

MARIA TERESA ARFINI

Aosta - Cuneo

L'OUVERTURE DA CONCERTO OP. 21
DI FELIX MENDELSSOHN:
UN PERCORSO TRA STRUTTURA MUSICALE
E RICHIAMI EXTRA-MUSICALI

1. *Premessa*

Il percorso didattico che intendo illustrare verte su una composizione di Felix Mendelssohn: la celeberrima ouverture per il *Sogno di una notte d'estate* (*Ein Sommernachtstraum*, MWV P3). Essa fu composta dal compositore adolescente, nel 1826, ed appartiene appartenente al genere dell'ouverture da concerto. Le motivazioni di questa scelta sono essenzialmente di due tipi: da una parte la composizione presenta un'articolazione formale chiara e facilmente comprensibile all'ascolto, dall'altra nasce da suggestioni letterarie importanti e si presta bene ad agganci interdisciplinari.

2. *Inquadramento storico-biografico*

Nel 1826 Mendelssohn aveva letto la traduzione tedesca della commedia di William Shakespeare *A Midsummer Night's Dream* (*Sogno di una notte di mezza estate*) approntata da August Wilhelm Schlegel e da poco riedita a Berlino.¹ La famosissima commedia, scritta da Shakespeare nel 1595 circa, mette in scena un argomento fiabesco modellato in parte sulla mitologia classica secondo le *Metamorfosi* di Ovidio e *L'asino d'oro* di Apuleio: la vicenda s'incentra sui preparativi per le nozze di Teseo e Ippolita in Atene, sulle vicissitudini amorose di quattro giovani, Ermia, Demetrio, Elena e Lisandro, sull'attività di allestimento di uno spettacolo teatrale da parte di alcuni popolani per le nozze del Duca Teseo, e soprattutto sull'incantesimo gettato su tutti dal re e dalla regina delle fate, Oberon e Titania. Entusiasmato dalla lettura, Mendelssohn aveva deciso di comporre un'ouverture che ne traesse ispirazione. Probabile mentore dell'operazione fu l'amico, di parecchi anni più vecchio, Adolf Bernhard Marx,²

¹ W. SHAKESPEARE, *Shakespeare's dramatische Werke. Übersetzt von August Wilhelm von Schlegel, ergänzt und erläutert von Ludwig Tieck*, 9 voll., Berlin, Reimer, pp. 1825-1833. Sulla ricezione di Shakespeare in Germania tra Sette e Ottocento si veda: K. E. LARSON, *The Origins of the "Schlegel-Tieck" Shakespeare in the 1820s*, «The German Quarterly», LX, 1987, n. 1, pp. 19-37.

² Marx (1795-1866), figlio di un medico ebreo di Halle, studiò diritto nella locale università e composizione con Daniel Gottlob Türk; si convertì al cristianesimo protestante ricevendo il battesimo nel 1819. Dopo il praticantato legale a Naumberg,

allora attivo come critico musicale oltre che come musicista: questi racconta dettagliatamente per iscritto di come Mendelssohn avesse composto di getto la prima parte dell'ouverture, sottoponendola immediatamente al suo giudizio, e di come l'avesse poi riscritta seguendone i consigli per ottenere, all'inizio dell'agosto 1826, la partitura definitiva.³ A parziale conferma del racconto di Marx vi è un autografo incompleto di 127 battute – partitura per orchestra – ora conservato ad Oxford.⁴ Alcuni elementi sono gli stessi della versione definitiva, ma le differenze con essa sono evidenti e probabilmente si devono proprio alle osservazioni di Marx. Quest'ultimo riteneva che l'ouverture dovesse presentare chiaramente in musica, sotto forma di temi ben caratterizzati, tutti i principali personaggi della commedia, compreso l'artigiano Bottom, trasformato per magia in asino: nella seconda versione Mendelssohn si attenne scrupolosamente a queste indicazioni.

L'ouverture per il *Sogno di una notte d'estate* fu eseguita per la prima volta a Stettino il 20 febbraio 1827 e fu pubblicata da Breitkopf & Härtel nel 1835.⁵

nel 1821 si trasferì a Berlino e cominciò un'impegnata attività di critico musicale. Diresse la «Berliner allgemeine musikalische Zeitung» per sette anni, dal 1824 fino al 1830, quando ottenne un posto come professore di musicologia presso l'università di Berlino forse patrocinato proprio dall'amico Felix Mendelssohn, che per primo aveva ricevuto una proposta d'incarico ma l'aveva declinata.

³ A. B. MARX, *Erinnerungen aus meinem Leben*, Berlin, Otto Janke, 1865, pp. 231-233. Marx scrisse queste memorie ben quarant'anni dopo i fatti, e dopo la definitiva rottura con l'amico di un tempo: il racconto va dunque considerato una fonte soggettiva forse non completamente attendibile.

⁴ Bodleian Library, Margaret Deneke Mendelssohn Collection, Ms. M. Deneke Mendelssohn 6.5. In questa partitura gli accordi iniziali e il primo tema sono quelli della versione definitiva, ma al primo Tutti in *forte* la partitura è diversa: più legata al materiale d'esordio, levigata e accattivante, coincide perfettamente con la descrizione fattane da Marx.

⁵ Per maggiori informazioni circa la genesi, la struttura e la ricezione delle ouverture mendelssohniane si vedano: M. THOMAS, *Zur Kompositionsweise in Mendelssohns Ouvertüren*, in *Das Problem Mendelssohn*, a cura di C. Dahlhaus, Bosse, Regensburg, 1974, pp. 129-148; A. RITTER, *Beethoven, Mendelssohn, Hegel und Marx: Zur Poetik der Ouverture "Meeresstille und glückliche Fahrt"*, «Neue Zeitschrift für Musik», CXLIX, 1988, pp. 18-23; J. SILBER BALLAN, *Marxian Programmatic Music: a Stage in Mendelssohn's Musical Development*, in *Mendelssohn Studies*, a cura di R. L. Todd, Cambridge, Cambridge University Press, 1992; R. L. TODD, *Mendelssohn. The Hebrides and Others Overtures. A Midsummer Night's Dream, Calm Sea and Prosperous Voyage, The Hebrides (Fingal's Cave)*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993; W. STEINBECK, *Der klärende Wendepunkt in Felix' Leben: zu Mendelssohns Konzertsouvertüren*, in *Felix Mendelssohn Bartholdy: Kongreß-Bericht Berlin 1994*, a cura di Ch. M. Schmidt, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, 1997, pp. 232-256; J. HANEY, *Navigating Sonata Space in Mendelssohn's "Meeresstille und Glückliche Fahrt"*, «19th-Century Music», XXVIII, 2004, pp. 108-132; C. M. SCHMIDT, *Gewollte und ungewollte Fassungen. Überraschungen beim Studium der Quellen zu Felix Mendelssohn-Bartholdys „Konzert-Ouvertüre zu*

