tragico destino che si abbatte su chi trasgredisce le leggi della patria.

Nella scena successiva si assiste al contrasto fra Creonte e il figlio Emone, promesso sposo di Antigone. Creonte avverte che Antigone sarà rinchiusa viva in una caverna pietrosa ed Emone accusa il padre di essere spietato e pazzo, provocando altri lutti alla sua città. Si giunge così al coro n. 4, inframezzato dal racconto di Antigone, che accetta dolente la

propria sorte di andare "a coabitare senza nozze con gli sventurati genitori". Il coro commenta con tristezza la discesa di Antigone nell'Ade, il regno dei morti.

Musicalmente il coro n. 4 è formato da un *Adagio non troppo*, da un *Allegro moderato* e da un recitativo. Nel primo movimento si ascolta una melodia corale, inframezzata dagli interventi dei fiati.

Nel successivo *Allegro moderato* l'orchestra si riallaccia alle ultime battute del coro, giungendo, attraverso varie progressioni, al recitativo di Antigone.

Creonte è inesorabile e vuole che Antigone sia sepolta viva; Antigone sa che ormai è la fine per lei «poiché per essere pietosa - come dice - ho ricevuto empietà».

Il coro n. 5 si apre con un recitativo seguito da un *Allegro assai* con brevi interventi dell'orchestra e da un *Allegro serio* con il canto del coro in mi minore sulla "terribile potenza dell'arcano fato" e un discorso strumentale dai contorni sfumati e leggeri. A questo punto il vecchio vate Tiresia lancia la maledizione contro Creonte, annunciata dalla voce del narratore.

Il coro n. 6 (*Allegro maestoso*) è una danza delle baccanti perché venga scacciata la maledizione sulla città di Tebe. Il brano è ben ritmato con squilli di trombe, corni e tromboni; diventa sempre più animato nel successivo *Allegro assai vivace*, affidato ai due cori e al gioco contrappuntistico degli strumenti, specialmente i violini primi e secondi. A questo punto il narratore rievoca gli avvenimenti accaduti nella terra di Cadmo: il gesto pietoso di Antigone per salvare il cadavere di Polinice dallo scempio dei cani; la morte crudele della stessa Antigone e il suicidio di Emone, suo promesso sposo.

Il coro n. 7 è una marcia funebre (*Andante alla marcia*) drammaticamente efficace nel fluire solenne e naturale dell'orchestra e delle voci corali.

Esso si conclude nel suggestivo *Andante con moto maestoso* in do minore che ha il significato di commiato della tragedia; l'orchestra muore su un pianissimo, sopra un lungo accordo di do minore. Creonte si dispera per la rovina della sua famiglia e soprattutto per la morte del

figlio Emone; il narratore annuncia che anche Euridice, la moglie di Creonte, si è tolta la vita. Creonte si è reso consapevole che il male genera il male e grida in un clima di straziante trenodia: «Non posso sopportare la tremenda fatalità che si è abbattuta sulla mia testa».

Lo spirito della tragedia greca aleggia veramente sulle ultime battute di questa Antigone sofoclea.

Ennio Melchiorre



I cori di Mendelssohn per l'Antigone di Sofocle

Le musiche corali che Mendelssohn ha scritto per una rappresentazione della tragedia di Sofocle *Antigone* saranno per molti una novità e una sorpresa. Di lui tutti conoscono le famose pagine del *Sogno di una notte di mezza estate*, così aeree, magiche, brillanti; nulla di più lontano da questa *Antigone*, severa e solenne rievocazione del rito della tragedia.

Attenendosi con scrupolo a quella, Mendelssohn ha musicato per intero soltanto quei brani corali che fungono da intermezzo tra un episodio e l'altro: in questo caso la parodo, il primo, il secondo, il terzo stasimo, il dialogo del coro con Antigone, il quarto stasimo, il quinto e la parte finale dell'esodo, con il compianto di Creonte.

Il coro, di soli uomini (come prescritto da Sofocle) è diviso in due gruppi fronteggiantisi, e la struttura in strofe e antistrofe che si rispondono è rispettata puntualmente. Il verso greco, tradotto in tedesco dal filologo Johann Christian Donner in un linguaggio petroso e arcaizzante secondo l'uso ottocentesco (un Pindemonte tedesco) è scandito quasi sempre in modo omofono dalla massa corale all'unisono.

Così Mendelssohn inseguiva il sogno comune a tanti musicisti di tutte le epoche di far rivivere il mitico declamato ritmico della tragedia greca, di cui i filologi sanno restituirci il ritmo, ma, ahimé, non il suono. E volendo fare l'antico, come spesso succede, quest'*Antigone* suona stranamente moderna, né classica né romantica, qualcosa che per misteriosi canali sotterranei riemergerà cent'anni dopo nell'*Edipo Re* stravinskiano.

Marcello Panni

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 2 febbraio 1986**

DIE ERSTE WALPURGISNACHT (LA PRIMA NOTTE DI VALPURGA)

Cantata per soli, coro e orchestra, op. 60 (MWV D3)

Musica: Felix Mendelssohn-Bartholdy

Testo: Johann Wolfgang von Goethe

1. Ouverture (la minore)
2. Es lacht der Mai! - coro - L'istesso Tempo (la maggiore)
3. Könnt ihr so verwegen - coro - Allegretto non troppo (la minore)
4. Wer Opfer heut' zu bringen - coro - Andante maestoso (la minore)
5. Vertheilt euch hier - coro - Allegro (mi maggiore)
6. Diese dumpfen Pfaffenchristen - recitativo per basso - (la minore)
7. Kommt mit Zacken und mit - coro - Allegro molto (la minore)
8. So weit - coro - Andante maestoso (la minore)

Organico: ottavino, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 corni, 2 trombe, 3 tromboni, timpani, archi

Composizione: Parigi, 13 Febbraio 1832

Prima esecuzione: Berlino, Singakademie am Unter, 10 Gennaio 1833

Edizione: Kistner, Lipsia, 1844

La *Walpurgisnacht*, per soli e coro, terminata nel 1841, fu uno dei progetti più esigenti e complessi di Mendelssohn, pari in importanza, se non nella durata, ai due Oratori maggiori, il *Paulus* (1836) e l'*Elijah* (1846): e nel risultato è uno dei suoi capolavori.

Già nel 1831 Mendelssohn aveva chiesto l'autorizzazione a Goethe di musicare la *Walpurgisnacht* e il grande, per la stima e l'affetto che aveva per il giovane musicista, aveva accettato con calorosa soddisfazione. Ma non poté ascoltare questa musica che attendeva.

Morì nel 1832 quando Mendelssohn, impegnato in altri progetti, non aveva ancora cominciato a lavorare.

Die erste Walpurgisnacht, scritta da Goethe nel 1799, fa parte della raccolta delle *Ballate*. Essa non ha nulla che fare con il *Faust*, nel quale c'è, sì, una *Walpurgisnacht* (una "Notte di Valpurga") che è, però, di tutt'altro contenuto.

WOLFGANG GOETHE



Nel dramma *Faust e Mefistofele* assistono a un demoniaco sabba di streghe e stregoni, nella *Ballata* Goethe rappresenta in forma dialogata una nascosta cerimonia di pagani all'epoca del primo trionfo del cristianesimo. Come si vede, le due "Notti" non hanno nulla in comune, sebbene qualcuno faccia ancora confusione (perfino nei lessici specialistici di musica). Il titolo deriva dalla leggenda popolare che narra che nella notte tra il 30 aprile e il 1 maggio, festività di santa Walpurga, sulla cima del monte Brocken nel massiccio dello Harz si celebravano cerimonie sacrileghe (i pagani del primo medioevo) o addirittura infernali (il sabba del *Faust*).

Nella lettera del 9 settembre 1831 Goethe spiegò al giovane amico che con la Ballata aveva voluto poeticamente mostrare in un simbolo il destino di una cultura che, pur vinta e sostituita da nuove idee, trova in sé vitalità e fedeltà al passato. In realtà il vero significato del testo poetico è alquanto misterioso ed equivoco e, come capita anche nei grandi lavori di Goethe, nel nobile ritratto che egli ci dà degli ultimi pagani, nella loro ebbrezza naturalistica e nell'esaltazione, sembra si nascondano anche forme grottesche (i *Rundgeheule*, "il girotondo gridato", per esempio). Ridicolo certamente vuol essere lo spavento delle guardie cristiane, nel finale.

Lo stile della musica di Mendelssohn è drammatico e severo, e con gli accentuati contrasti tra un episodio e l'altro egli ottiene una tensione maggiore di quella del testo poetico. Ciò accade subito, sin dall'inizio sinfonico, nella mirabile transizione dalla bufera invernale al canto del tenore ("Es lacht der Mai", "Sorride il maggio"), attraverso una splendida pagina strumentale, riccamente modulante, serena e a mano a mano più chiara: è la capacità che ha Mendelssohn di esaltare la propria fantasia poetica di fronte a un paesaggio notturno.

I canti dei fedeli pagani (sacerdoti druidi e popolo) sono solenni ed entusiasti, espressione di eroica costanza anche di fronte al pericolo. Sicura è l'efficacia anche degli effetti imitativi e descrittivi, come la lesta e scattante invenzione strumentale sul sillabato dei guardiani pagani (*Allegro leggero*, n. 4) che si incitano l'un l'altro a disperdersi nascondendosi nei boschi. Il momento di massima intensità spirituale è la preghiera del sacerdote col coro (*Andante maestoso*, n. 7, la minore), una pagina religiosa non indegna affatto di un Oratorio cristiano. Interrotta dalle esclamazioni di spavento dei militi cristiani (*Allegro non troppo*, n. 8, do minore), riconferma la sua forza nel fulgido do maggiore finale.

Franco Serpa

Testo delle parti vocali

1. TENOR (Ein Druide) UND CHOR

Es lacht der Mai! Der Wald ist frei von Eis und Reifgehänge. Der Schnee ist fort, am grünen Orter schallen Lustgesänge.

Ein reiner Schnee liegt auf der Höh'; doch eilen wir nach oben, begehnen den alten heil'gen Brauch, Allvater dort zu loben.

Die Flamme lod're durch den Rauch! Hinauf! Begeht den alten heil'gen Brauch, Allvater dort zu loben, so wird das Herz erhoben.

2. ALT (Eine alte Frau aus dem Volke)

Könnt ihr so verwegen handeln? Wollt ihr denn zum Tode wandeln? Kennet ihr nicht die Gesetze unsrer harten Ueberwinder? Rings gestellt sind ihre Netze auf die Heiden, auf die Sünder. Ach, sie schlachten auf dem Walle uns're Väter, uns're Kinder! Und wir alle nahen uns gewissem Falle.

CHOR (Chor der Weiber aus dem Volke)

1. TENORE (Un druido) E CORO

Sorridente maggio! La foresta è liberata dalla morsa del ghiaccio e della brina

La neve se n'è andata, sui prati verdi risuonano canti festosi. Solo sulla vetta del monte si scorge neve fresca; saliamo fin lassù, affrettiamoci all'antica, sacra consuetudine, di adorare Dio Padre lassù tutti insieme.

Nel fumo divampa la fiamma!

Lassù, all'antica sacra consuetudine, andate ad adorare Dio Padre tutti assieme, ed il cuore esulterà.

2. CONTRALTO (Una vecchia donna del popolo)

Come potete comportarvi così temerariamente? Vorreste andar incontro alla morte? Non vi ricordate il divieto del nostro inesorabile dominatore?

Tutt'attorno sono tese le sue reti, a catturare i pagani, i peccatori. Sullo spalto verranno abbattuti i nostri padri, i nostri figli!

E tutti assieme ci avviciniamo ad una fine sicura.

CORO (Coro delle donne del popolo)

Auf des Lagers hohem Walle
schlachten sie uns're Kinder. Ach
die harten Ueberwinder! Und wir
alle nahen uns gewissem Falle!
Ach die harten Ueberwinder!

3. BARITON (Der Priester) UND CHOR

Wer Opfer heut' zu bringen scheut,
verdient erst seine Bande. Der
Wald ist frei, das Holz herbei und
schichtet es zum Brande!
Doch bleiben wir im Buschrevier
am Tage noch im Stillen, und
Männer stellen wir zur Hut, um
eurer Sorge willen.
Dann aber lasst mit frischem Muth
uns'ere Pflicht erfüllen!
Vertheilt euch, wackre Männer,
hier!

4. CHOR (Chor der Wächter der Druiden)

Vertheilt euch hier, wackre
Männer, hier vertheilt euch hier!
Vertheilt euch wackre Männer, hier
durch dieses ganze Waldrevier und
wachtet hier im Stillen, wenn sie die
Pflicht erfüllen und wachtet hier im
Stillen!

Sull'alto spalto delle mura ad
abbattere i nostri figli, stanno gli
inesorabili dominatori e noi tutti ci
avviciniamo ad una fine sicura! Ah
gli inesorabili dominatori!

