

Mendelssohn

LEGGEREZZA ROMANTICA:
FLUIDITÀ, FRASEGGIO ELEGANTE,
EQUILIBRIO TECNICO



INDICE

04

DA VALERIA

05

BIOGRAFIA: VITA, CONTESTO,
CARATTERE

08

OPERE PRINCIPALI: UNA MAPPA

10

PER CHI STUDIA PIANOFORTE

12

PER CHI COMPONE

14

INFLUENZA SULLA MUSICA
MODERNA

17

FONTI

DIREZIONE EDITORIALE

VALERIA GAY

RICERCA MUSICOLOGICA E
REVISIONE DEI CONTENUTI

VALERIA GAY

SVILUPPO TESTI E
STRUTTURAZIONE EDITORIALE

NOEMI BARDELLA

EDITING E REVISIONE FINALE

VALERIA GAY

NOEMI BARDELLA

CONSULENZA PIANISTICA E
DIDATTICA

VALERIA GAY

IMPAGINAZIONE E
SUPERVISIONE GRAFICA

NOEMI BARDELLA

IMMAGINI

CANVA (IN LICENZA)

© 2026 Valeria Gay

Tutti i diritti riservati.

È vietata la riproduzione totale o
parziale dei contenuti senza
autorizzazione.

Pubblicazione senza carattere
periodico, non soggetta agli obblighi
di registrazione ai sensi della Legge
n. 62 del 7 marzo 2001.



DA VALERIA

C'è un compositore che ho sempre amato con una specie di senso di colpa, come se amarlo troppo dichiaratamente rivelasse una mancanza di profondità. Mendelssohn è rimasto a lungo nella storia della musica classica con l'etichetta di 'troppo facile', 'troppo gradevole', quasi non abbastanza tormentato per essere preso sul serio. Wagner lo definì superficiale. Il Novecento lo relegò ai margini del canone.

Eppure ogni volta che torno ai *Lieder ohne Worte*, o che riascolto l'Ottetto scritto a sedici anni, mi chiedo: ma di cosa stiamo parlando? Quello che Mendelssohn fa con il fraseggio — quella capacità di costruire un arco melodico che respira, che non preme mai troppo, che lascia spazio — è una delle cose più difficili da eseguire e da insegnare. La leggerezza non è assenza di contenuto. È una forma di intelligenza.

Ho scritto questa monografia anche per questo: per restituire a Mendelssohn la complessità che merita, senza smettere di amarlo. Per chi studia, i suoi pezzi sono una palestra straordinaria di fraseggio e conduzione del suono. Per chi compone, c'è molto da imparare da come costruisce le frasi brevi, da come usa l'armonia senza mai perdersi nel colore. E per tutti, c'è la storia di un uomo che ha vissuto intensamente, che ha riscoperto Bach quando Bach era dimenticato, e che è morto a trentotto anni lasciando incompiuto un corpus che avrebbe potuto cambiare ancora di più la storia della musica.

Buona lettura.

Valeria Gay
DIREZIONE EDITORIALE



Biografia: vita, contesto, carattere

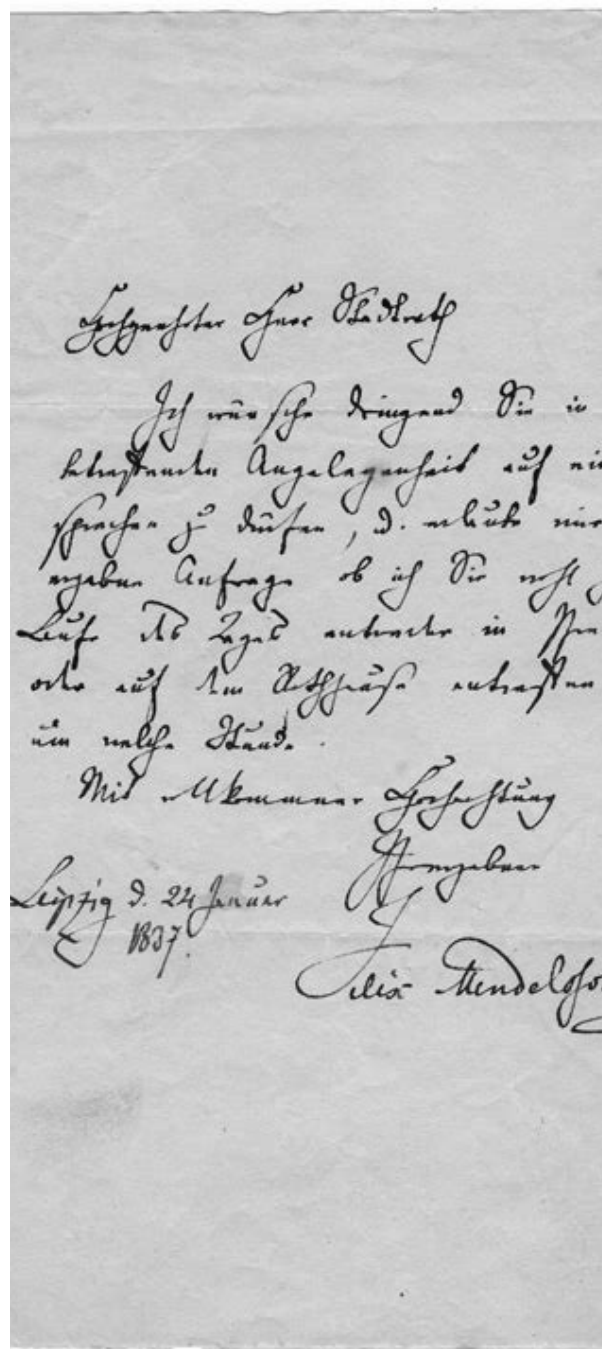
Origini e famiglia: un privilegio raro

Jakob Ludwig Felix Mendelssohn Bartholdy nacque ad Amburgo il 3 febbraio 1809, secondo figlio di Abraham Mendelssohn e Lea Salomon. La famiglia era tra le più illustri della borghesia colta tedesca: il nonno paterno era Moses Mendelssohn, il grande filosofo illuminista ebreo autore del *Fedone* tedesco, figura centrale nell'emancipazione culturale degli ebrei di lingua tedesca nel Settecento. Il cognome Bartholdy fu aggiunto dopo la conversione della famiglia al protestantesimo luterano, avvenuta prima per i figli (1816) e poi per i genitori (1822), in parte come scelta pragmatica di integrazione sociale, in parte come adesione sincera a un orizzonte culturale cristiano-tedesco.