Sedici anni dopo la composizione dell'ouverture, Mendelssohn, ingaggiato per un ambizioso progetto culturale della corte di Berlino, rimise mano al *Sogno di una notte d'estate* per incarico del re di Prussia Federico Guglielmo IV. Questi aveva promosso una serie di rappresentazioni teatrali: in particolare, il successo dell'*Antigone* di Sofocle nell'ottobre del 1841 con musiche di scena sempre composte da Mendelssohn stimolò nuove commissioni da parte del sovrano. La commedia shakespeariana con musiche di Mendelssohn andò in scena presso la Reggia di Potsdam il 14 ottobre 1843; il successo di pubblico fu buono ma non quanto quello dell'*Antigone*.⁶

2. Destinatari e obiettivi

Questa proposta didattica può essere rivolta agli studenti del secondo biennio della scuola secondaria di secondo grado, e in particolare agli studenti dei Licei: la conoscenza della storia della letteratura inglese, in particolare, e della figura e dell'opera di Shakespeare agevolerebbe l'attività, anche se, in caso contrario, non sarebbe difficile fornire le conoscenze necessarie in una lezione apposita. Deliberatamente, però, si propone di porre tutta l'attività di ascolto e verbalizzazione delle strutture musicali percepite *prima* del loro aggancio con il modello letterario di riferimento, reale ed esplicitato dal compositore.

Gli obiettivi generali da perseguire sono tratti dai *Risultati di apprendimento comuni a tutti i percorsi liceali* contenuti nel D.P.R. 15 marzo 2010 n. 89, e sono pertinenti a tre aree disciplinari differenti:

- essere in grado di leggere e interpretare criticamente i contenuti delle diverse forme di comunicazione (area logico-argomentativa);
- saper leggere e comprendere testi complessi di diversa natura, cogliendo le implicazioni e le sfumature di significato proprie di ciascuno di essi, in rapporto con la tipologia e il relativo contesto storico e culturale (area linguistica e comunicativa);
- conoscere gli aspetti fondamentali della cultura e della tradizione letteraria, artistica, filosofica, religiosa italiana ed europea attraverso lo studio delle opere, degli autori e delle correnti di pensiero più significativi e acquisire gli

Shakespeares Sommernachtstraum“ op. 21, in *Mit Fassung. Fassungsprobleme in Musik- und Text-Philologie. Helga Lübbing zum 60. Geburtstag*, a cura di R. Emans, Laaber-Verlag, Laaber, 2007, pp. 103-113; M. T. ARFINI, *Felix Mendelssohn Bartholdy and the Problem of Program Music*, in *II Encuentro Iberoamericano de Jóvenes Musicólogos*, a cura di M. Brescia e R. Marreco Brescia Porto, Tagus-Atlanticus Associação Cultural, 2014, pp. 491-496; EAD., *Beethoven e Mendelssohn nel pensiero di Adolf Bernhard Marx*, in *Nineteenth-Century Music Criticism*, a cura di T. Cascudo García-Villaraco, Turnhout, Brepols Publisher, 2017, pp. 269-280.

⁶ Cfr. M. T. ARFINI, *Around “Antigone”. Reflections on Iconography and Music in the German Revival of the Classical Tragedy*, «Music in Art», XL, 2015, pp. 203-215.

strumenti necessari per confrontarli con altre tradizioni e culture (area storico-umanistica).⁷

Il percorso è strutturato secondo una consolidata metodologia di didattica dell'ascolto⁸ e può essere rivolto anche a studenti non in grado di seguire l'ascolto leggendo la partitura, seppur sommariamente. Invece, alcune basilari nozioni di teoria della musica dovrebbero essere state già acquisite per poter descrivere verbalmente quanto ascoltato. Mi riferisco ad esempio alla capacità di distinguere all'ascolto un'articolazione legata da una staccata, al concetto di scala e profilo melodico e via dicendo. Qualora tali competenze non fossero ben padroneggiate dagli studenti il docente potrà, come vedremo nel corso dell'attività, seguire strategie mirate nel far riscontrare alcuni tratti direttamente durante l'ascolto: in questo modo il ventaglio degli obiettivi potrà ampliarsi con la conoscenza teorica, il riconoscimento all'ascolto e la descrizione verbale di alcune componenti "grammaticali" del linguaggio musicale.

L'attività prenderà le mosse, come i modelli presi a riferimento, da una rigorosa segmentazione secondo i consueti criteri formali, fraseologici, armonici, ritmici; criteri che siano ben percepibili all'ascolto e che non implicino il ricorso alla lettura della partitura. Tale segmentazione sarà predisposta dal docente prima dell'inizio dell'attività. La segmentazione sarà seguita dall'ascolto di parti selezionate (in questo specifico caso secondo il criterio della presenza di elementi tematici caratterizzanti e ben riconoscibili), dalla descrizione verbale di quanto percepito e dalla sua organizzazione schematica.

In questo primo passaggio si cercherà di evitare ogni riferimento extra-musicale nella descrizione delle strutture musicali: fatto che normalmente non avviene nelle tradizionali guide all'ascolto del repertorio di musica descrittiva e a programma.⁹ Soltanto in un secondo momento, allorché le strutture musicali

⁷ Si veda il D.P.R. 15 marzo 2010 n. 89, *Schema di regolamento recante "Revisione dell'assetto ordinamentale, organizzativo e didattico dei licei ai sensi dell'articolo 64, comma 4, del decreto legge 25 giugno 2008, n. 112, convertito dalla legge 6 agosto 2008, n.133"*, all. A, *Il profilo culturale, educativo e professionale dei Licei*, p. 2 sg., «Gazzetta Ufficiale», 15 giugno 2010, n. 137, suppl. ord. n. 128.