3. BARITONO (Il sacerdote) E CORO

Chi ha timore di portare oggi
sacrifici, merita innanzi tutto le
catene. La foresta è sgombra, la
legna è pronta e viene accatastata
per la pira!
Durante il giorno rimaniamo
silenziosi, nascosti nei cespugli, e
all'erta poniamo gli uomini per
parare ai vostri timori.
Ma poi lasciateci adempiere con
spontaneo coraggio al nostro
dovere!
Sparpagliatevi tutt'attorno, o
ardimentosi!

4. CORO (Coro delle sentinelle dei druidi)

Sparpagliatevi, o ardimentosi,
sparpagliatevi qua attorno,
sparpagliatevi o ardimentosi in
tutta questa folta foresta, e vegliate
in silenzio per adempiere al vostro
dovere, vegliate in silenzio!

5. BASS (Ein Wächter) UND CHOR

Diese dumpfen Pfaffenchristen,
lasst uns keck sie überlisten! Mit
dem Teufel, den sie fabeln, wollen
wir sie selbst erschrecken!

Kommt! Kommt! Mit Zacken und
mit Gabeln, und mit Gluth und
Klapperstöcken, lärmten wir bei
nächt'ger Weile durch die leeren
Felsenstrecken. Kauz und Eule
heul' in unser Rundgeheule!
Kommt! Kommt!

**6. CHOR (Chor der Wächter der
Druiden und des Heidenvolkes)**
Kommt mit Zacken und mit
Gabeln, wie der Teufel, den sie
fabeln. Kommt! Kommt, und mit
wilden Klapperstöcken durch die
leeren Felsenstrecken! Kauz und
Eule in unser Rundgeheule!
Kommt! Kommt!

7. BARITON (Der Priester) UND CHOR

So weit gebracht, dass wir bei
Nacht Allvater heimlich singen!
Doch ist es Tag, sobald man mag
ein reines Herz dir bringen.
Du kannst zwar heut' und manche
Zeit dem Feinde viel erlauben. Die
Flamme reinigt sich vom Rauch: so
reinig' unsern Glauben! Und raubt

5. BASSO (Una sentinella) E CORO

Questi sbiaditi chierichetti, noi
saremo più astuti di loro! Con il
diavolo, che imperversa nelle loro
leggende, intendiamo ora proprio
terrorizzarli!

Accorrete! Accorrete! Con
punteruoli e forconi, e brace
ardente e frastuono di sonagliere,
facciamo gran chiasso nottetempo
tra le spoglie strettoie rocciose.
Civette e gufi schiamazzino attorno
a noi! Accorrete! Accorrete!

**6. CORO (Coro delle sentinelle dei
druidi e del popolo pagano)**
Accorrete con punteruoli e forconi,
come il diavolo delle loro favole, e
con selvaggio frastuono di
sonagliere attraverso le spoglie
strettoie rocciose. Civette e gufi
attorno a noi! Accorrete!
Accorrete!

7. BARITONO (Il sacerdote) E CORO

A questo punto, possiamo adorare
di notte Dio Padre! Diventa giorno
appena possiamo offrirti un cuore
puro.

Puoi conceder molto al nemico
oggi e altre volte. La fiamma si
purifica dal fumo e così si purifica
la nostra fede. E se anche ci venisse

man uns den alten Brauch, dein
Licht wer will es rauben? [bis con
coro]

[bis con coro]

8. TENOR (Ein christlicher
Wächter) **UND CHOR**
Hilf, ach hilf mir, Kriegsgeselle!
Ach, es kommt die ganze Hölle!
Sieh, wie die verhexten Leiber
durch und durch von Flamme
glühen! Menschenwölf und
Drachenweiber, die im Flug
vorüberziehen! Welch'ent-
setzliches Getöse! Lasst uns, lasst
uns Alle fliehen! Oben flammt und
saust der Böse, aus dem Boden
dampfet rings, dampfet rings ein
Höl-lenbroden! Lass uns fliehen

9. CHOR UND BARITON (Der
Priester)
(Allgemeiner Chor der Druiden
und des Heidenvolkes)
Die Flamme reinigt sich vom
Rauch, so reinig' unsern Glauben!
Und raubt man uns den alten
Brauch; dein Licht, wer kann es
rauben?

sottratta l'antica consuetudine, la
tua luce chi mai potrà sottrarcela?

[bis con coro]

8. TENORE (Una sentinella
cristiana) **E CORO**
Soccorso, o soccorso, guerrieri!
Ah, accorre tutto l'inferno!
Osserva, come gli esseri stregati
son tutti arroventati dalle fiamme,
il lupo mannaro e la donna-drago
volano nell'aria, che fragore
clamoroso, lasciateci volare tutti
assieme, in alto arde e sibila il
maligno! Da terra trasuda
tutt'attorno un vapore infernale,
tutt'attorno! Voliamo!

9. CORO E BARITONO (Il
sacerdote)
(Coro generale dei druidi e del
popolo pagano)
La fiamma si purifica dal fumo,
così si purifica la nostra fede! E ci
sottrae l'antica consuetudine; la tua
luce, la tua luce, chi potrà mai
sottrarcela ?

testo di Johann Wolfgang Goethe

(Traduzione di Luigi Bellingardi)

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di
Santa Cecilia,**

**Roma, Auditorium Parco della Musica, 14 Gennaio 2006, direttore
Pinchas Steinberg**

PINCHAS STEINBERG



**LAUDATE PUERI, MOTTETTO
PER CORO FEMMINILE E ORGANO, OP. 39 N. 2 (MWV B30)**

Musica: Felix Mendelssohn-Bartholdy

- Allegro moderato assai (mi bemolle maggiore)

Organico: coro femminile, pianoforte o organo

Composizione: Roma, 31 Dicembre 1830

Edizione: Simrock, Bonn, 1831

Il ruolo di Mendelssohn anche per quanto riguarda la rinascita della musica corale tedesca è rilevante ed è ampiamente documentato, oltre che dai suoi Oratori *Elijah* e *Paulus*, dalla nutrita raccolta di salmi, mottetti e pezzi sacri.

In queste composizioni si avverte una perfetta padronanza della polifonia classica e un gusto della elaborazione tematica che si richiama alla lezione di Bach e di Händel. Si sa che Mendelssohn ebbe un vivissimo senso religioso ed espresse in più occasioni una sua visione della musica sacra più rispondente allo spirito dei testi delle Sacre Scritture, anche in polemica con quelle musiche che aveva ascoltato a Roma nella Cappella Sistina e improntate ad una "melodia monotona e senza accento".

Per il compositore di Amburgo le voci dovevano avere pari dignità con gli strumenti e contribuire alla definizione più adeguata e completa della religiosità indicata dal testo in latino. In fondo anche l'Oratorio mendelssohniano è un vasto affresco sonoro in cui le emozioni e l'elemento espressivo e stilistico sono subordinati al contenuto religioso, considerato l'aspetto sostanziale di questa forma musicale.

Non per nulla negli Oratori di questo autore la solennità dei cori e la dignità orchestrale contribuiscono a creare un'atmosfera di grande nobiltà evocativa, che attraverso i sorprendenti effetti coloristici e i frequenti cambiamenti di tonalità raggiunge momenti di elevata poesia estetica. In *Laudate pueri* per coro femminile e organo, che fa parte di uno dei tre mottetti latini scritti nel 1830, si avverte quella semplicità e schiettezza di espressione che ritroviamo in tante pagine cameristiche sia profane che religiose del musicista.

Si tratta di un componimento quanto mai lineare e suggestivo (*Allegro moderato assai*), elaborato nello stile del corale figurato di ascendenza bachiana.

NORBERT BALATSCH



Dopo sei misure introduttive dell'organo entrano le voci dei contralti con un fraseggio tematico ripreso in canone dai soprani secondi e primi, alternando una scrittura imitativa ad un'altra accordale, arricchita dal suono dell'organo indicato a sostenere in modo discreto le voci sulle parole: "Laudate pueri Dominum, laudate nomen Domini, sit nomen domini benedictum ex hoc nunc et usque in saecula".

Testo

Laudate pueri Dominum,
laudate nomen Domini,
sit nomen domini benedictum
ex hoc nunc et usque in saecula

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 23 febbraio 1994;
Norbert Balatsch direttore**

HÖR MEIN BITTE (HEAR MY PRAYER)

**Inno in sol maggiore per
soprano, coro e organo, WoO 15 (MWV B49)**

Musica: Felix Mendelssohn-Bartholdy
Ispirato da un poema di Johann Wolfgang von Goethe

- Andante

Organico: soprano, coro misto, organo

Composizione: 1844

Edizione: Prima versione (testo tedesco) Bote & Bock, Berlino, s. a.,
Seconda versione (testo inglese) Novello & Co., Londra, 1844

Dedica della versione tedesca: Wilhelm Taubert

L'Inno per soprano, coro e organo, scritto nel 1844 non appartiene al Mendelssohn più conosciuto e popolare, anche se in esso sono presenti certe caratteristiche stilistiche del compositore.



Di scarna e misurata efficacia è il canto del soprano solista nell'*Andante* introduttivo, su accompagnamento dell'organo in forma polifonica. Nel successivo *Allegro moderato* interviene il coro, in un dialogo con il soprano molto serrato sotto il profilo imitativo e contrappuntistico. Da segnalare il cromatismo dell'armonizzazione, affidata al timbro pastoso e caldo dell'organo. Non manca un breve recitativo di preparazione alla solennità della nuova frase musicale, avviata dal soprano e sviluppata dal coro, seguendo una linea di larga cantabilità.

Testo delle parti vocali

Hör mein Bitten, Herr, neige dich zu mir, au deines Kindes Stimme habe acht! Ich bin allein: wer wird mir Tröster und Helfer sein? Ich irre ohne Pfad in dunkler Nacht! Hör' mein Bitten, Herr, neige dich zu mir, auf deines Kindes Stimme habe acht!

Ascolta la mia preghiera, o Signore, volgiti verso di me, dà ascolto alla voce del foglio tuo! Io sono solo, chi mi consolerà e salverà? io erro s'enza meta nell'oscura notte! ascolta la mia preghiera, o Signore, volgiti verso di me, dà ascolto alla voce del figlio tuo!

Die Feinde sie droh'n und heben ihr Haupt: «Wo ist nun der Retter, der ihr geglaubt?» Sie lästern dich täglich; sie stellen uns nach und halten die Frommen in Knechtschaft und Schmach.

I nemici minacciosi alzano il capo e dicono: «ove è il Salvatore, a cui credete? » Essi bestemmiano ogni giorno, ci perseguitano, nella vergogna e nell'infamia tengono le anime pie.

Mich fasst des Todes Furcht bei ihrem Dräu'n! Sie sind unzählige, ich bin allein; mit meiner Kraft kann ich nicht widersteh'n; Herr, kämpfe du für mich, Gott, hör' mein

Il terrore della morte, per la loro minaccia, mi attanaglia! Innumerevoli essi sono, mentre io tutto solo; con le mie forze non posso resistere, o Signore, combatti tu per me,

Fleh'n!

o Dio, ascolta il mio pianto!

0 könnt' ich fliegen wie
Tauben dahin, weit hinweg
vor dem Feinde zuflied'n! In
die Wüste eilt' ich dann fort,
fände Ruhe am schattigen Ort.

Potessi io fuggire là come le
colombe, fuggir via lontano
dal nemico! nel deserto io
m'affrettavo, trovavo rifugio in
un luogo ombroso.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia

**MEERESSTILLE UND GLÜCKLICHE FAHRT
(CALMA DI MARE E VIAGGIO FELICE)**

Ouverture da Concerto in re maggiore per orchestra, op. 27 (MWV P5)

Musica: Felix Mendelssohn-Bartholdy

Ispirato da un poema di Johann Wolfgang von Goethe

- Adagio. Molto Allegro e vivace. Allegro maestoso

Organico: ottavino, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, controfagotto, serpente, 2 corni, 3 trombe, timpani, archi

Composizione: Berlino, 18 Aprile 1828

Prima esecuzione: Berlino, Singakademie am Unter den Linden, 18 Aprile 1828

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1833

Dedica: al principe di Prussia

L'Ouverture da Concerto *Meeresstille und glückliche Fahrt* fu pubblicata nel 1832, poco dopo l'altra e più celebre Ouverture intitolata *La grotta di Fingal*. In realtà la sua composizione era stata iniziata fin dal 1828, quando Mendelssohn aveva solo diciotto anni. *Mare calmo e viaggio felice* fu ispirata da due poemi di Goethe, dai quali peraltro Mendelssohn trasse piuttosto la lirica intonazione e il sentimento della natura che non la drammaticità dell'invenzione fantastica.

L'Ouverture si apre con un'ampia e serena frase melodica, che nel tratteggio e nell'atmosfera armonica chiaramente prelude a Wagner. Da essa sorge, sul ponte di una brevissima fanfara per fiati, il tema vero e proprio dell'Ouverture, appassionato e fervente, non privo di spunti e riecheggiamenti beethoveniani, specie dal *Fidelio*.

