

PIETRO ZAPPALÀ

LE «CHORALKANTATEN»
DI FELIX
MENDELSSOHN-BARTHOLDY

Premessa di
Maria Caraci Vela



EDIZIONI FONDAZIONE LEVI
VENEZIA 1991

SERIE IV: COLLEZIONE DI TESI UNIVERSITARIE

2

Università degli Studi di Pavia. Scuola di paleografia e filologia musicale. Tesi di Laurea di Pietro Zappalà, *Le "Choralkantaten" di Felix Mendelssohn-Bartholdy*, relatore prof. Maria Caraci Vela.

a cura di Francesco Passadore

© 1991 by Fondazione Levi
San Marco 2893 - Venezia

Tutti i diritti riservati per tutti i Paesi

FONDAZIONE UGO E OLGA LEVI
VENEZIA

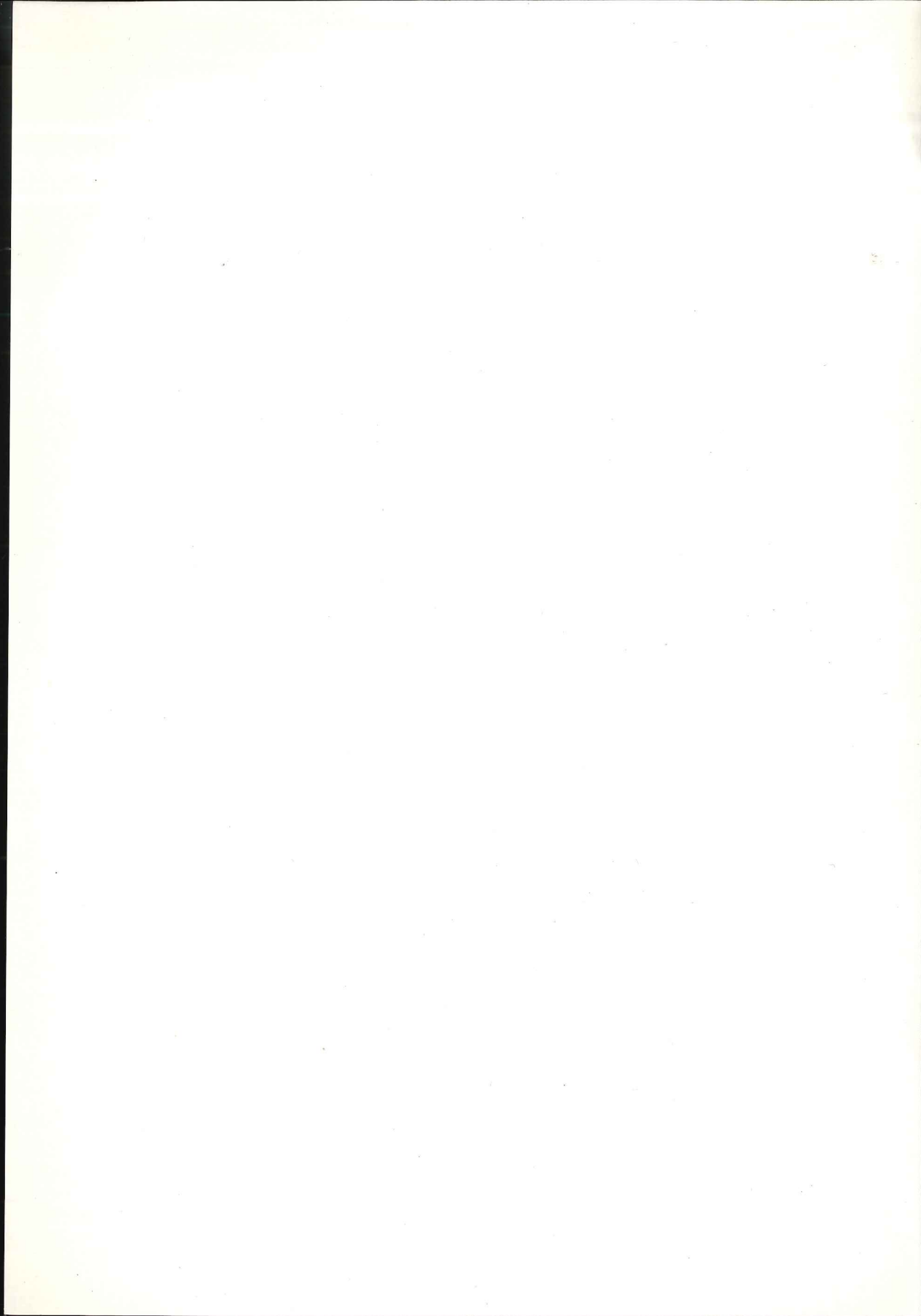
*Il concorso nazionale per la migliore tesi
in discipline musicologiche*

[Estratto dal verbale: motivazione]

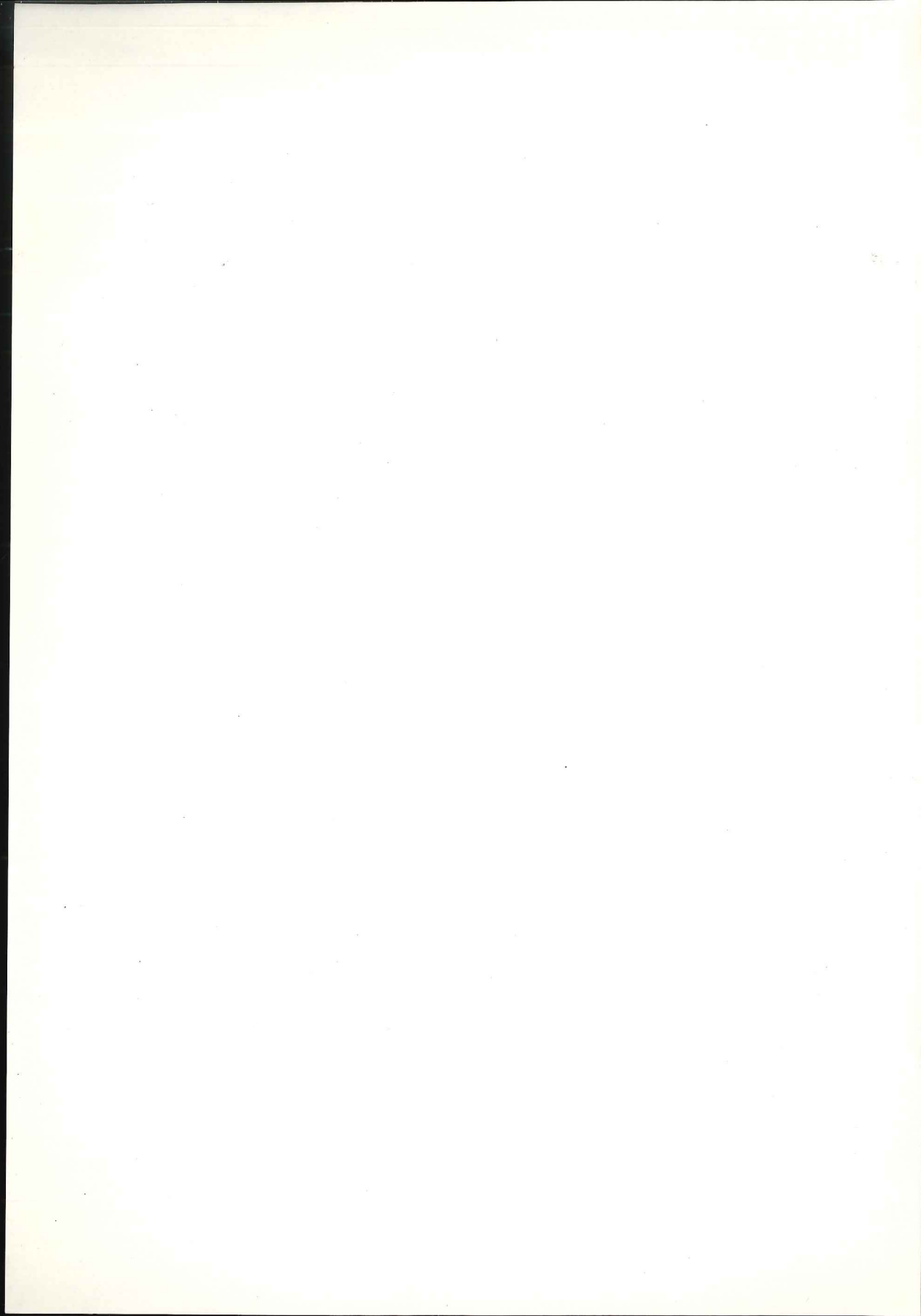
La commissione ha deliberato all'unanimità di assegnare il premio alla tesi di laurea di Pietro Zappalà con la seguente motivazione: il lavoro si distingue per l'originalità del tema prescelto, per la chiarezza espositiva, la ricchezza della documentazione e la dettagliata analisi filologico-critica.

Venezia, Palazzo Giustinian-Lolin, 20 gennaio 1988

*Alberto Basso
Carolyn Gianturco
Francesco Luisi (presidente)
Oscar Mischiati
Giancarlo Rostirolla*



Ai miei genitori



INDICE

| | | |
|--|----|------|
| PREMESSA (Maria Caraci Vela) | p. | XI |
| BIBLIOGRAFIA | p. | XIII |
| SIGLE E ABBREVIAZIONI | p. | XIX |
| INTRODUZIONE | p. | XXI |
| 1. LA CANTATA PROTESTANTE | p. | 1 |
| 1.1. Terminologia | p. | 1 |
| 1.2. Le origini | p. | 3 |
| 1.3. Il secolo XVII | p. | 5 |
| 1.4. La prima metà del secolo XVIII | p. | 8 |
| 1.5. Dalla seconda metà del secolo XVIII ad oggi | p. | 11 |
| 2. LE FONTI | p. | 14 |
| 2.1. Introduzione | p. | 14 |
| 2.2. <i>Christe, du Lamm Gottes</i> | p. | 18 |
| 2.3. <i>Jesu, meine Freude</i> | p. | 19 |
| 2.4. <i>Wer nur den lieben Gott läßt walten</i> | p. | 23 |
| 2.5. <i>O Haupt voll Blut und Wunden</i> | p. | 25 |
| 2.6. <i>Vom Himmel hoch</i> | p. | 32 |
| 2.7. <i>Wir glauben all'</i> | p. | 34 |
| 2.8. <i>Ach Gott, vom Himmel sieh' darein</i> | p. | 37 |
| 3. LA GENESI | p. | 46 |
| 3.1. <i>Le prime composizioni sacre</i> | p. | 47 |
| 3.2. <i>Christe, du Lamm Gottes</i> | p. | 50 |
| 3.3. <i>Jesu, meine Freude</i> | p. | 52 |
| 3.4. <i>Wer nur den lieben Gott läßt walten</i> | p. | 53 |
| 3.5. <i>O Haupt voll Blut und Wunden</i> | p. | 58 |
| 3.6. <i>Vom Himmel hoch e Wir glauben all'</i> | p. | 62 |
| 3.7. <i>Ach Gott, vom Himmel sieh' darein</i> | p. | 77 |
| 3.8. Edizioni a stampa | p. | 86 |

| | | |
|---|----|-----|
| 4. L'ANALISI | p. | 92 |
| 4.1. <i>Le forme e i procedimenti compositivi</i> | p. | 92 |
| 4.2. <i>Il testo del corale</i> | p. | 96 |
| 4.3. <i>Christe, du Lamm Gottes</i> | p. | 98 |
| 4.4. <i>Jesu, meine Freude</i> | p. | 101 |
| 4.5. <i>Wer nur den lieben Gott läßt walten</i> | p. | 106 |
| 4.6. <i>O Haupt voll Blut und Wunden</i> | p. | 112 |
| 4.7. <i>Vom Himmel hoch</i> | p. | 118 |
| 4.8. <i>Wir glauben all'</i> | p. | 124 |
| 4.9. <i>Ach Gott, vom Himmel sieh' darein</i> | p. | 128 |
| 4.10. Conclusioni | p. | 134 |
| 5. LA CHORALKANTATE WIR GLAUBEN ALL' | p. | 138 |
| 5.1. Osservazioni sui manoscritti | p. | 138 |
| 5.2. Criteri di trascrizione | p. | 138 |
| 5.3. La versione inglese del testo | p. | 139 |
| 5.4. Apparato critico | p. | 141 |
| 5.5. Partitura della cantata | p. | 149 |
| INDICE DEI TITOLI E DEGLI INCIPIT | p. | 195 |
| INDICE DEI NOMI E DELLE OPERE | p. | 199 |

PREMESSA

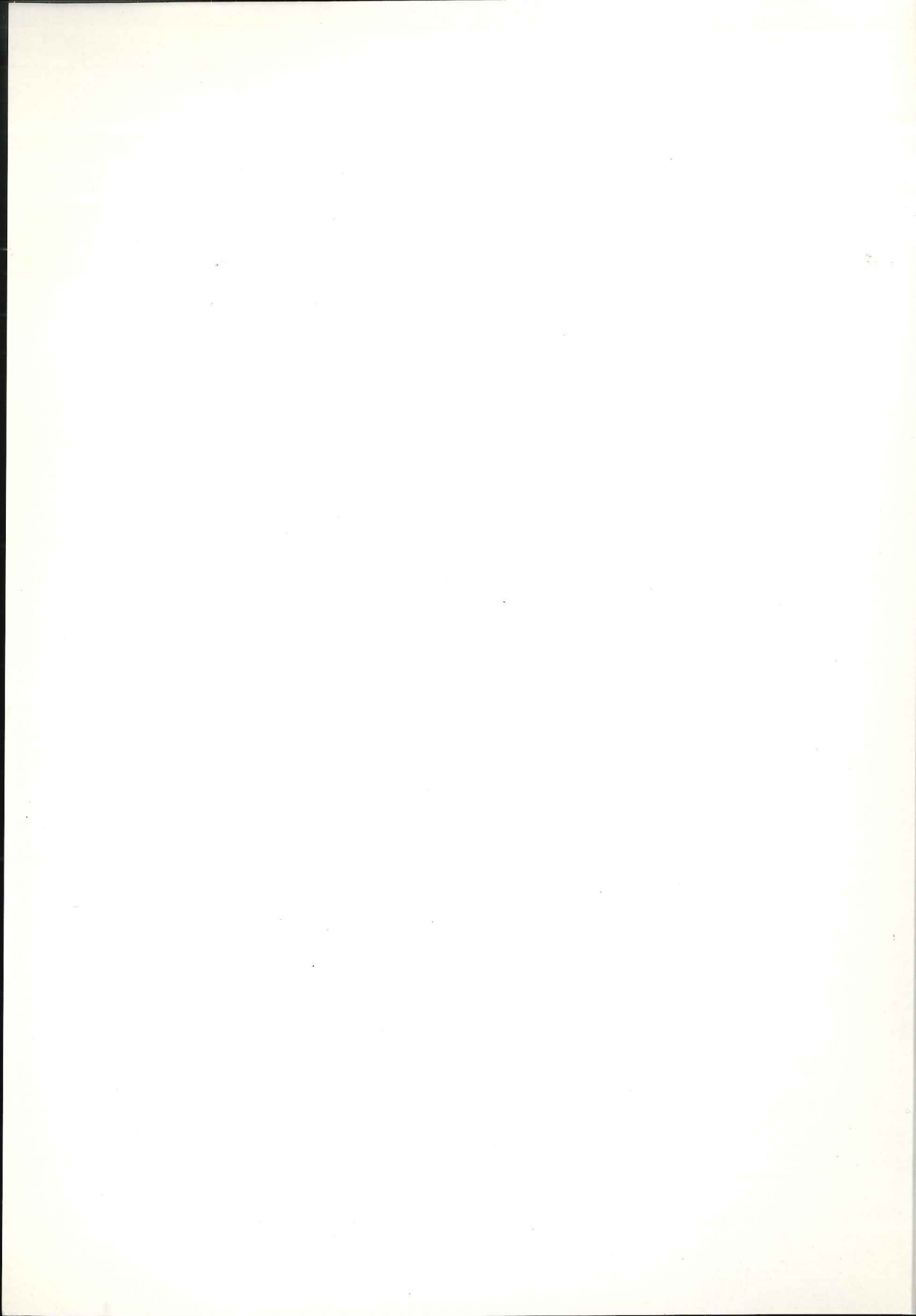
Pietro Zappalà appartiene a quella cerchia di allievi, poi divenuti amici, limitata ma non certo esigua, a cui per mia grande fortuna mi lega un rapporto umano gratificante, nato da una intesa di fondo sugli orientamenti metodologici che ha reso possibile la collaborazione, lo scambio di stimoli e di idee anche quando i rispettivi ambiti di interesse non collimavano.

Quando Zappalà mi propose come argomento per la sua tesi le Choralkantaten di Mendelssohn aveva già le idee molto chiare su ciò di cui voleva occuparsi e sulla vastità del lavoro che lo aspettava. La bibliografia era lacunosa, non entusiasmante la situazione dell'epistolario (in parte ancora inedito), piuttosto trascurato dalla ricerca musicologica l'ambito delle Choralkantaten mendelssohniane le quali poi, quanto a edizioni, presentavano una situazione discontinua e insoddisfacente. A Zappalà interessava lavorare sui testi delle Choralkantaten nella prospettiva di fornirne un'edizione corretta, studiarli nel quadro della musica mendelssohniana e della tradizione luterana in cui, com'è noto, quelle occupano un posto un poco anomalo, svincolate come sono da qualsiasi destinazione liturgica.

La assistenza che la relatrice, ossia la sottoscritta, che non si è mai occupata di Mendelssohn né tantomeno di cantata luterana, poteva offrirgli, riguardava il solo ambito metodologico dove peraltro esisteva, con lui come con un certo numero di suoi colleghi e colleghe, una sostanziale comunanza di orientamenti, un interesse partecipe per la concretezza e la ricchezza del lavoro sul testo e per il testo, inteso questo come un documento di cultura e quindi, tendenzialmente, in un'ottica il più possibile ampia e interdisciplinare. Comune era il miraggio ideale di un operare filologico su larga scala, non certo nella accezione antiquata e riduttiva di operazione strumentale, di una sorta di Niedere Kritik propedeutica ad una successiva Höhere Kritik (com'è ancora per diversi studiosi di tradizione tedesca) e neppure in quella, iperspecialistica e non esente da rischi di angustia operativa, di stemmatica pura (tanto cara a certe giovani leve dell'attuale musicologia americana). Piuttosto, si parva licet, lo si vorrebbe definire, con le parole di Dante Isella, una «ragionata consapevolezza, su cui opera la punta della nostra disciplina, che la congiunzione tra 'filologia e critica' non ha valore, non che di distinzione, ma neppure di somma, tendendo piuttosto a segnare un rapporto di identità tra i due poli del sintagma».

Nell'accompagnare con vivo piacere ed affetto questo primo lavoro di Pietro Zappalà, che la commissione della Fondazione Levi ha voluto premiare, auguro all'Autore che possa sempre applicare e sviluppare il suo fervido ingegno in un campo di studi in cui ha già saputo dimostrare di muoversi con solida e operosa tempra.

Maria Caraci Vela



BIBLIOGRAFIA

I più importanti lavori consultati sono stati inclusi nella presente bibliografia, alla quale si rimanda nel corso dello studio mediante il solo cognome dell'autore, quando il riferimento sia inequivocabile, oppure mediante il cognome seguito da una parola estratta dal titolo nel caso vi siano più scritti del medesimo autore. Altri contributi di importanza minore o di argomento non direttamente attinente il soggetto di questo studio sono citati per esteso di volta in volta nelle note.

[ALTMANN, *Händel*]

WILHELM ALTMANN, *Mendelssohns Eintreten für Händel*, «Die Musik», XII/8, 1913, pp. 79-85

[ALTMANN, *Simrock*]

WILHELM ALTMANN, *Aus Mendelssohns Briefen an den Verlag N. Simrock in Bonn*, «Die Musik», XII/21, 1913, pp. 131-149 e XII/22, 1913, pp. 195-212

HYPPOLITE BARBEDETTE, *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sa vie et ses oeuvres*, Paris, Heugel 1868

ALBERTO BASSO, *Frau Musika. La vita e le opere di J. S. Bach*, 2 voll., Torino, E.D.T. 1979-1983 (*Biblioteca di cultura musicale. Autori e opere*)

OSWALD BILL, *Unbekannte Mendelssohn-Handschriften in der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt*, «Die Musikforschung», XXVI/3, 1973, pp. 345-349

FRIEDRICH BLUME, *Die evangelische Kirchenmusik*, Potsdam, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion 1931 (*Handbuch der Musikwissenschaft*)

OSKAR BORMANN, *Johann Nepomuk Schelble. 1789-1837. Sein Leben, sein Wirken und seine Werke. Ein Beitrag zur Musikgeschichte in Frankfurt am Main*, Frankfurt am Main, Engbert & Schlarer 1926

MARCIA J. CITRON, *The Letters of Fanny Hensel to Felix Mendelssohn. Collected, Edited and Translated with Introductory Essays and Notes by Marcia J. Citron*, Stuyvesant, Pendragon Press 1987

ANNEMARIE CLOSTERMANN, *Mendelssohn Bartholdys kirchenmusikalisches Schaf-*

fen. *Neue Untersuchungen zu Geschichte, Form und Inhalt*, Mainz (e. a.), Schott 1989

MARGARET CRUM, *Catalogue of the Mendelssohn Papers in the Bodleian Library, Oxford*. vol. I: *Correspondence of Felix Mendelssohn Bartholdy and Others*; vol. II: *Music and Papers*, Tutzing, Hans Schneider 1980-1983

LOTTE DAHLGREN [ed.], *Bref till Adolf Fredrik Lindblad från Mendelssohn, Dohrn, Almqvist, Atterbom, Geijer, Fredrika Bremer, C. W. Böttiger och andra*, Stockholm, Bonnier 1913

CARL DAHLHAUS [ed.], *Das Problem Mendelssohn*, Regensburg, Gustav Bosse 1974 (*Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, 41)

EDUARD DEVRIENT, *Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy und seine Briefe an mich*, Leipzig, J. J. Weber 1869

ALFRED EINSTEIN, *Grösse in der Musik*, Zürich, Pan-Verlag 1951

RUDOLF ELVERS, *Auf den Spuren der Autographen von Felix Mendelssohn Bartholdy*, in *Beiträge zur Musikdokumentation: Franz Grasberger zum 60. Geburtstag*, Tutzing, Schneider 1975, pp. 83-91

[FEDER, *Kirchenkantate*]

GEORG FEDER, *Die protestantische Kirchenkantate*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel-Basel, Bärenreiter 1958, Bd. 7, coll. 581-608

[FEDER, *Musik*]

GEORG FEDER, *Zu Felix Mendelssohn Bartholdys geistlicher Musik*, in *Religiöse Musik in nicht-liturgischen Werken von Beethoven bis Reger*, Regensburg, Gustav Bosse 1978, pp. 97-117

HELLMUTH FEDERHOFER, *Zu Felix Mendelssohns Händel-Interpretation im Urteil der Mit- und Nachwelt*, «*Musicologica Austriaca*», 8 (1988), pp. 27-39

MARTIN GECK, *Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert. Die zeitgenössischen Dokumente und ihre ideengeschichtliche Deutung*, Regensburg, Gustav Bosse 1967 (*Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, 9)

[GROSSMANN, *Musik*]

SUSANNA GROSSMANN-VENDREY, *Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergangenheit*, Regensburg, Gustav Bosse 1969 (*Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, 17)

[GROSSMANN, *Vergangenheit*]

SUSANNA GROSSMANN-VENDREY, *Mendelssohn und die Vergangenheit*, in WALTER WIORA [ed.], *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik*, Regensburg, Gustav Bosse 1969, pp. 73-84

SEBASTIAN HENSEL, *Die Familie Mendelssohn 1729-1847. Nach Briefen und Tagebüchern*, 3 Bde., Berlin, B. Behr 1879 [Per le citazioni si fa ricorso alla quindicesima edizione, 2 vol., Berlin, Georg Reimer 1911]

FERDINAND HILLER, *Felix Mendelssohn-Bartholdy. Briefe und Erinnerungen*, Köln, Du-Mont-Schauberg 1874

RICHARD HOHENEMSER, *Über Felix Mendelssohn Bartholdys geistliche Musik*, «Die Musik», VIII/9, 1908-1909, pp. 147-164

OSWALD JONAS, *An Unknown Mendelssohn Work*, «American Choral Review», IX/2, 1967, pp. 16-22

ROBERT ARNOLD JORDAHL, *A Study of the Use of the Chorale in the Works of Mendelssohn, Brahms and Reger*, Ph. D. Dissertation, Theory, University of Rochester U.S.A., 1965

KARL KLINGEMANN, *Felix Mendelssohn-Bartholdys Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann in London*, Essen, G. D. Baedeker 1909

WULF KONOLD, *Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Zeit*, Regensburg, Laaber-Verlag 1984

PETER KRAUSE, *Autographen, Erstausgaben und Frühdrucke der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy in Leipziger Bibliotheken und Archiven*, Leipzig, 1972 (*Bibliographische Veröffentlichungen der Musikbibliothek der Stadt Leipzig*, 6)

FRIEDHELM KRUMMACHER, *The German cantata to 1800*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan 1980-1981², vol. 3, pp. 702-713

[LAMPADIUS, *Denkmal*]

WILHELM ADOLF LAMPADIUS, *Felix Mendelssohn-Bartholdy. Ein Denkmal für seine Freunde*, Leipzig, Hinrichs 1848

[LAMPADIUS, *Gesamtbild*]

WILHELM ADOLF LAMPADIUS, *Felix Mendelssohn Bartholdy. Ein Gesamtbild seines Lebens und Wirkens*, Leipzig, Leuckart 1886 [Ristampa anastatica, Vaduz, Sändig Reprints]

ROBERT L. MARSHALL, *Chorale settings*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan 1980-1981², vol. 4, pp. 323-338

[MENDELSSOHN, *BDV*]

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY, *Briefe. I: Briefe an deutsche Verleger. Gesammelt und herausgegeben von Rudolf Elvers. Mit einer Einführung von Hans Herzenfeld*, Berlin, Walter de Gruyter & Co. 1968 (*Veröffentlichungen der Historischen Kommission zu Berlin*)

[MENDELSSOHN, *Briefe*]

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY, *Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847. Herausgegeben von Paul Mendelssohn Bartholdy und Carl Mendelssohn Bartholdy. Nebst ein Verzeichniß der sämtlichen musikalischen Compositionen von Felix Mendelssohn Bartholdy. Zusammengesetzt von Julius Rietz*, Leipzig, Hermann Mendelssohn 1863 [Trad. it. in FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY, *Lettere. 1830-1847. Tradotte da Carlo Barassi*, Milano, Hoepli 1892, vol. II]

[MENDELSSOHN, *Briefe-RE*]

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY, *Briefe. Herausgegeben von Rudolf Elvers*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch 1984

[MENDELSSOHN, *RB*]

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY, *Reisebriefe von Felix Mendelssohn Bartholdy aus den Jahren 1830 bis 1832. Herausgegeben von Paul Mendelssohn Bartholdy*, Leipzig, Hermann Mendelssohn 1861 [Trad. it. in FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY, *Lettere. 1830-1847. Tradotte da Carlo Barassi*, Milano, Hoepli 1892, vol. I] [Parzialmente trad. in FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY, *Lettere dall'Italia. Introduzione, traduzione e note di Raoul Meloncelli*, Torino, Fògola 1983]

HEINZ-KLAUS METZGER, REINER RIEHN [ed.], *Felix Mendelssohn Bartholdy*, München, edition text+kritik 1980 (*Musik-Konzepte*, 14/15)

[MOSCHELES, *Briefe*]

Briefe an Ignaz und Charlotte Moscheles. Herausgegeben von Felix Moscheles, Leipzig, Duncker & Humblot 1888 [Ristampa anastatica, Vaduz, Sändig Reprint 1976]

[MOSCHELES, *Leben*]

CHARLOTTE MOSCHELES, *Aus Moscheles' Leben. Nach Briefen und Tagebüchern. Herausgegeben von seiner Frau*, 2 voll., Leipzig, Duncker & Humblot 1872-1873

CARL HEINRICH MÜLLER, *Felix Mendelssohn, Frankfurt am Main und der Cäcilien-Verein*, Sonderdruck aus Volk und Scholle 1925, Darmstadt, 1925

LUDWIG NOHL, *Musiker-Briefe. Eine Sammlung Briefe von C. W. von Gluck, Ph. E. Bach, Jos. Haydn, Carl Maria von Weber und Felix Mendelssohn-Bartholdy. Nach den Originalen veröffentlicht von Ludwig Nohl*, Leipzig, Duncker & Humblot 1867

ELISE POLKO, *Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy. Ein Künstler - und Menschenleben*, Leipzig, Brockhaus 1868

BRIAN W. PRITCHARD, *Mendelssohn's Chorale Cantatas: An Appraisal*, «The Musical Quarterly», LXII/1, 1976, pp. 1-24

JULIUS SCHUBRING, *Briefwechsel zwischen Felix Mendelssohn Bartholdy und Julius Schubring, zugleich ein Beitrag zur Geschichte und Theorie des Oratoriums*, Leipzig, Duncker & Humblot 1892 [Ristampa anastatica, Vaduz, Sändig Reprint 1973]

WILLI SCHULZE, *Mendelssohns Choralkantaten*, in *Logos Musicae. Festschrift für Albert Palm*, Wiesbaden, Franz Steiner 1982, pp. 188-193

[SCHUMANN, *Aufzeichnungen*]

ROBERT SCHUMANN, *Aufzeichnungen über Mendelssohn*, in HEINZ-KLAUS METZGER, REINER RIEHN [ed.], *Felix Mendelssohn Bartholdy*, München, edition text+kritik 1980, pp. 97-122 (*Musik-Konzepte*, 14/15)

[SCHUMANN, *Briefe*]

ROBERT SCHUMANN, *Briefe. Neue Folge. Herausgegeben von F. Gustav Jansen*, Leipzig, Breitkopf & Härtel 1886

GEORG SCHÜNEMANN, *Die Bachpflege der Berliner Singakademie*, «Bach-Jahrbuch», 1928, pp. 138-171

PETER SUTERMEISTER, *Felix Mendelssohn Bartholdy. Eine Reise durch Deutschland, Italien und die Schweiz: Briefe, Tagebuchblätter, Skizzen*, Tübingen, Heliopolis-Verlag 1979

[TODD, *Education*]

RALPH LARRY TODD, *Mendelssohn's Musical Education. A Study and Edition of his Exercises in Composition*. Oxford, Bodleian MS Margaret Deneke Mendelssohn C.43, Cambridge, Cambridge University Press 1983 (*Cambridge Studies in Music*)

[TODD, *Passion*]

RALPH LARRY TODD, *A Passion Cantata by Mendelssohn*, «American Choral Review», XXV/1, 1983, pp. 2-17

[WERNER E., *FMB*]

ERIC WERNER, *Mendelssohn, Jacob Ludwig Felix*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel-Basel, Bärenreiter 1961, Bd. 9, coll. 59-98

[WERNER E., *Image*]

ERIC WERNER, *Mendelssohn: A New Image of the Composer and His Age*, New York, Free Press 1963

[WERNER E., *Kirchenmusik*]

ERIC WERNER, *Mendelssohns Kirchenmusik und ihre Stellung im 19. Jahrhundert*, in *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Kassel 1962*, Kassel, Bärenreiter 1963, pp. 207-210

[WERNER E., *Leben*]

ERIC WERNER, *Mendelssohn. Leben und Werk in neuer Sicht*, Zürich-Freiburg i. Br., Atlantis 1980 [Trad. it.: *Mendelssohn. La vita e l'opera in una nuova prospettiva*, Milano, Rusconi 1984]

[WERNER R., *FMB*]

RUDOLF WERNER, *Felix Mendelssohn Bartholdy als Kirchenmusiker*, Frankfurt am Main, [edizione privata] 1930 (*Veröffentlichungen der Deutschen Musikgesellschaft - Ortsgruppe Frankfurt a. M.*, Band II)

HELLMUTH CHRISTIAN WOLFF, *Mendelssohn and Handel*, «The Musical Quarterly», XLV/2, 1959, pp. 175-190

HANS CHRISTOPH WORBS, *Felix Mendelssohn Bartholdy in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt 1974 (*rowohlts monographien*)

SIGLE E ABBREVIAZIONI

Sigle delle biblioteche

| | |
|---------|--|
| D-B | Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz - Musikabteilung, Berlin (BRD) |
| D-Bds | Deutsche Staatsbibliothek - Musikabteilung, Berlin (DDR) |
| D-DS | Hessische Landes- und Hochschulbibliothek - Musikabteilung, Darmstadt |
| D-F | Stadt- und Universitätsbibliothek - Musik- und Theaterabteilung, Frankfurt |
| GB-Ob | Bodleian Library, Oxford |
| MA | Mendelssohn-Archiv (in D-B) |
| MDM | Collezione di documenti mendelssohniani appartenuti a Margaret Deneke (ora in GB-Ob) |
| US-Cn | Newberry Library, Chicago |
| US-NYp | New York Public Library, New York |
| US-NYpm | Pierpont Morgan Library, New York |

Abbreviazioni

| | |
|------------|-----------------------------------|
| A | contralto |
| b | bassi strumentali |
| B | basso (solista o voce del coro) |
| Br | baritono |
| c./cc. | carta / carte |
| cl | clarinetto |
| cr | corno |
| fag | fagotto |
| fl | flauto |
| mis./miss. | misura / misure |
| ms./mss. | manoscritto / manoscritti |
| ob | oboe |
| p./pp. | pagina / pagine |
| prec. | precauzionale |
| r | <i>recto</i> |
| S | soprano (solista o voce del coro) |

| | |
|------|--------------|
| T | tenore |
| timp | timpani |
| tr | tromba |
| trb | trombone |
| v | <i>verso</i> |
| vl | violino |
| vla | viola |
| vlc | violoncello |

INTRODUZIONE

Gli studi sulla vita e sull'opera di Felix Mendelssohn Bartholdy hanno ricevuto negli ultimi anni un impulso tale che l'affermazione di Alfred Einstein, secondo il quale Mendelssohn sarebbe uno dei musicisti meno noti del passato,¹ ormai non è più sostenibile. A partire dall'importante biografia di Eric Werner apparsa nel 1963,² il cui massimo pregio fu l'abbandono di una storiografia musicale basata sull'aneddotica e sui luoghi comuni a favore di un'indagine approfondita di documenti inediti, vennero pubblicati sempre più numerosi saggi sulla produzione e sulle vicende biografiche di Mendelssohn. Questi nuovi studi hanno permesso di rifiutare l'immagine del compositore che la bibliografia precedente tramandava, un'immagine alterata in funzione delle correnti di pensiero di volta in volta in auge, cosicché ci fu un Mendelssohn idolatrato dalla società dell'epoca guglielmina, un Mendelssohn denigrato dai sostenitori di Wagner, un Mendelssohn considerato insignificante dai musicisti del primo Novecento e un Mendelssohn perseguitato nell'epoca nazista. Gli studi più recenti sono rivolti a riconsiderare la figura del compositore con occhio più vigile ed accanto alle ricerche biografiche non ancora esaurite si moltiplicano le indagini condotte direttamente sulla musica e sui procedimenti compositivi di Mendelssohn.³

¹ EINSTEIN, p. 53.

² WERNER E., *Image*. La biografia fu preceduta da un'ampia sintesi pubblicata nel 1961 (WERNER E., *FMB*).

³ Gli articoli di ERIC WERNER, *Mendelssohniana. Dem Andenken Wilhelm Fischers*, «Die Musikforschung», XXVIII/1, 1975, pp. 19-33 e *Mendelssohniana II. Den Manen Egon Wellesz', des Freundes und Mentors*, «Die Musikforschung», XXX/4, 1977, pp. 492-501, elencano e commentano un discreto numero di studi della nuova *Mendelssohn-Forschung*. Segnalo qui di seguito alcuni di questi studi, oltre a quelli reperibili nella bibliografia: ALBERT JAMES FILOSA, *The Early Symphonies and Chamber Music of Felix Mendelssohn Bartholdy*, Ph. D. Diss., History of Music, Yale Univ., 1970; GERDA FRIEDRICH-BERTRAM, *Die Fugenkomposition in Mendelssohns Instrumentalwerk*, Diss., Univ. Bonn, 1969; REINHARD GERLACH, *Mendelssohns Kompositionsweise (Vergleich zwischen Skizzen und Letztfassung des Violinkonzerts, opus 64)*, «Archiv für Musikwissenschaft», XXVIII/2, 1971, pp. 119-133; REINHARD GERLACH, *Mendelssohns Kompositionsweise (II). Weitere Vergleiche zwischen den Skizzen und der Letztfassung des Violinkonzerts op. 64*, in DAHLHAUS, pp. 149-167; KARL-HEINZ KÖHLER, *Das Jugendwerk Felix Mendelssohns: die vergessene Kindheitsentwicklung eines Genies*, «Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft», VII, 1962/63, pp. 18-35; HANS KOHLHASE, *Studien zur Form in den Streichquartette von Felix Mendelssohn Bartholdy*, «Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft», II, 1977, pp. 75-104; FRIEDHELM KRUMMACHER, *Zur Kompositionsart Mendelssohns. Thesen am Beispiel der Streichquartette*, in METZGER, pp. 46-74; FRIEDHELM KRUMMACHER, *Mendelssohn der Komponist. Studien zur Kammermusik für Streicher*, München, Fink 1978; ARNTRUD KURZHALS-REUTER, *Die Oratorien Felix Mendelssohn Bartholdys. Untersuchungen zur Quellenlagen, Entstehung, Gestaltung und Überlieferung*, Tutzing, Hans Schneider 1978; DONALD MONTUREAN MINTZ, *Melusine: a Mendelssohn Draft*, «The Musical Quarterly», XLIII/4, 1957, pp. 480-499; DONALD MONTUREAN MINTZ, *The Sketches and Drafts of Three of Felix Mendelssohns Major Works*, Ph. D. Diss.,

Nonostante questa rinascita dell'interesse per Felix Mendelssohn Bartholdy, scarseggiano ancora studi su un aspetto particolare della sua produzione - la musica sacra - che è sempre stato negletto, nonostante il fatto che già un secolo fa Hermann Kretzschmar sostenesse che proprio in questo campo va ricercata la produzione più significativa di Mendelssohn.⁴ Con ogni probabilità la causa di ciò è da ricondurre al fatto che un saggio fondamentale di Rudolf Werner, edito nel 1930,⁵ sembrò esaurire tutta la materia: effettivamente tale studio è esemplare e tuttora basilare per ogni ricerca in questo campo, ma nei sessanta anni ormai trascorsi dalla sua pubblicazione sono intervenute numerose novità che esigono - anche per la musica sacra di Mendelssohn - nuovi studi e nuove indagini. Manca quindi un ampio lavoro monografico,⁶ ma non mancano contributi di mole minore sotto forma di articoli di riviste, di capitoli specifici inseriti in opere di più vasto respiro, o ancora di tesi e dissertazioni di non sempre facile reperibilità.

Con il presente studio si è voluto indagare un settore particolare della musica sacra mendelssohniana: le *Choralkantaten*. Esse sono sempre state trascurate dalla critica musicologica, a prescindere dal già citato libro di R. Werner e da alcuni contributi più recenti (che esamineremo nel corso del presente studio), e solo in questi ultimi anni sono state rese disponibili in edizioni a stampa ed in incisioni discografiche. Il lavoro comunque è stato condotto direttamente sui manoscritti (o loro riproduzioni) ed anche nella raccolta di elementi documentari (lettere e diari)

Musicology, Cornell Univ. (N.Y.), 1960; GERHARD SCHUMACHER, *Zwischen Autograph und Erstveröffentlichung. Zu Mendelssohns Kompositionsweise, dargestellt an den Streichquartetten op. 44*, «Beiträge zur Musikwissenschaft», XV/4, 1973, pp. 253-261; DOUGLAS SEATON, *A Draft for the Exposition of the First Movement of Mendelssohns "Scotch" Symphony*, «Journal of the American Musicological Society», XXX/1, 1977, pp. 129-135; DOUGLAS SEATON, *A Study of a Collection of Mendelssohns Sketches and Other Autograph Material, Deutsche Staatsbibliothek Berlin Mus. Ms. Autogr. Mendelssohn 19*, Ph. D. Diss., Musicology, Columbia Univ., 1977; MATHIAS THOMAS, *Das Instrumentalwerk Felix Mendelssohn Bartholdys. Eine systematisch-theoretische Untersuchung unter besonderer Berücksichtigung der zeitgenössischen Musiktheorie*, Kassel, Bärenreiter Antiquariat 1972 (*Göttinger musikwissenschaftliche Arbeiten*, IV); MATHIAS THOMAS, *Zur Kompositionsweise in Mendelssohns Ouvertüren*, in DAHLHAUS, pp. 129-148; RALPH LARRY TODD, *An unfinished Piano Concerto by Mendelssohn*, «The Musical Quarterly», LXVIII/1, 1982, pp. 80-101; RALPH LARRY TODD, *An unfinished symphony by Mendelssohn*, «Music & Letters», LXI/3-4, 1980, pp. 293-309; RALPH LARRY TODD, *Of Sea Gull and Counterpoint: the Early Versions of Mendelssohns Hebrides Overture*, «19th Century Music», II, 1979, pp. 197-213; RALPH LARRY TODD, *The Instrumental Music of Felix Mendelssohn Bartholdy: Selected Studies Based on Primary Sources*, Ph. D. Diss., Music History, Yale Univ., 1979; HANS CHRISTOPH WORBS, *Die Entwürfe zu Mendelssohns Violinkonzert e-moll*, «Die Musikforschung», XII/1, 1959, pp. 79-81.

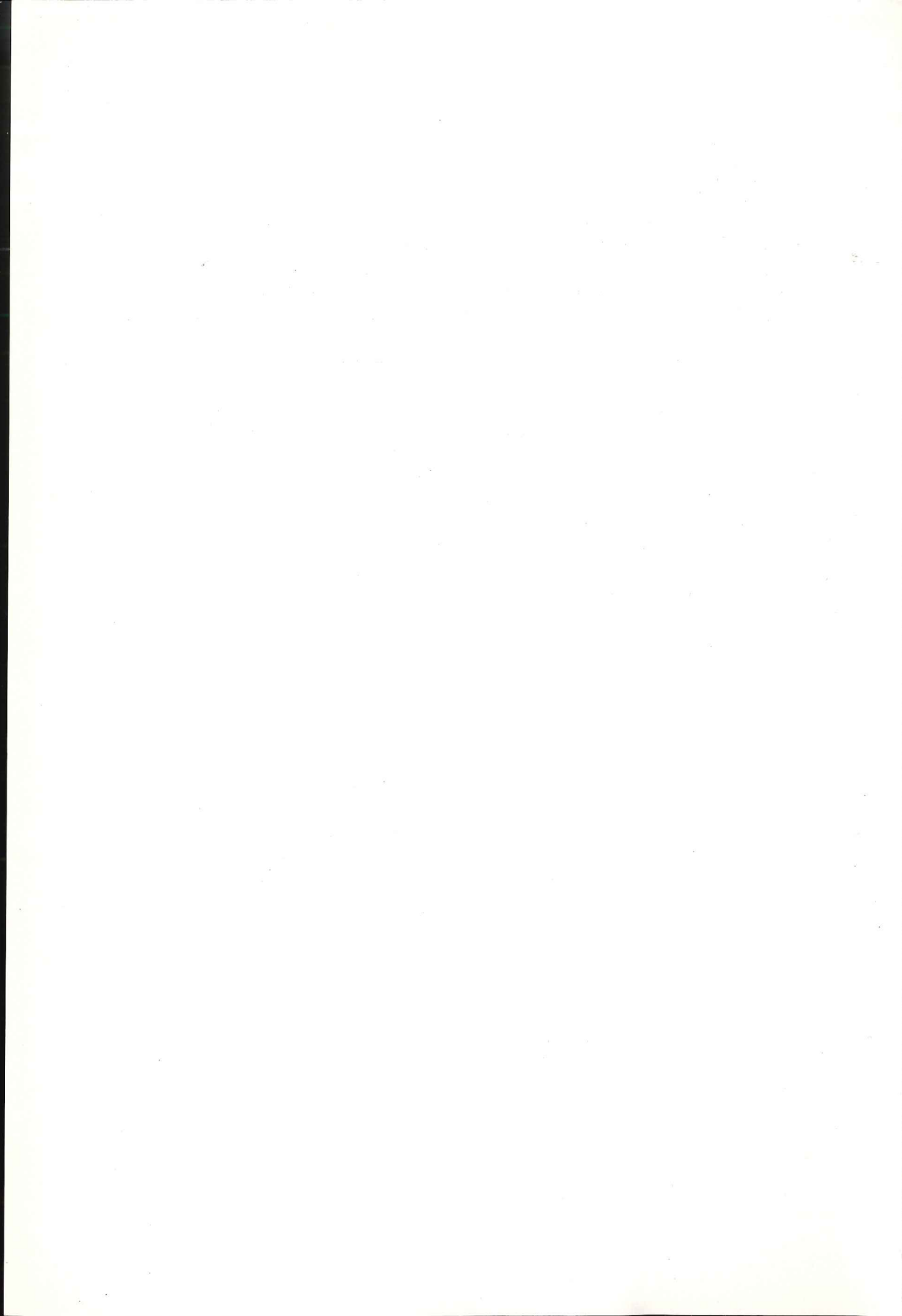
⁴ Cfr. WERNER E., *Leben*, p. 152.

⁵ WERNER R., *FMB*.

⁶ Recentemente è apparso il volume di CLOSTERMANN che si prefigge lo scopo di aggiornare ed integrare lo studio di WERNER R., *FMB*; accanto ad alcune riflessioni utili questa pubblicazione contiene tuttavia troppe imprecisioni, la rassegna delle opere sacre di Mendelssohn è assai frettolosa, la documentazione spesso molto esigua: ne consegue che la lettura del lavoro di Rudolf Werner rimane

si è fatto ricorso quanto più possibile al materiale originale o - quantomeno - alle edizioni filologicamente più attendibili.

Questo studio è stato reso possibile anche dalla pronta collaborazione e dal competente consiglio di vari studiosi che in questa sede vorrei ricordare e ringraziare. In modo particolare mi è gradito esprimere la mia riconoscenza al Dr. Rudolf Elvers, già Direttore del Mendelssohn-Archiv (Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin-BRD), per l'estrema sua disponibilità sia nel darmi consigli sia nel segnalarmi elementi documentari; un doveroso ringraziamento va anche alla memoria dello scomparso Prof. Eric Werner (New York), pioniere della rinascita della "Mendelssohn-Forschung", per il suo incoraggiamento e per la sollecita collaborazione. Non posso dimenticare l'efficienza delle biblioteche con cui sono venuto a contatto e la competenza dei loro bibliotecari: la già citata Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz - Musikabteilung (Berlin-BRD) e il suo direttore Dr. Hans-Günter Klein; la Deutsche Staatsbibliothek - Musikabteilung (Berlin-DDR) e il suo direttore Dr. Wolfgang Goldhan; la Hessische Landes- und Hochschulbibliothek - Musikabteilung (Darmstadt) e il suo direttore Dr. Oswald Bill; la Stadt- und Universitätsbibliothek - Musik- und Theaterabteilung (Frankfurt); la Bodleian Library (Oxford); la Newberry Library (Chicago); la Pierpont Morgan Library (New York) e il suo bibliotecario J. Rigbie Turner.



1. LA CANTATA PROTESTANTE

Per comprendere il significato e la collocazione storica delle *Choralkantaten* di Felix Mendelssohn Bartholdy e, più in generale, per inquadrare il genere stesso in quello ampio e assai più composito della cantata protestante, è opportuno tracciare una breve storia della *Kirchenkantate* tedesca, allo scopo di evidenziare alcuni elementi che consentano un primo orientamento nel *mare magnum* di questo tipo di produzione.

1.1. Terminologia

Il termine *Kirchenkantate*, inteso a definire un certo tipo di composizioni di musica sacra protestante, è estremamente indeterminato: esso comprende generi assai diversi tanto nella forma musicale quanto in quella testuale ed interessa composizioni scritte in un vasto arco di tempo, dalla seconda metà del secolo XVII fino al nostro secolo. Ma è solo dagli ultimi decenni del secolo passato, cioè dall'epoca della vecchia edizione delle opere di Bach e degli studi di Philipp Spitta, che tale termine ha assunto un'accezione così ampia da includere anche la varia produzione del secolo XVII.

Prima del 1700, infatti, *Kantate* designava solamente la cantata da camera e comunque anche nella musica profana tale termine si trovava raramente. Per la musica sacra protestante si adottarono per tutto il secolo XVII altre definizioni: *concerto*, *mottetto*, *mottetto concertato*, *corale concertato*, *salmo*, *ode*, *aria*, *dialogo* ed anche *actus musicus*, *actus funebris* e, in caso di raccolte, *Andacht*; per lo più, tuttavia, si rinunciava ad indicazioni più precise e ci si limitava a definire la festività per la quale la composizione era stata scritta, oppure l'*incipit* testuale, oppure ancora l'organico orchestrale e la tonalità.

All'inizio del secolo XVIII comparve il termine *Kantate* ad indicare un tipo particolare di composizione sacra, costituita da una successione di recitativi ed arie ed eseguita da voci solistiche (cfr. più avanti la "cantata madrigalistica"). Le cantate con intervento del coro, invece, venivano definite spesso *concerto* od *oratorio*. Nella maggioranza dei casi, tuttavia, ci si limitava come nel secolo precedente ad indicare la festività.

Nella seconda metà del secolo XVIII il concetto di cantata si estese senza distinzione a diversi tipi di composizione sacre. Dal punto di vista terminologico prevalsero le espressioni neutrali di *Kirchenstück* o di *Kirchenmusik*; espressioni, queste, che continuarono ad essere preferite anche nella prima parte del secolo XIX,

tanto è vero che proprio con quest'ultimo nome apparve nel 1830 una prima edizione di cantate bachiane. Con la vecchia *Bach-Ausgabe*¹ si tornò al termine *Cantaten* che da allora cominciò ad assumere un significato troppo ampio, e per questo generico, non differenziando le opere del secolo XVII da quelle del secolo XVIII, di natura considerevolmente diversa. In questa accezione così generale la cantata sacra può essere definita in relazione alla sua funzione come la musica principale del rito luterano e in relazione alla sua struttura come un'opera vocale comprendente un numero di movimenti relativamente indipendenti.²

Per distinguere, almeno a grandi linee, i diversi generi di musica sacra denominati come cantate, Ph. Spitta propose una distinzione fra la *ältere Kantate* e la *neuere Kantate*: la prima comprende le opere del primo periodo fino al 1700, mentre la seconda contraddistingue le composizioni musicate dopo la "riforma" dei testi operata da Erdmann Neumeister (1701). A queste due categorie sarebbe da aggiungere la *späte Kantate*, comprendente le cantate composte a partire dall'epoca post-bachiana. Tuttavia si obietta a Spitta il fatto che la sua partizione non tiene conto delle somiglianze esistenti fra *ältere e neuere Kantate*.

Mentre la cantata del secolo XVIII presenta pochi problemi di differenziazione all'interno del genere, come vedremo, la cantata del secolo XVII è invece più problematica a causa del suo assetto formale meno stabile. Per questo Friedrich Blume³ suddivise la cantata in generi come la *Erbauungskantate*, la *Predigtkantate* e la *Perikopenkantate*, accentrando così l'attenzione sulla funzione del testo musicato: tale suddivisione è senz'altro proponibile, ma essendo di carattere contenutistico non contribuisce affatto ad una più precisa distinzione dei generi musicali.

Un'altra classificazione è stata proposta successivamente da Georg Feder.⁴ Anch'essa prevede una distinzione dei generi sulla base dei testi adottati, e quindi non direttamente sulla musica, ma tuttavia risulta assai più efficace di quella proposta da Blume. In particolare Feder distingue la *Spruchkantate* alla cui base sta un versetto biblico, la *Odenkantate*, dove con *Ode* si intende un testo poetico moderno di contenuto sacro, e la *Choralkantate*, in cui il testo è esclusivamente o prevalentemente quello di un corale protestante.

Per quanto riguarda l'aspetto più espressamente musicale, Friedhelm Krummacher⁵ propone l'adozione di quei termini che davano il nome ai singoli movimenti della cantata: *concerto*, *aria* e *corale*. *Concerto* era adottato per composizioni vocali e strumentali su testi prevalentemente biblici, ma anche su testi di aria o di corale; dal punto di vista stilistico in esso si congiungevano elementi contrappuntistici con il concertato. *Aria* indicava il *Lied* strofico e le sue varianti che oscillavano fra la

¹ J. S. Bach: *Werke*, ed. Bach-Gesellschaft, 1-47 (Leipzig 1851-1899).

² KRUMMACHER, p. 703.

³ BLUME, pp. 141-143.

⁴ FEDER, *Kirchenkantate*.

⁵ KRUMMACHER, p. 703.

disposizione rigorosamente strofica, la variazione strofica su basso identico e ancora altre forme che si avvicinano all'aria del secolo XVIII. Il termine *corale* era impiegato per un movimento in cui si elabora una melodia di corale in uno dei vari metodi compositivi (mentre un uso libero del testo di un corale veniva definito *aria* o *concerto* piuttosto che *corale*).

1.2. Le origini

Durante la seconda metà del secolo XVII si ebbe un incremento assai vigoroso nella produzione di musica sacra in tutte le regioni protestanti della Germania centrale e settentrionale. Larga parte di questo repertorio rimase manoscritta a causa della difficoltà di stampare musica complessa, difficoltà che incrementava i costi e limitava il mercato. Composizioni più semplici e a poche parti continuarono invece ad essere stampate, ma fra queste vi sono solo rari esempi di vere e proprie cantate: la maggior parte delle opere a stampa sono concerti o *Lieder* strofici. Salvo alcune eccezioni, dunque, rappresentate da edizioni a stampa apparse prima del 1700, la totalità del repertorio ci è tramandata da manoscritti. Anche dopo il 1700 la situazione non cambiò: la stampa musicale anzi si ridusse.

A compensare la diminuita presenza di edizioni musicali si moltiplicò il repertorio manoscritto; ciò accadde anche in virtù delle tendenze locali della cultura musicale, la quale fece sì che un buon numero di cantori e di organisti componesse da sé una gran parte delle cantate che poi eseguiva. Queste cantate, raccolte per lo più in cicli annuali, venivano spesso eseguite nuovamente a distanza di anni oppure anche cedute dietro compenso ad altri maestri di cappella. Compositori come Johann Christoph Graupner, che per anni ed anni scrisse una cantata dietro l'altra per ogni festività, sono da considerarsi tuttavia alla stregua di eccezioni.

Il vasto repertorio manoscritto di cantate ci documenta un'impressionante varietà che si spiega con la varia struttura ed organizzazione della vita musicale dei singoli centri cittadini:

a) nell'area centrale luterana, specialmente in Sassonia, vi erano le *Kantoreien*, scuole di musica (ma non solo di musica) associate ad una chiesa, dove il *Kantor* poteva contare sugli studenti per le esecuzioni.

b) Laddove non sussistevano rapporti con la scuola, venivano formate le *Ratskapellen*, formazioni minori e più esperte alle dipendenze del *Kapellmeister* municipale: è il caso di Danzica o di alcune città della Germania meridionale. La musica di questi centri era - di norma - legata alle tradizioni liturgiche e alle possibilità dei cori; essa era rappresentata principalmente dalle cantate, spesso inserite in cicli annuali ed eseguite dopo la lettura del vangelo.

c) In alcuni centri, come Lubecca, Amburgo e altre città della Germania setten-

trionale, le *Kantoreien* non erano in grado di produrre la musica necessaria per tutte le chiese della città. Erano allora i singoli organisti a colmare la lacuna: essi componevano concerti, arie e forme miste, a poche voci, destinate all'accompagnamento della liturgia della comunione (piuttosto che per il sermone), adottando forme non schematiche e dall'intensa espressività.

d) I musicisti di corte, infine, sono coloro presso i quali si manifesta la massima varietà formale, poiché la loro produzione dipendeva dalle esigenze e dalle richieste del nobile al cui servizio si trovavano e dalle diverse capacità degli organici di cui essi disponevano nelle varie corti. La loro musica rivela un comune interesse verso nuovi sviluppi quali l'espansione della forma dell'aria, l'inserimento di recitativi e le sezioni virtuosistiche solistiche.

La genesi della cantata è un fenomeno complesso perché molteplici sono gli elementi che contribuirono a crearla ed anche perché il frutto di questo processo non è affatto unitario. Pertanto se vengono proposte alcune teorie che spieghino la nascita della cantata, è da intendere che esse illustrino un particolare aspetto di questo avvenimento, forse il più appariscente, forse anche uno molto importante, ma che non basta ad esaurirne la complessità.

Si vuole generalmente che la cantata derivi dal *geistliches Konzert* e dal *Konzert-motette*, la cui unità iniziale viene disgregata dalla tendenza a creare sezioni differenziate e contrastanti (dapprima musicalmente, quindi anche a livello testuale), sezioni che, diventando movimenti indipendenti e chiusi, acquisiscono i tratti stilistici delle forme prevalenti all'epoca - il concerto, il mottetto, l'aria e il corale. Indubbiamente sotto questo punto di vista risulta chiara l'influenza della cantata italiana, da cui si sarebbe sviluppata quella tedesca, nello stile concertato e nel recitativo, come pure nelle forme delle arie e nell'uso degli strumenti. Ma giustamente Friedhelm Krummacher sostiene che è miope descrivere la formazione della cantata solamente in relazione alla struttura musicale.⁶ Ecco quindi che si affaccia un'altra ipotesi, in sé significativa, ma non esauriente, che attribuisce la genesi della cantata ad un processo di commistione testuale, ossia all'interpolazione di poesia di libera invenzione all'interno del testo biblico. Certamente questo è un fenomeno che si verifica, ma che riguarda solo una parte del repertorio giunto a noi e non considera la totalità del genere.

È comunque proprio da considerazioni testuali che ricaviamo i motivi di autonomia e di indipendenza della cantata sacra tedesca da quella italiana, che hanno tuttavia una comune origine nel madrigale, nel mottetto e nel concerto vocale, insieme con le forme ibride. Nella tradizione luterana il testo biblico, quale unica base per le parole, richiedeva interpretazione e spiegazione; che fosse ottenuto con un'espansione retorica o mediante una illuminante giustapposizione di testi differenti, il risultato trovò una corrispondenza nello sviluppo di forme chiuse all'interno

⁶ KRUMMACHER, p. 704.

della cantata. L'aria mantenne quindi un legame più stretto con il modello strofico dell'ode di quanto non accadesse in Italia, ed una tendenza verso latenti strutture periodiche era insita nell'uniformità metrica dei testi.⁷ L'aria nella sua forma strofica divenne un importante complemento del corale. Questo era basato come l'aria su un testo strofico, ma si distingueva per il fatto di godere di un *corpus* tradizionale di melodie, le cui elaborazioni, assumendo varie forme, fornirono un primo impulso per lo sviluppo di opere plurisezionali.

1.3. Il secolo XVII

Nel repertorio a stampa sono rare le cantate vere e proprie, poiché la forma dominante è quella tradizionale del mottetto e del concerto vocale.

Le fonti manoscritte ci offrono invece un quadro assai diverso da quello che si ricava dall'esiguo repertorio a stampa: esse peraltro sono di datazione piuttosto difficile e risulta complesso studiare lo sviluppo cronologico del genere della cantata. È possibile tuttavia distinguerne vari tipi esaminando il testo impiegato: abbiamo così cantate basate su testi che derivano da una sola fonte, cantate che fanno uso di testi parzialmente misti e forme ancora più ibride dal testo totalmente eterogeneo.

a) La *Biblische Kantate*. Così Feder⁸ definisce le cantate che si avvalgono esclusivamente del testo biblico, ricavato dai salmi, dal vangelo, dalle epistole, dai profeti od anche da una giustapposizione di differenti versetti.

Assai prossima al concerto sacro è la *Evangelienkantate*; in essa la tendenza ad alternare la narrazione con le sentenze inclina ad una struttura scorrevole nella quale la continuità dell'esposizione rende difficile la creazione di movimenti indipendenti e favorisce una frammentazione in piccole sezioni.

La *Psalmkantate*, invece, si presta molto bene ad assumere le caratteristiche della cantata in virtù della struttura dei suoi versi; essi, non facendo parte di una narrazione continua, sono idonei ad essere musicati a sezioni indipendenti: musicalmente, quindi, come fughe o fugati, ariosi, concerti e più tardi recitativi ed arie. I mezzi musicali che segnano il passaggio dal concerto alla cantata sono l'articolazione, da latente ad esplicita, in movimenti, la coerenza interna di ciascun movimento, il contrasto - per carattere e per organico - fra i vari movimenti. L'architettura musicale può essere rinforzata da interventi strumentali o corali in forma di ritornelli oppure mediante la struttura a cornice, ossia con la ripetizione finale di un coro sentito all'inizio.

⁷ KRUMMACHER, p. 704.

⁸ FEDER, *Kirchenkantate*, coll. 585-586.

b) La *Choralkantate*. La forma strofica del corale favorisce per se stessa la struttura pluripartita della cantata ed infatti fu questo uno dei primi tipi a manifestarne le caratteristiche. Normalmente se ne distinguono due generi, la *pura* e la *mista*, che rappresentano gli estremi confini di un tipo di composizione dall'assetto quanto mai vario. La *Choralkantate pura* adotta come base testuale esclusivamente le strofe di un singolo corale (l'indicazione *per omnes versus* significa che tutte le strofe sono state musicate); dal punto di vista musicale è formata da una serie di movimenti indipendenti, ciascuno dei quali rappresenta una diversa variazione del corale trattato come *cantus firmus*. Fu uno dei tipi principali di cantata, soprattutto nel primo periodo. Uno dei primi esempi ci è dato dalla *Precatio Regis Josaphat* (1650) di Johann Andreas Herbst, attivo a Norimberga, il cui *cantus firmus* (*Wenn wir in höchsten Nöten sein*) viene eseguito in rielaborazioni il cui organico muta ad ogni strofa, ed in tre strofe come "tutti" musicalmente identico con funzione di ritornello sonoro e di conclusione.⁹ Una cantata sul corale *Wachet auf, ruft uns die Stimme* fu composta da un altro musicista di Norimberga, Johann Erasmus Kindermann. A parte questi due autori, la maggior parte delle *Choralkantaten pure* fu scritta tuttavia da compositori della Germania settentrionale, come Franz Tunder, Nicolaus Bruhns, Dietrich Buxtehude, Johann Topf e, a Danzica, Crato Büthner, Balthasar Erben e Johann Valentin Meder. L'influenza della tradizione monodica italiana, presente nei concerti sacri di Johann Hermann Schein ed Heinrich Schütz, sopravvisse a lungo presso questi musicisti. Le armonie tipicamente espressive e la declamazione usate per un'interpretazione vivida e soggettiva del testo, come anche le tecniche della frammentazione concertante e dell'elaborazione libera del *cantus firmus* (analoga a quelle riscontrate nel corale organistico contemporaneo della Germania settentrionale), e il fluido mutamento di struttura e di stile all'interno della singola strofa (piuttosto che fra una strofa e la successiva), portarono a forme assai complesse e caratterizzate, ottenute a spese dell'unità dei singoli movimenti e della chiarezza strutturale della cantata nel suo complesso.¹⁰ Per quanto riguarda la Germania centrale, la *Choralkantate pura* è rara fra i compositori di corte: per esempio, del pur prolifico Johann Philipp Krieger ne esiste una sola (*Ein feste Burg* del 1688), alla quale peraltro manca un elemento essenziale della cantata, avendo essa un organico indifferenziato per tutti i movimenti. Il genere, comunque, fu assai coltivato dai *Kapellmeister* municipali, in particolare dai *Thomaskantoren* di Lipsia, Sebastian Knüpfer e Johann Schelle. Molto ridotto, invece, il contributo dei compositori della Germania meridionale, dei quali si ricorda il solo Johann Pachelbel.

La *Choralkantate mista*, a differenza di quella *pura*, opera una commistione di testi, interpolando tra le strofe del corale passaggi biblici o versi di libera invenzione. Essa fiorì più tardi della *Choralkantate pura*, ma si sviluppò maggiormente, soprattutto nella Germania centrale. Nel 1670 Knüpfer aveva sviluppato un tipo di

⁹ FEDER, *Kirchenkantate*, col. 587.