⁸ Mi riferisco, *in primis*, ai contributi fondativi in italiano: G. LA FACE BIANCONI, "La trota" fra canto e suoni. Un percorso didattico, «Il Saggiatore musicale», XII, 2005, pp. 77-123; EAD., *La didattica dell'ascolto*, in *La didattica dell'ascolto*, a cura di Ead., numero monografico di «Musica e Storia», XIV, 2006 (n. 3, dicembre), pp. 489-731; EAD., *La linea e la rete. La costruzione della conoscenza in un Quartetto di Haydn*, in «Finché non splende in ciel notturna face». *Studi in memoria di Francesco Degrada*, a cura di C. Fertoni, E. Sala e C. Toscani, Milano, LED, 2009, pp. 225-250; si veda inoltre, della stessa autrice, il contributo presente in questo stesso numero di «Musica Docta», alle pp. 1-25..

⁹ Pur riferendosi a un ambito del tutto differente, ovvero il teatro musicale presentato ai bambini della scuola primaria, per un esempio di percorso che parta dalle

siano ben chiare e fissate nella memoria degli studenti, si tenterà dapprima di cogliere le differenze di espressione affettiva delle diverse sezioni, indi di metterle a confronto con il percorso narrativo extra-musicale da cui l'ouverture trae ispirazione. A questo punto ci si potrà riallacciare alla vicenda della commedia di Shakespeare e ai suoi personaggi.

La motivazione per un approccio così diverso dalla normale prassi di fruizione della musica a programma, che prevedrebbe appunto la conoscenza dettagliata del modello extra-musicale *prima* dell'ascolto, è il tentativo di far comprendere agli studenti le potenzialità di significazione del linguaggio musicale autonomo, senza il rischio di imbrigliarle in un aprioristico schema narrativo extra-musicale. La capacità espressiva e rappresentativa del materiale tematico di questa ouverture è tale da permettere una comprensibilità elevata anche a prescindere dalla conoscenza del modello programmatico. L'accostamento nel dettaglio al testo shakespeariano solo nell'ultima fase del percorso potrebbe utilmente far comprendere i meccanismi della significazione musicale dal di dentro, con la presa di coscienza del restringimento del senso operato da una diretta corrispondenza con specifici elementi extra-musicali.¹⁰

Gli obiettivi specifici del percorso saranno:

- conoscere in linea generale le caratteristiche e la storia del genere “ouverture da concerto”;
- riconoscere a grandi linee lo schema formale in cui si struttura l'ouverture in oggetto;
- cogliere e verbalizzare le principali caratteristiche ritmiche, timbriche e dinamiche dei temi;
- cogliere e verbalizzare i tratti espressivi e affettivi degli stessi in relazione alle caratteristiche strutturali evidenziate e, per estensione, delle sezioni di cui fanno parte;
- analizzare la struttura narrativa extra-musicale di riferimento e metterla in relazione con gli elementi musicali e i loro tratti espressivi-affettivi già presi in considerazione;
- collocare la composizione di Mendelssohn non soltanto nel panorama storico-musicale coevo ma anche in quello della storia della letteratura;

Giacché l'ouverture ha una durata di circa dodici minuti, si dovrà porre cura a che l'attività di ascolto della composizione nella sua interezza non sia ripetuta troppe volte, per non allungare l'attività e ingenerare noia e disattenzione. Per una migliore riuscita, potrebbe anche essere utile che gli studenti si siano già cimentati nel riconoscimento della segmentazione all'ascolto di brani di durata inferiore che

strutture musicali e non dal testo o da espliciti riferimenti extra-musicali si veda G. PAGANNONE, “Carmen” spiegata ai piccoli, in *La didattica dell'ascolto* cit., pp. 663-680.

¹⁰ Si veda al riguardo il capitolo “Comprensione dei significati” in M. DELLA CASA, *Educazione musicale e curriculum*, Bologna, Zanichelli, 2001, pp. 83-108.

presentino la ripresa oppure la ripresa variata delle sezioni; i migliori esempi propedeutici potranno essere brevi composizioni tripartite con ripresa *da capo*.

3. Il percorso didattico generale

3.1 Orientamento: Il genere della “ouverture da concerto” e l’ouverture di Mendelssohn

Sarà utile dapprima inquadrare la composizione mendelssohniana in oggetto all’interno dell’evoluzione del genere cui appartiene. Do qui di seguito alcuni cenni utili allo scopo.

L’ouverture da concerto¹¹ è un genere che si è definito compiutamente soltanto nel XIX secolo, a partire dai celebri esempi beethoveniani: Beethoven nel 1807 scrisse la ouverture per il *Coriolano* (*Ouvertüre zu Coriolan*), op. 62, per l’omonima tragedia di Heinrich Joseph von Collin, del 1804, e dal giugno 1809 all’ottobre 1810 l’ouverture per l’*Egmont* di Goethe, op. 84; questa seconda è stata scritta insieme ad altri nove numeri musicali per soprano, voce narrante e orchestra, ed ha quindi una sua destinazione esecutiva come musica di scena.

L’ouverture da concerto pare dunque derivare dal genere della musica di scena e non tanto dall’ouverture operistica.¹² Le musiche di scena, seppure abitualmente coerenti col clima espressivo del dramma cui devono associarsi, ne sono nondimeno svincolate: possono essere sostituite con altre e possono essere eseguite in maniera autonoma, in concerto. Questo vale in particolare per le ouverture, che, nel corso dell’Ottocento, troveranno appunto un proprio spazio come brani strumentali autonomi.

Parimenti si trovano, sempre nella prima metà dell’Ottocento, ouverture autonome scritte per occasioni festive, come la ouverture, ora ben poco eseguita, *Zur Namensfeier* (*Per la festa onomastica*) op. 115 di Beethoven, o la *Trompeten Ouvertüre* (*Ouverture con le trombe*), in Do maggiore, op. 101, dello stesso Mendelssohn. Sono però le composizioni legate a un soggetto extra-musicale, perlopiù a un dramma di parola per mantenere così anche un possibile utilizzo come musica di scena, ad avere maggiore successo nel corso del XIX secolo.