FERNANDO PREVITALI



L'ecclettismo del lavoro è però solo apparente: la trama orchestrale ha quella fluidità e liquidità che rende così tipica la musica sinfonica di Mendelsohn, bagnandola di un colore tutto particolare, fatto come di luce e di aria, quasi una sospensione del suono nello spazio. L'ampio sviluppo del tema si chiude su una squillante fanfara delle trombe, che si interrompe su una brevissima ripresa conclusiva della distensione melodica iniziale.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 3 Gennaio 1960,
direttore Fernando Previtali**

**DIE HEBRIDEN "FINGALS HÖHLE"
(LE EBRIDI "LA GROTTA DI FINGAL")**

Ouverture da concerto in si minore per orchestra, op. 26 (MWV P7)

Musica: Felix Mendelssohn-Bartholdy

- Allegro moderato. Animato in tempo

Organico: 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, timpani, archi

Composizione: Roma, 30 Dicembre 1830

Prima esecuzione: Londra, Philharmonic Society, 14 Maggio 1832

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1833

Nel 1829, all'età di vent'anni, Felix Mendelssohn abbandonava Berlino per affrontare un lungo viaggio europeo che completasse la sua formazione musicale e consolidasse la sua notorietà al di fuori della sua città di residenza dove aveva colto, nel maggio dello stesso anno, una clamorosa affermazione dirigendo una feconda riesumazione della *Passione secondo Matteo* di Bach. Nel corso del viaggio il giovane avrebbe visitato Austria, Italia e Svizzera, ma la prima tappa fu la Gran Bretagna; conquistata Londra con l'esecuzione della sua *Sinfonia in do minore*, il compositore si concesse un periodo di vacanza in Scozia e ai primi d'agosto raggiunse le isole Ebridi, in una delle quali, Staffa, ebbe

modo di visitare la celebre grotta di Fingal, splendido paesaggio favolistico per i colori, i riflessi, gli echi irreali.

L'impressione riportata da questa visita fu enorme: «Per farvi comprendere come mi sia sentito strano alle Ebridi, mi è venuto in mente quello che vi mando...», scriveva ai familiari, accludendo uno schizzo di venti battute; da quell'abbozzo sarebbe nata l'Ouverture nota sotto il doppio nome di *Le Ebridi* o *La grotta di Fingal*.

KURT MASUR



La partitura subì una gestazione piuttosto complessa tanto che se ne contano almeno tre redazioni (secondo alcuni studiosi quattro, le ultime due estremamente simili).

La prima versione fu ultimata oltre un anno dopo la visita alle Ebridi, nel settembre 1830, a Venezia, con il nome di *L'isola solitaria* (*Die einsame Insel*), e parve all'amico Moscheles così mirabile da non meritare alcuna modifica; quasi altri due anni sarebbero trascorsi prima dell'esecuzione della versione definitiva, avvenuta a Londra nel maggio 1832 e accolta con grande entusiasmo.

Entusiasmo che non si è mai affievolito; anche oggi *La grotta di Fingal* è considerata una delle migliori partiture sinfoniche del compositore amburghese, felicemente riassuntiva del suo stile giovanile. Già il genere dell'Ouverture, ormai autonomo rispetto alla funzione teatrale e destinato all'esecuzione Concertistica, assume in Mendelssohn un'importanza particolare, rivestendosi di un contenuto programmatico e anticipando così sotto alcuni aspetti il Poema sinfonico.

Nell'op. 26 Mendelssohn fece convogliare tematiche di differente estrazione, come l'epos delle leggende gaeliche e le impressioni paesaggistiche che così tanto lo avevano colpito; il risultato può essere considerato uno splendido, suggestivo bozzetto, dove il movimento delle onde e gli echi della grotta trovano una viva raffigurazione.

Tale interpretazione, di cui si compiacque ovviamente il secolo passato, ha lasciato il posto in tempi più recenti a una più attenta indagine sulla scrittura mendelssohniana; costruita in forma-sonata, l'Ouverture si basa su un breve tema principale fortemente caratteristico; davvero magistrale è il lavoro di elaborazione tematica, che con ampie modulazioni, trasformazioni del tema, comparsa di idee secondarie contrastanti, si lascia ammirare in sé e per sé, come affresco sinfonico, al di fuori di implicazioni contenutistiche.

E dell'ambivalenza interpretativa di cui può essere oggetto la partitura sono testimonianza gli entusiastici apprezzamenti di due compositori dall'estetica nettamente contrapposta, Johannes Brahms e Richard Wagner.

Arrigo Quattrocchi

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 8 Novembre 2008, direttore Kurt Masur**

DAS MÄRCHEN VON DER SCHÖNEN MELUSINE (LA BELLA MELUSINA)

Ouverture da concerto in fa maggiore per orchestra, op. 32 (MWV P12)

Musica: Felix Mendelssohn-Bartholdy
Ispirato da un dramma di Franz Grillparzer

- Allegro con moto

Organico: 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, timpani, archi

Composizione: Düsseldorf, 7 Aprile 1833

Prima esecuzione: Londra, Philharmonic Society, 7 Aprile 1834

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1833

L'ouverture «*La bella Melusina*» fu composta nel 1834-35 per una rappresentazione del dramma di Grillparzer, dramma sul quale, per un momento, si era fermata anche l'attenzione di Beethoven come possibile soggetto di un'opera. Qualche anno più tardi, Mendelssohn scriveva alla sorella Fanny che considerava *La bella Melusina* come la più perfetta e la più melodiosa delle sue *ouvertures*. Nonostante la sua più volte dichiarata antipatia per Mendelssohn e per la sua musica, Wagner sembra essersi ricordato di questa pagina iniziando la composizione dell'*Oro del Reno*.

L'argomento della leggenda che ha dato origine al dramma - e che si ritrova in un «romanzo» di Jean d'Arras, scritto verso la fine del sec. XIV - è questo:

Dopo l'uccisione del figlio del re di Bretagna, Raimondino conte di Tolosa fugge nei boschi del Morbilhan. Qui incontra Melusina, creatura di rara bellezza, e se ne innamora. Melusina, che ricambia il suo sentimento, lo sposa, e non gli chiede altra cosa che di esser lasciata sola ogni giorno di sabato. Raimondino accetta senza chieder spiegazioni. Il matrimonio è felice, ed è allietato dalla nascita di due figli. Melusina - che è una fata - con le sue arti aiuta il marito a sconfiggere tutti i suoi nemici, e a diventare principe di Lusignano. Ciò che non ha detto al marito è di essere sotto il peso di una terribile maledizione che la

costringe, un giorno ogni settimana, a trasformarsi in orrido serpente. Raimondino, felice, non ha mai chiesto alla moglie il motivo del suo isolamento settimanale: un giorno dimentica il patto ed entra nella stanza della moglie che trova trasformata in serpente. Ne è inorridito e addolorato, tanto più che essendo stato scoperto l'incantesimo, Melusina non può più restare con lui, e deve lasciare il mondo dei mortali.

PETER MAAG



**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 22 Gennaio 1961,
direttore Peter Maag**

**EIN SOMMERNACHSTRAUM
(SOGNO D'UNA NOTTE D'ESTATE), OP. 21 (MWV P3)**

Ouverture da concerto in mi maggiore per orchestra

Musica: Felix Mendelssohn-Bartholdy

- Allegro di molto

Organico: 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, oficleide, timpani, archi

Composizione: Berlino, 6 Agosto 1826

Prima esecuzione: Stettino, Stadttheater, 20 Febbraio 1827

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1830

Scritta per la musica di scena del dramma "Sogno di una notte di mezza estate" di Shakespeare; per la versione completa vedi op. 61

Addì 19 novembre 1826 a Berlino, nella lussuosa residenza paterna della Leipziger Strasse, presente una piccola udienza di familiari e di amici, Felix Mendelssohn suonò al pianoforte a quattro mani con la sorella Fanny la sua nuovissima composizione ispirata da Shakespeare. Si trattava di un'ouverture da concerto, nella quale il ragazzo diciassettenne aveva tradotto in suoni le impressioni riportate dalla lettura del *Sogno di una notte di mezza estate*.

Come era solito fare, aveva buttato giù le sue note direttamente in partitura: per una ragazza di buona famiglia come Fanny, leggere a quattro mani una partitura fresca d'inchiostro non costituiva un problema, anche se non si fosse chiamata Mendelssohn-Bartholdy e non avesse avuto a fianco un fratellino come Felix.

In questa serra domestica affettuosa, un tantino sofisticata e satura di una cultura mondanamente eclettica non meno che solidissima, s'aprì dunque questo fiore di un talento precoce e prodigioso: non sapremmo se più per l'intrinseca qualità di ciò che andava producendo o per quella quasi provocante felicità che non sempre aveva accompagnato i favolosi esordi dello stesso Mozart. Il quale - sia detto a sua maggiore gloria - come ogni grande santo conobbe fin dagli inizi dubbi, smarrimenti, dolore e perfino (o eroica virtù) si lasciò indurre in tentazione con qualche

strafalcione di contrappunto, pazientemente corretto dal buon Padre Martini. Mendelssohn non divenne santo, per la chiara ragione che era nato cherubino o serafino: gerarchie angeliche (come un tempo c'insegnava il catechismo) le più vicine a Dio, quindi le più perfette, immote e luminose: forse troppo.

FANNY MENDELSSOHN



Fuor di metafora, molte sono le cose che, in quel pezzo di musica, caduto dal cielo, fanno paura per la loro raggiante perfezione. Il magistero della forma e del cesello orchestrale; l'idea poetica che pare accendersi alle parole stesse del titolo della *féerie* scespiriana, irradiando ovunque visioni di sogno tradotte in suoni.

Suoni di natura, e di sovrannatura, in quel bulichìo luminoso e lieto di foreste immaginarie popolate di fate e di elfi benigni, inclini tutt'al più a bonari scherzi. Ogni descrittivismo grettamente realistico è bandito, o tutt'al più confinato ai margini di una poetica dove il bello detiene saldissimamente le sue secolari posizioni contro le oscure minacce del vero e del soggettivo.

Così il raglio asinino di Bottom, le fanfare festive del corteggio di Oberon si traducono, una volta per sempre, in puri segni musicali. Quando, quindici anni dopo, il Maestro ritornerà sulla prediletta pièce scespiriana per farle dono di un corpo organico di musiche di scena, non potrà che riandare al prodigio della propria adolescenza, irradiandone l'eco nei numeri vocali e strumentali di una partitura che poco aggiunge a quanto era già stato detto una volta per tutte, nell'Ouverture: manifesto imperfettibile di quel romanticismo immaginario che Mendelssohn, da quel gran signore e israelita saggio che era, aveva pensato bene, a scanso di pericoli, di costruirsi nel luogo più sereno e appartato del suo privato giardino spirituale.

Giovanni Carli Ballola

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 26 gennaio 1975,
direttore Francesco Cristofoli**

RUY BLAS

Ouverture in do minore per orchestra, op. 95 (MWV P15)

Musica: Felix Mendelssohn-Bartholdy
per il dramma *Nôtre-Dame de Paris* di Victor Hugo

- Lento. Allegro molto

Organico: 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, timpani, archi

Composizione: Lipsia, 8 Marzo 1839

Edizione: Kistner, Lipsia, s. a.