¹⁰ MARSHALL, p. 327.

cantata in cui un certo numero di movimenti, omogenei in sé e contrastanti con quelli prossimi, erano disposti simmetricamente in rapporto ad organico impiegato, metro e struttura (cfr. *Was mein Gott will* e *Es spricht der Unweisen Mund wohl*). Contrariamente ai musicisti della Germania settentrionale, egli non fece uso dello stile monodico, ma di forme semplici e di un *cantus firmus* non fiorito; nei cori preferì una sofisticata trama contrappuntistica basata sull'imitazione (o anche sul canone) con accompagnamento in contrappunto, talvolta con sezioni a voci e strumenti concertanti. Compositori successivi, fra cui Schelle, semplificarono in parte lo stile, alternando le sezioni in contrappunto con sezioni accordali, elaborazioni ornamentali degli strumenti con semplici armonizzazioni. I movimenti interni, inoltre, cominciarono ad essere configurati come ariosi solistici, privi del tutto di *cantus firmus* o con un semplice richiamo alla melodia del corale. Verso la fine del secolo XVII la chiara struttura della cantata della Germania centrale prevalse anche al nord, nelle opere di Joachim Gerstenbüttel e Georg Bronner, come al sud, nelle composizioni di Pachelbel.

c) La *Odenkantate*. Alla base di questo tipo di cantata c'è l'*Ode* che, dal punto di vista testuale, ha la stessa struttura del corale. Questo genere fu coltivato particolarmente dagli organisti e dai compositori di corte, meno dai *Kapellmeister* municipali. Anch'essa, come la *Choralkantate*, oscilla fra due estremi: dal concerto *durchkomponiert* senza divisione strofica o comunque senza contrasto, oppure dalla semplice variazione strofica fino alla *Odenkantate* articolata in movimenti e differenziata nell'organico. Spesso la struttura formale era definita da schemi usuali: la prima e l'ultima strofa erano eseguite da tutti gli strumenti e da tutte le voci, spesso con la stessa musica e talvolta con il medesimo testo ("struttura a cornice"), mentre le strofe intermedie erano affidate a una sola voce con un semplice ed asciutto accompagnamento di basso continuo; le strofe, inoltre, venivano affidate alternativamente alle varie voci solistiche; l'introduzione strumentale e gli eventuali ritornelli contribuivano a sottolineare l'articolazione della forma secondo un principio di simmetria interna. Le varie forme assunte dal genere e gli stadi del suo sviluppo possono essere osservati dettagliatamente nelle cantate di Buxtehude.

d) La *Spruchodenkantate*. È il tipo di cantata più diffuso di tutto il secolo XVII poiché associa il testo biblico e la sua spiegazione poetica ad un impianto formale assai chiaro. Dal punto di vista testuale è costituito da un versetto biblico (*Spruch*) e da un'aria strofica di contenuto analogo. Il versetto può essere inteso come motto preposto all'aria, e a sua volta l'aria può essere considerata come una meditazione che parafrasa poeticamente il versetto prescelto: entrambi gli aspetti sono documentati. Lo *Spruch* viene tendenzialmente musicato come mottetto concertato e viene per lo più riproposto a chiusura del brano, formando così una struttura a cornice; se esso interviene anche nel corpo della composizione si genera una forma di tipo rondò. L'aria, invece, costituisce la parte centrale della composizione e viene musicata, come nell'*Odenkantate*, o per una serie di solisti in alternanza o anche per piccoli gruppi d'insieme. L'assetto formale generale è quindi assai simile a quello della *Choralkantate* o a quello della *Odenkantate* con struttura a cornice. La prima

testimonianza di questo genere risale al 1665, quando David Elias Heidenreich pubblicò un ciclo annuale completo di testi poetici di questo tipo musicati da David. Dopo il 1670 *Spruchodenkantaten* furono scritte da compositori importanti di tutte le regioni della Germania.

e) *Altre forme*. Una parte del repertorio rimastoci è formato da cantate la cui base testuale è estremamente eterogenea, derivando dalle più diverse forme. Tuttavia proprio per questa loro eterogeneità meglio si prestavano a fungere da commento alla pericope e venivano perciò raccolte in annate. Data la varietà delle fonti testuali risulta impossibile etichettare queste composizioni inserendole in una qualche categoria, anche perché bisogna tener conto del fatto che alla loro mescolanza di testi spesso corrispondeva una meno spiccata struttura musicale di tipo cantatistico. Un elemento, tuttavia, si riscontra in queste composizioni in misura assai maggiore che nelle cantate dal testo omogeneo: il carattere dialogico, che deriva principalmente dagli scambi di battute contenute nei Vangeli; il principio del dialogo fu applicato anche in un senso derivato: gli interlocutori non sono più personaggi concreti, bensì la voce divina e quella del credente. Alle soglie del secolo XVII, infine, il processo di commistione giunse all'estremo influenzando anche la produzione del secolo successivo.

f) *Forme di transizione*. All'interno della vasta e variegata produzione di cantate della fine del secolo XVII è possibile ricavare alcune linee di tendenza che mostrano come la "riforma" di Neumeister non giungesse impreparata. Innanzitutto le elaborazioni del corale divennero più semplici; si ebbe una più netta distinzione fra arioso e recitativo (con la timida comparsa del recitativo "madrigalistico"; cfr. più avanti); praticamente scomparve la *Psalmkantate* e il mottetto biblico; la presenza degli strumenti si accrebbe, giacché sempre più ebbero parti autonome; infine l'aria si espanse dal punto di vista formale in più modi: ci fu un abbandono del sistema strofico unitario tipico dell'*Ode*, sostituito per lo più da una successione di più arie di una sola strofa, fu tralasciato il ritornello come ossatura portante della forma e comparvero le prime strutture con il da capo.

1.4. La prima metà del secolo XVIII

La "riforma" di Neumeister

Influenzata dall'opera italiana e dal concerto strumentale, la cantata protestante del primo secolo XVIII subisce una modifica soprattutto nella forma del testo e nel suo contenuto.¹¹ Il più importante elemento discriminante che distingue la nuova

¹¹ Secondo KRUMMACHER, p. 707, l'influenza deriverebbe più direttamente dai caratteri della contemporanea opera tedesca.

cantata da quella del secolo precedente è l'uso del cosiddetto "recitativo madrigalistico": così i teorici dell'epoca definiscono un tipo di recitativo che, allontanandosi dalla forma tradizionale già presente nella cantata antica (su testo esclusivamente biblico e musicalmente realizzato come arioso), risente dell'influenza della forma poetica del madrigale.¹² A partire dal 1700 Erdmann Neumeister infatti pubblicò dei testi in forma di cicli annuali pensati espressamente per la musica sacra; in questi il recitativo madrigalistico presenta caratteristiche assai simili al madrigale: completa libertà nel numero (da 5 a 16) e nella lunghezza dei versi, nella disposizione delle rime, frequente presenza di versi privi di rima, di versi dal ritmo giambico, mancanza di organizzazione strofica. La sola differenza formale fra i due generi poetici sembra essere una maggiore libertà nel trattamento del testo nel recitativo rispetto al madrigale. La veste musicale del recitativo sacro madrigalistico è il canto sillabico, declamato, senza ripetizione delle parole, accompagnato dal basso continuo. In punti di particolare intensità espressiva può trasformarsi in arioso; può inoltre essere eseguito da varie voci, successivamente o simultaneamente. Anche l'aria, che pure è costruita in maniera più regolare del recitativo, sente l'influsso della poesia madrigalistica e non è più costretta a seguire un determinato schema di versi e di rime; caratteristica dello stile moderno, anche se non imprescindibile, è l'aria con il da capo. Neumeister, delineando i caratteri del nuovo genere, così si esprime: «dovendola definire in modo conciso, una cantata non sembra altro che un brano da un'opera, composto di stile recitativo e arie».¹³

I tipi di cantata

Con la sua prima annata (musicata da J. Ph. Krieger già nel 1700-01, ma stampata solamente nel 1704), Neumeister diede l'avvio alla cantata madrigalistica pura, formata cioè esclusivamente da una successione di recitativi ed arie affidati a voci solistiche o eventualmente al coro. Nella seconda annata (1708) egli introdusse brevi movimenti d'insieme per il coro che nella terza e quarta annata (rispettivamente 1711 e 1714) sostituì con versetti biblici e strofe di corale: aveva così realizzato - ma non lui solo - un tipo di cantata madrigalistica mista che rappresentò la forma di gran lunga più coltivata all'epoca di Bach. In essa i versetti biblici e il corale erano gli elementi conservatori della tradizione sacra, tanto nel testo che nella musica, mentre il recitativo e l'aria ne erano aspetti più moderni; i primi, tuttavia, non ebbero la stessa rilevanza che avevano avuto nel secolo precedente. Il predominio di recitativi ed arie, nonostante la loro grande libertà di costituzione, determinò una generale uniformità nell'architettura musicale: a compensazione di ciò, l'aria assunse le

¹² Il madrigale era stato introdotto "ufficialmente" nella letteratura tedesca già da Caspar Ziegler (*Von den Madrigalen*, 1653), ma non ebbe immediata risonanza in campo musicale.

¹³ «Soll ichs kürzlich aussprechen, so siehet eine Cantata nicht anders aus als ein Stück aus einer Opera, von Stylo Recitativo und Arien zusammengesetzt»; cito da FEDER, *Kirchenkantate*, col. 599.

forme più diverse; ed inoltre proprio al suo interno si rispecchierà lo sviluppo dello stile musicale del secolo XVIII, il cammino cioè da una scrittura contrappuntistica, soprattutto nelle arie con strumento obbligato, fino all'aria belcantistica di carattere virtuosistico od espressivo con accompagnamento orchestrale.

Con i compositori nati attorno al 1680 essa conobbe un periodo di splendore e la produzione, in buona parte conservata ma quasi completamente inedita, è talmente vasta da non consentire uno sguardo onnicomprensivo: basti pensare a Georg Philipp Telemann o a Johann Christoph Graupner, di cui sono note non meno di 1518 e 1418 cantate rispettivamente. Non mancarono critiche alla nuova cantata per l'intromissione nella musica sacra di un carattere teatrale e profano, dovuto al recitativo madrigalistico e alle arie con il da capo: ed effettivamente il vecchio tipo di cantate continuò ad essere presente ancora per tutto il primo quarto del secolo XVIII.

La nuova *Choralkantate*

Con la riforma di Neumeister la *Choralkantate pura* basata esclusivamente sulla variazione del corale decadde e rimase solo quel tipo che si avvicinava, nella conformazione, all'antica *Odenkantate*. Anomala e piuttosto conservatrice appare quindi la cantata *Christ lag in Todesbanden* BWV 4 di Bach, probabilmente la prima di questo genere da lui scritta; egli infatti la compose *per omnes versus* utilizzando come materiale tematico esclusivamente la melodia del corale, rifacendosi quindi alla ormai lontana *Choralkantate pura* del secolo precedente.

Fra il 1724 e il 1725 Bach intraprese la composizione di un ciclo annuale formato da sole cantate su corale: tuttavia dopo averne scritte 41 smise e lasciò il ciclo incompiuto. Non si conoscono altri musicisti che abbiano realizzato intere annate composte unicamente da *Choralkantaten*, ad eccezione del solo Johann Schelle (predecessore di Bach anche come *Thomaskantor*), il cui ciclo annuale di cantate è tuttavia perduto. Interessante è osservare la struttura della maggior parte delle cantate bachiane di questi anni. La strofa d'apertura è costituita dal consueto movimento che elabora per coro e orchestra il motivo del corale; la strofa conclusiva è pure una *Choralarbearbeitung*, questa volta però realizzata *in simplici stylo*, ossia come semplice armonizzazione omoritmica. Le strofe interne, invece, presentano una novità dal punto di vista testuale: esse non mantengono il testo del corale (come nella *Choralkantate pura*), né introducono testi da altre fonti (come in quella mista), né ancora sono realizzate su testi di libera invenzione (come nella cantata madrigalistica); il testo delle strofe interne è costituito invece dalla parafrasi delle strofe originali del corale, parafrasi che consente di mantenere il testo del corale mutandone la configurazione del verso da una struttura di tipo ode ad una di tipo madrigale, più in linea quindi con le tendenze del tempo. Queste strofe interne, infatti, sono musicate come nella cantata madrigalistica, come una successione cioè di recitativi ed arie, con la presenza o meno di reminiscenze di motivi coralisti. Questo tipo di cantata, che è rappresentata nella sola produzione bachiana, prende il nome di *Choralkantate parafrasata*: mediante essa Bach poté combinare l'ormai vecchio

stile della *Choralbearbeitung* con l'esigenza contemporanea dello stile madrigalistico senza dover rinunciare all'unità concettuale del corale. Opportunamente Feder¹⁴ osserva come questa cantata su corale, rinnovata madrigalisticamente, sia da considerare non come il culmine della cantata sacra protestante (così il giudizio di Spitta) quanto invece come una manifestazione con carattere d'eccezione, poiché, considerata dal punto di vista dello sviluppo storico, è un tipo di produzione anomalo, presente solo in Bach.

Nelle cantate degli anni successivi (ma anche in alcune del ciclo 1725-25) Bach, tuttavia, preferì mantenere integro il testo del corale, adottando pur sempre lo schema: coro d'apertura - successione di arie e recitativi - corale a quattro parti. Nella produzione della maturità egli fece uso di tutti gli artifici derivati dai generi vocale e strumentale impiegati precedentemente: gli episodi solistici sono di solito arie e recitativi composti liberamente (con allusioni più o meno vaghe alla melodia del corale), mentre i cori d'apertura sono dimostrazione del più alto virtuosismo compositivo.

Fra i contemporanei di Bach non si riscontrano autori la cui produzione possa essere avvicinata a quella delle *Choralkantaten* bachiane: da un lato, infatti, c'è Graupner che scrisse elaborazioni di corali piuttosto accurate, ma non inserite in vere e proprie cantate su corale; dall'altro invece le opere di questo tipo di Telemann utilizzano una melodia del corale solo per i movimenti esterni e in un semplice stile accordale (analoga mente ad autori quali Gottfried Heinrich Stölzel, Johann Friedrich Fasch e altri).

1.5. Dalla seconda metà del secolo XVIII ad oggi

Gli autori successivi a Bach continuarono la tradizione delle cantate, la cui composizione continuò copiosa: essa tuttavia perse gradatamente di importanza e non rivestì più il ruolo centrale della musica liturgica che aveva sostenuto per circa un secolo. Si assistette al declino delle istituzioni religiose che avevano sollecitato la composizione e sostenuto l'esecuzione di musica sacra protestante, ossia le *Kantoreien* e i complessi musicali di corte o quelli municipali, mentre cresceva l'interesse per il teatro e per la musica concertistica, generi che attirarono i compositori più dotati. Si criticò aspramente il carattere predicatorio della cantata madrigalistica, biasimandone i testi, formati da dogmi e da insegnamenti teologici e moralistici forzatamente messi in rima. Anche la liturgia fu messa in discussione e si contestò l'obbligo delle esecuzioni effettuate regolarmente ad ogni festività. Dal punto di vista musicale le critiche si appuntarono all'eccesso di ricercatezza artistica che

¹⁴ FEDER, *Kirchenkantate*, col. 602.

impediva una percezione semplice e diffusa della musica sacra, all'apparato simbolico e retorico della cantata barocca, al carattere operistico del recitativo secco e dell'aria con il da capo. Frutto di ciò fu la ripresa dei testi biblici e di corali utilizzati senza commistioni testuali, oppure la creazione di nuove liriche sacre (famoso quelle di Christian Fürchtegott Gellert e di Friedrich Gottlieb Klopstock), nelle quali al posto di asserzioni dogmatiche intervenivano considerazioni sulla bontà divina e richiami alla misericordia. Tornarono in auge generi come i mottetti e gli inni, con una scrittura tendenzialmente più melodiosa e omoritmica. Le cantate diminuirono come numero e cambiarono anche nell'assetto poiché, come reazione alle forme e al tipo stilizzato di cantata del tardo barocco, ridussero la struttura plurisezionale ad una ossatura elementare.

Per quanto riguarda la *Choralkantate*, i maggiori compositori dell'età successiva a Bach furono Gottfried August Homilius e Johann Friedrich Doles. Quest'ultimo compose dapprima cantate modellate sullo stile di Bach e di Telemann, quindi, verso la fine degli anni '60, introdusse un nuovo tipo di composizione che, in verità, non ha più tutti i caratteri della cantata: ciascuna strofa del corale veniva cantata sulla stessa musica da un coro a quattro parti raddoppiato da un "coro" di tromboni (eventualmente anche dai fedeli), mentre l'orchestra eseguiva ritornelli e interludi figurati fra i vari versi del corale; questo stile fu ripreso da altri compositori fra cui Johann Adam Hiller, Christian Gotthilf Tag e David Gottlob Türk.

Con il secolo XIX assistiamo al tramonto della cantata come composizione con funzione liturgica. Cantate sacre furono scritte solo per le feste principali e per occasioni speciali. In genere tanto il loro stile quanto il loro organico divennero modesti, anche in considerazione di una possibile partecipazione della comunità dei fedeli. Una delle ultime cantate destinate effettivamente al servizio liturgico fu la *Festzeiten* di Carl Loewe, che fu poi trasferita nelle sale da concerto come oratorio. Le cantate del secolo XIX in realtà furono destinate per lo più all'esecuzione concertistica; rinacque ed acquistò grande importanza la *Psalmkantate*, che spesso si basava su traduzioni recenti, insieme con la cantata lirica; fra le loro caratteristiche la rinuncia al recitativo secco e all'aria con il da capo, nonché la tendenza ad abolire l'articolazione in sezioni e perciò a far seguire un movimento all'altro senza soluzione di continuità. Per quanto riguarda il corale esso fu elaborato prevalentemente secondo tre procedimenti stilistici, come si può osservare ad esempio dai corali a quattro voci pubblicati da Johann Friedrich Samuel Döring nel 1827; la semplice armonizzazione strofica, con o senza un insieme di fiati (o l'organo); il tipo elaborato da Doles (cfr. sopra); la "cantata su corale" con il ricorso a strofe di corale solo nei movimenti esterni.

Un rifiorire della cantata da chiesa con funzione liturgica non era più concepibile, mancando le premesse e le condizioni da cui essa era nata. Se composizioni simili furono scritte, esse furono stimulate da altri fattori, fra i quali in primo luogo una tendenza restauratrice che si manifestò in varie forme: agli inizi del secolo una esigenza di recupero e di studio della musica a cappella del secolo XVI (cui corrispose una graduale estromissione degli strumenti dalla musica sacra contem-

poranea), successivamente una ripresa dell'interesse per la musica sacra di Bach e, più tardi, per quella di Schütz. Questi movimenti furono accompagnati nella seconda metà del secolo dalle istanze restauratrici della chiesa luterana nonché dallo storicismo della ricerca musicologica. All'interno di questo quadro così composito si collocano, ciascuna con una diversa partecipazione, le *Choralkantaten* e le *Psalmkantaten* di Mendelssohn, i mottetti a cappella di Johann Gottfried Schicht e, più tardi, il mottetto *Es ist das Heil uns kommen her* op. 29 n.1 di Johannes Brahms, le cantate di Heinrich von Herzogenberg e quelle di Max Reger.

Altri due fattori si aggiunsero ai precedenti, all'inizio del nostro secolo, a determinare un impulso di rivitalizzazione della letteratura coralistica: la riforma liturgica e la creazione di un innario nazionale tedesco con il repertorio originale di corali tradizionali, da un lato, che favorirono la nascita delle cantate su corale di Arnold Mendelssohn, e la reazione antiromantica dall'altro, che fu segnata dall'avvio della vasta produzione di Ernst Pepping. Costui rilanciò la tecnica del *cantus firmus* e della scrittura polifonico-contrappuntistica ed influenzò la produzione di altri musicisti come Hugo Distler, Wolfgang Fortner, Karl Marx e Johann Nepomuk David. Negli anni '30 e '40 si assistette anche ad un rinnovato interesse per l'armonizzazione semplice del corale, per lo più a due o tre parti. Dalla seconda guerra mondiale, infine, il corale viene coltivato in tre dei principali generi: armonizzazione semplice, mottetto su corale, cantata su corale. Contributi a quest'ultima forma sono stati forniti da Kurt Thomas, Fritz Werner, Walter Kraft e altri.

2. LE FONTI

2.1. Introduzione

Ad uno studioso che voglia intraprendere un'indagine approfondita su un qualsiasi aspetto della musica mendelssohniana si presenta subito una difficoltà di un certo rilievo: manca a tutt'oggi un elenco completo delle opere, edite ed inedite, con un censimento esauriente delle fonti manoscritte. Vi è in effetti un catalogo tematico,¹ ma esso è totalmente insufficiente e va integrato di volta in volta con pubblicazioni specialistiche e con dati reperiti occasionalmente negli articoli e negli scritti più diversi.² Il catalogo tematico sopra citato riporta esclusivamente le opere pubblicate nella cosiddetta *Gesamtausgabe*, edita fra il 1874 e il 1877 a cura di

¹ *Thematisches Verzeichnis im Druck erschienener Compositionen von Felix Mendelssohn Bartholdy* (Leipzig, Breitkopf & Härtel 1846); nel 1853 ne uscì una seconda ristampa, notevolmente ampliata; nel 1873 uscì una seconda edizione e nel 1882 una terza, ciascuna con successive integrazioni; dall'edizione del 1882 sono state ricavate due ristampe anastatiche in tempi recenti (London, H. Baron 1966; Vaduz, Sändig 1976), entrambe prive delle pp. 101-116 dell'originale. Cfr. MENDELSSOHN, *BDV* pp. 353-355.

² Fra le pubblicazioni espressamente rivolte a catalogare fondi mendelssohniani vanno menzionati gli importanti lavori di KRAUSE e CRUM per le raccolte conservate rispettivamente a Lipsia e a Oxford. È prevista anche la pubblicazione del catalogo dei manoscritti conservati alla Deutsche Staatsbibliothek di Berlino Est. Innumerevoli sono invece i lavori di mole minore e gli articoli di riviste che contribuiscono ad ampliare le nostre conoscenze sull'ubicazione di manoscritti delle opere di Mendelssohn: qui di seguito ne elenco alcuni: OTTO E. ALBRECHT, *A Census of Autograph Music Manuscripts of European Composers in American Libraries*, Philadelphia, 1953, pp. 186-190; FRIEDHELM KRUMMACHER, *Über Autographe Mendelssohns und seine Kompositionsweise*, in *Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970*, Kassel, Bärenreiter 1971, pp. 482-485; ARNTRUD KURZHALS-REUTER, *Die Oratorien Felix Mendelssohn Bartholdys. Untersuchungen zur Quellenlagen, Entstehung, Gestaltung und Überlieferung*, Tutzing, Hans Schneider 1978; LOUISE W. LEVEN, *An Unpublished Mendelssohn Manuscript*, «The Musical Times», LXXXIX, 1948, pp. 361-363; ALBERT VAN DEN LINDEN, *Un fragment inédit du "Lauda Sion" de Felix Mendelssohn*, «Acta Musicologica», XXVI/1-2, 1954, pp. 48-64; ALBERT VAN DEN LINDEN, *A propos du "Lauda Sion" de Mendelssohn*, «Revue Belge de Musicologie», XVII/1-4, 1963, pp. 124-125; DONALD MONTUREAN MINTZ, *Melusine: a Mendelssohn Draft*, «The Musical Quarterly», XLIII/4, 1957, pp. 480-499; DONALD MONTUREAN MINTZ, *The Sketches and Drafts of Three of Felix Mendelssohns Major Works*, Ph. D. Diss., Musicology, Cornell Univ. (N.Y.), 1960; NANCY B. REICH, *The Rudorff collection*, «Notes», XXXI/2, 1974, pp. 247-261; YVONNE ROKSETH, *Manuscrits de Mendelssohn à la Bibliothèque du Conservatoire*, «Revue de Musicologie», XV, 1934, pp. 103-106; DOUGLAS SEATON, *A Draft for the Exposition of the First Movement of Mendelssohns "Scotch" Symphony*, «Journal of the American Musicological Society», XXX/1, 1977, pp. 129-135; DOUGLAS SEATON, *A Study of a Collection of Mendelssohns Sketches and Other Autograph Material*, *Deutsche Staatsbibliothek Berlin Mus. Ms. Autogr. Mendelssohn 19*, Ph. D. Diss., Musicology, Columbia Univ., 1977; CARLTON SMITH, *Music*

Julius Rietz, amico intimo di Mendelssohn:³ l'aggettivo "cosiddetta" è d'obbligo, poiché è noto che un considerevole numero di composizioni non vi sono presenti, e fra queste in modo particolare la musica del periodo giovanile e la musica sacra. Nessuna delle *Choralkantaten* fu pubblicata nella *Gesamtausgabe*. Questo fatto ha contribuito a creare un'incertezza sulla reale consistenza della produzione mendelssohniana in questo genere; esaminando ora brevemente gli studi già compiuti noteremo come questa incertezza duri ancora ai nostri giorni.

Rietz compilò un elenco delle opere rimaste inedite che fu aggiunto quale appendice all'edizione delle lettere di Mendelssohn.⁴ Nell'edizione del 1863 leggiamo così che le cantate rimaste manoscritte erano:

1. *Christe, du Lamm Gottes*
2. *Wir glauben all' an einen Gott*
3. *Vom Himmel hoch, da komm ich her*
4. *Ach Gott, vom Himmel sieh darein*

Nella successiva edizione del 1864 Rietz completò la lista aggiungendo altre due cantate:

5. *Jesu, meine Freude*
6. *O Haupt voll Blut und Wunden*⁵

Nel 1930 apparve l'approfondito saggio sulla musica sacra di Mendelssohn ad opera di Rudolf Werner: in esso l'autore esaminò direttamente i manoscritti di molte composizioni riuscendo così a fornire un elenco della produzione sacra di Mendelssohn che, in generale, è assai più completo ed esatto di quello formulato da Rietz. Non così per quanto riguarda le *Choralkantaten*, per le quali notiamo le seguenti

Manuscripts Lost During World War II, «Book Collector», XVII/1, 1968, pp. 26-36; RALPH LARRY TODD, *An unfinished Piano Concerto by Mendelssohn*, «The Musical Quarterly», LXVIII/1, 1982, pp. 80-101; RALPH LARRY TODD, *An unfinished symphony by Mendelssohn*, «Music & Letters», LXI/3-4, 1980, pp. 293-309; J. RIGBIE TURNER, *Nineteenth-Century Autograph Music Manuscripts in the Pierpont Morgan Library: A Check List*, «19th Century Music», IV/1, 1980, pp. 49-69 e IV/2, 1980, pp. 157-183; ERNEST WALKER, *An Oxford Collection of Mendelssohniana*, «Music & Letters» XIX/4, 1938, pp. 426-428; ERIC WERNER, *Two unpublished Mendelssohn Concertos*, «Music & Letters», XXXVI/2, 1955, pp. 126-138; ERIC WERNER, *Mendelssohn Sources*, «Notes», XII/2, 1954-1955, pp. 201-204; MICHAEL WILSON, *A Mendelssohn manuscript*, «Victoria and Albert Museum Bulletin», IV/3, 1968, pp. 113-116; HANS CHRISTOPH WORBS, *Die Entwürfe zu Mendelssohns Violinkonzert e-moll*, «Die Musikforschung», XII/1, 1959, pp. 79-81.

³ FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY, *Werke: kritisch durchgesehene Ausgabe, herausgegeben von Julius Rietz*, Leipzig, Breitkopf & Härtel 1874-77.

⁴ MENDELSSOHN, *Briefe*, p. 516 sgg.

⁵ B.W. PRITCHARD, nella prefazione alla sua edizione di *Jesu, meine Freude* a p. 2, avanza l'ipotesi che i manoscritti di queste due cantate - già scomparsi - siano stati ritrovati proprio nel periodo intercorso tra le due edizioni. Lo stesso Pritchard però considera questa ipotesi poco plausibile: ed io con lui.

differenze. In primo luogo in Werner manca la cantata *Jesu, meine Freude*: il manoscritto infatti era scomparso e lo studioso non lo aveva potuto consultare; inoltre egli aveva letto solo il primo catalogo di Rietz⁶ in cui tale cantata non compare: per questo egli contestò la testimonianza di Hyppolite Barbedette⁷ ritenendola isolata e non confermata da alcuna altra fonte. In secondo luogo Werner postulò l'esistenza di una cantata andata perduta, le cui tracce egli ravvisava esclusivamente in testimonianze epistolari.

Sulla scia di questo saggio anche l'importante biografia pubblicata da Eric Werner nel 1963 non considerò *Jesu, meine Freude*, ma suppose l'esistenza di una cantata persa. Basandosi su questi due studiosi anche Robert Arnold Jordahl nel 1965⁸ e Hans Christoph Worbs nel 1974⁹ proposero un catalogo di sole cinque cantate.

Il manoscritto di *Jesu, meine Freude* tornò alla luce solo nel 1962 e il primo a parlarne fu Oswald Jonas in un articolo del 1967. Nel 1976 Brian W. Pritchard poté fare così un bilancio di queste cantate e fornire un elenco che, rispecchiando quello di Rietz, ne comprende sei: per quanto riguarda l'ipotetica cantata andata perduta egli fece convergere le testimonianze relative ad essa su *Jesu, meine Freude*.

A questo punto la complessa vicenda delle cantate sembrava definitivamente chiarita. Nel 1980, però, E. Werner ripubblicò in tedesco la sua importante biografia¹⁰ che, sebbene aggiornata ed ampliata, compie un passo indietro in relazione alle *Choralkantaten*: non solo, infatti, continua a mancare *Jesu, meine Freude*, ma addirittura non si propone - neppure in maniera dubitativa - l'esistenza della cantata andata perduta; le *Choralkantaten* sarebbero dunque cinque: esattamente lo stesso si ricava da un elenco delle opere mendelssohniane pubblicato nello stesso anno da Reiner Riehn.¹¹ Del 1981 è la seconda edizione del *New Grove Dictionary* e il catalogo delle opere, a cura di Eveline Bartlitz, comprende addirittura solo quattro cantate: *Christe, du Lamm Gottes, Jesu, meine Freude, Vom Himmel hoch e Ach Gott, vom Himmel*.

Nel 1982 apparve un articolo di Willi Schulze che elenca ben otto cantate: alle sei di Pritchard - e cioè di Rietz - egli aggiunse *Wer nur den lieben Gott läßt walten* (riscoperta sette anni prima e coincidente con la cantata considerata persa, ma ipotizzata da R. e E. Werner) e *Verleih uns Frieden*. Quest'ultima però non è una *Choralkantate* poiché non ne ha i requisiti formali e stilistici: essa infatti non solo non è plurisezionale, non solo è priva di cantante solista, ma anche e soprattutto non è basata su di un corale protestante: ne risulta quindi che la definizione di Schulze è impropria.

⁶ Come si può ricavare a p. IX della bibliografia.

⁷ BARBEDETTE, p. 160 riporta la cantata *Jesu, meine Freude* fra le opere inedite.

⁸ JORDAHL, pp. 91-92.

⁹ WORBS, pp. 133-139.

¹⁰ WERNER E., *Leben*.

¹¹ In METZGER, pp. 147-152.

Nonostante gli articoli di Pritchard e di Schulze le *Choralkantaten* continuarono ad essere neglette. Anche contributi più recenti, come il saggio monografico di Wulf Konold del 1984 e l'appendice con le opere nell'edizione delle lettere mendelssohniane curata da Rudolf Elvers,¹² continuano a riportare dati incompleti: vi compaiono ancora solo cinque *Choralkantaten*.¹³ Il lavoro di Annemarie Clostermann, tesi di laurea elaborata contemporaneamente a questo studio e pubblicata nel 1989, riporta per la prima volta il *corpus* delle sette *Choralkantaten*, anche se l'autrice preferisce definirle *Choralbearbeitungen*.¹⁴

A conclusione di questa disamina possiamo stabilire che le *Choralkantaten* di Mendelssohn, oggetto del presente studio, sono sette: le elenco qui sotto in ordine cronologico di composizione aggiungendo una tabella sinottica che riassume la loro maggiore o minore fortuna presso gli studiosi sopra ricordati.

| | Christe | Jesu | Wer | O Haupt | Vom | Wir | Ach |
|------------------|---------|------|-----|---------|-----|-----|-----|
| Rietz 1863-64 | * | * | | * | * | * | * |
| Werner R. 1930 | * | | ? | * | * | * | * |
| Werner E. 1963 | * | | ? | * | * | * | * |
| Jordahl 1965 | * | | ? | * | * | * | * |
| Worbs 1974 | * | | | * | * | * | * |
| Pritchard 1976 | * | * | | * | * | * | * |
| Werner E. 1980 | * | | | * | * | * | * |
| Riehn 1980 | * | | | * | * | * | * |
| Grove 1981 | * | * | | | * | | * |
| Schulze 1982 | * | * | * | * | * | * | * |
| Konold 1984 | * | | | * | * | * | * |
| Elvers 1984 | * | | | * | * | * | * |
| Clostermann 1989 | * | * | * | * | * | * | * |

¹² Cfr. MENDELSSOHN, *Briefe-RE*, pp. 255-260.

¹³ Tuttavia nell'appendice dedicata alla discografia in KONOLD, p. 368 compare la menzione della cantata *Wer nur den lieben Gott* che non viene riportata nell'elenco delle opere. Della cantata *Jesu, meine Freude* non c'è proprio traccia.

¹⁴ CLOSTERMANN, p. 181-182. L'autrice sostiene infatti che Mendelssohn non adottò mai il termine di "Cantata" per questo tipo di composizioni, termine che troppo direttamente implicherebbe un richiamo alle analoghe opere di Bach. Come si può facilmente riscontrare dalla descrizione degli autografi, delle copie e dai passi delle lettere citate nel corso del presente studio Mendelssohn adottò indifferentemente definizioni come *geistige Musik*, *geistliche Musik*, *geistliches Lied*, *Kirchenmusik*, *Kirchenstück*, *Choral*; nel capitolo precedente, inoltre, s'è visto che la definizione di *Choralkantate* è invenzione più recente, che riflette tuttavia una certa qual costruzione formale ed un certo contenuto testuale; se l'adottiamo, quindi, è una questione di comodità espositiva che trova però riscontro nell'effettiva essenza delle composizioni qui discusse. Peraltro se queste sette opere non hanno diritto al nome di *Choralkantate*, come mai Clostermann le considera in un blocco unico, isolandole dalle altre *Choralbearbeitungen*?

Tre sono i contributi bibliografici che ci portano a conoscenza della presenza e della ubicazione di manoscritti mendelssohniani: in primo luogo il lavoro di Rudolf Werner, quindi - in tempi più recenti - gli articoli di Pritchard e di Schulze. Tuttavia nessuno di questi tre lavori presenta il quadro completo della situazione, o perché la descrizione è sommaria o perché mancano indicazioni di alcuni manoscritti. Nel presente capitolo s'è cercato quindi di esporre nel modo più completo possibile la situazione delle fonti.¹⁵ In aggiunta ai manoscritti sono state esaminate anche le edizioni a stampa (tutte recenti) delle cantate, allo scopo di verificare l'attendibilità del testo musicale riportato in esse. L'esame delle partiture ha rilevato - praticamente per ogni edizione - una serie di divergenze con il dettato originale dei manoscritti che, insieme ad alcune incongruenze e pecche editoriali, sono state segnalate in una specie di "apparato critico" posto alla fine dell'esame di ciascuna cantata: queste *Note all'edizione* hanno quindi lo scopo di emendare le edizioni moderne e renderle quindi pienamente fruibili.

2.2. *Christe, du Lamm Gottes*

MANOSCRITTI

[D] Copia (D-DS *Mus.ms.1519a*)

Manoscritto del sec. XIX di cm 25,5 x 36,5. Prima parte di un fascicolo che contiene anche la cantata *Wer nur den lieben Gott* la cui intestazione, a p.1, è: *Christe du Lam Gottes / Cantate / a 4 voci coll' orchestra / di / F. Mendelssohn Bartholdy* e più sotto *Wer nur den lieben Gott / Cantata / a 4 voci con 2 violini Viola Bcont. / di / Fel. Mendelssohn Bartholdy*.

Il fascicolo consta di 26 pagine ed è paginato. La cantata si trova alle pp. 2-10, tutte a sedici pentagrammi. A p. 2: *Christe, du Lamm Gottes Choral* e *Andante*; organico: *Violini* [2 pentagrammi] / *Viola* / [Chor=SSTB] / [b].

Il copista, lo stesso della cantata *Wer nur den lieben Gott*, è ignoto e così pure lo scopo della copia. La scrittura è molto accurata, priva di correzioni; le legature di frase, tuttavia, non sono scritte in modo molto perspicuo. Il copista scrive le chiavi e l'armatura solo all'inizio omettendole nei sistemi successivi.

Il manoscritto, rinvenuto solo nel 1975, proviene dal lascito di Franz Hauser, che appartene al musicologo Karl Anton prima di giungere alla biblioteca di Darmstadt.¹⁶

¹⁵ Ho potuto condurre l'esame delle cantate esclusivamente su microfilm: per questo motivo alcuni dati sono stati integrati rilevandoli da PRITCHARD e SCHULZE.

¹⁶ Cfr. la prefazione di O. Bill all'edizione della cantata *Wer nur den lieben Gott* e BILL, p. 345.

[B] Copia (D-Bds Mus. ms. autogr. Mendelssohn 21)

Il manoscritto, a fogli oblungi, costituisce la prima parte di un fascicolo che contiene anche le cantate *Ach Gott, vom Himmel* (copia) e *Vom Himmel hoch* (autografo). Il fascicolo è paginato; la cantata si trova alle pp. 1-20, a otto pentagrammi.

A p. 1 l'intestazione *Choral. Christe du Lamm Gottes* e l'indicazione *Andante*: manca invece ogni riferimento all'organico. Le legature di frase sono più chiare che nella copia D.

Il copista, ignoto, è lo stesso della copia di *Ach Gott, vom Himmel* conservata nel medesimo fascicolo. Con ogni probabilità la redazione delle copie di entrambe le cantate risale al febbraio del 1835, allorché Fanny - su richiesta del fratello - le fece preparare in vista di una pubblicazione che tuttavia non ebbe luogo.¹⁷

EDIZIONI

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY, *Christe, du Lamm Gottes, herausgegeben von Oswald Bill*, Neuhausen-Stuttgart, Hänssler (HE 21.002) 1978, pp. 23.

L'edizione è provvista di una breve prefazione dello stesso editore e di un succinto apparato critico; manca invece di facsimili dei manoscritti. La stampa è curata e chiara alla lettura; anche il lavoro di edizione è stato condotto con notevole cura, anche se non è sfuggito qualche piccolo errore.

L'apparato critico rende ragione delle divergenze con e tra i manoscritti, ma anche in esso sono sfuggite alcune imprecisioni: l'indicazione *14 Violine I: p fehlt* è erronea poiché in realtà il *p* è presente; mentre nella riga dove leggiamo *93 Violine 2, 3. und 11. Sechzehntel: kein h* dobbiamo sostituire un bemolle al bequadro.

Note all'edizione

| | |
|------------|---|
| 74.v11.6-7 | in D e B vi è un'unica nota di semiminima |
| 93.v11.1 | occorre un h |
| 116. | in D e B: <u>Oboi tacent</u> |

2.3. Jesu, meine Freude

MANOSCRITTI

Autografo (US-Cn Case MS VM 2.1 M 537j)

¹⁷ Per i passi delle lettere relativi a questo fatto cfr. la fine del capitolo sulla genesi delle cantate.

Il manoscritto, di cm 24 x 31,5 non paginato, consta di dodici pagine (dieci di partitura) a sedici pentagrammi.

A p. 1 intestazione non autografa di Mendelssohn: *Choral / Jesu, meine Freude / für / Chor und Orchester*. Di mano di Mendelssohn a p. 3: *Choral, H. D. m.*¹⁸ e *A Tempo ordinario*; a p. 12: *Berlin d 22 Jan / 1828*.

L'organico è il seguente: *Violini [2 pent.] / Viole / Chor [=SSTB] / Bassi*; ma sulla parte dei soprani a mis. 13 c'è scritto *Oboi unis*.

Questo autografo costituisce senza dubbio la prima (e verosimilmente unica) redazione della cantata: lo si ricava dalle frequenti correzioni; la scrittura è generalmente chiara e precisa (Mendelssohn riporta per ogni sistema le chiavi e l'armatura) e nei punti dove le revisioni sono più sofferte l'autore ha provveduto a disporre delle lettere che indicano l'esatta nota da leggere. Nonostante ciò permangono dei luoghi dove la lettura è dubbia o da emendare in una qualche maniera.

Il manoscritto, che doveva essere presente quando Rietz compilò il catalogo delle opere inedite di Mendelssohn (a meno che egli non si sia valso di una copia o di un catalogo precedente),¹⁹ scomparve per tornare alla luce solo una trentina di anni fa; esso infatti fu acquistato dal Jane Oakley Fund nel 1962 ad un'asta condotta da J. A. Stargardt a Marburg (Catalogo di vendita 538:707).²⁰

Un facsimile dell'autografo fu approntato nel 1966 a Chicago a cura di O. Jonas: la tiratura, però, fu limitata a 700 esemplari a favore dei membri della Newberry Library Associates. La prefazione all'edizione fu poi ristampata l'anno successivo in un articolo (vedi in bibliografia JONAS).

EDIZIONI

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY, *Choral cantata: Jesu meine Freude*, edited by [sic!] dr. Brian W. Pritchard, Hilversum, Harmonia (H.U. 2484) 1972, p. 31.

¹⁸ «H. D. m.», ossia «Hilf Du mir» [«Aiatami tu»], era una sigla che Mendelssohn usava apporre quando intraprendeva una nuova composizione. Cfr. ELVERS, p. 85.

¹⁹ A Lipsia nel 1848 fu redatto un catalogo (ora conservato in GB-Ob, segnatura: *MDM c. 28*) dal quale furono poi ricavate più copie (CRUM, II, p. 1): di queste una è conservata in D-B MA, segnatura *Ms.93*. Le annotazioni presenti all'interno della copertina danno utili indicazioni sulla genesi e sui possessori di questa copia: dapprima «G. Grove 1871», quindi «This catalogue was copied (by Peschkan 2nd bassoon at the Palace) by permission from that in possession of the Mendelssohns. The volumes to which it refers are now in the Royal Bibliothek at Berlin. Nov. 14 1886», ed infine «Given to me by Lady Grove Sept. 27 1900 F. G. Edwards». Questo catalogo segnala a p. 67 la presenza nel volume 43 dei cosiddetti *Grüne Bücher* (cartelle dove Mendelssohn raccoglieva le sue composizioni) di un *Choral a tempo ordinario*, che corrisponde alla cantata *Jesu, meine Freude* (n. 575 del catalogo). Per comprendere, almeno in parte, i motivi della scomparsa di alcuni manoscritti mendelssohniani sarà utile ricordare che i volumi 43 e 44 dei *Grüne Bücher* contenevano opere ritrovate dopo la morte del compositore e il volume 43, in particolare, risulta dai cataloghi summenzionati di proprietà di Heinrich Conrad Schleinitz. Per le non poche vicissitudini occorse ai *Grüne Bücher* cfr. ELVERS.

²⁰ Cfr. la prefazione di B. W. Pritchard alla sua edizione della cantata, p. 3.

L'edizione si apre con una breve prefazione in cui si riassume la storia di questa cantata sulla base delle testimonianze bibliografiche; seguono alcune indicazioni sulla fonte manoscritta e sui criteri dell'edizione: il revisore, in particolare, cura di differenziare graficamente i suoi interventi; mancano però un apparato critico, anche minimo, ed ogni facsimile del manoscritto. La partitura è veramente accurata e leggibile. Pritchard realizza per esteso la parte dell'oboe ed aggiunge una parte per pianoforte da utilizzarsi esclusivamente per le prove. Qualche pecca, invece, nella parte testuale come la definizione troppo generica di "Choral cantata" per una composizione che è più precisamente una "Chorale cantata".

Questa edizione gode anche di una recensione.²¹

Note all'edizione

- | | |
|----------|--|
| 6.vla.4 | occorre mantenere il \sharp prec. del ms. |
| 12.A.2 | occorre un \flat prec. |
| 12.b.4 | occorre un \flat prec. |
| 18.v11.5 | occorre un \flat prec. |
| 18.T.5 | alterazione non chiara nel ms.: probabilmente un \sharp |
| 28.v12.5 | occorre mantenere il \sharp prec. del ms. |
| 29.vla.2 | occorre mantenere il \flat prec. del ms. |
| 31.b.7 | Sol ₁ |
| 46-48.A. | in ogni caso va emendata la lezione del ms. che, nella prima linea di testo, è incongruente: |



- | | |
|-------------|---|
| 54.tutti | l'indicazione di tempo è C |
| 54-74.b | per i contrabbassi nel ms. ci sono le pause |
| 68/69.vla | legatura a cavallo di battuta |
| 75.b | nell'edizione manca il <i>p</i> |
| 89.vla.1 | Re ₄ \flat |
| 89.vla.4 | Sol ₃ \flat |
| 103-108. | « <i>cres. cresc. al mf</i> » |
| 110.B | testo: «liebers» |
| 112.T | testo: «liebers» |
| 114.B | testo: «liebers» |
| 122-124.S | testo: «sonst nichts liebers» |
| 122-124.A | testo: «sonst nicht liebers sonst nicht» |
| 124.S(ob).2 | Sol ₃ |

²¹ Cfr. la recensione di D. Kern Holoman alle edizioni delle cantate *Jesu, meine Freude* e *Ach Gott, vom Himmel* curate da Pritchard, «Notes», XXX/3, 1974, pp. 600-602.

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY, *Jesu meine Freude. Choral für Chor SATB und Streicher, Orgel ad libitum*, herausgegeben von Günter Graulich, Stuttgart, Carus (CV 40.188) 1979, p. 23.

La prefazione di quest'edizione, affidata a Willi Schulze, inquadra storicamente la cantata. Rapidi cenni sulla fonte manoscritta, un apparato critico - in verità un po' esiguo - e la riproduzione in facsimile delle due prime pagine dell'autografo sembrano contraddistinguere questa edizione per qualità e rigore metodologico. Già in copertina, però, bisognerebbe emendare il titolo della cantata (definendola *Choralkantate*) e il suo organico (l'organo *ad libitum* non è previsto da Mendelssohn, bensì dal revisore; mancano invece gli oboi!). All'inizio della partitura vengono stampati, molto lodevolmente, gli *incipit* delle varie parti come si presentano nel manoscritto: non è corretto però il testo sottoposto alla parte dei contralti e l'aggiunta del fagotto è un'intrusione arbitraria del revisore. La coincidenza della parte dei bassi con uno dei pentagrammi dell'organo, infine, non agevola la lettura. L'inferiore qualità di quest'edizione rispetto alla precedente si riscontra tuttavia non in questi particolari, bensì nel testo musicale vero e proprio, non esente da imperfezioni e sviste e talvolta opinabile nell'interpretazione dei passi incerti del manoscritto.

Note all'edizione

- | | |
|-----------|---|
| 13-14.T | testo: «Jesu meine». (Si tratta probabilmente di una svista nel comporre tipograficamente il testo tedesco perché quello inglese invece traduce correttamente «Jesu, thou my»). |
| 18.A.3 | il # nel ms. è cancellato. |
| 19.A.2 | il # manca nel ms. |
| 46-48.A | la lezione del ms. va emendata in ogni caso (cfr. quanto detto sopra per l'altra edizione) |
| 66.67 | vedi rispettivamente 18.19 |
| 91-92.B | nel ms. mancano le sillabe «nach dir» |
| 137.vla.1 | Re ₄ ♯ |
| 137.vla.7 | # |
| 141.vl1.2 | Re ₄ ♯ |
| 141.vl2.5 | La ₃ (il Sol ₃ avrebbe causato quinte parallele con il vl1) |
| 155.tutti | «al» (intendi: « <i>cres. cres. al mf</i> ») |
| 159.vla.2 | Fa ₂ (#) |

2.4. *Wer nur den lieben Gott läßt walten*

MANOSCRITTI

Copia (D-DS Mus. ms. 1519b)

Seconda parte del fascicolo già descritto sopra, la cui prima parte contiene la cantata *Christe, du Lamm Gottes*; la cantata si trova alle pp. 11-26. Ogni pagina ha sedici pentagrammi, tranne p. 18 e p. 25 che ne hanno diciassette.

A p. 1: *N°:1 Choral Viol. 1^{mo} col Canto, 2^{do} col Alto, Viola col Tenore* e a fine pagina *V:S*: [=volta subito]; organico: *Chor* [=SSTB] / *Bassi*.

A p. 12: *N°:2 Choral* e *Andante con moto*; organico: *Violini* [2 pent.] / *Viole* / *Coro* [=SSTB] / *Bassi*.

A p. 18: *N°:3 Arie* e *And^{te}*; organico: *Violini* [2 pent.] / *Viole* / *Bassi*; dal secondo sistema rigo per *Soprano Solo*.

A p. 23: *N°:4 Choral*; organico: *Viol: 1^{mo}* [ma 2 pent.!] / *Viole* / *Sop: 1^{mo}* / *Sop: 2^{do}* / *Tenore* / *Basso* / *Basso*. A p. 25 i sistemi si riducono da otto a sei o cinque pentagrammi: il coro, all'unisono, occupa rispettivamente due ed un pentagramma. A p. 26: *Fine*.

La copia è scritta molto chiaramente; solamente le legature di frase sembrano realizzate in modo trascurato e poco coerente. Solo a mis. 50 del terzo movimento vi sono tre note corrette da mano ignota: forse da Mendelssohn stesso?, si chiede O. Bill;²² anche se la seconda croma del violino secondo è molto simile a certe crome di autografi mendelssohniani (con la coda lunga e solo lievemente arcuata), gli elementi sono troppo esigui per poter pronunciare un giudizio più sicuro.

EDIZIONI

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY, *Wer nur den lieben Gott läßt walten. Kantate für Sopran, vierstimmig gemischten Chor und Streicher (Orgel ad libitum), herausgegeben von Oswald Bill*, Kassel (e. a.), Bärenreiter (19312) 1976, pp. 32.

Nella prefazione il revisore mette in luce come questa cantata fosse conosciuta solo da sporadici indizi bibliografici che egli ripropone in rapida sintesi. Nelle annotazioni critiche, che incorporano uno stringato apparato critico, si fa notare come le legature di frase siano disposte nel manoscritto in modo equivoco: da qui pertanto la scelta di ometterle del tutto nell'edizione. La parte musicale è molto curata e certi interventi del revisore sono evidenziati (ma non è la regola); curioso è il fatto che i pentagrammi di violini e viole siano impressi con caratteri di dimensioni leggermente inferiori a quelli delle restanti voci della partitura. In ogni movimento è aggiunta nella parte inferiore una comoda riduzione organistica; questa aggiunta non dovrebbe

²² Cfr. la prefazione alla sua edizione della cantata.

be però far pensare che Mendelssohn stesso abbia posto l'organo *ad libitum* (come sembrerebbe dal titolo): di esso infatti non v'è traccia nel manoscritto.

Note all' edizione

Secondo movimento

| | |
|--------------|---|
| 28.vl1,2/vla | <i>f</i> |
| 29.A.5 | Si ₃ ♭ |
| 30.vl1,2/vla | <i>f</i> dopo la pausa |
| 44.vl1,2/vla | <i>f</i> sul secondo tempo |
| 55.vl1,2/vla | <i>f</i> sulla seconda nota |
| 60.vl2.6 | occorre un ♯ prec. |
| 64.vla.5 | accentato con > |
| 65.S.2-3 | forcella in crescendo |
| 65.A.3 | occorre un ♯ prec. |
| 75.vl1.5 | l'accento dell'edizione è un <i>f</i> nel ms. |
| 80.vl1.2.3 | dopo la nota non il punto, bensì pausa di croma |
| 86.vl2.2 | Sol ₃ ♯ |
| 95.b | «Celli» |
| 97.b | «Tutti i Bassi» manca |

Terzo movimento

| | |
|----------|----------------------|
| 22.S | nel ms. testo «wenn» |
| 43.vla.2 | <i>mf</i> |
| 43.S.2 | <i>f</i> |
| 61.S | testo «ob wir» |
| 65.S | testo «ob wir» |
| 93.S | testo «wenn» |
| 109.S | testo «ob wir» |

Quarto movimento

| | |
|----------|--------------------|
| 7.b.8 | occorre un ♯ prec. |
| 8.vl1.3 | occorre un ♯ prec. |
| 10.vl1.5 | occorre un ♯ prec. |
| 17.vla.4 | occorre un ♯ prec. |
| 22.vl1.5 | occorre un ♯ prec. |
| 22.vla.2 | occorre un ♯ prec. |
| 22.b.3 | occorre un ♯ prec. |
| 26.vla.3 | occorre un ♯ prec. |
| 29.vl1.4 | occorre un ♯ prec. |

2.5. O Haupt voll Blut und Wunden

MANOSCRITTI

[D] Autografo (D-Ds Mus. ms. 1447)

Il manoscritto, di cm 23,3 x 31,6, è formato da tredici cc. numerate progressivamente sul *recto* da 1 a 14: manca la c.12. I fogli, che hanno la filigrana «C & I HONIG»,²³ sono a sedici pentagrammi, salvo c.13r che ne ha diciassette: l'ultimo è stato aggiunto a mano da Mendelssohn.

A c.1r: *Choral: O Haupt voll Blut und Wunden, H. D. m*²⁴ e *And^{te}*; organico: *Flauti / Oboi / Clar in C. / Fagotti / Violini / Viole* [2 pent.] / *Violoncelli* [2 pent.] / *Chor* [=SSTB] / *C.Bassi e Continuo*.

A c. 9r: *Aria*; organico: *Flauti / Clar in b. / Fag. / Corni in es / Violini / Viole / Solo* [=B solo] / *B. A c.11v: Wien / d. 13 Sept / 30.*

A c.13r: *No. 3 Choral*; organico: *Clar. Flauti e Oboi / Corni in C / Violini / Viole / Chor* [=SSTB] / *Bassi e Fagotti*. Dal secondo sistema, però, soprani e contralti vengono scritti sul medesimo pentagramma. A c.14v: *Wien den 4.^{ten} Sept. / 1830.*²⁵

Il manoscritto è ricco di correzioni e talvolta di punti dubbi; a c. 5v vi sono quattro battute cancellate da Mendelssohn stesso. In tutta la partitura si possono leggere dei piccoli numerini progressivi al di sopra dei sistemi: essi coincidono perfettamente con l'inizio delle singole pagine della copia F (cfr. sotto) e furono evidentemente posti dal copista come punto di riferimento.

Il manoscritto proviene dal patrimonio musicale del cosiddetto *Hauser-Archiv*.²⁶

[F] Copia (D-F Mus. Hs. 194 Nr.7)

Il fascicolo è formato da ventiquattro carte numerate progressivamente sul *recto* (su c. 24v c'è scritto «25»): non tutti i numeri però appaiono e alcuni si leggono solo parzialmente poiché i fogli sono stati rifilati in fase di rilegatura. Questo manoscritto infatti è l'ultimo dei fascicoli di una raccolta di musiche mendelssohniane che comprende: 1. *Non nobis, Domine*; 2. *Mitten wir im Leben sind*; 3. *Aus tiefer Noth*; 4. *Veni Domine*; 5. *Wir glauben all'*; 6. *Verleih uns Frieden*; 7. *O Haupt voll Blut und Wunden*. Le cc.1-10 sono a quattordici pentagrammi, le restanti a dodici.

A c. 1r: *Choral / O Haupt voll Blut und Wunden*.

A c. 1v: *Andante*; organico: *Flauti / Oboi / Clarin: in C / Fagotti / Violini / Viole*

²³ BILL, p. 347 riporta una breve descrizione del manoscritto.

²⁴ Non «L. e. m. g.» (= «Lass es mir gelingen» [«Fa che mi riesca»], un'altra sigla adottata da Mendelssohn all'inizio di una nuova composizione) come erroneamente riportato da R. L. Todd nella prefazione alla sua edizione della cantata, p. xiv nota 25.

²⁵ Con tutta probabilità è da intendere: «... 14ten Sept. ...».

²⁶ BILL, p. 345. Come ricorda ELVERS, p. 85 Mendelssohn raramente donava autografi di composizioni di una certa consistenza e chi li otteneva doveva essere una persona eminente.

[2 pent.] / *Violoncelli* [2 pent.] / *Chor* [=SSTB] / *C.Bassi e Continuo*.

A c. 11r: *Aria*; organico: *Flauti* [2 pent.] / *Clarin: in B* [2 pent.] / *Fagotti* [2 pent.] / *Corni in Es* / *Violini* [2 pent.] / *Viole* / *Solo* [= B solo] / *Bass*.

A c. 20r: *N^o 3 Choral*; organico: *Clarinetti Flauti e Oboi* / *Corni in C* / *Violini* [2 pent.] / *Viole* / *Chor* [=SSTB] / *Bassi e Fagotti*.

La copia è molto chiara nella scrittura e deriva direttamente dall'autografo di cui mantiene identici anche alcuni aspetti grafici come i segni di abbreviazione. Analogamente all'autografo, anche questo manoscritto riporta al di sopra dei sistemi una serie continua di numerini: questo fatto lascia supporre che da esso sia stata esemplata un'altra copia - della quale a quanto mi risulta non c'è più traccia - che dovrebbe constare di circa 65 pagine.

Il presente manoscritto fu redatto con tutta probabilità nel novembre del 1831, quando Mendelssohn di ritorno dal suo viaggio in Italia fece visita a Johann Nepomuk Schelble a Francoforte. Dalla biblioteca di Schelble il manoscritto passò agli archivi del *Cäcilienverein*, da lui diretto, e da qui alla biblioteca cittadina.²⁷

[B] Copia (D-B, MA N. Mus. ms. 119)

Manoscritto di formato oblungo, di ventitre carte a quattordici (cc.1-11) e dieci pentagrammi (cc. 12-23). Si tratta di una copia di copista ignoto, ma corretta da Mendelssohn stesso. Il manoscritto fu acquistato dalla Staatsbibliothek di Berlino Ovest nel 1972 da Hans Schneider, *Antiquariat* a Tutzing.

A c. 1r, di mano di Mendelssohn: *Choral / O Haupt voll Blut und Wunden / für / Chor & Orchester / Wien d. 12 Sept 1830*. Di altra mano è l'aggiunta: *von F. Mendelssohn Bartholdy*. Al margine inferiore ci sono due annotazioni: *Am 4^{ten} Nov: 1853 im Leipziger Conservatorium / bey der Erinnerungsfeyer Mendelssohns Sterbetags (1847) / aufgeführt e F. Mendelssohns Hand geschrieben / I. Moscheles*.²⁸

A c. 1v: *Andante*; organico: *Flauti* / *Oboi* / *Clarinetti in C* / *Fagotti* / *Violini* / *Viole* [2 pent.] / *Violoncelli* [2 pent.] / *Chor* [=SSTB] / *C.Basso*.

A c. 7v il copista nel trascrivere aveva omissso la misura 74. Per correggere Mendelssohn ha cancellato la misura 73 - che era all'inizio del sistema -, le ha anteposto la misura 74 e nella c. 7r ha aggiunto - a fine sistema - la misura 73. Ancora a c. 7v: *diese Seite*.

A c. 12r: *Aria*; organico: *Flauti* / *Clarinetti in B* / *Fagotti* / *Corni in Es* / *Violini* / *Viole* / *Solo* [=B solo] / *Basso*.

²⁷ BORMANN, pp. 90-92 in appendice al suo studio riporta due indici: il primo riguarda il catalogo degli spartiti provenienti dal lascito di Schelble presenti nell'archivio del *Cäcilienverein*; il secondo è una "nota" (del 1841 circa) che elenca le musiche vendute dalla vedova di Schelble al *Cäcilienverein*; i due cataloghi non coincidono e solo nel primo compare la cantata *O Haupt voll Blut und Wunden*. Anche da MÜLLER, p. 5 si ricava che il manoscritto faceva parte del lascito di Schelble.

²⁸ È possibile che dapprima Attwood e poi Ignaz Moscheles siano stati proprietari di questa copia. A tale proposito cfr. quanto detto più avanti per la copia X.

A c. 19r: N°3; organico: *Clarinetti Flauti Oboe / Corni in C / Violini / Viole / Chor* [=SSTB] / *Fagotti e Bassi*.

[X] Copia (dispersa)

L'esistenza di questa copia è attestata solo da un cartiglio che si trova all'interno della copertina del catalogo tematico manoscritto appartenuto a Grove.²⁹ Probabilmente a completamento delle indicazioni del catalogo, nel quale la cantata *O Haupt voll Blut und Wunden* non è rintracciabile, è stato incollato questo cartiglio il cui testo riporto qui di seguito: *Choral / From the German "O Haupt voll Blut und Wunden" / For Four Voices & Orchestra / by / Felix Mendelssohn Bartholdy / Vienna, Sep. 12. 1830; nel margine inferiore sinistro: in possession of / Novello & Co.; nel margine inferiore destro: From the original MS / in the possession of my kind friend / M.^r Attwood.*

Queste scarse indicazioni ci possono far avanzare alcune supposizioni. Innanzitutto è probabile che questa copia sia stata esemplata dalla copia B, che può essere considerata in certo qual modo "original MS" poiché riporta indicazioni autografe di Mendelssohn e al tempo stesso è l'unica (a noi conosciuta) con la data del 12 settembre 1830. In secondo luogo essa fu redatta entro il 1838, anno di morte di Attwood. In terzo luogo, se veramente la copia X fu copiata da B, risulta chiaro che quest'ultimo manoscritto fu di proprietà di Attwood.

In che rapporto stanno le fonti D, F e B? Il problema è ampiamente discusso da R. Larry Todd nella prefazione alla sua edizione della cantata (cfr. sotto) che qui riassumo. Nonostante le datazioni presenti nei manoscritti, l'autografo D fu redatto prima di B, che è una copia. Completata quindi la composizione della cantata, Mendelssohn ne fece fare una copia (=B), la corresse e la datò (12 settembre). Dopodiché è presumibile che egli abbia riveduto la partitura originale e, apportate alcune modifiche, abbia indicato la data definitiva di composizione (che quindi è successiva: 13 e 14 settembre). Dalla partitura così emendata fu ricavato oltre un anno dopo un'altra copia, che è l'esemplare F.

Da alcune indicazioni epistolari possiamo inoltre ricavare l'esistenza di una riduzione per pianoforte della cantata ad opera dello stesso Mendelssohn, esistenza confermata anche da una annotazione del diario personale del compositore.³⁰

Infine bisogna segnalare ancora un curioso episodio accaduto ad undici anni di distanza dalla composizione della cantata. Il direttore di musica e critico Eduard Krüger aveva mandato dei manoscritti a Robert Schumann, il quale così gli scrive il 26 settembre 1841:

... Sul quarto brano *O Haupt voll Blut und Wunden* Le devo fare una rivelazione. Mendelssohn era proprio da me quando io lo ricevetti da Lei e glielo presentai come

²⁹ D-B MA Ms.93, cit.

³⁰ Riporto le trascrizioni dei passi interessati più avanti, nel capitolo sulla genesi delle cantate.

una composizione di Bach. Ci fu una curiosa scena. In una parola, la composizione è di lui stesso, del suo periodo giovanile. Egli non comprende come Le sia capitata ...³¹

È come Mendelssohn anche noi non comprendiamo in quale modo Krüger si sia procurato tale manoscritto, né sappiamo quale possa essere stato: è molto improbabile comunque che sia uno di quelli a noi rimasti.

EDIZIONI

FELIX MENDELSSOHN BARTOLDY *O Haupt voll Blut und Wunden. Choralkantate für Baß, vierstimmigen Chor und Orchester, Klavierauszug herausgegeben von Martin Lutz, Wiesbaden 1973 (Veröffentlichungen der Schiersteiner Kantorei, Heft 2).*

Si tratta di una riduzione pianistica, pubblicata in trascrizione manoscritta, basata sul solo autografo **D**. È provvista di facsimili.

FELIX MENDELSSOHN BARTOLDY, *Kantate O Haupt voll Blut und Wunden für Baß, gemischten Chor und Orchester, herausgegeben von Theo Möhlich, Frankfurt am Main (e. a.), Litolf (30954) / Peters (8352) 1976, pp. 28.*

È stata edita la sola riduzione pianistica che è priva di prefazione e facsimili. Essa si basa sulla sola copia **F** ed è abbastanza curata graficamente, ma non esente da alcuni errori.

FELIX MENDELSSOHN BARTOLDY, *O Haupt voll Blut und Wunden Choralkantate, herausgegeben von Oswald Bill, Stuttgart, Carus (CV 40.186) 1980, pp. 56.*

La prefazione del revisore si limita a dare un rapido ragguaglio di alcune testimonianze epistolari relative a questa cantata. Sono state considerate tutte tre le fonti **D**, **F**, **B**, ma l'apparato critico riporta solamente i punti in cui **B** diverge dagli altri

³¹ SCHUMANN, *Briefe*, p. 207: «... Ueber das 4te Stück 'O Haupt voll Blut und Wunden' muß ich Ihnen eine Entdeckung machen. Mendelssohn war gerade bei mir, als ich es von Ihnen erhielt und ihm als einem Bachianer vorlegte. Es gab einen drolligen Auftritt. Mit einem Worte, die Composition ist von ihm selbst aus seiner Jugendzeit. Er begriff nicht, wie Sie dazu gekommen sein konnten ...». Il curatore del libro aggiunge a p. 512: «Krüger possedeva una copia della composizione sulla quale tuttavia non c'era alcun nome d'autore. Egli immaginò che fosse Bach ed ora doveva sentire che l'alta valutazione del suo lavoro giovanile aveva rallegrato alquanto Mendelssohn. Il compositore stesso non ritenne il salmo [*sic!*] degno di pubblicazione [«Krüger hatte eine Abschrift der Composition, auf der aber keine Autorname stand. Er rieth auf Bach und mußte nun hören, daß Mendelssohn die hohe Einschätzung seiner Jugendarbeit etwas erheiterte. Der Componist selbst hielt den Psalm [*sic!*] nicht der Veröffentlichung werth»]. Cfr. anche le *Aufzeichnungen* di Schumann (in METZGER, pp. 97-122): un appunto assai succinto (p. 102: «Das Krüger'sche Bachianum und Mendelssohn's Gesicht dazu.» [«La musica bachiana di Krüger e la faccia che Mendelssohn ha fatto»]) può forse riferirsi a questo episodio.

due manoscritti ed è perciò piuttosto incompleto (vi sono, fra l'altro, due errori nelle annotazioni al terzo movimento: diversamente da quanto scritto, la prima è relativa alle miss. 40-43 anziché 38-41, la seconda alle miss. 56-58 anziché 52-54). L'edizione è corredata da un facsimile della prima pagina dell'autografo.

Per quanto riguarda la parte musicale bisogna dire che essa è molto chiara, ma anche in questo caso non manca un certo numero di errori; discutibile può essere la scelta di generalizzare l'uso dei clarinetti in Do, laddove nei manoscritti per il secondo movimento è previsto il clarinetto in Si bemolle; una mera svista, invece, deve essere l'omissione dei flauti nell'organico del terzo movimento: essi si trovano all'unisono con oboi e clarinetti.