Abraham Mendelssohn era un banchiere di successo, ma soprattutto un uomo di cultura convinto che i figli dovessero ricevere la migliore educazione possibile. Lea Salomon, la madre, era pianista dilettante di alto livello e supervisionò personalmente la prima formazione musicale dei figli. Felix e la sorella Fanny — di quattro anni più anziana — crebbero in un ambiente in cui letteratura, pittura, filosofia e musica erano parte della vita quotidiana, non ornamenti. La residenza di Berlino a Leipziger Strasse 3 divenne un centro di vita culturale: lì si tenevano concerti domestici, si ricevevano intellettuali e artisti, si discuteva di Goethe e di Schiller.

L'educazione di un prodigio

Felix iniziò lo studio del pianoforte e della teoria musicale molto presto, sotto la guida della madre e poi di Ludwig Berger, pianista e allievo di Muzio Clementi. Dal 1819 fu allievo di Carl Friedrich Zelter, compositore e direttore della Singakademie di Berlino, che divenne il suo mentore più influente per quasi un decennio. Zelter era un contrappuntista severo di formazione bachiana — scelta non banale in un'epoca in cui Bach era ancora figura semi-dimenticata — e trasmise a Felix non solo tecnica compositiva ma una concezione della musica radicata nella polifonia e nella struttura formale, che avrebbe segnato l'intera produzione del compositore adulto.





La precocità di Felix fu straordinaria anche rispetto agli standard dell'epoca. A dodici anni aveva già composto sinfonie per archi, pezzi per pianoforte, musica da camera. A sedici scrisse l'Ottetto per archi Op. 20 in Mi bemolle maggiore – un'opera che ancora oggi lascia interdetti per la maturità costruttiva e l'originalità tematica. A diciassette compose l'Ouverture del Sogno di una notte di mezza estate, uno dei pezzi orchestrali più riusciti del primo Ottocento. La traiettoria giovanile di Mendelssohn non era quella di un bambino prodigio che brucia presto: era quella di un compositore già adulto che continuava a crescere.

L'incontro con Goethe

Nel 1821, Zelter portò il dodicenne Felix a Weimar per presentarlo a Johann Wolfgang von Goethe, all'epoca settantaduenne e all'apice della fama. L'incontro fu l'inizio di un rapporto di affetto e stima che durò fino alla morte di Goethe nel 1832. Goethe rimase colpito dalle capacità del ragazzo – lo fece suonare ogni mattina, volle che eseguisse Bach e Mozart, e lo chiamò affettuosamente 'il mio piccolo David'. Per Felix, Goethe fu non solo una figura paterna ma un riferimento culturale fondamentale: la frequentazione del più grande scrittore tedesco vivente contribuì a formare in lui un'idea alta della funzione dell'arte, che traspare in tutta la sua produzione matura.

La riscoperta della Matthäuspassion di Bach (1829)

Il 11 marzo 1829 Felix Mendelssohn diresse alla Singakademie di Berlino la prima esecuzione pubblica della Matthäuspassion di Bach dopo la morte del compositore. Aveva vent'anni. L'evento è considerato uno dei momenti fondativi nella storia della ricezione musicale: la Passione secondo Matteo era praticamente sconosciuta al grande pubblico da quasi un secolo, e la sua riscoperta avviò un processo di rivalutazione complessiva di Bach che avrebbe trasformato la cultura musicale tedesca – e non solo – per i decenni successivi. Mendelssohn aveva studiato il manoscritto grazie a una copia donatagli dalla nonna materna, aveva lavorato per mesi alla riduzione e all'adattamento, e aveva convinto Zelter – inizialmente scettico – a lasciargli usare la sala della Singakademie.

Non si trattò di un atto di pura filantropia culturale: Mendelssohn credeva profondamente in Bach, lo aveva studiato con Zelter fin dall'infanzia, e la sua concezione del contrappunto era radicalmente bachiana. La riscoperta fu anche un atto identitario – un giovane compositore che dichiarava pubblicamente le sue filiazioni estetiche in un momento in cui il gusto dominante andava verso Rossini e l'opera italiana. L'evento ebbe un'eco immediata e duratura, e contribuì a consolidare la reputazione di Mendelssohn come figura musicale seria, non solo come prodigio pianistico.

I viaggi formativi: Londra, Parigi, Roma

Tra il 1825 e il 1832 Mendelssohn compì una serie di viaggi in Europa che segnarono profondamente la sua produzione. La prima visita a Parigi risale al 1825, quando il sedicenne Felix fu introdotto negli ambienti musicali della capitale francese e vi incontrò i maggiori esponenti del mondo musicale dell'epoca, fra cui Rossini, Meyerbeer e Cherubini. Vi tornò nel 1831–32, consolidando quei contatti e misurandosi con una scena musicale vivacissima, dominata dall'opera e da un gusto per il virtuosismo che era distante dalla sua formazione bachiana ma che non poté ignorare.