¹¹ Oltre alle principali voci enciclopediche, sulla storia dell’ouverture da concerto non vi è molto. Si vedano: H. BOTSTIBER, *Geschichte der Ouvertüre und der freien Orchesterformen*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1913; S. VAN DE MOORTELE, *The Romantic Overture and Musical Form from Rossini to Wagner*, Cambridge University Press, 2017.

¹² Le ouverture operistiche, altrimenti indicate come “preludio” oppure “sinfonia avanti l’opera” sono brani orchestrali perlopiù in un unico movimento, seppur spesso suddivisi in sezioni differenti per andamento e clima espressivo, che precedono l’inizio dei singoli atti di un melodramma o di altro genere di teatro musicale. Nelle musiche di scena, ovvero episodi musicali che inframmezzano e talvolta accompagnano le parti recitate di un dramma di parola, l’ouverture ha sostanzialmente la stessa funzione introduttiva, tuttavia è meno legata alla struttura complessiva dell’azione drammatica e se ne può distaccare con maggiore facilità.

Le ouvertures da concerto del periodo che, a partire dagli ultimi anni del Settecento, arriva a lambire tutto l'Ottocento sono perlopiù in un solo movimento, assimilabile a un primo movimento di sinfonia, con o senza introduzione lenta. Il modello formale del primo movimento di sinfonia, applicato nella maggior parte delle composizioni strumentali a partire dagli anni Ottanta del Settecento, si articola in tre sezioni, delle quali la terza riprende la prima, ma con significative trasformazioni. Nella teorizzazione della forma musicale¹³ queste tre sezioni hanno assunto il nome di Esposizione, Sviluppo e Ripresa. Non ritengo tuttavia utile in quest'attività approfondire tale modello formale, ovvero quello della forma-sonata, sostanzialmente per due motivi: primo, è assai difficile seguirne il percorso tonale al solo ascolto, specie da parte di ragazzi senza una solida preparazione teorico-musicale; secondo, nel caso dell'ouverture in oggetto lo schema formale standard è ampiamente alterato, sia proprio nel percorso tonale sia nel rimescolamento delle sezioni nella Ripresa, dovuto a specifiche esigenze legate al programma extra-musicale. Lavorare confrontando un modello formale con le sue modificazioni, cosa che si dovrebbe giocoforza fare in questo caso, sarebbe un obiettivo davvero troppo ambizioso per l'attività qui presentata.¹⁴

Si potrà infine dare qualche indicazione ulteriore sull'ouverture mendelssohniana, sul periodo in cui fu scritta e sulla successiva produzione di Mendelssohn in questo genere.¹⁵ Come ho già accennato in esordio, essa fu scritta dal compositore adolescente infiammato dopo la lettura della commedia di Shakespeare e completata nell'estate del 1826; ne furono redatte due versioni, la prima incompleta e dal tematismo meno rispondente alla caratterizzazione dei personaggi della commedia così come avrebbe voluto Marx, la seconda e definitiva con un tematismo estremamente espressivo.

¹³ Per un buon panorama storico delle teorie sulla forma musicale nel Settecento e Ottocento si veda: *Musica e società, II: Dal 1640 al 1830*, a cura di P. Fabbri, A. Roccatagliati e P. Russo, Milano, McGraw-Hill Education, 2013, pp. 501-508.

¹⁴ Pur non essendo queste considerazioni utilizzabili nell'attività didattica, ritengo necessario illustrare sommariamente in cosa l'ouverture mendelssohniana si allontani dal modello della forma-sonata. Innanzitutto è irregolare il piano tonale: la composizione è in Mi maggiore, tuttavia la prima area tematica comincia nel somigliante Mi minore presentando due melodie tematiche diverse, seppur apparentate, una appunto in minore e l'altra nella tonalità d'impianto di Mi maggiore. La seconda area tematica è invece regolarmente nella tonalità della dominante, Si maggiore, e presenta un unico motivo tematico. La Ripresa è ancora più irregolare: comincia dal Mi minore e espunge dalla prima area tematica la sezione in tonalità d'impianto, raggiunta soltanto dalla seconda area tematica. Anche la successione delle sezioni nella ripresa è alterata rispetto alla prassi consueta della forma-sonata.

¹⁵ Tra tutte vanno ricordate *Meeresstille und glückliche Fahrt* (*Calma di mare e viaggio felice*) op. 27, del 1828, *Die Hebriden* (*Le Ebridi*) op. 26, scritta dal 1829 al 1830, e *Zum Märchen von der schönen Melusine* (*La favola della bella Melusina*), op. 32, del 1833.

Sarà utile poi ricordare che Mendelssohn compose anche le musiche di scena per l'allestimento berlinese del *Sogno di una notte di mezza estate* dell'ottobre 1843, riprendendo senza nessuna modifica l'ouverture scritta diciassette anni prima.¹⁶

3.2 Ascolto e segmentazione dell'ouverture per il "Sogno di una notte d'estate"

3.2.1. Fase 1. La segmentazione dell'intera composizione. – L'ouverture per il *Sogno di una notte d'estate* ha una durata di circa dodici minuti per complessive 686 battute con un'agogica molto rapida (*Allegro di molto*). La partitura di riferimento scelta è quella dell'edizione ottocentesca curata da Julius Rietz, attualmente disponibile anche on-line e dunque di facile reperimento.¹⁷ Delle numerose incisioni discografiche segnalò invece quella di Riccardo Chailly con l'orchestra del Gewandhaus di Lipsia.¹⁸

Il primo ascolto sarà un ascolto orientativo "informato", ovvero preceduto dalla presentazione dello schema formale generale del brano. Gli studenti sapranno già che l'ouverture segue un modello formale tripartito, quello della forma-sonata, illustrato a grandi linee nella fase di orientamento. A questo punto l'insegnante darà precise indicazioni su dove cominciano le tre macro-sezioni di Esposizione, Sviluppo e Ripresa. Il primo ascolto sarà dunque condotto avendo chiara la segmentazione complessiva dell'ouverture, così schematizzabile:

Esposizione, da batt. 1 a batt. 249
Sviluppo, da batt. 250 a batt. 393
Ripresa, da batt. 394 alla conclusione¹⁹

¹⁶ Sulle musiche di scena si vedano: CH. M. SCHMIDT, *Mendelssohns Schauspielmusik zum „Sommernachtstraum“*, «Weber-Studien», VII, 2003, pp. 269-277; F. KRUMMACHER, ... *fein und geistreich genug: Versuch über Mendelssohns Musik zum „Sommernachtstraum“*, in C. DAHLHAUS, *Das Problem Mendelssohn*, Bosse, Regensburg, 1974, pp. 89-117.