Note all'edizione

Primo movimento

| | |
|-----------------------|---|
| 5.fag | D e F: c. Basso |
| 15.vlc2 | la chiave di basso deve essere anticipata all'inizio della mis. |
| 27.fag/b.4 | occorre un \flat prec. |
| 27.vlc2.1 | occorre un \natural |
| 29.vla2.8 | occorre un \flat prec. |
| 29.B.4 | occorre un \flat prec. |
| 32.T.2 | occorre un \natural prec. |
| 33.vla1.4 | occorre un \flat prec. |
| 33.vla2.6 | occorre un \flat prec. |
| 33.vlc2.7 | occorre un \flat prec. |
| 35.vlc1.4-5 | propongo una legatura di valore fra le due note, pur assente in tutti tre i mss., poiché il passo è esattamente uguale a mis. 55, dove essa è presente |
| 36.vlc1.1 | occorre un \flat prec. |
| 39.vla1/vlc1.7 | occorre un \flat prec. |
| 49.fag/b.4 | occorre un \flat prec. |
| 51.B.3 | occorre un \flat prec. |
| 52.T.2 | occorre un \natural prec. |
| 53.vla1.4 | occorre un \flat prec. |
| 53.vla2.6 | occorre un \flat prec. |
| 53.vlc1.5 | in F e B c'è Sol_3 mentre in D (anche per vlc2.5) un bicordo Mi_3 - Sol_3 ; propongo di scegliere per vlc1.5 il Mi_3 e per vlc2.5 il Sol_3 in analogia alla mis. 33 |
| 53.vlc2.7 | occorre un \flat prec. |
| 58.vla1(2).2 | D <i>p</i> |
| 71.vla1.8 | in tutti tre i mss. Do_4 (altrimenti si verificano quinte parallele con il B) |
| 72.vla2.1 | il \flat non esiste nei tre mss. |
| 77.vla1.1 | occorre mantenere il \flat prec. presente in D e B |
| 77.A.3 | occorre un \flat prec. |

| | |
|-------------|--|
| 79.vlc1.8 | Do ₃ (come in D e B ; F erroneamente legge Si ₂) |
| 80.vlc2.5 | occorre un \flat prec. |
| 100.fag/b.3 | occorre un \flat prec. |
| 117.A.2 | Re ₃ (come in D e B ; F erroneamente legge Do ₃) |

Secondo movimento

| | |
|--------------|--|
| 1.tutti | <i>Andante con moto</i> non esiste nei tre mss. |
| 13.fag/vl1,2 | D : <i>res</i> ; in B per i soli vl |
| 28.cr | nell'edizione manca la pausa di semibreve |
| 29.vl2.1 | occorre mantenere il \flat prec. presente in tutti tre i mss. |
| 42.b | D e B : <i>sf</i> |
| 61.vl1.3 | \natural (presente in D e B , mancante in F) |
| 94.B.1 | accento > in D e B ; manca in F |
| 111.vla | D : <i>a 2</i> |
| 116.vl2.1 | occorre un \flat prec. |

Terzo movimento

| | |
|------------|--|
| 1.tutti | <i>allegro moderato</i> non c'è in alcuno dei tre mss. |
| 5.fl/cl/ob | il <i>f</i> si riferisce a cr.1 in D e F ; in B non c'è |
| 22.vla.3 | occorre un \natural prec. |
| 38.vl2.1 | occorre un \natural , mancante in tutti tre i mss. |
| 41.vla.6 | Do ₃ in tutti tre i mss. |
| 52.B.1 | Sol ₁ in tutti tre i mss. |
| 57.fag.2 | l'edizione è poco chiara: la nota del fag è il Fa ₁ |
| 58.fag/b | l'edizione è poco chiara: fag=Do ₁ , b=Do ₂ |

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY, *O Haupt voll Blut und Wunden* edited by R. Larry Todd, Madison, A-R Editions 1981 (*Collegium Musicum: Yale University - Second series - volume IX*), pp. XIV, 60.

La ricca ed ampia prefazione passa in rassegna il periodo in cui la cantata venne scritta attraverso testimonianze epistolari, ne esamina i manoscritti ricostruendone la genesi, quindi ne considera il testo; in conclusione ci sono i criteri di edizione e l'apparato critico. Questa pubblicazione è impreziosita da due appendici: nella prima si riportano quattro battute cancellate da Mendelssohn stesso nell'autografo, nella seconda uno schizzo inedito di una variazione organistica sul medesimo corale *O Haupt voll Blut und Wunden* (lo schizzo si trova in GB-Ob MDM b. 55, f. 130r); mancano però i facsimili.

Anche questa edizione tuttavia non è esente da difetti, sviste od errori veri e propri; né l'apparato critico, quasi totalmente dedicato alle differenze delle legature, è sufficiente a rendere conto delle divergenze con i manoscritti.

Note all'edizione

Primo movimento

- 19.vla1.8 Mi_3 (\flat) in tutti tre i mss.
27.fag/b.4 occorre un \sharp prec.
28.vlc1.3 occorre un \sharp prec.
29.B.4 occorre un \flat prec.
29.vla2.8 occorre un \flat prec.
30.B.testo la sillaba «voll» è sulle ultime due note in tutti tre i mss.
32.vlc1(2).1 \sharp in tutti tre i mss. (e perciò occorre un \flat prec. in 33.vlc2.7)
32.T.2 occorre un \sharp prec.
33.vlc1.7 Do_3 in tutti tre i mss.
33.vla1.4 occorre un \flat prec.
33.vla2.6 occorre un \flat prec.
36.vlc1.1 occorre un \flat prec.
39.vla1/vlc1.7 occorre un \flat prec.
49.fag/b.4 occorre un \flat prec.
50.vlc1.3 occorre mantenere il \sharp prec. presente nei tre mss.
51.B.3 occorre un \flat prec.
52.T.2 occorre un \sharp prec.
53.vla1.4 occorre un \flat prec.
53.vla2.6 occorre un \flat prec.
53.vlc2.7 occorre un \flat prec.
53.A.2-3 D: lettura incerta; F: Si_3 (\flat) con valore di semiminima;
B: Sol_3 e Si_3 (\flat) con valore di crome
54.A.3 nei tre mss. la sillaba «-ner» è a mis.55 sul secondo tempo
63.vlc1.3 Si_2 (\flat) nei tre mss.
65.T.3 \sharp nei tre mss.
66.T.2 \flat nei tre mss.
77.A.3 occorre un \flat prec.
77.vla1.3 occorre un \sharp prec.
77.vla2.4 occorre un \sharp prec.
94-109.coro tutti i «versöhnet» dell'edizione sono «verhöhnet» nei tre mss.
98.vlc2.5 Sol_2 nei tre mss.
100.fag/b.3 occorre un \flat prec.
102.vla1.4 occorre mantenere il \flat prec. presente nei tre mss.
103.vlc2.6 Do_3 nei tre mss.
105.vla1.7 occorre un \sharp , mancante anche nei tre mss.
118.B.1-2 nei tre mss. rispettivamente La_1 (\flat) e Si_1 (\flat)

Secondo movimento

- 24.vla.1-2 D: *a* 2
28.Br *dolce* è presente nei tre mss.
31.vl2.3 \sharp nei tre mss.

| | |
|-----------|--|
| 89.vl1,2 | nell'edizione le due parti sono invertite |
| 94-95.vla | legatura a cavallo di battuta nei tre mss. |
| 100.cl1.1 | ‡ nei tre mss. |
| 111.vla | D: a 2 |
| 113.vla.2 | ‡ nei tre mss. |
| 143.vla.1 | nei tre mss. c'è solo il Sol ₂ |

Terzo movimento

| | |
|------------|--|
| 1.B.testo | manca la parentesi quadrata aperta |
| 9.A.testo | a fine mis. occorre una parentesi quadrata chiusa |
| 22.vla.2 | occorre un ‡ prec. |
| 35.vl2.1 | il taglio sull'asta della semiminima è presente nei tre mss. |
| 38.vl2.1 | occorre un ‡ prec., mancante anche nei tre mss. |
| 53.B.testo | a fine mis. occorre una parentesi quadrata chiusa |

Appendice I

| | |
|------------|--------|
| 74d.vlc2.2 | ‡ in D |
|------------|--------|

2.6. Vom Himmel hoch

MANOSCRITTI

[B] Autografo (D-Bds *Mus. ms. autogr. Mendelssohn 21*)

La partitura costituisce la terza parte di un fascicolo che comprende anche copie di *Christe, du Lamm Gottes* e *Ach Gott, vom Himmel*. Il fascicolo è paginato e la cantata si trova alle pp. 57-96. Di formato oblungo, i fogli sono a dodici pentagrammi (pp. 57-60) o a quattordici (gli altri), con l'aggiunta da parte di Mendelssohn di un quindicesimo pentagramma alle pp. 61-65, 74-76, 78, 91.

Primo movimento (p. 57): *Weihnachtslied* e *H. D. m.*; organico: *Flauti*. / *Oboi*. / *Clarinetti in C*. / *Fagotti*. / *Corni in C*. / *Trombe in C*. / *Timpani in C G*. / *Violini* [2 pent.] / *Viole* / *Chor* [=SSSTB] / *Bassi*.

Secondo movimento (p. 81): *Aria* e *Andante con moto*; organico: *Flauti* / *Clarinetti in C* / *Fagotti* / *Corni in C* / *Violini* [2 pent.] / *Viole* / *Baryton solo* / *Celli* / *Bassi C.B.*

Terzo movimento (p. 85): *Choral*; organico: *Oboi* / *Fagotti col Tenore e col Basso* / *Violini* [2 pent.] / *Viole* / *Chor* [=SSSTB] / *Bassi*.

Quarto movimento (p. 87): *Aria* e *Allegretto*; organico: 2 *Flauti* [2 pent.] / 2 *Clarinetti in C* [2 pent.] / *Viole* / *Sopran solo* / *Violoncelli*.

Quinto movimento (p. 91): *Arioso*; organico: *Violini* [2 pent.] / *Viole* / *Baryton solo* / *Bassi*.

Sesto movimento (p. 92): *Schlußchor* e *Moderato*; organico: *Flauti* / *Oboi* e *Cl-*

rinetti in C / Fagotti / Corni in C / Trombe in C / Timp c g / Violini [2 pent.] / Violenze / Chor: 2 Sopran unis. [=SSSTB] / Bassi.

A p. 96, alla fine della partitura: *Rom d. 28^{sten} Jan. 31.*

Il manoscritto rivela tracce di un uso intenso nonché una numerazione continua al di sopra del primo sistema che lascia intravedere la realizzazione di una copia, come già s'è visto per la cantata precedente; tale copia fu esemplata prima delle numerose correzioni apportate all'autografo e dovrebbe essere così composta: primo movimento pp. 1-28, secondo pp. 29-34, terzo pp. 35-36, quarto pp. 37-42, quinto pp. 43-44, sesto pp. 45-51.³²

[X] Copia (dispersa)

Nel catalogo tematico manoscritto appartenuto a Grove³³ accanto agli *incipit* melodici dei movimenti della cantata (n. 256-261 del catalogo) c'è la seguente indicazione: «hiervon hat H. Raymund Härtel Abschrift genommen».³⁴ Da questa annotazione ricaviamo l'esistenza di una copia che attualmente non è tuttavia rintracciabile: è estremamente verosimile che si tratti della stessa copia che fu redatta a partire dall'autografo e che ci è attestata dalla presenza dei numerini di inizio pagina.

[Ox] Copia - frammento (GB-Ob MDM c.57)

La p. 559 di questo fascicolo, formato da una raccolta di fogli sparsi, è una copia della parte del basso corale: più precisamente si tratta di circa metà del primo movimento. Secondo Margaret Crum il foglio fu redatto da Rebecka Mendelssohn, sorella del compositore.³⁵ La grafia è chiara e talvolta vi sono correzioni per abrasione, come alle miss. 52, 53, 54 / 101, 102 / 112, 113. Il foglio è a otto pentagrammi.

EDIZIONI

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY, *Vom Himmel hoch. Choralkantate über Luthers Weihnachtslied, herausgegeben von Karen Lehmann*, Stuttgart, Carus (CV

³²L'editrice della cantata, Karen Lehmann, interpreta invece questo fatto come una preparazione per il lavoro di incisione delle bozze di una stampa che non ebbe mai luogo. Anche LAMPADIUS, *Gesamtbild*, p. 129 fa riferimento all'edizione di questa cantata: «... 'Vom Himmel hoch' (Weihnachtslied für 5 Singstimmen mit Orchester, erst nach Mendelssohn's Tode herausgegeben) und ...» [«Vom Himmel hoch (canto natalizio per 5 voci e orchestra, pubblicato solo dopo la morte di Mendelssohn)»]. Non sono riuscito a trovare altre tracce di questa presunta edizione. Vedi piuttosto quanto detto più sotto per la copia X.

³³D-B MA Ms.93, già citato più sopra.


³⁴«Da qui ha tratto una copia il Sig. Raymund Härtel»...

³⁵CRUM, II, p. 22. Le poche battute di p. 560 (il verso di p. 559), prive di testo, non sono riconducibili ad alcuna parte di basso - vocale o strumentale - della cantata.

40.189) 1985, pp. 72.

L'edizione è veramente molto curata: essa è stata approntata secondo i criteri della *Leipziger Ausgabe der Werke Felix Mendelssohn Bartholdys* (LMA) nella cui serie prossimamente verrà ristampata. L'unico difetto è la totale mancanza di apparato critico: si rimanda infatti al dettagliatissimo apparato che comparirà nel volume della LMA.

La copia Ox presenta le seguenti varianti rispetto all'edizione:

| | |
|-------------|---|
| 55/57.testo | «Mähr» |
| 64.1 | Do ₃ |
| 65.testo | «Mähr» |
| 67/69 | in entrambe le miss. pausa completa |
| 74.5 | h |
| 89.1 | Re ₃ |
| 90-91 |  |
| 101.2 | lettura incerta |
| 112.1 | lettura incerta |
| 122.1 | il Si ₂ è di semiminima; seguono due pause di semiminima |
| 122a | c'è una mis. di pausa fra le miss. 122 e 123 |
| 130 | seguono 11 miss. di pausa |

2.7. *Wir glauben all'*

MANOSCRITTI

[F] Copia (D-F *Mus. Hs.* 194 Nr.5)

È il quinto fascicolo della raccolta già descritta più sopra (vedi *O Haupt voll Blut und Wunden*). Esso è costituito da 35 pagine a sedici pentagrammi di cm 27 x 34,5, non paginate: si intravede talvolta la numerazione per carte sul *recto*, ma la rilegatura ne ha reso impossibile la lettura. Non vi sono intestazioni.

Organico: primo movimento *Violini* [2 pent.] / *Viola* / *Soprano* / *Alto* / *Tenore* / *Basso* / *C:Bass*; secondo (e terzo) movimento *Timpany in d* / *Clarini in d* / *Corni in D* / *Oboi* / *Clarineti in C* / *Fagotti* / *Tromboni* [2 pent.] / *Violino I* / *Violino II* / *Viola*

/ Soprano / Alto³⁶ / Tenore / Basso / C: Bassi.

La copia, pur redatta con cura, presenta un certo numero di errori. Il copista è ignoto, ma non coincide con il copista della cantata *O Haupt voll Blut und Wunden* presente nella stessa raccolta.³⁷

[Ox] Copia (GB-Ob MDM c.51)

Copia non datata, ma presumibilmente precedente al 1853, di A. Schirmer di Berlino.³⁸ Consta di 24 fogli di musica (il primo bianco), di formato oblungo, a quattordici pentagrammi per pagina. Il fascicolo ha una doppia numerazione: la cantata si trova alle cc. 87v-98v che corrispondono alle pp. 1-23.

A p.1 in alto: *Wir glauben all' an einen Gott*; e in basso: A. Schirmer ... [illeggibile] ... L'organico è il seguente: primo movimento (p. 1) *Violini / Viole / Chor [=SSTB] / Bassi*; secondo movimento (p. 6) *Oboi / Clarinetti in C / Fagotti / Corni in D / Violini [2 pent.] / Viole / Chor [=SSTB] / Bassi*, che poi si estende a p. 15 in *Ob: / Clar: / Fagg: / Corni. / Trombe in D. / Timpani in D. A. / Violini [2 pent.] / Viole / Chor [=SSTB] / Bassi* fino a diventare a p.16 *Ob e Clar unis / Fagg: / Corni / Trombe / Timp: / 3. Tromboni / V^m [2 pent.] / Viole / Chor - Sopr. e Alt unis: [=STB] / Bassi*.

La copia, molto calligrafica, è più curata e precisa di F, anche se talvolta incorre in errori ed omissioni apparentemente inspiegabili.³⁹

[Ox2] Copia (GB-Ob MDM c.51)

È una riduzione per pianoforte e coro della cantata, risalente al 1853; il testo è in inglese.⁴⁰ Il fascicolo consta di 14 pagine di formato oblungo a dodici pentagrammi per pagina. La numerazione è doppia: per carte (71r-77v) e per pagine (1-14); si intravedono anche tracce di una precedente numerazione resa però illeggibile dalla rifilatura dei margini delle pagine.

³⁶ Per errore del copista la chiave è quella del contralto, ma le note sono scritte (e sono da leggere) pensando alla chiave di soprano; Mendelssohn era solito notare la parte del contralto nella chiave di soprano.

³⁷ In nessuna delle due appendici riportate in BORMANN, pp. 90-92 (cfr. sopra) compare questo manoscritto. MÜLLER, p. 5 attesta la presenza nell'archivio del *Cäcilienverein* addirittura dell'*Urschrift* [originale, autografo] della cantata: ritengo che Müller si sia sbagliato, valutando la copia F come originale autografo, del quale questa notizia sarebbe l'unica traccia a noi rimasta.

³⁸ CRUM, II, p. 15.

³⁹ Il catalogo tematico manoscritto appartenuto a Grove (D-B MA Ms.93, già citato più sopra), riporta a p. 34 l'*incipit* della cantata *Wir glauben all'* come appartenente al volume 23 dei *Grüne Bücher* (n. 269 del catalogo) ed aggiunge a matita l'indicazione che si tratta di una copia. Si tratta di questa stessa copia Ox oppure dobbiamo ipotizzare l'esistenza di un'altra copia non altrimenti segnalata?

⁴⁰ Nell'ultima pagina c'è la firma di Bartholomew e la data «June [?] 1853». CRUM, II, p.15 dice: «W. Bartholomew's copy, ca. 1853, of the vocal score of the unpublished Credo, *Wir glauben all'*, composed in Rome, 1831, ... the original manuscript was sent by Paul M. B. to Samuel Smith of Bradford, 1853, to whom Bartholomew returned it, having translated the words into English» [«Copia di W. Bartholomew, del 1853 circa, della riduzione pianistica del *Credo* inedito, *Wir glauben all'*, composto a Roma nel 1831, ... il manoscritto originale fu spedito da Paul M. B. a Samuel Smith di Bradford nel 1853, al quale Bartholomew lo rese avendo tradotto il testo in inglese»].

Da parecchi particolari si può evincere che questa riduzione è stata preparata sulla base della copia **Ox** sopra descritta - o comunque da una fonte molto più vicina ad **Ox** che a **F**: alcuni errori di lettura sono stati però corretti. Il testo inglese è stato rivisto in più punti.

A p. 1: l'intestazione *Credo*, una sigla *M. S. [?]* e *F Mendelssohn Bartholdy*. L'organico è formato da *Soprano / Alto* [entrambi in chiave di violino] / *Tenore / Basso / Organfor [sic!] Piano* [2 pent.]. Oltre alla numerazione delle pagine ci sono quella delle battute ed anche dei sistemi, entrambe solo parzialmente.

In mancanza di una versione autografa di questa cantata risulta più difficile attribuire il giusto valore a queste copie. Non sempre, infatti, nei casi di lettura dubbia o contestata l'uno prevale nettamente sull'altro; **Ox** in effetti pare più curato di **F** e in alcuni casi offre soluzioni musicalmente più attendibili: ma talvolta omette intere battute di qualche parte o inserisce alterazioni tali che impediscono di assumerlo quale base assolutamente sicura per un'edizione. **F**, dal canto suo, fu redatto con tutta probabilità direttamente dall'autografo a pochi mesi di distanza dalla composizione; nonostante sia stato scritto con cura, contiene errori tali da non poter costituire la guida affidabile per una trascrizione.

L'analisi degli errori e delle differenze dei due manoscritti mi porta a formulare l'ipotesi che segue: mentre **F** è una copia della cantata ancora "fresca" - per così dire - di composizione, **Ox** sarebbe una copia più tarda che rispecchierebbe un intervento successivo (così tipico!) di Mendelssohn, il quale avrebbe apportato delle correzioni di piccola entità.⁴¹ Il manoscritto **Ox2**, nonostante sia una riduzione pianistica esemplata - a mio avviso - sulla base di **Ox** (o fonte simile), può dare un suo contributo ad interpretare passi ambigui di **Ox**, poiché una mano competente ne ha evitato gli errori o ha chiarito alcuni punti dubbi.

EDIZIONI

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY, *Wir glauben all an einen Gott. Choralkantate, herausgegeben von Günter Graulich*, Stuttgart, Carus (CV 40.187) 1980, pp. 39.

Quest'edizione è provvista di una breve prefazione a cura di Willi Schulze, di ridotte annotazioni critiche e della riproduzione in facsimile di due pagine del manoscritto **F**. Parecchie sono le osservazioni che andrebbero fatte su quest'edizione: da cose marginali (come la sistematica omissione dell'apostrofo in "Wir glauben all" o la presentazione dell'organico in copertina, dove i clarini sono diventati trombe e i tromboni sono scomparsi) a interventi di maggior rilievo (come la parte dei bassi confusa con quella dell'organo oppure le varie omissioni e modifiche non riportate in alcun apparato critico). Ma il limite maggiore di quest'edizione è quello di non considerare le copie **Ox** e **Ox2**. Il confronto con questi manoscritti avrebbe

⁴¹ Un caso analogo era accaduto con la cantata *O Haupt voll Blut und Wunden*.

permesso una lettura più corretta di alcuni passi e avrebbe certo messo in imbarazzo l'editore in altri punti, nei quali essi offrono una lettura ben diversa. Per questo motivo ho ritenuto opportuno proporre una nuova edizione con un apparato critico più esauriente (cfr. capitolo 5).

2.8. *Ach Gott, vom Himmel sieh' darein*

MANOSCRITTI

[F] Autografo (D-F Mus. Hs. 197)

Il manoscritto consta di 27 pagine non filigranate di cm 30 x 23 ed è paginato: i fogli sono a dodici pentagrammi (pp. 1-4) e a quattordici (tutti gli altri); alle pp. 22-23 Mendelssohn ha aggiunto un quindicesimo pentagramma.

A p. 1: *Ach Gott vom Himmel sieh' darein!* e *H. D. m.*; organico *Oboi. / Clarinetti in C. / Fagotti. / Corni in d / Violini [2 pent.] / Viole. / Chor. [=SSTB] / Bassi*. Sulla prima pagina vi sono inoltre varie scritte aggiunte posteriormente, perlopiù per esigenze di catalogazione bibliotecaria.

A p. 17 l'estensione del sistema viene ridotta ad otto pentagrammi: *Oboi, Clarin. e Fag unisono. / Violini e Viole unis. / Chor. [=SSTB] / Bassi*.

A p. 18 invece il sistema torna a quattordici pentagrammi: *Oboi / Cl. / Fag. / Corni. / Trombe in d / Timpani in a e. / Violini [2 pent.] / Viole. / Chor. [=SSTB] / B. e c'* è l'indicazione per la quarta sezione del primo movimento *Maestoso*.

A p. 21: *N°2 Recit.*; organico *Violini [2 pent.] / Viole. / Baryton. Solo / B.*; alla fine del secondo movimento: *attacca*. Ancora a p. 21: *N°3 Aria e Andante*.

A p. 24: *No. 4 Choral*; organico: *Oboi. e Clar. / Fagotti. / Corni in d / Violini. [2 pent.] / Viole. / Chor [=SSTB] / B.*

A p. 27: *Paris d. 5^{ten} April 1832. / An J.N. Schelble / von / Felix Mendelssohn Bartholdy*.

Il manoscritto presenta molte correzioni autografe; Mendelssohn stesso espunse due passaggi: uno alle pp. 8-9 riguarda cinque battute poste dopo la mis. 57, l'altro a p. 14 due sole battute dopo la mis. 93 (la seconda battuta espunta è stata modificata nell'attuale mis. 94).

Oltre alla paginazione nel manoscritto sono presenti altre due numerazioni. La prima è quella delle battute: è interessante notare che essa fu compiuta prima che Mendelssohn operasse le espunzioni delle misure alle pp. 8-9 e 14, poiché tali misure sono computate e il primo movimento consta perciò di 149 battute anziché di 143. La seconda numerazione si riferisce alle pagine di una copia esemplata sulla base di questo manoscritto, secondo una procedura che si è già vista più sopra per le cantate *O Haupt voll Blut und Wunden* e *Vom Himmel hoch*; seguendo la numerazione si può evincere che la copia derivata consta di 34 pagine (il primo movimento

alle pp. 1-25, il secondo alla p. 26, il terzo alle pp. 27-29, il quarto alle pp. 30-34).

Come la copia F della cantata *O Haupt voll Blut und Wunden* anche questo manoscritto fu di proprietà di J. N. Schelble (cui esso è dedicato); alla sua morte passò agli archivi del *Cäcilienverein* e da qui passò alla biblioteca di Francoforte.⁴²

[P] Copia (Fondo privato, Berlino Ovest)⁴³

La copia si trova in un fascicolo di 34 pagine; la numerazione, posta nell'angolo superiore esterno di ciascuna pagina, è solo parzialmente visibile. I fogli, di cm 24,3 x 32,1, sono a quattordici pentagrammi, tranne le pp. 26-29 che sono a quindici pentagrammi.

A p.1: *Ach Gott vom Himmel sieh darein!*; organico *Oboi / Clarinetti in C / Fagotti / Corni in D / Violini [2 pent.] / Viole / Chor [=SSTB] / Bassi*.

A p. 21 l'organico viene ridistribuito come segue: *Oboi. Clarin. e Fag: unis: / Violini e Viole uniss: / Chor [=SSTB] / Bassi*.

A p. 22 il sistema torna a quattordici pentagrammi: *Oboi / Clar: / Fag / Corni d / Trombe in D / Timpani in A E / Violini [2 pent.] / Viole / [Chor=SSTB] / [Bassi]*. Ancora a p. 22 l'indicazione: *Maestoso*.

A p. 26: *N°2 Recit:* organico *Violini [2 pent.] / Viole / Baryton Solo / Basso*; alla fine del movimento: *attacca*.

A p. 27: *N°3 Aria Andante*.

A p. 30: *N°4 Choral*; organico: *Oboi e Clar / Fagotti / Corni in D / Violini [2 pent.] / Viole / Chor [=SSTB] / Basso*.

Questa copia fu realizzata direttamente dall'autografo: ciò non solo in virtù della uguaglianza del numero delle pagine della presente copia e del manoscritto ipotizzato, ma anche per una evidente derivazione del testo musicale - compresi talvolta gli errori - di P da F. Il copista è lo stesso che scrisse la copia F della cantata *O Haupt voll Blut und Wunden*; forse fu Schelble stesso,⁴⁴ oppure qualcuno che lavorò per lui. La copia, dopo la sua realizzazione avvenuta presumibilmente verso la metà del 1832, fu spedita a Berlino ai familiari del compositore.

[B] Copia (D-Bds *Mus. ms. autogr. Mendelssohn 21*)

La cantata si trova alle pp. 21-54 del fascicolo che è già stato descritto più sopra (cfr. *Christe, du Lamm Gottes*, copia B: il copista è lo stesso). Le 34 pagine di partitura, numerate solo nelle pagine dispari, hanno da p. 21 a p. 40 dodici pentagrammi, da p. 41 a p. 45 quattordici, da p. 46 a p. 49 quindici, da p. 50 alla fine undici pentagrammi.

A p. 21: *Ach Gott, vom Himel sieh darein!* (di mano del copista); organico *Oboi*

⁴² BORMANN, pp. 90-92; MÜLLER, p. 6.

⁴³ Ringrazio il Dr. Rudolf Elvers per avermi segnalato questo manoscritto.

⁴⁴ Mendelssohn, inviando l'autografo della cantata a Schelble, gli chiese di fare una copia da inviare ai suoi parenti a Berlino, cfr. la lettera del 9 aprile 1832 di Mendelssohn al padre, citata alla fine del capitolo sulla genesi delle cantate.

/ Clarinetti in C / Fagotti / Corni in D / Violini [2 pent.] / Viole / Chor [=SSTB] / Bassi.

A p. 41 l'organico viene ridistribuito come segue: *Oboi Clarin: e Fagotti unis: / Violini e Viole unis: / [Chor = SSTB] / Basso.*

A p. 42 il sistema torna a quattordici pentagrammi: *Oboi / Clar / Fag / Corni / Trombe in D / Timpani in E / Violini [2 pent.] / Viole / [Chor = SSTB] / [Basso];* ancora a p. 42 l'indicazione: *Maestoso.*

A p. 46: N°2 *Recit:* e l'organico *Violini [2 pent.] / Viole / Baryton Solo / Basso.* Il recitativo contenuto in questa pagina è cancellato da due gran segni disposti a croce che attraversano tutto il foglio: non è chiaro chi abbia proceduto a questo taglio né quando esso sia stato operato.

A p. 47: N°3 *Aria Andante.*

A p. 50: N°4 *Choral* e l'organico *Oboi e Clarine: / Fagotti / Corni in D / Violini [2 pent.] / Viole / Chor [=SSTB] / Basso.*

Infine a p. 54: *Paris Jan. 1832* (di mano diversa da quella del copista).⁴⁵

La copia **B** fu esemplata dalla copia **P**, della quale conserva inalterati il numero delle pagine e la distribuzione delle battute all'interno di esse. La data di redazione risale verosimilmente al febbraio del 1835, come per la copia **B** della cantata *Christe, du Lamm Gottes* (cfr. sopra).

EDIZIONI

FELIX MENDELSSOHN BARTOLDY, *Choral cantata: Ach Gott, von Himmel sieh' darein*, edited by dr. Brian W. Pritchard, Hilversum, Harmonia (H.U. 2485) 1972, pp. 51.

Nella prefazione l'autore, dopo aver illustrato brevemente le poche testimonianze relative a questa cantata, espone i criteri editoriali cui si è informato per la trascrizione. Accanto ad alcuni principi validi, come l'inserzione fra parentesi quadre di ogni aggiunta del revisore, ve ne sono altri opinabili, come il trasporto dei clarinetti in Do, i corni in Re e le trombe in Re rispettivamente in La, Fa e Si bemolle: l'operazione è sì giustificabile - come sostiene l'editore - per facilitare un'esecuzione moderna, ma allora bisognerebbe evitare i troppi errori di trasporto presenti nell'edizione. Analogamente è accettabile il principio di omettere le alterazioni presenti nel ma-

⁴⁵ La copia manoscritta del catalogo tematico appartenuta a Grove (D-B MA Ms. 93, già citata più sopra) riporta a p. 33 questa copia (n. 253-255 del catalogo) con l'ulteriore indicazione a matita: «Abschrift mit FMB Unterschrift Paris Jan. 1832» [«Copia con firma di FMB Paris Jan. 1832»]. È interessante notare come gli *incipit* tematici riportati siano solamente tre, essendo già avvenuta quindi l'espunzione del recitativo. Quanto alla data del gennaio 1832, in apparente contraddizione con quella di dedica presente sull'autografo F (5 aprile 1832), penso si tratti di una aggiunta successiva (dello stesso Mendelssohn?) con un riferimento non necessariamente preciso alla data di completamento, ma solo al periodo di composizione della cantata.

noscritto che risultino superflue secondo le convenzioni moderne: ma le stesse convenzioni prescrivono un uso delle alterazioni precauzionali molto più coerente e diffuso di quanto non faccia Pritchard.

Nonostante l'aspetto grafico molto curato, questa edizione si presenta perciò qualitativamente assai inferiore all'altra curata dallo stesso editore (*Jesu, meine Freude*). Anche qui non mancano piccoli errori («choral» anziché «chorale cantata»; «von» anziché «vom Himmel») o trascuratezze (la suddivisione in sillabe non sempre corretta del testo tedesco; la mancanza di facsimili).

Nella prefazione, p. 2 nota 1, l'editore annuncia la prossima pubblicazione della cantate *Jesu, meine Freude* e *O Haupt voll Blut und Wunden*: delle due edizioni la prima ebbe luogo (cfr. sopra), la seconda no. Come la precedente curata da Pritchard, anche questa è recensita.⁴⁶

Note all'edizione

Primo movimento

| | |
|--------------------|---|
| 1.tutti | nei mss. il segno di battuta è C |
| 4.vl2.1 | occorre mantenere il \flat prec. dei mss. |
| 5.cl2.1 | occorre un \flat prec. |
| 6.cl.2 | il Mi_3 dovrebbe essere un $Sol_3!$ |
| 8.A.4 | F: il Sol_3 \flat è espunto a favore del La_3 |
| 9.B.1 | Re_2 nei mss. |
| 14.b.3 | Si_1 nei mss. |
| 16.A.4 | occorre un \flat prec. |
| 18.A./vl2.6 | occorre un \flat prec. |
| 21.ob1.4 | nei mss. $\#$ |
| 23.ob2/T.1 | occorre un \flat prec. |
| 23.vl1.10 | nell'edizione manca una parte della legatura |
| 25.S.1,2 | rispettivamente Si_3 e Mi_3 nei mss. |
| 27.cl.7 | il bicordo dovrebbe essere $Si_3 (\flat)-Re_4!$ |
| 27.vla.4 | occorre un \flat prec. |
| 28.cl2.1 | il Sol_3 dovrebbe essere $Si_3 (\flat)!$ |
| 29.cl2.4 | il Do_4 dovrebbe essere $Mi_4 (\flat)!$ |
| 30.ob1.5 | occorre un \flat prec. |
| 30.cl1.5 | occorre un \flat prec. |
| 30.vl2.1 | F: lettura incerta; P e B: $Fa_3\#$ |
| 36.T/vla.1 | occorre un \flat prec. |
| 38.S/vl1.3 | occorre un \flat prec. |

⁴⁶Cfr. la recensione di D. Kern Holoman alle edizioni delle cantate *Jesu, meine Freude* e *Ach Gott, vom Himmel* curate da Pritchard, «Notes», XXX/3, 1974, pp. 600-602.

| | |
|------------------|---|
| 38.T/vla.5 | occorre un \flat prec. |
| 40.A/vl2.4 | occorre un \flat prec. |
| 45.vl1.4 | occorre mantenere il \flat prec. di F |
| 46.S.6 | occorre un \flat prec. |
| 46.A/vl2.4 | occorre mantenere il \flat prec. dei mss. |
| 47.b.5 | occorre un \flat prec. |
| 48.b.5 | occorre un \flat prec. |
| 51.vl2.2 | la nota ha valore di semicroma nei mss. |
| 52.A.5 | occorre un \flat prec. |
| 58.fag/b.3 | occorre un \flat prec. |
| 59.vla.1 | occorre un \flat prec. |
| 61.ob2.2 | occorre un \flat prec. |
| 64.vla.6 | F: Re_3 (il Sol_3 , pure scritto, è espunto) |
| 85.ob2/vl2/A.1 | occorre un \flat prec. |
| 85.cl2.1 | occorre un \flat prec. |
| 85.b(fag).4 | occorre un \flat prec. |
| 85.B.3 | occorre un \flat prec. |
| 87.ob2.2 | dovrebbe essere un Si_2 , perché F e P indicano <i>con la parte</i> del vl2 ⁴⁷ |
| 87.cl2.2 | dovrebbe essere un Re_3 , perché F e P indicano <i>con la parte</i> del vl2 |
| 87.T.3 | occorre un \flat prec. |
| 89.cr.1 | occorre un \flat prec. |
| 96.coro.3 | F: testo «Lahr»; P e B: questa sillaba manca |
| 100.archi.5,6,9 | occorre un \flat prec. |
| 102.coro | testo «dar-» nei mss. ~ |
| 106.vl1(2,vla).9 | il \sharp , presente in P e B, è cancellato in F |
| 106.b.9 | il \sharp non esiste nei mss. |
| 111.coro.1 | testo «Sie» nei mss. |
| 111.archi.9 | occorre un \flat prec. |
| 112.archi.13 | occorre mantenere il \flat prec. di F e P |
| 115.archi.13 | nei mss. \sharp |
| 117.archi.4 | occorre un \flat prec. |

⁴⁷ Da una lettera che Mendelssohn scrisse alla sorella riporto un passo nel quale egli le critica alcune scelte in fatto di strumentazione; dopo aver lamentato certe note estreme affidate ai corni, egli prosegue dicendo: «e proprio in questo punto gli oboi bassi non scacciano, stridendo, ogni atmosfera pastorale ed ogni fioritura? Non sai che bisogna rompere ogni regola per scrivere il si basso agli oboi, e ciò è concesso solo in particolari occasioni come p. es. per streghe o per un grave dolore.» [«und schnarren die tiefen Hoboen ebendasselbst nicht alle Schäferluft und alle Blüthen weg? Weißt Du nicht, daß man einen Gewerbeschein lösen muß, um das tiefe h in den Hoboen zu schreiben, und daß er nur bei besonderen Anlässen ertheilt wird wie z. B. bei Hexen oder einen großen Schmerz.»] Lettera da Parigi del 28 dicembre 1831 (GB-Ob MDM d.13 99r-100v, edita parzialmente in MENDELSSOHN, RB).

- 121.archi.1 occorre un \flat prec.
 126.archi.3 occorre un \flat prec.
 127.timp.3 in F l'asta della semiminima è tagliata e vale quindi due crome
 129.cr/tr.3 nei mss. semiminima puntata
 131.cl2.3 occorre un \flat prec.
 131.fag2.4 occorre un \sharp prec.
 131.vl2.1 occorre un \sharp prec.
 132.cr.3-4 la lezione dei mss., trasportata per cr in Fa sarebbe



- 133.cr2.1 il Sol₃ dovrebbe essere un Sol₃ \sharp
 135.cr1.1 P e B: Re₄ (in unisono con cr2)
 135.A.2 occorre un \flat prec.
 137.coro.4 testo «dem» nei mss.

Secondo movimento

- 3.Br.6 occorre mantenere il \flat prec. di F e P
 6.Br.5 occorre mantenere il \flat prec. di F e P
 9.vl1 occorre un \sharp (manca anche nei mss.)

Terzo movimento

- 2-4.b nell'edizione mancano le pause dei contrabbassi
 33.b.2 occorre un \flat prec.
 78.vl2 *dim*

Quarto movimento

- 2.B.1 F: lettura incerta, sembra che il Re₂ sia stato espunto a favore del Fa₂ (\sharp); P: Fa₂, ma con lettera «d» ad indicare la lettura Re₂
 7.b.4 occorre un \flat prec.
 8.vl2.6 P e B: Mi₄
 14.b.2-3 La₂ \flat nei mss.
 14.b.5-6 La₁ \flat nei mss.
 18.ob2.2 occorre un \flat prec.
 18.cl2.2 occorre un \flat prec.
 18.vl1.6 occorre un \flat prec.
 18.A.2 occorre mantenere il \flat prec. di F e P

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY, *Ach Gott vom Himmel sieh darein. Choralkantate*, herausgegeben von Günter Graulich, Stuttgart, Carus (CV 40.185) 1980, pp. 56.

La prefazione, affidata a Matthias Hutzl, fornisce un quadro relativamente ampio del periodo in cui la cantata fu composta. L'apparato critico, molto succinto, avvisa che si è potuta considerare solo l'autografo F. Positiva è la presenza del facsimile della prima pagina del manoscritto, nonché la separazione del rigo dei bassi da quella dell'organo (parte aggiunta dal revisore). Non manca anche qui qualche svista (nella presentazione dell'organico in copertina mancano i timpani; nell'organico del terzo movimento manca l'indicazione dei violini II), né una serie di errori; nel complesso, però, sembra un'edizione migliore di quella di Pritchard, con la quale condivide un'eccessiva parsimonia di alterazioni precauzionali.

Note all'edizione

Primo movimento

| | |
|----------------------|--|
| 1.tutti | <i>Andante</i> non c'è nei mss. |
| 8.A.4 | F: il Sol ₃ è espunto a favore del La ₃ |
| 16.A.4 | occorre un ♯ prec. |
| 18.A.6 | occorre un ♯ prec. |
| 23.ob2/T.1 | occorre un ♯ prec. |
| 23.vla.4 | occorre un ♯ prec. |
| 27.cl2.2 | nei mss. ♯ |
| 27.cl.7 | bicordo Sol ₃ -Si ₃ nei mss. |
| 27.vl1.6 | occorre un ♯ prec. |
| 27.vla.4 | occorre un ♯ prec. |
| 30.ob1/cl1.5 | occorre un ♯ prec. |
| 30.vl2.1 | F: lettura incerta; B e P: Fa ₃ ♯ |
| 36.T.1 | occorre un ♯ prec. |
| 38.vl1/S.3 | occorre un ♯ prec. |
| 38.vla/T.5 | occorre un ♯ prec. |
| 39.vl2/A.1 | occorre un ♯ prec. |
| 42.vla.3 | occorre un ♯ prec. |
| 45.vl1.4 | occorre mantenere il ♯ prec. di F |
| 46.S.6 | occorre un ♯ prec. |
| 47.b.5 | occorre un ♯ prec. |
| 48.b.5 | occorre un ♯ prec. |
| 52.b.5 | occorre un ♯ prec. |
| 52.A.5 | occorre un ♯ prec. |
| 53.b.8 | occorre un ♯ prec. |
| 58.b(fag)/B.3 | occorre un ♯ prec. |
| 59.vla.1 | occorre un ♯ prec. |
| 61.ob2.2 | occorre un ♯ prec. |
| 64.vla.6 | F: Re ₃ (il Sol ₃ , pure scritto, è espunto) |
| 67.b.6-8 | F e P: <i>Celli</i> |
| 68.b.4-6 | F e P: <i>Bassi</i> |
| 72.ob2/vl2.1 | occorre un ♯ prec. |

| | |
|--------------------|--|
| 79.S.2 | occorre un \flat prec. |
| 85.ob2/cl2/vl2/A.1 | occorre un \flat prec. |
| 85.fag/b.4 | occorre un \flat prec. |
| 85.B.3 | occorre un \flat prec. |
| 87.ob2/cl2.2 | dovrebbe essere un Si_2 , perché F e P indicano <i>con la parte</i> del vl2 ⁴⁸ |
| 87.T.3 | occorre un \flat prec. |
| 96.coro.3 | F: testo «Lahr»; P e B: questa sillaba manca |
| 100.archi.5,6,9 | occorre un \flat prec. |
| 102.coro | testo «dar-» nei mss. |
| 107.coro.2 | testo «will» nei mss. |
| 107.T/B.6 | testo «will» nei mss. |
| 107.fag2.7 | La_2 nei mss. |
| 111.coro.1 | testo «Sie» |
| 111.archi.9 | occorre un \flat prec. |
| 116.archi.4 | occorre un \flat prec. |
| 117.archi.4 | occorre un \flat prec. |
| 121.archi.1 | occorre un \flat prec. |
| 121.coro.2 | testo «soll» nei mss. |
| 126.archi.3 | occorre un \flat prec. |
| 128.fag2.3 | Fa_2 (\sharp) |
| 129.fag2.1-2 | Fa_2 (\sharp) |
| 131.cl2.3 | occorre un \sharp prec. |
| 131.fag2.4 | occorre un \sharp prec. |
| 132.fag1.5 | occorre un \flat prec. |
| 135.vla.6 | occorre un \flat prec. |
| 135.A.2 | occorre un \flat prec. |
| 137.coro.4 | testo «dem» nei mss. |
| 138.tutti | manca il punto coronato nei mss. |

Secondo movimento

6.Br.7-8 F: testo «lässet»

Terzo movimento

1.b F e P: *Celli*
 5.b F: *Basso*
 46.Br.1 testo «scheint» nei mss.
 62.Br.1 testo «scheint» nei mss.

Quarto movimento

1.tutti manca la pausa iniziale nei mss.

⁴⁸ Vedi anche la nota relativa allo stesso passo nell'altra edizione.

| | |
|----------------|---------------------------------------|
| 9.ob2/cl2.4 | F e P: La ₃ |
| 14.b.4 | Sol ₂ ♯ nei mss. |
| 15.b.3 | occorre mantenere il ♯ prec. dei mss. |
| 18.ob2/cl2/A.2 | occorre mantenere il ♯ prec. di F e P |
| 18.vll.6 | occorre un ♯ prec. |
| 19.coro.1-2 | testo «lose» nei mss. |
| 19.b.2-3 | occorre un ♯ prec. |
| 27.vla | F: <i>cres</i> |

3. LA GENESI

L'intera produzione mendelssohniana di *Choralkantaten* è concentrata in un periodo assai limitato, dalla fine del 1827 all'inizio del 1832: circa quattro anni e mezzo. La seconda metà di questo lasso di tempo coincide con il viaggio, compiuto in venticinque mesi attraverso l'Europa, che permise al compositore di conoscere direttamente la vita musicale di varie nazioni e gli consentì quindi di orientare le sue scelte in relazione alla sua futura carriera di musicista.

Tale periodo sembrerebbe ampiamente documentato dalla raccolta delle lettere che Mendelssohn scrisse ai familiari e agli amici (cfr. in Bibliografia MENDELSSOHN, *RB*), raccolta ricca di descrizioni accurate di manifestazioni musicali, di monumenti artistici, di fenomeni di costume, che costituisce uno spaccato di estremo interesse della vita culturale dei primi anni trenta del secolo scorso e che divenne un *best-seller* della editoria tedesca della fine del secolo.

Tuttavia dal punto di vista documentario le *Reisebriefe* sono estremamente lacunose, sia per l'omissione di un gran numero di lettere, sia per la soppressione più o meno estesa di intere sezioni di esse.¹ Ne risulta che gli studi basati esclusivamente sulle *Reisebriefe* si precludono *a priori* una documentazione completa che può essere invece ottenuta consultando il ricco materiale inedito ancora conservato.² Il ricorso agli inediti è ancora più necessario per il periodo precedente al viaggio di Mendelssohn che non gode di una letteratura altrettanto vasta.

In questo capitolo si è cercato di ricostruire la genesi delle *Choralkantaten* sulla scorta delle testimonianze ricavate dalle lettere e dai diari del musicista nonché dagli scritti di altri personaggi che ebbero contatti con lui. Il fatto di estrapolare dai documenti solo quanto è di stretta attinenza delle *Choralkantaten* è un atto rischioso (ed impietoso) che tende a scorporare le citazioni dal ricco contesto in cui sono inserite con il pericolo di far perdere la loro reale consistenza. Sarebbe stato peraltro impossibile inseguire ed indagare ogni spunto musicale che traspare dai documenti:

¹ Si consideri infatti che, su un numero approssimativo di quasi duecento lettere documentabili per questo periodo, solo 63 sono state pubblicate (talvolta estremamente mutili) in MENDELSSOHN, *RB*; tale *corpus* è stato di poco ampliato nelle edizioni successive. SUTERMEISTER pubblica 36 lettere, la maggior parte delle quali coincide (prescindendo dalla ben diversa qualità editoriale) con quelle presenti in MENDELSSOHN, *RB*; MENDELSSOHN, *Briefe-RE*, infine, trascrive in modo esemplare 20 lettere, metà delle quali in precedenza del tutto inedite. Considerando infine altre pubblicazioni, spesso di piccola portata, circa metà delle reali *Reisebriefe* rimangono ancora del tutto inedite o quantomeno edite in modo insufficiente alle moderne esigenze di precisione nella documentazione.

² Rudolf Elvers sta preparando l'edizione integrale delle lettere mendelssohniane, edizione avviata con la pubblicazione di MENDELSSOHN, *BDV*.

s'è pensato così di concentrare l'attenzione particolarmente sulle *Choralkantaten* mendelssohniane riassumendo i motivi riguardanti il resto della sua musica sacra, mentre si è ommesso (o solamente accennato) tutto ciò che può riguardare la rimanente produzione di quegli anni.

3.1. Le prime composizioni sacre

La presenza del corale nell'opera di Felix Mendelssohn Bartholdy, presenza costante in tutto l'arco della sua produzione, trova le sue radici già negli anni di studio sotto la guida di Carl Friedrich Zelter. Zelter, che fu allievo di Johann Philipp Kirnberger (a sua volta discepolo di J. S. Bach), fu portavoce dei principi della didattica musicale bachiana, uno dei cui capisaldi era appunto lo studio dell'armonizzazione a quattro voci del corale.

Un ottimo saggio di R. Larry Todd³ ci consente di ricostruire dettagliatamente le prime fasi dell'apprendimento della composizione da parte del giovane Mendelssohn. Fra l'ottobre del 1819 e i primi mesi del 1820, dopo aver completato l'armonizzazione di una serie di bassi numerati, egli realizzò 33 corali, semplici e figurati, utilizzando melodie tradizionali oppure inventate (probabilmente da Zelter). Anche nelle successive fasi dello studio si può riscontrare l'uso di materiale coralistico: l'allievo, infatti, deve creare una melodia che si trovi in contrappunto doppio con un *cantus firmus* dato, che è un corale originale o inventato. Già in precedenza Mendelssohn aveva cominciato a studiare il pianoforte con la madre, a suo tempo allieva di Kirnberger, continuando poi con Ludwig Berger.

Il primo ottobre 1820 Felix, insieme con la sorella maggiore, entrò a far parte della *Singakademie*, istituzione fondata nel 1793 da Carl Friedrich Christian Fasch allo scopo di promuovere lo studio e l'esecuzione della musica vocale sacra e alla cui direzione subentrò nel 1800 Zelter.⁴ Il repertorio di questo coro era costituito da opere di Antonio Lotti, Johann Gottlieb Naumann, Johann Friedrich Reichardt, Francesco Durante, Palestrina, Mozart, Händel, Bach, oltre a Fasch e Zelter stessi ed altri ancora. Una parte considerevole, tuttavia, era occupata dai mottetti di J. S. Bach, ai quali Zelter aggiunse le cantate dopo che, nel 1807, ebbe associato alla *Singakademie* un'orchestra. Georg Schünemann ci fornisce un lungo elenco delle opere bachiane che venivano eseguite, ma la lista è incompleta, poiché a volte le

³ TODD, *Education*. Lo studio esamina il primo quaderno di composizione rimastoci di Felix Mendelssohn Bartholdy (GB-Ob MDM c. 43): esso comprende esercizi di bassi numerati, corali, canoni e fughe oltre ad alcune delle prime composizioni.

⁴ Cfr. SCHÜNEMANN.

indicazioni dei registri delle prove sono molto generiche.⁵ Mendelssohn rimase membro della *Singakademie* fino al 1829, cantando dapprima come contralto e quindi come tenore; nell'ambito di questa istituzione egli poté maturare una conoscenza approfondita di un repertorio assai vasto di composizioni di musica sacra che spaziano dalla polifonia rinascimentale italiana fino alle opere dei suoi contemporanei, passando attraverso i rappresentanti del barocco tedesco e i classici viennesi.

Già in questi anni egli iniziò una intensa attività di compositore: fino a tutto il 1823 egli scrisse, fra l'altro, cinque piccole opere comiche, le 12 *Sinfonie giovanili*, i due *Quartetti con pianoforte* op. 1 e op. 2,⁶ e la *Sonata per pianoforte* op. 105. La sua partecipazione all'attività della *Singakademie* stimolò l'interesse per la musica vocale sacra: nel 1821 Mendelssohn compose il *Salmo 19* che nel settembre dello stesso anno fu provato sotto la direzione di Zelter.⁷ L'anno successivo scrisse un *Gloria* e un *Magnificat* che, secondo il giudizio di R. Werner,⁸ attestano ormai il raggiungimento della maturità artistica, non solo dal punto di vista della padronanza della tecnica compositiva, bensì anche da quello dello stile personale che già emerge.

Accanto all'attività svolta nella *Singakademie*, che funge un po' da filo conduttore degli anni giovanili di Mendelssohn, numerose furono le occasioni per conoscere e studiare le opere degli autori più diversi per epoche e stili compositivi.⁹ Di rilievo è anche l'istituzione delle *Sonntagsmusiken*, avvenuta nel 1822 in casa Mendelssohn: esse avevano lo scopo di favorire l'esecuzione della musica classica nonché di permettere di provare le nuove composizioni che il giovane Felix andava scrivendo. Ancora nel 1822 si verificò un altro fatto importante: di ritorno da un viaggio in Svizzera con la famiglia, Mendelssohn ebbe modo di far conoscenza con Johann Nepomuk Schelble, direttore del *Cäcilienverein* di Francoforte, conoscenza che negli anni successivi divenne una fruttuosa amicizia.¹⁰

Fra il 30 luglio e il 2 agosto 1823 Mendelssohn compose la sua prima opera basata su un corale: è il *Choralvorspiel Die Tugend wird durchs Kreuz geübet* per organo. Il corale, armonizzato dapprima semplicemente a quattro voci, viene trattato come *cantus firmus* nelle successive tre variazioni: nella prima esso si trova al basso

⁵ SCHÜNEMANN, p. 141 *passim*: fra le opere bachiane certamente studiate ci sono i mottetti BWV 225, 226, 227, 228, 229, le cantate BWV 45, 56, 57, 86, 87, 101, 102, 105, 163, 168, 212, nonché la Messa in Si minore BWV 232, la Messa in Fa maggiore BWV 233, la Messa in La maggiore BWV 234, la Passione secondo S. Matteo BWV 244 e la Passione secondo S. Giovanni BWV 245.

⁶ Va ricordato che il numero d'*opus* delle composizioni di Mendelssohn non rispetta l'ordine cronologico della stesura delle opere, bensì quello della loro pubblicazione. Le composizioni con numero d'*opus* superiore al 72 sono state pubblicate postume.

⁷ SCHÜNEMANN, pp. 151-152.

⁸ WERNER R., *FMB*, p. 17.

⁹ GROSSMANN, *Musik*, pp. 15-17 elenca una serie di concerti nei quali Mendelssohn ebbe occasione di ascoltare musica di Händel, Gluck e Mozart.

¹⁰ GROSSMANN, *Musik*, p. 18.

mentre le altre voci elaborano una figura mutuata dal primo verso del corale; nella seconda il basso si muove liberamente e le due voci superiori presentano, a canone, il *cantus firmus*; nella terza il corale è in parte armonizzato in maniera accordale, in parte contenuto nelle voci superiori.¹¹

Pochi giorni dopo Felix partì con il padre Abraham e il fratello Paul verso la Slesia. In una lettera scritta da Reinerz il 14 agosto egli ci descrive un'esecuzione dell'organista Friedrich Wilhelm Berner nella chiesa di Santa Elisabetta a Breslavia:

Dopo che si fu bevuto di nuovo un bicchierino cominciarono variazioni di sua invenzione sul corale *vom Himmel hoch* che sono molto belle. L'ultima variazione è una fuga il cui tema è il corale abbreviato: l'ha suonato sul grand'organo. Quindi fece atto di concludere, condusse il tema alla stretta, attaccò l'accordo di dominante e poi improvvisamente sul positivo, che era accoppiato, cominciò il corale semplice con tutta la forza dell'organo, modulò ancora splendidamente sulla melodia e concluse così. Fu un effetto celestiale quando il corale attaccò con tutta la potenza: i suoni fuoriuscivano dall'organo da tutte le parti.¹²

Del 1824 è la prima composizione vocale su corale: il mottetto *Jesu meine Zuversicht*. Composto fra il 5 e il 9 giugno, presenta dal punto di vista formale una mescolanza di elementi della cantata corale e del mottetto. Infatti la prima strofa è una semplice armonizzazione del corale e la seconda e la terza sono realizzate con voci in contrappunto libero sul corale trattato come *cantus firmus*: e ciò corrisponde alle caratteristiche del mottetto. La quarta e quinta strofa, invece, sono rappresentate da un'aria per basso con accompagnamento strumentale di "cembalo": questo è un elemento della cantata. A chiusura della composizione c'è una grande fuga doppia sulle parole «Halleluja, Amen». La melodia del corale, quindi, interviene solo nella prima parte del mottetto; il fatto che la composizione prosegua e concluda sviluppando motivi diversi le conferisce un carattere di incompletezza e di squilibrio formale.¹³

¹¹ WERNER R., *FMB*, p. 115.

¹² US-NYp, n. 9; la lettera è trascritta parzialmente in GROSSMANN, *Musik*, p. 180 ed anche in HENSEL, I, p. 164: «Nachdem er wieder ein Gläschen getrunken, holte er Variationen von sich über den Choral »Vom Himmel hoch«, die sehr schön sind. Die letzte Variation ist eine Fuge, deren Thema der verkürzte Choral ist, er spielte sie auf dem Mittelclavier. Nun machte er Miene zu schließen, brachte das Thema alla Stretta, schlug den Dominantenaccord an, und fing dann plötzlich auf dem Unterclavier, das gekoppelt war, mit der ganzen Stärke der Orgel den einfachen Choral an, modulirte noch prächtig auf der Melodie, und schloß so. Es machte einen himmlischen Effekt, als der Choral mit aller Macht einschlug, die Töne strömten aus der Orgel von allen Seiten her». È interessante osservare come nelle ultime *Choralkantaten*, nell'ultimo movimento delle stesse Mendelssohn tenda ad evidenziare il corale semplice attraverso la perfetta omoritmia (e a volte omofonia) ed esaltandone la potenza con un massiccio intervento orchestrale.

¹³Cfr. anche WERNER R., *FMB*, pp. 28-30.

3.2. *Christe, du Lamm Gottes*

La successiva opera basata sul corale si colloca solamente alla fine del 1827 ed è appunto la prima cantata, *Christe, du Lamm Gottes*.

Nel 1825 si era verificato un evento decisivo: Abraham Mendelssohn aveva compiuto un viaggio a Parigi per chiedere a Cherubini un giudizio sulle attitudini musicali del figlio e sull'opportunità o meno di fargli intraprendere la carriera di musicista; in quell'occasione Felix compose un *Kyrie* a cinque voci e grande orchestra ed ebbe modo di conoscere le personalità di spicco dell'ambiente musicale parigino.¹⁴ Nel viaggio di ritorno, inoltre, incontrò nuovamente Schelble a Francoforte. Il giudizio favorevole di Cherubini fu seguito immediatamente dalla composizione di opere importanti come l'*Otetto* op. 20 (del 1825), l'*Overture per il Sogno di una notte di mezza estate* op. 21 e il *Te Deum* (entrambe del 1826), opere che confermano definitivamente la raggiunta maturità tecnica ed artistica del giovane compositore.

Fra la fine di agosto e la fine di ottobre del 1827 Mendelssohn compì con due amici (Albert Heydemann e Albert Magnus) un viaggio verso lo Harz, la Franconia, la Baviera, il Baden e il Reno. Si trattò di un periodo di ferie; il compositore tuttavia non mancò di conoscere musicisti, di suonare nelle occasioni più diverse, di comporre nuova musica e di predisporre lavoro per il successivo inverno.¹⁵

¹⁴ Maggiori dettagli in GROSSMANN, *Musik*, pp. 19-22.

¹⁵ Da Stollberg il 30 agosto egli scrive (US-NYp, n. 38): «Ho già disegnato con diligenza e dove c'è un pianoforte - talvolta strimpella! - eseguo uno studio di Moscheles. - A Fanny annuncio che molte idee musicali mi passano per la testa e che raccoglierò certo materiale per l'inverno». [«Ich habe schon fleißig gezeichnet, und wo ein Clavier steht, wird eine Etude von Moscheles gespielt. Das klappert zuweilen! - Für Fanny melde ich, daß mir viel Musikalisches durch den Kopf geht, und daß ich wohl mir Material für den Winter sammeln werde»]. Da Bamberg il 4 settembre (US-NYp, n. 40, parzialmente trascritta in GROSSMANN, *Musik*, p. 181): «Fummo condotti in giro da un tale che, alle mie domande musicali, si fece riconoscere come direttore di coro. Egli mi mostrò un antico libro sacro dal quale mi copiai una melodia. Quindi ci condusse all'organo e suonò davanti a noi in modo veramente compiuto. Lo pregai allora di farmi suonare e così si mise mano alla fuga in do diesis minore di Johann Sebastian [Bach] e ad una fantasia [...] Cara Fanny, sto componendo ...». [«wir wurden von einem Mann herum geführt, der sich mir als Chordirector, auf meine musikalischen Fragen, zu erkennen gab. Er zeigte mir ein altes Kirchenbuch, aus dem ich mir eine Melodie copirte. Dann führte er uns auf die Orgel, und spielte uns recht fertig vor. Ich bat ihn dann mich spielen zu laßen, und so wurde dann die cis moll Fuge von Joh. Seb., und eine Fantasie verübt. [...] Liebe Fanny, ich componire ...»]. Da Baden il 14 settembre (US-NYp, n. 45): «Tuttavia qui vivo in certo qual modo come il beatissimo Tantalò; ho in testa una quantità di idee che ben volentieri vorrei una buona volta suonarmi e in casa c'è anche un pianoforte discretamente passabile» [«Dennoch lebe ich gewißermaßen hier, wie der hochsel. Tantalus; es liegen mir eine Menge Ideen im Kopfe, die ich gar zu gerne mir einmal vorspielen möchte und im Gesellschaftshause ist auch ein ganz erträglicher Flügel»]. Il passo qui riportato è trascritto anche in HENSEL, vol. I, p. 187. E ancora da Horchheim il 9 ottobre (US-NYp, n. 49). «Ho disegnato, fatto conoscenze musicali, [...] suonato molto il pianoforte, anche l'organo - in breve ero nuovamente contento, ed ora guardo all'inverno con la massima aspettativa e gioia, poiché ho imparato qualcosa anche durante il viaggio.

Una tappa importante fu Heidelberg, dove Mendelssohn conobbe Anton Friedrich Justus Thibaut, giurista e amante della musica, autore di un libro (*Über die Reinheit der Tonkunst*, 1825) che richiamava l'attenzione sul valore e la preminenza della (supposta) musica a cappella delle composizioni rinascimentali. L'importanza dell'incontro traspare già dalle parole entusiastiche che Mendelssohn scrive in una lettera del 20 settembre:

È strano; l'uomo sa poco di musica, persino le sue conoscenze storiche al riguardo sono abbastanza limitate, egli ne tratta per lo più per puro istinto, ne capisco più io di lui - e tuttavia ho imparato infinitamente da lui, gli sono molto obbligato. Egli infatti mi ha fatto cominciare a capire l'antica musica italiana, con il suo ardore mi ha infiammato per essa. L'entusiasmo e il calore con cui parla: questo chiamo io una lingua fiorita! [...] Ieri pomeriggio ... mi venne in mente che Thibaut aveva parlato nel suo libro di un *Tu es Petrus!*, e siccome ora sto componendo lo stesso testo mi sono fatto coraggio, ho procurato un frac, sono andato dritto in *Kaltethal*: gli piombo in casa. Non mi può proprio dare il pezzo, ma ve ne sono altri, migliori; mi mostra subito la sua ampia biblioteca di musiche di tutti i popoli ed epoche, mi accenna suonando ed anche cantando, mi spiega ordinatamente tutti i brani, e così sono passate parecchie ore, ...¹⁶

Oltre al mottetto *Tu es Petrus* op. 111, citato nella lettera, Mendelssohn compose nel corso di quell'anno anche la cantata *Christe, du Lamm Gottes*. Da una lettera della sorella Fanny sappiamo che entrambe furono scritte per lei: la prima in occasione del suo compleanno (14 novembre), la seconda come regalo di Natale.

Felix aveva scritto per Rebecka una sinfonia per bambini con gli strumenti di quelle haydniane: l'abbiamo eseguita ed è estremamente buffa. Per me aveva scritto un pezzo di altra natura, un coro a quattro voci con piccola orchestra sul corale *Christe*,

D'inverno s'avrà da lavorare molto, e con fervore, ...» [«Ich habe gezeichnet, habe musikalische Bekanntschaften gemacht, [...] viel Clavier gespielt, auch Orgel - kurz ich war noch einmal vergnügt, und sehe nun dem Winter mit der größten Erwartung und Freude entgegen, denn ich habe auch etwas gelernt auf der Reise. Den Winter soll viel gearbeitet werden, und mit Eifer, ...»].

¹⁶ US-NYP, n. 46; la lettera è parzialmente trascritta in GROSSMANN, *Musik*, p. 24 e in HENSEL, I, p. 191: «Es ist sonderbar; der Mann weiß wenig von Musik, selbst seine historischen Kenntnisse darin sind ziemlich beschränkt, er handelt meist nach blosser Instinct, ich verstehe mehr davon, als er - und doch habe ich unendlich von ihm gelernt, bin ihm gar vielen Dank schuldig. Denn er hat mir ein Licht für die alt-Italienische Musik aufgehen lassen, an seinem Feuerstrom hat er mich dafür erwärmt. Das ist eine Begeisterung und eine Glut, mit der er redet, das nenne ich eine blumige Sprache! [...] Gestern Nachmittag ... fiel mir ein, daß T. in seinem Buche von einem *Tu es Petrus!* gesprochen hatte, und weil ich nun denselben Text gerade componire, so faßte ich ein Herz und einen Frack und ging gerade zu ins *Kaltethal*, falle ins Haus. Er kann mir das Stück gerade nicht geben, aber andre sind da, bessere, er zeigt mir sogleich seine große Bibliothek von Musik aller Völker und Zeiten, spielt mir vor und singt dazu, setzt mir die Stücke ordentlich aus einander, und so gingen mehrere Stunden vorüber, ...».

du Lamm Gottes. Oggi l'ho suonato un paio di volte, è proprio stupendo. Soprattutto nell'ultimo periodo si è dedicato alla musica sacra; per il mio compleanno mi ha dato un brano a diciannove voci¹⁷ per coro e orchestra sulle parole: 'Tu sei Pietro e su questa pietra fonderò la mia chiesa' (però in latino). La giudico un'opera molto significativa, ma credo che possa trovare il suo pieno apprezzamento solo in un'esecuzione, per la quale ci vogliono ancora una grande chiesa e svariati preparativi.¹⁸

Le due opere sono di natura assai diversa e l'attenzione di Fanny è incentrata essenzialmente sul mottetto, opera maggiore per la sua struttura e per l'impegno compositivo.¹⁹

3.3. *Jesu meine Freude*

Questa cantata fu scritta a breve distanza da quella precedente e fu conclusa il 22

¹⁷ In realtà la composizione è per coro a cinque voci e orchestra, ma Fanny sottolinea il fatto che gli strumenti hanno parti indipendenti e non svolgono funzioni di raddoppio.