Londra, visitata per la prima volta nel 1829, divenne la città che lo amò di più in vita: tornò in Inghilterra dieci volte, fu accolto con entusiasmo dalla famiglia reale e dal pubblico inglese, e la connessione con quella cultura — pragmatica, appassionata, non dogmatica — si riflette nell'Ouverture delle Ebridi (1832) e nella Sinfonia 'Scozzese' (completata nel 1842). Il viaggio in Italia del 1830–31 produsse la Sinfonia 'Italiana' Op. 90, terminata nel 1833, con il suo splendido primo movimento solare e il saltarello finale: uno dei pezzi orchestrali più frequentati del repertorio romantico.

Lipsia e il Gewandhaus

Nel 1835 Mendelssohn fu nominato direttore della Gewandhausorchester di Lipsia, una delle orchestre più importanti d'Europa. Fu una nomina che trasformò non solo la sua vita ma la vita musicale della città: in pochi anni portò a Lipsia un repertorio straordinariamente ampio, reintrodusse le sinfonie di Beethoven e Schubert, valorizzò la musica di Bach, Handel e Mozart, e collaborò con i compositori della sua generazione. Nel 1843 fondò il Conservatorio di Lipsia — il primo istituto di formazione musicale superiore di tradizione tedesca, che avrebbe formato generazioni di musicisti europei. Tra i suoi collaboratori più stretti vi era Robert Schumann, con cui condivideva l'ammirazione per Bach e l'idea di una musica colta, non esibizionista.

Fanny Mendelssohn: la sorella che non fu

Un capitolo a parte merita il rapporto con la sorella Fanny, pianista e compositrice di talento straordinario che per tutta la vita fu limitata dal contesto familiare e sociale nel pubblicare la propria musica con il proprio nome. Abraham Mendelssohn riteneva che la musica non fosse una professione adatta a una donna borghese; Felix, pur ammirando le capacità della sorella e consultandola costantemente sulle proprie composizioni, non la incoraggiò mai con forza a pubblicare. Alcuni dei Lieder Op. 8 e Op. 9 di Felix erano in realtà composizioni di Fanny, pubblicati sotto il suo nome. La morte improvvisa di Fanny nel maggio 1847, per un ictus durante le prove di un concerto, devastò Felix: aveva perso non solo la sorella ma la sua interlocutrice musicale più intima.

La morte precoce e la ricezione postuma

Felix Mendelssohn morì il 4 novembre 1847, a Lipsia, a trentotto anni, sei mesi dopo la sorella. Le cause furono probabilmente una serie di ictus che avevano deteriorato la sua salute dalla primavera. Lasciava un'opera enorme per un compositore così giovane: cinque sinfonie, due concerti per pianoforte, un concerto per violino, musica da camera, otto libri di Lieder ohne Worte, oratori, musica per pianoforte solo, musica corale. Immediatamente dopo la morte fu celebrato come uno dei grandi del romanticismo. Ma la sua eredità postuma fu profondamente distorta da due fattori: la violenta critica di Richard Wagner — che nel saggio *Das Judenthum in der Musik* (1850, pubblicato sotto pseudonimo, poi riconosciuto nel 1869) attaccò Mendelssohn come esempio di 'musica ebraica' superficiale e imitativa — e la progressiva marginalizzazione critica del Novecento, che privilegiò i romantici 'tragici' (Schubert, Schumann, Brahms) rispetto a quelli 'lirici'.

La rivalutazione critica ha preso slancio soprattutto dalla seconda metà del Novecento, con la pubblicazione di studi come quello di R. Larry Todd e con la riscoperta di un corpus molto più ampio di quanto si credesse — incluse composizioni inedite o raramente eseguite. Oggi Mendelssohn è riconosciuto come una figura centrale del romanticismo europeo, la cui apparente 'facilità' era in realtà il risultato di una padronanza tecnica e di una disciplina formale che pochi suoi contemporanei possedevano.

Opere principali: una mappa

Lieder ohne Worte — Romanze senza parole (Op. 19–102)

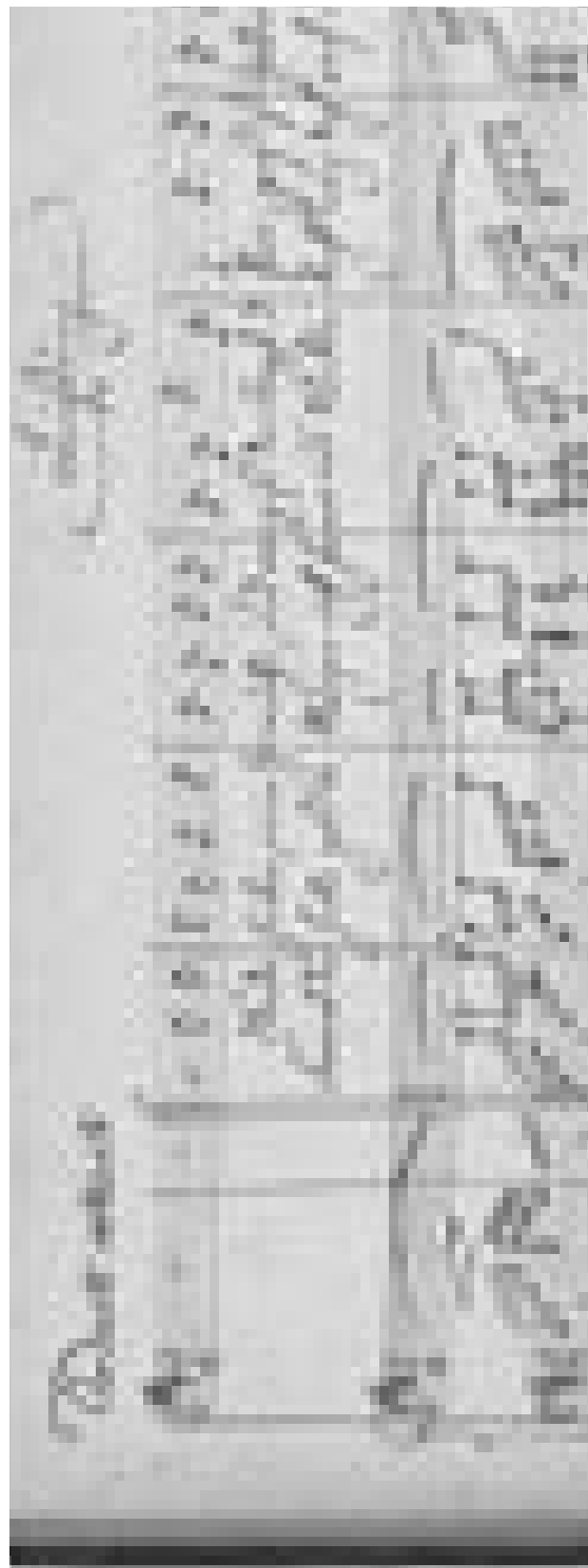
I Lieder ohne Worte (Romanze senza parole) sono il nucleo dell'opera pianistica di Mendelssohn e uno dei cicli più originali della letteratura per pianoforte del XIX secolo. Si tratta di quarantotto pezzi brevi per pianoforte solo, pubblicati in otto libri tra il 1832 e il 1845 (l'ultimo libro, Op. 102, fu pubblicato postumo nel 1868). Ogni pezzo è strutturato come un lied vocale ma scritto esclusivamente per strumento: la mano destra porta la melodia come una voce cantante, la sinistra fornisce l'accompagnamento, e spesso vi è una terza voce interna che arricchisce la texture. Il titolo fu scelto da Mendelssohn stesso e riflette una concezione della musica strumentale come linguaggio capace di esprimere ciò che le parole non possono — un'idea romantica profonda, ma realizzata con rigore formale quasi classico.