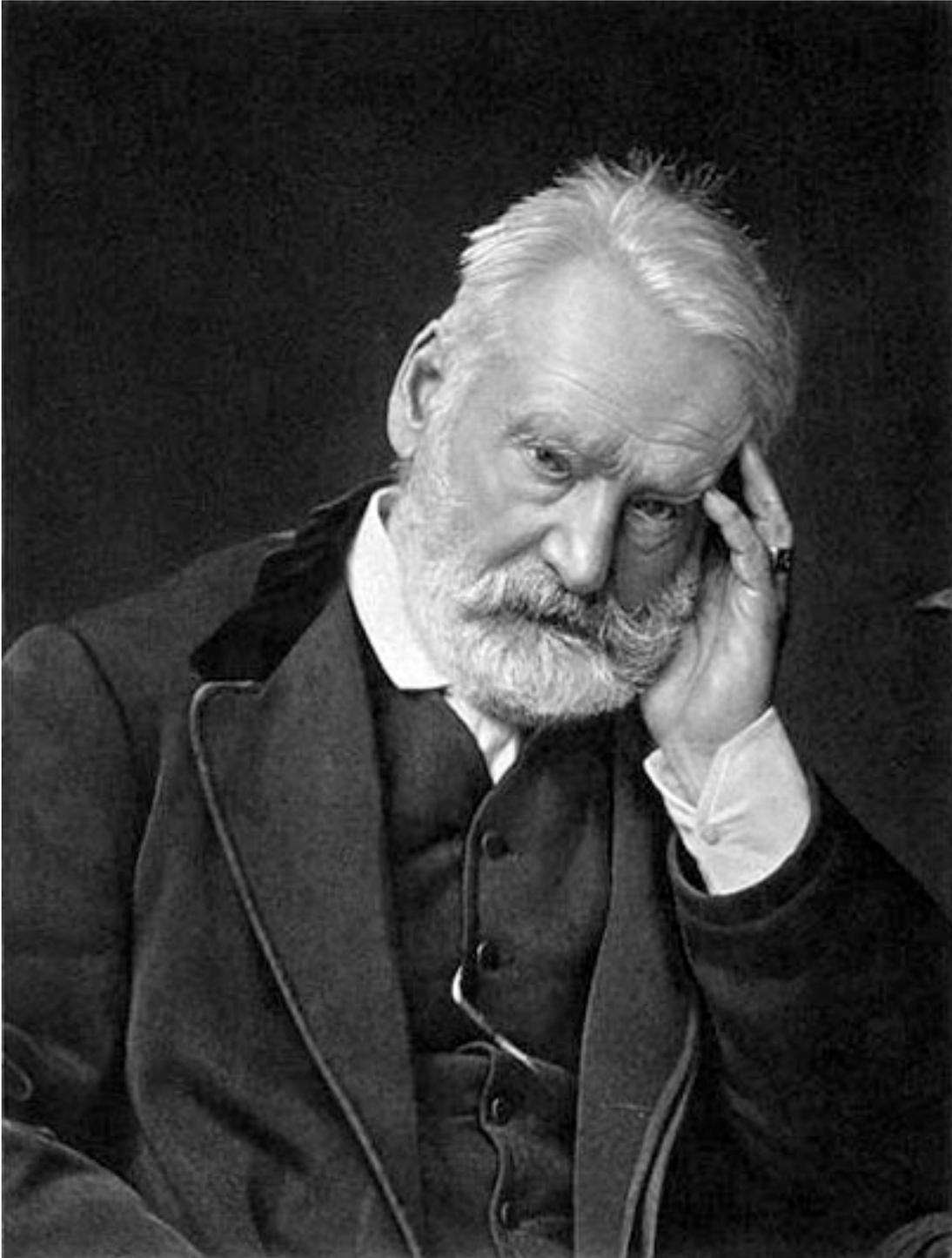
La prima idea di questo lavoro risale al marzo 1839 allorché fu programmata una rappresentazione del dramma di Victor Hugo al teatro di Lipsia e il musicista ricevette l'incarico di comporre una Ouverture. Mendelssohn, che già nel 1832 aveva manifestato la sua avversione per *Nôtre-Dame de Paris* e, in genere per la produzione teatrale dello scrittore francese, dopo aver letto il lavoro lo giudicò «indegno e abominevole oltre ogni dire» e rifiutò la commissione, dichiarandosi disponibile a scrivere tutt'al più una romanza.

Tuttavia la reazione dei committenti, i quali avevano ipotizzato che il rifiuto fosse dovuto all'incapacità del compositore di scrivere una Ouverture in pochi giorni, ferì il suo orgoglio e, quasi lanciando una sfida a se stesso, tornò sulle sue decisioni; accettato l'incarico, portò a termine il lavoro in pochissimo tempo, dimostrandoci di saper orchestrare senza problemi anche un'opera che non stimolava la sua ispirazione. Lo stesso Mendelssohn in due lettere scritte alla madre il 14 e il 18 marzo del 1839 svelò i retroscena della sua collaborazione con il teatro di Lipsia: «Dopo aver riflettuto sulla questione la sera, ho cominciato la mia partitura. C'è stata una prova per tutta la mattina del mercoledì: il giovedì concerto. Pertanto il venerdì mattina l'Ouverture era dal copista. Provata il lunedì per tre volte nella sala da concerto e una volta in teatro fu eseguita la sera stessa con l'infame lavoro e devo dire che mi ha divertito più di qualsiasi altra composizione».

In realtà l'Ouverture che secondo Eduard Hanslick è un piccolo capolavoro «di ribellione giovanile e spirito cavalleresco», rappresenta

una sorta di bravata suscitata dal risentimento del compositore nei confronti dei poco fiduciosi committenti, ma tutto sommato non fu che il pretesto per scrivere una Ouverture da Concerto.

VICTOR HUGO



La singolare attitudine per la scrittura orchestrale, che fu sempre oggetto di ammirazione da parte dei contemporanei, indusse infatti Mendelssohn ad impegnarsi nella composizione di un lavoro che pur non stimolando la sua fantasia, gli forniva l'occasione di cimentarsi con una pagina ricca di contrasti di colore che, per la prima volta, vengono delineati con insolito vigore; soprattutto nella grande introduzione che prepara lo sviluppo dei temi, essi vengono collocati su uno sfondo ritmico di grande effetto e, pur non raggiungendo l'intensità drammatica del dramma di Hugo, si presentano con i caratteri propri di una Ouverture teatrale, con i difetti e con i pregi che tale genere di composizione comporta.

Nonostante taluni accenti si rivelino talora retorici, il lavoro è fluido, scorrevole, magistralmente orchestrato e mantenuto entro i limiti di un gusto ammirevole per equilibrio sonoro e varietà timbrica.

Raoul Meloncelli

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 12 Dicembre 1993;
Wolfgang Sawallisch direttore**

CONCERTO IN MI MINORE PER VIOLINO E ORCHESTRA, OP. 64 (MWV O 14)

Musica: Felix Mendelssohn-Bartholdy

1. Allegro molto appassionato (mi minore)
2. Andante (do maggiore)
3. Allegretto non troppo (mi minore). Allegro molto vivace (mi maggiore)

Organico: violino solista, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, timpani, archi

Composizione: Francoforte, 16 Settembre 1844

Prima esecuzione: Lipsia, Gewandhaus Saal del Conservatorio, 13 Marzo 1845

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1845

Il *Concerto per violino e orchestra in mi minore op. 64* di Mendelssohn fu e rimane uno degli *evergreen* dei repertori internazionali e uno dei capisaldi della letteratura per lo strumento. Come la gran parte dei Concerti di epoca romantica, anche questo illustra a pieno titolo la collaborazione tra compositore e interprete, in questo caso il violinista Ferdinand David, primo violino dell'Orchestra del Gewandhaus.

Nel luglio 1838 Mendelssohn scriveva all'amico: «Vorrei proprio scrivervi un Concerto per violino per il prossimo inverno, ne ho in testa uno in *mi bemolle*, il cui inizio non mi lascia un minuto di pace». Ma dovette passare un anno prima che il compositore facesse di nuovo allusione alla sua proposta, e solo come risposta ad un nuovo invito di David: «È molto gentile da parte vostra reclamare da me il Concerto», scrisse nell'agosto 1839, «e io ho il più vivo desiderio di scrivervene uno, ma il compito non è semplice. Voi lo vorreste brillante, e come credete che uno come me lo possa! Il primo assolo deve essere tutto nella tonalità di mi».

Celiando, Mendelssohn alludeva forse al carattere più osservato che permeava il suo primo tentativo nel genere, il *Concerto in re minore*, scritto nel 1822 a soli tredici anni, in cui è manifesta l'impronta bachiana anche se già smalzata la conoscenza dello strumento. L'opera tuttavia

non fu completata che nel settembre 1844, durante un soggiorno di convalescenza a Soden, presso Francoforte sul Meno, e continuamente perfezionata prima di darla all'editore per la stampa nel dicembre. Conobbe la sua prima esecuzione, assente l'autore ammalato, il 13 marzo 1845 con David e sotto la direzione del danese Niels Cade. Il 3 ottobre 1847 Mendelsshon potè invece ascoltarlo nell'esecuzione del giovane Josef Joachim, appena un mese prima di morire.

HILARY HAHN



Lavorando al Concerto Mendelssohn consultò regolarmente il violinista sia per questioni di struttura formale e di dettagli che sugli aspetti pratici della scrittura per solo. Di più, una buona parte della cadenza del primo movimento come noi la conosciamo, si crede sia stata scritta proprio da David. Il carattere esecutivo del pezzo, tuttavia, è legato all'equilibrio che deve instaurarsi tra virtuosismo e rigore, in una asciuttezza che non ammette sbavature sentimentali pur nell'ampia retorica espressiva romantica.

Il primo tema del primo movimento *Allegro molto appassionato*, nonostante la melodia seducente, è di grande semplicità e di mezzi armonici relativamente contenuti. Nella nebbia degli archi gravi, scandita da due colpi del timpano esso si stacca con il caratteristico ritmo anapestico. L'orchestra (a due) è sempre ancella del solista e ne riprende il tema nell'esposizione presentando poi un tema derivato dal primo che il solista si affretta a riprendere variandolo. I fiati introducono il secondo tema in sol maggiore con andamento di semplice corale e il dialogo col solista nello sviluppo prosegue fino alla cadenza, articolatissima, che, con una certa novità formale, precede la ripresa. Il rientro dell'orchestra affiora dalle ultime battute in pianissimo del violino e l'effetto di sospensione è straordinario. La ripresa con il riascolto del tema di corale precede la coda brillante che si conclude con una nota tenuta del primo fagotto che permette di collegare questo movimento direttamente all'*Andante*. Questo "sipario" che dal mi minore conduce al do maggiore rievoca paesaggi beethoveniani e costituisce il fondale ideale perché la melodia purissima in forma di Lied tripartito possa aprirsi. La grazia del tema è decisamente sentimentale e intimistica e offre all'esecutore la possibilità di sfoggiare arcate, legati e note tenute. I corni e l'orchestra introducono la sezione centrale che vira verso un tono più drammatico fino alla riesposizione del Lied che conclude in pianissimo il movimento.

L'*Allegro molto vivace* in mi maggiore è preceduto da una frase recitativa di poche battute con funzione di collegamento, in realtà più emotivo che strutturale, nella quale riappare in forma variata il tema dell'*Allegro molto appassionato*.

In tal modo lo stacco *Leggero* dell'arpeggio del violino offre un effetto plastico superiore, dando vita ad un movimento elegante in forma di Rondò-Sonata. Anche questo appare di semplicità melodica e armonica,

anche se Mendelsshon "sporca" di cromatismi i movimenti del basso che appaiono fra il primo e il secondo tema, fra la ripresa e la coda e fra la coda e la cadenza conclusiva per creare interesse.

WOLFGANG SAWALLISCH



Il dialogo con l'orchestra si fa più serrato, nello scambio reciproco dei temi, dando modo al solista di esporsi con gli effetti di pizzicato e di staccato all'ottava acuta.

La cadenza finale annunciata dai trilli ascendenti del violino, punteggiati dai fiati, conclude con slancio e brillantezza il movimento, nella cifra tipica di Mendelssohn che non rinuncia alla costruzione "dotta" ma la dissimula in una superiore eleganza formale.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 6 Aprile 2002, direttore Wolfgang Sawallisch, violino Hilary Hahn**

**CONCERTO IN RE MINORE
PER VIOLINO E ARCHI, MWV 03**

Musica: Felix Mendelssohn-Bartholdy

1. Allegro
2. Andante
3. Allegro

Organico: violino solista, 2 violini, viola, basso continuo

Edizione: Peters, New York, 1952

Dedica: Eduard Rietz

Il **Concerto in re minore per violino e orchestra d'archi** venne alla luce soltanto nel 1952 quando il grande violinista Yehudi Menuhin lo riscoprì e lo pubblicò per i tipi di Peters. Racconta lo stesso Menuhin nella prefazione alla prima edizione: «*La mia prima conoscenza di questo meraviglioso Concerto avvenne all'inizio della primavera del 1951 a Londra. Il manoscritto mi venne offerto da un membro della famiglia Mendelssohn, ora residente in Svizzera. Nel 1853 la vedova del compositore lo diede al più grande amico di famiglia e miglior violinista del periodo, Ferdinand David*». Il Concerto venne scritto da Mendelssohn nel 1822 per Eduard Rietz, amato maestro e amico del giovane Felix; quest'ultimo dovette essere particolarmente affezionato a questa pagina se è vero, come è vero, che presenta diverse analogie col più famoso «*fratello maggiore*» in *mi minore op. 64*, come rileva puntigliosamente Menuhin nella prefazione citata. Entrambi i Concerti sono in una tonalità minore scura e tumultuosa, presentano cadenze soliste scritte nel secondo e nel terzo movimento e hanno in comune anche un passaggio musicale, un lungo «solo» fatto da veloci note nell'ultimo movimento del *Concerto in re minore* che ricorda molto un passaggio analogo nell'*Allegro molto vivace* del *Concerto in mi minore*,

poco prima della ripresa tematica. Credo che, al di là delle analogie, questo gioiello vada apprezzato per quello che è: una pagina fresca, ricca di invenzioni tematiche e guizzi virtuosistici, con una concezione armonica «schubertiana», fatta più di morbidi trapassi che di tensioni attrattive.