¹⁷ *Felix Mendelssohn Bartholdy's Werke. Kritisch durchgesehene Ausgabe von Julius Rietz*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1874-1877, Serie 15, (Grössere weltliche Gesangwerke. N. 117, Musik zu Sommernachtstraum von Shakespeare, Op. 61). L'edizione comprende in testa l'ouverture op. 21 ed è disponibile nella ristampa anastatica F. MENDELSSOHN, *Major Orchestral Works in Full Score*, New York, Dover, 1975.

¹⁸ *Overture "A Midsummer Night's Dream" Op. 21, Sinfonia "Lobgesang" in B flat major Op. 52*, Anne Schwanewilms, Petra-Maria Schnitzer, Peter Seiffert, Gewandhaus Chor, Chor der Oper Leipzig, Gewandhausorchester Leipzig, Riccardo Chailly, 1 cd, Decca, 475 6939, settembre 2005.

¹⁹ Do per comodità l'indicazione del numero di battute; l'insegnante potrà annotare il *timing* delle varie segmentazioni, ovviamente variabile a seconda dell'esecuzione prescelta. Si noterà più avanti che la Ripresa è seguita da una sezione conclusiva di Coda, che comincia a batt. 643.

Si farà inoltre notare che negli snodi formali più importanti, ovvero all'inizio dell'Esposizione (batt. 1-5), all'inizio della Ripresa (batt. 394-403), della Coda (batt. 643-657), e alla fine dell'ouverture (batt. 682-686), si sente un elemento molto ben caratterizzato, che può agevolmente servire da demarcatore della forma: quattro accordi ai soli fiati in sonorità *piano* e *pianissimo* e le loro varianti successive, sia sotto forma di brevi interpunzioni nel corso dell'Esposizione, sia, come vedremo, di lunga sequela all'inizio della Coda.

Si chiarirà prima dell'ascolto che la sezione di Ripresa ha la funzione di ripresentare, con eventuali modifiche, il materiale musicale già ascoltato nell'Esposizione, dopo che è stato sottoposto a elaborazione nella sezione di Sviluppo. Alla Ripresa si potrà così assegnare la funzione di "rimettere a posto" i pezzi che nello Sviluppo erano stati in qualche modo "mescolati".

3.2.2. Fase 2. L'Esposizione e i suoi temi. – Per procedere nell'attività l'insegnante dovrà aver preparato ascolti separati dei singoli temi che si ritrovano nella sezione di Esposizione: è di fondamentale importanza che gli studenti memorizzino questi elementi e li sappiano riconoscere come "segnali" per la comprensione globale della forma. Ciò che qui di seguito intendo per "tema" è una breve melodia, ben individualizzata per profilo ritmico e melodico, dinamica e articolazione e dunque facilmente riconoscibile in ascolti successivi. Ciascuno dei temi indicati qui sarà fatto ascoltare da solo, facendone descrivere dapprima le caratteristiche musicali e poi quelle espressive e affettive.²⁰

Sarà cura del docente guidare euristicamente alla scoperta delle caratteristiche del profilo melodico e ritmico, dell'agogica, dell'articolazione, della dinamica e di ogni altro aspetto musicale che appaia rilevante, attraverso quesiti-stimolo su cui gli studenti possono riflettere in modalità di "cooperative learning", in piccoli gruppi di lavoro. Sempre per ciascun tema e con la stessa metodologia didattica si arriverà poi a una descrizione dei tratti espressivi, avendo cura di restare vincolati al solo linguaggio musicale senza nessun tentativo di interpretazione extra-musicale.

Darò qui di seguito le descrizioni dei vari motivi tematici selezionati così come dovrebbero essere presentati dagli studenti alla fine dell'attività di ascolto: è ovvio però che la riuscita di tale verbalizzazione dipende dalle competenze "grammaticali" già in loro possesso, come ho accennato prima. A seconda del livello di tali competenze potrebbe risultare necessaria un'attività propedeutica per illustrare alcune componenti del discorso musicale che poi gli studenti dovranno individuare nell'ascolto. L'insegnante potrà quindi fare ascoltare al pianoforte esempi mirati: partendo dalla presentazione di cosa s'intenda per profilo melodico, ovvero un'immagine percettiva che rappresenta per analogia il

²⁰ Un buon inquadramento metodologico di questa attività è rintracciabile in DELLA CASA, *Educazione musicale e curriculum* cit., pp. 71-108.

movimento nello spazio dei suoni di una melodia,²¹ introdurrà il concetto di scala e tutte le peculiarità di un profilo melodico (ascendente, discendente, per gradi, per salti), e arriverà a far sentire una scala costituita da minime distanze tra un suono e l'altro, ovvero la scala cromatica che si dovrà individuare in uno dei motivi tematici dell'ouverture. Avendo ben chiaro il concetto di profilo melodico gli studenti potranno isolare da una melodia ascoltata gli aspetti ritmici, ovvero concernenti la successione delle durate dei suoni; parimenti si potrà far comprendere cosa sia l'orditura musicale, ovvero lo "spessore sonoro" dato dalla sovrapposizione di due o più profili melodici. Dopodiché si potrà facilmente presentare la differenza tra articolazione staccata e legata di un profilo melodico, sempre eseguendola al pianoforte.

Ecco ora un esempio di quella che potrebbe essere la descrizione verbale di ciascun tema, articolata nelle sue due fasi: descrizione delle caratteristiche musicali e descrizione delle caratteristiche espressive ed affettive.