I pezzi più eseguiti includono il Lied ohne Worte in Mi maggiore Op. 19 n. 1, il celeberrimo 'Rondò veneziano' Op. 30 n. 6, la 'Berceuse' Op. 67 n. 6, il 'Duetto' Op. 38 n. 6, l'Op. 62 n. 2 noto come 'Canto di Primavera', e soprattutto l'Op. 19 n. 6 in Sol minore — spesso chiamato 'Venezianisches Gondellied'. I titoli descrittivi come 'Duetto', 'Canzoni del filatore', 'Caccia' ecc. non sono tutti di Mendelssohn: molti furono aggiunti dagli editori dopo la sua morte. Mendelssohn stesso era riluttante ad apporre titoli, ritenendo che la musica dovesse parlare da sola.

Opere pianistiche maggiori

Tra le opere pianistiche di maggiore respiro, la Fantasia in Fa diesis minore Op. 28 (1833), nota come Sonate écossaise, è forse il pezzo che rivela più chiaramente il lato 'oscuro' di Mendelssohn — un'opera in tre movimenti concatenati, con un primo movimento drammatico e inquieto che ricorda Schubert più che il lirismo consueto. Le Variazioni serie in Re minore Op. 54 (1841) sono l'opera pianistica concettualmente più ambiziosa: diciassette variazioni su un tema grave, di ispirazione bachiana, che culminano in una fuga polifonica — un pezzo che Brahms conosceva e ammirava. Il Rondò capriccioso in Mi maggiore Op. 14 (1824, rivisto nel 1830) è invece un esempio perfetto della brillantezza leggera della scrittura giovanile, con un'introduzione lirica seguita da un presto scintillante.

Da segnalare anche i Tre Capricci Op. 33 (1833–1835), pezzi di carattere virtuosistico che oscillano tra brillantezza e profondità espressiva, spesso trascurati nel repertorio concertistico ma significativi per comprendere la varietà dello stile pianistico mendelssohniano al di là del modello lirico dei Lieder ohne Worte.



I Concerti per pianoforte

Il Concerto per pianoforte n. 1 in Sol minore Op. 25 (1831) fu scritto in un periodo di intensa creatività durante il soggiorno a Monaco e fu eseguito da Mendelssohn stesso con straordinario successo. È un pezzo brillante, costruito con grande economia tematica, in cui i tre movimenti sono collegati senza interruzione — un'innovazione formale che avrà influenza su Schumann e Liszt. Il Concerto n. 2 in Re minore Op. 40 (1837) è meno eseguito ma più maturo armonicamente, con un secondo movimento di grande intensità lirica. Entrambi i concerti si distinguono per l'equilibrio tra solista e orchestra, lontano dall'esuberanza virtuosistica di Liszt e più vicino a una concezione cameristica del rapporto tra i due.

Il Concerto per violino in Mi minore Op. 64

Il Concerto per violino in Mi minore Op. 64 (1844) è probabilmente l'opera più famosa di Mendelssohn e uno dei pezzi più eseguiti dell'intero repertorio violinistico. Fu scritto per il violinista Ferdinand David, amico intimo e primo violino del Gewandhaus, con cui Mendelssohn collaborò per anni al lavoro tecnico sulla scrittura violinistica. L'opera è un esempio perfetto di sintesi: il primo movimento in forma sonata con una cadenza integrata prima della ripresa anziché dopo (innovazione formale rilevante), un secondo movimento notturno di bellezza sobria, un terzo movimento brillante e leggero. Fu composta nell'arco di sei anni (1838–1844), a dimostrazione di quanto Mendelssohn lavorasse in profondità su ogni dettaglio.

La musica orchestrale: Sinfonie e Ouvertures

La Sinfonia n. 4 in La maggiore Op. 90 'Italiana' (composta 1833, rivista fino alla morte, pubblicata postuma) è il pezzo orchestrale di Mendelssohn più popolare: il primo movimento è una delle aperture più soleggiate e riuscite del repertorio romantico, energica senza essere concitata. La Sinfonia n. 3 in La minore Op. 56 'Scozzese' (1842) è più omogenea e più matura nel tono, con un primo movimento meditativo e un finale che ricorda le highlands britanniche ideali più che reali.