L'**Allegro** si apre con un primo tema perentorio ed energico presentato in ottava da tutta l'orchestra; sono quattro battute (cinque veloci note discendenti seguite da un arpeggio tonale ascendente) che non consentono repliche e fissano tonalità e carattere del movimento. Il secondo tema, in fa maggiore, riprende un motivo cromatico che già avevamo udito nelle prime battute, ma subito viene spazzato via dal ritorno veemente del primo tema che conclude l'esposizione orchestrale. L'ingresso del violino solista è da protagonista assoluto: le rapide scale e le guizzanti agilità si sovrappongono alla voce dell'orchestra che sommessamente ripete la testa del primo tema. Nel corso della sua esposizione tematica il violino in realtà non tocca mai il tema principale, appannaggio esclusivo dell'orchestra che lo fa circolare con insistenza in diverse tonalità. Il solista ora preferisce «cantare», con un nuovo motivo in re minore cui fa seguito una sorta di variazione del secondo tema, in fa maggiore. Ma tutto il discorso musicale si svolge con una leggerezza e una levità assolute: si ascolti ad esempio la coda dell'esposizione, dominata dalle rapide e delicate figurazioni del solista, evidente ricordo della passione mozartiana di Mendelssohn. Lo sviluppo, aperto come di norma dall'orchestra, è basato sulle prime cinque veloci note del tema principale e si articola in cinque episodi; il secondo e il terzo sono dominati dall'impeto virtuosistico del solista, in primo piano grazie a una cascata di arpeggi, scalette e altre tipiche figurazioni violinistiche, mentre l'orchestra incessantemente fa circolare la testa del tema principale in svariate tonalità. La ripresa avviene col secondo tema, cui fa seguito l'episodio dal carattere «mozartiano», già udito nell'esposizione. Un'ultima apparizione del terzo tema, ora presentato dal solista con un canto dolce e struggente, precede la ripresa conclusiva del tema principale e la folgorante coda orchestrale.

L'**Andante** centrale è un'oasi di intenso ma semplice lirismo: il tema principale, presentato dall'orchestra nella tonalità di re maggiore con una scrittura calda e compatta, è un *Volklied*, un canto popolare; dopo una breve cadenza del solista, Mendelssohn trascolora improvvisamente nella calda tonalità di si bemolle e poi ancora di mi maggiore con un effetto di «colore» armonico veramente suggestivo, di marca schubertiana. Il tema popolare ritorna nell'episodio successivo nel quale solista e orchestra lo elaborano con semplicità. Una successiva variazione precede la cadenza del solista e l'ultima apparizione del tema popolare, sotto il quale

«tambureggia» ora un pedale di dominante. Le ultime note del solista nel registro acuto suonano come un intenso e malinconico epilogo.

UTO UGHI



Quasi senza soluzione di continuità (*Attacca subito*, recita la partitura) si apre il travolgente **Allegro** conclusivo, un rondò basato su un tema di aria russa dal piglio deciso esposto dal solista e subito ripreso e variato dall'orchestra: qui c'è tutta l'energia musicale del giovane Mendelssohn, fatta di funambolismi tecnici e ritmi serrati.

Gli episodi si susseguono con incedere incalzante quasi travolgendo l'ascoltatore: a una sezione di marca decisamente virtuosistica segue una cadenza del solista e una ripresa del tema principale.

Un ultimo episodio di sviluppo precede la ripresa del tema principale e la coda conclusiva.

Alessandro de Bei

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 20 Aprile 1990, direttore e violino Uto Ughi**

RONDÒ BRILLANTE IN MI BEMOLLE MAGGIORE PER PIANOFORTE E ORCHESTRA, OP. 29 (MWV O10)

Musica: Felix Mendelssohn-Bartholdy

- Presto

Organico: pianoforte solista, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, timpani, archi

Composizione: Düsseldorf, 29 Gennaio 1834

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1835

A Düsseldorf, dove Mendelssohn ricoprì la carica di direttore musicale dal settembre 1833 all'agosto 1835, il compositore scrisse il **Rondò brillante op. 29**, che fu completato il 29 gennaio del 1834. Si tratta di un lavoro strutturato in forma di libero rondò, con l'alternanza del tema ritornello (*refrain*) a episodi eminentemente solistici. Sono presenti anche un tema lirico e uno più energico, di stampo eroico, che rappresentano il materiale di base del brano. Più in generale spicca il carattere brillante del *Rondò*, dominato dal virtuosismo pianistico e dalla scintillante scrittura orchestrale. E ciò traspare sin dall'inizio, con il *Presto* introdotto da uno squillo di fanfara e, subito a seguire, l'esposizione del tema principale, un'idea briosa seguita da una frase scalare e staccata in crome, chiusa da un elemento caratteristico in levare. Segue la ripresa orchestrale del *refrain* e l'espansione della frase in crome che nel finale si caratterizza per la ripetizione del segmento in levare.

Ancora fa capolino il *refrain*, ma con funzione di frase di collegamento; porta a un episodio virtuosistico del piano punteggiato dall'*incipit* tematico, sino a infrangersi sul medesimo motivo trasformato in severo motto di chiusa. Dopo tanta agitazione si apre un'oasi di pace con il tema lirico del pianoforte, mentre sullo sfondo risuona talvolta l'ondulato segmento ritmico dell'*incipit* del *refrain*. Dall'elemento caratteristico della frase in crome si avvia un secondo episodio del solista, ancora di limpida tecnica; sfuma in una frase di collegamento che precede il ritorno non testuale ma in gran stile dell'introduzione di fanfara e poi del *refrain*; la frase in crome prepara anche nei colori armonici una parte sviluppativa, il centro del *Rondò*, in grado, se possibile, di mettere ancor più in mostra il virtuosismo del piano.

Ecco dunque profilarsi un motivo eroico su intervallo di salto d'ottava, cui si alternano le volate del solista derivate da un segmento dell'introduzione; il motivo di salto è sfruttato in imitazione per ampi stralci in modo minore; di seguito subentra il terzo episodio solistico, tratteggiato dai richiami del tema eroico che poi ancora emerge con forza nel «tutti» dell'orchestra e solo alla fine rallenta. Tramite l'*escamotage* dell'anticipazione di un frammento del motivo lirico al piano si compie il *trait d'union* per la ripresa testuale dello stesso tema lirico nel canto del piano (poi dell'orchestra), sempre accompagnato dall'ondulato segmento ritmico dell'*incipit* del *refrain*.



Il riemergere dell'elemento caratteristico in levare dà la stura alla ripresa del secondo episodio solistico sotto altre vesti tonali; ora la frase di collegamento non è però seguita dalla fanfara, né dal *refrain*, come in precedenza, ma dal motivo eroico scorciato, pure alternato alle brevi volate del solo.

Dunque Mendelssohn presenta una ripresa decisamente sui *generis* del materiale, per nulla simile alla fase espositiva precedente.

La perorazione finale giunge come il giusto epilogo di questa agitata fremente composizione: ecco di nuovo l'elemento caratteristico, ma questa volta ancor più reiterato; introduce il refrain principale e l'ultimo, sfavillante episodio solistico, ben sostenuto dagli accenti dell'orchestra e, nella coda, dalla breve citazione dell'elemento in levare e del refrain.

Marino Mora

Testo tratto dal libretto inserito nel CD allegato al numero 177 della rivista Amadeus

CAPRICCIO BRILLANTE IN SI MINORE PER PIANOFORTE E ORCHESTRA, OP. 22 (MWV 08)

Musica: Felix Mendelssohn-Bartholdy

- Andante
- Allegro con fuoco

Organico: pianoforte solista, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, timpani, archi

Prima esecuzione: Londra, Philharmonic Society, 25 Maggio 1832

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1831

Il **Capriccio brillante in si minore op. 22** di Mendelssohn, risalente al soggiorno di Londra (1832), risente dell'influenza di Carl Maria von Weber, di cui il compositore era grande ammiratore, e del suo *Konzertstück op. 79*, dominato, come l'*op. 22*, da un tema di marcia. L'orchestrazione sfavillante ben denota anche il carattere del brano, davvero bizzarro, «capriccioso» come indica il titolo, con frequenti cambiamenti, elementi di scherzo, eventi sorprendenti.

Di condotta formale piuttosto libera, mette in mostra l'agilità del solista con frequenti passaggi di sicuro effetto, sottolineandone spesso le doti timbriche e il virtuosismo, un aspetto che ci ricorda il livello di eccellenza del Mendelssohn pianista. Dal punto di vista strutturale è possibile rinvenire, comunque, un preciso schema di riferimento, con una prima sezione in tempo **Andante**, che funziona da introduzione, e una seconda in tempo *Allegro con fuoco* costruita in forma-sonata.

Rintocchi in arpeggio sono l'apertura del *Capriccio*, quasi un motto scandito in accordi che dà corpo e consistenza a una melodia cantabile sovrastante; sottili nebbie si alzano a rivelare con caratteristiche evocative, di serenata (nella coda), lo scenario che si apre. Ecco dunque l'irrompere dell'**Allegro con fuoco**, con la sua esposizione aperta da una fremente sezione di preparazione e subito a seguire il primo gruppo con il brillante, scalpitante e «capriccioso» tema principale in Si minore esposto dal piano.

Subentra una frase secondaria dagli accordi ribattuti che si rivelerà più avanti molto sfruttata, mentre un elemento in levare preso in imitazione

inaugura un progressivo, furioso crescendo e funziona da materiale per il ponte alla dominante (La maggiore) della tonalità relativa. Questa, una volta raggiunta è consolidata attraverso una frase di collegamento solo via via più calma, sino alle morbide appoggiature finali.

CARL MARIA VON WEBER



Il secondo tema è quello caratteristico di marcia, pronunciato a piena orchestra nella formazione che richiama la banda militare con fiati e percussioni e un ben sviluppato dialogo col «solo».

Mendelssohn ce lo fa sentire più volte, attraverso frasi concatenate ed eleganti varianti che trapassano anche nell'epilogo, sino alla brillante cadenza del pianoforte.

Ma è ancora il tema di marcia a sovrastare lo sviluppo, aprendolo in modo inusitato nel registro più grave, tingeggiandolo cupamente nel brontolio di fagotti, corni, violoncelli e contrabbassi e ancora riproponendolo sotto varie luci tonali, intrecciato pure con gli arpeggi avvolgenti che costituivano parte integrante del primo tema.

La ripresa è molto variata rispetto all'esposizione, di cui compaiono solo alcuni tratti mentre altri se ne aggiungono: versione sintetica del primo tema, variante elaborata della frase secondaria su accordi e note reiterati a piano e orchestra, ricomparsa delle appoggiature finali.

Torna ancora il secondo tema di marcia, ma questa volta con una sorprendente presentazione in forma di salottiera eleganza affidata al pianoforte, poi alimentata dal peso orchestrale in una veste assai espressiva, persino un po' eroica.

Ancora il tema di marcia, reso esile dal canto del piano, è frase di passaggio per l'epilogo, un passo di deciso tono toccantistico su cui emerge a tratti l'elemento ritmico puntato del secondo tema.

Nella coda, su elementi reiterati e ancora accenni alle note ribattute della frase secondaria, il dialogo si conclude con una perentoria frase discendente basata sul profilo del secondo tema.

Marino Mora

Testo tratto dal libretto inserito nel CD allegato al numero 177 della rivista Amadeus

CONCERTO IN MI MAGGIORE PER DUE PIANOFORTI E ORCHESTRA, MWV O 5

Musica: Felix Mendelssohn-Bartholdy

1. Allegro vivace
2. Andante non troppo
3. Allegro

Organico: 2 pianoforti, flauto, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, timpani, archi

Composizione: Berlino, 17 ottobre 1823

Edizione: M.-Gesellschaft, Lipsia, 1960

Soltanto dopo la seconda guerra mondiale è stato possibile agli studiosi dell'opera di Mendelssohn prendere visione presso la biblioteca di Stato di Berlino dei manoscritti di due *Concerti* per due pianoforti e orchestra e di un *Concerto* in Re minore per violino e orchestra, inseriti nel catalogo di questo musicista, ma raramente eseguiti dopo la sua morte. Fu proprio un discendente del compositore ad ottenere le fotocopie dei due *Concerti* per due pianoforti e orchestra, quello in Mi maggiore datato 1823 e quello in La bemolle, risalente al 12 novembre 1824, scritti dal musicista rispettivamente all'età di 14 e 15 anni.

Molto probabilmente i due lavori erano stati composti per essere suonati dallo stesso Mendelssohn e dalla sorella Fanny in una di quelle serate musicali organizzate in casa del compositore e in cui convenivano letterati e artisti illustri della cultura tedesca nella Berlino di quel tempo. Si ha notizia anche che il *Concerto* in Mi maggiore era stato eseguito a Londra nel 1829 da Mendelssohn e dal famoso pianista e teorico Ignazio Moscheles, riscuotendo un buon successo. Da allora questa partitura era quasi scomparsa dalla programmazione delle varie Istituzioni musicali e solo recentemente è stata riscoperta.

In sostanza niente di nuovo e di diverso da quella che è la sigla espressiva del grande musicista amburghese, profondamente legata all'esperienza grammaticale bachiana e mozartiana e arricchita da una straordinaria facilità inventiva e da un gusto di classica perfezione formale.