¹⁸ Lettera del 25 dicembre 1827 di Fanny a Karl Klingemann, in HENSEL, I, pp. 206-207: «Felix hatte für Rebecka eine Kinder-Symphonie mit den Instrumenten der Haydnischen geschrieben, die wir aufführten und die außerordentlich komisch ist. Für mich hatte er ein Stück anderer Natur geschrieben, einen vierstimmigen Chor mit kleinem Orchester über den Choral »Christe, du Lamm Gottes«. Ich habe es heut ein paarmal gespielt, es ist ganz wunderschön. Er hat sich überhaupt in der letzten Zeit der Kirchenmusik zugewendet; zu meinem Geburtstag hat er mir ein Stück gegeben, neunzehnstimmig für Chor und Orchester, über die Worte: »Du bist Petrus und auf diesen Fels will ich meine Kirche gründen« (aber lateinisch). Ich halte es für ein sehr bedeutendes Werk, glaube aber, daß es seine volle Würdigung nur in eine Aufführung finden kann, wozu wieder eine große Kirche und mancherlei Anstalten gehören.»

¹⁹ Troviamo ancora un riferimento al corale *Christe, du Lamm Gottes* in una lettera che Mendelssohn scrisse da Brandeburg il 24 ottobre 1828 alla sorella; descrivendo la sua intensa attività di organista egli così si esprime in relazione al corale: «... poi ho eseguito fantasie sul corale *Christe du Lamm* che dapprima suonai con i flauti, quindi via via sempre più forte, (giacché ponevo i registri da me stesso essendo assente l'organista) e infine cercai nuovamente di chiudere con il corale delicato. (Se tu peraltro avessi desiderio di udire questa fantasia, cara mamma, allora ti rimando a Fanny che la conosce già di certo a memoria poiché lei conosce il mio stile)»; US-NYp, n. 51, lettera inedita, parzialmente trascritta in GROSSMANN, *Musik*, p. 181: «... dann phantasirte ich auf den Choral: Christe du Lamm den ich erst mit Flöten spielte, dann nach und nach immer stärker, (denn ich registrierte mir selbst in der Abwesenheit des Organisten) und endlich suchte ich wieder mit dem sanften Choral zu schließen. (Solltest du übrigens Lust haben, diese Phantasie zu hören, liebe Mutter, so verweise ich dich an Fanny, die weiß sie gewiß schon auswendig denn sie kennt meine Manier)». A tale lettera la sorella rispose il giorno 25 ottobre: «Ciò che dici riguardo la fantasia su corale che io dovrei conoscere a memoria è molto grazioso, ma avrei dovuto poterla sentire, poiché non ti ho mai udito eseguire fantasie all'organo per sette anni, quindi proprio mai»; lettera conservata in GB-Ob MDM b.4 n. 32a, edita in CITRON, pp. 21-23 e 383-385: «Was Du von der Choralphantasie sagst, die ich auswendig wüßte, das ist sehr schön, ich hätte sie aber doch hören mögen, denn ich habe Dich in 7 Jahren nicht auf der Orgel phantasiren hören, also gar nicht».

gennaio del 1828, come è attestato dall'indicazione autografa di Mendelssohn sull'ultima pagina della partitura. Non troviamo citazione alcuna di questa cantata nel libro di Hensel, ma possiamo cogliere un prezioso riscontro in una lettera di Felix all'amico Klingemann, datata il 5 febbraio 1828:

Un quartetto per archi, parecchi *Lieder* e pezzi per pianoforte, un grande *Tu es Petrus* (che forse è il mio pezzo più riuscito) e due musiche sacre mostrano quanto meno che il mio cuore non è diventato polveroso ...²⁰

I due brani di musica sacra sono appunto le due cantate che Mendelssohn aveva da poco composto.²¹

Un'altra fonte è rappresentata da una lettera di Mendelssohn ad Adolf Fredrik Lindblad, scritta verso la metà del febbraio 1828: in essa Mendelssohn, dopo aver dettagliatamente descritto il proprio *Quartetto* in La minore op. 13, aggiorna l'amico sulle sue ultime composizioni:

Inoltre ho fatto un *Tu es Petrus* per coro e orchestra complessivamente a diciannove voci, è il mio pezzo migliore, - una piccola musica sacra nella quale c'è qualcosa di buono, ed un'altra che non vale proprio.²²

Anche questo riferimento è piuttosto scarno e non si comprende chiaramente quale delle due cantate Mendelssohn apprezzi e quale invece consideri di valore nullo: è chiaro, comunque, che l'interesse maggiore è rivolto al *Tu es Petrus* (e lo stesso aveva espresso la sorella Fanny nella lettera a Klingemann; cfr. sopra). Mentre sappiamo che la cantata *Christe du Lamm Gottes* rappresentava il dono natalizio di Felix alla sorella, non ci è noto il motivo che spinse Mendelssohn a comporre questa.

3.4. *Wer nur den lieben Gott läßt walten*

Il motivo saliente dell'attività mendelssohniana per il resto del 1828 e l'inizio del 1829 può essere ravvisato nell'intenso lavoro di preparazione che portò alla storica

²⁰ KLINGEMANN, p. 48: «Ein Quartett für Seiteninstrumente, mehrere Lieder und Klavierstücke, ein großes Tu es Petrus (das wohl mein gelungenstes Stück ist) und zwei geistliche Musiken zeigen wenigstens, daß mein Herz nicht staubig geworden ist ...».

²¹ La testimonianza sopra citata ha causato non pochi equivoci e confusioni nella bibliografia critica. Cfr. WERNER R., *FMB*, p. 66 e WERNER E., *Image*, p. 128, testi dai quali derivano le imprecisioni che si riscontrano nei restanti contributi bibliografici.

²² DAHLGREN, p. 22: «Auserdem [*sic*] habe ich ein «Tu es Petrus» für Chor und Orchester alles in allem 19-stimmig gemacht, welches mein bestes Stück ist; - eine kleine geistliche Musik in der manches Gute ist, und eine andre geistliche die gar nicht taugt».

esecuzione della *Matthäuspassion* di Bach, avvenuta il giorno 11 marzo 1829 sotto la direzione di Mendelssohn stesso.²³ Se si considera che egli conobbe quest'opera già dal suo ingresso nella *Singakademie* e che nel 1823 ottenne come regalo di Natale una copia della partitura, si può senz'altro affermare che l'impegno e lo studio di questa opera si snoda come un filo conduttore attraverso tutta la giovinezza di Mendelssohn;²⁴ e in relazione all'esecuzione si può ritenere con una certa sicurezza che questo atto del ventenne mostrò a lui stesso "nuove vie" e influenzò in modo decisivo la sua attività più tarda.²⁵

Nondimeno lungo tutto questo periodo Mendelssohn continuò a comporre: a questi mesi risalgono l'ouverture *Meeresstille und glückliche Fahrt* op. 27 e le due cantate profane *Große Festmusik zur Dürerfest* e la *Festmusik zum Fest der Naturforscher*. Per quanto riguarda la musica sacra, nella seconda metà del 1828 egli scrisse altre due composizioni: *Ave maris stella*, per soprano, piccola orchestra e organo, e *Hora est* a sedici voci con organo. La prima è una composizione di importanza minore, gettata giù di sfuggita, redatta in un giorno.²⁶ La seconda, al contrario, è un lavoro molto impegnativo, dal contrappunto molto ricco; Mendelssohn fu stimolato a comporla dal fatto che nella *Singakademie* si eseguivano le messe a sedici voci a cappella di Orazio Benevoli e di Ch.F.C. Fasch. La composizione di Mendelssohn fu provata nella *Singakademie* per la prima volta nel marzo del 1829²⁷ e rimase a far parte del repertorio incontrando anche il successo della critica.²⁸ Anche la sorella Fanny, il cui giudizio Felix teneva nella massima considerazione, vide in questa opera un progressivo approfondimento dell'apporto personale del compositore.²⁹

L'opera sacra successiva torna ad occuparsi del corale: si tratta della cantata *Wernur den lieben Gott läßt walten*. Questa cantata, una cui copia manoscritta fu scoperta solamente una quindicina di anni fa, non si trova mai citata in alcun catalogo delle opere di Mendelssohn. Tuttavia vi sono alcune testimonianze bibliografiche relative ad essa. Nell'aprile del 1829 Felix intraprese il suo primo viaggio a Londra; in precedenza egli aveva scritto ad Ignaz Moscheles per avere una serie di consigli: fra le altre cose egli così scrisse da Berlino il 26 marzo:

In secondo luogo vorrei sapere da Lei se veramente devo portare con me alcune delle mie musiche in parti e che cosa si converrebbe di più al riguardo? Avevo pensato alla mia ouverture per il *Midsummernight dream*, potrebbe andare bene? E soprattutto potrò caricare nella mia valigia manoscritti e musiche scritte e spedirle da Amburgo

²³ Per uno studio esauriente sulla ripresa della *Matthäuspassion* si veda GECK.

²⁴ GROSSMANN, *Musik*, p. 29.

²⁵ GROSSMANN, *Musik*, p. 28.

²⁶ WERNER R., *FMB*, p. 98.

²⁷ SCHÜNEMANN, p. 161.

²⁸ WERNER R., *FMB*, pp. 44-45.

²⁹ Cfr. la lettera di Fanny a Klingemann del dicembre 1828 in HENSEL, I, pp. 222-223.

senza difficoltà ai controlli doganali? In questo caso avrei la possibilità di portare con me parecchie mie composizioni e presentarle a Lei per il giudizio e la scelta.³⁰

Moscheles invitò Mendelssohn a portare molte sue composizioni, assicurando che non ci sarebbero stati problemi alla dogana. Charlotte Moscheles indica alcune di esse:

Durante le sue visite in campagna egli mostrò i manoscritti della sua cantata sacra su un corale in la minore, un coro a sedici voci *Hora est*, che non era pubblicato, e un quartetto d'archi in la minore ...³¹

[Bisogna notare però che già Wilhelm Adolf Lampadius aveva elencato le stesse tre composizioni nella biografia che scrisse all'indomani della morte di Mendelssohn,³² e cioè ben ventiquattro anni prima del libro di Charlotte Moscheles³³].

Un'altra testimonianza ci deriva dalle parole, in verità piuttosto generiche, che Klingemann scrisse a Fanny il 24 aprile 1829:

... conosco già *Meeresstille und glückliche Fahrt*, *Tu es Petrus* e il tenero corale e in

³⁰ MOSCHELES, *Briefe*, pp. 10-11: «Zweitens wünschte ich von Ihnen zu erfahren, ob ich wirklich von meinen Musikalien einiges in Stimmen mitbringen soll, und was dazu wohl sich am besten eignete? Ich hatte an meine Ouvertüre zu *Midsummernight dream* gedacht, wäre diese wohl passend? Und werde ich Manuscripte und geschriebene Musikalien überhaupt in meinen Koffer packen und von Hamburg aus ohne Schwierigkeit beim Einpassieren und beim Zoll schicken können? In diesem Falle hätte ich Gelegenheit, mehrere meiner Compositionen mitzunehmen, und Ihnen dann dieselben zur Beurtheilung und zur Auswahl vorzulegen».

³¹ MOSCHELES, *Leben*, I, p. 207: «Er zeigte bei seinen ländlichen Besuchen die Manuscripte seiner geistlichen Cantate über einen Choral in A-moll, einen sechszehnstimmigen Chor 'Hora est', der nicht publicirt war, und ein Violin-Quartett in A-moll ...». Lo stesso elenco ricompare in MOSCHELES, *Briefe* (stampato sedici anni dopo) a p. 14. Fra i due libri ci sono tuttavia discrepanze: la più evidente è quella di un biglietto che Mendelssohn scrisse alla signora Moscheles che in MOSCHELES, *Briefe*, p. 13 sarebbe stato scritto "Donnerstag" [30 aprile 1829] mentre in MOSCHELES, *Leben*, I, p. 247 esso risulta sotto la data 30 aprile [1832, indicato come sabato, mentre in realtà era un lunedì!].

³² «Egli portò al suo fidato insegnante in manoscritto una cantata sacra su un corale in La minore, un *Hora* a sedici voci, e il suo primo quartetto d'archi in La minore»; LAMPADIUS, *Denkmal*, p. 29: «Er brachte seinem treuen Lehrer als Manuscript eine geistliche Cantate über einen Choral in A moll, eine sechzehnstimmige Hora, und sein erstes Streichquartett in A moll mit».

³³ Anche POLKO, p. 14 indica queste tre composizioni prima della comparsa del libro di Charlotte Moscheles, ma sembra citare il Lampadius: «Felix si portò a Londra un regalo particolarmente ricco per Moscheles, suo stimato insegnante e amico: il manoscritto di una cantata sacra su un corale, un *Hora* a quindici voci [*sic!*] e il suo primo quartetto per archi». [«Ein besonderes reiches Geschenk nahm Felix nach London mit für seinen verehrten Lehrer und Freund Moscheles: das Manuscript einer geistlichen Cantate über einen Choral, eine funfzehnstimmige [*sic!*] Hora und sein erstes Streichquartett»].

esso il Felix più giovane ma più forte, in ciascuno diverso e tuttavia lo stesso. Il pezzo più quieto, più semplice, il corale, mi sembrava quasi sentimentale ...³⁴

Durante il soggiorno inglese Mendelssohn mirava non solo a comparire pubblicamente come concertista, ma anche a far eseguire le sue composizioni, in particolare l'*Overture per il Sogno di una notte di mezza estate* e la prima Sinfonia. Il 26 maggio, tuttavia, egli accennò in una lettera ai genitori ad un possibile invito ad una rassegna musicale che avrebbe avuto luogo a Birmingham, nella quale avrebbe fatto eseguire una delle sue musiche sacre.³⁵ Tre giorni dopo precisò:

... invece accetterò in ogni caso l'invito al festival musicale di Birmingham non appena lo riceverò, e già mi rallegro all'idea di ascoltare il mio corale *Wer nur den lieben Gott* con testo inglese; perché questo farei cantare, Miss Paton va molto bene per l'aria intermedia e il coro deve essere buono. Se fino ad allora avrò tempo e voglia, allora scriverò forse una nuova composizione sul celebre inno di Lutero: *Ein veste Burg ist unser Gott*;³⁶

L'esecuzione della cantata non ebbe però luogo, perché il repertorio della rassegna era già stato programmato.³⁷

³⁴ KLINGEMANN, p. 52: «... ich kenne schon Meeresstille und glückliche Fahrt, Tu es Petrus und den weichen Choral und in ihm den jüngeren aber stärkeren Felix, in jedem anders und doch derselbe. Das stillste, einfachste Stück, der Choral, war mir fast sentimental ...». Poiché il manoscritto della cantata *Wer nur den lieben Gott* è stato riscoperto solo quindici anni fa, ogni studioso si è trovato in imbarazzo nell'interpretare queste fonti. R. Werner (WERNER R., *FMB*, p. 66) le considera riferite a due opere diverse: la cantata menzionata da Ch. Moscheles sarebbe andata perduta (e ciò era giusto, poiché nel 1930 di essa non c'era traccia) e sarebbe la stessa citata da Mendelssohn nella lettera del 5 febbraio 1828 (cfr. sopra) come seconda delle "zwei geistliche Musiken" (e ciò è sbagliato, poiché qui si tratta di *Jesu, meine Freude*); la cantata così genericamente menzionata da Klingemann sarebbe invece *Christe, du Lamm Gottes*. Con maggiore intuizione E. Werner (WERNER E., *Image*, p. 128) riconduce entrambe le testimonianze ad una cantata "persa", come effettivamente era ancora a quella data: anch'egli tuttavia si sbaglia pensando che essa coincida con la seconda delle "zwei geistliche Musiken". Lo studioso - inoltre - tralascia completamente la questione nell'edizione tedesca (WERNER E., *Leben*) e non propone neanche in maniera dubitativa l'esistenza di questa cantata. PRITCHARD, pp. 2-4, infine, riferisce entrambe le testimonianze di Moscheles e di Klingemann alla cantata *Jesu, meine Freude*, benché essa sia in Mi minore anziché in La minore.

³⁵ «Probabilmente ricevo in questi giorni l'invito ad eseguire una delle mie musiche sacre in occasione del grande festival di Birmingham» [«Wahrscheinlich erhalte ich in diesen Tagen die Aufforderung im großen Musikfeste in Birmingham eine meiner geistlichen Musiken aufzuführen»]. US-NYP, n. 63, lettera inedita: il passo citato è riportato anche in GROSSMANN, *Musik*, p.129.

³⁶ Lettera inedita del 29 maggio 1829, US-NYP, n. 64: «... dagegen werde ich die Aufforderung zum Musikfest in Birmingham auf jeden Fall annehmen, sobald ich sie bekomme, und freue mich schon darauf, meinen Choral »Wer nur den lieben Gott« mit Englischem Text zu hören; denn den würde ich da singen lassen, Miss Paton paßt sehr gut zu der Arie in der Mitte, und der Chor soll gut sein. Habe ich Zeit und Lust bis dahin, so mache ich vielleicht eine neue Musik, auf Luthers celebrated Hymn: Ein veste Burg ist unser Gott».

³⁷ Cfr. la lettera, inedita, del 5 giugno 1829, US-NYP, n. 65.

Per questa cantata dobbiamo considerare ancora una fonte: si tratta di una lettera ad A. F. Lindblad, scritta l'11 aprile 1830. Dopo aver parlato della overture *Meeresstille und glückliche Fahrt* op. 27, Mendelssohn aggiunge:

Inoltre fino alla partenza per il viaggio ho scritto ancora tre piccole musiche sacre, un *Hora est* per 16 voci prive di accompagnamento e parecchi *Lieder* e pezzi pianistici.³⁸

Questa testimonianza, tuttavia, non solo è piuttosto generica, ma addirittura ci mette in imbarazzo. Quali sono le tre "geistige Musiken"? Dall'epoca della lettera precedente a Lindblad (22 aprile 1828) Mendelssohn aveva in effetti composto tre brani di musica sacra, ossia *Ave maris stella*, *Hora est* e *Wer nur den lieben Gott*: ma qui *Hora est* viene riportata oltre alle tre musiche sacre. Bisogna quindi pensare ad una musica andata perduta? Oppure si può ipotizzare che Mendelssohn non ricordi più, a distanza di due anni, di quali composizioni abbia dato notizia all'amico, e che quindi le "drei geistige Musiken" siano *Jesu, meine Freude*, *Ave maris stella* e *Wer nur den lieben Gott*?

Cogliamo un ultimo riferimento alla cantata *Wer nur den lieben Gott* nel seguente passo tratto da una lettera che Mendelssohn scrisse il 16 marzo 1834 all'amico Franz Hauser, che allora stava preparando un catalogo delle opere bachiane, per ringraziarlo di avergli spedito sei brani fatti copiare dalla sua raccolta:

Mille grazie per la bella spedizione, finora ho potuto esaminare le cose solo di sfuggita, [...] poi dovetti esaminare subito a fondo il *Wer nur den lieben Gott* perché ancora non lo conoscevo e perché io stesso ne avevo composto uno, e pensa tu che parecchi passi nel mio mi sono sembrati ancora sempre molto buoni, anzi quasi migliori (altri certo al contrario) e che in alcuni ho addirittura somiglianze con il vecchio Sebastian [Bach]. Non è una gioia? Ma non mostrarlo a nessuno a Lipsia, mi infilzerebbero.³⁹

Per quanto riguarda la data di composizione di questa cantata non abbiamo elementi precisi. Possiamo solo stabilire che essa fu composta prima del viaggio in Inghilterra, che Mendelssohn intraprese il 10 aprile 1829.

³⁸ DAHLGREN, p. 31: «Ausserdem habe ich noch drei kleine geistige Musiken, ein »hora est« für 16 Stimmen ohne Begleitung und mehrere Lieder und Klaviersachen bis zu meiner Reise geschrieben».

³⁹ D-B MA, lettera inedita: «Habe tausend Dank für die schöne Sendung, ich habe die Sachen bis jetzt nur flüchtig durchsehen können, [...] dann mußte ich das »wer nur den lieben Gott« gleich ganz durchsehen, weil ich es noch gar nicht kannte, und deshalb selbst componirt hatte, und denk Dir an daß mir verschiedene Stelle im meinigen immer noch ganz gut, ja fast besser geschienen haben (andre dann freilich wieder nicht) und daß ich bei einigen gar mit dem alten Sebastian Ähnlichkeiten habe. Ist das nicht eine Freude? Aber zeig Du das keinem in Leipzig, sie würden mich spießen». Il passo riportato è citato anche in GROSSMANN, *Musik*, p. 211.

Fra i vari aspetti interessanti della sua permanenza nella capitale inglese (che durò fino a tutto novembre) a noi importa rilevare soprattutto come Mendelssohn potè studiare un gran numero di composizioni di autori locali. Ma in particolare egli approfondì a tal punto la conoscenza della musica di Händel - direttamente sugli autografi conservati al *British Museum* - da possederne già in giovane età una vasta conoscenza e divenire presto un'autorità in materia.⁴⁰

3.5. *O Haupt voll Blut und Wunden*

A pochi mesi dalla conclusione del soggiorno inglese Mendelssohn intraprese un viaggio che nel giro di due anni lo portò in Austria, Italia, Svizzera, Francia e Inghilterra. Partito nel maggio 1830 da Berlino, dopo aver fatto una breve, ma importante tappa a Weimar da Goethe,⁴¹ Mendelssohn si diresse a Monaco, dove rimase più a lungo. Durante i mesi della sua permanenza partecipò attivamente alla vita musicale, suonando, curando le prove della sinfonia *La Riforma*,⁴² incontrando le personalità di spicco dell'ambiente musicale locale; forse per questa mole di attività potè dedicarsi assai poco alla composizione. In una lettera del 22 giugno a Zelter egli accenna genericamente ad una musica sacra che ha in mente e vuole trascrivere:

Ho in testa un pezzo sacro: se mi riesce di trascriverlo Glielo spedisco subito.⁴³

Proseguendo il viaggio alla volta di Vienna, Mendelssohn passò per Linz, donde il giorno 11 agosto scrisse:

Cara Fanny, ora voglio comporre il mio *Non nobis* e la sinfonia in la minore.⁴⁴

⁴⁰ GROSSMANN, *Musik*, p. 40.

⁴¹ Per l'importanza che questo incontro di Mendelssohn con Goethe ebbe per l'ulteriore sviluppo del senso storicistico del compositore cfr. GROSSMANN, *Vergangenheit*.

⁴² Uno studio molto dettagliato sulla storia di questa sinfonia ci è dato da SILBER JUDITH, *Mendelssohn and His Reformation Symphony*, «Journal of the American Musicological Society», XL/2, 1987, pp. 310-336. Nell'articolo sono riportati anche molti passi dalle lettere inedite di Mendelssohn di questo periodo, conservate in US-NYp.

⁴³ MENDELSSOHN, *RB* (non però nella prima edizione che non contiene questa lettera): «Es liegt mir ein geistliches Stück im Kopfe: wenn ich dazu komme es aufzuschreiben, so schicke ich es Ihnen sogleich». L'accenno è riferito all'*Ave Maria* op. 23, n. 2, la cui composizione fu completata a Vienna nel successivo settembre.

⁴⁴ MENDELSSOHN, *Briefe-RE*, p. 117 (e SUTERMEISTER, p. 36): «Liebe Fanny, ich will jetzt mein non nobis und die a moll Sinfonie componiren». Si fa riferimento al Salmo 115 *Non nobis, Domine* op. 31 (completato a Roma) e alla *Sinfonia scozzese* op. 56.

Questo progetto sembra però decadere, poiché nelle successive lettere spedite da Vienna non v'è traccia di queste composizioni: Mendelssohn tuttavia riprende a comporre, ed il 21 agosto scrive al padre:

Un nuovo pezzo per la *Singakademie* probabilmente parte già da qui.⁴⁵

Il giorno successivo egli cominciò la composizione della quarta cantata, *O Haupt voll Blut und Wunden*, come risulta da una lettera alla sorella Rebecka:

È domenica mattina, ho appena composto l'inizio di una piccola musica sacra molto seria sul corale *O Haupt voll Blut und Wunden*; qualcosa del genere ti interessa certo, lo so, perciò ti spedirò la cosa scura e puoi farla cantare dove e come ti piace. Ma è molto buia, fatti mostrare qualche volta da un commerciante d'arte nella *Unter den Linden* la calcografia di un quadro spagnolo di Francisco Zurbaran; è rimasta appesa là parecchio tempo e rappresenta Giovanni che accompagna a casa Maria dalla crocifissione; ne ho visto l'originale a Monaco e penso che sia uno dei più malinconici quadri che mi siano capitati di fronte. Inoltre ho in mente anche una piccola musica sacra in latino che voglio spedire alla *Singakademie* e spero di portare a compimento entrambe ancora qui.⁴⁶

Interessante è questa annotazione che farebbe quindi risalire il primo impulso alla composizione della cantata all'impressione ricavata da un quadro; come Todd ha appurato,⁴⁷ esso non era di Francisco Zurbaran, bensì di Antonio del Castillo y Saavedra e Mendelssohn lo vide a Monaco nella *Hofgartengalerie*.⁴⁸ Nella stessa lettera Mendelssohn, rivolgendosi alla sorella Fanny, descrive alcuni aspetti musicali della cantata, anch'essi di grande interesse:

... devo solamente confidare a Fanny che la melodia coralistica sta al soprano e viene

⁴⁵ US-NYP, n. 116, lettera inedita: «Ein neues Stück für die Sing-Akademie geht wahrscheinlich schon von hier ab».

⁴⁶ Lettera del 22-23 agosto 1830 da Vienna (US-NYP, n. 114) trascritta in MENDELSSOHN, *Briefe-RE*, pp. 118-123: «Sonntag früh ist es, ich habe eben den Anfang einer sehr ernsthaften kleinen Kirchenmusik auf den Choral, »O Haupt voll Blut und Wunden« componirt; so was interessirt Dich schon, wie ich weiß, drum werde ich Dir das dunkle Ding zuschicken, und Du kannst es singen lassen, wo und wie Du magst. Aber es ist sehr finster, laß Dir einmal bei einem Kunsthändler unter den Linden den Kupferstich von einem spanischen Bilde von Franz Zurbaran zeigen; es hat mehrere Zeit dort ausgehangen und stellt den Johannes vor, der die Maria von der Kreuzigung her nach Hause begleitet; davon habe ich nun das Original in München gesehen, und ich denke, es ist eins der tiefsinnigsten Bilder, die mir je vorgekommen sind. Ferner habe ich auch eine kleine lateinische Musik vor, die ich an die Sing-Akad. schicken will, und hoffe beide noch hier fertig zu machen». La "kleine lateinische Musik" è l'*Ave Maria*.

⁴⁷ TODD, *Passion* tratta diffusamente il problema e riproduce il quadro in questione.

⁴⁸ Cfr. anche la lettera del 14 giugno 1830 alla madre in MENDELSSOHN, *Briefe-RE*, p. 110.

eseguita dagli oboi in ottave, dai flauti e da tutti gli archi. Se ora lei chiede chi oltre a ciò accompagna le voci, allora le ricordo che al mondo ci sono 2 viole, 2 violoncelli, 2 fagotti e contrabbassi. Sono contento del pezzo, del quale nessuno saprà se procede in do minore o in mi bemolle maggiore: tu conosci il mio modo, Fanny.⁴⁹

Sugli sviluppi di questa cantata abbiamo una ricca documentazione; in una lettera scritta alla madre il 31 agosto, Mendelssohn precisa:

Le mie musiche sacre vanno avanti, le completo qui, se Dio vuole, e ve le spedisco [...]. Ricevetele amichevolmente, accoglietele bene e cantatele tutte, ...⁵⁰

e il 5 settembre scrive all'amico Devrient:

... Da allora ho vissuto allegramente e sono stato sereno, ma ho fatto poca musica interiormente; se Vienna non fosse una simile tana dannatamente dissoluta, cosicché io devo rinchiudermi tutto in me e scrivere musica sacra, allora non avrei proprio nulla di nuovo da mostrare. Invece ho terminato oggi il secondo numero di un corale con strumenti e finirò forse dopodomani con il terzo e così con tutto il pezzo, e poi comincio una piccola *Ave Maria* per sole voci che ho già tutta in testa. Nel corale che vi spedisco non appena sarà finito trovi un'aria per la tua voce, sii così buono e cantala compunto. Hauser maledice il fatto che i miei assoli per basso e i *Lieder* sono così acuti: allora ritengo che vadano bene a te ...⁵¹

Questa lettera ci fornisce molte indicazioni preziose. Innanzitutto ci mostra un altro motivo che indusse Mendelssohn a comporre questo lavoro e che risalta particolarmente dalla lettura anche di altre lettere (cfr. più sotto): si tratta cioè di una

⁴⁹ «... nur muß ich an Fanny erst vertrauen, daß die Choralmelodie im Sopran liegt und von den Hoboen in Octaven, den Flöten und allen Geigen gespielt wird. Wenn sie nun fragt, wer außerdem die Stimmen fortführt, so erinnere ich sie, daß es 2 Bratschen, 2 Cellos, 2 Fagotte und Contrabässe in der Welt giebt. Ich freue mich auf das Stück von welchem niemand wissen wird, ob es in c moll oder in es dur geht: Du kennst mich auf die Art: Fanny».

⁵⁰ US-NYp, n. 117, lettera inedita: «Meine geistlichen Musiken rücken vor, ich mache sie hier fertig, so Gott will u. schicke sie Euch [...]. Nehmt sie freundlich auf, empfangt sie gut, u. singt sie durch, ...».

⁵¹ US-NYpm *Morgan MA 694*. La lettera è pubblicata in DEVRIENT, pp.106-107: «... Lustig gelebt habe ich seitdem und bin heiter gewesen, habe aber wenig Musik innerlich gemacht; wäre nicht Wien solch ein verdammt liederliches Nest, so daß ich mich ganz in mich verkriechen muß und geistliche Musik schreiben, so hätte ich gar nichts Neues aufzuweisen. Indeß habe ich heut die zweite Nummer eines Chorales mit Instrumenten beendet und werde wohl übermorgen mit der dritten und so mit dem ganzen Stück fertig werden, und dann fange ich ein kleines ave Maria für Singstimmen allein an, das ich schon ganz im Kopfe trage. In dem Choral, den ich Euch schicke, sobald er fertig ist, findest Du eine Arie für Deine Stimme, sei so gut und singe sie zerknirscht. Hauser flucht, daß meine Solobässe und Lieder so hoch liegen: ich behaupte dann, sie paßten Dir ...».

sua personale reazione all'ambiente viennese che egli trova troppo dissimile dal suo temperamento e definisce "dissoluto". In secondo luogo ci permette di osservare da vicino i progressi della composizione: Mendelssohn era intenzionato a finire la cantata il giorno 7. Da ultimo sappiamo che il secondo movimento, l'aria per baritono, era stata composta pensando alla voce di Devrient.

La cantata fu conclusa il giorno 12 settembre, come si può ricavare da un breve appunto registrato sul diario personale.⁵² Mendelssohn dà notizia della cantata in due lettere scritte nei giorni successivi. Il 15 settembre scrive a Julius Schubring:

... che io infine qui sono stato assai raramente nel *Volksgarten*, dove gironzolano ragazze di ogni tipo e tanto care quanto solo si vuole, e che invece di ciò ho composto una piccola musica sacra, - allora saprai all'incirca che io sono quello stesso che sono sempre stato ...⁵³

e il giorno 16 al padre:

Ora ho fatto un paio di musiche sacre, una delle quali spedirò alla *Singakademie* per l'esecuzione; nel prossimo tempo libero finirò di scrivere l'ouverture delle Ebridi, ...⁵⁴

Anche a Vienna Mendelssohn si diede da fare per conoscere molte personalità del mondo musicale e, come si ricava dai suoi diari oltre che dalle lettere, ebbe contatti con Aloys Fuchs, Raphael Georg Kiesewetter, Ignaz von Mosel, Ignaz von Seyfried, Maximilian Stadler, Simon Sechter, Adalbert Gyrowetz, Joseph Mayse-der.⁵⁵ Ma ancor più significativo per Mendelssohn, per lo meno per la successiva

⁵² I diari di viaggio di Mendelssohn, inediti, si trovano in GB-Ob MDM g.2; alla carta 17v: «Sonntag Ab[end] Arbeiten d. Choral fertig». Il compositore tardò forse a completare la cantata perché si trasferì un paio di giorni a Baden, dalla cugina Pereira, da dove il 9 settembre scrisse alla madre: «... wohl bin ich auch, componirt hab' ich fleißig, ...» (US-NYp, n. 115, lettera inedita). [... anche io sto bene, ho composto con zelo, ...].

⁵³ GB-Ob MDM c. 42; la lettera è pubblicata, con qualche emendamento, in SCHUBRING, pp. 9-13: «... daß ich endlich hier etwas seltener im Volksgarten war, wo Mädchen aller Art u. so theuer man nur verlangt umherstreifen, u. daß ich statt dessen eine kleine Kirchenmusik componirt habe, - so wirst Du ungefähr wissen, daß ich derselbe bin, der ich von jeher war ...».

⁵⁴ US-NYp, n. 120, lettera inedita: «Jetzt habe ich ein paar Kirchenmusiken gemacht, deren eine ich an die Sing Akademie zur Ausführung [*sic*] schicken werde; bei nächster Muße schreib' ich die Hebriden Ouvertüre fertig, ...». In realtà l'*Ave Maria* fu completata il 30 settembre e perfezionata a Venezia il 16 ottobre: così almeno risulta dall'autografo conservato in D-B (*N. Mus. ms. 104*).

⁵⁵ Cfr. anche GROSSMANN, *Musik*, pp. 41-42. Mendelssohn ebbe contatti anche con l'editore musicale Mechetti; nella lettera (inedita, US-NYp, n. 121) scritta al padre da Graz il 6 ottobre egli riferisce, fra gli altri progetti di pubblicazione: «A Vienna ho l'opportunità di pubblicare anche il *Tu es Petrus*, naturalmente in partitura; vorrei perciò sapere se Marx l'ha venduto a Simrock a Bonn oppure no» [«Auch das *Tu es Petrus* habe ich in Wien Gelegenheit herauszugeben, natürlich in Partitur; ich wünsche daher zu erfahren, ob es Marx in Bonn an Simrock verkauft hat, oder nicht»].

produzione di musica sacra, fu il rinnovato incontro con Franz Hauser, con il quale egli già da anni condivideva un interesse marcato per la musica di J.S. Bach. Anche in quest'occasione Hauser gli fece conoscere alcune opere corali di Bach⁵⁶ e, quand'era in procinto di lasciare Vienna, gli diede un "Luthersches Liederbüchlein", una raccolta di canti luterani che fornirono lo spunto per tutta una serie di composizioni basate sul corale.⁵⁷ A questo periodo risalgono alcune melodie di corali che Mendelssohn si appuntò sul diario: più precisamente si tratta di *Aus tiefer Noth, Vom Himmel, Christ unser Herr zum Jordan* e *Ach Gott vom Himmel*.⁵⁸ Altre tre melodie corali si trovano in una serie di fogli pentagrammati che contengono schizzi di varie composizioni: *Mitten wir, Wir glauben all, Mit Fried u. Freud*.⁵⁹

Partito da Vienna (o meglio, da Baden) il 2 ottobre alla volta di Graz e poi dell'Italia, Mendelssohn fece tappa a Lilienfeld, dove la sera stessa completò la lettera a Devrient che aveva cominciato quattro settimane prima; fra le altre cose egli scrive:

Il corale è finito ormai da un pezzo ed anche l'*Ave*; con la prima buona occasione vi spedisco i brani; da allora è nato anche un *Lied*, ma siccome non vale niente, me lo tengo per me ... Inoltre da allora ho abitato alcuni giorni da Hauser il quale si è comportato con me con una cordialità ed amicizia non comuni; fra le altre cose egli mi ha dato per il viaggio un piccolo libercolo con i canti di Lutero, ne voglio comporre molti.⁶⁰

3.6. *Vom Himmel hoch e Wir glauben all*

Proseguendo il suo viaggio alla volta dell'Italia, Mendelssohn giunse a Venezia

⁵⁶ GROSSMANN, *Musik*, p. 207.

⁵⁷ L'importanza di questo libretto traspare dalle esplicite parole di Mendelssohn nelle numerose lettere in cui ne parla (a Devrient il 2 ottobre, a Zelter il 16 ottobre, ad Hauser stesso il 6 dicembre, a Klingemann il 26 dicembre: cfr. sotto).

⁵⁸ GB-Ob MDM g. 2, cc. 20v, 21r, 21v; con le melodie dei corali ci sono anche quelle di due *Kyrie*.

⁵⁹ GB-Ob MDM c. 47, c. 28v.

⁶⁰ US-NYpm *Morgan MA 694* (cfr. DEVRIENT, pp. 108-110): «Der Choral ist nun freilich längst fertig und das Ave auch; mit der ersten guten Gelegenheit schicke ich die Stücke zu Euch; auch ein Lied ist seitdem geboren, da es aber nichts taugt, behalte ich es für mich. ... Ferner habe ich seitdem einige Tage bei Hauser gewohnt, der sich mit ungemeiner Herzlichkeit und Freundlichkeit gegen mich benommen hat; er hat mir unter Anderm ein kleines Büchlein mit Luther's Liedern auf die Reise mitgegeben, da will ich viel componieren». Mendelssohn inviò la musica a Devrient da Venezia il 17 ottobre, ma essa non giunse mai a destinazione e solo a fatica egli poté recuperarla (cfr. la lettera di Mendelssohn alla famiglia del 28 dicembre 1830 in SUTERMEISTER, pp. 98-101).

da dove il 16 ottobre scrisse a Zelter:

Mi è venuto assai spesso desiderio di musica e, da quando sono qui, ho composto abbastanza diligentemente. Prima della mia partenza da Vienna un conoscente mi regalò i canti sacri di Lutero e come me li lessi mi si presentarono con nuova forza, e penso di comporne molti questo inverno. Così sono giunto a buon punto con il corale *Aus tiefer Noth* per quattro voci a cappella, ed ho già in testa il canto natalizio *Vom Himmel hoch*; voglio cominciare anche i canti *Ach Gott vom Himmel sieh darein*, quindi *Wir glauben all' an einen Gott, Verleih' uns Frieden, Mitten wir im Leben sind* e infine *Ein' feste Burg ist*, tuttavia tutti questi ultimi penso di comporli per coro e orchestra. Ma La prego di scrivermi riguardo questo mio piano e se Lei approva che io mantenga dappertutto l'antica melodia, ma che io non mi legghi troppo ad essa, e p.es. prenda con gran libertà il primo verso di *Vom Himmel*, come un gran coro? Inoltre ho in lavorazione anche una grande overture per orchestra, e se si presenta un'occasione per un'opera, sarà la benvenuta. - A Vienna ho concluso due musiche sacre: un corale in tre movimenti per coro e orchestra (*O Haupt voll Blut und Wunden*), e una *Ave Maria* per otto voci a cappella. La gente attorno a me era così spaventosamente dissoluta ed inetta che mi è nata una disposizione spirituale ed io mi comportavo in mezzo a loro come un teologo.⁶¹

Come si vede, Mendelssohn aveva un piano di lavoro piuttosto ricco. Ma non tutto fu composto e non tutto - comunque - sotto forma di cantata: *Aus tiefer Noth* op. 23, n. 1 e *Mitten wir im Leben sind* op. 23, n. 3 sono infatti dei mottetti su corale, mentre il corale *Ein' feste Burg ist* non fu impiegato. L'Overture menzionata è quella delle *Ebridi* op. 26. A Venezia, dunque, Mendelssohn compose il mottetto *Aus tiefer Noth*; le altre opere, compreso il canto natalizio *Vom Himmel hoch* che aveva già in mente, rimasero in sospenso.⁶²

⁶¹ MENDELSSOHN, RB: «Mir ist auch schon recht oft nach Musik dabei zu Muthe geworden, und ich habe, seit ich hier bin, ziemlich fleißig componirt. Vor meiner Abreise aus Wien schenkte mir ein Bekannter Luther's geistliche Lieder, und wie ich sie mir durchlas, sind sie mir mit neuer Kraft entgegengetreten, und ich denke viel davon diesen Winter zu componiren. So bin ich denn hier mit dem Choral »aus tiefer Noth« für vier Singstimmen a capella beinahe in's Reihe gekommen, und habe auch das Weihnachtslied »vom Himmel hoch« schon im Kopfe; auch an die Lieder »ach Gott vom Himmel sieh darein«, ferner »wir glauben all' an einen Gott« »verleih' uns Frieden« »mitten wir im Leben sind« und endlich »ein' feste Burg ist« will ich mich machen, doch denk' ich all' die letzten für Chor und Orchester zu componiren. Bitte, schreiben Sie mir doch über diesen meinen Plan, und ob Sie es billigen, daß ich überall die alte Melodie behalte, mich aber nicht streng daran binde, und z.B. den ersten Vers von »Vom Himmel hoch« ganz frei, als einen großen Chor nehme? Außerdem habe ich noch eine Overture für das Orchester in Arbeit, und wenn Gelegenheit zu einer Oper kommt, so soll sie willkommen sein. - In Wien habe ich zwei Kirchenmusiken fertig gemacht: einen Choral in drei Stücken für Chor und Orchester (»O Haupt voll Blut und Wunden«), und ein Ave Maria für achtstimmigen Chor a capella. Die Leute um mich herum waren so schrecklich lüderlich und nichtsnutzig, daß mir geistlich zu Muthe wurde, und ich mich wie ein Theolog unter Ihnen ausnahm».

⁶² Del lavoro svolto a Venezia ci sono rimasti parecchi schizzi (GB-Ob MDM c. 47). A c. 29r

Del 18 ottobre è una lettera ai familiari nella quale egli elenca le sue composizioni più recenti e i suoi progetti più prossimi:

Mi sono gettato di tutto cuore nella composizione e sono stato zelante. Un nuovo corale per la *Singakademie* è pronto, un altro [l'ho] in testa; un nuovo *Lied* per tenore, un altro senza parole sono pronti, spero di mettere insieme presto l'ouverture, ed è prossimo alla conclusione un pezzo di musica sacra in latino piuttosto esteso che avevo impostato già l'anno scorso in Inghilterra, *Non nobis Domine* ...⁶³

Tappa successiva del viaggio fu Firenze, dove Mendelssohn rimase poco più di una settimana. Il giorno 23 ottobre scrisse alle sorelle una lettera che poi continuò il giorno successivo:

Voi ... dovete ... pregarlo [=Hermann Franck] di non esaminare troppo severamente i miei prodotti musicali con gli occhiali del critico per quanto nelle quattro musiche sacre che vi spedisco da Roma può cercare quanto vuole le quinte, non ce ne sono, e tanto meno qualsiasi consonanza [*scil.* movimenti proibiti di ottava e quinta], [...] Tu vuoi, cara Fanny, che io scriva con maggiore regolarità; voglio migliorarmi, ... e non appena le Ebridi sono pronte, cosa che accadrà - penso - non appena a Roma avrò una stanza con stufa e servizio, le impacchetto e te le spedisco; ancora una volta ho un nuovo corale per la *Singakademie*: *mitten wir im Leben sind von dem Tod umfängen*; *nun suchen wir wer Hilfe thu, in der Noth uns Armen?* questa è la domanda delle voci maschili, ed ora vengono tutte le voci femminili piano: *das thust Du Herr alleine*. Poi c'è un brutto schiamazzo ed alla fine: *Kyrie eleison*. La cosa fa anche un viso da cantore; ma affinché tu non creda che io sia caduto in grave miseria e pena, ecco che viene un allegro scandalo: *Vom Himmel hoch* con 20 trombe e un tremila tromboni in do; 2 flauti cominciano tutti soli fortissimo ...⁶⁴

Mendelssohn aveva quindi ripreso a lavorare attorno alle *Ebridi* ed aveva

ci sono schizzi della *Hebridenouverture*, alle cc. 30r-31v schizzi del mottetto *Aus tiefer Noth*, inframezzati a c. 30v dallo schizzo di un *Lied ohne Worte* (che poi diventerà il sesto del primo quaderno, op.19b). La successione presente in questo fascicolo trova un parziale *pendant* nel diario di viaggio (GB-Ob MDM g. 2); c. 23v: «... 13 [Oktober] Morg[ens]. Componir. (Aus tiefer Noth) ...»; c. 24r: «... 15 ... Ab[ends] Briefe. Comp. ... 16 ... Comp. ... Lied für Delph»; c. 24v: «17 Son[n]tag Früh Comp. (Choral Aus tiefer N.) ... 19 ... Choral fertig ...». Il *Lied ohne Worte* (*Gondellied* op.19b, n.6) era stato scritto quindi per la pianista Delphine Schauroth che Mendelssohn aveva conosciuto a Monaco. Il mottetto *Aus tiefer Noth* fu completato il 19 ottobre (autografo in GB-Ob MDM c.47).

⁶³ US-NYp, n. 122, lettera inedita: «Da habe ich mich denn mit ganzem Herzen aufs Componiren geworfen u. bin fleißig gewesen. Ein nueuer Choral für die Sing Akademie ist fertig, ein andrer im Kopfe; ein neues Lied für Tenor, ein andres ohne Worte sind fertig, die Overture hoff' ich bald ganz zusammen zu haben, u. eine größere lateinische Kirchenmusik, die ich schon voriges Jahr in England entworfen habe, non nobis Domine[,] ist auch beinahe fertig ...».

⁶⁴ SUTERMEISTER, pp. 54-56: «Ihr ... müßt ... ihn [=Hermann Franck] bitten, meine musikal. Erzeugnisse ... mit der kritischen Brille nicht zu scharf anzusehen obwohl er in den 4 geistlichen Musiken, die ich von Rom aus an Euch schicke, so viel er will nach Quinten suchen kann, es sind keine

intenzione di spedire quattro musiche sacre a Berlino. Ma quali? Fino ad allora egli ne aveva realizzate tre: *O Haupt voll Blut und Wunden*, *Ave Maria* e *Aus tiefer Noth*; dalla lettera sembrerebbe che il corale *Mitten wir im Leben sind* fosse già pronto, poiché la descrizione di Mendelssohn corrisponde alla composizione così come noi la conosciamo; ma in realtà il corale fu ultimato circa un mese dopo; e ancor meno Mendelssohn poteva intendere la cantata *Vom Himmel hoch* che fu completata alla fine del gennaio successivo. Probabilmente la quarta musica sacra considerata è il *Non nobis, Domine* op. 31 che era quasi concluso già a Venezia.

Il primo di novembre Mendelssohn giunse a Roma dove rimase fino all'aprile 1831. Questo periodo di oltre cinque mesi non solo fu particolarmente ricco di composizioni, ma fu anche proficuo per lo studio della musica antica e per le nuove esperienze che Mendelssohn maturò presenziando alle funzioni sacre che si tenevano in S. Pietro. Dalla lettera dell'8-9 novembre, che descrive la prima settimana di vita romana, leggiamo alcuni passi che ci interessano più da vicino:

Pensate una piccola casa a due finestre in piazza di Spagna, al n. 5, che per tutto il giorno ha il sole caldo, ed in essa la stanza al primo piano dove si trova un bel pianoforte a coda viennese, sul tavolo stanno alcuni ritratti di Palestrina, Allegri etc., con le loro partiture, un salterio latino per comporne il *Non nobis* - [...] Dopo la colazione si va al lavoro e qui suono e canto e compongo fin verso mezzogiorno; [...] Lavorando al mattino vorrei non smettere e continuare a scrivere, [...] Una preziosa conoscenza è per me l'abate Santini che possiede una delle più complete biblioteche di musica italiana antica e mi presta e dà di buon grado tutto, poiché egli è la cortesia in persona; [...] non appena si presenta l'occasione, ti spedisco, cara Fanny, le cose viennesi e quant'altro è pronto ...⁶⁵

drin, ebensowenig wie irgend sonst Consonanzen, [...] Du willst, liebe Fanny, daß ich regelmässiger schreiben soll; ich will mich bessern, ... u. so bald die Hebriden fertig sind, was geschehen soll, denke ich sobald ich in Rom eine Stube mit Ofen und Aufwartung habe, so packe ich sie ein u. schicke sie Dir; ich habe wieder einen neuen Choral für die Singakademie: »mitten wir im Leben sind von dem Tod umfassen; nun suchen wir wer Hülfe thu, in der Noth uns Armen?« das fragen die Männerstimmen, u. nun kommen alle Frauenstimmen piano: »das thust Du Herr alleine«. Dann gibt es bösen Lärm u. am Ende: Kyrieelison. Das Ding macht auch ein Cantorgesicht; aber damit Du nicht glaubst, ich sey in lauter Elend u. Pein versunken, so kommt ein lustiger Mordscandal: »vom Himmel hoch« mit 20 Trompeten u. an die dreitausend Posaunen aus cdur; 2 Flöten fangen ganz allein fortissimo an ...».

⁶⁵GB-Ob MDM d.13 19r-20v. La lettera è edita in SUTERMEISTER, pp. 62-67: «Denkt Euch ein kleines, zweifenstriges Haus am spanischen Platz no. 5, das den ganzen Tag die warme Sonne hat, u. die Zimmer im ersten Stock darin, wo ein hübscher Wiener Flügel steht, auf dem Tische liegen einige Portraits von Palestrina, Allegri etc. mit ihren Partituren, ein lateinisches Psalmbuch u. daraus »non nobis« zu componiren - [...] Nach dem Frühstück geht es ans Arbeiten u. da spiel u. singe u. componire ich denn bis gegen Mittag; [...] Beim Arbeiten des Morgens möchte ich gern nicht aufhören u. fort schreiben, [...] Eine kostbare Bekanntschaft ist für mich der abbatte Santini, der eine der vollständigsten Bibliotheken für alte italienische Musik hat, u. mir gern alles leiht u. gibt, da er die Gefälligkeit selbst

L'interesse di Mendelssohn per l'abate Fortunato Santini s'accrebbe successivamente, poiché questi oltre ad arricchire la propria biblioteca curava anche la diffusione in Italia di musiche di autori tedeschi, in particolare di Bach, Händel e Carl Heinrich Graun.

La composizione del *Non nobis*, che sembra essere il motivo preminente per Mendelssohn in questo periodo, ebbe effettivamente compimento nei giorni successivi: più precisamente il salmo venne concluso il giorno 15, come si può evincere dal diario di Mendelssohn.⁶⁶ Il giorno seguente Felix scrisse alla sorella una lettera nella quale le annunciava, come regalo di compleanno, proprio questa composizione:

Il regalo, cara Fanny, che ti ho preparato questa volta per il tuo compleanno è un salmo per coro e orchestra: *Non nobis, Domine*. Tu conosci già l'inizio. Vi è un'aria che ha una bella conclusione, e l'ultimo coro ti piacerà, spero: la prossima settimana, come sento, ci deve essere un'opportunità, così te lo spedisco insieme a molta altra musica nuova. Ora voglio completare l'ouverture e poi, se Dio vuole, rivolgermi alla sinfonia. Anche un concerto per pianoforte che mi vorrei scrivere volentieri per Parigi comincia a frullarmi in testa.⁶⁷

Il giorno 18 Mendelssohn scrisse a Schubring un "Geschäftsbrief" molto succinto in cui ricorda nuovamente la figura di Santini e l'importanza che ha per lui; indi prosegue:

Oggi ti scrivo così poco perchè in tutti questi giorni ho avuto veramente molto poco tempo, lavoro con molta diligenza e in più ho fretta, ho scritto molta musica sacra, in particolare un corale *Mitten wir im Leben sind* di Lutero che credo ti piacerebbe ...⁶⁸

Mendelssohn terminò il corale *Mitten wir im Leben sind* il giorno 20 novembre,⁶⁹ nella lettera scritta il 22 ne dà notizia al padre:

ist; [...] sobald eine Gelegenheit geht, schicke ich Dir, liebe Fanny, die Wiener Sachen u. was sonst fertig ist, ...».

⁶⁶ GB-Ob MDM g.2 c. 28r: «... 15 Arb (Psalm fertig.) ...».

⁶⁷ SUTERMEISTER, p. 71: «Das Geschenk, liebe Fanny, was ich Dir diesmal zu Deinem Geburtstage fertiggemacht habe, ist ein Psalm für Chor und Orchester: non nobis, Domine. Du kennst den Anfang schon. Eine Arie kommt darin vor, die einen guten Schluß hat, u. der letzte Chor wird Dir gefallen hoff'ich; in der nächsten Woche soll, wie ich höre, eine Gelegenheit gehen, da schick ich Dirs samt vieler andern neuen Musik. Nun will ich die Ouvertüre fertigmachen, u. dann so Gott will an die Sinfonie gehen. Auch ein Clavier Concert, das ich mir für Paris gern schreiben möchte, fängt mir an, im Kopfe zu spuken».

⁶⁸ SCHUBRING, pp. 13-15: «Ich schreibe Dir heute so wenig, weil ich eigentlich alle diese Tage sehr wenig Zeit habe, ich arbeite sehr fleißig, und es drängt mich dazu, habe viele Kirchenmusik geschrieben, namentlich einen Choral »Mitten wir im Leben sind« von Luther, der Dir gefallen würde, denk ich, ...».

⁶⁹ GB-Ob MDM g.2 c. 28v: «... 20 Choral fertig».

... dopo il salmo ho portato a termine ancora una piccola composizione per la Singakademie.⁷⁰

Che egli lavorasse intensamente è comprovato anche dalla lettera che scrisse ai fratelli nei giorni 22, 23 e 25:

Volevo appunto lavorare alle Ebridi ed ecco che mi capita il signor Bank, un musicista di Magdeburgo, [...] Il corale *Mitten wir im Leben sind* da allora è stato completato; è forse uno dei migliori pezzi sacri che io abbia fatto, e brontola grave o sibila blu scuro. Quando le Ebridi saranno finite penso di cominciare il *Salomon* di Händel, la cui partitura Santini mi ha dato, e di predisporlo per una futura esecuzione, con tagli e tutto il resto. [...] Dopo questo lavoro penso di scrivere la musica natalizia *Vom Himmel hoch* e la sinfonia in la minore; poi forse alcune cose per il pianoforte e un concerto etc., come verrà. [...] Questo mi manca molto qui: non ho alcun conoscente al quale io possa comunicare le novità, il quale sia in grado di sbirciare con me la partitura o di suonare con me una parte di basso o di flauto, e quando un pezzo è pronto devo metterlo nel cassetto senza che alcuno possa rallegrarsene; di questo sento veramente molto la mancanza;⁷¹

Il programma di Mendelssohn era quindi piuttosto impegnativo ed anche molto vario: composizione di musica sacra, di musica sinfonica e da camera, ed anche un lavoro di revisione! E tutto ciò in un ambiente - quello romano - dove non riusciva a trovare qualcuno dal temperamento simile al suo cui chiedere un parere sulla musica che stava scrivendo.

La lettera del 30 novembre ci dà qualche informazione ancora sull'*Ave Maria* scritta a Vienna e sul corale *Aus tiefer Noth*, e ci testimonia il continuo lavoro alle Ebridi:

Che Mantius canti volentieri e spesso i miei *Lieder* mi rallegra veramente molto, [...] Gli ho già scritto qualche volta, ossia in musica; nell'*Ave Maria* e nel corale *Aus tiefer*

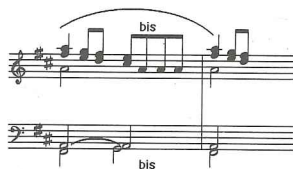
⁷⁰ US-NYp, n.124, lettera inedita: «... nach dem Psalm habe ich wieder eine kleine Musik für die Sing=Akademie fertig gemacht».

⁷¹ SUTERMEISTER, pp. 74-75: «Eben wollte ich an den Hebriden arbeiten, u. da kommt Herr Bank, ein Musiker aus Magdeburg, [...] Der Choral »Mitten wir im Leben sind« ist seitdem fertig geworden; er ist wohl eins der besten Kirchenstücke die ich gemacht habe, u. brummt bös oder es pfeift dunkelblau. Wenn die Hebriden fertig sind, so denke ich mich an Salomon von Händel, dessen Partitur mir Santini gegeben hat, zu machen, u. ihn für eine künftige Aufführung fertig einzurichten, mit Abkürzungen u. Allem. [...] Nach dieser Arbeit denke ich die Weihnachtsmusik »vom Himmel hoch« u. die amoll Sinfonie zu schreiben; dann vielleicht einige Sachen fürs Clavier u. ein Concert u.s.w. wie es kommen will. [...] Das fehlt mir nämlich sehr hier; ich habe keinen Bekannten, dem ich so das Neue mittheilen kann, der mit in die Partitur zu kucken oder einen Baß oder eine Flöte mitzuspielen versteht, u. wenn ein Stück fertig ist so muß ich es in den Kasten legen, ohne daß sich einer daran freut; das vermisse ich freilich sehr;».

Noth ci sono passi molto espressivi fatti per lui, ed egli li canterà in modo vigoroso. Nell'*Ave* infatti, che è un saluto a Maria, un tenore (io ho sempre pensato in tal punto ad un discepolo) anticipa sempre, e spesso tutto solo, il coro; siccome la composizione è in La maggiore e alle parole *benedicta tu* va un po' all'acuto, lui può preparare il suo la acuto che certo risuonerà: [...] ora lavoro quotidianamente alle Ebridi e glielie [=Eduard Rietz] spedirò non appena pronte, è un pezzo per lui; completamente bizzarro.⁷²

Del primo dicembre è la lettera di Mendelssohn al suo insegnante Zelter: in essa c'è una descrizione accurata dei cantori della cappella Sistina e un accenno alla figura di Santini; manca invece un qualsiasi richiamo alle composizioni ultimate o in corso di completamento. Molto dettagliata, invece, è la lettera che scrisse ad Hauser fra il 6 e il 9 dello stesso mese:

Sebbene io conosca molte, molte persone e fra queste anche musicisti, non c'è nessuno con il quale io potrei parlare un po' di Sebastian Bach o di Goethe o dell'Italia, ed io non posso mostrare a nessuno in modo completo la mia gioia e la mia irritazione. Allora di tanto in tanto mi tiro fuori l'*Ave Maria*, che oramai è pronta da un pezzo e con la prima occasione Le spedirò, e me la guardo, [...] il Suo libriccino di canti luterani mi ha già fornito i migliori servizi (sta sempre accanto a me e me ne rallegra ogni giorno): a Venezia ne ho composto il corale *Mitten wir im Leben sind*. Inoltre ho concluso qui un salmo latino in più movimenti di una certa ampiezza, con una aria per basso che Lei canterà in modo veramente splendido, ed ora mi trovo in mezzo alla mia strana overture in Si minore della quale forse Lei si ricorda ancora, poiché in essa compare il suo passaggio preferito



e quando sarà pronta penso di rivolgermi al canto natalizio di Lutero, che ho già tutto

⁷² GB-Ob MDM d.13 25r-v: la lettera è riportata, con alcuni tagli, in MENDELSSOHN, *RB*: «Daß Mantius meine Lieder gern u. viel singt freut mich recht sehr, [...] Ich habe ihm schon manchmal geschrieben, nämlich Noten; in dem Ave Maria u. in dem Choral »aus tiefer Noth« sind Stellen sehr ausdrücklich für ihn gemacht, u. er wird sie erquickend singen. Beim Ave, das ein Gruß an die Maria ist, singt nämlich ein Tenor (ich habe mir eben einen Jünger dabey gedacht) dem Chor immer alles vor u. gern ganz allein; da das Stück nun in a dur ist, u. bei den Worten benedicta tu etwas in die Höhe geht, so mag er sein hohes a nur vorbereiten, klingen wird es schon. [...] ich schreibe jetzt täglich an die Hebriden u. schicke sie ihm [=Eduard Rietz], sobald sie fertig sind, es ist ein Stück für ihn; ganz wunderlich».

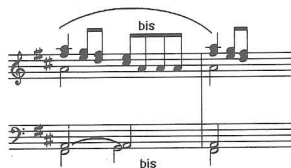
in testa, e a svariati pezzi pianistici. [...] Da parte del Suo Goethe e del ritratto di Mozart, che sta sempre là come Lei lo mise, e ancora dal piccolo Faust e dal giallo Lutero devo esprimerLe molti saluti; se ci vedremo ancora una volta li riavrà indenni, giacché Lei sa che io ricevetti tutto solo in prestito.⁷³

Oltre all'accenno finale al *Liederbüchlein* è interessante notare questo senso di solitudine che Mendelssohn già manifestò a Zelter (cfr. sopra) e negli stessi giorni comunicò alla famiglia (cfr. lettera del 7 dicembre).⁷⁴ Il giorno 10 egli doveva essere prossimo alla conclusione delle *Hebriden* poiché così scrive al padre, il cui compleanno cadeva il giorno seguente:

Come regalo penso di finire di scrivere domani la mia vecchia overture *Zur einsamen Insel* e se poi sotto ci pongo la data dell'11 dicembre e prendo il quaderno in mano, per me è lo stesso che te lo dessi subito.⁷⁵

Mendelssohn non riuscì a concludere l'overture il giorno 11, bensì il 16,⁷⁶ forse

⁷³ D-B MA, lettera inedita: «Obwohl ich hier viele, viele Leute kenne und auch Musiker darunter, so ist keiner, mit dem ich was von Seb. Bach oder von Goethe oder von Italien sprechen möchte, und ich kann keinem meine Freude und meinen Unwillen und meine Musik recht zeigen. Da nehme ich mir denn zuweilen das Ave Maria, das nun längst fertig ist und mit erster Gelegenheit zu Ihnen geht, heraus und sehe es mir an, [...] Ihr Lutherisches Liederbüchlein hat mir schon die besten Dienste geleistet (es liegt eben neben mir und ich freue mich täglich damit) [:] in Venedig habe ich daraus den Choral »Aus tiefer Noth« componirt und hier den Choral »Mitten wir im Leben sind«. Ferner habe ich hier einen lateinischen Psalm in mehreren großen Stücken, mit einer Baßarie, die Sie ganz prächtig singen werden, beendigt und jetzt stehe ich in der Mitte der seltsamen Ouverture aus h moll deren Sie sich vielleicht noch erinnern, weil Ihr Lieblingsstelle drin vorkam



und wenn sie fertig ist, denke ich mich an das Weihnachtslied von Luther, das ich schon ganz im Kopfe habe, und an mehrere Claviersachen zu machen. [...] Von Ihrem Goethe, und dem Portrait von Mozart, das noch immer darin liegt, wie Sie es hinein legten, ferner vom kleinen Faust, und vom gelben Luther soll ich Ihnen viele Grüße sagen; wenn wir uns einmal wiedersehen, so bekommen Sie sie unversehrt wieder, denn Sie wissen, daß ich Alles nur geliehen bekam».

⁷⁴ MENDELSSOHN, *Briefe-RE*, pp. 132-135 e SUTERMEISTER, pp. 78-81.

⁷⁵ SUTERMEISTER, p. 81: «Als Geschenk denke ich morgen meine alte Ouvertüre *Zur einsamen Insel* fertig zu schreiben und wenn ich dann darunter setze den 11ten Dec. u. das Heft in die Hand nehme so ist mir als sollte ich es Dir gleich geben».