Il motivo *a* (es. mus. 1) presenta un profilo melodico caratterizzato dalla ripetizione di brevi incisi e un profilo ritmico uniforme, una articolazione *staccato*, un andamento molto rapido e una dinamica uniformemente *pianissimo*; inoltre è affidato ai soli violini divisi,²² una scelta di organico che ne potenzia le caratteristiche espressive. Tra queste ultime si riscontreranno sicuramente la leggerezza, la piccolezza, la velocità, ecc. Gli studenti potranno essere sollecitati a spiegare quali siano i tratti musicali che hanno suggerito loro l'idea di leggerezza: tali tratti potranno essere la dinamica *pianissimo* e il registro acuto, associato al particolare timbro dei violini in *staccato*. Lo stesso potrebbe valere per la piccolezza, e così via.

²¹ Per un buon inquadramento teorico e didattico si veda: S. MELIS – G. PAGANNONE, *Il 'fjlo' e l'ordito': dall'ascolto alla teoria musicale e ritorno*, in *La Musica tra Conoscere e Fare*, a cura di G. La Face Bianconi e A. Scalfaro, Milano, FrancoAngeli, 2011, pp. 89-106.

²² Nella partitura orchestrale la sezione degli archi è normalmente suddivisa in violini primi, secondi, viole, violoncelli e bassi. Nel caso del motivo *a*, Mendelssohn decide di dividere in due la parte dei violini primi e dei violini secondi, in maniera da creare armonie complete senza tuttavia far suonare nessun altro strumento.

motivo *a*

Es. mus. 1 – F. Mendelssohn, Overture op. 21, batt. 8-15 (estratto).

Ascoltando invece il motivo *b* (es. mus. 2) si noterà che il profilo melodico presenta un ampio salto ascendente iniziale e un ritmo più variato, caratterizzato da valori lunghi e accentuati, seguiti da valori più brevi (il cosiddetto “ritmo puntato” che caratterizza molti brani dal carattere solenne); l’articolazione non è più in *staccato* (tecnicamente si tratta di una articolazione *sciolta*) e la dinamica *fortissimo*; inoltre, in netto contrasto con l’organico del motivo precedente, qui suona tutta l’orchestra, ovvero si ha un possente *Tutti*.

Sarà quasi ovvio rinvenire in questi tratti musicali le caratteristiche espressive di solennità, maestosità, forza, ecc.

motivo *b*

Es. mus. 2 – F. Mendelssohn, Overture op. 21, batt. 62-70 (estratto)

Immediatamente dopo il motivo *b* si sente il motivo *b'* (es. 3): esso potrebbe essere descritto come seconda frase del motivo *b*, tuttavia ha un carattere suo proprio, che necessita, a mio avviso, di una descrizione autonoma. Mantiene le principali caratteristiche musicali ed espressive del motivo *b*, tuttavia ha un qualche carattere onomatopeico: si potrà notare che la sequela di note ribattute iniziali e l’accentuazione marcata sulla nota lunga successiva gli conferiscono un carattere di fanfara, di richiamo di caccia, beninteso, uniti alla solennità e maestosità del motivo precedente di cui è la continuazione.

Es. mus. 3 – F. Mendelssohn, Overture op. 21, batt. 70-74 (estratto)

Il successivo motivo *c* (es. mus. 4) ha caratteristiche di nuovo differenti: la melodia è articolata in diverse semifrasi (di cui l'esempio musicale riporta soltanto la prima e la sua ripetizione) tutte simmetriche e dal profilo melodico discendente; inoltre, la prima semifrase presenta una discesa “cromatica”, ovvero tocca tutti i semitoni della scala cromatica nell'ambito che le pertiene. A livello ritmico vi è di nuovo una certa uniformità: dapprima i valori sono lenti, indi più veloci nella seconda parte di ogni semifrase. L'articolazione è *legato*, la dinamica *piano* e l'orchestrazione prevede che suoni l'intera sezione degli archi con raddoppi ai fiati (dunque una scrittura orchestrale decisamente più regolare rispetto a quella iniziale).

A livello espressivo ritengo che le potenziali associazioni possano essere svariate. Potrebbe prevalere la caratteristica di dolcezza data dal *legato*, dalla dinamica *piano*; inoltre il profilo melodico discendente quasi sempre privo di salti (ovvero, che tocca tutti i gradi della scala) potrebbe suggerire un'atmosfera affettiva di malinconia, di tristezza, financo di smarrimento. Si farà notare come sia melodicamente diverso l'incipit della prima semifrase, ovvero la scala cromatica discendente: esso potrebbe risultare insinuante, oppure portare confusione e disorientamento.

Es. mus. 4 – F. Mendelssohn, Overture op. 21, batt. 138-145 (estratto)

L'ultimo motivo da fare ascoltare da solo è il motivo *d* (es. mus. 5); esso presenta nuovamente caratteri nettamente differenti dal motivo precedente: è preceduto e sostenuto da un pesante ribattuto delle note Si e Fa distribuito tra archi bassi e fiati, e si articola in ripetizioni di una cellula ascendente e discendente su un profilo ritmico in levare costituito da due valori brevi seguiti da uno lungo sul battere, esattamente l'inverso dei profili ritmici dei motivi precedenti. Infine

si ha un ampio salto dissonante, ripetuto due volte. La dinamica è *fortissimo* e suona di nuovo l'intera orchestra (*Tutti*).

Per quanto concerne i caratteri espressivi, potrebbe non essere troppo difficile rintracciare qui un'onomatopea: il salto dissonante che chiude il profilo melodico del motivo, nonché la sua posizione metrica in levare e la marcata accentuazione della seconda nota, posta in batture, faranno venire in mente probabilmente il ragnare di un asino. Il ragnare dell'asino (unica concessione, a questo punto dell'attività, a un collegamento extra-musicale) andrà associato alla pesantezza del ribattuto e alla "banale" ripetitività della cellula ascendente e discendente della prima parte del motivo.

The image shows a musical score for two violin parts. The top staff is for Violin I (vlnI) and the bottom staff is for Violin II (vlnII). Both staves are in the key of D major (two sharps) and 2/4 time. The Violin I part is labeled 'motivo d' and shows a melodic line with slurs and accents. The Violin II part is marked 'ff' and shows a rhythmic pattern of eighth notes with slurs and accents.