FANNY MENDELSSOHN



Il *Concerto* in Mi maggiore, infatti, possiede un perfetto equilibrio tecnico nei suoi tre movimenti e rivela una sorprendente freschezza di idee in un ragazzo di soli 14 anni.

Nell'*Allegro* vivace iniziale i due pianoforti, dopo un misurato attacco orchestrale, intervengono con slancio e decisione, sviluppando un fitto e brillante dialogo con gli strumenti e impostando un discorso musicale quanto mai vario e dagli accenti ora marcati e ora briosi, sul filo di un virtuosismo di piacevole effetto timbrico.

Nell'*Adagio non troppo* è l'orchestra ad indicare il tema ed a preparare la cantabilità dei pianoforti basata su una melodia delicatamente lirica e di sapore romantico.

L'*Allegro* conclusivo rispetta in pieno le regole dei Concerti pianistici; è agile, fresco ed elegante nel gioco tra gli strumenti solisti e tutta l'orchestra, secondo quel senso di cordiale e sereno divertissement mai smentito dal Mendelssohn pianistico.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia; Roma, Piazza del Campidoglio, 14 luglio 1983

CONCERTO N. 1 IN SOL MINORE PER PIANOFORTE E ORCHESTRA, OP. 25 (MWV 07)

Musica: Felix Mendelssohn-Bartholdy

1. Serenata. Andante (Si minore)
2. Allegro giocoso. Animato (Si minore)

Organico: pianoforte, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, timpani, archi

Composizione: 11 aprile 1838

Prima esecuzione: Lipsia, Gewandhaus Saal, 11 aprile 1838

Edizione: Simrock, Bonn, 1839

Concepito nella forma finale in pochi giorni a Monaco nel settembre 1831 - come indicato dall'autore «*steso velocemente*», ovvero di getto - ma in realtà concepito già durante il soggiorno di Mendelssohn a Roma nel 1830-31, il **Concerto in Sol minore op. 25** risulta un'opera a tutto tondo, di assoluto rispetto nella concezione della forma e rappresenta un deciso superamento del virtuoso ed elegante modello *Biedermeier* così in voga negli anni intorno al 1830, i cui esiti irripetibili e meglio riusciti erano stati perfettamente riassunti nei due *Concerti* di Chopin.

Non solo concessione al gusto imperante del pubblico, ma anche contenuti nuovi, sorprendenti. Si trattava, ad esempio, di superare l'*impasse* in cui era caduta la forma concerto in quegli anni riguardo al ruolo dell'orchestra, che tendeva ormai a essere troppo debole nel rapporto con il solista, sino quasi a scomparire. E bisognava recuperare il principio del dialogo intrecciato con la stessa orchestra, così caratteristico del concerto classico: questo, naturalmente, senza sacrificare le conquiste tecniche del virtuosismo strumentale.

Mendelssohn vi riuscì proprio con quest'opera dal carattere un po' sperimentale, innovativo, che sceglie semplicemente una nuova via nella proposizione delle architetture e delle idee musicali. Vediamone qualche spunto: il *Concerto*, in tre movimenti, è strutturato sostanzialmente senza soluzione di continuità tra le parti, unite da una fanfara orchestrale che funziona da cerniera di collegamento, cosa che conferisce un forte senso di unitarietà. Inoltre si rifà al pensiero ciclico, con una parte del materiale

tematico del primo tempo che compare sotto forma di citazione nel Finale. La forma richiama calchi classici, ma molto liberi, come il primo movimento, che è una sorta di parafrasi in forma-sonata.



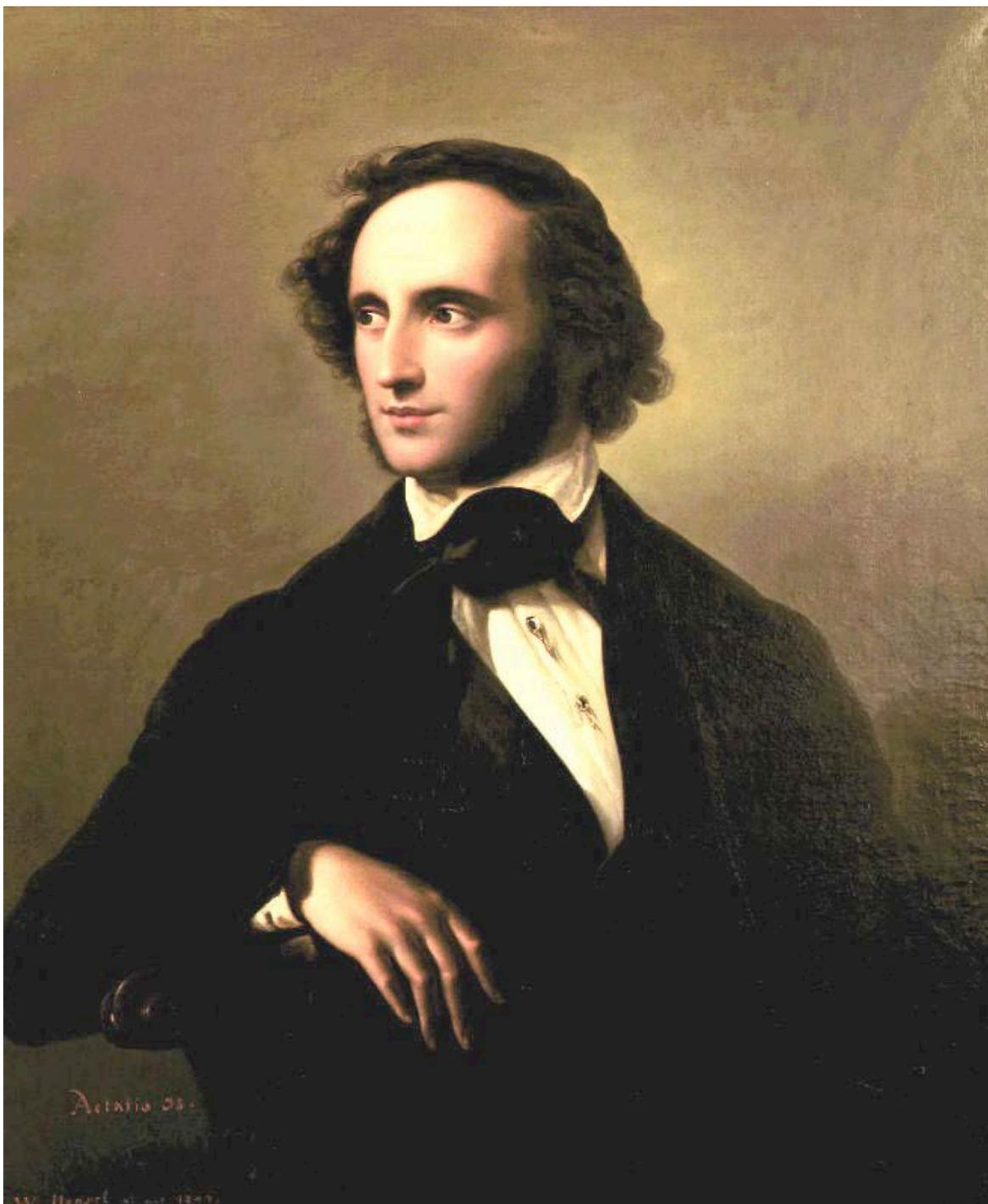
O l'ultimo, che riprende elementi strutturali della forma del rondò sonata, ma in modo molto duttile e con una scrittura di carattere improvvisativo e tecnicamente evoluta nella parte pianistica.

Tornando al primo tempo, **Molto Allegro con fuoco**, all'inizio dell'esposizione l'orchestra introduce una tumultuosa, *stürmisch* scala all'acuto e in crescendo, chiusa su ampi e rabbiosi salti su intervallo d'ottava, al cui culmine vi è l'entrata teatrale del pianoforte, impegnato in potenti scale a due mani su doppie ottave e poi su un vorticoso arpeggio in sedicesimi: tutte figure ripetute e poi concluse da una frasetta discendente che si spegne su una dolce appoggiatura su ritmo puntato, «alla Viotti». Ma il primo gruppo prosegue subito con l'enunciazione del tema principale vero e proprio al pianoforte, basato su corposi accordi in fortissimo e seguito da volate in semicrome. Di seguito, ecco la rielaborazione dell'introduzione con la mulinante scala ascendente e le scale a doppie ottave che portano subito al tema principale esposto a piena orchestra. In pochi attimi si sono sentiti più volte e in ruoli differenti alcuni degli elementi caratteristici del *Concerto*; sono stati ripresi e già elaborati, passati dal solista all'orchestra, e viceversa.

Tutto si svolge in uno scorrere temporale breve, immediato, dal carattere improvvisativo, una sorta di costante che s'insinua nelle mille pieghe del lavoro; anche la transizione sopraggiunge in un battito d'ali, costruita prima su una figura reiterata, poi su di una progressione con nuove, mulinanti scalette del «solo» inframmezzate a materiale del primo tema affidato all'orchestra: quando giunge il secondo tema, si presenta al tono parallelo di Si bemolle maggiore; ripetuto, è spostato a Si bemolle minore *in ritardando*, infine passa a Re bemolle maggiore, completato ed espanso nel suo arco melodico. Nell'epilogo il materiale del secondo tema si trasforma in un passo in accelerazione e in crescendo che affretta i tempi e trapassa nello sviluppo, aperto da una variante della scala a doppia ottava del pianoforte seguita dal vorticoso arpeggio in sedicesimi, elementi prima presenti nell'introduzione del Concerto.

Poi ancora ecco l'elaborazione su più piani tonali anche del secondo tema, ornato dai brillanti arpeggi in semicrome e dalle turbinose volate del solista con un accordo di quarta e sesta che funziona da appoggio-cadenza di attesa, prima del grande trillo su accordo di settima; qui rientrano le scale prese di salto a doppie ottave; ulteriori arpeggi agitati

del pianoforte e altre citazioni del secondo tema sono completate dalla coda del pianoforte che si spegne sul *ritardando*. Come si vede, notevole e continuo è il lavoro tematico e l'elaborazione delle idee preesistenti, in un'area carica di colori orchestrali e di conflittualità ritmica e motivica.



Così la ripresa giunge con veemenza e si svolge in modo sintetico e variato attraverso il ritorno dell'introduzione con la tumultuosa scala ascendente - qui in Re maggiore - conclusa su ampi salti e collegata alla citazione del primo tema principale. Dopo una frase sospirata del solista ecco il secondo tema, pure espresso dal piano e poi dall'orchestra, che pronuncia anche una melodia conclusiva di struggente bellezza, mentre il solista si lancia in passi tecnici che s'infrangono su di un brillante trillo che preannuncia l'epilogo. Quest'ultimo è basato sulla figura del primo tema variato dentro un precipitoso motivo discendente del «tutti», intersecata alla citazione del secondo, espresso da fiati e contrappuntato dai violini.

Una fanfara di collegamento che risulta, poi, come sospesa sugli accordi un po' sofferenti del pianoforte e sulla sua frase in stile di recitativo, porta al secondo movimento, l'**Andante**. Configurato in forma Lied, è una sorta di dolcissima serenata notturna (richiama anche per alcuni tratti il tema del *Notturmo*, pure in Mi maggiore, di *Sogno di una notte di mezza estate* scritto nel 1843). Il tema della prima parte, tanto nobile ed espressivo che pare «rubato» a una delle sue *Romanze senza parole*, è prima affidato a viole e violoncelli, poi rilevato dal pianoforte, arricchito da vari passaggi ornamentali e proseguito in una seconda frase su scala discendente che tornerà nella parte centrale.

Di nuovo, sul trillo del pianoforte, si riaffaccia il tema di notturno all'orchestra, concluso da una deliziosa codetta del pianoforte derivata dalla scala discendente. La parte centrale rappresenta l'eden del fantastico, con un trapasso avvenuto senza soluzione di continuità nel tono di dominante di Si maggiore: dopo gli accordi ribattuti, ecco la cadenza, fatta di morbide movenze in arpeggio, volatine, doppi trilli, nell'ambito di un clima squisitamente romantico. Tutto si gioca sulle sfumature, sul detto e non detto, sui richiami virtuali, con la breve, ondulata citazione del tema principale e la perorazione finale su note ribattute, retaggio dell'introduzione. Un volubile arabesco all'acuto pare, alla fine, come svaporare. Perciò si rimane nell'ambito di un mondo dell'onirico, con la ripresa del tema principale a viole e violoncelli, mentre il piano avvolge tutto in una collana di note di leggiadra raffinatezza. Il tema passa a sua volta al solista e così facendo conduce questo quadro alla tranquilla coda conclusiva.

Il **Presto** sopraggiunge fragorosamente con la fanfara di collegamento su note reiterate, che funziona da introduzione come per l'*Andante*, ma è ora più incisiva e briosa.



Il tempo riprende a scorrere veloce, a pulsare. Un episodio virtuosistico del pianoforte crea un forte senso di attesa per l'insistita permanenza intorno a un accordo di settima di dominante che rende l'armonia satura e instabile.