⁷⁶ GB-Ob MDM g. 2 c. 30v: «... [16] Donnerst. ... Ouvert. fertig».

perché nel frattempo aveva voluto portare a termine la riduzione pianistica della cantata *O Haupt voll Blut und Wunden*.⁷⁷

La lunga testimonianza successiva, ricavata dalla lettera di Zelter del 18 dicembre 1830, non è determinante per stabilire la cronologia delle cantate, però è essenziale perché ci permette di intravedere come Mendelssohn considerasse le sue stesse composizioni, quale fosse il rapporto di fiducia nei confronti del suo insegnante, ma come sapesse anche mantenere la propria autonomia e giustificare la sua intima esigenza di comporre musica sacra:

Qui Le spedisco un po' di musica, [...] È un corale che ho composto a Venezia. Le avrei spedito volentieri qualcosa d'altro delle mie nuove cose perché ve n'è di molto migliori, ma tutte loro avrebbero preso più spazio ed io mi ero proposto di limitarmi a due fogli. Lei mi disse una volta anche che era cosa spiacevole tanto per Lei quanto per l'accademia il fatto che non venisse composto nulla a quattro voci, bensì tutto direttamente a due cori o a otto voci, e siccome questo pezzo ha all'incirca la forma che Lei allora mi indicò e in quanto forse concorda con i Suoi desideri, allora Glielo ho copiato. Se Lei la ritiene degna di un'esecuzione all'accademia sarebbe naturalmente per me motivo della massima gioia. Ma in ogni caso La prego di scrivere molto dettagliatamente al riguardo e, siccome ho qui la partitura, di segnalarmi i passi e le misure che Le piacciono; vi sono punti soprattutto sui quali sono piuttosto incerto e che avrei modificato se qui non mi si fossero accumulati nuovi lavori e se fosse stato fatto con un tentativo: ci sono alcuni passi nei corali dove le voci inquiete vanno e vengono disordinatamente; Lei certo li noterà e sarebbe bello se Lei potesse indicarmi una variante per essi. Vorrei sapere anche se Le sembra di disturbo il fatto che io abbia allungato la prima nota del corale? Lo feci innanzitutto perché ero abituato a udire così la melodia, e poi soprattutto perché così si rende più ampio e più come un tema che non se vi sono semplici semiminime di uguale valore. Infine Lei troverà qualcosa di

⁷⁷ GB-Ob MDM g. 2 c. 30v:«... [12] *Sonntag* ... Ab. Clavierauszug für Fanny». Molto interessante è un frammento di lettera, inedito (US-NYp, n.100), nel quale Mendelssohn descrive questa riduzione alla sorella Fanny: «A te, carissima Fanny, volevo spedire qualcosa d'altro, ma non è ancora pronto, come di solito le mie sorprese, e mi riprometto di spedirlo presto. [...] A voi due regalo la riduzione pianistica del mio corale di Vienna, spero che vi piaccia. Ho fatto la riduzione pianistica perché la partitura avrebbe preso troppo spazio, giacché la strumentazione è carica; poiché essa è fatta solo per te, non ti meraviglierei se in alcuni passi è inesequibile, ho considerato più [lacuna di una parola] una piccola partitura, tu già la sistemerai secondo la tua mano, e vorrei vederti come la dirigi la prima volta al pianoforte, come ti arrabbi per il fatto che non suonerà affatto, e pensi: ma veramente il mio Sig. Fratello ha pensato una simile assurdità? Ma non temere, la cosa è certo un po' nera [lacuna di una parola] ma tuttavia deve suonare. Sugli strumenti soltanto questo, che 2 violoncelli e 2 viole nel primo movimento conducono le voci intermedie e l'accompagnamento, contrabbassi e fagotti fanno il basso; con il corale attaccano sempre oboi e clarinetti nelle ottave acute, flauti all'unisono e tutti i violini, ad eccezione del passo: *O Haupt sonst schön gekrönet*, dove i flauti e i violini procedono da soli, e nella terza e quarta misura prima della fine i violini si differenziano; nell'aria non c'è nulla da notare se non che il flauto suona il corale e clarinetti in si bemolle stridono e si agitano tantissimo in giro per il tutto: nell'ultimo movimento i corni, i bassi e i fagotti fanno sempre insieme il segnale, e penso che qui certo lo si sentirà: il resto guardalo da te stessa». [«Dir, liebste Fanny, wollte ich zu Weihnachten etwas Andres

non rifinito nella condotta delle parti; ma ciò deriva anche dalla ragione accennata sopra, il fatto cioè che non l'ho potuto riesaminare molto spesso e poi perché qui non c'è nessuno al quale io lo possa mostrare; perciò io lo mostro a Lei e così va già bene. Sono pronte inoltre un' *Ave Maria* e un corale luterano per 8 voci a cappella, un salmo *Non nobis Domine* e un corale tedesco *O Haupt voll Blut und Wunden* per coro e orchestra, e infine una overture per orchestra. Nella Sua precedente lettera mi è parso che Lei tema che io possa, fuorviato dalla predilezione di uno qualsiasi dei grandi maestri, rivolgermi tanto alla musica sacra da abbandonarmi all'imitazione. Ma questo non è certo il caso, poiché in nessun luogo come qui - credo - si è troppo cresciuti per credere meramente a nomi, come pure da nessuna parte si nota più attenzione e rispetto per quanto è stato prodotto.- Ciò che noi conosciamo ed onoriamo qui è estraneo ed ignoto; ci si rende quasi conto che le cose devono essere così e poi di nuovo uno si trova di fronte monumenti immortali ed eterni che tornano nuovamente alla luce dopo secoli senza che si possa sapere il nome dell'artista; allora ha valore solo ciò che è sgorgato nella più profonda serietà dalla parte più recondita dell'anima, ed anche se gli studiosi di estetica e gli esperti d'arte si tormentano per voler dimostrare dal di fuori perché questo sia bello e quello meno bello attraverso epoche, stili e come possono chiamarsi tutti i loro schemi, io credo che quella sola sia l'unica misura immutabile per architettura, pittura, musica e tutto quanto.⁷⁸

schicken, es ist aber nicht fertig geworden, wie gewöhnlich meine Überraschungen, u. ich behalte mir vor es bald zu schicken. [...] Ich schenke Euch beiden den Clavierauszug meines Chorals aus Wien, möge er Euch gefallen. Ich habe den Clavierauszug gemacht weil die Partitur zu viel Platz genommen hätte, denn es ist stark instrumentirt; da er nur für Dich gemacht [lettura incerta] ist, so wirst Du Dich nicht wundern, wenn er an manchen Stellen unspielbar ist, ich habe es mehr [un buco nella carta causa la lacuna di una breve parola] eine kleine Partitur behandelt, Du wirst Dir es schon nach Deiner Hand einrichten, u. ich möchte Dich sehen, wie Du es das erstmal am Clavier dirigirst, Dich schändlich ärgerst, daß es gar nicht klingen will, u. denkst: hat mein Hr. Bruder wirklich solchen Unsinn erdacht? Fürchte Dich aber nicht, das Ding ist wohl etwas schwarz [lacuna di una breve parola] aber es muß doch klingen. Über die Instrumente nun soviel, daß 2 Cellos u. 2 Bratschen im ersten Stück die Mittelstimmen u. d. Begleitung führen, Contrabässe u. Fagotte machen den Baß; mit dem Choral setzen immer Hoboen u. Clarinetten im hohen Octaven, Flöten unisono u. alle Geigen unisono ein, ausgenommen in der Stelle: O Haupt sonst schön gekrönt, wo die Flöten u. Geigen allein mitgehen, u. im dritten u. vierten Takt vor dem Ende weichen die Geigen ab; in der Arie ist nichts zu bemerken, als daß die Flöte den Choral spielt, u. sehr viel bClarinetten im ganzen umherwühlen u. schreien: im letzten Stück machen die Hörer u. Bässe u. Fagotte immer den Ruf zusammen, u. da denke ich man wird ihn schon hören: das Übrige ersiehst Du von selbst. ...»]. Questo frammento non è datato, ma si colloca certamente fra il 12 dicembre, completamento della riduzione pianistica della cantata, e il successivo Natale.

⁷⁸ MENDELSSOHN, *RB* (non però nella prima edizione che non contiene questa lettera): «Da schicke ich Ihnen denn etwas Musik, [...] Es ist ein Choral den ich in Venedig componirt habe. Gern hätte ich Ihnen etwas anderes von meinen neuen Sachen geschickt, weil viel bessere darunter sind, indessen hätten sie alle mehr Platz eingenommen, und ich hatte mich vorgesetzt, mich auf zwei Bogen zu beschränken. Auch sagten Sie mir einmal, es sei Ihnen sowohl für sich, als für die Akademie unangenehm, daß gar nichts Vierstimmiges componirt würde, sondern Alles gleich zweichörig oder achtstimmig, und da dies Stück ungefähr die Form hat, die Sie mir damals angaben, und in so fern vielleicht mit Ihren Wünschen übereinstimmt, so habe ich es Ihnen denn abgeschrieben. Halten Sie es

Rispettando il suo programma di lavoro, Mendelssohn cominciò a predisporre una revisione dell'oratorio *Salomon* di Händel. Ma dalla lettera del 20 dicembre apprendiamo anche di nuovi progetti:

... dopo aver lavorato al mattino un pezzo al *Salomon*, andai sul monte Pincio e andai tutto il giorno, dico tutto il giorno, su e giù. [...] viene l'*Ave Maria* e si va nella chiesa di Trinità de' Monti, qui cantano le suore francesi ed è estremamente piacevole. [...] qui allora ho concepito un'idea particolare; compongo qualcosa per le loro voci, [...] Mi piace molto, il testo è latino, una preghiera a Maria. [...] Per il resto in tutto ciò sono sempre al lavoro; le Ebridi sono finalmente pronte e sono diventate una cosa particolare, ho in testa il pezzo per le suore, per Natale penso di compormi il corale luterano; infatti questa volta dovrò passarmelo da solo: [...] dopo capodanno voglio applicarmi di nuovo alla musica strumentale, scrivere parecchie cose per pianoforte e forse ancora l'una o l'altra sinfonia, perché me ne frullano due in testa ...⁷⁹

für werth auf der Akademie gesungen zu werden, so wäre mir das natürlich die größte Freude. Auf jeden Fall aber bitte ich Sie mir ja recht ausführlich darüber zu schreiben, und mir, da ich die Partitur hier habe, die Stellen und Tacte anzugeben, die Ihnen recht sind; namentlich sind einige Punkte, über die ich ziemlich ungewiß bin, und die ich geändert haben würde, wenn sich mir hier nicht neue Arbeiten gehäuft hätten, und wenn es mit einem Versuch gethan gewesen wäre: das sind manche Stellen in den Chorälen, wo die Stimmen unruhig durcheinander gehen und absetzen; sie werden Ihnen wohl auffallen, und es wäre schön, wenn Sie mir eine Veränderung dafür angeben könnten. Auch möchte ich wissen, ob es Ihnen störend erscheint, daß ich beim Fugenthema die erste Note des Chorals verlängert habe? Ich that es, weil ich erstlich gewohnt war, die Melodie so zu hören, und dann namentlich, weil sich's breiter macht, und mehr wie ein Thema, als wenn lauter Viertelnoten von gleicher Geltung darin sind. Endlich werden Sie in der Stimmenführung manches Unpolirte finden; es kommt aber auch von obigem Grunde her, daß ich es nicht sehr oft habe durchsehen können, und dann weil niemand hier ist, dem ich es zeigen konnte; so zeige ich es Ihnen also, und dann ist's schon gut. Fertig sind außerdem ein *Ave Maria*, und ein Lutherischer Choral für 8 Stimmen a capella, ein Psalm »non nobis Domine« und ein deutscher Choral »O Haupt voll Blut und Wunden« für Chor und Orchester, und endlich eine Overtüre für's Orchester. Sie schienen mir in Ihrem vorigen Briefe zu fürchten, ich möchte, durch Vorliebe für irgend einen der großen Meister geleitet, mich viel an Kirchenmusik machen, um mich einer Nachahmung hinzugeben. Das ist aber wohl bestimmt nicht der Fall, denn nirgend, glaub' ich, entwächst man dem bloßen Glauben an Namen her, als hier, wie man denn auch dafür nirgends mehr Achtung und Ehrfurcht für das Geleistete fühlt. - Was wir kennen und verehren ist hier fremd und unbekannt; man sieht fast ein, daß es so sein müsse, und dann stehen wieder unvergängliche, ewige Denkmale vor Einem, die nach Jahrhunderten von neuem an's Licht treten, ohne daß man den Namen des Künstlers wissen könnte; da gilt denn nur das, was im tiefsten Ernst aus der innersten Seele geflossen ist, und wenn auch die Ästhetiker und Kunstgelehrten sich quälen, von außen hinein beweisen zu wollen, warum dies schön, und das weniger schön sei, durch Epochen, Styl, und wie alle ihre Schubfächer heißen mögen, so ist nur jenes, glaub' ich, der einzige unveränderliche Maßstab, für Bauwerke, Malerei, Musik und Alles».

⁷⁹ SUTERMEISTER, pp. 93-97: «... nachdem ich dann also des Morgens ein Stück am Salomon gearbeitet hatte, ging ich auf den monte pincio, u. ging da den ganzen Tag, sage den ganzen Tag, auf und ab. [...] kommt das ave Maria so geht es in die Kirche von Trinità de' Monti, da singen die französischen Nonnen u. es ist wunderbarlich. [...] da habe ich denn einen sonderbaren Entschluß gefaßt; ich componiere ihnen etwas für ihre Stimmen, [...] Ich freue mich sehr darauf, der Text ist lateinisch, ein Gebet an die Maria. [...] Übrigens bin ich bei alledem doch hinter der Arbeit her; die He

L'idea di scrivere il "Gebet" per le suore di Trinità dei Monti si sviluppò al punto che Mendelssohn oltre ad esso compose tre mottetti per tre voci femminili con accompagnamento d'organo (che dopo sette anni e una profonda rielaborazione furono pubblicati come op. 39).⁸⁰

Passato il capodanno, egli continuò il 2 gennaio 1831 una lettera, cominciata già il 26 dicembre 1830, all'amico Klingemann; poiché non gli scriveva ormai dal 6 giugno, gli fece un resoconto dell'attività dell'ultimo semestre:

Mi posi sul tavolo le mie composizioni complete dell'ultimo anno, c'erano la sinfonia in Re minore e l'ouverture delle Ebridi ed anche molta musica sacra; ed avevo il piacere che tuttavia anche per l'anno successivo avevo in mente cose da fare in abbondanza. [...] Non puoi credere quanto desidero comporre nuovamente qualcosa di tuo, [...] Con le tue parole ho la sensazione singolare di non aver bisogno di fare musica, è come se la leggessi in esse [...] Da allora ho trovato ciò solamente una volta ancora in così elevato livello e cioè in modo strano, poiché dovevo comporre qualcosa per l'accademia, nei *Lieder* di Lutero che un conoscente mi regalò a Vienna dandomeli per il viaggio: ti prego, leggili, oppure se non li reperisci raccolti, cerca allora nel libro di canto qualcosa come: *Mitten wir im Leben sind* oppure *Aus tiefer Not* oppure *Vom Himmel hoch da komm ich her*, *Ach Gott vom Himmel sieh darein*, *Mit Fried' und Freud*, in breve tutti. Come qui ogni parola richiama la musica, come ciascuna strofa è un nuovo brano, come dappertutto si trova un progresso, un movimento, una crescita: tutto ciò è fin troppo magnifico e io compongo qui in mezzo a Roma con molto zelo e mi contemplo il monastero dove egli ha abitato e si convinse allora delle folli pratiche dei signori. [...] Di mattina lavoro fino alle dodici quieto al sole [...], qui ho già completato l'ouverture delle Ebridi, un salmo latino per coro e orchestra, parecchi *Lieder* di Lutero per coro ed altre piccolezze ancora.⁸¹

briden sind endlich fertig u. ein sonderbares Ding geworden, das Nonnenstück habe ich im Kopfe, zum Weihnachten denke ich mir den Lutherschen Choral zu componiren; denn diesmal werde ich ihn mir allein machen müssen: [...] nach Neujahr will ich mich an die Instrumentalmusik wieder machen, mehreres für Clavier schreiben u. vielleicht noch eine oder die andere Sinfonie, denn mir spuken zwei im Kopfe herum ...». MENDELSSOHN, *RB* aggiunge alla lettera una coda, datata 21, che fra le altre cose dice: «Cara Rebecka, qui non posso fare a dovere nessun *Lied*; chi me lo deve cantare? Ma sto facendo una grande fuga *wir glauben all'* e in più me la canto da me stesso ...» [«Liebe Rebecka, ich kann hier kein ordentlich Lied machen; wer soll es mir singen? Aber eine große Fuge mache ich »wir glauben all'« und singe selbst dazu, ...»].

⁸⁰ GB-Ob MDM g. 2 c. 31v: «Donnerstag [30] ... Morg. Arb. 2 Motetten fertig ... Freitag [31] ... das 3.te Mottett fertig».

⁸¹ KLINGEMANN, pp. 85-86: «Ich legte mir meine fertigen Kompositionen aus dem letzten Jahre auf den Tisch, die Sinfonie aus D-moll und die Hebridenouverture waren dabei, auch viele Kirchenmusik; und ich hatte die Freude, dass ich doch auch für das nächste Jahr vollauf zu tun im Kopfe hatte. [...] Du glaubst nicht wie ich mich sehne, etwas von Dir wieder zu komponieren, [...] Ich habe bei Deinen Worten das eigene Gefühl, dass ich keine Musik zu machen brauche, es ist als läse ich sie heraus [...] Dies habe ich seitdem nur noch einmal in ebenso hohem Grade gefunden und zwar sonderbarerweise,

Dopo aver passato i primi giorni del nuovo anno festeggiando in società, Mendelssohn tornò al lavoro applicandosi contemporaneamente alla revisione del *Salomon* di Händel e alla sua cantata *Vom Himmel hoch*. Il 17 gennaio scrisse a casa:

Ciò nei giorni scorsi mi ha nuovamente richiamato al lavoro, al quale ora voglio applicarmi di nuovo seriamente giacché l'allegra vita di società della settimana passata mi ha effettivamente un po' strapazzato. Infatti sebbene abbia quasi finito con l'arrangiamento del *Salomon* e con il mio canto natalizio che consta di 5 numeri, tuttavia ho ancora soprattutto le due sinfonie che mi prendono forma sempre più vivacemente e che molto volentieri vorrei terminare qui, [...] e poi qui c'è ancora una congrua scorta di nuove cose.⁸²

Seguì una settimana di intenso lavoro, alla fine della quale Mendelssohn scrisse alla sorella Rebecka:

... in questi giorni mi sono nuovamente sprofondato nel lavoro ... La mia musica natalizia sarà completa nei prossimi giorni, poi vengono altri due *Lieder* di Lutero *Wir glauben all' e Verleih uns Frieden* con i quali penso di giungere alla fine fra circa otto giorni, se Dio vuole, poi devo fare ancora le due sinfonie e qualcosa per il pianoforte, e se riuscirò a portare a compimento tutto ciò in due mesi, allora devo poi fermarmi, addirittura anche se metto per iscritto una sola delle sinfonie (la scozzese) ...⁸³

da ich für die Akademie etwas zu komponieren hatte, in den Liedern von Luther, die mir ein Bekannter in Wien schenkte und mit auf die Reise gab: ich bitte Dich, lies sie, oder wenn Du sie nicht gesammelt bekommen kannst, so schlag' im Gesangbuch etwa folgende auf: »Mitten wir im Leben sind« oder »Aus tiefer Not« oder »Vom Himmel hoch, da komm ich her«, »Ach, Gott vom Himmel, sieh darein«, »Mit Fried' und Freud«, kurz alle. Wie da jedes Wort nach Musik ruft, wie jede Strophe ein anderes Stück ist, wie überall ein Fortschritt, eine Bewegung, ein Wachsen sich findet, das ist gar zu herrlich und ich komponiere hier mitten in Rom sehr fleissig daran und betrachte mir das Kloster, wo er gewohnt hat, und sich damals von dem tollen Treiben der Herren überzeugte. [...] Des Morgens bis zwölf arbeite ich ruhig in der Sonne [...], da hab' ich denn schon die Hebridenouvertüre, einen lateinischen Psalm für Chor und Orchester, mehrere Luthersche Lieder für Chor und sonst noch Kleinigkeiten fertig gemacht».

⁸² SUTERMEISTER, p. 101: «Das hat mich in den vorigen Tagen wieder an die Arbeit erinnert, an die ich mich nun wieder ernstlich machen will, da mich wirklich das lustige Gesellschaftsleben der vorigen Woche etwas herausgerissen hatte. Denn obwohl ich mit der Einrichtung von Salomon u. mit meinem Weihnachtsliede das aus 5 Nummern besteht schon fast fertig bin, so habe ich doch noch namentlich die beiden Sinfonien, die sich mir immer lebendiger gestalten, u. die ich gar zu gern hier beenden möchte, [...] u. dann ist doch wieder ein ziemlicher Vorrath von neuen Sachen da».

⁸³ US-NYP, n. 126, lettera inedita del 24 gennaio 1831: «... ich habe mich in diesen Tagen wieder recht hineingearbeitet ... Meine Weihnachtsmusik ist in den nächsten Tagen fertig, dann kommen noch zwei andre Luthersche Lieder »Wir glauben all« und »Verleih uns Frieden« mit denen ich so Gott will in etwa 8 Tagen zu Ende zu kommen denke, dann habe noch die beiden Sinfonien u. etwas fürs Clavier zu machen, u. wenn ich das Alles in 2 Monaten fertig bringen will, so muß ich dann halten, sogar auch wenn ich nur eine von den Sinfonien (die schottische) hier aufschreibe ...».

Mendelssohn terminò la composizione della cantata *Vom Himmel hoch* la mattina del 28 gennaio 1831, come si ricava dall'autografo e dal diario:⁸⁴ a differenza di quanto egli aveva scritto a casa il 17 gennaio, la cantata è suddivisa in sei movimenti anziché in cinque. Il primo a riceverne notizia fu Hauser, cui Mendelssohn scrisse il 30 gennaio:

L'ouverture in Si minore è ormai pronta da parecchio, da allora è terminato anche il canto natalizio di Lutero *Vom Himmel hoch*, ora mi trovo in mezzo al suo *Wir glauben all' an einen Gott* che sto componendo in tre grandi fughe, quindi verrà ancora il piccolo *Lied Verleih uns Frieden* come canone con violoncelli e bassi (i bassi del coro cominciano). Poi per Roma intendo smettere con la musica sacra e rivolgermi alla mia sinfonia in La minore: se tutto questo viene concluso allora c'è un bel po' di nuova musica. Ma nel frattempo Le copio *Mitten wir im Leben sind* e lo spedisco subito.⁸⁵

Nella lettera del primo febbraio indirizzata ai familiari Mendelssohn è più succinto:

La musica natalizia è pronta e quell'altra incominciata, ...⁸⁶

Il primo ad essere completato fu il *Lied Verleih uns Frieden*, ma non come canone con violoncelli e bassi; dal diario sappiamo che Mendelssohn ne terminò la composizione la mattina del 10 febbraio 1831.⁸⁷ Successivamente procedette con la cantata *Wir glauben all'*, con la *Sinfonia italiana* op. 90 e la cantata profana *Die erste Walpurgisnacht* op. 60 cosicché il 22 febbraio poté scrivere alla sorella:

Odi e stupisci! Da Vienna ho composto a metà la *Erste Walpurgisnacht* di Goethe e non ho trovato il coraggio di metterla per iscritto, ora la cosa ha preso forma, ma è una grande cantata con grande orchestra [...] Soprattutto con la composizione ora va nuovamente bene, la sinfonia italiana fa grandi progressi, sta diventando il pezzo più allegro che ho fatto, in particolare l'ultimo [movimento]; per l'Adagio non ho ancora nulla di definito e credo che me lo vorrò risparmiare per Napoli. *Verleih uns Frieden* è finita e *Wir glauben all'* lo sarà in questi giorni, solamente la sinfonia scozzese non

⁸⁴ GB-Ob MDM g. 2 c. 33r: «... [28] Freit... Morg. Arb. (Weihnachtsl. fertig) ...».

⁸⁵ D-B MA, lettera inedita: «Die h-moll Overture ist nun wieder längst fertig, auch ist seitdem Luthers Weihnachtslied »vom Himmel hoch« beendet, nun sitze ich mitten in seinem »Wir glauben all' an einen Gott« was ich in 3 großen Fugen componire, und dann soll noch das kleine Lied »Verleih uns Frieden« kommen, als ein Canon mit Cellos und Bässen (die Singbässe fangen an.) Dann will ich mit geistlicher Musik für Rom aufhören, und mich an meine Sinfonie aus a-moll machen, wenn das Alles fertig wird, so giebt's einen guten Stoß neue Musik. In der Zwischenzeit schreibe ich Ihnen aber »Mitten wir im Leben sind« ab, u. schicke es gleich».

⁸⁶ GB-Ob MDM c.13; la lettera è riportata anche in Mendelssohn, *RB*, ma solo parzialmente e il passo citato manca: «Die Weihnachtsmusik ist fertig, u. die andre angefangen, ...».

⁸⁷ GB-Ob g. 2 c. 35r: «... [10] Donnerstag ... Morg. Arb. (Verleih uns Frieden fertig.)».

mi riesce di concepire a dovere [...] Spedisco anche altre piccolezze e mi rallegro all'idea che presto le avrete fra le mani.⁸⁸

Mendelssohn concluse la cantata *Wir glauben all'* il primo marzo 1831; si può ricavare questa data esclusivamente dal suo diario,⁸⁹ poiché manca l'autografo e il compositore stranamente non citò più questo brano nella successiva corrispondenza con la famiglia.⁹⁰

L'ultimo accenno alle cantate si trova nella lettera che Mendelssohn scrisse ad Hauser il 21 marzo:

Forse Lei sa ancora che io composi una volta sul suo pianoforte un passo dalla *Erste Walpurgisnacht* di Goethe: *doch ist es Tag, sobald man mag ein reines Herz dir bringen* e che successivamente con quello La tormentavo molto continuando a suonarglielo? Ora la cosa mi si sta costruendo ed io comporrò tutto quanto il poema come un nuovo tipo di cantata per cori e grande orchestra, può diventare abbastanza variopinto perché ci sono splendidi elementi. Ma ora sto lavorando temporaneamente ancora ad una sinfonia che purtroppo non potrò più terminare qui e della quale Lei conosce anche dei frammenti. A parte le composizioni delle quali è già al corrente, di Lutero sono pronti: il canto natalizio, *Verleih uns Frieden* e *Wir glauben all' an einen Gott*, tutti tre per coro e orchestra.⁹¹

⁸⁸ GB-Ob MDM c.13; la lettera è riportata solo parzialmente in MENDELSSOHN, *RB*: «Höre und staune! die erste Walpurgisnacht von Goethe habe ich seit Wien halb komponiert u. keine Courage sie aufzuschreiben, nun hat sich das Ding gestaltet, ist aber eine große Cantate mit ganzem Orchester [...] Überhaupt geht es mit dem Componiren jetzt wieder frisch, die Italiänische Sinfonie macht große Fortschritte, es wird das lustigste Stück das ich gemacht habe, namentlich das letzte; fürs Adagio habe ich noch nichts Bestimmtes, u. glaube, ich will es mir für Neapel aufsparen. »Verleih uns Frieden« ist fertig, u. »Wir glauben all'« wird es dieser Tage, nur die Schottische Sinfonie kann ich noch nicht recht fassen [...] Auch andre Kleinigkeiten schicke ich mit, u. freue mich im Gedanken, daß Ihr bald in Händen haben werdet.-». Alla spedizione di musica citata in questa lettera sono da ricollegare le due "Nachrichten an den Buchbinder" datate 25 febbraio, una alla sorella Fanny (pubblicata in SUTERMEISTER, pp. 112-113), l'altra alla sorella Rebecka (US-NYp, n. 128, inedita).

⁸⁹ GB-Ob g. 3 c. 1Br: «... 1 Difeinstag... Wir glauben all' fertig ...».

⁹⁰ Nella lettera del primo marzo 1831 (SUTERMEISTER, pp. 113-116) Mendelssohn sembra interessato solo alle sinfonie e alla *Walpurgisnacht* (ma l'edizione di Sutermeister taglia alcune parti della lettera). Anche nella lettera del 12 marzo al padre (US-NYp, n. 129, inedita) egli accenna genericamente ai lavori da finire prima di andare a Napoli e all'inizio della sinfonia in La minore [*Scorzese* op. 56].

⁹¹ D-B MA, lettera inedita: «Wissen Sie noch wohl, daß ich an Ihrem Clavier einmal eine Stelle aus Göthe's erste Walpurgisnacht komponirte: »doch ist es Tag, sobald man mag ein reines Herz dir bringen«, und daß ich Sie nachher sehr damit quälte indem ich es Ihnen immer wieder vorspielte? Mir baut sich das Ding nun zusammen, und ich werde das ganze Gedicht, als eine neue Sorte von Cantate componiren für Chöre und großes Orchester, es kann bunt genug werden, denn es sind prächtige Elemente darin. Jetzt arbeite ich aber vorläufig noch an einer Symphonie, die ich leider hier nicht mehr werde beendigen können, und aus der Sie auch Brocken kennen. Von Luther ist fertig, außer den Stücken von denen Sie schon wissen: Das Weihnachtslied, Verleih uns Frieden, u. »wir glauben all' an einen Gott«, alle 3 für Chor u. Orchester.-».

3.7. *Ach Gott, vom Himmel sieh' darein*

A prescindere da un fugace riferimento alla commissione di un oratorio,⁹² Mendelssohn non scrisse più nulla riguardo la sua produzione sacra durante il resto del viaggio in Italia. La sua attenzione appare concentrata piuttosto sulle due sinfonie, ma soprattutto sulla *Erste Walpurgisnacht* di cui completò una prima redazione - priva dell'ouverture - a Milano nel luglio del 1831. Proprio di questi giorni è una lettera a Devrient di grandissima importanza per comprendere lo spirito con cui Mendelssohn scriveva le *Choralkantaten* e, più in generale, la sua musica sacra. Devrient infatti gli aveva scritto rimproverandogli di non essere ancora famoso all'età di 22 anni,⁹³ individuandone la causa nel fatto che Mendelssohn non aveva ancora scritto un'opera. Buona parte della risposta di Mendelssohn, datata 13 luglio, è riportata qui di seguito:

Tu mi rimproveri perché ho già ventidue anni e non sono ancora famoso; non ti posso rispondere nient'altro che se Dio avesse stabilito che io a ventidue anni dovevo essere famoso, allora probabilmente lo sarei già diventato; non ci posso fare niente perché io scrivo tanto poco per diventare famoso quanto per ottenere un incarico di maestro di cappella. Sarebbe bello se entrambe le cose volessero comparire; ma fintantoché io non sto proprio morendo di fame, è mio dovere scrivere cosa e come mi sta a cuore e l'effetto di ciò affidarlo a colui che provvede a ben maggiori cose. Sempre più spesso e sempre più francamente penso solamente di comporre secondo la mia sensibilità e di avere ancor meno scrupoli esteriori, e se ho composto un brano così come mi è sgorgato dal cuore, allora in questo ho fatto il mio dovere; se poi ciò procura successivamente fama, onore, decorazioni, tabacchiere e consimili, ciò non deve essere la mia preoccupazione. Ma se tu intendi dire che nello sviluppo delle mie composizioni oppure nella mia stessa formazione avrei trascurato o mi sarei lasciato sfuggire qualcosa, allora dimmi chiaro e tondo cos'è e in cosa consiste. In verità sarebbe un rimprovero doloroso. Tu vorresti che io scrivessi solamente opere ed avrei torto a non averlo fatto già da tempo. Ti rispondo: dammi in mano un testo adeguato e in un paio di mesi è posto in musica; perché di nuovo anelo ogni giorno a scrivere un'opera; so che può diventare qualcosa di fresco, divertente se lo trovo ora; ma proprio le parole non ci sono. Ed un testo che non mi infiamma completamente, certo non lo metto proprio in musica. Se tu conosci un uomo che è in grado di comporre il testo di un'opera, allora per l'amor del cielo dimmelo; non cerco altro. Ma fino al momento in cui dunque avrò un testo, non devo forse fare qualcosa piuttosto che

⁹² Lettera del 17 maggio 1831 in SUTERMEISTER, pp. 148-152.

⁹³ Devrient aveva citato un verso del *Don Carlos* (Atto II, scena II) di Friedrich Schiller: «Dreiundzwanzig Jahre / Und nichts für die Unsterblichkeit getan!». [«Ventitre anni / e nulla ancora per l'immortalità!»].

niente (anche se lo potessi)? E che io proprio adesso abbia scritto parecchie musiche sacre, è stata un'esigenza per me, tanto quanto uno talvolta è spinto a leggere proprio un certo libro, la Bibbia oppure qualcosa d'altro, e tanto quanto solamente questo fatto gli giova. Se ha somiglianza con Sebastian Bach di nuovo non ci posso fare niente, poiché ho scritto come sentivo nell'animo, e se seguendo il testo mi è venuto lo stesso stato d'animo del vecchio Bach, allora la cosa mi sarà tanto più gradita. Perché tu non devi pensare che io copio le sue forme senza contenuto; in questo caso non potrei scrivere fino in fondo alcun pezzo per riluttanza e vacuità. Da allora ho composto di nuovo una grande musica che forse può anche avere un effetto esteriore (la *Erste Walpurgisnacht*). La cominciai semplicemente perché mi piaceva e mi scaldava, e non ho pensato ad un'esecuzione. Ma dal momento che ora è finita qui davanti a me, vedo che si addice ad un grande pezzo da concerto e nel mio primo concerto in abbonamento a Berlino devi cantare la parte del barbuto sacerdote pagano.⁹⁴

Mendelssohn amplia qui un motivo che aveva già accennato nella lettera a Zelter del 18 dicembre 1830: egli cioè rifugge dall'imitazione passiva di modelli; la

⁹⁴ US-NYpm *Morgan MA 694*: la lettera è pubblicata anche in MENDELSSOHN, *RB*, ma con la data errata del 15 luglio: «Du machst mir Vorwürfe, daß ich schon 22 Jahre, und doch nicht berühmt sei; ich kann darauf nichts andres antworten als: wenn Gott gewollt hätte, daß ich zu 22 Jahren berühmt sein sollte, so wäre ich es wahrscheinlich schon geworden; ich kann nichts dafür, denn ich schreibe eben so wenig um berühmt zu werden, als ich schreibe, um eine Capellmeisterstelle zu erhalten. Es wäre schön, wenn sich beides einfinden wollte; solange ich aber nicht gerade verhungre, solange ist es Pflicht zu schreiben, was, und wie mir es um's Herz ist, und die Wirkung davon dem zu überlassen, der für mehr und Größeres sorgt. Nur daran denke ich immer mehr und aufrichtiger, so zu componiren, wie ich es fühle, und noch immer weniger äußere Rücksichten zu haben, und wenn ich ein Stück gemacht habe, wie es mir aus dem Herzen geflossen ist, so habe ich meine Schuldigkeit dabei gethan; ob es nachher Ruhm, Ehre, Orden, Schnupftabaksdosen und dergl. einbringt, kann meine Sorge nicht sein. Meinst Du aber, ich hätte in dem Ausbilden meiner Compositionen, oder meiner selbst, etwas vernachlässigt oder versäumt, so sage mir genau und klar, was das ist, und worin es besteht. Es wäre freilich ein schlimmer Vorwurf. Du willst ich solle nur Opern schreiben, und hätte Unrecht, es nicht schon längst gethan zu haben. Ich antworte: gieb mir einen rechten Text in die Hand, und in ein Paar Monaten ist er componirt; denn ich sehne mich jeden Tag von neuem danach, eine Oper zu schreiben; ich weiß, daß es etwas Frisches, Lust'ges werden kann, wenn ich es jetzt finde; aber eben die Worte sind nicht da. Und einen Text, der mich nicht ganz in Feuer setzt, componire ich nun einmal nicht. Wenn Du einen Mann kennst, der im Stande ist eine Oper zu dichten, so nenne mir ihn um Gotteswillen; ich suche nichts Anderes. Aber bis ich nun einen Text habe, soll ich doch nicht etwa lieber nichts thun (auch wenn ich es könnte)? Und das ich gerade jetzt mehrere geistliche Musiken geschrieben habe, das ist mir ebenso Bedürfnis gewesen, wie es Einen manchmal treibt, gerade ein bestimmtes Buch, die Bibel, oder sonst was zu lesen, und wie es Einem nur dabei recht wohl wird. Hat es Ähnlichkeit mit Seb. Bach, so kann ich wieder nichts dafür, denn ich habe es geschrieben, wie es mir zu Muthe war, und wenn mir einmal bei den Worten so zu Muthe geworden ist, wie dem alten Bach, so soll es mir um so lieber sein. Denn Du wirst nicht meinen, daß ich seine Formen copire ohne Inhalt; da könnte ich vor Widerwillen und Leerheit kein Stück zu Ende schreiben. Ich habe seitdem wieder eine große Musik componirt die auch vielleicht äußerlich wirken kann (die erste Walpurgisnacht). Ich fing es an, blos weil es mir gefiel und mich warm machte, und an die Aufführung habe ich nicht gedacht. Aber nun da es fertig vor mir liegt, sehe ich, daß es zu einem großen Concertstück sehr gut paßt, und in meinem ersten Abonnements-Concerts in Berlin muß Du den bärtigen Heidenpriester singen».

somiglianza con altri autori (Bach in questo caso) è un fatto esteriore, del tutto contingente, e non è lo scopo della composizione, la quale nasce solo da un bisogno profondo e intimo del compositore. Questa considerazione vale tanto per la musica sacra, quanto per la *Erste Walpurgisnacht*, quanto ancora per quell'opera che Mendelssohn sempre desiderò comporre e che mai scrisse, poiché non trovava un testo a lui confacente.

Lasciata Milano e l'Italia, Mendelssohn attraversò a piedi la Svizzera dirigendosi verso Monaco. Nelle sue numerose lettere, che sono un resoconto quasi quotidiano del viaggio, c'è poco spazio per le sue composizioni: a parte alcuni *Lieder* scritti occasionalmente, Mendelssohn sembra mostrare particolare interesse per gli organi dei vari paesi che attraversava. Ad Engelberg il 24 agosto si esibì in una fantasia sul tema del *Credo* latino,⁹⁵ mentre a Wallenstatt il 2 settembre improvvisò sul tema del *Credo* protestante:

Giungo ora dalla chiesa dove per tre ore ... ho suonato l'organo [...] poi ho suonato per tutto il tempo fantasie e giunsi alla fine ad una melodia coralistica in Mi minore senza che io potessi ricordarmi da dove provenisse; non riuscivo a lasciarla, e improvvisamente mi venne in mente che era la litania la cui musica avevo in testa poiché ho le parole nel cuore; ora avevo un vasto campo e molte fantasie da improvvisare. Infine il tistico subbasso venne tutto solo in Mi minore nel grave profondo e poi venne il flauto tutto all'acuto di nuovo con il corale in Mi minore, e così l'organo brontolava sempre più, e doveti smettere perché in chiesa era calato il buio.⁹⁶

A Monaco Mendelssohn completò ed eseguì il *Concerto per pianoforte* in Sol minore op. 25, dedicato a Delphine Schauroth. Un altro aspetto importante fu la

⁹⁵ Cfr. la lettera del 23-24 agosto 1831 in SUTERMEISTER, pp. 230-231. Cfr. anche la lettera ad Hauser del 28 agosto 1831 (D-B MA, lettera inedita): «Nei giorni scorsi sono rimasto in un convento, [...] si chiama Engelberg, nel cantone di Unterwald, dove ho suonato sull'organo Sebastian Bach e improvvisato fantasie io stesso a piacimento; avrei voluto che Lei sentisse una lunga fantasia sul Credo richiestomi dai monaci, c'erano un sacco di follie, ma tutto risuonò bene sul piccolo organo nella chiesa deserta, ...» [«Vorige Tage blieb ich in einem Kloster, [...] Engelberg heißt es, im Unterwaldner Canton, da hab ich Sebastian Bach auf der Orgel gespielt, und selbst herumphantasirt nach Herzenslust; ich wollte Sie hätten eine lange Phantasie über das Credo gehört das mir die Mönche aufgaben, es kamen eine Menge Tollheiten darin vor, es klang aber alles gut auf der kleinen Orgel in der einsamen Kirche, ...»].

⁹⁶ SUTERMEISTER, p. 239: «Eben komme ich aus der Kirche, wo ich drei Stunden lang, ... Orgel gespielt habe [...] hab' ich denn die ganze Zeit phantasiert, u. kam am Ende in einer Chormelodie in e moll ohne daß ich mich besinnen konnte, wo sie her sei; ich konnte sie nicht loswerden, u. auf einmal fiel mir ein, daß es die Litanei war, deren Musik mir im Kopfe lag, weil mir die Worte im Herzen liegen; nun hatte ich ein weites Feld, u. viel zu phantasieren. Zuletzt kam der schwindsüchtige Subbaß ganz allein in e moll tief unten, und dann kam die Flöte ganz oben wieder mit dem Choral in e moll, und so brummte die Orgel nach und nach aus, u. ich mußte aufhören, weil es dunkel in der Kirche geworden war».

commissione di un'opera da parte del teatro reale. Nelle sue lettere Mendelssohn non mancò di fare interessanti resoconti su ogni aspetto del suo soggiorno;⁹⁷ e proprio nelle lettere troviamo un riferimento alla nuova *Choralkantate*:

Perciò scusatemi anche oggi per il fatto che scrivo brevemente, devo tornare al lavoro e devo passare da Re bemolle maggiore a Si bemolle maggiore, Dio sa come. Ho di nuovo in mente una folle musica sacra che, se Dio vuole, sarà il mio primo pezzo a Parigi e poi le due sinfonie.⁹⁸

Proseguendo per Stoccarda ed Heidelberg, Mendelssohn giunse a Francoforte dove incontrò Schelble. Con tutta probabilità è in quest'occasione che furono redatte le copie delle composizioni *Non nobis, Domine, Mitten wir im Leben sind, Aus tiefer Noth, Veni Domine, Wir glauben all', Verleih uns Frieden* e *O Haupt voll Blut und Wunden*, ora raccolte in un fascicolo conservato alla Stadt- und Universitätsbibliothek di Francoforte (cfr. il capitolo precedente).⁹⁹ Mendelssohn assistette inoltre a due esecuzioni del *Cäcilienverein* nelle quali furono eseguite anche musiche sue:

... recentemente nel *Cäcilienverein* Schelble ha eseguito qualcosa di Händel, un coro di Mozart, l'*Es ist der alte Bund* di Bach, che risuonò in modo celestiale, il *Credo* dalla grande *Messa* in Si minore e uno dei miei cori. Questa sera farà cantare *Ihr werdet weinen und heulen*, una delle mie musiche sacre romane etc. in una serata extra; domani tuttavia parto, ...¹⁰⁰

⁹⁷ Dalla lettera del 16 settembre 1831 ai genitori (US-NYp, n. 136, inedita) apprendiamo, fra le altre cose, che il compositore si esercitava quotidianamente all'organo suonando musiche di Bach; lo strumento aveva registri molto belli, sicché «con gli stessi registri suono sempre una delle mie nuove musiche sacre *verleih uns Frieden* ...» [«Mit denselben Stimmen spiele ich dann immer eine meiner neuen Kirchenmusiken »verleih uns Frieden« ...»].

⁹⁸ Lettera del 27 settembre 1831 al padre (US-NYp, n. 137, inedita): «Drum entschuldigt mich auch heut, daß ich kurz schreibe, ich muß wieder an die Arbeit, und soll von des dur nach b dur kommen, Gott weiß, wie. Eine tolle geistliche Musik hab' ich aber wieder im Kopfe, die soll, so Gott will, in Paris mein erstes Stück sein und dann die zwei Sinfonien».

⁹⁹ Di tutte queste composizioni solo *O Haupt voll Blut und Wunden* compare negli elenchi riportati da BORMANN, pp. 90-92. Negli stessi elenchi compare l'autografo dell'*Ave Maria* op. 23, n. 2 con dedica a Schelble del 17.9.1831 da Francoforte (*sic!* Ma in quei giorni Mendelssohn si trovava a Monaco). MÜLLER, p. 5 riporta tutte queste composizioni.

¹⁰⁰ Lettera a Fanny del 14-17 novembre 1831 in MENDELSSOHN, *Briefe-RE*, p. 148: «... neulich im Cäcilienverein gab Schelble einigen Händel, einen Chor von Mozart, das »es ist der alte Bund« von Bach, das himmlisch klang, das Credo aus der großen h moll Messe, und einen Chor von mir. Heut Abend läßt er »Ihr werdet weinen und heulen« eine Kirchenmusik von meinen Römischen u.s.w. in einem Extraverein singen; morgen aber reise ich ab, ...». Non mi è stato possibile determinare con maggiore precisione di quali musiche mendelssohniane si tratti. BORMANN, pp. 95-111 riporta un'appendice in cui sono elencate le esecuzioni del *Cäcilienverein* dalla fondazione (1818) fino alla morte di Schelble (1837): in questa lista non c'è traccia di esecuzioni pubbliche fra il 14 ottobre 1831 e il 13 gennaio 1832.

Ancora in questi giorni, Schelble commissionò a Mendelssohn per il *Cäcilienverein* un grande oratorio che sarebbe poi diventato il *Paulus* op. 36.

Continuando il viaggio, Mendelssohn passò per Bonn dove incontrò l'editore Simrock con il quale concertò l'edizione di tre musiche sacre: *Aus tiefer Noth*, *Ave Maria* e *Mitten wir im Leben sind*. A Düsseldorf invece Mendelssohn fece visita a Karl Immermann, scrittore nel quale egli confidava per la creazione del libretto dell'opera che gli era stata commissionata a Monaco.

Sulla strada per Parigi Mendelssohn fece tappa a Liegi, da dove il 6 dicembre 1831 scrisse all'editore Simrock, cedendogli la proprietà delle tre musiche sacre sopra citate,¹⁰¹ e all'amico Hauser:

... a Simrock ho venduto gratis le mie tre musiche *Aus tiefer Noth Ave* e *Mitten wir* le altre però me le tengo per me perché forse le darò via presto non gratis, ...¹⁰²

Finalmente Mendelssohn giunse a Parigi, città in cui compose l'ultima cantata, *Ach Gott, vom Himmel sieh darein*. Ma quando la scrisse? Abbiamo visto infatti nel capitolo precedente che l'autografo riporta la data del 5 aprile 1832, mentre la copia B anticipa la data della composizione della cantata al gennaio dello stesso anno; a favore di questa ipotesi c'è la lettera del 27 settembre 1831 (citata sopra), nella quale lo stesso compositore accenna ad una musica sacra che avrebbe avuto intenzione di realizzare non appena arrivato nella capitale francese. Tuttavia la vita musicale parigina lo distrasse talmente che egli non poté dedicarsi a fondo alla composizione; anzi, stando alle parole di Hiller Mendelssohn si sarebbe limitato essenzialmente ad un'opera di revisione delle musiche scritte fino ad allora:

In mezzo a tutte le distrazioni parigine Mendelssohn impiegava ogni ora quieta per i suoi lavori che in parte stavano il più possibile distanti dalla vita che contemporaneamente conduceva. Certamente erano in parte opere alle quali egli dava l'ultima mano, come le sue musiche sacre, il suo quintetto d'archi e altro. Di completamente nuovo in quei mesi non può essere nato poi moltissimo.¹⁰³

¹⁰¹ ALTMANN, *Simrock*, pp. 131-132 e MENDELSSOHN, *BDV*, p. 176.

¹⁰² D-B MA, lettera inedita: «... an Simrock verkaufte ich gratis meine drei Musiken »Aus tiefer Noth« »Ave« und »Mitten wir« die andere aber behielt ich für mich weil ich sie vielleicht bald ungratlos werde, ...». Per le successive vicende della pubblicazione dell'op. 23 si veda in particolare ALTMANN, *Simrock*, ma soprattutto MENDELSSOHN, *BDV*.

¹⁰³ HILLER, p. 29: «Inmitten aller Pariser Zerstreungen benutzte Mendelssohn jede ruhige Stunde für seine Arbeiten, welche teilweise seinem gegenwärtigen Leben so fern lagen, wie möglich. Freilich waren es zum Theil Werke, an die er die letzte Hand legte, wie seine Kirchenmusiken, sein Streichquintett und Anderes. Gänzlich Neues mag in jenen Monaten so sehr viel nicht entstanden sein». Sappiamo tuttavia che Mendelssohn non si limitò alla sola azione di revisione. È interessante notare nella testimonianza di Hiller una inconsueta attenzione alla produzione sacra di Mendelssohn ed in particolare alla sua capacità di comporre musica dalle caratteristiche opposte al tipo di vita che stava conducendo: un riferimento, neanche tanto implicito, alla cantata *Ach Gott, vom Himmel?*

Considerando la testimonianza diretta del compositore attraverso le sue lettere, osserviamo che accanto al desiderio di ricominciare a comporre musica si affianca e prevale, perlomeno all'inizio, un atteggiamento di stanchezza, quasi di nausea. Da poco arrivato a Parigi, così scrisse ai genitori:

Non posso dire quanto io mi rallegri all'idea di tornare alla quiete, ho necessità oramai di tornare a comporre un po', perché dalla *Walpurgisnacht* a maggio a Milano in verità non ho scritto nulla, è tempo di nuovo. [...] Ma a Fanny anche nella prossima lettera, e scrivo poi dei miei nuovi lavori e piani; ce n'è una gran quantità, e sono debitore a Fanny di una lettera musicale da tre mesi; veramente da tre mesi non ho scritto nulla come si deve e ci sono varie cose da commentare.¹⁰⁴

Ma già pochi giorni dopo, il 19 dicembre 1831, scrisse al padre una lettera tutta incentrata sul progetto in corso di scrivere un'opera; commentando la vita musicale parigina egli ebbe parole molto severe per *Robert le Diable* di Auber, in particolare per la sua immoralità e la facile presa sul pubblico:

... ha fatto effetto, ma io non ho musica per cose del genere. Perché è grossolana, e se oggi l'età esigesse e trovasse necessario ciò, allora preferisco scrivere musica sacra.¹⁰⁵

Il giorno successivo Felix si rivolse all'amico Klingemann con tono abbattuto per il fatto di non riuscire a comporre:

... tutta la mia lettera è pervasa dallo *spleen* ed anch'io in tutto e per tutto; ma ciò non deriva da Parigi, quanto dal fatto che da lungo tempo non ho composto nulla. [...] Saluta un paio di volte mio fratello Paul e digli ... che ho la commissione di un oratorio che porterà il titolo del suo omonimo, l'apostolo, e nel quale ci sarà una predica.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Lettera dell'11 dicembre 1831 al padre (US-NYp, n. 142, inedita): «Ich kann nicht sagen, wie sehr ich mich darauf freue, zur Ruhe zu kommen, es ist mir Bedürfnis nun endlich mal wieder ans Componiren zu gehen, denn seit der Walpurgisnacht in Mailand im Mai habe ich eigentlich nichts geschrieben, da wird es wieder Zeit. [...] An Fanny aber auch im nächsten Brief, und schreibe dann von meinem neuen Arbeiten und Plänen; es giebt eine ganze Menge, und ich bin Fanny einen Musikerbrief schuldig, seit 3 Monaten; eigentlich habe ich seit 3 Monaten nicht ordentlich geschrieben und da ist mancherlei zu besprechen».

¹⁰⁵ GB-Ob MDM d. 13 95r-96v: la lettera è pubblicata anche in MENDELSSOHN, *RB*: «... es hat Effect gemacht, aber ich habe keine Musik dafür. Denn es ist gemein, und wenn das heut die Zeit verlangte u. nothwendig fände, so will ich Kirchenmusik schreiben».

¹⁰⁶ KLINGEMANN, pp. 89-90: «... mein ganzer Brief hat den Spleen und ich habe ihn auch ganz und gar; das kommt aber nicht von Paris, sondern davon, dass ich sehr lange nichts komponiert habe. [...] Mein Bruder Paul grüsse ein paarmal und sage ... ihm, dass ich Auftrag auf ein Oratorium habe, das den Titel seines Namensvetters, des Apostels, führen wird, und in dem eine Predigt vorkommen soll».

Otto giorni dopo Mendelssohn scrisse alla sorella Fanny una lettera in cui descrive la vita musicale di Parigi, che trova piuttosto deludente:

...l'opera comique è in bancarotta ..., nel grande teatro d'opera vengono date piuttosto quelle piccole, ... la cappella reale si è estinta ... la Malibran è in stato interessante cosicchè la prossima settimana si esibisce per l'ultima volta.- 'Bene, dici tu, rinchiuditi in te stesso rue Lepelletier n. 5 e scrivi la tua musica su *Ach Gott, vom Himmel* oppure una sinfonia o il tuo nuovo quartetto per archi del quale mi parli nella tua lettera del 28, oppure qualcos'altro di serio'; - ma questo va ancora meno, [...] Per quanto mi riguarda, poco dopo il mio arrivo ebbi uno di quegli *spleens* musicali nei quali si brontola contro tutta la musica, ma soprattutto contro la propria. Ero così maldisposto verso la musica che non feci niente altro che mangiare e dormire, ...¹⁰⁷

Mendelssohn scrive fra virgolette un ipotetico consiglio della sorella come rimedio allo *spleen* che lo affligge: da questa frase pare di capire che egli avesse, se non già iniziato la composizione, quantomeno mantenuto vivo l'interesse per la cantata *Ach Gott, vom Himmel*.¹⁰⁸

Tuttavia alla data del 5 gennaio 1832 Mendelssohn non aveva ancora scritto nulla, come si ricava dalla lettera ad Hauser:

Non appena [...] riesco ad avere un po' di pace qui ti scrivo di più e come si deve. Ma pace ben difficilmente significa comporre, perché con questo sembra mettersi male. Non ho potuto pensare ad una nota da quando sono qui, chissà se ci riuscirò; tutta la vita qui è così poco musicale che io mi credo un *pair* o un *receveur général*, ma non un compositore. [...] Spohr e chi altrimenti vuole può copiarci le mie musiche sacre, ma le devono trovare stupende, altrimenti lo vieto.¹⁰⁹

¹⁰⁷ GB-Ob MDM d.13 99r-100v: la lettera è edita anche in MENDELSSOHN, *RB*, ma con modifiche: «... die opera comique ist banquerot ..., in der großen Oper werden lauter kleine gegeben, ... die königl. Kapelle ist ausgegangen ... die Malibran ist guter Hoffnung, so daß sie nächste Woche zum letztenmale auftritt. - 'Gut, sagst Du, so zieh Dich in Dich selbst zurück rue Lepelletier no.5, und schreibe Deine Musik auf Ach Gott, vom Himmel oder eine Sinfonie oder Dein neues Violinquartett, von dem Du mir in Deinem Briefe vom 28sten sagst, oder sonst was Ernsthaftes'; - aber Das geht noch viel weniger, [...] Was mich betrifft, so hatte ich kurz nach meiner Ankunft einen von jenen musikal. Spleens, in denen man Alle Musik, aber die seinige am meisten, anbrummt. Mir war so unmusikalisch, das ich nichts that, als essen und schlafen, ...».

¹⁰⁸ Il riferimento alla lettera del 28 è poco chiaro. Mendelssohn, infatti, può forse riferirsi ad una lettera scritta il 28 del mese precedente: ma di essa non mi risulta che ci sia traccia; oppure si autocita, rimandando a questa sua stessa lettera: ma in nessun altro passo della presente lettera egli menziona queste sue opere.

¹⁰⁹ D-B MA, lettera inedita: «Sobald ich [...] hier ein bischen zur Ruhe komme, schreibe ich Dir mehr u. ordentlich. Zur Ruhe heißt aber wohl schwerlich zum Komponieren, denn damit sieht es hier schlimm aus. Ich habe an keine Note denken können seit ich hier bin, wer weiß ob ich dazu komme; das ganze Leben ist hier so unmusikalisch, daß ich mir vorkomme, wie ein Pair oder wie ein *receveur général*, aber nicht wie ein Komponist. [...] Spohr und wer sonst will kann sich meine Kirchenmusik abschreiben, sie müssen sie aber wunderschön finden, sonst verweige ichs».

L'accenno al desiderio di Spohr di copiare musica sacra di Mendelssohn è troppo generico e non vi sono elementi per sapere se l'operazione ebbe mai luogo.

In quegli stessi giorni del nuovo anno Mendelssohn pare reagire allo stato di indolenza che lo aveva tenuto inattivo per tutto il mese precedente, per cui il 7 gennaio scrive alla madre:

«Frattanto ho quanto meno un buon fuoco nel caminetto e ricomincio a mano a mano a pensare alla composizione.¹¹⁰

Ancora il giorno 11 gennaio Mendelssohn, scrivendo ad Immermann, ribadisce l'inoperosità dei giorni precedenti, ma si ripromette di riprendere a comporre:

Così finora i giorni mi sono volati via come se fossero lunghi solo la metà e fino ad adesso non sono affatto riuscito a comporre; nei prossimi giorni tuttavia questa vita da turista cesserà; la testa mi ronza a forza di vedere e meravigliarsi, e poi voglio di nuovo concentrarmi un po' e tornare al lavoro, ed allora starò di nuovo bene e a mio agio.¹¹¹

Nella lettera scritta a casa il 21 gennaio c'è un ampio elenco di composizioni che Mendelssohn intende far pubblicare: in esso figurano anche "sechs Kirchenmusiken".¹¹² Ancora una volta, però, l'accenno rimane per noi troppo generico: oltre all'opera 23, pubblicata poi effettivamente da Simrock, quali erano le altre tre musiche sacre destinate alle stampe?

Poco tempo dopo il musicista si rimise a comporre poiché, scrivendo a Klingemann il 29 gennaio¹¹³ e rettificando tutte le impressioni negative su Parigi espresse nella lettera precedente, annunciò che l'inattività era terminata ed aveva ripreso a lavorare. Probabilmente stava completando l'ouverture d'introduzione alla *Erste Walpurgisnacht* di cui dà notizia nelle lettere del 4 e del 13 febbraio;¹¹⁴ ma non è

¹¹⁰ Lettera del 7 gennaio 1832 alla madre (US-NYp, n. 143, inedita): «Indeß habe ich wenigstens gutes Caminfeuer u. fange nach Grade wieder an, aufs Componiren zu denken».

¹¹¹ MENDELSSOHN, *RB*: «So sind mir bis jetzt die Tage entflohen, als ob sie nur halb so lang wären, und zum Componiren bin ich gar nicht bisher gekommen; in den nächsten Tagen aber soll dies Fremdenleben aufhören; der Kopf brummt mir von Allem Sehen und Staunen, und dann will ich mich ein bischen wieder sammeln und an's Arbeiten gehen, da wird mir wieder wohl und heimisch zu Muthe werden».

¹¹² «... al mio ritorno in Germania sei musiche sacre (tu sai che tre escono prossimamente da Simrock) ...» [«... bei meiner Rückkunft nach Deutschland sechs Kirchenmusiken (Du weißt, daß drei nächstens bei Simrock erscheinen) ...»]. GB-Ob MDM *d.13* 103r-104v. La lettera è edita anche in MENDELSSOHN, *RB*, ma con modifiche.

¹¹³ KLINGEMANN, p. 90.

¹¹⁴ MENDELSSOHN, *RB*. Cfr. anche le lettere inedite del 28 gennaio 1832 (US-NYp, n.144: «la mia ouverture sassone sarà pronta in questi giorni» [«Meine sächsische Ouvertüre wird in dieser Tagen fertig»]) e del 13 febbraio successivo (US-NYp, n.145: «sto copiando il mio ottetto per la stampa [...] la mia ouverture in La minore è pronta, essa rappresenta il brutto tempo» [«Ich schreibe nun mein Oktett für den Druck ab [...] Meine amoll Ouvertüre ist fertig, sie stellt schlechtes Wetter vor»]).

improbabile che in questo periodo abbia lavorato anche alla cantata *Ach Gott, vom Himmel*, poiché così si spiegano le parole rivolte a Zelter in una lettera del 15 febbraio:

«Le devo ancora scrivere anche delle mie nuove cose, perché in questo periodo sono stato abbastanza diligente. Mi rallegra l'idea di suonarle per primo a Lei e di sapere se Lei ne è contento e cosa posso migliorare. Perché Lei dovrà ascoltare una quantità di musica strumentale e sacra.¹¹⁵

Inoltre Mendelssohn raccomandò Klingemann (in una lettera del 25 febbraio) di avvisare Thomas Attwood che gli avrebbe portato nuova musica sacra.¹¹⁶

Il 29 febbraio Mendelssohn scrisse in tutta fretta ad Hauser una lettera nella quale non fa alcun accenno alle composizioni ultimate o in corso e invece richiama i due progetti che gli stanno maggiormente a cuore: il libretto per l'opera e l'oratorio.¹¹⁷

Quanto movimentato fosse il soggiorno parigino e quanto vivacemente Mendelssohn avesse ripreso ogni tipo di attività ci è testimoniato dalle sue stesse parole:

Sto bene, per il resto mi manca il tempo, devo scrivere molte note, comporre, suonare pubblicamente, questo mi impegna per il momento.¹¹⁸

Proprio a fine marzo - inizi di aprile, periodo in cui si sommavano l'attività di esecutore, la delusione per la mancata esecuzione della sinfonia *La riforma*, il dispiacere per la morte di Rietz e di Goethe, i preparativi per il viaggio a Londra, viaggio per di più forzatamente procrastinato da un lieve attacco di colera, Mendelssohn terminò la cantata:

Anche una nuova musica sacra per il *Cäcilienverein* è completata e già spedita a Schelble mediante Hiller. Egli ha lasciato Parigi giovedì ed è uno dei pochi che se n'è andato non per paura, ma effettivamente come aveva pianificato. Così vedete quindi che ho ancora gusto alla musica anche se non è affatto così per la gente che mi sta

¹¹⁵ MENDELSSOHN, *Briefe-RE*, pp. 156-157: «Auch von meinen neuen Sachen muß ich Ihnen noch schreiben, denn ich bin ziemlich fleißig gewesen in der Zeit. Wie freue ich mich darauf, sie Ihnen erst vorzuspielen, und zu erfahren, ob Sie damit zufrieden sind und was ich besser machen soll. Denn Sie werden eine Menge Instrumental- und Kirchenmusik mit anhören müssen».

¹¹⁶ KLINGEMANN, p. 91. È in occasione di questo incontro che Attwood si procurò la copia X della cantata *O Haupt voll Blut und Wunden*?

¹¹⁷ D-B MA, lettera inedita.

¹¹⁸ Lettera del 10 marzo 1832 al padre (US-NYp, n. 148, inedita): «Ich bin wohl, zum Übrigen fehlt mir die Zeit, ich habe viel Noten zu schreiben, zu componiren, öffentlich zu spielen, das beschäftigt mich für den Augenblick».

attorno. Del resto Schelble farà copiare la suddetta musica sacra e ve la spedirà ...¹¹⁹

Ancora un fugace accenno alle nuove composizioni di Mendelssohn si trova in una lettera al clarinettista Carl Bärmann scritta il 16 aprile 1832:

«Nondimeno è stato composto qualcosa di nuovo, ed ora pubblico a Lipsia un intero blocco di nuove cose, ...¹²⁰

accenno in sé peraltro non particolarmente significativo, poiché da parecchi mesi Mendelssohn e Bärmann non erano più in contatto epistolare.

Sembra quindi che la composizione della cantata *Ach Gott* possa avere avuto una gestazione piuttosto lunga; concepitane l'idea già a Vienna attraverso l'omaggio di Hauser e rinnovatone l'interesse a Monaco, è verosimile che Mendelssohn ne abbia discusso con Schelble durante la sua sosta a Francoforte, ed è probabile che ne abbia poi cominciato la stesura (realizzandone forse buona parte) nel gennaio per poi finirla (o forse solo rifinirla) ai primi di aprile.

3.8. Edizioni a stampa

Per concludere la storia della genesi delle *Choralkantaten* dobbiamo considerare anche le edizioni a stampa. Mendelssohn non arrivò mai a pubblicare le *Choralkantaten*: tuttavia leggendo la sua corrispondenza possiamo stabilire che egli progettò l'edizione di alcune di esse almeno in due occasioni; vediamo più da vicino i passi delle lettere relativi a questi progetti.

Da Düsseldorf il 4 gennaio 1835 Mendelssohn scrisse a Simrock:

Ora desidero pubblicare un secondo fascicolo di romanze senza parole e un fascicolo con tre mottetti a quattro voci per gruppi corali; siccome Lei richiede nuovamente qualcosa di mio da pubblicare e i precedenti fascicoli¹²¹ sono apparsi ugualmente

¹¹⁹ Lettera del 9 aprile 1832 al padre (US-NYp, n. 151, inedita): «Auch eine neue Kirchenmusik für den Cäcilienverein ist beendet und durch Hiller bereits abgeschickt an Schelble. Er hat Paris am Donnerstag verlassen und ist einer der wenigen der nicht aus Furcht sondern wirklich aus Plan weggegangen sind. So seht Ihr also, daß mir es noch musikalisch zu Muthe ist, wenn auch den Leuten um mich herum gar nicht. Besagte Kirchenmusik soll übrigens Schelble abschreiben laßen, und zu Euch schicken ...».

¹²⁰ NOHL, p. 311: «Dennoch ist manches Neue componirt worden, ich gebe jetzt in Leipzig einen ganzen Stoß neuer Sachen heraus, ...».

¹²¹ Op. 19b e op. 23.

nella Sua pregiata ditta, mi permetto di chiederLe se Lei desidererebbe pubblicare i suddetti, cosa che mi sarebbe molto gradita.¹²²

A fine mese Mendelssohn si rivolse alla sorella Fanny:

Ancora un favore e cioè una questione professionale; fammi copiare le partiture delle mie musiche *Ach Gott vom Himmel* (La minore) che io ti spedii una volta e *Christe Du Lamm* (Fa maggiore), se ce l'hai, e spediscimele immediatamente. Una di esse deve uscire, ma non mi hai ancora risposto: quale?¹²³

Vediamo quindi che dei tre "Motetten", dei quali Mendelssohn sta prevedendo la pubblicazione, uno in realtà dovrebbe essere una delle sue *Choralkantaten*. La risposta della sorella a questa lettera è estremamente interessante non solamente per ricostruire il progetto editoriale di Mendelssohn, ma anche perché espone un giudizio critico su questo tipo di produzione, giudizio competente che dovette esercitare qualche influsso sulle successive scelte del compositore:

I due pezzi che hai richiesto sono in procinto di partire, uno non l'ho ancora avuto indietro dal copista. Per quanto riguarda l'edizione volevo chiederti se non hai dimenticato: *Wer nur den lieben Gott läßt walten*, mi piace molto, e se dovessi scegliere fra le due menzionate, allora preferirei *Christe du Lamm Gottes*. Di *Ach Gott vom* mi piace particolarmente il primo movimento, e specialmente dall'unisono in poi, dove procede molto seriamente e bello fino a La maggiore. L'aria è strana e bella come le parole. Ma vorrei contestarti fortemente l'ultimo movimento. - Solo non devi credere che io ti spedisca una replica, questa non lo è certo davvero. - Ma comincia in Fa diesis minore e chiude a La minore o piuttosto in Do maggiore, passando attraverso a poche modulazioni, e tuttavia credo che le parole avrebbero richiesto qui la massima perseveranza e un'insistenza sul corale. Se fossimo insieme ci comprenderemmo facilmente riguardo a ciò, ma ti prego, rispondimi e dimmi fino a che punto, nel paio d'anni che sono passati dalla composizione, hai cambiato opinione. L'aria

¹²² D-B MA. Edita in MENDELSSOHN, *BDV*, p. 190 e parzialmente in ALTMANN, *Simrock*, p. 138-139: «Jetzt wünsche ich ein zweites Heft Lieder ohne Worte, und ein Heft mit 3 vierstimmigen Motetten für Sing-Vereine herauszugeben; da Sie wieder etwas von mir zu publiciren verlangen, und die früheren Hefte ebenfalls in Ihrem geehrten Hause erschienen sind, so erlaube ich mir Sie zu fragen, ob Sie dieselben verlegen wollten, indem mir dies sehr erfreulich sein würde;». Non è semplice stabilire quali mottetti Mendelssohn intendesse pubblicare, poiché di tutta la sua musica sacra egli aveva edito fino ad allora solo le *Drei Kirchenmusiken* op. 23: si riferiva forse ai mottetti per le Suore di Trinità dei Monti, apparsi ben più tardi (1837) come op. 39?