Tra le Ouvertures, un posto di primo piano spetta al Sogno di una notte di mezza estate Op. 21 (1826), scritta a diciassette anni dopo la lettura shakespeariana e già pienamente compiuta nel linguaggio: l'apertura con gli accordi dei fiati e il tema scintillante degli archi è una delle invenzioni orchestrali più riuscite dell'Ottocento, e anticipa con straordinaria coerenza il linguaggio dello scherzo che Mendelssohn avrebbe sviluppato per tutta la carriera. L'Ouverture delle Ebridi Op. 26 (1832) è invece il pezzo orchestrale più originale sul piano del programma paesaggistico: scritta dopo la visita alla grotta di Fingal in Scozia, è tra i primi esempi di musica a programma nella storia sinfonica, con un'apertura che imita il movimento del mare in modo straordinariamente immediato.

L'Ottetto per archi Op. 20

Scritto nel 1825, quando Mendelssohn aveva sedici anni, l'Ottetto per archi in Mi bemolle maggiore Op. 20 è uno dei capolavori assoluti della musica da camera di ogni epoca. Quattro violini, due viole e due violoncelli producono una texture che in alcuni momenti suona come un'orchestra intera, in altri come quattro duetti intrecciati. Il terzo movimento, uno Scherzo indicato come Allegro leggierissimo e pianissimo, fu ispirato — come raccontò la sorella Fanny — dalla scena del Walpurgisnacht dal Faust di Goethe, e anticipa lo stile 'delle fate' dell'Ouverture del Sogno di una notte di mezza estate dell'anno successivo. È impossibile ascoltarlo senza chiedersi cosa avrebbe scritto Mendelssohn se avesse vissuto fino a sessant'anni.

Elijah Op. 70

L'oratorio Elijah Op. 70 (1846) fu l'ultimo grande progetto completato da Mendelssohn e rappresenta il suo contributo più significativo alla musica corale. Eseguito per la prima volta a Birmingham nel 1846, con Mendelssohn alla direzione, fu ricevuto con entusiasmo travolgente dal pubblico britannico. Il libretto, tratto dal Primo e Secondo Libro dei Re, racconta la storia del profeta Elia con una ricchezza drammatica e una varietà di stile che vanno dal recitativo bachiano al coro händeliano fino a pagine di intensa lirica romantica. È ancora oggi tra i pezzi più eseguiti nel repertorio corale anglosassone.

Per chi studia pianoforte



Perché Mendelssohn è difficile nonostante sembri facile

Uno degli errori più comuni nell'approccio didattico a Mendelssohn è trattare i suoi pezzi come 'facili' perché tecnicamente accessibili. Un Lied ohne Worte di livello intermedio non richiede le ottave di Liszt né i salti di Schumann: la difficoltà è altrove. È nel controllo della linea melodica, nella gestione del peso del tocco, nella capacità di far respirare la melodia senza che l'accompagnamento la soffochi. Sono esattamente le difficoltà che un pianista maturo riconosce come le più sottili — quelle che non si risolvono con la velocità o con la forza, ma con l'ascolto e con la comprensione della struttura della frase.

La voce cantante: come costruire il legato melodico

In Mendelssohn, la mano destra suona quasi sempre come un cantante. Questo significa che ogni nota della melodia deve avere un peso specifico — non uniforme — calibrato sul ruolo che quella nota ha all'interno della frase. I gradi forti dell'arco melodico (tipicamente il picco della frase e la nota di risoluzione) ricevono più peso; le note di passaggio ne ricevono meno. Il legato non è semplicemente tenere i tasti abbassati: è un continuum di pressione che varia da nota a nota, imitando il modo in cui un cantante gestisce il fiato.

Un esercizio pratico: prendere il primo Lied ohne Worte Op. 19 n. 1 e cantare la melodia della mano destra prima di suonarla. Identificare dove la voce salirebbe di intensità e dove si abbasserebbe naturalmente. Poi replicare quella curva dinamica al pianoforte, ignorando per il momento la mano sinistra. Solo quando la melodia 'respira' da sola si aggiunge l'accompagnamento, cercando che rimanga sempre indietro rispetto alla voce cantante in termini di peso sonoro.

Il problema del tempo: fluidità senza libertà arbitraria

Mendelssohn scrisse con grande precisione le indicazioni di tempo. In una lettera alla sorella Fanny si lamentò dei pianisti che rallentavano a ogni battuta importante come se il rallentamento stesso fosse espressivo: 'Il tempo non è una gomma che si allunga e si restringe a piacimento.' La fluidità del fraseggio mendelssohniano non richiede rubato esteso o fermati arbitrari — richiede invece che la pulsazione interna sia stabile e che l'espressività emerga dal peso delle note e dalla dinamica, non dalla manipolazione del tempo. Questo è paradossalmente più difficile del rubato: richiede che il musicista abbia già risolto internamente la curva espressiva prima ancora di rallentare.



Opere consigliate per livello

Livello iniziale / primo approccio

- Lied ohne Worte Op. 19 n. 4 in La maggiore – melodia semplice, accompagnamento arpeggiato regolare, ottima introduzione al tocco legato
- Lied ohne Worte Op. 30 n. 3 in Mi maggiore – frase breve e simmetrica, buona per lavorare su dinamica e articolazione
- Album per la gioventù: Mendelssohn non compose un equivalente dell'Album für die Jugend di Schumann, ma alcune trascrizioni facilitate dei Lieder sono ampiamente usate in didattica

Livello intermedio

- Lied ohne Worte Op. 19 n. 1 in Mi maggiore – il primo e forse più emblematico, richiede controllo della voce e legato di qualità
- Lied ohne Worte Op. 62 n. 1 in Sol maggiore – 'Canzoni del filatore', scrittura polifonica implicita, tre voci da gestire simultaneamente
- Lied ohne Worte Op. 67 n. 4 in Do maggiore – 'Canzoni del filatore', accompagnamento più complesso, utile per lavorare sull'indipendenza delle mani
- Rondò capriccioso Op. 14 (sezione introduttiva) – il Lento e rubato iniziale è un pezzo a sé, di grande intensità lirica