Ecco allora il *Molto Allegro e Vivace*, con l'esposizione del primo tema-*refrain* in Sol maggiore sulle doppie ottave del piano, pieno di slancio, in perfetto stile weberiano; rimane al solista anche il pungente e vaporoso secondo tema, sopra un vorticoso movimento di quartine di semicrome punteggiato dai fiati in orchestra.

Ora gli avvenimenti si succedono in una spirale sempre più stretta: una breve frase di cerniera melodica ed ecco ricomparire il secondo tema nel tono di dominante Re maggiore.

Seguono una nuova vorticoso frase di passaggio e pure il secondo tema in tonica, nella tonalità di Sol maggiore. Ancora una stretta cadenza, nella forma di un accelerato moto ascendente del solista, conduce all'ennesima riproposta del secondo tema, questa volta con il sapore armonico dell'epilogo.

Al trasmutare progressivo dentro un più irto percorso modulante si passa nello sviluppo, con il ritorno variato del *refrain* del primo tema nel «tutti» e uno spostamento al piano tonale di Si maggiore, tono su cui riprende anche il vortice di quartine del secondo tema, trasformato nei colori armonici e concluso da una serrata frase di passaggio.

Si succedono anche il primo tema in Re maggiore, trattato in modo calmo ed espressivo, poi il secondo tema, qui esposto alternativamente tra solo e orchestra e sapientemente variato, sino a trasformarsi in frase di passaggio alla nuova sezione.

L'elaborazione del materiale è continua, ingegnosa, e giunge a esiti sorprendenti con la ripresa, dove torna il primo tema *refrain*, ma scorciato attraverso brevi cadenze di chiusa per l'improvviso sopraggiungere di una citazione dell'*incipit* con salto d'ottava che aveva preparato l'entrata del piano e annunciava il tema principale del primo movimento. Seguono brevi, brillanti elementi del *refrain* del terzo movimento, mentre una figura su quattro note ascendenti nella ripetizione si trasforma nel dolce secondo tema del primo tempo, che crea un elemento di attesa.

Nell'epilogo (*Tempo I*) si combinano ulteriori elementi come richiami al secondo tema di questo Finale e brillantissimi passi tecnici che conferiscono un clima strabiliante e carico di effetti a questa entusiastica chiusa.

Marino Mora

Testo tratto dal libretto inserito nel CD allegato al numero 177 della rivista Amadeus

**CONCERTO N. 2 IN RE MINORE
PER PIANOFORTE E ORCHESTRA, OP. 40 (MWV 011)**

Musica: Felix Mendelssohn-Bartholdy

1. Allegro appassionato (Re minore)
2. Adagio. Molto sostenuto (Si bemolle maggiore)
3. Finale. Presto scherzando (Re maggiore)

Organico: pianoforte solista, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, timpani, archi

Composizione: Bingen am Rhein, 5 Agosto 1837

Prima esecuzione: Lipsia, Gewandhaus Saal, 19 Ottobre 1837

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1838

Scritto nel 1837, cinque anni dopo il primo e più famoso *Concerto in Sol minore op. 25*, il *Concerto in Re minore op. 40*, pubblicato a Lipsia l'anno successivo, presenta varie analogie strutturali con l'*op. 25*, sia nei tre movimenti che si susseguono senza soluzione di continuità, sia per il carattere brillante della scrittura pianistica che rivela chiare ascendenze weberiane nel tono gioiosamente virtuosistico che, tuttavia, si rivela estraneo alle forme deteriori dell'esibizionismo di bravura. Per questa ragione nel Concerto non è inserita la cadenza che Mendelssohn giudicò sempre un episodio inutile in quanto, per il suo stesso carattere virtuosistico, avrebbe potuto interrompere la continuità e l'unità del discorso musicale.

Concepito in un momento particolarmente fortunato della carriera del compositore amburghese, il *Concerto* si apre in un'esuberante atmosfera

rivelatoria d'una esaltante gioia di vivere che talora si mostra aperta a certi atteggiamenti salottieri di carattere brillante che ricordano il pianismo di Thalberg e Kalkbrenner, compositori peraltro disprezzati da Mendelssohn per il loro pianismo esteriore. Lo stesso Mendelssohn, spesso critico nei confronti delle proprie opere, in una lettera del 12 luglio 1837 aveva scritto alla sorella Fanny: «Il Concerto non è molto importante come composizione, ma al pianoforte l'ultima parte fa un effetto di fuoco di artificio, tanto che io stesso ne rido, mentre Cécile non si stanca di ascoltarlo.»

WOLFGANG SAWALLISCH



In realtà mentre il secondo movimento è costituito da un *Adagio*, concepito come un *Lied ohne Worte* in cui rifulge la scorrevole fluidità melodica tipica della scrittura mendelssohniana, il finale, *Presto scherzando*, è una esplosione di esuberante vitalità peraltro assai ammirata da Schumann che così parla del Concerto nei suoi scritti: «Certo sarebbe una spiacevole perdita se il Concerto per pianoforte e orchestra andasse completamente in disuso: d'altra parte non si può dar torto ai pianisti quando dicono: "non abbiamo bisogno di nessun aiuto, anche da soli il nostro è uno strumento assolutamente completo." E quindi dobbiamo stare tranquillamente ad aspettare che arrivi il genio che sappia collegare l'orchestra al pianoforte in modo nuovo e scintillante, sì che il protagonista seduto al pianoforte possa dispiegare tutta la ricchezza del proprio strumento e della propria arte mentre però all'orchestra è affidata qualcosa di più di una semplice funzione di spettatore, potendo intervenire in scena arricchendo la trama musicale con i suoi multiformi caratteri. Una cosa però possiamo ragionevolmente chiedere ai compositori più giovani che vogliono darci, in cambio della severa e degna forma del concerto, dei pezzi solistici oltretutto degni, non dei Capricci, non delle Variazioni, ma dei tempi d'Allegro elegantemente compiuti e ben caratterizzati, da suonare eventualmente all'inizio di un concerto. Fino ad allora dovremo spesso ricorrere a quelle antiche composizioni che, adatte ad aprire un concerto nel modo artisticamente più degno, sono anche un buon banco di prova per saggiare la solidità artistica del pianista, per esempio quelle magnifiche composizioni di Mozart e di Beethoven, oppure (se, in un ambiente più selezionato, si vuol far conoscere il volto di un grand'uomo ancora troppo poco apprezzato) una composizione di Sebastian Bach, o infine, se si vuole fare ascoltare qualcosa di nuovo, ci si rivolgerà a quelle composizioni che proseguono felicemente in modo adeguato l'antica strada, in particolare quella tracciata da Beethoven. Fra queste ultime annoveriamo, fatte le debite riserve, due recenti Concerti di I. Moscheles e di F. Mendelssohn-Bartholdy...

Vogliamo rivolgere un particolare ringraziamento ai nuovi autori di concerti per il fatto che essi non ci annoiano più, alla fine, con trilli e salti d'ottava. La vecchia Cadenza, in cui gli antichi virtuosi sfoggiavano tutta la bravura possibile, si basava su un'idea ben più solida e forse potrebbe oggi essere riutilizzata felicemente. E non si potrebbe introdurre

efficacemente nel Concerto anche lo Scherzo, quale ormai ci è stato reso familiare dalla Sinfonia e dalla Sonata? Sarebbe una bella lotta con le singole parti dell'orchestra, anche se la forma complessiva del Concerto dovrebbe naturalmente subire qualche piccola modifica. Mendelssohn dovrebbe riuscire a fare ciò meglio di chiunque altro.

BRUNO CANINO



Dobbiamo parlare appunto del Secondo Concerto di quest'ultimo. Davvero egli è sempre lo stesso: continua a procedere col suo solito incedere lieto e sereno, nessuno può avere sulle labbra un sorriso più bello del suo. In questo Concerto i virtuosi non avranno molte occasioni per fare sfoggio delle loro straordinarie capacità: da loro egli non richiede quasi niente che essi non abbiano fatto e suonato già cento volte. Spesso abbiamo sentito questa lamentela da parte dei virtuosi. E hanno in parte ragione: da un concerto non dovrebbe essere esclusa la possibilità di mostrare la propria bravura con passaggi nuovi e brillanti. Ma la musica sta sopra ogni cosa e chi sa donarcela sempre nel modo più ricco

merita sicuramente la nostra lode più alta. La musica è l'effusione di un'anima bella: non importa se fluisce davanti a centinaia di persone o per se soli nel silenzio: purché sia sempre l'espressione dell'anima bella. Ecco perché le composizioni di Mendelssohn hanno un così irresistibile effetto quando è lui stesso a suonarle: le dita sono solo un mezzo e potrebbero benissimo restare nascoste; l'orecchio solo deve percepire e il cuore poi decidere. Io immagino che Mozart dovesse suonare così. Se dunque Mendelssohn merita il lodevole riconoscimento che egli ci dà sempre da ascoltare una tale musica, non possiamo peraltro negare che egli lo fa talvolta in modo un po' frettoloso, talvolta in modo più incisivo. Questo Concerto appartiene appunto alle sue opere meno accurate: forse mi sbaglio, ma credo di poter affermare che egli l'ha scritto in pochi giorni, se non in poche ore. E come quando si scuote un albero: il frutto più maturo e più dolce cade al primo colpo. Si chiederà in che rapporto stia questo ora col suo Primo Concerto: è lo stesso e non lo stesso: è lo stesso in quanto è scritto da un Maestro abile ed esperto, non è lo stesso in quanto è stato scritto dieci anni più tardi (?). Qua e là si intravede Sebastian Bach nella conduzione armonica. Melodia, forma e strumentazione sono invece tutta proprietà di Mendelssohn. Rallegratevi dunque di questo dono, un po' leggero ma sereno; assomiglia tutto a una di quelle opere, quali talvolta si incontrano negli antichi Maestri, in cui essi riposavano dopo le loro più grandi creazioni. Il nostro giovane Maestro non dimenticherà certamente il fatto che tali antichi compositori facevano poi spesso subito una nuova, improvvisa comparsa con qualche opera poderosa, e di ciò sono una riprova il Concerto in Re minore di Mozart e quello in Sol maggiore di Beethoven.»

Raoul Melchiorre

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 12 Dicembre 1993, direttore Wolfgang Sawallisch, pianoforte Bruno Canino

**CONCERTO N. 3 IN MI MINORE
PER PIANOFORTE E ORCHESTRA (MWV 013)**

Musica: Felix Mendelssohn-Bartholdy

1. Allegro molto vivace
2. Andante
3. Allegro brillante

Organico: pianoforte solista, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, timpani, archi

Composizione: 1842

Incompiuto

Felix Mendelssohn precocemente morì a Lipsia a trentotto anni, il 4 novembre 1847 (era nato ad Amburgo il 3 febbraio 1809, ed è sepolto a Berlino), lasciò in perfetto ordine un enorme archivio di carte personali, lettere, manoscritti delle sue musiche inedite e pubblicate (e di queste anche le prime stesure), e infine una massa imponente di appunti musicali, abbozzi, progetti. Il lascito ben rispecchia l'eccezionale carattere di Mendelssohn (che Schumann, a lui teneramente affezionato, chiamava 'Felix meritis'), equilibrato, attivo, padrone di sé.

Felix era nato, secondo di quattro figli, in una famiglia di commercianti ebrei (convertiti da poco al luteranesimo), molto colta, prospera e lieta. Il nome Mendelssohn era del padre Abraham (un bisnonno di Felix era stato il celebre filosofo dell'illuminismo tedesco Moses Mendelssohn, amico di Lessing e elogiato da Kant), la madre Lea era una Salomon (il secondo cognome Bartholdy era entrato in famiglia col fratello di Lea, Jakob, che l'aveva aggiunto a Salomon quando aveva lasciato l'ebraismo per il cristianesimo). Felix, affettuoso con tutti i familiari, tra i fratelli amò più degli altri la primogenita Fanny, una giovane di straordinaria sensibilità artistica. Egli era sano, forte (un magnifico atleta), bello, attento e calmo, dotato dunque del raro dono di una curiosità sempre vincitrice, era amabile, brillante, ricercato da tutti: e soprattutto fu un genio, anzi un genio precoce.

Nel 1821, a dodici anni!, andò a Weimar per rendere omaggio a Goethe, che se lo tenne accanto per giorni, chiedendogli di suonare per ore Bach,

Mozart e qualche volta perfino Beethoven (alle lunghe sedute musicali in casa Goethe partecipava Adele Schopenhauer, la madre di Arthur, anche lei rapita di ammirazione per il ragazzino Felix). Poi, a diciassette anni Mendelssohn scrisse l'Ouverture per il *Sogno di una notte d'estate* di Shakespeare, un capolavoro ancora oggi insuperabile nel suo genere, strabiliante manifestazione di genialità originale, lirica e sognante: a quell'età solo Mozart e Schubert arrivarono tanto in alto.