¹²³ Lettera del 30 gennaio 1835, continuata il 1° febbraio, da Düsseldorf (gentile indicazione del Dr. Elvers): «Auch noch eine Bitte und zwar geschäftsmäßig[;] laß mir doch die Partituren meiner Musiken »ach Gott vom Himmel« (a mol) die ich Dir mal schickte und »Christe Du Lamm« (f dur) wenn Du dies letztere hast, abschreiben und schicke sie mir schleunig her. Eins davon soll herauskommen Du hast mir auch nicht geantwortet, welches und welche?».

da *Wer nur den lieber Gott* mi fa venire in mente di dirti che in parecchie cose solistiche delle tue musiche sacre minori trovo una specie di consuetudine che potrei chiamare non volentieri maniera, e non so definire correttamente, ossia qualcosa di troppo dimesso che non mi sembra esserti del tutto naturale, un tipo di ritmi brevi p.es. che hanno un che di ingenuo, ma anche un che di puerile, e mi sembra non del tutto adeguato tanto al genere nella sua interezza, quanto anche al tuo modo serio di trattare i cori. Qui ho in mente soprattutto l'aria dalla musica natalizia, dove mi posso ben immaginare come tu vi sia giunto, ma anche in parecchie altre mi sembra che il principio sia lo stesso. Se ci fosse tempo fino a quando ci vedremo, sarebbe certo bello se potessimo fare insieme la scelta, poich  non ho abbastanza in testa tutte le musiche che non possiedo, per poterti comunicare il mio saggio consiglio.¹²⁴

Da Düsseldorf Mendelssohn scrisse cos  nuovamente a Simrock il 25 febbraio 1835:

Penso di spedirLe il manoscritto del secondo fascicolo delle sei romanze senza parole fra due settimane, al pi  tardi tre, cosicch  le suddette possono uscire quindi proprio per Pasqua. Con le tre musiche sacre per coro e orchestra potrebbe forse durare una o due settimane pi  a lungo, nel frattempo tuttavia mi sarebbe cosa gradita se anche queste comparissero nel Suo attuale catalogo, ed entro la fine di marzo Le potr  spedire certamente il manoscritto preparato. Posso pregarLa di dirmi prestissimo in che forma Lei pubblicherebbe preferibilmente queste tre cose, se in parti, oppure in par-

¹²⁴ Lettera da Berlino del 17 febbraio 1835, pubblicata in CITRON, pp. 173-177 e pp. 489-491: «Die beiden Stücke, die Du verlangt hast, sind im Begriff abzugehen, das Eine hab ich nur noch nicht vom Notenschreiber zurück. Was nun das Herausgeben betrifft, so wollte ich Dich fragen, ob Du auch nicht vergessen hast: wer nur den lieber Gott lässt walten, es gef llt mir sehr, u. wenn ich unter den 2 genannten zu wählen hätte, so wäre es Christe du Lamm Gottes. Von »ach Gott vom« gef llt mir besonders das erste Stück, u. vorzüglich vom unisono an, wo es ernsthaft u. schön bis nach a dur geht. Die Arie ist wunderlich und schön die Worte. Aber das Letzte Stück möchte ich Dir stark anfechten. Du mußt nur nicht glauben, daß ich Dir eine retour Kutsche schicke, das ist gewiß und wahrhaftig. Aber das fängt in fis. moll an, u. schließt in a moll oder vielmehr in c dur, durch wenige Modulationen hindurch, u. doch glaube ich hätten die Worte die allergr o te Standhaftigkeit u. ein Beharren im Choral erfordert. Wären wir beisammen so würden wir uns leicht darüber verständigen, so bitte ich Dich aber, antworte mir darauf, u. sage mir in wiefern Du vielleicht seit den Paar Jahren, die über die Composition vergangen sind, andrer Meinung geworden bist. Die Arie aus: wer nur den lieben Gott, bringt mich darauf, Dir zu sagen, daß ich in mehreren Solosachen Deiner kleinen geistlichen Musiken eine Art von Gewohnheit finde, die ich nicht gern Manier nennen möchte, u. nicht recht zu benennen weiß, nämlich etwas  bereinfaches, welches mir Dir nicht ganz natürlich zu seyn scheint, eine Art von kurzen Rythmen z. B. die etwas kindliches aber auch etwas kindisches haben, u. mir der ganzen Gattung sowohl, als auch Deiner ersten Art die Chöre zu behandeln, nicht ganz angemessen scheint. Ich habe hier vorzüglich die Arie aus der Weihnachtsmusik im Sinn, wo ich mir wohl denken kann, wie Du dazu gekommen bist, aber auch in mehreren andern scheint mir das Prinzip das Nämliche zu seyn. Wenn es Zeit hätte, bis wir uns sehn, so wäre es wohl hübsch, wenn wir die Auswahl zusammen machen könnten, denn ich habe nicht alle die Musiken, die ich nicht besitze, genug im Kopf, um Dir meinen weisen Rath zu ertheilen».

titura oppure se Lei ha bisogno anche di una riduzione per pianoforte di esse? Naturalmente io preferirei in partitura, ma La prego di decidere ogni cosa riguardo a ciò e di voler rispondere prestissimo su questo punto.¹²⁵

La decisione di pubblicare musica sacra sembra quindi sicura; meno, forse, quella relativa alle composizioni specifiche da pubblicare. Tale indecisione portò ad una revisione del progetto iniziale a scapito dei "Motetten" (diventati "Kirchenmusiken" e poi "kleinere Kirchenmusiken") e a favore del Salmo 115 op. 31. Nella lettera scritta da Düsseldorf il 28 marzo 1835 a Simrock leggiamo infatti:

Nel contempo La prego di dirmi se per Lei è indifferente se, al posto delle tre musiche sacre minori, uscisse un salmo di maggiori dimensioni (di 4 numeri, 2 cori e 2 movimenti solistici)? Riguardo a ciò sono ancora indeciso e vorrei sapere la Sua opinione per mettere in ordine in ogni caso presto i manoscritti.¹²⁶

A seguito anche del consiglio dell'editore, Mendelssohn si decise per il Salmo e il 10 aprile 1835 scrisse a Simrock:

A seguito della Sua cortese risposta mi sono ora deciso per il salmo e Le invierò la partitura nella prossima settimana.¹²⁷

Dopo la pubblicazione del *Salmo 115* op. 31 il compositore considerò nuovamente l'opportunità di pubblicare musica sacra nei primi mesi del 1837. Il giorno 11 marzo 1837, a pochi giorni dal matrimonio, egli scrisse a Breitkopf & Härtel:

... La prego di farmi sapere se fosse nelle Sue intenzioni di pubblicare forse anche alcuni dei miei lavori in stile sacro. Desidero far stampare ora con le fughe per

¹²⁵D-B MA. Edita in MENDELSSOHN, *BDV*, p. 191 e parzialmente in ALTMANN, *Simrock*, p. 139: «Das Manuscript der »sechs Lieder ohne Worte 2tes Heft« denke ich Ihnen in 14 Tagen, spätestens 3 Wochen zu übersenden, so daß dieselben also bestimmt zu Ostern erscheinen können. Mit den 3 Kirchenmusiken für Chor und Orchester würde es vielleicht eine oder 2 Wochen länger dauern, indessen wäre es mir doch lieb, wenn auch diese in Ihren jetzigen Catalog kämen, und bis Ende März werde ich Ihnen gewiß das fertige Manuscript zuschicken können. Darf ich Sie bitten mir recht bald zu sagen, in welcher Gestalt Sie diese 3 Sachen am liebsten herausgeben würden, ob in Stimmen, oder in Partitur, oder ob Sie auch einen Clavierauszug davon brauchen? Mir wäre es natürlich in Partitur am liebsten, doch bitte ich Sie ganz darüber zu entscheiden und recht bald über diesen Punct antworten zu wollen».

¹²⁶D-B MA; edita in MENDELSSOHN, *BDV*, p. 192 e parzialmente in ALTMANN, *Simrock*, p. 139: «Zugleich bitte ich Sie mir zu sagen, ob es Ihnen einerlei wäre, wenn statt der 3 kleineren Kirchenmusiken, ein größerer Psalm (von 4 Nummern, 2 Chöre und 2 Solostücke) erschiene? Ich bin noch unschlüssig deshalb, und wünsche Ihre Meinung zu wissen, um in jedem Falle die Manuscripte bald in Ordnung zu bringen».

¹²⁷MENDELSSOHN, *BDV*, pp. 192-193, testo ricavato da ALTMANN, *Simrock*, p. 139-140 e LEO LIEPMANSSOHN, Berlin, *Verst.-Kat.* 61 (1931): «Ihrer gütigen Antwort zufolge habe ich mich nun für den Psalm entschieden und werde Ihnen die Partitur davon in der nächsten Woche zuschicken».

pianoforte oppure subito dopo di esse tre fughe maggiori per organo, e più tardi nel corso della primavera tre cantate sacre per orchestra e coro, con testo tedesco e inglese, e mi sarebbe cosa cara se anche qualche mia composizione del genere comparisse presso di Lei. [...] Invece potrei spedire il manoscritto delle tre musiche sacre soltanto più tardi, e perciò Le scriverei ancora al riguardo.¹²⁸

Delle composizioni scritte fino ad allora, escludendo quelle già edite e considerando la struttura cantatistica e l'organico comprendente coro e orchestra, quelle che si avvicinano alla descrizione del compositore sono le *Choralkantaten* e *Verleih uns Frieden*.

Anche in questo caso, tuttavia, la pubblicazione ipotetica dei pezzi sacri, fra i quali quantomeno una *Choralkantate*, lasciò il posto ad una *Psalmkantate*, precisamente il *Salmo 42*, futura op. 42, che Mendelssohn aveva composto durante il viaggio di nozze: il 5 agosto 1837 scrisse a Breitkopf & Härtel:

Invece delle tre musiche sacre minori, che appartenevano in parte ai miei primi lavori e delle quali io ora non sono ancora certo se proprio le potrò pubblicare, Le porto a Lipsia il manoscritto di un'opera di maggiori proporzioni, il salmo 42, che mi sembra quanto di meglio ho composto in questo genere e che vedrei volentieri pubblicato da Lei.¹²⁹

Sfumata così nuovamente la pubblicazione di una o più *Choralkantaten*, d'ora in poi scompaiono anche le tracce di esse e ne rimane un ultimo riferimento in un breve schizzo biografico apparso alla fine dello stesso 1837 sulla rivista *Allgemeine musikalische Zeitung*; riassumendo la ricca produzione del pur giovane compositore l'anonimo articolista ricorda, non senza qualche imprecisione e semplificazione, anche le musiche scritte durante il viaggio in Italia: in particolare egli riporta quanto segue:

Inoltre a Roma fu composto il salmo (op. 31), più tardi pubblicato presso Simrock, 3 musiche sacre minori, anch'esse stampate da Simrock, fra le quali si trova un'*Ave*

¹²⁸ MENDELSSOHN, *BDV*, p. 58: «bitte ich mich wissen zu lassen, ob Sie wohl auch einige meiner Arbeiten im kirchlichen Styl herauszugeben willens wären. Ich wünsche jetzt mit Clavierfugen zugleich oder doch bald nach ihnen drei größere Fugen für die Orgel drucken zu lassen, und später in Laufe des Frühjahres drei Kirchen-Cantaten für Orchester und Chor, mit Deutschem und Engl. Text, und es wäre mir lieb wenn auch etwas der Art von mir bei Ihnen erschiene. [...] das Manuscript der 3 Kirchenmusiken könnte ich hingegen erst später schicken, und würde dann noch deshalb an Sie schreiben». Le fughe per pianoforte sono l'op. 35, quelle per organo l'op. 37.

¹²⁹ MENDELSSOHN, *BDV*, p. 63: «Statt der 3 kleineren Kirchenmusiken, die theils zu meinen früheren Arbeiten gehörten, und von denen ich jetzt noch nicht einmal gewiß weiß, ob ich sie überhaupt herausgeben darf, bringe ich Ihnen nach Lpzig das Mspt. eines größeren Werkes, des 42sten Psalms mit, der mir das beste scheint was ich in dieser Art componirt habe und den ich gern bei Ihnen erscheinen sehn würde».

Maria e Mitten wir im Leben sind, infine 5 composizioni sacre ancora inedite e la *Walpurgisnacht* di Goethe.¹³⁰

Nella imprecisione di questi dati non è possibile dire esattamente a quali composizioni l'articolista si richiami; escludendo tuttavia quanto già citato esplicitamente, non rimangono che *Verleih uns Frieden* e le *Choralkantaten*.

¹³⁰ Felix Mendelssohn Bartholdy, «Allgemeine Musikalische Zeitung», XXXIX/52, 27 dicembre 1837, col. 848: «Ferner wurde in Rom der später bei Simrock gedruckte Psalm (op. 31), 3 kleinere Kirchenmusiken, auch bei Simrock gedruckt, unter denen ein Ave Maria und »Mitten wir im Leben sind« sich findet, endlich 5 noch ungedruckte Kirchensätze und die Walpurgisnacht von Goethe komponirt». Alla fine dell'articolo c'è un catalogo delle composizioni mendelssohniane pubblicate fino ad allora che arriva a comprendere i mottetti op. 39.

4. L'ANALISI

4.1. Le forme e i procedimenti compositivi

Accingendosi a comporre *Choralkantaten*, Mendelssohn si cimentava con un genere che già da tempo era scomparso dalla pratica corrente, dal momento che la musica che accompagnava il servizio liturgico protestante aveva considerevolmente ridotto la presenza e il peso del corale. È indubbio che lo stimolo verso questa forma compositiva provenne piuttosto dallo studio delle cantate bachiane; e certamente anche per i suoi contemporanei il riferimento più diretto per composizioni di tale tipo era proprio J. S. Bach.¹

L'aspetto esteriore che più evidentemente accomuna le *Choralkantaten* di Bach e di Mendelssohn è la loro multisezionalità, ossia la successione di movimenti diversificati nell'organico, e la presenza - più o meno marcata - della melodia del corale. Altrettanto immediatamente però si osservano le differenze: innanzitutto nella mole, poiché generalmente le cantate bachiane hanno più sezioni e una durata maggiore rispetto a quelle mendelssohniane; in secondo luogo nella presenza dei cantanti solisti, che in Bach è assai più consistente che non in Mendelssohn.

Non sempre nelle *Choralkantaten* di Mendelssohn la partizione in movimenti è esplicita, ma risulta evidente ad una analisi anche superficiale della partitura: è il caso di *Christe, du Lamm Gottes*, *Jesu, meine Freude* e *Wir glauben all' an einen Gott*; per la prima e la terza di queste cantate bisogna notare inoltre come la suddivisione in tre sezioni sia suggerita da una analoga suddivisione del testo: il *Christe, du Lamm Gottes* - che è l'*Agnus Dei* tedesco - consiste in una triplice invocazione, mentre il *Wir glauben all' an einen Gott* - che corrisponde al *Credo* - è la professione di fede nel Padre, nel Figlio e nello Spirito Santo.

Le forme adottate da Mendelssohn per mettere in musica i vari movimenti delle sue cantate sono numerose. Per comodità di esposizione descrivo prima le sezioni con intervento del coro, quindi quelle con il cantante solista.

1. Ci sono movimenti in cui la melodia del corale viene affidata come *cantus firmus* a valori lunghi alla parte dei soprani (salvo un'eccezione); le altre voci del coro precedono l'ingresso dei soprani elaborando contrappuntisticamente in fugato temi che spesso derivano dal corale stesso a valori ridotti; gli strumenti a loro volta anticipano l'entrata delle voci del coro, spesso sviluppando motivi riconducibili anch'essi al corale, realizzando così interludi fra i vari versi del testo. Questo schema compositivo è adottato solo nelle prime quattro cantate: in *Christe, du Lamm Gottes* e in *Jesu, meine Freude* in maniera più consistente, ma anche

¹ Particolarmente significativa è la lettera a Devrient del 13 luglio 1831, già citata più sopra.

piuttosto rigida, in *Wer nur den lieben Gott* e *O Haupt voll Blut und Wunden* assai di meno, ma con una realizzazione artisticamente più valida.

2. In altri movimenti, invece, le voci del coro sono parificate e sono chiamate a partecipare con uguale rilievo allo sviluppo contrappuntistico di motivi derivati dal corale o di libera invenzione. Tale tipo di struttura non si trova affatto nelle prime quattro cantate, bensì solo nelle ultime tre.
3. Comune a tutte le cantate (salvo *Jesu, meine Freude*) è il corale, sempre affidato al soprano, armonizzato omoritmicamente; gli strumenti possono tanto raddoppiare le voci (*Kantionalsatz*) quanto realizzare autonome figurazioni ed interludi fra i singoli versi del corale.
4. Ampiamente rappresentato è anche il corale all'unisono e all'ottava in tutte le voci, con l'orchestra che completa l'armonia e realizza un certo movimento ritmico mediante rapide figurazioni o vere e proprie elaborazioni contrappuntistiche. Questo tipo di realizzazione, assieme a quello precedente, interviene spesso a conclusione della cantata: questo recupero a fine della composizione della linea pura e semplice del corale, spesso esaltata da un sonoro sostegno orchestrale, pare assai gradito a Mendelssohn.²
5. L'intervento del cantante solista è quasi esclusivamente rappresentato dall'aria. La forma dell'aria in Mendelssohn però è estremamente varia e mai comunque si rifà al modello bachiano di aria tripartita; mancano del tutto tracce di vocalità virtuosistica, così come sono assenti gli strumenti concertanti.³ L'aria mendelssohniana è piuttosto una preghiera in forma di *Lied*, dalla vocalità semplice, essenzialmente sillabica. Molto interessante è un giudizio critico sulle arie di Mendelssohn espresso proprio dalla sorella in una lettera scritta al compositore il 17 febbraio 1835, già citata alla fine del capitolo precedente, ma che qui è opportuno riproporre:

L'aria da *wer nur den lieben Gott* mi fa venire in mente di dirti che in parecchie cose solistiche delle tue musiche sacre minori trovo una specie di consuetudine che potrei chiamare non volentieri maniera, e non so definire correttamente, ossia qualcosa di troppo dimesso che non mi sembra esserti del tutto naturale, un tipo di ritmi brevi p.es. che hanno un che di ingenuo, ma anche un che di puerile, e mi sembra non del tutto adeguato tanto al genere nella sua interezza, quanto anche al tuo modo serio di trattare i cori. Qui ho in mente soprattutto l'aria dalla musica natalizia, dove mi posso ben immaginare come tu vi sia giunto, ma anche in parecchie altre mi sembra che il principio sia lo stesso.⁴

² Mendelssohn manifesta questa predilezione già nella lettera da Breslavia dell'agosto 1823 citata all'inizio del capitolo precedente.

³ L'aria con strumento concertante è presente nella *Psalmkantate* op. 42 (Salmo 42 *Wie der Hirsch schreit*), nel secondo movimento (lo strumento concertante è l'oboe).

⁴ CITRON, pp. 173-177 e 489-491: «Die Arie aus: wer nur den lieben Gott, bringt mich darauf, Dir zu sagen, daß ich in mehreren Solosachen Deiner kleinen geistlichen Musiken eine Art von Gewohnheit finde, die ich nicht gern Manier nennen möchte, u. nicht recht zu benennen weiß, nämlich

Secondo G. Feder il contributo più personale di Mendelssohn alla musica vocale sacra sta nella moderna forma dell'arioso con tono di preghiera.⁵ Solo nella cantata *O Haupt voll Blut und Wunden* l'aria ripropone spunti riconducibili ai motivi corallistici.

6. Vi è un solo caso di recitativo, proprio nell'ultima cantata; e non a caso questo movimento è l'unico di tutte le cantate che non è formato da un testo corallistico, bensì da versetti di salmo.

Nelle *Choralkantaten* mendelssohniane è possibile osservare una linea di sviluppo che porta dalla semplicità strutturale delle prime cantate alla maggiore complessità delle ultime. La multisezionalità, implicita nelle due prime composizioni, diviene esplicita fin dalla terza. A partire dalla quarta l'orchestra - che in precedenza era sostanzialmente limitata agli archi - si espande comprendendo anche legni e ottoni; con la quinta cantata compaiono anche i timpani. Oltre a questo, Mendelssohn nelle ultime cantate tende a fondere in un unico movimento i diversi tipi di forme compositive descritte sopra, allo scopo di abbinare al testo lo schema stilisticamente più idoneo ad interpretarne il contenuto: esemplare, a tal proposito, è il coro introduttivo della cantata *Ach Gott, vom Himmel sieh darein*, in cui l'alternanza di contrappunto libero, di omoritmia e di corale all'unisono è studiata in funzione della massima resa espressiva del testo. Mendelssohn cioè si sforza di realizzare musicalmente la drammaticità potenziale delle strofe corallistiche, e ciò in particolare con l'ultima cantata, quando cioè aveva già concepito il progetto di comporre il suo primo oratorio, il *Paulus*.

Contrariamente alle *Psalmkantaten*, le *Choralkantaten* godono di un fattore di coesione intrinseco: la melodia del corale. In Mendelssohn essa è il comune denominatore di pressoché tutti i movimenti con il coro, determinando unità e coerenza in tutta la cantata; quando poi echi di motivi corallistici compaiono anche nei movimenti con il cantante solista, tale processo viene ulteriormente rafforzato. Per questo motivo Mendelssohn non ricorre ad un artificio a lui caro, già sperimentato in altre composizioni,⁶ ossia quello della ripresa finale di motivi comparsi già all'inizio della composizione; tuttavia un accenno di ciclicità si trova nell'ultima

etwas übereinfaches, welches mir Dir nicht ganz natürlich zu seyn scheint, eine Art von kurzen Rythmen z. B. die etwas kindliches aber auch etwas kindisches haben, u. mir der ganzen Gattung sowohl, als auch Deiner ernsten Art die Chöre zu behandeln, nicht ganz angemessen scheint. Ich habe hier vorzüglich die Arie aus der Weihnachtsmusik im Sinn, wo ich mir wohl denken kann, wie Du dazu gekommen bist, aber auch in mehreren andern scheint mir das Prinzip das Nämliche zu seyn».

⁵ FEDER, *Musik*, p. 105. L'innovazione formale è mendelssohniana, ma il tipo di scrittura dell'arioso gli deriva da Zelter; secondo WERNER R., *FMB*, pp. 139-140, il lirismo di Mendelssohn è legato soprattutto a Zelter e alla scuola liederistica berlinese; la tendenza ad una forma popolare e strofica, la schiettezza della melodia, il parsimonioso impiego dei mezzi, soprattutto nell'accompagnamento che perlopiù dà solo una base armonica, l'espressione uniforme dell'atmosfera che non si disperde in singole esplicazioni testuali di stampo descrittivo o sentimentale, sono tutti elementi presenti nel Mendelssohn lirico, ravvisabili anche negli assoli e duetti lirici della sua musica sacra.

⁶ In campo sacro il *Te Deum* (1826) e la *Psalmkantate Non nobis* op. 31 (1830).

cantata, le cui ultime battute richiamano immediatamente quelle di apertura.

In conclusione Mendelssohn ripristina un genere compositivo che alla sua epoca era superato e lo coltiva in modo sempre diverso e vitale, vi introduce innovazioni e lo piega alle sue esigenze espressive, evitando così il rischio di un recupero anacronistico.

Nei movimenti di natura contrappuntistica Mendelssohn anziché costruire fughe vere e proprie fa ampio uso della tecnica del fugato libero: egli utilizza un tema con il quale entrano a varia altezza le voci (del coro, ma anche dell'orchestra), oppure propone due temi che s'alternano nelle successive entrate. Tale procedimento appare più schematico e rigido nelle prime cantate, mentre nelle successive è meno frequente e comunque più disinvolto. Accanto alla tecnica del fugato è molto frequente quella dello stretto, mentre altri artifici contrappuntistici sono meno diffusi: l'inversione speculare (talvolta nelle parti orchestrali; ad es.: *Christe, du Lamm Gottes*, mis. 120, viola) o il canone (ad es.: *Wir glauben all'*, primo movimento, miss. 26-30). Un altro procedimento molto seguito è quello della diminuzione, caratteristica di tante *Choralbearbeitungen* contrappuntistiche: molto spesso, infatti, Mendelssohn utilizza tutta o una parte della melodia del corale, sottoposta a riduzione dei valori metrici, per creare gli elementi tematici mediante i quali le voci e/o gli strumenti sviluppano la costruzione contrappuntistica. Altrettanto spesso la diminuzione del corale è presente insieme alla citazione dello stesso a valori normali; si arriva perfino al caso in cui il corale risuona contemporaneamente a due diverse diminuzioni di esso (*Wer nur den lieben Gott*, secondo movimento, miss. 9-14).⁷

Se il modello per la costruzione formale della *Choralkantate* fu Bach, quello per la scrittura delle parti corali fu Händel. Da vari studiosi è stato messo in luce il fatto che Mendelssohn studiò ed ebbe conoscenza approfondita di entrambi questi autori e più volte si è indagato sull'influenza che essi determinarono sulle sue composizioni.⁸ Per quanto riguarda la scrittura delle voci si può affermare che Mendelssohn fu un diretto seguace di Händel, in particolare per il rispetto delle possibilità e delle capacità vocali di un coro e per la ricerca di una condotta delle parti che renda ogni voce autonoma e significativa. Inoltre egli, come Händel, solitamente non si sofferma ad interpretare musicalmente la singola parola, bensì fa in modo che l'atmosfera globale della composizione (o del movimento) interpreti il senso gene-

⁷ Non è quindi del tutto corretto quanto espresso da JORDAHL, *Use*, p. 393, secondo il quale Mendelssohn avrebbe avuto scarso interesse in tecniche poco chiaramente comprensibili come aumentazione, diminuzione e moto retrogrado, che affascinarono manifestamente Brahms e Reger. Bisogna però tener conto che Jordahl nel suo studio non ha esaminato le *Choralkantaten* mendelssohniane.

⁸ Cfr. ALTMANN, *Händel*; WOLFF; FEDERHOFER.

rale del testo: vedremo tuttavia più avanti come proprio nelle *Choralkantaten* vi siano le principali eccezioni.

Un aspetto legato al corale manca totalmente nelle *Choralkantaten* mendelssohniane: la sua natura modale. Nonostante il fatto che agli inizi degli studi di composizione Mendelssohn abbia realizzato numerosi corali, nella correzione dei quali Zelter si sforzò di guidarlo anche verso *Kantionsätze* che rispettassero tale natura,⁹ le armonizzazioni che incontriamo sono rigorosamente legate al concetto di tonalità. Tanto è vero che quando egli avverte l'ambiguità di lettura armonica di un corale, egli la interpreta come oscillazione fra due distinte tonalità moderne: è il caso di *O Haupt voll Blut und Wunden* sul quale egli si è espresso esplicitamente nella lettera del 22/25 agosto 1830 (cfr. il capitolo precedente).

4.2. Il testo del corale

«La composizione di una grande *Choralkantate*, che per esigenza di varietà non vuole rinunciare a pezzi madrigalistici e a un canto solistico di tipo arioso, rimarrà sempre di fronte al conflitto se fare una certa violenza alla melodia coralistica o al testo del canto sacro, ossia se impiegare strofe del canto come testo per recitativi e arie e con questo lasciare intatte le parole svincolandole tuttavia dalla relativa melodia, oppure se metter mano, per i pezzi solistici liberi, ad una ristrutturazione madrigalistica di singole strofe del canto sacro, oppure ad una aggiunta di elementi estranei e con questo operare un intervento nel testo poetico».¹⁰

Questo passo di R. Werner pone in luce un problema inerente il rapporto di testo e musica all'interno del corale. Il *Choral* nasce in origine come un'unione intima e indissolubile di un componimento poetico con una ben determinata melodia, in un

⁹ Cfr. TODD, *Education*, in particolare pp. 27-31.

¹⁰ WERNER R., *FMB*, p. 66: «Die Komposition einer großen Choralkantaten, die der Mannigfaltigkeit wegen auf madrigalische Stücke, auf ariosen Einzelgesang nicht verzichten will, wird immer vor den Konflikt gestellt bleiben, entweder der Chormelodie oder der Kirchenlieddichtung einige Gewalt anzutun, d.h. entweder Kirchenliedstrophen als Texte zu Rezitativen und Arien zu verwenden und damit die Worte wohl unangetastet zu lassen, aber sie von der zugehörigen Melodie loszulösen, oder für die freien Solostücke eine madrigalische Umformung einzelner Kirchenliedstrophen, bzw. eine Einschlebung fremder Zutaten und damit einen Eingriff in die Dichtung vorzunehmen». Il giudizio di Werner è vero solo in parte, perché la "violenza" alla melodia non si pone in alternativa a quella del testo, bensì ne è complementare. In altre parole, se mantenendo le strofe del corale per i testi di arie e recitativi si rinuncia alla melodia del corale, non per questo quando il testo del corale viene rielaborato "madrigalisticamente" (o addirittura è formato da componenti estranee al corale) viene mantenuta la melodia coralistica! Quindi il conflitto consiste nel far violenza o alla sola melodia o al testo e alla melodia insieme.

rapporto per così dire biunivoco.¹¹ In composizioni di piccole dimensioni, come il corale semplice o il mottetto su corale, è relativamente facile preservare l'inscindibilità del verso poetico dal frammento melodico ad esso relativo. Ma in composizioni di più vasto respiro, come la *Choralkantate*, nasce un nuovo problema: mentre il testo cambia continuamente con l'intervento delle strofe successive del *Kirchenlied*, la melodia si ripete uguale per ogni strofa; l'esigenza di varietà musicale però difficilmente ammette che il compositore si limiti alla melodia del corale come unica fonte tematica: ecco perciò che facilmente si genera una scissione e il testo del corale viene musicato con melodie di libera invenzione.¹²

Qual è dunque l'atteggiamento di Mendelssohn nei confronti del corale, nelle sue componenti testuale e musicale? Sappiamo che egli era molto esigente nella scelta dei testi da musicare e sappiamo anche che nei corali trovava una fonte poetica a lui particolarmente congeniale (cfr. la lettera a Zelter del 16 ottobre 1830 e soprattutto quella a Klingemann del 26 dicembre 1830). Esaminando le sue composizioni osserviamo che egli è particolarmente fedele al dettato del testo del *Kirchenlied*, al punto che potremmo definirle *Choralkantaten pure* se non incorressimo nell'improprietà di usare una categoria valida piuttosto per composizioni del secolo precedente. Tuttavia in due casi Mendelssohn deroga da questo principio. In *O Haupt voll Blut und Wunden* il testo della seconda strofa non corrisponde a quello originale: esso tuttavia non ha subito un procedimento di rielaborazione "madrigalistica", bensì è stato riscritto rispettando l'assetto metrico della strofe coralistica, così da non snaturare la regolare successione delle strofe. In *Ach Gott, vom Himmel* invece il testo del recitativo è formato da versetti tratti dal Salmo 103; non a caso quindi l'unico punto in cui Mendelssohn tralascia il testo coralistico coincide con l'unico recitativo delle sue *Choralkantaten*: «egli evita accuratamente solo i recitativi su testo coralistico, seguendo quindi inconsciamente il principio di J. A. Hiller che aveva espresso l'opinione che 'ci si dovesse astenere del tutto dall'esecuzione in stile recitativo'». ¹³

¹¹ Cosicché alle parole *O Haupt voll Blut und Wunden* facilmente si associa la melodia



e viceversa. Ma la corrispondenza non è così rigorosa, poiché come per l'innodia latina, anche per i corali tedeschi vige il principio del *contrafactum*: la melodia ora citata era legata in origine al testo *Herzlich tut mich verlangen*.

¹² Non è da tutti scrivere una cantata come *Christ lag in Todesbanden* BWV 4 di Bach in cui tutti i movimenti sono costruiti esclusivamente sulla melodia del corale, tutti sono nella stessa tonalità, senza però mai generare il senso di ripetitività e soprattutto salvaguardando sempre una scrittura di altissimo livello.

¹³ WERNER E., *Leben*, p. 239 e p. 564, nota 25: «nur Rezitativen auf Choraltexen geht er sorgfältig aus dem Weg, folgt also unbewußt dem Prinzip J. A. Hillers, der die Ansicht ausgesprochen hatte, daß 'man sich des rezitativischen Vortrags gänzlich enthalte'». Cfr. JOHANN ADAM HILLER, *Beyträge zu wahrer Kirchenmusik*, Leipzig, 1791², p. 7.

Per quanto riguarda la melodia Mendelssohn assunse un atteggiamento di curiosa ambiguità: da un lato egli è conscio della sacralità del corale e si premura perfino di scrivere a Zelter per sapere se sia lecito allungare la prima nota di *Aus tiefer Noth*;¹⁴ dall'altro però egli non si fa scrupolo di alterare o addirittura di reinventare completamente intere sezioni dei corali impiegati nelle sue *Choralkantaten*, come in *Vom Himmel hoch* e in *Wir glauben all'*.¹⁵

Lievi modifiche rispetto al dettato originario - tanto nel testo quanto nella melodia - non sono invece da attribuire ad una precisa volontà di Mendelssohn, quanto alla diffusione stessa dei corali: egli infatti non aveva un interesse strettamente filologico (e peraltro gli studi di Carl von Winterfeld non verranno pubblicati prima del 1840), ma citava nelle sue composizioni i corali così come era solito sentirli eseguire.¹⁶

4.3. *Christe, du Lamm Gottes*

Chri- ste du Lamm Got- tes Der du trägst die Sün- de der Welt Er- barm dich un- ser
Gib uns dei- nen Frie- den

Christe, du Lamm Gottes der du trägst die Sünde der Welt

¹⁴ Cfr. la lettera del 18 dicembre 1830, già citata nel capitolo precedente.

¹⁵ HOHENEMSER, p. 152: «Wo Mendelssohn sonst den Choral verwendet, tut er es in einer Art, die deutlich zeigt, daß er kein Kirchenkomponist war, wenn ihm dies auch nicht zu klarem Bewußtsein kam. Das eine Mal, in der doppelchörigen Motette »Mitten wir im Leben sind von dem Tod umfängen«, verwertete er zu dem vollständigen Text des Kirchenliedes nur einen Teil der Melodie; das andere Mal, in der vierstimmigen Motette »Aus tiefer Not schrei ich zu dir«, die gleichfalls den ganzen Text des Kirchenliedes umfaßt, setzte er eine Strophe völlig frei, während er allen anderen die Chormelodie zugrunde legte. Wort und Weise der Kirchenlieder waren ihm also nicht zu einem untrennbaren Ganzen verschmolzen, wie sie es für den wahren protestantischen Kirchenkomponisten hätten sein müssen und für Bach tatsächlich waren». [«Dove altrimenti Mendelssohn fa uso del corale, lo fa in un modo che mostra chiaramente che egli non era un compositore di musica sacra, anche se egli non ebbe chiara coscienza di ciò. In un caso, nel mottetto a doppio coro *Mitten wir im Leben sind von dem Tod umfängen*, sfruttò per l'intero testo del canto sacro solamente una parte della melodia; nell'altro caso, nel mottetto a quattro voci *Aus tiefer Not schrei ich zu dir*, che comprende ugualmente l'intero testo del canto sacro, egli compone una strofa in totale libertà, mentre pone a base di tutte le altre la melodia coralistica. Parole e musica di un canto sacro perciò per lui non erano fuse insieme in un tutt'uno indivisibile, come avrebbero dovuto esserlo per un vero compositore protestante di musica sacra e come furono effettivamente per Bach»].

¹⁶ Cfr. ancora la lettera del 18 dicembre 1830 a Zelter.

erbarm dich unser
Christe, du Lamm Gottes
der du trägst die Sünde der Welt
erbarm dich unser

Christe, du Lamm Gottes
der du trägst die Sünde der Welt
gib uns deinen Frieden.

(Cristo, agnello di Dio, che porti i peccati del mondo, abbi pietà di noi. Cristo, agnello di Dio, che porti i peccati del mondo, abbi pietà di noi. Cristo, agnello di Dio, che porti i peccati del mondo, dà a noi la tua pace)

O. Bill¹⁷ ritiene improprio definire *Choralkantate* questa composizione, da un lato per la sua impostazione unitaria con un flusso musicale pressoché privo di pause, dall'altro per la presenza di un organico immutato per tutto il corso di essa: perciò a tale termine preferisce quello più generale di *Choralfantasie*. Altri studiosi, invece, pur ammettendo la sostanziale unità della cantata, distinguono chiaramente tre movimenti, o perlomeno tre sezioni palesemente indicate anche nella partitura: un Andante, un Allegro moderato e una ripresa dell'Andante. R. Werner, anzi, parla di una analogia con la forma dell'ouverture francese (ma a mio avviso questo paragone è forzato), come si trova anche nelle cantate bachiane *Bleib' bei uns, denn es will Abend werden* BWV 110 e *Nun komm, der Heiden Heiland* BWV 61.

La cantata è ridotta nelle proporzioni per la brevità del testo musicato, il quale inoltre suggerisce anche l'assetto formale della cantata: alla triplice invocazione a Cristo - in conformità alla prassi liturgica - corrisponde infatti la tripartizione di questa composizione.

Un altro elemento degno di attenzione è dato dalla melodia del primo verso del corale. Essa infatti risulta alterata rispetto a quella tradizionale,¹⁸ presentando un ambito di quinta anziché di quarta:



a somiglianza, quindi, di un altro corale: *O Welt, ich muß dich lassen*. Tale linea melodica, così modificata, fu impiegata anche da C. F. C. Fasch nella fuga conclusiva della sua *Messa a 16 voci*,¹⁹ opera che Mendelssohn cantò nella

¹⁷ Nella prefazione alla sua edizione della cantata, p. 3.

¹⁸ Si vedano ad esempio di Bach la cantata *Du wahrer Gott und Davids Sohn* BWV 23, il Kyrie - *Christe, du Lamm Gottes* BWV 233a e il canone per organo *Christe, du Lamm Gottes* BWV 619.

¹⁹ WERNER R., *FMB*, p. 69.

Singakademie.²⁰ Lo stesso Mendelssohn aveva impiegato il medesimo motivo già negli anni di studio: su di esso egli dovette creare il primo contrappunto doppio.²¹ Infine anche nell'*Elias* op. 70 egli lo adottò ampiamente, nel coro n. 32 (alle parole «der wird selig»), ma sviluppandolo in maniera diversa rispetto a questa cantata.

Primo movimento

È suddiviso a sua volta in tre sezioni corrispondenti ai tre versi della prima strofa; nelle prime la successione delle entrate è: archi-coro-soprani. Il materiale tematico, derivato per diminuzione dai primi due versi del corale, è impiegato in modo molto evidente nelle parti strumentali:

La terza sezione, invece, è un'armonizzazione omoritmica del corale, cui segue un breve episodio in cui le tre voci inferiori, nuovamente autonome, esprimono tre invocazioni in corrispondenza delle parole «erbarm dich unser».²²

Secondo movimento

Contrasta decisamente con il precedente per il cambio di tempo, per lo stacco più rapido, per il passaggio alla tonalità minore, per il "forte" costante (mentre prima la sonorità era tenue).

²⁰ SCHÜNEMANN, p. 139.

²¹ Cfr. TODD, *Education*, p. 148, n. 1.

²² Il motivo melodico sulla invocazione «erbarm dich uns» verrà ripreso successivamente nell'*Ehre sei Gott in der Höhe* dalla *Deutsche Liturgie*.

Jesu, meine Freude!
meines Herzens Weide!
Jesu meine Zier,

ach, wie lang, ach lange!
ist dem Herzen bange
und verlangt nach dir!

Gottes Lamm mein Bräutigam!
Außer dir soll mir auf Erden
nichts sonst liebers werden.²⁴
Jesu, meine Freude!

(Gesù, mia gioia, pascolo del mio cuore, Gesù mio ornamento, quanto, ah!, quanto a lungo è turbato il cuore ed anela a te! Agnello di Dio, mio sposo! oltre a te null'altro mi deve essere più caro in terra. Gesù, mia gioia!)

Questa composizione fa uso solamente della prima delle sei strofe del corale scritto da J. Franck. Della melodia, che risale a J. Crüger, esistono più versioni: Mendelssohn può aver accolto questa variante dal corale bachiano *Jesu, meine Freude* BWV 358, ma soprattutto dall'omonimo mottetto BWV 227, che oltretutto è impostato nello stesso ambito tonale di Mi minore e che Mendelssohn senz'altro cantò nella *Singakademie*.²⁵

Anche questa cantata presenta i problemi di definizione che abbiamo incontrato in *Christe, du Lamm Gottes*; anch'essa è costituita da un movimento unico, ma al suo interno sono chiaramente riconoscibili tre sezioni anche se non è previsto un mutamento di organico e il collegamento tra di esse è più diretto; vi è inoltre una minore dipendenza del materiale tematico dalla melodia del corale. Sostanzialmente si tratta della ripresa dello schema formale della cantata precedente con la sola differenza che in *Jesu, meine Freude* la maggiore densità contrappuntistica si trova nei movimenti esterni, mentre in *Christe, du Lamm Gottes* in quello interno. È per analogia quindi che manteniamo la definizione di *Choralkantate*, anche se in questo caso ancor più di prima sembra di essere di fronte solo al primo ampio movimento di una cantata più impegnativa.

Prima sezione

Questa prima parte interessa le due *Stollen*,²⁶ la simmetria delle quali viene sottolineata dal

²⁴ L'ultimo verso compare due volte anche nella seguente forma: «sonst nichts liebers werden».

²⁵ SCHÜNEMANN, p. 143 e seguenti.

²⁶ Un gran numero di testi coralistici (e perciò anche di melodie) sono articolati formalmente secondo lo schema della *Bar-form* (AAB) in cui l'elemento A prende il nome di *Stolle* e quello B di *Abgesang*. La seconda *Stolle* può anche essere definita *Gegenstolle*.

fatto che la musica dell'una vale anche per l'altra. Come nella precedente cantata, anche qui la successione delle entrate è: archi-coro-soprani, con il coro e l'orchestra che elaborano spunti tratti dal corale affidato ai soprani. Questi spunti, ricavati per diminuzione, sono via via meno legati al corale: il primo verso corrisponde precisamente, il secondo contiene solo alcuni elementi (le prime quattro note e poi l'intervallo ascendente), mentre il terzo è del tutto autonomo.

Je- su mei- ne Freu- de Je- su
 Je- su mei- ne Freu- de
 Je- su mei- ne Freu- de

mei- nes Her- zens Wei- de
 mei- nes Her- zens Wei- de
 mei- nes Her- zens Wei-

Je- su mei- ne Zier- Zier- su
 Je- su mei- ne Zier- Zier- su
 Je- su mei- ne Zier- Zier- su

La ripetizione pressoché identica della musica per la seconda *Stolle* non giova affatto alla resa espressiva del testo; se è vero infatti che così si sottolinea la perfetta simmetria metrica delle due *Stollen*, è altrettanto vero che non sempre la stessa musica si adatta ugualmente bene al diverso contenuto di esse: il senso di gioia evocato dai primi tre versi non è quello di apprensione della seconda terzina.

Seconda sezione

Willi Schulze sostiene che il passaggio alla tonalità maggiore che qui si verifica segue il corrispondente versetto corale *Gottes Macht hält mich in acht* nella terza strofa del mottetto *Jesu, meine Freude* BWV 227 di Bach; un simile contrasto sarebbe presente anche

nell'omonima elaborazione organistica BWV 713.²⁷ Non sono convinto di questa interpretazione che mi sembra forzata. Mi pare piuttosto che Mendelssohn abbia voluto creare anche qui, come in *Christe, du Lamm Gottes*, una ampia forma tripartita il cui movimento centrale è in modo maggiore se quelli esterni sono in modo minore e viceversa. Anche O. Jonas nota come non ci siano diretti riferimenti con la cantata di Bach: «Mendelssohn quasi certamente conosceva questo lavoro [=BWV 227] nel 1828; ma piuttosto che imitarne le caratteristiche distintive egli scelse di pagare un tributo a Bach incorporando altre tecniche».²⁸ Questa sezione considera i primi due versi dell'*Abgesang*; l'atmosfera è molto più rilassata che in precedenza poiché l'accompagnamento orchestrale è costituito da successioni di quartine di crome raccolte in ampie legature e i temi preminenti sono notati in valori larghi. In questa sezione i temi sviluppati dal coro non hanno più alcuna parentela con la melodia del corale:

Got- tes Lamm mein Bräu- ti- gam Got- tes Lamm mein Bräu- ti- gam mein Bräu- ti- gam mein Got- tes Lamm mein

Got- tes Lamm mein Bräu- ti- gam Got- tes

Aus- ser dir soll mir auf Er- den

Aus- ser dir soll mir auf Er- den

Il motivo di raccordo della seconda sezione con la terza è dato da una discesa di quartine di crome, armonizzate per terze e seste, che hanno dirette analogie con alcuni episodi di collegamento presenti nella cantata *Christe, du Lamm Gottes*.

Terza sezione

È caratterizzata dal fatto che il terzo verso dell'*Abgesang* ha la medesima linea melodica del primo verso delle *Stollen* (*Ab3=St1*) la qual cosa spontaneamente dà luogo ad una forma ciclica. L'avvio della sezione infatti è dato dalla ricomparsa di questo tema nell'orchestra che, elaborato in un "crescendo" costante, sfocia nella ripresa dello stesso da parte del coro; gli

²⁷ SCHULZE, p. 192.

²⁸ JONAS, p. 21: «Mendelssohn almost certainly knew this work [=BWV 227] in 1828; but rather than imitate its distinctive features, he chose to pay tribute to Bach incorporating other techniques». L'asserzione comunque è, in sé e per sé, paradossale: onorare Bach senza richiamarne in qualche maniera le caratteristiche? Mendelssohn, inoltre, conosceva *senza dubbio* il mottetto di Bach (cfr. SCHÜNEMANN, p. 143 sgg.).

archi intanto sviluppano motivi della prima sezione (il salto di ottava, la successione di legati e staccati) e della seconda (serie di quartine legate, arpeggi a note ribattute o legate a due a due). Da rilevare ancora, in conclusione, la ripetizione del primo verso della cantata - a sottolinearne la ciclicità - e il lungo melisma in corrispondenza della parola «Freude».

Per un giudizio complessivo sul valore di questa cantata non si può non tenere conto del parere espresso dallo stesso Mendelssohn, anche se in maniera sbrigativa, nella lettera ad A. Fr. Lindblad già citata più sopra. Parlando in essa di due musiche sacre (*Christe, du Lamm Gottes* e *Jesu, meine Freude*), Mendelssohn dice che in una v'è qualcosa di buono, l'altra invece non vale niente. A quale delle due cantate vanno riferite rispettivamente le due asserzioni? Ciò non è detto esplicitamente e, prima di provare a rispondere, bisogna ricordare come spesso i giudizi autocritici di Mendelssohn fossero eccessivamente severi, tanto quanto le sue valutazioni negative di altri musicisti furono spesso drastiche.²⁹ Ad un esame della cantata nel suo insieme e ad un confronto con la precedente risulta subito evidente come in *Jesu, meine Freude* la densità della costruzione contrappuntistica sia molto maggiore che in *Christe, du Lamm Gottes*, a tal punto anzi da dare l'impressione di eccessiva complessità e pesantezza. L'incessante movimento ritmico ed una certa instabilità tonale derivata dalle continue modulazioni affaticano e confondono i movimenti esterni, come anche la grande ricchezza di spunti tematici non legati al corale. D'altra parte la cantata *Christe, du Lamm Gottes* rivela forse un'eccessiva semplicità costruttiva e certamente uno stacco stilistico fra i movimenti esterni e quello interno troppo brusco. E quindi? Se consideriamo che *Christe, du Lamm Gottes* fu un regalo per la sorella del compositore e che fu anche copiata, mentre di *Jesu, meine Freude* a quanto risulta esiste solo l'autografo, allora si può ipotizzare che su quest'ultima debba ricadere il giudizio meno favorevole di Mendelssohn, e comunque non in tutta la sua irrimediabile negatività. Tale ipotesi è corroborata dalla considerazione che per *Christe, du Lamm Gottes* Mendelssohn ipotizzò espressamente l'edizione, anche se essa poi non ebbe luogo.³⁰

²⁹ Da WERNER E., *Leben*, p. 51 riporto un giudizio su Franz Liszt: «Nun spielte L. - Er hat viel Finger, aber wenig Kopf, die Improvisation war erbärmlich und flach, lauter Tonleiter etc ...» [«Quindi suonò Liszt. - Ha gran dita, ma poca testa, l'improvvisazione era misera e piatta, mere scale etc ...»].

³⁰ Cfr. l'ultimo paragrafo del capitolo precedente.

Denn welcher seine Zuversicht
auf Gott setzt den verläßt er nicht.

- (1. Mio Dio, tu sai benissimo ciò che per me è buono ed utile. Via da tutte le cose umane, via dalle proprie costruzioni. Fa, Signore, che io costruisca su di te e su te solo io confidi totalmente.
2. Colui che fa governare il buon Dio e spera in Lui ognora, è lui che Egli accoglierà meravigliosamente, in ogni croce e tristezza. Chi confida in Dio l'Altissimo, non ha costruito sulla sabbia.
3. Egli conosce le giuste ore della gioia, Egli sa bene se è utile, se Egli solamente ci ha trovato fedeli e non nota alcuna ipocrisia, allora viene Dio prima che ce lo aspettiamo e ci fa accadere molte cose buone.
4. Canta, prega e vai sulle strade del Signore, esegui fedelmente il tuo compito e confida nella ricca grazia del cielo che per te si rinnoverà. Poiché colui che ripone la sua fiducia in Dio, questi Lui non l'abbandona.)

Questa *Choralkantate* rappresenta una novità nell'ambito della produzione mendelssohniana in tale genere poiché accanto ad elementi legati ancora alle due opere precedenti ve ne sono alcuni totalmente originali che verranno discussi più oltre dettagliatamente. Da un lato constatiamo infatti che l'organico orchestrale è ancora limitato ai soli archi: anzi, rispetto alle due cantate precedenti c'è addirittura la rinuncia alla presenza degli strumenti a fiato. Dall'altro però bisogna rilevare che la mole di questo lavoro è già più cospicua e vi è una suddivisione - non più latente bensì esplicita - in movimenti ben differenziati per il tipo di scrittura di volta in volta impiegato; ulteriore motivo di novità è dato dalla comparsa di un'aria per soprano solista. Questi due ultimi caratteri fanno sì che la definizione di *Choralkantate* sia più che legittima per questa composizione, non sussistendo più le difficoltà che avevamo incontrato per *Christe, du Lamm Gottes* e *Jesu, meine Freude*.

Anche il testo musicato è più lungo. Si tratta infatti di quattro strofe, delle quali però la prima è tratta da un *Kirchenlied* di Israel Clauder, mentre le altre tre sono ricavate dal più noto *Lied* di Georg Neumark e sono, più precisamente, la prima, la terza e la settima strofa del corale; la linea melodica impiegata risale ugualmente a G. Neumark. Mendelssohn impiegherà ancora questo corale nell'oratorio *Paulus* (cfr. il n. 9).

Primo movimento

È un tipico esempio di *Kantionalsatz*. Ciò che è meno tipico è la sua posizione d'apertura della cantata: siamo abituati infatti a trovare questo tipo di realizzazione alla fine delle cantate bachiane, quindi in una collocazione diametralmente opposta; sembra quasi che Mendelssohn abbia voluto esporre chiaramente il motivo del corale su cui si svolge il resto della cantata, anticipando così il materiale tematico all'inizio, anziché ricapitolarlo alla fine. O. Bill,³¹ e con

³¹ Nella prefazione alla sua edizione della cantata, p. 2.

lui W. Schulze,³² sostiene che questo movimento può essere omesso senza danno in un' esecuzione, sulla base del fatto che il suo testo è in certo qual modo "spurio" (si tratta della strofa scritta da Clauder): conferma ne sarebbe la considerazione che la cantata porta come titolo il primo verso del *Lied* di Neumark e non quello che apre la cantata. Inoltre l'omissione del primo movimento ricondurrebbe la cantata ad una struttura tripartita più equilibrata e più in linea con altre cantate mendelssohniane tripartite. Non mi sento di condividere questa posizione che comporterebbe un intervento arbitrario³³ nell'operato di un compositore come Mendelssohn che era assai meticoloso e non faceva le cose a caso. L'analisi di questo *Kantionalsatz* non offre spunti rilevanti: esso è condotto secondo un linguaggio armonico del tutto tradizionale; nella ripetizione della *Stolle* i motivi *St1* e *St2* vengono armonizzati in modo diverso.

Secondo movimento

Anche questo movimento presenta una novità che rende questa cantata particolarmente interessante ed unica fra quelle mendelssohniane: la presenza del *cantus firmus* coralistico al basso. Questo procedimento è abbastanza frequente nelle *Choralbearbeitungen* organistiche, ma è assai più raro nelle cantate.³⁴ Se consideriamo i corali armonizzati da Mendelssohn studente sotto la guida di Zelter, osserviamo che ve n'è alcuni con il *cantus firmus* affidato non al soprano, bensì al tenore, al contralto e infine al basso:³⁵ a questi studi può virtualmente risalire l'idea di affidare il motivo del corale alla voce di basso. Questo fatto però presenta un problema che Todd³⁶ giustamente mette in luce - citando scritti teorici di Kirnberger e Marx: il corale è una linea melodica scritta originariamente per una voce superiore e di solito termina con un procedimento di grado, ascendente o discendente, e quasi mai con un intervallo dominante-tonica; se dunque essa è affidata al basso è quasi impossibile realizzare alla fine una cadenza perfetta autentica. Nell'esercizio svolto da studente il problema viene risolto impiegando un *cantus firmus* inventato *ex novo* da Zelter caratterizzato da frequenti intervalli di quinta. In questo movimento, invece, in cui l'ultimo frammento del corale (*Ab2*) si conclude con una discesa di grado, Mendelssohn adotta un'altra soluzione: trasferisce *Ab2* al soprano, così da permettere al basso di effettuare una cadenza autentica perfetta.

³² SCHULZE, p. 192.

³³ Così infatti lo ritengo. La considerazione della "estraneità" della prima strofa mi sembra assai debole, e invece è ovvio che il titolo si riferisca ad un testo più noto, cui è più direttamente legata la melodia impiegata in questa composizione. Per quanto riguarda la tripartizione bisogna ricordare che in *Christe, du Lamm Gottes* e *Jesu, meine Freude* è di diversa natura: pur essendo palese essa è incorporata in un ampio movimento unico e non c'è mutamento di organico. Delle cantate successive l'unica che è tripartita, come lo sarebbe *Wer nur den lieben Gott* privata del primo movimento, è *O Haupt voll Blut und Wunden; Vom Himmel hoch* infatti ha sei movimenti, *Ach Gott, vom Himmel* quattro, mentre *Wir glauben all'* ha un tipo di tripartizione, strettamente derivata dalla struttura del testo, che richiama *Christe, du Lamm Gottes*.

³⁴ Solo due cantate bachiane hanno il *cantus firmus* al basso (BWV 135 e BWV 3). Cfr. BASSO, II, pp. 306-307 e pp. 334-345.

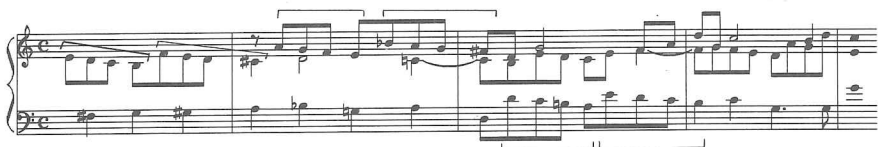
³⁵ TODD, *Education*, pp. 129-133.

³⁶ TODD, *Education*, p. 35.

L'ampio movimento è divisibile a grandi linee in tre sezioni corrispondenti alle due *Stollen* e all'*Abgesang*. Anche qui troviamo la successione, nelle entrate, archi-coro-corale (ai bassi), ma condotto in maniera molto più raffinata che nelle precedenti cantate. Il primo verso è introdotto da un motivo ricavato per diminuzione da *St1*, in crome per gli archi, in semiminime per il coro;



quando intervengono i bassi con il corale in valori di minime abbiamo la sovrapposizione simultanea dello stesso spunto a tre diversi valori metrici (miss. 9-13). Il secondo verso si apre con un nuovo motivo: una quartina di crome ricavata dalle prime quattro note di *Ab1* per inversione (o, se si vuole, dalle prime quattro di *Ab2*); l'ascesa cromatica della viola sottolinea l'avvio del nuovo episodio.



Mentre l'orchestra sviluppa questi motivi il coro propone *St2* seguito dai bassi. Da notare ancora i melismi del coro che sottolineano il testo, in particolare la sillaba «alle Zeit» che viene evidenziata anche da una sincope molto marcata.

Per la seconda sezione Mendelssohn si comporta diversamente che per *Jesu, meine Freude*, dove la seconda *Stolle* ritornellava la prima: qui egli mantiene lo schema della prima parte introducendovi motivi musicali nuovi. Il più significativo di essi è caratterizzato ritmicamente da un controttempo a botta e risposta fra gli archi:



Questo spunto si unisce con l'ascesa cromatica della viola nell'interludio fra terzo e quarto verso. La seconda sezione si conclude analogamente alla prima: gli archi riprendono il motivo discendente derivato da *Ab1* mentre il coro ripropone la forte sincope sulle parole «in al lem Kreuz».

La terza sezione interessa l'*Abgesang*. Essa fa uso di tutto il materiale tematico precedente aggiungendovi un fugato la cui quartina centrale di crome viene ripresa spesso nel contrappunto vocale e strumentale e deriva per diminuzione dalle ultime quattro note di *Ab1*:

Wer Gott dem Al-ler-höch-sten traut

Wer Gott dem Al-ler-höch-sten traut
Wer Gott dem Al-ler-höch-sten

Questa sezione sviluppa molti motivi introducendo perfino una finta ripresa a mis.78. Nella conclusione notiamo alcuni spunti molto raffinati: la scala discendente dei violini che trae spunto da *Ab2* e si ripete due volte a partire dal *Mi* e dal *La* (i suoni estremi di *Ab2*); l'impennata del coro e dell'orchestra sul verso «wer Gott dem *Allerhöchsten* traut» con l'uso insistente della testa di *Ab1* per accrescere il *climax*; la solenne e compatta conclusione isoritmica sull'ultimo verso, quasi a ribadire la solidità di colui «der hat auf keinen Sand gebaut».

Terzo movimento

Ancora una novità in questo movimento: è la prima aria scritta da Mendelssohn per una *Choralkantate*. Essa non si discosta dalle caratteristiche riassunte già più sopra all'inizio del capitolo. Due sono gli spunti melodici su cui è costruito questo movimento; il primo riguarda le due *Stollen*:

Er kennt die rech-ten Freu-den-stun-den er weiss wohl wenn es nütz-lich sei

mentre il secondo, dal carattere opposto al precedente, è riservato all'*Abgesang*:

So kommt Gott ob wir uns ver-sehn so kommt Gott ob wir uns ver-sehn

Per il resto l'aria non presenta motivi interessanti dal punto di vista formale o vocale. Per un giudizio della sorella del compositore su quest'aria rimando al passo della lettera citato all'inizio del capitolo.

Quarto movimento

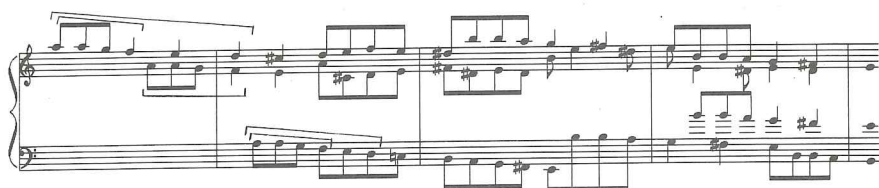
Anche questo movimento presenta un tratto originale, ossia la riunione della massa corale che realizza all'unisono la melodia del corale mentre all'orchestra rimane il compito di completare l'armonia e di sviluppare il gioco contrappuntistico.

Per le due *Stollen* l'orchestra fa uso di due motivi; il primo si riallaccia all'episodio in controtempo che già s'è visto nel secondo movimento:

il secondo, invece, è un fugato su un tema nuovo che si può ancora ricondurre, per diminuzione, a *Ab2*:



Il passaggio dalle *Stollen* all'*Abgesang* non è evidenziato da una forte cesura, come una cadenza o il passaggio da contrappunto ad omoritmia, bensì dall'introduzione di nuovo materiale tematico che può essere visto come diminuzione di *Ab2* (di cui mantiene la successione intervallare di toni e semitoni) o più propriamente come diminuzione delle prime quattro note di *St2* (di cui conserva accenti forti e deboli): in questa seconda veste essa si presenta più spesso.



Alla conclusione, dopo uno stretto su quest'ultimo tema, il coro torna ad espandersi a quattro voci ripetendo solennemente l'ultimo verso in omoritmia con gli strumenti all'unisono.

Quanto le prime due cantate erano simili fra loro per impianto formale, tanto questa si differenzia da esse per la ricchezza di novità. Nuovo per Mendelssohn è il *Kantionalsatz* in posizione d'apertura; nuova è pure l'aria solistica ed anche la tecnica del corale all'unisono viene impiegata per la prima volta. Da tutti questi elementi si ricava l'impressione che questa *Choralkantate* costituisca per Mendelssohn un esperimento formale condotto provando un gran numero di possibilità tecniche originali. Il rischio di un simile esperimento poteva essere quello di scrivere un'opera squilibrata nelle sue proporzioni, come già era avvenuto per il mottetto *Jesu, meine Zuversicht* del 1824: a mio avviso, invece, *Wer nur den lieben Gott* è una composizione pienamente riuscita.

Mendelssohn stesso doveva avere di questa cantata una considerazione maggiore che non delle due precedenti: ricaviamo questa convinzione innanzitutto dal fatto che l'autore la portò con sé al suo primo viaggio in Inghilterra assieme ad altre opere di pregio (*L'Hora est* e il *Quartetto* in La minore op. 13); dall'altro dalla già citata lettera ad Hauser del 16 marzo 1834, in cui confrontando la sua cantata con quella omonima di Bach (BWV 93) dice di trovare alcuni punti meglio realizzati nella sua che non in quella del suo grande predecessore (altri, invece, sarebbero meno buoni). A prescindere dalla legittimità di un simile confronto, a noi interessa rilevare come Mendelssohn avesse coscienza della qualità della sua composizione. Dalla stessa

1. *Chor*

O Haupt voll Blut und Wunden!
voll Schmerz und voller Hohn!
O Haupt, zu Spott gebunden
mit einer Dornenkron!
O Haupt, sonst schön gekrönt
mit höchster Ehr und Zier
jetzt aber höchst verhöhnet
gegrüßet seyst du mir!

2. *Aria*

Du dessen Todeswunden
die sünd'ge Welt versöhnt
den sie dafür gebunden
den sie mit Schmach gekrönt!
Der Schmerzen litt und Plagen
für mich am Kreuze hier
der meine Sünd' getragen,
gegrüßet seyst du mir!

3. *Choral*

Ich will hier bey dir stehen
verachte mich doch nicht
von dir will ich nicht gehen,
wenn mir das Herz schon bricht
wenn ich einst werd' erblassen
in letzter Todespein
als dann will ich dich fassen
und noch dein eigen sein.
Amen!

- (1. O capo coperto di sangue e di ferite, pieno di dolore e di scherno, o capo, circondato per beffa con una corona di spine, o capo, altrimenti ben coronato con il massimo onore ed ornamento, ma ora deriso in sommo grado, ricevi il mio saluto!
2. Tu, le cui ferite mortali il mondo peccatore accorda, tu che sei stato legato da lui per questo, tu che lui ha coronato con umiliazione! I dolori hai patito e i tormenti per me qui sulla croce, tu che hai tolto la mia colpa, ricevi il mio saluto!
3. Voglio rimanere accanto a te, non mi trascurare; non voglio andare via da te, se il cuore già mi si spezza, se un giorno impallidirò nell'ultima pena mortale, allora ti voglio prendere ed essere ancora tuo. Amen!)

Dalla testimonianza di Mendelssohn stesso sappiamo che il primo impulso alla composizione di questa cantata provenne da uno stimolo visivo, ossia dal quadro di

Castillo y Saavedra che rappresenta il ritorno di Giovanni e Maria dal Calvario. Per Mendelssohn la scena della passione doveva avere un legame immediato con una ben precisa composizione: la *Matthäuspasion* di Bach di cui promosse lo studio fino a farla eseguire il giorno 11 marzo 1829. All'interno di questa grande composizione il corale *O Haupt voll Blut und Wunden* interviene ben cinque volte a caratterizzare l'evento della passione: ad accrescerne l'intensità emotiva Bach sceglie cinque diverse strofe del corale che realizza con una complessità armonica e cromatica sempre crescente. Era perciò inevitabile che Mendelssohn scegliesse di adottare questo corale per esprimere le impressioni ricavate dal quadro di Castillo y Saavedra;³⁸ non è poi escluso che Mendelssohn abbia voluto consciamente fare un atto di omaggio a Bach optando per questo *Kirchenlied*.