Livello avanzato

- Variazioni serie Op. 54 – tecnica solida e senso dell'architettura globale, richiede capacità di costruire un discorso lungo
- Fantasia in Fa diesis minore Op. 28 – richiede maturità interpretativa e capacità di gestire tre caratteri diversi in un unico arco
- Concerto per pianoforte n. 1 in Sol minore Op. 25 – per pianisti con esperienza concertistica, richiede coordinazione con orchestra o riduzione pianistica

Pedalizzazione e dinamica: indicazioni pratiche

Mendelssohn compose principalmente per i pianoforti Érard e Broadwood degli anni Trenta-Quaranta dell'Ottocento, strumenti con una risposta più leggera e un suono più trasparente rispetto ai pianoforti moderni. Questo ha implicazioni pratiche: la pedalizzazione indicata nelle sue partiture va usata con misura, perché su un moderno Steinway produce molto più riverbero di quanto lui intendesse. Il pedale di risonanza va cambiato più spesso di quanto le indicazioni originali sembrino suggerire, specialmente in passaggi armonici rapidi. Le dinamiche, in particolare i piano e i pianissimo, devono essere intese come 'presenza controllata', non come assenza di suono: Mendelssohn voleva trasparenza, non vuoto.

Per chi compone



Il modello del Lied ohne Worte: forma breve e densità espressiva

Per un compositore che voglia studiare come costruire un pezzo breve con forte identità espressiva, i Lied ohne Worte di Mendelssohn sono un laboratorio straordinario. Ogni pezzo ha in genere una struttura tripartita implicita (A-B-A'), raramente esplicitata con ripetizioni letterali: la ripresa è quasi sempre variata o abbreviata, e la coda ha un ruolo espressivo autonomo, non di mero completamento. Il materiale tematico è minimo — spesso una sola idea melodica di quattro-otto battute — ma viene sviluppato con grande economia: trasportato di tonalità, frammentato, armonizzato diversamente, restituito con una variazione di registro. La lezione è che l'unità tematica e la varietà di trattamento non sono in contraddizione: anzi, più il materiale è semplice, più il trattamento può essere ricco senza sembrare ridondante.

Armonia: colore romantico dentro struttura classica

Mendelssohn non è un armonista rivoluzionario nel senso di Wagner o di Liszt, ma la sua armonia è tutt'altro che banale. Il suo punto di forza è l'uso di cromatismi e di accordi alterati all'interno di una progressione funzionale sempre leggibile: non perde mai il filo della tonalità, ma la arricchisce con modulazioni a tonalità lontane che poi risolve in modo impeccabile. In particolare, usa frequentemente le relazioni di medianta (passaggio diretto tra accordi a distanza di terza, come da Do maggiore a La bemolle maggiore) che sarebbero diventate uno degli strumenti principali del romanticismo maturo, ma le gestisce con una naturalezza che le rende quasi invisibili all'ascolto.

Un esercizio utile: prendere il Lied ohne Worte Op. 38 n. 2 in Do minore e analizzare ogni accordo rispetto alla tonica, identificando i momenti in cui Mendelssohn 'esce' dalla tonalità e come vi ritorna. Si troverà che le uscite sono sempre brevi, mai più di due-tre battute, e che il ritorno alla tonica è preparato con una progressione di dominante chiarissima. Questo equilibrio — uscire il necessario per creare interesse, rientrare abbastanza presto da non disorientare — è il cuore dell'armonia mendelssohniana.

Il contrappunto come struttura nascosta

La formazione con Zelter aveva reso Mendelssohn uno dei migliori contrappuntisti della sua generazione — fatto che non è immediatamente visibile in superficie nella sua musica pianistica, ma che è presente come ossatura. In molti dei Lied ohne Worte esistono due o tre voci reali che si muovono indipendentemente, anche se l'ascoltatore percepisce melodia e accompagnamento. La voce interna — il 'tenore' tra la melodia della destra e il basso della sinistra — è spesso la chiave della tensione espressiva: si muove per gradi congiunti mentre la melodia fa salti, o viceversa, creando un intreccio che spiega perché il risultato suoni pieno anche con una texture apparentemente semplice.

Ritmo e simmetria: perché le frasi 'suonano giuste'

Una delle caratteristiche più studiate della scrittura di Mendelssohn è la simmetria della costruzione fraseologica. La maggior parte delle sue frasi è costruita in blocchi di quattro battute (o di due più due), con risposta simmetrica. Questa regolarità non è rigidità: è la condizione che rende possibile la deviazione significativa. Quando Mendelssohn estende una frase a cinque o sei battute, o quando contrae una risposta a due battute invece di quattro, l'ascolto lo percepisce immediatamente come evento espressivo — proprio perché il contesto atteso era diverso. Per un compositore, questo insegna che la simmetria non è nemica dell'espressione: è il terreno su cui l'espressione può emergere con precisione.

Orchestrazione e trascrizione: lezioni per il compositore moderno

La scrittura orchestrale di Mendelssohn è caratterizzata da una trasparenza e da un'economia di mezzi che la rendono esemplare per chi studia orchestrazione. Non usa mai più strumenti di quanti ne servano: i momenti di piena orchestra sono rari e quindi efficaci. Le legature di fraseggio nei fiati imitano il respiro vocale, e i pizzicati degli archi sono usati non come effetto ma come timbro strutturale. Per chi compone per pianoforte ma vuole ragionare in termini di texture orchestrale, l'Ouverture delle Ebridi è un modello di come costruire un suono complesso con strumenti che suonano quasi sempre in coppia o in terzetti, raramente all'unisono.