Es. mus. 5 – F. Mendelssohn, Overture op. 21, batt. 197-201 (estratto)

A questo punto si riascolterà l'intera Esposizione. L'insegnante, prima di cominciare l'ascolto, farà notare come ciascuno dei motivi ascoltati, analizzati e descritti in precedenza, introduca una sezione secondaria dell'Esposizione. Ricorderà inoltre che si ascolteranno anche altri elementi pregnanti, come l'episodio che va da battuta 78 a battuta 97 (scale discendenti ai fiati e ostinato dattilico agli archi) oppure quello da battuta 130 a 137 (caratterizzato soprattutto dalla scala discendente ai violoncelli divisi). Tali e altri episodi secondari potranno essere indicati direttamente durante l'ascolto per completezza: essi tuttavia non strutturano la forma complessiva e per questo hanno una funzione segnaletica meno rilevante.

Nel caso specifico di questo brano, inoltre, ogni sezione è chiaramente distinguibile dalla precedente in base a un repentino cambio della dinamica: il variare dell'intensità sarà assunto come ulteriore criterio di segmentazione, unito al riconoscimento dei motivi tematici ormai già noti. Gli studenti ascolteranno avendo come consegna il rilevare i cambiamenti di intensità e di "spessore sonoro", ovvero di orchestrazione. Successivamente potranno descrivere tutti i tratti musicali che variano nelle successive sezioni, già presi in considerazione per i singoli temi:

1. dall'inizio sino alla batt. 61 le indicazioni dinamiche erano state *piano* oppure *pianissimo*, l'articolazione perlopiù *staccato*, l'orchestrazione affidata ai soli violini I e II, con qualche cenno delle viole in *pizzicato* (esecuzione degli strumenti ad arco che prevede di pizzicare direttamente la corda senza strofinarla con l'archetto) e piccole interpunzioni dei fiati in *pianissimo*;

2. di colpo a batt. 62 suona l'intera orchestra, in *fortissimo*, e l'articolazione della sezione degli archi non è più in *staccato*;
3. a batt. 122 la dinamica si riporta al *piano* e al *pianissimo*, facilmente percepibili all'ascolto dopo il culmine di intensità delle battute precedenti;
4. gli studenti potranno riconoscere l'inizio di una nuova sezione a batt. 138, con un'articolazione *legato* e una dinamica che va dal *p* al *mezzoforte* (e talvolta *forte*) mantenendosi a un livello medio, senza i contrasti delle sezioni precedenti;
5. a batt. 194 si noterà facilmente un nuovo culmine dinamico *fortissimo*, corrispondente a un *Tutti* (intera orchestra), raggiunto questa volta con un *crescendo*, ovvero un progressivo incremento dell'intensità sonora;
6. infine, a batt. 250 (dove già si era operata una segmentazione, per indicare l'inizio dello Sviluppo) la dinamica torna al *pianissimo* iniziale.

Dopo questa segmentazione di secondo livello (attuabile soprattutto, come s'è visto, in base ai contrasti di dinamica, di orditura orchestrale e di articolazione), si potranno indicare le sezioni in cui si divide l'Esposizione e farle coincidere con i motivi tematici già presi in esame; si farà inoltre notare che il motivo *b'* (accorciato) ritorna per due volte nell'ultima sezione secondaria, poco prima della sezione di Sviluppo.²³

Sezione 1, dall'inizio a batt. 61 (motivo *a*)

Sezione 2, da batt. 62 a batt. 121 (motivi *b* e *b'*)

Sezione 3, da batt. 122 a batt. 137 (motivi secondari)

Sezione 4, da batt. 138 a batt. 194 (motivo *c*)

Sezione 5, da batt. 194 a batt. 249 (motivo *d* e *b'* accorciato)

3.2.3. *Fase 3. Lo Sviluppo.* – La successiva sezione di Sviluppo (batt. 250-393) è relativamente breve. Nell'introduzione l'insegnante ha già fatto notare che nello Sviluppo i motivi presentati per intero e uno dopo l'altro nell'Esposizione sono sottoposti a vari tipi di elaborazione: preciserà ora che possono essere frammentati sino a ridursi a cellule di poche note ciascuna e inoltre possono essere sovrapposti tra loro. Non è semplice percepire al solo ascolto tali elaborazioni; inoltre non si potrà operare alcuna proficua segmentazione: gli studenti dovranno nondimeno essere aiutati nel riconoscere il motivo *a*, presentato sempre con dinamica *pianissimo*. L'insegnante dunque guiderà l'ascolto della sezione di Sviluppo, fatto per intero, facendo dapprima notare come il motivo *a* pervada i tre quarti della sezione, uguale nel carattere (espresso

²³ In una segmentazione all'ascolto di questo tipo, come ho già scritto, sarà opportuno non introdurre i concetti di prima e seconda area tematica, comprensibili soltanto alla luce del percorso tonale della forma-sonata. Gli studenti con grande probabilità potrebbero non essere in grado di percepire la modulazione che interviene dalla sezione 3 alla sezione 4 (seconda area tematica nella forma-sonata).

soprattutto da dinamica e articolazione) e nell'orchestrazione a come lo si era sentito nell'Esposizione, tuttavia ridotto a brevi cellule che si ripetono incessantemente.

Solo poco prima della fine dello Sviluppo si noterà un nuovo elemento motivico, una scala discendente sempre *pianissimo*. Si noterà inoltre che nessuno degli altri motivi ascoltati e descritti è ricomparso nella sezione di Sviluppo, caratterizzata sul piano espressivo quasi esclusivamente dai tratti del motivo *a*.

Fanno eccezione le ultime battute, dove è presentata due volte la parte conclusiva del motivo *c*: la prima volta con dinamica *piano*, la seconda *pianissimo*, con un *ritardando* e pause dilatate dal punto coronato (es. mus. 6).

L'insegnante porrà grande cura nel far riconoscere questo frammento del motivo *c*. Sarà utile fare ascoltare nuovamente il motivo *c* dell'Esposizione, segnalando dove comincia la frase conclusiva, ovvero quella che ritorna alla fine dello Sviluppo.