Un elemento caratteristico di tutta la cantata è dato dall'ambiguità tonale: «sono contento del pezzo, del quale nessuno saprà se procede in Do minore o in Mi bemolle maggiore»³⁹ aveva scritto Mendelssohn alla sorella Fanny quando ne aveva appena intrapreso la composizione; e poi mantenne fino in fondo l'alternanza fra le due tonalità. Essa non si verifica solo all'interno della strofa, ma governa anche la forma generale della cantata: mentre i movimenti esterni sono in Do minore, quello mediano è in Mi bemolle maggiore. La melodia stessa del corale, di H. L. Hassler, è soggetta a questa ambivalenza.⁴⁰

Delle numerose strofe del corale di Paul Gerhardt, Mendelssohn ne utilizza due per i movimenti esterni (la prima e la sesta), mentre per l'aria solistica adotta un testo che pur non facendo parte del *Lied* tradizionale⁴¹ ne ricalca perfettamente la struttura metrica e rimica; e ad un esame più attento si nota che questa strofa adopera parecchie parole della prima («Wunden», «versöhnt», «gebunden», «gehört») e ne mutua intatto l'ultimo verso. Ignoto è l'autore di questa strofa interpolata, ma assai convincente e verosimile mi appare l'ipotesi di R. L. Todd che lo identifica con lo stesso Mendelssohn.⁴²

Primo movimento

È la parte più elaborata e significativa di tutta la composizione, ed è l'ultimo esempio di *cantus firmus* coralistico ai soprani con *Choralbearbeitung* delle altre voci. Dal punto di vista

³⁸ TODD, *Passion*, pp. 5-6 sostiene che anche se Mendelssohn non avesse conosciuto la *Matthäuspasion* di Bach avrebbe ugualmente scelto questo corale che costituisce anche l'inizio di *Der Tod Jesu* (del 1755) di Carl Heinrich Graun, la composizione sacra più conosciuta a Berlino prima del *revival* bachiano del 1829, abitualmente eseguita anche negli anni successivi dalla *Singakademie*.

³⁹ «ich freue mich auf das Stück von welchem niemand wissen wird, ob es in c moll oder in es dur geht».

⁴⁰ TODD, *Passion*, pp. 6-9 conduce una rapida indagine sull'armonizzazione di questo corale in Bach, Graun e J. A. Hiller e discute anche la lettura modale che ne dà Kirnberger nel suo libro *Die Kunst des reinen Satzes*, II, p. 47.

⁴¹ WERNER R., *FMB*, p. 70 sostiene che si tratta di una strofa meno nota del corale.

⁴² TODD, *Passion*, p. 14. Sappiamo infatti che Mendelssohn coltivò sempre interessi letterari, tradusse in versi l'*Andria* di Terenzio e scrisse anche il *Moses*, un libretto per un oratorio che il suo amico A. B. Marx mise in musica (cfr. WERNER E., *Leben*, pp. 299-300).

formale è tripartito: la prima sezione interessa le due *Stollen*, la seconda i primi due versi dell'*Abgesang* e la terza gli ultimi due di esso. L'elemento più appariscente è dato dalla presenza in partitura di viole e violoncelli divisi⁴³ che sembrano quasi costituire un quartetto concertante⁴⁴ e conferiscono al movimento un timbro scuro e velato.

La prima sezione si apre con un'introduzione strumentale che elabora motivi propri non desunti dal corale, il primo verso del quale viene anticipato dal coro in valori diminuiti.

O Haupt voll Blut und Wunden
O Haupt voll Blut und Wunden
O Haupt voll Blut und Wunden
O Haupt voll Blut und Wunden

La melodia del corale viene raddoppiata da tutti gli strumenti a timbro chiaro: violini, flauti, oboi, clarinetti. Dopo l'interludio strumentale il coro prepara il secondo verso del corale elaborando a valori diminuiti *St1* e *St2*.

voll Schmerz und voll-ler Hohn
den
voll Schmerz und voll-ler Hohn
den
voll Schmerz und voll-ler Hohn
den
voll Schmerz und voll-ler Hohn
den

Esaurita la prima *Stolle* senza soluzione di continuità subentra la seconda, che è una ripresa variata ed abbreviata della prima. Tutta la prima sezione è impostata essenzialmente nella tonalità di Do minore, salvo concludere alla dominante di Fa minore.

La seconda sezione interrompe il flusso scorrevole di quartine di crome del quartetto concertante: viole e violoncelli avviano ora l'*Abgesang* con accordi bene scanditi. Il coro introduce il primo verso elaborando in maniera ancora differente *St1*. Con l'intervento dei soprani osserviamo l'ambiguità tonale: *Ab1* viene avviato in Mi bemolle maggiore, ma subito deviato a Do minore, tonalità in cui vengono armonizzate le ultime note di esso; ma sul prolungamento dell'ultima nota - fiorita con suoni estranei al corale tradizionale! - si ritorna a Mi bemolle maggiore. Concluso il verso, subito il coro introduce il nuovo con una figurazione non riconducibile agli incisi melodici del corale.⁴⁵

⁴³ Mendelssohn adotterà i violoncelli divisi anche in *Verleih uns Frieden* e, più tardi, viole e violoncelli divisi anche nel quarto movimento della cantata *Vom Himmel hoch*.

⁴⁴ Bisogna limitare quanto sostenuto da PRITCHARD, p. 18, secondo cui il contrappunto di questi strumenti procede a quattro parti reali; in realtà, soprattutto nella prima parte, frequentissimi sono i raddoppi diretti (viola con viola, violoncello con violoncello) o incrociati (una viola con un violoncello, l'altra viola con l'altro violoncello).

⁴⁵ PRITCHARD, p. 18 riconduce questo spunto ancora a *St1*; è una lettura a mio avviso un po' forzata: l'unico elemento in comune è l'intervallo iniziale ascendente e la successiva discesa.

mit höch-ster Ehr und Zier mit höch-ster Ehr und Zier

mit höch-ster Ehr und Zier

In questo verso l'ambiguità tonale si esprime in modo esattamente contrario che in precedenza: le ultime note di *Ab*2 fanno parte di una cadenza in Mi bemolle maggiore, ma sul prolungamento dell'ultima nota si "scivola" in Do minore. A questo punto la seconda sezione potrebbe considerarsi conclusa, ma per motivi di proporzioni e di equilibrio nella forma Mendelssohn fa ripetere i due versi dell'*Abgesang* dal coro, senza che il corale intervenga; lo spunto del coro è ancora in qualche modo legato a *Stl*:⁴⁶

Haupt sonst schön ge-krönt

Haupt sonst schön ge-krönt

La terza sezione comincia a mis. 88 con una falsa ripresa dell'introduzione orchestrale iniziale. Dalla mis. 92 c'è una effettiva ripresa delle prime sei battute del movimento su cui si innesta l'intervento del coro: esso congiunge un'ulteriore elaborazione di *Stl* con *Ab*3:

jetzt a-ber höchst ver-höh-net jetzt a-ber höchst ver-höh-net

jetzt a-ber höchst ver-höh-net jetzt a-ber höchst ver-höh-net

In corrispondenza dell'intervento dei soprani il quartetto concertante assume un ritmo in controttempo: questo artificio potrebbe sottolineare il senso di scherno e di derisione contenuto nel testo «jetzt aber höchst verhöhnet». ⁴⁷ Con l'ultimo verso ancora una volta l'ambigui-

⁴⁶ Lo spunto motivico esposto dai contralti ha forti affinità con la coda del tema di apertura e chiusura del primo movimento del *Salmo 115 Non nobis, Domine* op. 31 (mis. 15 bassi e tenori; mis. 19 soprani; mis. 30 soprani; mis. 91 tenori e bassi; mis. 95 soprani con i relativi raddoppi strumentali), motivo che si ripresenta anche nel quarto movimento (miss. 62-65 soprani; miss. 70-72 soprani e relativi raddoppi strumentali). La composizione della *Psalmkantate* fu conclusa due mesi dopo quella della *Choralkantate*.

⁴⁷ Cfr. analogamente, anzi in maniera più marcata, il quarto movimento della cantata *Christ lag in Todesbanden* BWV 4 di Bach alle parole «ein Spott aus dem Tod ist worden». Tuttavia Mendelssohn è generalmente meno legato alle singole parole del testo; inoltre egli aveva già adottato ampiamente questo artificio stilistico nella cantata *Wer nur den lieben Gott*, ma senza questa connessione con le parole.

tà tonale: dopo una cadenza a Do minore il coro - privo di quartetto e di basso strumentale - realizza omoritmicamente *Ab4* portandosi alla cadenza conclusiva di Mi bemolle maggiore, l'orchestra riprende e torna a Do minore concludendo, dopo una breve coda, alla dominante con una cadenza sospesa.⁴⁸

Secondo movimento

Come l'aria della cantata precedente, anche questa ha una costruzione formale assai lineare e si avvale di due spunti melodici, uno per le *Stollen* e l'altro per l'*Abgesang*.

Du des- sen To- des- wun- den die sünd- ge Welt ver- stönt
 der Schmer- zen litt und Pla- gen der mei- ne Sünd ge- tra- gen

C'è un arricchimento nella scrittura strumentale, poiché gli strumenti a fiato svolgono una parte autonoma, soprattutto nella sezione centrale del movimento e alla fine.

Indubbio elemento di interesse è la comparsa del corale in quest'aria: se pur non costituisce il fondamento del materiale tematico, esso viene citato due volte con l'*incipit* di *St1*: dapprima nella parte iniziale del cantante, quindi alla conclusione dai fiati.

La parte del cantante, pur non comportando elementi virtuosistici, è più impegnativa: troviamo qualche passaggio vocalizzato, ma soprattutto un costante impiego del registro più acuto, al punto che è da postulare l'esecuzione di un baritono, anziché di un basso.⁴⁹ R. Werner lamenta qualche difetto nella declamazione non sempre limpida, dovuta ad uno sforzo verso una melodizzazione popolareggiante.⁵⁰

L'ambiguità tonale che aveva caratterizzato il primo movimento è presente anche qui; il punto più evidente è proprio in la conclusione: alle miss. 138-142 il solista canta il penultimo verso ancorato saldamente in Mi bemolle maggiore, mentre l'ultimo attraversa una sospensione (cfr. l'accordo di quarta e sesta a mis. 145 e la stasi orchestrale) per poi "scivolare" ancora una volta in Do minore; è in questo momento che comincia la coda e il flauto propone l'*incipit* di *St1*, finito il quale gli archi riprendono a suonare e concludono il movimento in Mi bemolle maggiore.

Terzo movimento

L'architettura di questo movimento è assai semplice: i versi del corale sono armonizzati

⁴⁸ Secondo TODD, *Passion*, p. 13 l'alternanza delle due tonalità avrebbe un riscontro anche nel testo musicato: essa infatti tradurrebbe la doppia natura di Cristo - quella umana e quella divina - che nel testo sono compresenti.

⁴⁹ E ben si comprendono le riserve di Hauser, il quale si lamentava che Mendelssohn scrivesse parti di basso così acute. Cfr. sopra la lettera a Devrient del 25 settembre 1830.

⁵⁰ WERNER R., *FMB*, p. 71.

omoritmicamente e sostenuti da un incessante tremolo di crome agli archi. Il senso di compattezza che ne deriva traduce l'idea contenuta nel testo, una proclamazione decisa di fede; analogo significato ha la figurazione data dal salto di ottava e dallo sforzato che si incontra ai bassi e ai corni: è l'unico motivo che anima gli interludi fra verso e verso e si espande gradatamente agli altri strumenti dell'orchestra.

Dal punto di vista tonale osserviamo che l'ambiguità si avverte - come nei due movimenti precedenti - soprattutto alla fine. L'ultimo verso del corale cadenza a Mi bemolle maggiore e sul prolungamento dell'ultima nota il coro ripete l'ultimo verso tornando a Do minore. L'*amen* conclusivo conferma con la sua cadenza plagale la tonalità minore che sull'ultimo accordo diventa maggiore mediante la terza piccarda.

4.7. Vom Himmel hoch

1
Vom Him- mel hoch da komm ich her Ich bring euch gu- te neu- e Mär

2
3
4
Der gu- ten Mär bring ich so viel da- von ich sing'n und sa- gen will

1.

Vom Himmel hoch, da komm ich her,
ich bring euch gute neue Mär.
Der guten Mär bring ich so viel,
davon ich sing'n und sagen will.

Euch ist ein Kindlein heut geboren
von einer Jungfrau auserkorn.
Ein Kindelein, so zart und fein,
das soll euer Freud und Wonne sein.

2. *Aria*

Es ist der Herr Christ, unser Gott,
der will euch führn aus aller Not.
Er will euer Heiland selber sein,
von allen Sünden machen rein.
Er bringt euch alle Seligkeit
die Gott, der Vater, hat bereit.

3. Choral

Er bringt euch alle Seligkeit
die Gott, der Vater, hat bereit,
daß ihr mit uns im Himmelreich
sollt leben nun und ewiglich.

4. Aria

Sei willkomm, du edler Gast,
den Sünder nicht verschmähet hast,
und kommst ins Elend her zu mir
wie soll ich immer danken dir?

Und wär die Welt vielmal so weit,
von Gold und Edelstein bereit,
so wär sie doch dir viel zu klein
zu sein, ein kleines Wiegelein.

5. Arioso

Das also hat gefallen dir,
die Wahrheit anzuzeigen mir.
Wie alle Welt Macht, Ehr und Gut
vor dir nichts gilt, nichts hilft noch tut.

6. Schlußchor

Lob, Ehr sei Gott im höchsten Thron,
der uns schenkt seinen ein'gen Sohn;
des freuen sich der Engel Schar,
und singen uns solch neues Jahr.⁵¹

- (1. Dall'alto dei cieli vengo quaggiù e vi porto buone novità. Di buone novelle ne porto molte e di esse vi voglio cantare e parlare. Oggi è nato per voi un bimbo da una vergine prescelta. Un bambino così tenero e delicato che sarà per voi gioia e delizia.
2. È Cristo Signore, nostro Dio, che vi condurrà via da ogni male. Sarà lui stesso il vostro Salvatore e vi purificherà da tutti i peccati. Egli vi porta ogni felicità che Dio, il Padre, ha preparato.

⁵¹Nel diario di viaggio (GB-Ob MDM g. 2) Mendelssohn si annotò a c. 21r la melodia di *Vom Himmel hoch* come segue:



3. Egli vi porta ogni felicità che Dio, il Padre, ha preparato, perché possiate vivere con noi nel regno dei cieli ora e sempre.
4. Sii benvenuto, nobile ospite, che non hai disdegnato il peccatore e vieni qui da me nella miseria, come potrò mai ringraziarti? E se il mondo fosse molto più vasto, coperto di oro e pietre preziose, sarebbe ancora troppo piccolo per te per essere una piccola culla.
5. Questo dunque ti è piaciuto, di mostrarmi la verità. Come tutto il potere, l'onore e i beni del mondo a nulla valgono di fronte a te, a nulla servono e nulla fanno.
6. Lode e onore a Dio nel più alto dei troni, che ci dona il suo unico figlio; di ciò si rallegra la schiera degli angeli, e ci canta questo nuovo anno).

Di tutte le *Choralkantaten* mendelssohniane *Vom Himmel hoch* è quella che segue maggiormente il principio della multisezionalità: essa è composta infatti da sei movimenti ben differenziati per l'organico impiegato, per lo stile e le dimensioni. La successione dei movimenti corrisponde, a grandi linee, a quella della tipica cantata bachiana con la sola differenza che qui troviamo il *Kantionalsatz* in posizione intermedia anziché in conclusione. L'organico orchestrale e vocale giunge in questa cantata alla massima espansione: accanto ad un coro a cinque voci (per la prima volta!) c'è un'orchestra che prevede assieme agli archi un massiccio spiegamento di fiati. Inoltre, solo in questa cantata è richiesto l'intervento di due cantanti solisti.

Contrariamente alla cantata precedente, qui Mendelssohn non si lega imprescindibilmente al materiale tematico desunto dal corale, ma preferisce piuttosto introdurre ampie sezioni di libera invenzione.

Primo movimento

Questo movimento, il più lungo di tutte le cantate, è costituito da una ampia fantasia su corale il cui assetto è del tutto libero e si discosta dagli schemi dei cori d'apertura delle precedenti cantate; e suddiviso in tre grandi sezioni, delle quali solo la seconda e la terza fanno uso delle linee melodiche del corale.

Prima sezione. La figurazione iniziale degli archi è mutuata dall'inizio della prima delle *Canonische Veränderungen* sul medesimo corale (BWV 769) di Bach:⁵² questa parodia costituisce un ulteriore omaggio di Mendelssohn al suo grande predecessore, omaggio tanto più significativo se si considera che Mendelssohn rifuggiva dall'idea di copiare pedissequamente le opere di Bach.

⁵² Si noti anche che entrambe le composizioni sono in tonalità di Do maggiore; un analogo disegno melodico si trova anche nella parte degli archi all'inizio dell'*Oratorio di Natale* BWV 248 e nel preludio sul corale *Christe, du Lamm Gottes* BWV 619 dell'*Orgelbüchlein*.

Mendelssohn

Bach

Esaurita l'introduzione orchestrale interviene il coro che lungo tutta la prima sezione alterna momenti contrappuntistici ed omoritmici, elaborando liberamente a cinque voci (i soprani sono divisi) spunti vari; il testo è dato dalla prima strofa del corale.

Seconda sezione. È tutta formata da un intreccio contrappuntistico che sviluppa in numerose imitazioni il primo verso del corale per diminuzione:

solo verso la fine il coro ritorna ad una scrittura più omoritmica che conduce ad una cadenza. B. W. Pritchard osserva⁵³ come questa seconda sezione - che interessa la seconda strofa - sia realizzata con un procedimento un po' monotono, poiché la figurazione ritmica

si ripete in maniera pressoché invariata e lo schema delle modulazioni è assai limitato. In conclusione c'è un accenno di ripresa (a partire da mis.152) cui seguono episodi liberi che preludono alla terza sezione.

Terza sezione. Un breve crescendo degli archi prepara l'"esplosione" della terza sezione che è costituita da un'armonizzazione semplice del corale sul testo della seconda strofa, cioè il

⁵³ PRITCHARD, p. 20.

nucleo del messaggio dell'angelo. L'orchestra, al gran completo e al massimo del volume sonoro, raddoppia le parti del coro che, in ossequio alla tradizionale armonizzazione del corale, viene ora ridotto a quattro parti. L'effetto complessivo è di solennità maestosa, anche se un po' ridondante, che contrasta forse eccessivamente con il carattere della sezione precedente.

Sostanzialmente corretta mi sembra l'annotazione di B. W. Pritchard, secondo il quale questo movimento è una commistione di espedienti stilistici e desta impressione più per la sua atmosfera generale che per i suoi meriti tecnici.⁵⁴

Secondo movimento

Quest'aria, il cui testo è formato dalla terza strofa del corale e dai primi due versi della quarta, non ha differenze stilistiche sostanziali da quelle delle precedenti cantate. È piuttosto breve ed ha un solo motivo dominante:



Diversamente dalla cantata precedente il cantante solista è definito qui baritono: in realtà l'ambito impiegato è lo stesso in entrambi i casi, e identico è il tipo di scrittura; si può ipotizzare quindi verosimilmente che anche per quest'aria Mendelssohn abbia avuto in mente la voce dell'amico Devrient, anche se egli non ne fa il minimo cenno nelle sue lettere.⁵⁵ Per un giudizio generale su quest'aria e su quella successiva da parte della sorella del compositore rimando al passo della lettera citato all'inizio del capitolo.

Terzo movimento

È un *Kantionalsatz* con il coro ridotto a quattro parti in conformità alla tradizionale armonizzazione del corale. Essa è solo in parte simile a quella della terza sezione del primo movimento: dove se ne discosta, Mendelssohn introduce una maggiore ambiguità tonale arricchendo il quadro armonico.

Quarto movimento

Quest'aria costituisce - accanto al primo movimento - uno dei momenti di maggiore interesse di tutta la cantata. Rispetto alla precedente aria del baritono, essa si presenta assai più ricca di spunti melodici ed anche la strumentazione è piuttosto ricercata: flauti e clarinetti sono divisi e degli archi Mendelssohn mantiene solo viole e violoncelli, divisi e quasi sempre a quattro parti reali. Il testo è costituito dalla nona e decima strofa del corale. La forma musicale è piuttosto libera, ma non si tratta di un *Lied durchkomponiert*: accanto al tema con cui il solista inizia, che si ripresenta anche a metà e a fine movimento, c'è un tema in valori di

⁵⁴ PRITCHARD, p. 18.

⁵⁵ Troviamo arie per baritono anche nella *Psalmkantate Non nobis, Domine* op. 31, che si colloca fra le due *Choralkantaten* summenzionate, e nella successiva *Ach Gott, vom Himmel*.

semicroma affidato agli strumenti (e a valori di croma al canto) che viene ripreso ripetutamente a canone e interviene quasi come un *refrain* fino alla fine del movimento.

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in G major, 2/4 time, with lyrics "sei wil- le- komm du e- dler Gast". The piano accompaniment features a rhythmic motif in the right hand and a more active bass line in the left hand, with dynamic markings like "f11", "f12", "cl1", and "cl2".

Si noti la stretta affinità fra quest'ultimo motivo e il tema principale dell'ouverture *Die schöne Melusine* op. 32 (composta oltre tre anni più tardi). Secondo R. Werner tutta l'aria ha un carattere natalizio e somiglia ad una ninna nanna:⁵⁶ questa interpretazione trova riscontro, a mio avviso, anche nell'andamento cantilenante di tutta la seconda sezione del primo movimento.

Quinto movimento

Più che di un movimento vero e proprio si tratta di un episodio di raccordo. La dodicesima strofa del corale viene musicata come arioso per baritono⁵⁷ accompagnato dai soli archi che procedono per accordi ribattuti. Con una cadenza d'inganno al sesto grado questo movimento confluisce direttamente nel successivo.

Sesto movimento

Questo movimento vuole riunire in sé due diversi tipi di conclusione: uno che riproponga il corale nella sua sobria, ma solenne autorità, l'altro invece che riprenda i motivi festosi e di grande spiegamento sonoro - quasi da fanfara - del primo movimento. Mendelssohn opera questa fusione in modo indubbiamente originale, anche se a mio avviso non del tutto convincente ed equilibrato.

Il movimento si apre con rapidi arpeggi degli archi e un motivo ai fiati che richiama il motivo di apertura della cantata, ma molto più ritmicamente scandito. Interviene poi il coro che all'unisono canta i primi due versi del corale: i fiati rispondono ad eco con il secondo di essi. Il coro esegue ancora il terzo verso, ma la risposta dei fiati è ora di libera invenzione. Cessa così il ricorso a materiale tematico desunto dal corale e Mendelssohn si rivolge ora a motivi diversi: così, anche se il coro procede fino alla fine ancora omoriticamente a somiglianza di una realizzazione coralistica, il tono generale è improntato a gioiosa esultanza, in linea con il contenuto del testo (che corrisponde alla quattordicesima strofa del corale). Questo effetto

⁵⁶ WERNER R., *FMB*, p. 72.

⁵⁷ Abbiamo così un debole richiamo al principio della *Umschichtigkeit*, l'alternanza dei solisti all'interno della cantata.

è esaltato verso la fine con la ripresa dei ritmi puntati iniziali e con l'espansione del coro che torna da quattro a cinque voci: il finale ribadisce il carattere maestoso e altisonante di questo movimento in cui peraltro la presenza del corale sembra quasi costretta a viva forza.

Se da un lato questa cantata ci testimonia un maggiore avvicinamento al modello bachiano, soprattutto nella multisezionalità e nell'articolazione dei vari momenti (oltre al più diretto omaggio nella parodia iniziale), dall'altro ci conferma la disposizione tutta personale con cui Mendelssohn interpretava il testo da musicare. Due infatti sono i soggetti che egli evidenzia: il giubilo per la nascita di Cristo e la meditazione sull'evento stesso, che trovano espressione il primo nel ricco e a volte sovrabbondante quadro sonoro dei movimenti esterni, il secondo nell'atmosfera più raccolta dei movimenti intermedi, in particolare nell'aria del soprano.

Un discorso a parte merita l'orchestrazione. Già nella precedente cantata l'orchestra si era espansa e l'apporto degli strumenti a fiato andava oltre al mero raddoppio delle parti. Ora questo processo si estende con l'introduzione dei timpani, la cui presenza è determinante nei movimenti esterni, e delle trombe. La scelta dell'organico si dimostra raffinata e tesa a realizzare accuratamente un'atmosfera sonora confacente alle diverse caratteristiche di ogni movimento.

4.8. *Wir glauben all' an einen Gott*



Wir glau- ben all' an ei- nen Gott Schöp- fer Him- mels und der Er- den
Wir glau- ben auch an Je- sum Christ sei- nen Sohn und un- sern Her- ren
Wir glau- ben an den heil- gen Geist Gott mit Va- ter und dem Soh- ne

Wir glauben all' an einen Gott,
Schöpfer Himmels und der Erden,
der sich zum Vater geben hat,
daß wir seine Kinder werden,
er will uns allzeit ernähren,
Leib und Seel auch wohl bewahren,
allem Unfall will er wehren,
kein Leid soll uns widerfahren.
Er sorget für uns, hüt und wacht,
es steht Alles in seiner Macht.⁵⁸

⁵⁸ Il manoscritto F riporta il testo «in seiner Hand».

Wir glauben auch an Jesum Christ,
 seinen Sohn und unsern Herren,
 der ewig bei dem Vater ist,⁵⁹
 gleicher Gott von Macht und Ehren,
 von Maria der Jungfrau
 ist ein wahrer Mensch geboren
 durch den heil'gen Geist im Glauben
 für uns, die wir war'n verloren,
 am Kreuz gestorben, und vom Tod
 wieder auferstanden durch Gott.

Wir glauben an den heil'gen Geist,
 Gott mit Vater und dem Sohne,
 der aller Schwachen Tröster heißt,⁶⁰
 und mit Gaben zieret schöne
 die ganze Christenheit auf Erden
 hält in einem Sinn gar eben.⁶¹
 Hier alle Sünd vergeben werden,⁶²
 das Fleisch soll auch wieder leben.
 Nach diesem Elend ist bereit
 ein Leben uns in Ewigkeit.
 Amen.⁶³

(1. Crediamo tutti in un solo Dio, creatore del cielo e della terra, che si è offerto come Padre affinché diventassimo suoi figli. Egli ci nutrirà sempre, custodirà corpo ed anima, impedirà ogni sventura, nessun dolore potrà capitarci, egli provvede a noi, ci protegge e

⁵⁹ Il manoscritto F riporta il testo «der ewig beiden Vater ist».

⁶⁰ Entrambi i manoscritti F e Ox riportano il testo «der aller Blöden Tröster heißt»; la parola «Blöden» però ha subito uno slittamento semantico che le ha conferito un significato così negativo (attualmente infatti essa trova l'equivalente italiano nelle parole «deficiente, stupido, cretino») da non potersi affatto impiegare in una eventuale trascrizione moderna.

⁶¹ Il manoscritto F riporta il testo «hält in einem Sein».

⁶² Il manoscritto Ox riporta il testo «hier alle Sünder Guten werden».

⁶³ In un quaderno di schizzi (GB-Ob MDM c. 47) Mendelssohn si annotò a c. 28v la melodia di *Wir glauben all'* come segue:



- su di noi veglia, tutto sta in suo potere.
2. Crediamo anche in Gesù Cristo, suo Figlio e nostro Signore, che sta in eterno accanto al Padre, Dio insieme di potere e di gloria; dalla vergine Maria è nato un vero uomo mediante lo Spirito Santo nella fede; per noi che eravamo perduti è morto sulla croce ed è risorto nuovamente dalla morte per volere di Dio.
 3. Crediamo nello Spirito Santo, Dio con il Padre ed il Figlio, che è detto il consolatore di tutti i deboli e ci adorna con i suoi doni, tutti i cristiani della terra mantiene in una fede; qui ogni peccato sarà rimesso: anche la carne rivivrà. Dopo questa miseria è pronta per noi una vita per l'eternità. Amen.)

A differenza della cantata precedente, che attraverso la multisezionalità e il ricorso a due solisti si avvicina più di tutte al modello di *Kirchenkantate* bachiana, *Wir glauben all'* ripropone un assetto formale affine ai primi due esperimenti mendelssohniani in tale genere compositivo, *Christe, du Lamm Gottes* e *Jesu, meine Freude*. Essa infatti, pur suddivisa in due movimenti (apparentemente) e in tre sezioni (effettivamente), dà l'impressione di un'unica grande proposizione musicale, molto coerente ed unitaria nei mezzi compositivi impiegati: manca addirittura il contrasto del movimento centrale con quelli esterni. La tripartizione della cantata ricalca la tripartizione del testo, che è la versione tedesca di Lutero del *Credo* latino.

R. Werner sostiene che il contenuto del testo, ossia la professione di fede, ha un valore comunitario che non lascia spazio alcuno ad impressioni soggettive: per questo la cantata consta di un solo grande coro;⁶⁴ che Mendelssohn abbia così interpretato il testo è indubbiamente verosimile, ma non è vero che il *Credo* esiga di per sé una esecuzione esclusivamente corale: lo dimostrano tutte quelle *Messe* nelle quali alcune sezioni del *Credo* sono affidate a solisti e duetti.⁶⁵

Nell'uso della melodia del corale Mendelssohn si dimostra più libero che mai: egli impiega infatti solamente i primi due versi del corale⁶⁶ creando *ex novo* i rimanenti;⁶⁷ inoltre il corale viene trattato come *cantus firmus* in tutte quattro le voci in modo equivalente.

Primo movimento

Mentre nella cantata *Vom Himmel hoch* l'omaggio di Mendelssohn a Bach si esprimeva attraverso la parodia delle *Canonische Veränderungen*, in *Wir glauben all'* esso appare

⁶⁴ WERNER R., *FMB*, p. 73.

⁶⁵ Si veda ad esempio la cosiddetta *Messa in Si minore* BWV 232 di Bach e in particolare i n. 3 e n. 7 del *Credo*, che sono rispettivamente un duetto ed un'aria solistica.

⁶⁶ Anche quando adotta questo corale nel *Paulus* (n. 35), Mendelssohn cita solo le prime due linee melodiche del corale.

⁶⁷ Imprecisa è l'osservazione di PRITCHARD, pp. 15-16, secondo il quale Mendelssohn riserva l'esposizione integrale della lunga melodia per l'ultima sezione e si contenta di costruire le prime due sezioni sulla sua frase iniziale.

ancora come parodia non più melodica, bensì stilistica, di un'altra opera bachiana: il *Credo in unum Deum*, prima sezione del *Symbolum Nicenum* della *Messa in Si minore* BWV 232. Notevoli sono le analogie fra le due composizioni: innanzitutto il movimento incessante per semiminime del basso strumentale che, costante fino in fondo in Bach, è seguito in Mendelssohn da un lungo pedale; in secondo luogo l'intervento del coro che propone come soggetto di fugato una melodia con la medesima valenza: in Mendelssohn il primo verso del corale su testo tedesco, in Bach l'*incipit* del *Credo* su testo latino; in entrambe le composizioni inoltre, esaurite le successive entrate del coro, vi sono ulteriori riprese del tema negli archi che solo a questo punto intervengono (bassi a parte, ovviamente); si osservi ancora che in entrambi i casi l'organico orchestrale è ridotto ai soli archi e la tonalità è di Re, maggiore in Bach e minore in Mendelssohn.⁶⁸ (Per tutti i riscontri si rimanda alla partitura riportata nel capitolo seguente).

Tutto il movimento è condotto come un ampio fugato che utilizza i primi due versi del corale; facilmente se ne riconoscono i motivi più salienti: l'esposizione iniziale, un canone (miss. 26-31), successive entrate a varie altezze tonali, una progressione, e infine il lungo pedale con gli stretti. Una cadenza plagale riconferma la tonalità di dominante.

Secondo movimento

All'inizio l'organico si amplia e ai fiati è affidata una solenne introduzione. Il moto ostinato dei bassi che aveva caratterizzato il movimento precedente passa ora ai violini, all'unisono in quasi tutta la parte e in valori di crome. Al di fuori di queste differenze più evidenti la struttura formale è analoga a quella del primo movimento.

Terzo movimento

L'organico orchestrale viene arricchito ulteriormente dall'ingresso dei clarini, dei tromboni e dei timpani. Come in precedenza anche qui troviamo un'introduzione dei soli fiati, dal tono solenne e maestoso ribadito dall'uso dei clarini e dei timpani. Il fatto che questa introduzione manchi all'inizio del primo movimento, dove peraltro avrebbe potuto stare benissimo per ragioni di simmetria, ci induce a pensare che Mendelssohn abbia così voluto formulare l'avvio della cantata per conservare una maggiore affinità al modello bachiano che si era proposto, il *Credo* della *Messa in Si minore*.

Anche in questo movimento prosegue il moto incessante dei violini che si alternano in rapide figurazioni di terzine;⁶⁹ il coro procede all'unisono proponendo i primi due versetti del corale

⁶⁸ In realtà è improprio parlare della tonalità di Re maggiore per il *Credo* della *Messa* di Bach, poiché in esso vi sono forti influssi modalistici legati al modo misolidio: cfr. CHRISTOPH WOLFF, *Der stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs Spätwerk*, Wiesbaden, Franz Steiner 1968 (*Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Band VI*), pp. 83-89. Tuttavia va ricordato che Mendelssohn non sembra avere una sensibilità modale: cfr. sopra quanto detto, in generale, sulla sua interpretazione della modalità dei corali e, in particolare, sulla sua "lettura" armonica della cantata *O Haupt voll Blut und Wunden*.

⁶⁹ Giusta mi pare la supposizione di PRITCHARD, p. 16, per il quale la figurazione di terzine arpeggiate dei violini e delle viole che accompagna gli ingressi del coro nella terza sezione si riferisce quasi certamente alla Santa Trinità dei versi *Wir glauben an den Heiligen Geist, Gott mit Vater und dem Sohne*].

1. *Coro*

Ach Gott, vom Himmel sieh darein!
und laß dich deß erbarmen!
Wie wenig sind der Heiligen Dein,
verlassen sind wir Armen!
Dein Wort man nicht läßt haben wahr,
der Glaub ist auch verloschen gar
bei allen Menschenkindern.

Sie lehren eitel falsche List
was eigen Witz erfindet.
Ihr Herz nicht eines Sinnes ist
in Gottes Wort gegründet:
der wählet dies, der andre das.
Sie trennen sich ohn' alle Maaß,
und gleißen schön von außen.

Gott woll' ausrotten alle Lahr
die falschen Schein uns lehren,
darzu ihr Zung stolz offenbar
spricht: «Trotz! Wer will uns wehren?»
Sie haben Recht und Macht allein:
«Was wir setzen das gilt gemein.
Wer ist, der uns soll meistern?»

Darum spricht Gott: «Ich muß auf sein
die Armen sind verstöret.
Ihr Seufzen dringt zu mir herein,
ich hab' ihr Klag erhöret.
Mein heilsam Wort soll auf dem Plan
getrost und frisch sie greifen an
und sein die Kraft der Armen».

2. *Recitativo*

Barmherzig und gnädig ist der Herr,
geduldig und von grosser Güte.
Er handelt nicht mit uns nach unsern Sünden
und vergilt uns nicht nach unsrer Missethat.
Denn so hoch der Himmel über der Erde ist
lässet er seine Gnade walten
über die so ihn fürchten.

3. *Aria*

Das Silber durchs Feur siebenmal

bewährt wird lauter funden.
An Gottes Wort man warten soll,
desgleichen alle Stunden.
Es will durchs Kreuz bewähret sein!
da wird sein Kraft erkannt und scheint
und leucht' stark in die Lande.

4. Coro

Das wollst du Gott bewahren rein
vor diesem argen G'schlechte
und laß uns dir befohlen sein,
daß sich's in uns nicht flechte.
Der gottlos Hauf umher sich findt,
wo diese lose[n] Leute sind
in deinem Volk erhaben.⁷⁰

- (1. O Dio, dal cielo guarda quaggiù e fatti muovere a pietà: quanti pochi sono i tuoi santi, noi poveri siamo abbandonati! Non si ritiene vera la tua parola, anche la fede è addirittura spenta in tutti i figli dell'uomo. Essi insegnano solo false dottrine, ciò che il proprio ingegno s'inventa; il loro cuore non trova accordo basato sulla parola di Dio: l'uno sceglie una cosa, l'altro l'altra. Si dividono senza alcuna misura, ma dal di fuori splendono belli. Voglia Dio disperdere tutti i maestri che ci insegnano false apparenze, e in più la loro lingua superbamente dice: «Guai! Chi ci vuole ostacolare?». Solo essi hanno ragione e potere: «Ciò che noi stabiliamo, ciò vale per tutti. Chi ci controllerà?». Perciò dice il Signore: «Devo insorgere, i poveri sono sconvolti, i loro sospiri giungono fino a me, ho udito il loro lamento. La mia parola di salvezza, gagliarda e fiduciosa, li attaccherà in campo e sarà la forza dei poveri».
2. Misericordioso e indulgente è il Signore, paziente e di grande bontà. Non agisce con noi secondo le nostre colpe e non ci ripaga secondo il nostro errore. Perché così alto è il cielo sopra la terra, egli fa dominare la sua grazia su coloro che lo temono.

⁷⁰ Nel diario di viaggio (GB-Ob MDM g. 2) Mendelssohn si annotò a c. 21v la melodia di *Ach Gott, vom Himmel* come segue:



3. L'argento, provato sette volte nel fuoco, viene trovato genuino. Della parola di Dio bisogna aspettarsi lo stesso ogni momento. Essa vuole esser provata dalla croce! Allora sarà riconosciuta la sua forza, e splende e brilla fortemente sulla terra.
4. Conservala pura, o Signore, davanti a questa generazione malvagia e fai che siamo raccomandati a te, affinché non si inserisca in mezzo a noi. La massa dei senza Dio si raduna qua attorno dove questa gente perduta è in posizione eminente in mezzo al tuo popolo.

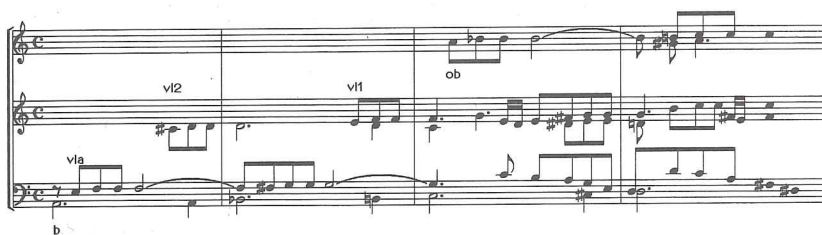
Già nella cantata *O Haupt voll Blut und Wunden* si assiste ad un primo tentativo di sviluppare musicalmente il contenuto drammatico del testo. In *Ach Gott, vom Himmel* questa tendenza costituisce il carattere più saliente della cantata: la drammatizzazione raggiunge il culmine nel primo movimento, la cui suddivisione interna in quattro sezioni rispetta da vicino il diverso contenuto delle quattro strofe in esso riunite.

Come nella cantata precedente, Mendelssohn utilizza molto liberamente il corale, citandolo solo in parte ed anche con qualche modifica. I primi due versetti di questo corale verranno più tardi utilizzati anche in tutt'altro contesto, cioè nei cori dell'*Athalia*.

Primo movimento

Il suo assetto formale è chiaramente legato alle quattro strofe del testo: difatti non solo la quadripartizione interna è evidente, ma anche il tipo di scrittura musicale e le risorse tecniche sono scelte allo scopo di sottolineare il contenuto drammatico di queste strofe.

Prima sezione. In quattro sole battute Mendelssohn riesce a creare un'atmosfera che bene introduce ed illustra la desolazione dei pochi fedeli circondati dagli empi. L'effetto è ottenuto mediante l'ascesa cromatica degli strumenti gravi dalla tonica alla dominante, mentre gli altri strumenti riprendono in entrate successive il medesimo motivo di semitono ascendente (che poi è il primo intervallo di *Stl*) in una figurazione ritmica dai valori metrici più rapidi. Nell'insieme si genera un episodio caratterizzato da cromatismi, dissonanze e dall'impiego di armonie quali la settima diminuita e la triade eccedente: E. Werner non esita a dire che l'armonizzazione è addirittura rivoluzionaria ed anticipa gli accordi del *Tristano*.⁷¹



⁷¹ WERNER E., *Leben*, p. 239.

L'intervento del coro non presenta affatto motivi desunti dal corale, quanto piuttosto una invocazione a Dio resa musicalmente attraverso un ampio intervallo iniziale di tutte le voci:

Ach Gott vom Him- mel sieh da- rein

Ach Gott vom Him- mel vom Him- mel sieh da- rein

Ach Gott vom Him- mel sieh da- rein sieh da- rein

Nel giro di poche battute si esauriscono le due *Stollen*, delle quali la seconda è una lieve variazione della prima. Con l'*Abgesang* assistiamo ad un improvviso alleggerimento orchestrale - rimangono solo gli archi; ma con la ripetizione del testo i fiati ricompaiono e la scrittura tende a diventare omoritmica fino ad arrivare ad un breve episodio di declamazione corale su un accordo ribattuto e ad una cadenza con rapide figurazioni di semicrome.

Seconda sezione. Per la seconda strofa Mendelssohn si avvale della tecnica del fugato impiegando tre spunti tematici, ancora una volta affatto indipendenti dalla melodia del corale:

a b c

La prima *Stolle* è costruita sui motivi *a* e *b*; entrambi sono cromatici, ma il primo è ascendente e il secondo discendente: la loro antitesi, quindi, e la loro incalzante ripetizione a diverse altezze ben interpreta il testo che parla della discordia dei falsi profeti.⁷² La seconda *Stolle* alterna invece i motivi *a* e *c*, mentre in orchestra si aggiungono i fiati agli archi che avevano sostenuto la prima *Stolle*. L'*Abgesang*, a partire da mis. 58, mescola i tre motivi *a*, *b* e *c* e li sviluppa fino ad arrivare ad un lungo pedale di dominante. Alla fine di esso (mis. 78) con una geniale idea Mendelssohn accresce il tono drammatico riproponendo l'invocazione corale che apre la cantata: questa sorta di breve ripresa si è già vista in altre cantate, ma qui essa ha una efficacia artistica molto maggiore. Dopo questa sospensione troviamo a conclusione della sezione gli ultimi due versi della strofa scanditi omoritmicamente da coro e orchestra.

Terza sezione. È all'insegna dell'unisono con raddoppi all'ottava: all'unisono è tutto il gruppo degli archi con incessanti quartine di semicrome; all'unisono è il coro nell'espore la melodia del corale; all'unisono sono i fiati con il coro. L'unico punto in cui questa ossessiva scansione viene interrotta avviene con il quarto verso: il coro, abbandonata la melodia del corale, produce un improvviso accordo sulla parola «Trotz!», incentrando così l'attenzione su questa esclamazione dei falsi profeti e dandole maggiore rilievo drammatico. Esaurito questo episodio, il resto della sezione riprende l'unisono severo e forse fin troppo rigido.

⁷² Nella *Johannes-Passion* BWV 245 di Bach (II parte; n. 16b e 16d) troviamo un soggetto cromatico di fugato assai simile ai motivi *a* e *b* congiunti.

Quarta sezione. La quarta strofa concerne la promessa divina di aiuto espressa da Dio stesso. Mendelssohn cambia quindi nuovamente mezzo stilistico e sceglie per questa sezione l'armonizzazione semplice del corale, che è di libera invenzione.

Questa sezione conclusiva è molto solenne e la sua maestosità è accresciuta dall'intervento dei timpani e delle trombe che in tutta la cantata compaiono in questo solo punto.

Secondo movimento

È l'unico recitativo scritto da Mendelssohn per una *Choralkantate* e non fa uso di un testo coralistico, bensì interpola i versetti 8, 10 e 11 del Salmo 103.

Terzo movimento

Con l'aria torna ad essere musicato un testo coralistico, la quinta strofa. Stilisticamente affine a tutte le arie già viste finora, quest'aria non gode di un'invenzione melodica particolarmente felice e la declamazione risulta talvolta difettosa (si veda proprio l'avvio del cantante). L'accompagnamento orchestrale è ridotto al solo quartetto d'archi. Due sono gli spunti melodici:

das Sil-ber durchs Feur sie-ben-mal be-währt wird lau-ter fun-den

es will durchs Kreuz be-wäh-ret sein

Il primo serve per la prima *Stolle* e, variato, per la seconda; il secondo, invece, interessa l'*Abgesang*. L'ultimo verso di ogni *Stolle* e dell'*Abgesang* riceve tuttavia lo stesso inciso musicale: alla *Bar-form* del testo corrisponde così in musica una *Bar-form* espansa (AA'BB') provvista per di più di rima musicale.

Quarto movimento

Il corale viene armonizzato a quattro parti omoritmicamente con il sostegno dell'orchestra; fra i vari versetti rimangono i soli archi con figurazioni di terzine scandite in maniera molto aspra. È notevole osservare come solo la prima *Stolle* sia in tonalità di Fa diesis minore dopodiché la sua ripetizione avviene in La minore. In questa tonalità si sviluppa tutto il movimento che conclude alla dominante raggiunta mediante una cadenza frigia (mis. 27). Nelle ultime cinque battute l'orchestra trasalascia le terzine per recuperare il disegno che aveva avviato il primo movimento della cantata ottenendo così un effetto di ciclicità.

Per questa cantata abbiamo anche un giudizio della sorella del compositore, in verità piuttosto generico, salvo che per l'ultimo movimento:

Di *ach Gott vom* mi piace particolarmente il primo movimento, e specialmente dall'unisono in poi, dove procede molto seriamente e bello fino a La maggiore. L'aria è strana e bella come le parole. Ma vorrei contestarti fortemente l'ultimo movimento. [...] Comincia in Fa diesis minore e chiude a La minore o piuttosto in Do maggiore, passando attraverso a poche modulazioni, e tuttavia credo che le parole avrebbero richiesto qui la massima perseveranza e un'insistenza sul corale.⁷³

4.10. Conclusioni

Perché Mendelssohn scrisse le *Choralkantaten*? Che cosa lo spinse a ripristinare un genere ormai superato? Le prime due cantate, e forse anche la terza, possono essere considerate come esercizi stilistici condotti sull'esempio delle cantate bachiane, intese più come stimolo alla composizione che non come modello da copiare. Nelle cantate successive l'esercizio stilistico cede il passo all'espressione tutta personale di Mendelssohn, il quale continua tuttavia a rendere omaggio alla figura di Bach con gli artifici che abbiamo visto nell'analisi. L'ultima cantata, *Ach Gott, vom Himmel*, per la sua particolare struttura articolata in funzione della resa drammatica del testo può essere vista anche come un esercizio preparatorio alla composizione dell'oratorio *Paulus* che gli era stato commissionato pochi mesi prima.

Manca però nelle cantate mendelssohniane un elemento che sta alla base di quelle bachiane, e questa è forse la differenza più significativa: manca cioè la destinazione liturgica. Le migliori parole per esprimere la difficoltà con cui Mendelssohn concepiva una musica con funzione liturgica sono quelle del compositore stesso in una lettera al pastore Bauer del 12 gennaio 1835:

... Un'effettiva musica sacra, ossia per il servizio divino evangelico, che trovasse la sua collocazione durante la solennità sacra, mi sembra impossibile, e cioè non soltanto perché non vedo affatto in quale punto del servizio divino la musica dovrebbe

⁷³ CITRON, pp. 173-177 e 489-491, passo già citato alla fine del capitolo precedente: «Von »Ach Gott vom« gefällt mir ganz besonders das erste Stück, u. vorzüglich vom unisono an, wo es sehr ernsthaft u. schön bis nach a dur hinein geht. Die Arie ist wunderlich und schön wie die Worte. Aber das Letzte Stück möchte ich Dir stark anfechten. [...] Aber das fängt in fis moll an, u. schließt in a moll oder vielmehr in c dur, durch wenige Modulationen hindurch, u. doch glaube ich hätten die Worte da die allergrößte Standhaftigkeit u. ein Beharren im Choral erfordert».

intervenire, ma soprattutto perché non mi riesce affatto di concepire questo punto ...⁷⁴

Non è quindi il bisogno di scrivere musica per la comunità che spinge Mendelssohn a comporre le *Choralkantaten*, bensì uno stimolo interiore, un'esigenza personale di espressione di fede. Da questo punto di vista le cantate assumono quasi un "valore terapeutico"⁷⁵ che risulta palese alla lettura di vari passi di lettere citate nel capitolo precedente, in particolare della lettera a Devrient del 13 luglio 1831. A tale proposito non si dimentichi che le ultime quattro cantate furono scritte a Vienna, Roma e Parigi, ambienti che in un modo o nell'altro gli erano troppo dissimili, se non addirittura ostili, per quanto riguarda la severa concezione etica interiore del compositore. A conferma che la composizione di queste cantate era dettata da esigenze strettamente personali sta il fatto che egli le annota scrupolosamente nel suo diario e ne parla diffusamente alla famiglia e agli amici più stretti, ma non agli editori e neppure, a Zelter stesso.⁷⁶

Mendelssohn quindi compose le *Choralkantaten* senza pensare ad una loro utilizzazione nell'ambito della liturgia protestante; esse non furono neanche pubblicate,⁷⁷ come invece accadde ad altre composizioni sacre - ad esempio le *Psalmkantaten* - che ugualmente non avevano funzione liturgica e furono eseguite sempre in concerto. Perché questa differenza? Spesso Mendelssohn non ha dato alle stampe opere anche di valore (si pensi alla sinfonia *La Riforma*), poiché nell'eccessiva autocritica le riteneva inadeguate. In altri casi ha ritardato di molto la pubblicazione per poter sottoporre le composizioni a molteplici revisioni. Ma non penso che questo sia il caso delle *Choralkantaten*. Molto più probabilmente esse non vennero edite perché non avrebbero incontrato il favore del pubblico. Se infatti proprio in quegli anni cominciarono le prime edizioni di *Kirchenkantaten* bachiane, ancora negli stessi anni prendeva piede il cecilianismo, con la sua tendenza a bandire la musica strumentale dall'ambito liturgico; e mentre le *Psalmkantaten* poterono sopravvivere nelle sale da concerto, nelle *Choralkantaten* l'elemento coralistico era troppo strettamente legato alla sua origine liturgica per poter essere presentato nella stessa

⁷⁴ MENDELSSOHN, *Briefe*: «... Eine wirkliche Kirchenmusik, d.h. für den evangelischen Gottesdienst, die während der kirchlichen Feier ihren Platz fände, scheint mir unmöglich, und zwar nicht blos, weil ich durchaus nicht sehe, an welcher Stelle des Gottesdienstes die Musik eingreifen sollte, sondern weil ich mir überhaupt diese Stelle gar nicht denken kann ...».

⁷⁵ PRITCHARD, p. 9.

⁷⁶ Questo discorso però è limitato alle *Choralkantaten*, perché i *Choralmotetten* furono scritti pensando alla *Singakademie*, furono anche discussi con Zelter e dati alle stampe.

⁷⁷ Come si è visto alla fine del capitolo precedente, il progetto di Mendelssohn di pubblicare una o più *Choralkantaten* non giunse a compimento.

sede.⁷⁸ Questo fatto potrebbe fornire una spiegazione del perché Mendelssohn non abbia più scritto *Choralkantaten*.

Un'altra motivazione parte da una diversa considerazione: Mendelssohn avrebbe rinunciato alle cantate su corale per rivolgersi ad una forma più ampia ed impegnativa, l'oratorio, in cui trasferire l'elemento coralistico così carico di significati di fede (e così avvenne con il *Paulus*).

Le *Choralkantaten* di Mendelssohn, non essendo pubblicate, non godettero della stessa diffusione che incontrò la parte edita della sua musica sacra. Da autografi e copie possiamo tuttavia ricavare indizi che ci permettono di sapere che esse furono conosciute anche al di fuori dell'ambiente berlinese: buona parte della produzione fu nota a Schelble a Francoforte; anche Hauser conobbe alcune cantate e possedette l'autografo di *O Haupt voll Blut und Wunden*; in Inghilterra Klingemann e Moschelles videro alcuni manoscritti e una copia di *Wir glauben all' vi fu esemplata dopo la morte del compositore*; di *O Haupt voll Blut und Wunden* ci sono le tracce di due copie non bene identificate: quella derivata dalla copia di Francoforte e quella citata da Schumann (cfr. il capitolo sulle fonti). Quasi inesistenti sono le indicazioni che queste cantate siano state eseguite: l'unico riferimento certo è quello in calce alla copia berlinese di *O Haupt voll Blut und Wunden* che documenta l'esecuzione della cantata il 4 novembre 1853 al conservatorio di Lipsia nell'anniversario della morte di Mendelssohn.

Considerato questo stato di cose ben si comprende perché le *Choralkantaten* di Mendelssohn siano state presto dimenticate e siano scomparse da ogni possibile repertorio; ma anche se esse fossero state pubblicate, con ogni probabilità avrebbero subito lo stesso oblio che afflisse buona parte della sua musica sacra per le medesime ragioni che E. Werner così riassume: il mutamento del gusto nella musica sacra (cfr. la tendenza del cecilianesimo), le difficoltà sollevate dai teologi nel definire il ruolo della musica all'interno della liturgia protestante (si optò per musica priva di pretese, facilmente eseguibile da cori parrocchiali), una certa debolezza della stessa musica mendelssohniana in alcune composizioni, la difficoltà di esecuzione delle sue opere (non certo pensate per un coro di dilettanti).⁷⁹

Al giorno d'oggi le *Choralkantaten* di Mendelssohn meritano di essere riconsi-

⁷⁸ FEDER, *Musik*, p. 106: «Die Verwendung des protestantischen Chorals stellte solch einen Rückgriff auf alte Zeiten dar und ließ an Bachs *Matthäuspasion* oder an Grauns *Tod Jesu* denken, der in Berlin auch im 19. Jahrhundert noch regelmässig aufgeführt wurde. Der Choral war zwar nach wie vor ein lebendiges religiöses Symbol, als dessen legitimer Ort im wesentlichen aber nur der Gemeindegang angesehen wurde». [«L'impiego del corale protestante rappresentava un tale richiamo a tempi antichi e faceva pensare alla *Passione secondo Matteo* di Bach o alla *Morte di Gesù* di Graun che veniva eseguita ancora regolarmente a Berlino anche nel secolo XIX. Il corale era infatti come in precedenza un simbolo religioso vivente, la cui legittima posizione era considerata essenzialmente ancora solo il canto della comunità»]. Mendelssohn infatti fu fortemente criticato per aver inserito con tanta insistenza il corale nella sinfonia *La Riforma*, nell'oratorio *Paulus* e nelle musiche per l'*Athalie*.

⁷⁹ WERNER E., *Kirchenmusik*, pp. 208-209.

derate non solo per l'interesse storico e musicologico che esse possono ridestare, ma anche per il loro intrinseco valore musicale che giustifica pienamente la loro presenza in un programma di concerto: l'edizione delle partiture, avvenuta in quest'ultimo decennio, fa sperare in un loro definitivo ingresso nel repertorio, già preannunciato dalle recenti incisioni discografiche.⁸⁰

⁸⁰Segnalo le incisioni discografiche a me note delle *Choralkantaten* mendelssohniane.

Vier geistliche Kantaten: *Ach Gott, vom Himmel sieh darein, Jesu, meine Freude, Wer nur den lieben Gott, Christe, du Lamm Gottes*. Krisztina Laki (soprano), Roland Hermann (baritono); Kammerchor Stuttgart; Württembergisches Kammerorchester Heilbronn; Frieder Bernius (direttore). EMI 1 C 065-46 221.

Choralkantaten: *Verleih uns Frieden gnädiglich, Ach Gott, vom Himmel sieh darein, Jesu, meine Freude, Wir glauben all an einen Gott, O Haupt voll Blut und Wunden*. Albrecht Ostertag (baritono); Marburger Bachchor; Hessische Bach-Collegium; Wolfram Wehnert (direttore). CARUS FSM 68.101 - digital.

Weihnachtskantate *Vom Himmel hoch, Te Deum, Ave maris stella*. Krisztina Laki (soprano), Berthold Possemeyr (baritono); Kammerchor Stuttgart; Württembergisches Kammerorchester Heilbronn; Frieder Bernius (direttore). CARUS FSM 68.109 - digital.

Christe, du Lamm Gottes, Wer nur den lieben Gott läßt walten (insieme ad altro). Uta Spreckelsen (soprano), Dorothea Brinkman (contralto); Martin Weyer (organo); Vokal- und Instr.-Ensemble Marburg; Rolf Beck (direttore). BÄRENREITER 1336.

Wer nur den lieben Gott läßt walten (insieme ad altro). Helga Spatzek (soprano), Bruno Kalberer e Peter Keller (tenori), Franz Schatz (basso); Gerda Wäger-Prasch (organo); Thurgauer Kammerchor; Thurgauer Barockensemble; Raimund Rüege (direttore). SWISS PAN 10002.

5. LA CHORALKANTATE WIR GLAUBEN ALL'

5.1. Osservazioni sui manoscritti

Esaminando dettagliatamente i manoscritti **F** e **Ox** si riscontrano vari tipi di differenze che possono essere suddivise in due grandi gruppi. Nel primo gruppo vi sono tutti quegli errori dovuti a sviste e distrazioni oppure a consuetudini diverse dei copisti: ad esempio l'omissione di alcune note, la trascrizione nel rigo di un altro strumento o, caso frequentissimo in **F** e sporadico in **Ox**, la mancanza della seconda parte della legatura di valore ogniqualvolta ci sia un cambio di sistema o di pagina. Questi errori sono facilmente correggibili e il fatto che talvolta siano presenti in entrambe le copie induce a ritenere che esse derivino dal medesimo autografo, cioè l'autografo mendelssohniano. Il secondo gruppo di differenze, invece, non può essere spiegato attraverso distrazioni accidentali, né consuetudini diverse dei copisti, ma lascia intravedere un'operazione cosciente di revisione: è il caso soprattutto della parte del trombone III nel terzo movimento. Questo gruppo di lezioni differenti farebbe propendere per l'opinione che **Ox** derivi da un autografo diverso da quello di **F**.

Rimane però un'altra ipotesi che ho già accennato nel secondo capitolo; la copia **F** fu esemplata a pochi mesi di distanza dalla redazione della cantata e rispecchierebbe così la composizione nella sua veste primitiva; successivamente Mendelssohn avrebbe apportato delle varianti e dall'autografo così modificato sarebbe stata trascritta la copia **Ox**. Questa ipotesi spiega così la compresenza in **Ox** di elementi strettamente somiglianti ad **F** e di episodi completamente autonomi che, comparati con i rispettivi passi di **F**, si giustificano come miglioramenti stilistici o correzioni di errori veri e propri: ad esempio si considerino rispettivamente (con l'ausilio dell'apparato critico) la modifica alla parte del trombone III che non raddoppia più costantemente i bassi e quella alla parte dei bassi - vocali e strumentali - nel secondo movimento alla mis. 45 che nella nuova versione evita le ottave parallele con la parte dei contralti.

5.2. Criteri di trascrizione

L'edizione moderna si discosta dal dettato dei manoscritti originali in due soli casi: da un lato la "normalizzazione" di alcuni elementi (come, ad esempio, la

scrittura per esteso degli strumenti la cui parte segue quella di un altro; l'integrazione del testo dove sottinteso; la regolarizzazione degli accidenti necessari e precauzionali), dall'altro l'opera di revisione in caso di lettura controversa fra le fonti, oppure palesemente errata o comunque dubbia. Ogni operazione di revisione, di entrambi i tipi, è stata segnalata comunque nell'apparato critico.

Nei casi in cui le lezioni di **F** e di **Ox** siano divergenti, ma nessuna delle due abbia una netta priorità, ho optato per il secondo manoscritto: in ossequio all'ipotesi esposta più sopra ritengo che questo si avvicini maggiormente all'assetto ultimo della cantata. È stato considerato anche il manoscritto **Ox2**, sebbene in modo più limitato giacché si tratta di una riduzione per coro e pianoforte od organo e pertanto le parti degli strumenti sono riassunte in modo non sempre fedele alla versione orchestrale. Le piccole modifiche metriche delle parti vocali dovute alla presenza del testo inglese in luogo di quello tedesco non sono state segnalate in quanto non alterano sostanzialmente in nulla la linea melodica originale.

Un problema a parte sono le legature che, pur presenti nei manoscritti, ho trascurato nell'edizione; in relazione alle parti del coro, infatti, la loro funzione è già assolta dalla suddivisione in sillabe del testo; per quanto riguarda le legature di frase negli strumenti, invece, in **F** esse sono disposte in modo disorganico e quasi esclusivamente nel primo movimento, mentre quelle di **Ox**, perfino sovrabbondanti, non sempre sono collocate in modo inequivocabile.

5.3. La versione inglese del testo

Il manoscritto **Ox2** riporta la cantata nella riduzione per coro e pianoforte con testo in inglese. L'importanza di questa copia risiede soprattutto nel testo, poiché esso fu scritto in versi da William Bartholomew traducendo liberamente quello tedesco.¹ È risaputo che Bartholomew era il traduttore "ufficiale" di Mendelssohn, per il quale aveva scritto il testo inglese del *Paulus*, dell'*Elias*, del *Lobgesang* e di altre opere; è risaputo anche che Mendelssohn era particolarmente esigente nella formulazione della traduzione inglese.² Per questo motivo il testo presente in questo manoscritto acquista un particolare valore e lo trascrivo qui di seguito. (Esso non è stato riportato nell'edizione della partitura perché comporterebbe alcune modifiche di natura metrica ad alcune note delle parti vocali, modifiche rese necessarie dalla diversa articolazione sillabica del verso inglese).

¹ Cfr. il capitolo sulle fonti; cfr. anche CRUM, II, p. 15.

² Cfr. WERNER E., *Leben*, p. 490.

Il lavoro di traduzione non deve essere stato tuttavia molto semplice, poiché una prima redazione è stata talvolta corretta a favore di una seconda; pertanto nella mia trascrizione riporto in caratteri corsivi la seconda versione e in nota i corrispondenti passi della prima.

We all believe one God the Lord
*Made heav'n and earth, and spread the waters*³
*He*⁴ as a Father doth regard
Our fallen race as *sons and daughters*⁵
He givith all that we inherit
He preserveth life and spirit,
Nothing evil shall astound us,
No affliction shall confound us,
He guardeth us by night and day;
All things His mighty power obey.

And we believe in Christ His Son,
Christ, the Lord *of our salvation*⁶
With God the Father He is one
*In honour might and adoration*⁷
Of the Virgin Mary named
He of mortal flesh was framed
By the Holy Ghost conceived
For all who through Him have believed
He died upon the cross, and stood
Triumphant over Death through God.

And we believe the Holy Ghost
God with the Son *and Father blending*⁸
He brought from Heav'n at Pentecost
*Gifts and comfort never ending*⁹
And we believe all christian union
One in Faith and in communion
Sins, when repented, are forgiven:

³ God, the Heav'n and Earth's Creator [Dio, Creatore del Cielo e della Terra].

⁴ Who [Che].

⁵ helpless children [figli indifesi].

⁶ by Him begotten [da Lui generato].

⁷ One with Him in might and honour [uno con Lui per potenza e gloria].

⁸ with the Father [con il Padre].

⁹ Bringing good by gifts and comfort [portando il bene con doni e conforto].

The Just shall live again in Heaven:
 When Death shall end our mortal strife,
 There shall be everlasting life.
 Amen!

(Noi tutti crediamo in Dio il Signore, che fece il cielo e la terra, e sparse le acque, egli come un Padre guarda alla nostra stirpe caduta come a figli e figlie, egli dà tutto ciò che noi abbiamo in dono e protegge vita e spirito, nessun male ci stordirà, nessun dolore ci confonderà, egli ci custodisce notte e giorno; ogni cosa obbedisce alla forza del suo potere. Noi crediamo in Cristo Suo Figlio, Cristo, il Signore della nostra salvezza, con Dio il Padre Egli è uno in onore, potenza e adorazione, dalla Vergine Maria egli fu plasmato in carne umana, concepito dallo Spirito Santo, per tutti coloro che per mezzo di Lui hanno creduto egli morì sulla croce, e risorse trionfante sulla Morte per mezzo di Dio.

Noi crediamo nello Spirito Santo, Dio con il Figlio ed il Padre insieme, che portò dal Cielo a Pentecoste doni e conforto senza fine, e crediamo nell'unione dei cristiani, insieme nella fede e nella comunione, le colpe, se pentiti, sono perdonate: il Giusto vivrà nuovamente in Cielo: quando la Morte concluderà la nostra lotta mortale, ci sarà vita senza fine. Amen!