Influenza sulla musica moderna



Grieg, Fauré, Elgar: eredi del lirismo mendelssohniano

L'influenza diretta di Mendelssohn sulla generazione successiva di compositori è documentabile e ampia. Edvard Grieg riconobbe esplicitamente il debito verso i *Lieder ohne Worte* nel concepire i suoi *Pezzi lirici* (*Lyrische Stücke*, Op. 12–71): la struttura breve, la melodia cantabile con accompagnamento arpeggiato, la connessione tra carattere musicale e paesaggio naturale sono tratti che Grieg porta avanti con una colorazione nazionale nordica ma su una base formale mendelssohniana. Gabriel Fauré, pur nella sua originalità armonica, deve a Mendelssohn il modello del *Nocturne* pianistico come forma breve di alta intensità lirica. Edward Elgar, in Inghilterra, era un mendelssohniano dichiarato: la sua musica corale, e in particolare il *Dream of Gerontius*, sarebbe impensabile senza Elijah come precedente.

Il Songs Without Words come progenitore del pezzo caratteristico

Il *Lied ohne Worte* come forma — pezzo breve per pianoforte con carattere definito, senza testo, con melodia cantante e struttura ternaria implicita — è uno dei contributi formali più duraturi di Mendelssohn alla storia della musica. Prima di lui esistevano notturni (Field), impromptus (Schubert), sonate (Clementi, Beethoven) e variazioni, ma non esiste una forma equivalente al 'pezzo caratteristico breve con titolo descrittivo' come genere consolidato. Dopo di lui, il genere diventa uno dei veicoli principali della produzione pianistica romantica e post-romantica: dalle *Bagatelle* di Beethoven ai *Morceaux de fantaisie* di Rachmaninov, dai pezzi di Schumann alle *Gymnopédies* di Satie. L'idea che un pezzo di tre minuti possa avere un'identità espressiva precisa senza testo né programma narrativo è, in larga misura, una conquista mendelssohniana.

Brahms e la tensione classico-romantica

Il rapporto di Brahms con Mendelssohn è complesso ma riconoscibile. Brahms ammirava le *Variazioni* serie Op. 54 e l'*Ottetto*, e la sua concezione della forma — equilibrio tra struttura classica e contenuto romantico — è vicina a quella mendelssohniana più di quanto lui stesso ammettesse pubblicamente. L'eredità più profonda è forse questa: l'idea che il romanticismo non debba per forza significare abbandono della forma, e che la disciplina contrappuntistica possa coesistere con l'intensità espressiva senza soffocarla. Questa sintesi — che Schumann riconosceva in Mendelssohn come in nessun altro contemporaneo — è il tratto che più direttamente porta a Brahms.



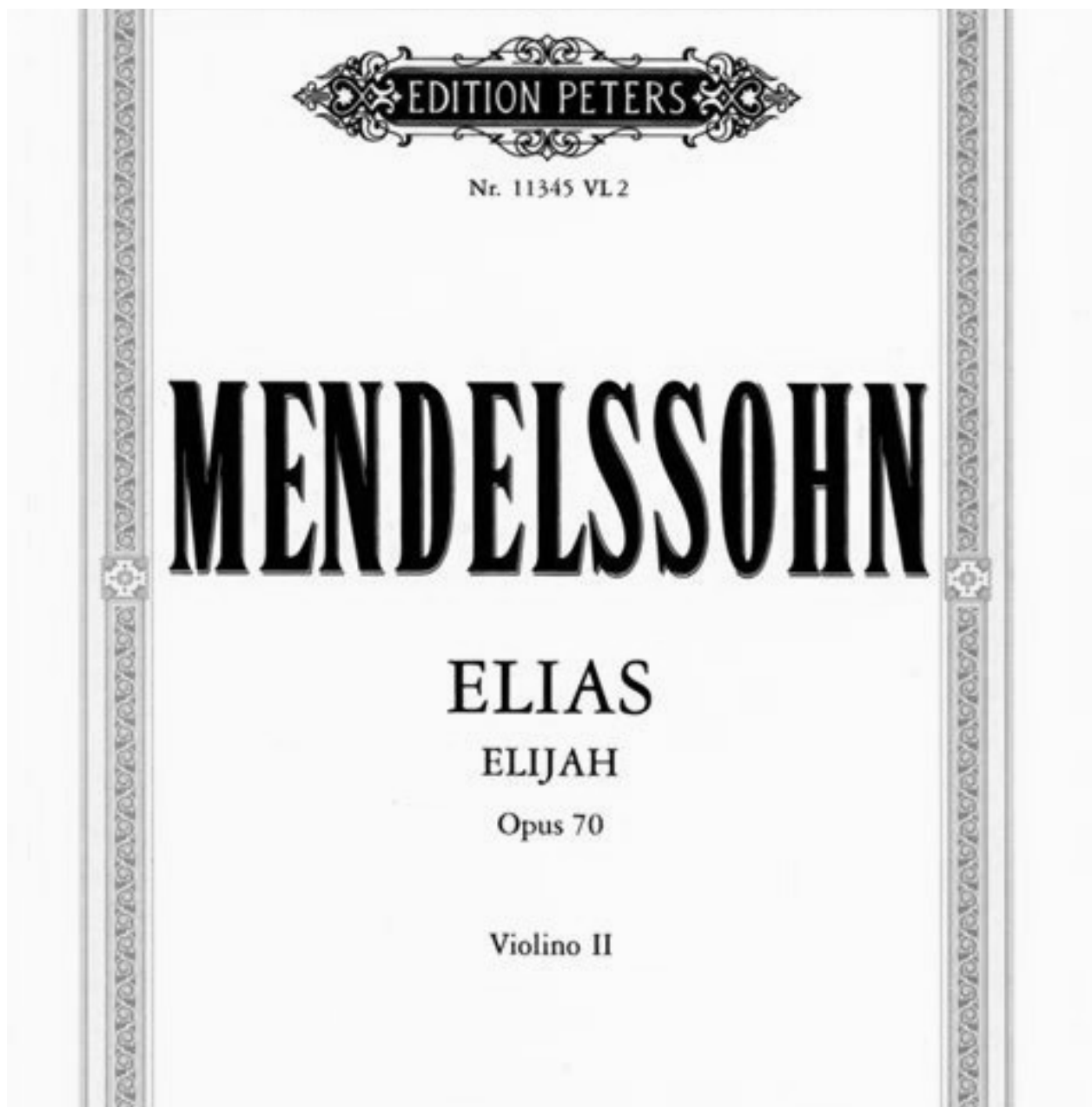
Mendelssohn nel repertorio didattico contemporaneo