ROBERT SCHUMANN



L'Ouverture al *Sogno* non è l'unica manifestazione di un'energia inventiva superiore, che la produzione di Mendelssohn, sinfonica, cameristica, corale, è stupefacente, non solo per la quantità ma, appunto, per la qualità somma raggiunta in più casi e in diverse epoche della vita. Perciò parlare di sviluppo artistico e intellettuale per un artista che a diciassette anni ha scritto uno dei suoi indiscutibili capolavori, è difficile. In venti anni, tra il 1826 e il '47, il suo stile e i suoi mezzi tecnici non mutarono nei loro aspetti sostanziali: il principio generatore, nell'anima e nella cultura di Mendelssohn, fu il raro, e forse in quei due decenni unico, ideale di equilibrio tra la sensibilità romantica, fantasiosa, lirica, emotiva, e il principio attivo della forma, della chiarezza dei mezzi, della costruzione. Insomma, si può dire che Mendelssohn è un vero romantico, ma nato ed educato al senso della misura, al rispetto della tradizione classica e accademica, alla diffidenza per gli eccessi e per le eccentricità dei romantici radicali (egli fu freddo, naturalmente con la mondana cortesia che gli era propria, nel giudicare le musiche di Berlioz e del primo Wagner).

Una disposizione del genere nei principi creativi non può scansare sempre il manierismo e la convenzione. Mendelssohn nei grandi momenti effonde il suo genio con intensità lirica, con poetico slancio immaginativo, e anche con religiosa e sincera austerità (in alcuni dei suoi capolavori sinfonico-corali), ma con debole senso delle lacerazioni profonde e dei contrasti esistenziali. La sua arte è esperta della luce e dell'ombra, non del buio, conosce la malinconia, l'infelicità, non la disperazione. Credo sia questa la ragione per la quale il carattere del sinfonismo puro, il dinamismo 'drammatico', nei suoi lavori sinfonici di grandi misure (ma quasi mai nella musica da camera e in quella per pianoforte solo) è o indeciso o esteriormente costruito, cioè innaturale ed esagerato.

Come accade, per esempio, nei due Concerti per pianoforte e orchestra, op. 25 in Sol minore (1832-33) e op. 40 in Re minore (1837-38), specialmente nel secondo (che non piacque al pur fedele Schumann: «Questo Concerto appartiene alle sue opere meno accurate [...]»). Forse per questo, dico: per l'insoddisfacente soluzione di costruzione e di stile nel *Concerto in Re minore*, nel 1840 Mendelssohn abbozzò e poi abbandonò un terzo Concerto in Mi minore, che rimase incompiuto nel cassetto.

Come ho detto all'inizio, Mendelssohn lasciò le sue carte in perfetto ordine. Che tuttavia poco fu utile, perché nei complicati contrasti tra eredi e curatori quelle carte si dispersero nelle biblioteche del mondo (Lipsia, Berlino, Londra, Oxford, New York). Le carte dell'inedito *Concerto in Mi minore* sono nella Bodleian Library di Oxford.

WOLFGANG VON GOETHE



Ciò che abbiamo del Concerto è, almeno per i primi due tempi, quello che i tedeschi dicono il *Particell*, appunti musicali particolareggiati su due o tre pentagrammi, con i temi, le indicazioni sommarie ma chiare della strumentazione e degli sviluppi formali e armonici.

Leggiamo quello che dice Marcello Bufalini, responsabile del completamento del Concerto: «Il manoscritto si presenta in una veste di completezza decrescente, a partire dalle prime sedici misure, interamente orchestrate, per proseguire con la sola parte pianistica, dapprima completa e dettagliata, poi annotata in modo via via più sintetico. [...] Nonostante queste lacune, le intenzioni del compositore, per quanto riguarda i primi due movimenti, sono evidenti. [...]. Del *Finale* rimangono nel manoscritto: un frammento del tema introduttivo; il tema principale, completo nella melodia ma privo di armonizzazione; e alcune battute contenenti spunti motivici secondari».

Dunque, la lettura della partitura ricostruita, per ora non in edizione critica, e forse anche l'ascolto quasi nulla ci possono dire sul carattere dell'ultimo tempo, lasciato da Mendelssohn solo in frammenti di idee.

Il Concerto si avvia con il primo tema scandito e vigoroso (tutti gli archi in 'fortissimo', con brevi accenti dei fiati), subito ripetuto (8+8 battute, presenti complete nel manoscritto), poi il tema passa al pianoforte in una fisionomia più raccolta e riflessiva.

Il contrasto tra il tono virilmente affermativo in apertura e la sua eco sfumata intende proporre una drammaticità 'beethoveniana': come è consueto nell'architettura della forma-sonata.

La tensione tra due contrarie disposizioni affettive percorre tutto questo primo movimento, non solo nelle differenti presentazioni del primo tema, ma soprattutto nella contrapposizione tra il primo tema 'ritmico' e il secondo, che è cantabile.

Nello sviluppo, durante il quale i temi si affrontano, si contrastano, si fondono, è efficace il modo con cui Mendelssohn riduce il primo tema a un segmento tematico e talvolta a pura pulsazione, sonoramente evidente o anche nascosta.

Sebbene Mendelssohn sopprima i ritornelli (come aveva già fatto nei due Concerti precedenti), questo primo movimento nella sua interezza è

lungo e ripetitivo, specialmente perché il dialogo tra il pianoforte e l'orchestra di rado è caratterizzato, necessario, serrato.

Con un passaggio a effetto (da 4/4 a 6/8, annunciato da una sola battuta dei corni) s'inizia senza interruzione l'*Andante*, una cordiale cantilena 'popolare' in La minore (oboe e pizzicato degli archi).

Tocca poi al pianoforte presentare un'altra bellissima melodia in La maggiore e poi elegantemente adornarla quando la ripete l'orchestra. Alla fine il sereno intrattenimento si allontana, disperdendosi in echi e sussurri con una conclusione molto poetica.

Ancora una volta senza pausa si passa dal 'pianissimo' di La minore allo slancio brillante di Mi maggiore (archi, poi il 'pieno' di orchestra). Ma come ho già notato, poco si può dire di questo *Finale* data l'incompletezza del manoscritto.

Franco Serpa

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorium Parco della Musica, 15 dicembre 2007

SERENATA E ALLEGRO GIOIOSO IN SI MINORE PER PIANOFORTE E ORCHESTRA, OP. 43 (MWV 012)

Musica: Felix Mendelssohn-Bartholdy

1. Serenata. Andante (Si minore)
2. Allegro giocoso. Animato (Si minore)

Organico: pianoforte, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, timpani, archi

Composizione: 11 Aprile 1838

Prima esecuzione: Lipsia, Gewandhaus Saal, 11 Aprile 1838

Edizione: Simrock, Bonn, 1839

La **Serenata e Allegro giocoso in Si maggiore op. 43** fu scritta da Mendelssohn in tutta fretta per la sua esecuzione in occasione di un Concerto della cantante Botgorschek. La rappresentazione ebbe luogo il 2 aprile 1838 al Gewandhaus di Lipsia. I due movimenti si succedono direttamente collegati, come una sorta di tempo introduttivo e un primo tempo di Concerto in forma-sonata commisto a elementi di rondò.

L'**Andante** è definito da un tema principale che consiste in una dolce, spirituale melodia accordale. Ripresa in forma di variante, si espande fraseologicamente nel dialogo tra piano e orchestra. Una deliziosa codetta orchestrale è ripresa dal piano e poco dopo si trasforma in una frase di mezzo fatta di sottili arabeschi di biscrome in progressivo crescendo. Come si vede il materiale appare come permeabile e trapassa continuamente per trasmutazione da una sezione all'altra, ramificandosi e sviluppandosi quasi per autogemmazione.

Una frase di collegamento fatta da un motivo discendente porta alla libera ripresa del tema principale con i fiati, interludati dal pianoforte. Poi il discorso prosegue con il ricorso ai plastici arpeggi del piano e alla formula della codetta già presenti, ma ora molto più espansi, sino all'epilogo. Attacca subito l'**Allegro giocoso**. L'esposizione irrompe con toni agitati attraverso un'ansante e sincopata introduzione che funziona come una grandiosa Overture avanti all'opera. È questa la presentazione del *refrain* del primo gruppo, leggero e brillante alla voce del piano, ripetuto e poi ben dispiegato nel suo arco melodico anche dall'orchestra; una frase di epilogo del «tutti» lo conclude con la giusta enfasi. Il primo

episodio del pianoforte è tutto giocato sull'alternanza tra i funambolici arpeggi e i sussulti dell'orchestra, mentre il secondo gruppo è in realtà una variante rielaborata del primo in forma accordale. Una codetta, che diverrà più tardi elemento ricorrente, lo conclude collegandosi a un secondo epilogo, che pure si configura come variante del primo.

FANNY MENDELSSOHN



Dunque il discorso musicale procede - incanalato dentro a un ritmo continuo e febbrile - attraverso varianti e sviluppi rigeneranti il materiale tematico, cosa che conferisce all'enunciato un senso di unitarietà e di omogeneità, ma nel cambiamento.

Anche il secondo episodio del piano presenta precedenti affinità, dato che si configura come una trasposizione del primo, ma risulta ora più esteso per la sua funzione fraseologica di congiungimento alla nuova sezione.

Con un elemento un po' trionfante subentra, infatti, lo sviluppo; ma quest'ultimo inciso si invortica, complicandosi in una nervosa elaborazione per imitazione del primo gruppo.

La ripresa si presenta assai libera, con il ritorno del primo gruppo, compreso il primo epilogo, la citazione del secondo gruppo e la codetta.

Seguono anche l'elemento trionfante e una frase di passaggio del solista prima della perorazione finale, lasciata al protagonismo del pianoforte, sino all'ultimo squillo orchestrale sul profilo ritmico-melodico del *refrain* principale.

Marino Mora

Testo tratto dal libretto inserito nel CD allegato al numero 177 della rivista Amadeus

**QUESTI TESTI SONO STATI PRELEVATI SUL SITO
[HTTP://WWW.FLAMINIOONLINE.IT](http://www.flaminioonline.it).**

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, ad 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.

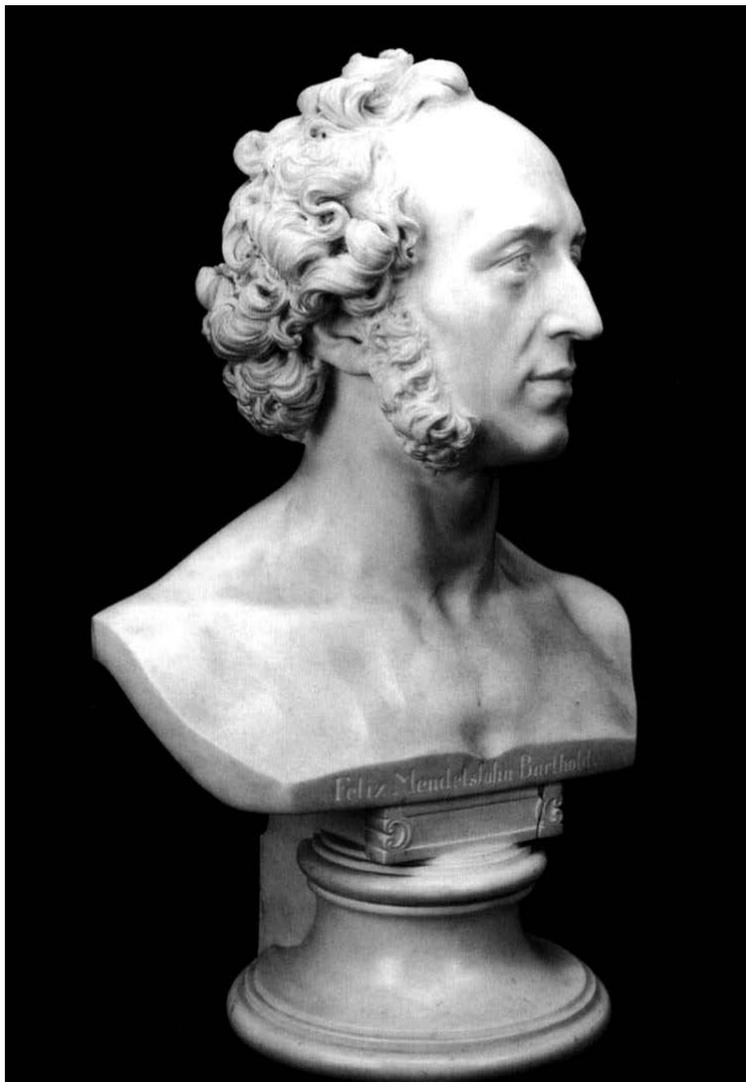
Più probabilmente al libretto misero mano anche il fratello di questi August, autore di un dramma in prosa tratto dallo stesso episodio di Cervantes rappresentato nel 1811 a Berlino e pubblicato quattro anni dopo, e i letterati Carl von Liechtenstein e Friedrich Voigts, anch'essi di Hannover.

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 Overture, 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

Con moto.

Singstimme. *mf* *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.