5.4. Apparato critico

Primo movimento

| | |
|-----------|--|
| 17.T.4 | F disposizione del testo poco chiara; Ox legatura sulle quattro note |
| 17.v11,2 | Ox a 2 |
| 19.b.3 | Ox # |
| 20.B.2 | F, Ox e Ox2 ♯ |
| 20.b.3 | F Sol ₁ |
| 21-22.v11 | Ox manca la legatura a cavallo di battuta |
| 22.v12.1 | F bicordo Sol ₃ -Re ₄ : probabilmente il copista ha riportato la parte del v11 (l'antigrafo aveva v11 e v12 sullo stesso pentagramma, come in Ox?) |
| 23.b.1 | Ox Sol ₂ |
| 24-25.v1a | Ox manca la legatura a cavallo di battuta |
| 27.T.3 | Ox2 ♯ |
| 27.v12 | Ox manca la pausa |
| 29.v11 | Ox manca la pausa |
| 31.S.4 | F testo «wir» su terza e quarta nota |

| | |
|------------|--|
| 31.T.2 | F testo «-der», replicato poi anche in 32.2 |
| 33.vl2.3 | F Do ₃ # (probabilmente è stato copiato il vl1) |
| 33.vla.1-2 | F manca il # alla seconda nota; Ox Si ₂ (b) e Re ₃ |
| 34.vla.4 | F e Ox manca il h |
| 34.b.3 | F, Ox e Ox2 h |
| 34-35.b | Ox2 legatura a cavallo di battuta |
| 35.S.1 | F, Ox e Ox2 h |
| 35.vl1,2.1 | Ox h |
| 36.b.4 | Ox e Ox2 # |
| 40.vl2.4 | Ox La ₃ # |
| 44.S.2 | Ox Mi ₄ |
| 44.T.2 | F manca il h |
| 44.vl2.2 | F manca il # |
| 45.A.4 | F, Ox e Ox2 b |
| 45.B.2 | F, Ox e Ox2 b |
| 45.B.4 | F, Ox e Ox2 h |
| 45.vl2.4 | F e Ox b |
| 45.b.4 | F, Ox e Ox2 h |
| 46.A.4 | F testo «be-» su terza e quarta nota |
| 47.A.2 | Ox manca completamente la nota |
| 50.T | F testo «will» su prima e seconda nota, «er-» su terza e quarta |
| 50.B | F testo «er-» su terza e quarta nota |
| 51.T | F testo «-weh-» |
| 51.T.2 | F, Ox e Ox2 h |
| 52.vla.3 | F Mi ₃ |
| 53.vla.1 | Ox Si ₃ (b) |
| 53-54.vl2 | F e Ox manca la legatura a cavallo di battuta |
| 54.vl2 | Ox il Re ₃ è articolato ritmicamente in quattro semiminime, la prima legata alla semibreve della battuta precedente |
| 54-55.vl1 | Ox manca la legatura a cavallo di battuta |
| 56.vl2.4 | F e Ox h |
| 56.vla.1 | F e Ox h |
| 57.vla.1 | F e Ox h |
| 58.S.4 | F, Ox e Ox2 h |
| 59.S.2 | F, Ox e Ox2 h |
| 59.T.2 | F, Ox e Ox2 b |
| 59-60.vl1 | F manca la legatura a cavallo di battuta |
| 60.vla.4 | Ox Fa ₂ |
| 61.A.2 | F al posto della semiminima ci sono due crome: Si ₃ h e La ₃ |
| 61.T.1 | Ox Fa ₂ |
| 62.S.1 | Ox e Ox2 h alla prima nota anziché alla seconda |
| 62.S.2 | F manca il h |

| | |
|-----------|--|
| 62.vl1.2 | F e Ox manca il \flat |
| 65-66.vl1 | F manca la legatura a cavallo di battuta |
| 66.B.1 | Ox testo «hüt't» |
| 66-68.B | F testo «für uns / hüt' und / wacht» |
| 69.S | F testo «sorget» |
| 69.vl2.3 | F manca il \sharp : forse nell'antigrafo vl1 e vl2 erano su un unico pentagramma e il vl2 fruiva del \sharp del vl1, come accade in Ox |
| 70.S.2 | F, Ox e Ox2 \flat |
| 70.A.1 | Ox testo «hüt't» |
| 71.S.1 | Ox testo «hüt't» |
| 72.T.1 | Ox testo «hüt't» |
| 74.A.1 | Ox testo «hüt't» |
| 76.S/B.1 | Ox testo «hüt't» |
| 79.vl2.1 | F Si ₂ (\flat) |
| 80.T | F, Ox e Ox2 \flat |
| 80.vl2.1 | F e Ox \flat |
| 81.B.1 | F, Ox e Ox2 \flat |
| 82.B | F testo «Hand» |
| 84.S/A/T | F testo «Hand» |

Secondo movimento

| | |
|-------------|--|
| 1.ob | F in chiave Fa \sharp e Si \flat |
| 1.A | F all'inizio c'è la chiave di contralto, ma le note sono da leggere come se vi fosse una chiave di soprano |
| 1-9.fag | F in chiave di tenore |
| 2.cl2.1 | Ox \sharp |
| 2.fag1.2 | F manca il \sharp |
| 2.fag2.1 | Ox \sharp |
| 4.ob2.2 | Ox manca il \sharp |
| 5-6.cl1 | F manca la legatura a cavallo di battuta |
| 6.fag | F bicordo Do ₃ -Mi ₃ |
| 6.cr | Ox scritti in chiave di violino Do ₂ -Do ₃ |
| 6.vl2.4 | F segue vl1 fino a 66.4 |
| 8.vl2.1 | Ox segue vl1 fino a 65.8 |
| 10.cl | F manca <i>f</i> |
| 13.cr | F manca <i>f</i> |
| 13.T.2 | Ox Fa ₂ |
| 14.B.2 | F, Ox e Ox2 \flat |
| 16.b.2 | Ox \flat |
| 17.fag.2 | Ox \sharp |
| 17.vl1(2).6 | F e Ox \flat |

| | |
|--------------|---|
| 17.vl1,2.6-8 | Ox2 Re ₄ -Do ₄ -La ₃ |
| 18.vl1(2).5 | F, Ox e Ox2 manca il ♯ |
| 19.vl1(2).6 | F e Ox manca il ♭ |
| 20.vl1(2).8 | F, Ox e Ox2 manca il ♭ |
| 21.A.1 | Ox ♭ |
| 21.A.2 | Ox Si ₂ (♭) |
| 24.vl1(2).4 | F e Ox manca il ♯ |
| 24-25.S | F manca la legatura a cavallo di battuta |
| 24-25.B | Ox manca la legatura a cavallo di battuta |
| 24-25.vla | F manca la legatura a cavallo di battuta |
| 25.b.1 | Ox ♭ |
| 26.cr | F manca <i>f</i> |
| 26.vl1(2).4 | F e Ox manca il ♯ |
| 26-27.ob2 | F manca la legatura a cavallo di battuta |
| 27.cl | F manca <i>f</i> |
| 27-28.ob2 | F manca la legatura a cavallo di battuta |
| 28.fag | F manca <i>f</i> |
| 28.cr | F manca <i>sfz</i> |
| 28-29.cl2 | F manca la legatura a cavallo di battuta |
| 28-29.fag2 | Ox manca la legatura a cavallo di battuta |
| 29.vl1(2).4 | F manca il ♯ |
| 29-30.cl2 | F manca la legatura a cavallo di battuta |
| 30.cl1,2.2 | F e Ox ♯ |
| 30.fag2.2 | F e Ox ♯ |
| 30.cr | F manca <i>sfz</i> ; Ox scritti in chiave di violino Do ₂ -Do ₃ |
| 31.cr | F non ripristina la chiave di violino |
| 31.S.1 | F, Ox e Ox2 ♯ |
| 31-32.cl1 | F manca la legatura a cavallo di battuta |
| 32.S/A/T | F testo «beiden» |
| 32-33.ob2 | F manca la legatura a cavallo di battuta |
| 33-34.cl2 | F manca la legatura a cavallo di battuta |
| 34.B | F testo «beiden» |
| 35.A.3 | F, Ox e Ox2 ♯ |
| 36.T.3 | F, Ox e Ox2 ♯ |
| 36.vla.4 | F e Ox ♯ |
| 36-37.ob2 | F manca la legatura a cavallo di battuta |
| 38-39.S | F manca il testo «von Macht» |
| 39.A.4 | F ♯ |
| 40.cl1.2 | Ox ♭ |
| 40.cl2.2 | Ox manca |
| 40.B.4 | F testo «von» su terza e quarta nota |
| 40.vl1(2).5 | F, Ox e Ox2 ♯ |
| 40.vla.4 | F e Ox ♭ |

| | |
|-------------|---|
| 41.A.3 | F, Ox e Ox2 \flat |
| 41-42.cl1,2 | F manca la legatura a cavallo di battuta |
| 43.ob2.1 | F minima puntata cui segue pausa di semiminima |
| 43.cr | F manca <i>f</i> |
| 43.vl1,2.1 | Ox2 Fa ₃ \sharp |
| 44.b.3-4 | F Fa ₂ \sharp e Re ₂ |
| 45.cl1,2 | F manca la nota e tutta la battuta è occupata da una pausa di semibreve |
| 45.B/b.4 | F Re ₂ (che determinerebbe ottave parallele con i contralti) |
| 45.vl1(2).4 | F manca il \flat |
| 45-46.fag1 | F manca la legatura a cavallo di battuta |
| 47.A.3 | F \natural |
| 47.vl1(2).7 | F \natural ; Ox \flat |
| 48.vl1(2).8 | Ox manca il \flat |
| 48-49.fag | F manca la legatura a cavallo di battuta |
| 49.A.1 | F manca il testo «-en» |
| 51-52.ob1 | F manca la legatura a cavallo di battuta |
| 52.vl1(2).5 | F e Ox manca il \flat |
| 52.b.3 | Ox2 \flat |
| 53.cl1 | F e Ox \natural |
| 53.fag1 | F \natural |
| 53.vl1(2).3 | Ox manca il \natural |
| 53.vl1(2).6 | F La ₃ |
| 53.vl1(2).8 | F Si ₃ (\flat) |
| 54.A.2 | F, Ox e Ox2 \natural |
| 54.vl1(2).2 | Ox e Ox2 manca il \natural |
| 54-55.ob1 | F manca la legatura a cavallo di battuta |
| 55.ob2.2 | Ox manca del tutto la nota |
| 55.S.2 | F \natural |
| 55.vla.2 | F e Ox manca il \natural |
| 55.b.4 | F e Ox manca il \natural |
| 56.T.1 | F, Ox e Ox2 \flat |
| 57.ob2.2-4 | F mancano del tutto |
| 57.fag2 | F Mi ₂ |
| 57.B.1 | F, Ox e Ox2 \natural |
| 57.vl1(2).7 | Ox Fa ₄ |
| 58.vl1(2).3 | F Mi ₃ |
| 59.ob1.1 | Ox \natural |
| 59.S.2 | F, Ox e Ox2 manca il \natural |
| 60.cl/cr | F manca <i>f</i> |
| 60.vl1(2).2 | F, Ox e Ox2 manca il \flat |
| 60.vl1,2.7 | Ox2 \natural |
| 60-61.ob1 | Ox c'è la legatura a cavallo di battuta |
| 61.ob1.2 | F \flat |

(Terzo movimento)

| | |
|----------------|--|
| 5-6.cl1 | Ox manca la legatura a cavallo di battuta |
| 6.cr2 | Ox Do ₂ |
| 6.vla | F manca <i>f</i> |
| 7.vl2.5 | F e Ox manca il ♯ |
| 8.vl1.2 | F e Ox manca il ♯ |
| 9.cl | F manca <i>f</i> ; Ox con ob fino alla fine |
| 9.trb | F manca il <i>f</i> |
| 9.A/T/B | F il testo è sottoposto al solo S fino alla fine |
| 10.ob/cl.2 | Ox bicordo Mi ₃ -Mi ₄ |
| 10.fag/trb3 | F con il basso fino a mis. 34 |
| 10.A.1 | Ox2 con il S fino a mis. 52 |
| 10.B | Ox il testo è tralasciato fino alla fine |
| 12.vl1.5 | F e Ox manca il ♭ |
| 12.vla.6 | Ox manca il # |
| 13.b.1 | Ox2 Fa ₁ di semibreve |
| [13-14.trb3 | F segue il basso] |
| 15.cl.2 | F con ob fino a mis. 34 |
| 16.ob/cl.2 | F e Ox ♯ |
| 16.trb1,2.2 | F e Ox ♯ |
| 16.S/A/T/B.2 | F e Ox2 ♯ |
| 16.vl2.7 | F manca ♯ |
| 16.vla.2 | F e Ox ♯ |
| 18.vl1.10 | F e Ox ♯ |
| 18-20.fag | Ox segue B anziché b |
| 19.cr.2 | F manca l'accento > |
| 19.vl1.2 | F, Ox e Ox2 manca il ♯ al Mi ₄ |
| 19-20.cr2 | F manca la legatura a cavallo di battuta |
| 19-20.trb1,2 | Ox manca la legatura a cavallo di battuta |
| [19-22.trb3 | F segue il basso] |
| 20.cr.2 | F e Ox manca l'accento > |
| 20.vl2.3 | Ox manca il ♯ |
| 21.cr | F i primi due tempi sono pausa di minima |
| 21.cr.2 | F e Ox manca l'accento > |
| 21.vl2.7 | Ox Re ₃ |
| 22.cr.2 | F e Ox manca l'accento > |
| 22.vl2.7 | Ox Re ₃ |
| 23.vl1.2 | Ox accordo Mi ₃ -La ₃ -La ₄ |
| 23.vl2.1 | F accordo Mi ₃ -La ₃ -La ₄ |
| 23.vla.1 | F Si ₂ (♭) |
| 25.S/A/T/B | F e Ox testo «Blöden» |
| 27-28.ob1(cl1) | F manca la legatura a cavallo di battuta |

| | |
|----------------|---|
| [27-28.trb3 | F segue il basso] |
| 29.vl1.5 | Ox Sol ₃ |
| 30.ob/cl.2 | F e Ox ♯ |
| 30.trb1,2.2 | F e Ox ♯ |
| 30.S/A/T/B.2 | F e Ox2 ♯ |
| 30.vla.2 | F e Ox ♯ |
| 31.vl1.3 | F e Ox manca il ♯ |
| 33.vla.2 | F accordo Fa ₂ -La ₂ -Re ₃ |
| 33-34.ob2(cl2) | F manca la legatura a cavallo di battuta |
| 33-34.cr2 | F manca la legatura a cavallo di battuta |
| 33-34.trb2 | F manca la legatura a cavallo di battuta |
| [33-34.trb3 | F segue il basso] |
| 34.vla.1 | F accordo Fa ₂ -La ₂ -Re ₃ |
| 34-35.cr2 | F manca la legatura a cavallo di battuta |
| 35.cr.2 | F manca l'accento > |
| 35.vla.1 | F accordo Fa ₂ -La ₂ -Re ₃ |
| 35-36.cr2 | F manca la legatura a cavallo di battuta |
| 36.cr.2 | F e Ox manca l'accento > |
| 36.vl2.2-3 | Ox Mi ₄ -Re ₄ |
| 36-37.cr2 | F manca la legatura a cavallo di battuta |
| 37.vla | Ox manca il Fa ₂ |
| 37-38.fag | F manca la legatura a cavallo di battuta |
| 38.cl | F con ob fino alla fine |
| 39.fag | F con il basso fino a mis. 52 |
| 39.trb3.1 | F con il basso fino a mis. 48 |
| 39.A.1-2 | F La ₃ |
| 39.vla.5 | F e Ox manca il ♭ |
| 39-40.ob2(cl2) | F manca la legatura a cavallo di battuta |
| 39-42.trb | F i pentagrammi di trb1,2 e di trb3 sono invertiti (in corrispondenza di p. 31 della partitura) |
| 40.A.1 | F La ₃ |
| 40.vla.3 | F ♭ |
| 41.vl2.8 | F e Ox manca il ♭ |
| 44.trb3.1-2 | Ox Fa ₂ ♯ e Re ₂ |
| 44.vl1.1 | Ox bicordo Re ₃ -Re ₄ |
| 45.coro.1 | Ox testo «Sinn» |
| 45.vla.5 | F e Ox manca il ♯ |
| 47.cr | F manca l'accento > |
| [47-48.trb3 | F segue il basso] |
| 48.cr.2 | F manca l'accento > |
| 49.cr.2 | F manca l'accento > |
| 50.cr.2 | F manca l'accento > |
| 51.vl1,2 | F manca <i>forte</i> |

| | |
|---------------|--|
| 53.trb3 | F con il basso fino alla fine |
| 54.ob/cl.1 | F e Ox \sharp |
| 54.trb1.1 | F e Ox \sharp |
| 54.S.1 | F, Ox e Ox2 \sharp |
| 54.vl1.1 | F e Ox \sharp |
| 55-56.timp | F mancano i trilli |
| 55-56.coro | Ox testo «Sünder Guten» |
| 56-57.fag2 | F e Ox manca la legatura a cavallo di battuta |
| 58.trb2 | F manca la nota |
| 58.vl2 | F bicordo Do ₄ -Fa ₄ |
| 59.trb3.1 | Ox Fa ₂ |
| 60.trb3.2 | Ox manca il \sharp |
| 61.S/vl1.1 | F manca il \sharp |
| 63.ob1/cl1.2 | Ox manca la nota |
| 65.A.2 | F Sol ₃ |
| 65.T.2 | F e Ox Sol ₂ |
| 66.tr.1-2 | Ox Do ₃ -Sol ₂ (in unisono) |
| 66.A.1 | F bicordo Re ₃ -Fa ₃ |
| 67.cr.1 | F al posto della nota pausa di minima |
| 67.tr.1 | F al posto della nota pausa di minima |
| 67.tr | Ox scritti in chiave di violino Do ₂ -Do ₃ |
| 69.ob2/cl2.2 | F e Ox Do ₃ |
| 72.ob/cl/fag | Ox manca <i>f</i> |
| 72.trb | Ox manca <i>f</i> |
| 74-75.cr/tr | Ox scritti in chiave di violino Do ₂ -Do ₃ |
| 74-75.vl2/vla | Ox manca la legatura a cavallo di battuta |

WIR GLAUBEN ALL'AN EINEN GOTT
(partitura)



S der sich zum Va-ter ge-ben hat, daß wir sei-ne Kin-der wer- - den; er

A Va-ter ge-ben hat, daß wir sei- - ne Kin-der wer- -

T hat, daß wir sei-ne Kin- - der wer- - den; er

B sei- - ne Kin- - der wer- -

v1 1

v1 2

vla

b

S will uns all-zeit er-näh- - - - -

A - den; er will uns all-zeit er-näh-

T will uns all-zeit, er will uns all-zeit er-

B den; er will uns all-zeit er-näh- - - - ren,

v1 1

v1 2

vla

b

42

S
ren, Leib und Seel' - - - auch wohl be-

A
ren, Leib und Seel' auch wohl be-wah- - ren, al-lem

T
näh- - ren Leib und Seel' auch wohl be- wah- - ren, al-lem

B
Leib und Seel' auch wohl be- wah- - - ren, al-lem

vi 1

vi 2

vla

b

49

S
wahrn, al-lem Un-fall will er weh- - ren, kein

A
Un-fall will er weh- - ren,

T
Un-fall will er weh- - ren, al-lem Un-fall

B
Un-fall will er weh- - - - - ren;

vi 1

vi 2

vla

b

56

S
Leid soll uns wi-der-fah- - - ren, uns wi-der-fah- - -

A
kein Leid soll uns wider-fah- - - ren, soll

T
will er weh- ren, kein Leid soll uns wi-der-fah- -

B
kein Leid soll uns wi-der-fah- ren, uns wider-fah- ren,

vl 1

vl 2

vla

b

63

S
- - - - ren; er sorgt

A
uns wi-der-fah- - - ren; er sor- get für uns

T
- - - - ren;

B
er sor- get für uns, hüt' und wacht,

vl 1

vl 2

vla

b

70

S für uns, hüt' und wacht, er hüt' und

A hüt' und wacht, er sor- get für uns, hüt' und wacht,

T er sorgt für uns, hüt' und wacht, es steht

B er sor- get für uns, hüt' und

vl 1

vl 2

vla

b

77

S wacht, es steht al- - - les in sei - - ner Macht.

A es steht al- - - les in sei - - ner Macht.

T al- - les, es steht al- - - les in sei - - ner Macht.

B wacht, es steht al- les in sei - - ner Macht.

vl 1

vl 2

vla

b

oboè 1,2
clarinetto 1,2
in Do
fagotto 1,2
corno 1,2
in Re
Soprani
Alti
Tenori
Bassi
violino 1
violino 2
viola
bassi

The musical score is arranged in systems. The first system includes woodwinds: oboè 1,2; clarinetto 1,2 in Do; fagotto 1,2; and corno 1,2 in Re. The second system contains vocal parts: Soprani, Alti, Tenori, and Bassi. The third system contains strings: violino 1, violino 2, viola, and bassi. The woodwind parts are active throughout the page, with dynamic markings of *f*. The string parts are mostly silent until the final measure, where they enter with a *f* dynamic. The vocal parts are silent throughout the page.

7

ob 1,2

cl 1,2

fag 1,2

cr 1,2

S

A

T

B

Wir glau- ben

Wir

vl 1

vl 2

vla

b

Detailed description of the musical score: The score is for page 158 and includes parts for woodwinds (oboe 1,2; clarinet 1,2; bassoon 1,2), cor Anglais 1,2, vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass), violins 1 and 2, viola, and double bass. The woodwinds and cor parts have rests for the first three measures, followed by notes in the fourth and fifth measures. The vocal parts enter in the fourth measure with the lyrics 'Wir glau- ben' (Alto and Tenor) and 'Wir' (Bass). The string parts (vl 1, vl 2, vla, b) play a rhythmic accompaniment throughout the measures.

12

ob 1,2

cl 1,2

fag 1,2

cr 1,2

S
Wir glau- ben auch an Je- sum Christ,

A
auch an Je- sum Christ,

T
glau- ben auch an Je- sum Christ,

B
Wir glau- ben auch an Je- sum

vl 1

vl 2

vla

b

17

ob 1,2

cl 1,2

fag 1,2

cr 1,2

S

A

T

B

Christ, sei- nen Sohn und un- sern Her- - -

sei- nen Sohn und un- sern

Christ, sei- nen

vl 1

vl 2

vla

b

21

ob 1,2

cl 1,2

fag 1,2

cr 1,2

S
un - sern Her -

A
- - ren, un - sern Her -

T
Her - - ren, un - sern

B
Sohn und un - sern Her -

vl 1

vl 2

vla

b

25

ob 1,2

cl 1,2

fag 1,2

cr 1,2

S

A

T

B

ren,
ren,
Her- ren,
ren, und un- sern Her- ren,

vl 1

vl 2

vla

b

30

ob 1,2

cl 1,2

fag 1,2

cr 1,2

S

A

T

B

der e - wig bei dem Va - ter

der e - - wig bei dem Va - -

der e - wig bei dem Va - -

der e - wig

sfz

vi 1

vi 2

vla

b

34

ob 1,2

cl 1,2

fag 1,2

cr 1,2

S
ist, glei - - cher Gott von Macht

A
- - - - - - - - - - ist, glei - - cher

T
- - - - - ter ist, glei - - cher Gott von Macht

B
bei dem Va - ter ist,

vl 1

vl 2

vla

b

38

ob 1,2

cl 1,2

fag 1,2

cr 1,2

S
von Macht und Eh - - -

A
Gott von Macht und

T
von Macht und Eh - -

B
glei - - cher Gott von Macht und

vl 1

vl 2

vla

b

42

ob 1,2

cl 1,2

fag 1,2

cr 1,2

S

A

T

B

vi 1

vi 2

vla

b

ren;

Eh- ren;

ren; von Ma- ri- a,

- ren; von Ma- ri- a, der Jung- frau -

Eh- ren; von Ma- ri- a,

47

ob 1,2

cl 1,2

fag 1,2

cr 1,2

S
ist ein wah- rer Mensch ge- bo- -

A
der Jung- - frau- - en, ist ein wah- rer

T
- en, ist ein wah- rer Mensch

B
der Jung- - frau, ist ein wah- rer Mensch ge-

vl 1

vl 2

vla

b

51

ob 1,2

cl 1,2

fag 1,2

cr 1,2

S
- ren durch den heil- gen Geist

A
Mensch ge- bo- ren durch den

T
ge- bo- ren

B
- bo- ren durch den heil- gen

vl 1

vl 2

vla

b

55

ob 1,2

cl 1,2

fag 1,2

cr 1,2

S
im Glau- - ben, für uns, die

A
heil- gen Geist im Glau-

T
durch den heil- gen Geist im

B
Geist im Glau- ben, für

vl 1

vl 2

vla

b

59

ob 1,2

cl 1,2

fag 1,2

cr 1,2

S

A

T

B

vi 1

vi 2

vla

b

wir war'n ver-

ben, für uns, die wir war'n ver-

Glau- ben, für uns, die wir war'n ver-

uns, am Kreuz ge- stor- ben

Detailed description: This is a page of a musical score, page 59. It features a variety of instruments and vocal parts. The woodwind section includes two oboes (ob 1,2), two clarinets (cl 1,2), and two bassoons (fag 1,2). The string section includes two cor Anglais (cr 1,2), two violins (vi 1, 2), a viola (vla), and a double bass (b). There are four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The lyrics are in German and describe the crucifixion of Jesus Christ. The vocal parts have lyrics: S: "wir war'n ver-"; A: "ben, für uns, die wir war'n ver-"; T: "Glau- ben, für uns, die wir war'n ver-"; B: "uns, am Kreuz ge- stor- ben". The woodwinds and strings provide accompaniment. There are dynamic markings like 'f' and 'p' in the woodwind and string parts.

63

ob 1,2

cl 1,2

fag 1,2

cr 1,2

S

A

T

B

v1 1

v1 2

vla

b

ren, am Kreuz ge-

-lo- ren, am Kreuz ge- stor- ben und vom

-lo- ren, am

und vom Tod, vom Tod,

68

ob 1,2

cl 1,2

fag 1,2

cr 1,2

S
- stor - ben und vom Tod,

A
Tod, am Kreuz ge - stor - - -

T
Kreuz ge - stor - - - ben

B
am Kreuz ge -

v1 1

v1 2

vla

b

72

ob 1,2

cl 1,2

fag 1,2

cr 1,2

S
und vom Tod wie - der

A
- - ben und vom Tod wie - der

T
und vom Tod wie - der

B
stor - ben und vom Tod wie - der

v1 1

v1 2

vla

b

Detailed description of the musical score: The score is for page 173, starting at measure 72. It features a woodwind section with oboe (ob 1,2), clarinet (cl 1,2), bassoon (fag 1,2), and cor (cr 1,2). The vocal section includes Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The string section consists of Violin 1 (v1 1), Violin 2 (v1 2), Viola (vla), and Bass (b). The key signature has one flat (B-flat). The vocal parts have the following lyrics: Soprano: 'und vom Tod wie - der'; Alto: '- - ben und vom Tod wie - der'; Tenor: 'und vom Tod wie - der'; Bass: 'stor - ben und vom Tod wie - der'. Dynamics include 'f' (forte) and 'p' (piano). The woodwinds and strings play sustained notes or chords.

76

ob 1,2

cl 1,2

fag 1,2

cr 1,2

S
auf- er- stan- - - - den durch Gott.

A
auf- er- stan- - - - den durch Gott.

T
auf- er- stan- - - - den durch Gott.

B
auf- er- stan- - - - den durch Gott.

vl 1

vl 2

vla

b

oboe 1,2
 clarinetto 1,2
 fagotto 1,2
 corno 1,2
 tromba 1,2
 trombone 1,2
 trombone 3
 timpani
 Soprani
 Alti
 Tenori
 Bassi
 violino 1
 violino 2
 viola
 bassi

Musical score for page 175, featuring woodwinds, brass, percussion, and strings. The score is in 2/4 time and includes dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano). The woodwind section (oboe, clarinet, and bassoon) plays a melodic line starting with a forte dynamic. The brass section (cornet, trumpet, and trombone) provides harmonic support. The timpani part features three trills (*tr*) marked with a forte dynamic. The string section (violins, viola, and basses) enters in the final measure with a forte dynamic.

7

ob 1,2

cl 1,2

fag 1,2

cr 1,2

tr 1,2

trb 1,2

trb 3

tp

S

A

T

B

vl 1

vl 2

vla

b

loco

p

f

f

f

Wir

Wir

Wir

Wir

Wir

10

ob 1,2

cl 1,2

fag 1,2

cr 1,2

tr 1,2

trb 1,2

trb 3

tp

S

A

T

B

vl 1

vl 2

vla

b

glau- ben an den heil- gen

glau- ben an den heil- gen

glau- ben an den heil- gen

glau- ben an den heil- gen

13

ob 1,2

cl 1,2

fag 1,2

cr 1,2

tr 1,2

trb 1,2

trb 3

tp

S
Geist, _____ Gott mit

A
Geist, _____ Gott mit

T
Geist, _____ Gott mit

B
Geist, _____ Gott mit

v1 1

v1 2

vla

b

16

ob 1,2

cl 1,2

fag 1,2

cr 1,2

tr 1,2

trb 1,2

trb 3

tp

S

A

T

B

vl 1

vl 2

vla

b

Va - ter und dem Soh - - -

Va - ter und dem Soh - - -

Va - ter und dem Soh - - -

Va - ter und dem Soh - - -

19

ob 1,2

cl 1,2

fag 1,2

cr 1,2

tr 1,2

trb 1,2

trb 3

tp

S

A

T

B

vi 1

vi 2

vla

b

22

ob 1,2

cl 1,2

fag 1,2

cr 1,2

tr 1,2

trb 1,2

trb 3

tp

S

A

T

B

vl 1

vl 2

vla

b

der al-ler

der al-ler

der al-ler

der al-ler

25

ob 1,2

cl 1,2

fag 1,2

cr 1,2

tr 1,2

trb 1,2

trb 3

tp

S
Schwa - chen Trö - ster heißt

A
Schwa - chen Trö - ster heißt

T
Schwa - chen Trö - ster heißt

B
Schwa - chen Trö - ster heißt

vl 1

vl 2

vla

b

28

ob 1,2

cl 1,2

fag 1,2

cr 1,2

tr 1,2

trb 1,2

trb 3

tp

S

A

T

B

und mit Ga - ben

und mit Ga - ben

und mit Ga - ben

und mit Ga - ben

vl 1

vl 2

vla

b

34 *d*

ob 1,2

cl 1,2

fag 1,2

cr 1,2

tr 1,2

trb 1,2

trb 3

tp

S

A

T

B

vl 1

vl 2

vla

b

40

ob 1,2

cl 1,2

fag 1,2

cr 1,2

tr 1,2

trb 1,2

trb 3

tp

S

A

T

B

vl 1

vl 2

vla

b

heit auf Er- den

heit auf Er- den

heit auf Er- den

heit auf Er- den

heit auf Er- den

43

ob 1,2

cl 1,2

fag 1,2

cr 1,2

tr 1,2

trb 1,2

trb 3

tp

S

A

T

B

vl 1

vl 2

vla

b

hält in ei-nem Sein gar

hält in ei-nem Sein gar

hält in ei-nem Sein gar

hält in ei-nem Sein gar

46

ob 1,2

cl 1,2

fag 1,2

cr 1,2

tr 1,2

trb 1,2

trb 3

tp

S

A

T

B

v1 1

v1 2

vla

b

e- - - - - ben; - - - - -

e- - - - - ben; - - - - -

e- - - - - ben; - - - - -

e- - - - - ben; - - - - -

49

ob 1,2

cl 1,2

fag 1,2

cr 1,2

tr 1,2

trb 1,2

trb 3

tp

S

A

T

B

vl 1

vl 2

vla

b

forte

52

ob 1,2

cl 1,2

fag 1,2

cr 1,2

tr 1,2

trb 1,2

trb 3

tp

S

A

T

B

vl 1

vl 2

vla

b

hier al- le Sünd ver- ge- ben wer- - den, das Fleisch

hier al- le Sünd ver- ge- -ben wer- - den, das Fleisch

hier al- le Sünd ver- ge- -ben wer- - den, das Fleisch

hier al- le Sünd ver- ge- -ben wer- - den, das Fleisch

tr tr tr tr

60

ob 1,2

cl 1,2

fag 1,2

cr 1,2

tr 1,2

trb 1,2

trb 3

tp

S
soll auch wie-der le- - ben, Nach die- sem E- lend ist be- reit ein

A
soll auch wie-der le- - ben, Nach die- sem E- lend ist be- reit ein

T
soll auch wie-der le- - ben, Nach die- sem E- lend ist be- reit ein

B
soll auch wie-der le- - ben, Nach die- sem E- lend ist be- reit ein

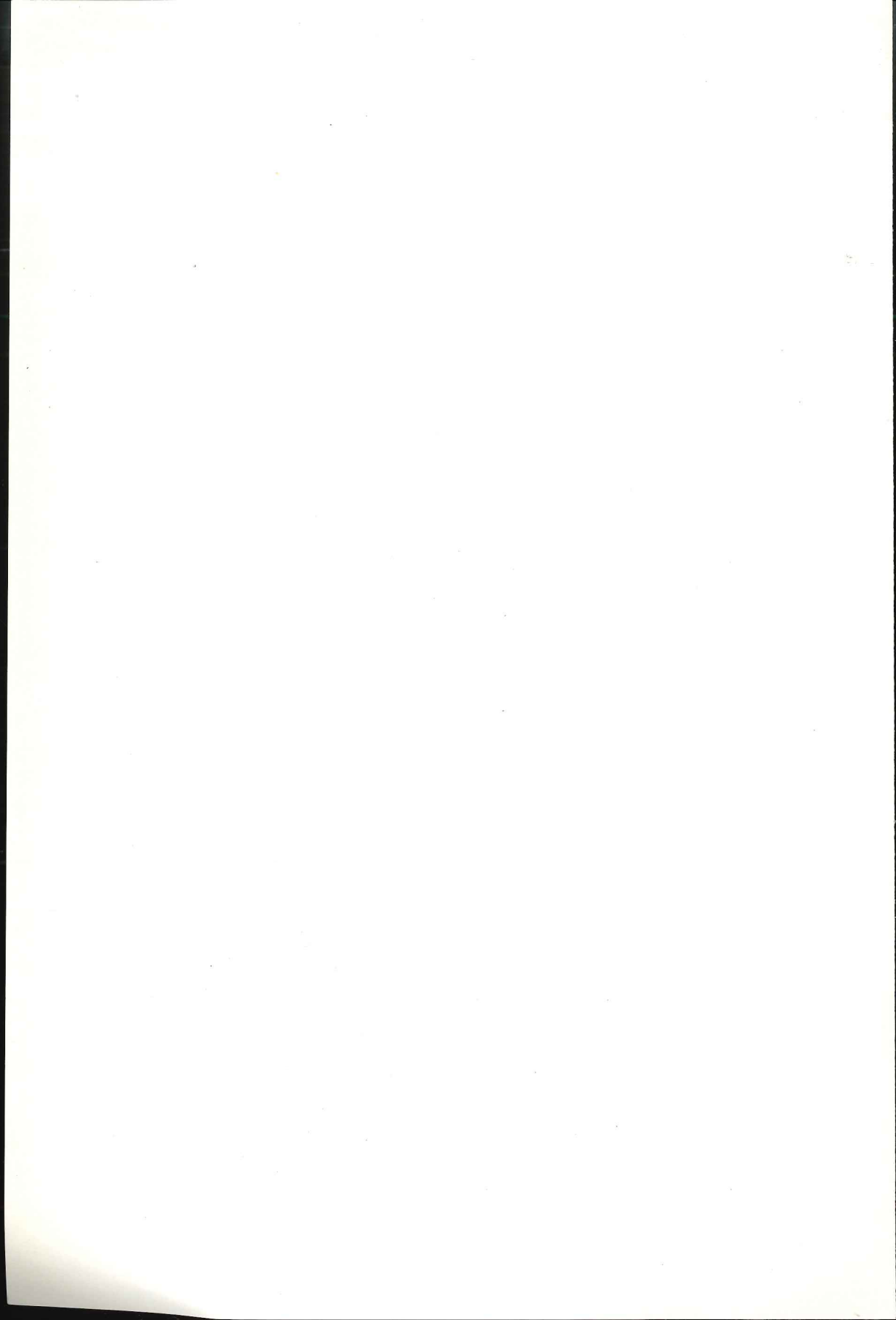
vl 1

vl 2

vla

b

Detailed description: This page of a musical score, numbered 60, contains parts for woodwinds, brass, strings, and voices. The woodwind section includes oboes (ob 1,2), clarinets (cl 1,2), bassoons (fag 1,2), cor Anglais (cr 1,2), trumpets (tr 1,2), trombones (trb 1,2 and trb 3), and a tuba (tp). The vocal section features Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) parts with German lyrics. The string section includes Violin 1 (vl 1), Violin 2 (vl 2), Viola (vla), and Cello/Double Bass (b). The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The lyrics for the vocal parts are: 'soll auch wie-der le- - ben, Nach die- sem E- lend ist be- reit ein'. The woodwinds and strings play complex rhythmic patterns, often with slurs and accents.



INDICE DEI TITOLI E DEGLI INCIPIT TESTUALI

I titoli sono in tondo, gli *incipit* in corsivo.

- Ach Gott, vom Himmel sieh' darein* (Felix Mendelssohn Bartholdy), 15-17, 19, 21n, 32, 37-45, 62, 63, 73, 74n, 77-87, 88n, 94, 97, 108n, 122n
- Ach Gott, wie manches Herzeleid* (Johann Sebastian Bach), 108n, 128-135, 137n
- Ach Herr, mich armen Sünden* (Johann Sebastian Bach), 108n
- Athalie (Felix Mendelssohn Bartholdy), 131, 136n
- Aus tiefer Noth* (Felix Mendelssohn Bartholdy), 62, 63, 64n, 65, 67, 73, 80, 81, 98
- Ave Maria* (Felix Mendelssohn Bartholdy), 58n, 60, 61n, 62, 63, 65, 67, 68, 69n, 71, 72, 80n, 81, 91
- Ave maris stella* (Felix Mendelssohn Bartholdy), 54, 57, 137n
- Bisher habt ihr nichts gebeten in meinem Namen* (Johann Sebastian Bach), 48
- Canonische Veränderungen (Johann Sebastian Bach), 120, 126
- Christ lag in Todesbanden* (Johann Sebastian Bach), 10, 97n, 116n
- Christe, du Lamm Gottes* (Johann Sebastian Bach), 99n, 120n
- Christe, du Lamm Gottes* (Felix Mendelssohn Bartholdy), 15-19, 32, 38, 39, 50-53, 56n, 87, 88n, 92, 95, 98-102, 104, 105, 107, 108n, 126, 137n
- Concerto per pianoforte in Sol minore (Felix Mendelssohn Bartholdy), 79
- Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf* (Johann Sebastian Bach), 48
- Du wahrer Gott und Davids Sohn* (Johann Sebastian Bach), 99n
- Die Ebriden (Felix Mendelssohn Bartholdy), 61, 63, 64, 65n, 67-69, 72
- Ehre sei Gott* (Felix Mendelssohn Bartholdy), 100n
- Elias (Felix Mendelssohn Bartholdy), 100, 139
- Die erste Walpurgisnacht (Felix Mendelssohn Bartholdy), 75-79, 82, 84, 91
- Es ist das Heil uns kommen her* (Johannes Brahms), 13, 48
- Es ist der alte Bund* (Johann Sebastian Bach), 80
- Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist* (Johann Sebastian Bach), 48
- Es spricht der Unweisen Mund* (Sebastian Knüpfer), 7
- Fantasia super Jesu, meine Freude (Johann Sebastian Bach), 104
- Ein feste Burg* (Johann Philipp Krieger), 6
- Ein' feste Burg* (Felix Mendelssohn Bartholdy), 56, 63

- Festmusik zum Fest der Naturforscher (Felix Mendelssohn Bartholdy), 54
- Die Festzeiten (Carl Loewe), 12
- Fingalshöhle (Felix Mendelssohn Bartholdy) *vedi* Die Ebriden
- Fürchte dich nicht, ich bin bei dir* (Johann Sebastian Bach), 48
- Gloria* in Mi bemolle maggiore (Felix Mendelssohn Bartholdy), 48
- Große Festmusik zum Dürerfest (Felix Mendelssohn Bartholdy), 54
- Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben* (Johann Sebastian Bach), 48
- Herr, gehe nicht ins Gericht mit deinem Knecht* (Johann Sebastian Bach), 48
- Hora est* (Felix Mendelssohn Bartholdy), 54, 55, 57, 111
- Ich will den Kreuzstab gerne tragen* (Johann Sebastian Bach), 48
- Ihr werdet weinen und heulen* (Johann Sebastian Bach), 80
- Jesu meine Zuversicht* (Felix Mendelssohn Bartholdy), 49, 56n, 111
- Jesu, meine Freude* (Johann Sebastian Bach), 48, 102-104
- Jesu, meine Freude* (Felix Mendelssohn Bartholdy), 15-17, 19-22, 38, 40, 56n, 57, 92, 93, 101-105, 107, 108n, 109, 126, 137n
- Kindersinfonie (Felix Mendelssohn Bartholdy), 51, 52n
- Komm, Jesu, komm!* (Johann Sebastian Bach), 48
- Kyrie* in Re minore (Felix Mendelssohn Bartholdy), 50, 64, 65n
- Kyrie-Christe, du Lamm Gottes* (Johann Sebastian Bach), 99n
- Laudate pueri* (Felix Mendelssohn Bartholdy), 73, 91n
- Lieder ohne Worte (Felix Mendelssohn Bartholdy), 64n, 86, 87n, 88, 89n
- Magnificat* in Re maggiore (Felix Mendelssohn Bartholdy), 48
- Meeresstille und glückliche Fahrt (Felix Mendelssohn Bartholdy), 54, 55, 56n, 57
- Mer hahn en neue Oberkeet* («Bauernkantate») (Johann Sebastian Bach), 48
- Messa a 16 voci (Orazio Benevoli), 59
- Messa a 16 voci (Carl Friedrich Christian Fasch), 54, 99
- Messa in Fa maggiore (Johann Sebastian Bach), 48
- Messa in La maggiore (Johann Sebastian Bach), 48
- Messa in Si minore (Johann Sebastian Bach), 48, 80, 126n, 127
- Mitten wir im Leben sind* (Felix Mendelssohn Bartholdy), 62-68, 69n, 73, 74n, 75, 80, 81, 91, 98n
- Moses (Adolf Bernhard Marx), 114n
- Nicht unsern Namen, Herr* (Felix Mendelssohn Bartholdy), 58, 64-66, 71, 72n, 80, 89, 90, 91n, 94n, 116n, 122n
- Nimm von uns, Herr, du treuer Gott* (Johann Sebastian Bach), 48
- Non nobis, Domine* (Felix Mendelssohn Bartholdy) *vedi* *Nicht unsern Namen, Herr*
- Nun komm, der Heiden Heiland*

- (Johann Sebastian Bach), 99
Nur jedem das Seine (Johann Sebastian Bach), 48
- O Haupt voll Blut und Wunden* (Felix Mendelssohn Bartholdy), 15, 17, 25-32, 34-38, 40, 58-63, 65, 80, 85n, 93, 94, 96, 97, 108n, 112-118, 127n, 131, 136, 137n
- Oratorio di Natale (Johann Sebastian Bach), 120n
- Ottetto (Felix Mendelssohn Bartholdy), 50, 84n
- Passione secondo Giovanni (Johann Sebastian Bach), 48, 132n
- Passione secondo Matteo (Johann Sebastian Bach), 48, 54, 114, 136n
- Paulus (Felix Mendelssohn Bartholdy), 81, 94, 107, 126n, 134, 136, 139
- Precatio Regis Josaphat (Johann Andreas Herbst), 6
- Quartetto in Do minore (Felix Mendelssohn Bartholdy), 48
- Quartetto in Fa minore (Felix Mendelssohn Bartholdy), 48
- Quartetto in La maggiore (Felix Mendelssohn Bartholdy), 53, 55, 111
- Robert le Diable (Daniel François Esprit Auber), 82
- Salmo 115 (Felix Mendelssohn Bartholdy) *vedi Nicht unsern Namen, Herr*
- Salmo 19 (Felix Mendelssohn Bartholdy), 48
- Salmo 42 (Felix Mendelssohn Bartholdy), 90, 93n
- Die schöne Melusine (Felix Mendelssohn Bartholdy), 123
- Selig ist der Mann* (Johann Sebastian Bach), 48
- Sinfonie giovanili (Felix Mendelssohn Bartholdy), 48
- Prima Sinfonia in Do minore (Felix Mendelssohn Bartholdy), 56
- Terza Sinfonia («Scozzese») (Felix Mendelssohn Bartholdy), 58, 75, 76n
- Quarta Sinfonia («Italiana») (Felix Mendelssohn Bartholdy), 75, 76n
- Quinta Sinfonia («La Riforma») (Felix Mendelssohn Bartholdy), 58, 73, 85, 135, 136n
- Singet dem Herrn ein neues Lied* (Johann Sebastian Bach), 48
- Solomon (Georg Friedrich Händel), 67, 72
- Ein Sommernachtstraum (Felix Mendelssohn Bartholdy), 50, 54, 55n, 56
- Sonata per pianoforte in Sol minore (Felix Mendelssohn Bartholdy), 48
- Surrexit pastor* (Felix Mendelssohn Bartholdy), 73, 91n
- Te Deum* in Re maggiore (Felix Mendelssohn Bartholdy), 94n, 137n
- Der Tod Jesu (Carl Heinrich Graun), 114n, 136n
- Tre mottetti (Felix Mendelssohn Bartholdy), 73, 80, 91n
- Tristan (Richard Wagner), 131
- Tu es Petrus* (Felix Mendelssohn Bartholdy), 51, 53, 55, 56n, 61n
- Tue Rechnung! Donnerwort* (Johann Sebastian Bach), 48
- Die Tugend wird durchs Kreuz geübet (Felix Mendelssohn Bartholdy), 48

- Unser Mund sei voll Lachens* (Johann Sebastian Bach), 99
- Veni Domine* (Felix Mendelssohn Bartholdy), 73, 80, 91n
- Verleih uns Frieden* (Felix Mendelssohn Bartholdy), 16, 63, 74n, 75, 76, 80, 90, 91, 115n, 137n
- Vom Himmel hoch* (Felix Mendelssohn Bartholdy), 15-17, 19, 32-34, 37, 49, 62-76, 98, 108n, 115n, 118-124, 137n
- Wachet auf, ruft uns die Stimme* (Johann Erasmus Kindermann), 6
- Wahrlich, wahrlich, ich sage euch* (Johann Sebastian Bach), 48
- Was mein Gott will* (Sebastian Knüpfer), 7
- Wer nur den lieben Gott läßt walten* (Johann Sebastian Bach), 111
- Wer nur den lieben Gott läßt walten* (Felix Mendelssohn Bartholdy), 16-18, 23, 24, 53-58, 87, 88, 93, 95, 106-112, 116n, 137n
- Wenn Wir in höchsten Nöten sein* (Johann Andreas Herbst), 6
- Wie der Hirsch* (Felix Mendelssohn Bartholdy), 93n
- Wir glauben all'* (Felix Mendelssohn Bartholdy), 15, 17, 34-37, 62, 63, 73n, 74-76, 80, 92, 95, 98, 108n, 124-128, 136, 137n, 138-193

INDICE DEI NOMI E DELLE OPERE

I titoli sono in tondo, salvo quando coincidano con gli *incipit* testuali che sono in corsivo

- Albrecht Otto E., 14n
 Allegri Gregorio, 65
 Altmann Wilhelm, XIII, 81n, 87n, 89,
 95n
 Anton Karl, 18
 Attwood Thomas, 27, 85
 Auber Daniel François Esprit, 82
 Robert le Diable, grand-opéra, 82
- Bach Johann Sebastian, 1, 2, 9-13,
 17n, 28, 47, 50n, 54, 57, 62, 66,
 68, 69n, 78-80, 92, 97n, 98n,
 99n, 104, 111, 112, 114, 116n,
 120, 126, 127, 132n, 134, 136n
Ach Gott, wie manches Herzeleid,
 cantata BWV 3, 108n
Ach Herr, mich armen Sünden,
 cantata BWV 135, 108n
*Bisher habt ihr nichts gebeten in
 meinem Namen*, cantata BWV
 87, 48
 Canonische Veränderungen, BWV
 769, 120, 126
Christ lag in Todesbanden, cantata
 BWV 4, 10, 97n, 116n
Christe, du Lamm Gottes, corale per
 organo BWV 619, 99n, 120n
*Der Geist hilft unsrer Schwachheit
 auf*, mottetto BWV 226, 48
Du wahrer Gott und Davids Sohn,
 cantata BWV 23, 99n
Es ist der alte Bund, cantata BWV
 106, 80
*Es ist dir gesagt, Mensch, was gut
 ist*, cantata BWV 45, 48
 Fantasia super Jesu, meine Freude,
 corale per organo BWV 713, 104
Fürchte dich nicht, ich bin bei dir,
 mottetto BWV 228, 48
*Herr, deine Augen sehen nach dem
 Glauben*, cantata BWV 102, 48
*Herr, gehe nicht ins Gericht mit
 deinem Knecht*, cantata BWV
 105, 48
Ich will den Kreuzstab gerne tragen,
 cantata BWV 56, 48
Ihr werdet weinen und heulen,
 cantata BWV 103, 80
Jesu, meine Freude, corale BWV
 358, 102
Jesu, meine Freude, mottetto BWV
 227, 48, 102-104
Komm, Jesu, komm!, mottetto BWV
 229, 48
Kyrie-Christe, du Lamm Gottes in
 Fa maggiore, BWV 233a, 99n
Mer hahn en neue Oberkeet
 («Bauernkantate»), cantata
 BWV 212, 48
 Messa in Fa maggiore, BWV 233,
 48
 Messa in La maggiore, BWV 234,
 48
 Messa in Si minore, BWV 232, 48,
 80, 126n, 127
Nimm von uns, Herr, du treuer Gott,
 cantata BWV 101, 48
Nun komm, der Heiden Heiland,

- cantata BWV 61, 99
Nur jedem das Seine, cantata BWV
 163, 48
 Oratorio di Natale, BWV 248, 120
 Passione secondo Giovanni, BWV
 245, 48, 132n
 Passione secondo Matteo, BWV
 244, 48, 54, 114, 136n
Selig ist der Mann, cantata BWV
 57, 48
Singet dem Herrn ein neues Lied,
 mottetto BWV 225, 48
Tue Rechnung! Donnerwort, can-
 tata BWV 168, 48
Unser Mund sei voll Lachens,
 cantata BWV 110, 99
Wahrlich, wahrlich, ich sage euch,
 cantata BWV 86, 48
Wer nur den lieben Gott läßt walten,
 cantata BWV 93, 111
 Bank Karl, 67
 Barbedette Hyppolite, XIII, 16
 Bärmann Carl, 86
 Bartholomew William, 35n, 139
 Bartlitz Eveline, 16
 Basso Alberto, XIII, 108n
 Beck Rolf, 137n
 Benevoli Orazio, 54
 Messa a 16 voci, 54
 Berger Ludwig, 47
 Berner Friedrich Wilhelm, 49
 Bernius Frieder, 137n
 Bill Oswald, XIII, XXIII, 18n, 19, 23,
 28, 99, 107
 Blume Friedrich, XIII, 2
 Bormann Oskar, XIII, 35n, 38n, 80n
 Brahms Johannes, 13, 95n
 Es ist das Heil uns kommen her,
 mottetto op. 29 n. 1, 13
 Breitkopf & Härtel, 90
 Brinkman Dorothea, 137n
 Bronner Georg, 7
 Bruhns Nicolaus, 6
 Büthner Crato, 6
 Buxtehude Dietrich, 6, 7
 Caraci Vela Maria, XI
 Castillo y Saavedra Antonio del, 59,
 114
 Cherubini Luigi, 50
 Citron Marcia J., XIII, 52n, 93n, 134n
 Clauder Israel, 107, 108
 Clostermann Annemarie, XIII, XXIIIn,
 17
 Crüger Johannes, 102
 Crum Margaret, XIV, 14n, 20, 33,
 35n, 139n
 Dahlgren Lotte, XIV, 53n, 57n
 Dahlhaus Carl, XIV, XXIn
 David Johann Nepomuk, 8, 13
 Devrient Eduard, XIV, 60-62, 77, 92n,
 122, 135
 Dirichlet Rebecka, 33, 51, 52n, 59,
 73n, 74
 Distler Hugo, 13
 Doles Johann Friedrich, 12
 Döring Johann Friedrich Samuel, 12
 Durante Francesco, 47
 Edwards Frederick George, 20
 Einstein Alfred, XIV, XXI
 Elvers Rudolf, XIV, XXIII, 17, 20n,
 38n, 46n
 Erben Balthasar, 6
 Fasch Carl Friedrich Christian, 47, 54,
 99
 Messa a 16 voci, 54, 99
 Fasch Johann Friedrich, 11
 Feder Georg, XIV, 2, 5, 6, 9n, 11, 94,
 136n
 Federhofer Hellmuth, XIV, 95n
 Filosa Albert James, XXIn
 Fortner Wolfgang, 13
 Franck Hermann, 64
 Franck Johann Wolfgang, 102
 Friedrich-Bertram Gerda, XXIn

- Fuchs Aloys, 61
- Geck Martin, XIV, 54n
- Gellert Christian Fürchtegott, 12
- Gerhardt Paul, 114
- Gerlach Reinhard, XXIn
- Gerstenbüttel Joachim, 7
- Gluck Christoph Willibald, 48n
- Goethe Johann Wolfgang von, 58, 68,
69, 75, 76, 85, 91
- Goldhan Wolfgang, XXIII
- Graulich Günter, 22, 42
- Graun Carl Heinrich, 66, 114, 136n
Der Tod Jesu, cantata, 114, 136n
- Graupner Johann Christoph, 3, 10, 11
- Grossmann-Vendrey Susanna, XIV,
XV, 48n, 49n, 50n, 51n, 52n,
54n, 56n, 57n, 58n, 61n, 62n
- Grove George, 17, 20, 27, 33, 39n
- Grove Harriet, 20n
- Gyrowetz Adalbert, 61
- Händel Georg Friedrich, 47, 48n, 58,
66, 67, 72, 74, 80, 95
Solomon, oratorio HWV 67, 67,
72, 74
- Härtel Raymund, 33
- Hauser Franz, 18, 57, 60, 62, 68, 75,
76, 81, 83, 86, 111, 117n, 128,
136
- Heidenreich David Elias, 8
- Hensel Fanny, 19, 50n, 52, 53, 54n,
55, 58, 59, 60, 64-66, 70n,
80n, 82, 83, 87, 114
- Hensel Sebastian, XV, 49n, 50n, 51n,
52n, 53, 54n
- Herbst Johann Andreas, 6
Precatio Regis Josaphat, cantata, 6
Wenn Wir in höchsten Nöten sein,
cantus firmus, 6
- Hermann Roland, 137n
- Herzogenberg Heinrich von, 13
- Heydemann Albert, 50
- Hiller Ferdinand, XV
- Hiller Johann Adam, 12, 81, 85, 86n,
97, 114n
- Hohenemser Richard, XV, 98n
- Holoman D. Kern, 21n, 40n
- Homilius Gottfried August, 12
- Hutzel Matthias, 43
- Immermann Karl, 84
- Jonas Oswald, XV, 16, 20, 104
- Jordahl Robert Arnold, XV, 16, 17,
95n
- Judith Silber, 58n
- Kalberer Bruno, 137n
- Keller Peter, 137n
- Kiesewetter Raphael Georg, 61
- Kindermann Johann Erasmus, 6
Wachet auf, ruft uns die Stimme,
cantata, 6
- Kirnberger Johann Philipp, 47, 108,
114n
- Klein Hans-Günter, XXIII
- Klingemann Karl, XV, 52n, 53, 54n,
55, 56n, 62n, 73, 82, 84, 85,
97, 136
- Klopstock Friedrich Gottlieb, 12
- Knüpfer Sebastian, 6
Es spricht der Unweisen Mund,
cantata, 7
Was mein Gott will, cantata, 7
- Köhler Karl-Heinz, XXIn
- Kohlhase Hans, XXIn
- Konold Wulf, XV, 17
- Kraft Walter, 13
- Krause Peter, XV, 14n
- Kretzschmar Hermann, XXII
- Krieger Johann Philipp, 6, 9
Ein feste Burg, cantata, 6
- Krüger Eduard, 27, 28
- Krummacher Friedhelm, XV, XXIn,
2, 4, 5n, 8n, 14n
- Kurzhaus-Reuter Arnrud, XXIn, 14

- Laki Krisztina, 137n
 Lampadius Wilhelm Adolf, XV, 33n, 55
 Lehmann Karen, 33n
 Leven Louise W., 14n
 Lindblad Adolf Fredrik, 53, 57, 105
 Linden Albert van den, 14n
 Liszt Franz, 105n
 Loewe Carl, 12
 Die Festzeiten, cantata, 12
 Lotti Antonio, 47
 Luther Martin, 56, 62, 63, 66, 68, 69, 73-76, 126
 Lutz Martin, 28
- Magnus Albert, 50
 Malibran Maria Felicita, 83
 Mantius Eduard, 67
 Marshall Robert L., XVI, 6
 Marx Adolf Bernhard, 61n, 108, 114n
 Moses, oratorio, 114n
 Marx Karl, 13,
 Mayseder Joseph, 61
 Mechetti Pietro, 61n
 Meder Johann Valentin, 6
 Mendelssohn Arnold, 13
 Mendelssohn Bartholdy Abraham, 49, 50
 Mendelssohn Bartholdy Fanny *vedi*
 Hensel Fanny
 Mendelssohn Bartholdy Felix, *passim*
 op. 1, Quartetto in Do minore, 48
 op. 2, Quartetto in Fa minore, 48
 op. 11, Prima Sinfonia in Do minore, 56
 op. 13, Quartetto in La maggiore, 53, 55, 111
 op. 19b, Lieder ohne Worte, fasc. I, 64n, 86
 op. 20, Ottetto in Mi bemolle maggiore, 50, 84n
 op. 21, Ein Sommernachtstraum, ouverture, 50, 54, 55n, 56
 op. 23, Drei Kirchenmusiken (*Aus tiefer Noth, Ave Maria, Mitten wir im Leben sind*), 58n, 60, 61n, 62-68, 69n, 71-73, 74n, 75, 80, 81, 84, 86, 87, 89, 91, 98
 op. 25, Concerto per pianoforte in Sol minore, 79
 op. 26, Die Ebriden, ouverture, 61, 63, 64, 65n, 67-69, 72, 73
 op. 27, Meeresstille und glückliche Fahrt, ouverture, 54, 55, 56n, 57
 op. 30, Lieder ohne Worte, fasc. II, 86, 87n, 88, 89n
 op. 31, Salmo 115 (*Nicht unsern Namen, Herr*), 58, 64-66, 71, 72n, 80, 89, 90, 91n, 94n, 116n, 122n
 op. 32, Die schöne Melusine, 123
 op. 36, Paulus, oratorio, 81, 94, 107, 126n, 134, 136, 139
 op. 39, Tre mottetti (*Veni Domine, Laudate pueri, Surrexit pastor*), 73, 80, 91n
 op. 42, Salmo 42 (*Wie der Hirsch*), 90, 93n
 op. 56, Terza Sinfonia («Scozzese») in La minore, 58, 74n, 75, 76n
 op. 60, Die erste Walpurgisnacht, ballata, 74, 76-79, 82, 84, 91
 op. 70, Elias, oratorio, 100, 139
 op. 74, Athalie, 131, 136n
 op. 90, Quarta Sinfonia («Italiana») in La maggiore, 75, 76n
 op. 105, Sonata per pianoforte in Sol minore, 48
 op. 107, Quinta Sinfonia («La Riforma») in Re minore, 58, 73, 85, 135, 136n
 op. 111, *Tu es Petrus*, mottetto, 51, 53, 55, 56n, 61n
Ach Gott, vom Himmelsieh' darein, cantata su corale (1832), 15-17, 21n, 32, 37-45, 62, 63, 73, 74n, 77-87, 88n, 94, 97, 108n, 122n,

- 128-135
- Ave maris stella*, cantata (1828), 54, 57, 137n
- Christe, du Lamm Gottes*, cantata su corale (1827), 15-19, 32, 35, 36, 38, 39, 50-53, 56n, 87, 88n, 92, 95, 98-102, 104, 105, 107, 108, 126, 137n
- Ehre sei Gott* (dalla Deutsche Liturgie), mottetto (1846), 100n
- Ein' feste Burg* (non composta), 56, 63
- Festmusik zum Fest der Naturforscher, cantata profana (1828), 54
- Gloria in Mi bemolle maggiore* (1822), 48
- Große Festmusik zum Dürerfest, cantata profana (1828), 54
- Hora est*, antifona e responsorio (1828), 54, 55, 57, 111
- Jesu, meine Freude*, cantata su corale (1828), 15-17, 19-22, 38, 40, 52, 53, 56n, 57, 92, 93, 101-105, 107, 108n, 109, 126, 137n
- Jesu meine Zuversicht*, mottetto (1824), 49, 56n, 111
- Kindersinfonie (1827), 51, 52n
- Kyrie in Re minore* (1825), 50, 64, 65n
- Magnificat in Re maggiore* (1822), 48
- O Haupt voll Blut und Wunden*, cantata su corale (1830), 15, 17, 25-32, 34-38, 40, 58-63, 65, 80, 85n, 93, 94, 96, 97, 108n, 112-118, 127n, 131, 136, 137n
- Salmo 19, mottetto (1821), 48
- Sinfonie giovanili (1821-1823), 48
- Te Deum in Re maggiore* (1826), 94n, 137n
- Die Tugend wird durchs Kreuz geübet, preludio corale per organo (1823), 48
- Verleih uns Frieden* (1831), 16, 63, 74n, 75, 76, 80, 90, 91, 115n, 137n
- Vom Himmel hoch*, cantata su corale (1831), 15-17, 19, 32-34, 37, 49, 62-76, 98, 108n, 115n, 118-124, 137n
- Wer nur den lieben Gott läßt walten*, cantata su corale (1829), 16-18, 23, 24, 53-58, 87, 88, 93, 95, 106-112, 116n, 137n
- Wir glauben all'*, cantata su corale (1831), 15, 17, 34-37, 62, 63, 73n, 74-76, 80, 92, 95, 98, 108n, 124-128, 136, 137n, 138-193
- Mendelssohn Bartholdy Paul, 49, 82
- Mendelssohn Bartholdy Rebecka *vedi* Dirichlet Rebecka
- Metzger Heinz-Klaus, XVI, XXIn, 16n
- Mintz Donald Monturean, XXIn, 14n
- Möhlich Theo, 28
- Moscheles Charlotte, XVI, 55, 56n
- Moscheles Ignaz, 26, 50n, 54, 55, 136
- Mosel Ignaz von, 61
- Mozart Wolfgang Amadeus, 47, 48n, 69, 80
- Müller Carl Heinrich, XVI, 35n, 38n, 80n
- Naumann Johann Gottlieb, 47
- Neumark Georg, 107, 108
- Neumeister Erdmann, 2, 8-10
- Nohl Ludwig, XVII
- Novello Vincent, 27
- Ostertag Albrecht, 137n
- Pachelbel Johann, 67
- Palestrina Giovanni Pierluigi da, 47, 65
- Paton Mary Anne, 56
- Pepping Ernst, 13
- Pereira-Arnstein Henriette von, 61n

- Peschkan, 20
 Polko Elise, XVII, 55n
 Possemeyr Berthold, 137n
 Pritchard Brian W., XVII, 15n, 16-18,
 20n, 21, 40, 43, 56, 115n,
 121n, 122, 126n, 127n, 135n

 Reger Max, 13, 95n
 Reich Nancy B., 14n
 Reichardt Friedrich, 47
 Riehn Reiner, 16, 17
 Rietz Eduard, 68
 Rietz Julius, 15-17, 20, 85
 Rokseth Yvonne, 14n
 Rüege Raimund, 137n

 Santini Fortunato, 65-68
 Schatz Franz, 137n
 Schauroth Delphine, 79
 Schein Johann Hermann, 6
 Schelble Johann Nepomuk, 26, 37, 38,
 48, 50, 80, 81, 85, 86, 136
 Schelle Johann, 6, 10
 Schicht Johann Gottfried, 13
 Schiller Friedrich, 77n
 Schirmer A., 35
 Schleinitz Heinrich Conrad, 20n
 Schneider Hans, 26
 Schubring Julius, XVII, 61, 66
 Schuhmacher Gerhard, XXII
 Schulze Willi, XVII, 16-18, 22, 36,
 104n, 108, 112
 Schumann Robert, XVII, 27, 28n, 136
 Schünemann Georg, XVII, 47, 48n,
 54n, 100n, 102n, 104n
 Schütz Heinrich, 6, 13
 Seaton Douglas, XXII, 14n
 Sechter Simon, 61
 Seyfried Ignaz von, 61
 Simrock Peter Joseph, 61n, 81, 84, 86,
 88-90, 91n
 Smith Carlton, 14
 Smith Samuel, 35n

 Spatzek Helga, 137n
 Spitta Philipp, 1, 2, 11
 Spohr Louis, 83, 84
 Spreckelsen Uta, 137n
 Stadler Maximilian, 61
 Stölzel Gottfried Heinrich, 11
 Sutermeister Peter, XVII, 46n, 58n,
 62n, 64n, 65n, 66n, 67n, 69n,
 72n, 74n, 77n, 79n

 Tag Christian Gotthilf, 12
 Telemann Georg Philipp, 10-12
 Terenzio, 114n
 Thibaut Anton Friedrich Justus, 51
 Thomas Kurt, 13
 Thomas Mathias, XXII
 Todd Ralph Larry, XVII, XXII, 15n,
 25n, 27, 47, 59, 96n, 100n, 108,
 114, 117n
 Topf Johann, 6
 Tunder Franz, 6
 Türk David Gottlob, 1
 Turner J. Rigbie, XXIII, 15n

 Wäger-Prasch Gerda, 137n
 Wagner Richard, XXI
 Tristan, opera, 131
 Walker Ernest, 15n
 Wehnert Wolfram, 137n
 Werner Eric, XVIII, XXI, XXIIIn,
 XXIII, 15n, 16, 17, 53n, 56n,
 97n, 105n, 114n, 131, 136, 139n
 Werner Fritz, 13
 Werner Rudolf, XVIII, XXII, XXIIIn,
 15-18, 58, 49n, 53n, 54n, 56n,
 96, 99, 101n, 117, 123, 126n,
 136n
 Weyer Martin, 137n
 Wilson Michael, 15n
 Winterfield Carl von, 98
 Wolff Christoph, 127n
 Wolff Hellmuth Christian, XVIII, 95n
 Worbs Hans Christoph, XVIII, XXII,

15n, 16, 17

Zelter Carl Friedrich, 47, 48, 58, 62n,
63, 68-70, 78, 85, 94n, 96-98,

108, 135

Ziegler Caspar, 9n
Zurbaran Francisco, 59n

Stampa:
CENTRO ARTI GRAFICHE - Padova
Giugno 1991