Oggi i Lieder ohne Worte sono parte del repertorio pianistico standard a livello intermedio in quasi tutti i sistemi di insegnamento europei e nordamericani. La loro presenza nei programmi dei conservatori e delle scuole di musica è stabile da oltre un secolo, il che li rende uno dei corpora più studiati della letteratura pianistica. Dal punto di vista didattico, questa centralità è giustificata: i pezzi lavorano simultaneamente su legato, dinamica, voce interna, fraseggio e senso del periodo musicale — tutte competenze fondamentali che sono difficili da sviluppare con repertori meno lineari. Il rischio, segnalato da alcuni pedagoghi, è che vengano trattati come 'pezzi di passaggio' invece che come opere finite, perdendo la profondità interpretativa che richiedono.

La rivalutazione critica: dopo Wagner e il pregiudizio antisemita

Non è possibile parlare della ricezione postuma di Mendelssohn senza affrontare il capitolo più scomodo: la campagna di denigrazione avviata da Wagner con *Das Judenthum in der Musik* (1850/1869) ebbe effetti duraturi sulla critica musicale tedesca e, indirettamente, europea. Wagner sostenne che la musica di Mendelssohn fosse priva di profondità perché 'ebraica' — incapace cioè di accedere al 'vero' spirito germanico. L'argomento era razzista e musicalmente infondato, ma fu ripreso e amplificato dalla critica nazionalista, e trovò nel Novecento una forma più sofisticata nella critica estetica che privilegiava la 'tragicità' romantica (Beethoven tardivo, Schubert, Schumann) rispetto alla 'grazia' lirica. Il regime nazista proibì le esecuzioni di Mendelssohn e distrusse i monumenti a lui dedicati.

La rivalutazione critica sistematica iniziò nella seconda metà del Novecento, accelerata dalla pubblicazione della biografia di Todd (2003) e dalla crescente disponibilità delle fonti primarie — lettere, manoscritti, composizioni inedite. Oggi il consenso critico è che Mendelssohn sia stato sistematicamente sottovalutato per ragioni extramusicali, e che la sua produzione — in particolare la musica da camera, le sinfonie e i *Lieder ohne Worte* — meriti un posto nel canone romantico almeno pari a quello di Schumann. La 'leggerezza' per cui era criticato è riconosciuta come una scelta estetica consapevole e difficile, non come un limite.



FONTI



Fonti

- Todd, R. Larry. Mendelssohn: A Life in Music. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- Mercer-Taylor, Peter. The Life of Mendelssohn. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Todd, R. Larry. Fanny Hensel: The Other Mendelssohn. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Werner, Eric. Mendelssohn: A New Image of the Composer and His Age. Glencoe: Free Press, 1963.
- Rosen, Charles. The Romantic Generation. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995.
- Dahlhaus, Carl. Nineteenth-Century Music. Traduzione di J. Bradford Robinson. Berkeley: University of California Press, 1989.
- Schoenberg, Arnold. Fundamentals of Musical Composition. London: Faber and Faber, 1967.
- Geck, Martin. Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert. Regensburg: Bosse, 1967.
- Atorto, R. Nuova storia della musica. Milano: Edizioni Ricordi, 2002.
- AA.VV. Enciclopedia della musica. Milano: Garzanti, 1998.

FONTI



- Neuhaus, Heinrich. *L'arte del pianoforte*. Milano: Rusconi, 1985.
- Whiteside, Abby. *Indispensables of Piano Playing*. New York: Coleman-Ross, 1955.
- Rosenblum, Sandra P. *Performance Practices in Classic Piano Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.
- Clavier Companion. 'Teaching Mendelssohn's Songs Without Words'. Vol. 12 (2020).
- Piston, Walter. *Orchestration*. New York: Norton, 1955.
- Steinberg, Michael P. 'Mendelssohn's Music and German-Jewish Culture: An Intervention'. *Music Quarterly* 83, no. 1 (1999): 31–44.
- Botstein, Leon. 'Mendelssohn and the Jews'. *Musical Quarterly* 82, no. 1 (1998): 210–219.
- Mann. 'Mendelssohn's Counterpoint'. *Journal of the American Musicological Society* 34 (1981): 10–35.
- Grove Music Online / Oxford Music Online. Voci: 'Mendelssohn', 'Songs Without Words', 'Elijah'. Oxford: Oxford University Press. Consultato 2026. <https://www.oxfordmusiconline.com>
- -IMSLP – International Music Score Library Project. Partiture di Mendelssohn in dominio pubblico. Consultato 2026. <https://imslp.org>
- Wikipedia IT/EN. 'Felix Mendelssohn Bartholdy'. Consultato 2026. Usata come punto di orientamento iniziale per dati anagrafici; contenuti verificati su fonti primarie.

ISCRIVITI ALLA NEWSLETTER



Note Valenti
Valeria Gay, Piano Teacher

NON PERDI UN NUMERO!

Ricevi la rivista
direttamente nella tua
casella di posta.

CI TROVI SU:

@note_valenti
su Instagram

NOTEVALENTI.NET