Successivamente l'insegnante farà riascoltare la fine dello Sviluppo, chiedendo agli studenti di provare a descrivere le differenze tra le due occorrenze. Potrebbe essere altresì utile mostrare la partitura (limitatamente al rigo dei violini primi, come negli esempi musicali acclusi) per far capire che Mendelssohn ha sostituito con pause alcune note lunghe del motivo originale (es. mus. 7) e nella seconda ripetizione (da batt. 382) ha prescritto di allungare a piacere tali pause, ponendo il punto coronato (es. mus. 6).

Es. mus.6 – F. Mendelssohn, Overture op. 21, batt. 376-390 (estratto)

Es. mus. 7 – F. Mendelssohn, Overture op. 21, batt. 168-174 (estratto)

3.2.4. Fase 4. Riconoscimento dei temi nella Ripresa. – È la volta di riascoltare la sola Ripresa (da batt. 394 a batt. 643, senza peraltro ascoltare la Coda). L'obiettivo sarà quello di riconoscere i motivi ascoltati e descritti in precedenza: gli studenti, ormai familiarizzati con la segmentazione operata riconoscendo i contrasti dinamici, non dovrebbero avere problemi nel riconoscere i motivi e la segmentazione della Ripresa. Potranno tuttavia essere aiutati nella consegna da questo schema:

1. da batt. 404, motivo *a*, orchestrazione e dinamica simili all'Esposizione, mancano le interpunzioni di note tenute ai fiati presenti nell'Esposizione, sono aggiunti i timpani (da batt. 419)
2. da batt. 458, motivo *c*, orchestrazione e dinamica simili all'Esposizione (si potrà eventualmente far notare che il registro è un poco più basso: le altezze dei suoni sono diverse, più gravi, ma nonostante ciò il motivo è perfettamente riconoscibile)²⁴
3. da batt. 517, motivo *d*, orchestrazione e dinamica simili all'Esposizione (come per il motivo *c*, le altezze dei suoni sono più gravi)
4. da batt. 586, motivi *b* e *b'*, dinamica simile all'Esposizione, orchestrazione diversa (nessun cambio di registro rispetto all'Esposizione)
5. da battuta 620, motivo *a*, dinamica simile ma cambiamenti nell'orchestrazione e nell'articolazione (motivo *a* ai soli violini primi, *staccato*; tremoli in *legato* e note tenute d'accompagnamento dapprima ai violini secondi e poi all'intera sezione degli archi)

Si noteranno adesso due fatti importanti: i motivi (e le rispettive sezioni) non sono esposti nell'ordine in cui erano stati presentati nell'Esposizione; il motivo *a* è ripetuto due volte. Anche senza entrare nei dettagli, si noterà inoltre che i motivi *b* e *b'* (sempre riconoscibili) sono notevolmente accorciati rispetto alla loro presentazione nell'Esposizione. A livello espressivo anche qui prevalgono i tratti del motivo *a* e del motivo *c*, essendo venuto un po' meno l'impatto della solennità e della maestosità dei motivi *b* e *b'*.

Ascoltando ora la Coda (da batt. 643),²⁵ si noterà soprattutto una lunga successione di note tenute ai soli fiati, in *pianissimo*, che ricorda dal punto di vista timbrico e dinamico le interpunzioni del motivo *a* e soprattutto le battute iniziali dell'Esposizione e della Ripresa; tali battute ritorneranno ancora alla fine della composizione, identiche alla loro occorrenza iniziale.

3.3 Collegamento alla commedia di Shakespeare

Si potrà adesso ritornare all'opera teatrale cui Felix Mendelssohn si era ispirato e i cui contenuti voleva esprimere nell'ouverture.

²⁴ Non si potrà parlare del percorso tonale nella forma-sonata, essendo gli studenti privi delle nozioni teorico-armoniche di base. Ovviamente la differenza di registro è dovuta alla collocazione in tonalità d'impianto della seconda area tematica.

²⁵ Nonostante questa segmentazione assegni alla Coda una lunghezza ridotta, ritengo che essa non cominci a battuta 620, come indicato da alcuni commentatori. A battuta 620 ritorna ancora una volta il motivo *a*: non vedo tuttavia ragione di non considerare questa ultima parte come interna alla Ripresa; in essa infatti l'ordine di presentazione dei temi è comunque differente dall'Esposizione e non giustificerebbe l'espunzione di questa sottosezione.

Come ho scritto in esordio, il motivo che mi ha indotta a posticipare la conoscenza dettagliata del “programma” letterario dell’ouverture e a invertire così un abituale modello di ascolto è stato il cercare di far avvicinare gli studenti, seppur in maniera assai superficiale, ai complessi meccanismi della semantica musicale. Cercare di restare ancorati, sino a questo punto del percorso, alle strutture musicali e ai loro tratti espressivi generali (associazioni descrittive e affettive aperte, non vincolate da specifici riferimenti extra-musicali) potrebbe far capire come gli elementi espressivi della musica riscontrati e descritti possono funzionare *anche* in relazione agli elementi della narrazione letteraria che ora i ragazzi si accingono ad analizzare, ma che potrebbero sussistere autonomamente, così come li si è considerati sino ad ora.

Sarà utile che gli studenti ora conoscano almeno la trama del *Sogno di una notte di mezza estate*, o meglio abbiano letto il testo shakespeariano prima di procedere con l’attività.²⁶

Si raggrupperanno poi i personaggi e l’intreccio della commedia secondo questo schema:

Personaggi:

- Teseo e Ippolita, duca di Atene e regina delle Amazzoni, in procinto di sposarsi, con la loro corte
- Ermia e Lisandro, Demetrio e Elena, due coppie di giovani amanti male assortiti (Ermia dovrebbe sposare Demetrio ma è innamorata di Lisandro, mentre Elena ama Demetrio)
- Oberon e Titania, re e regina delle fate, con la loro corte, tra cui vi è il folletto Puck
- un gruppo di artigiani ateniesi che provano una commedia da rappresentarsi per le nozze di Teseo e Ippolita

Intreccio:

- Il giorno prima delle nozze di Teseo e Ippolita, Ermia e Lisandro, seguiti da Demetrio ed Elena, fuggono nel bosco, ove si trovano Oberon e Titania, fate e folletti; nel bosco si reca la corte di Atene per una caccia e ci sono anche gli artigiani che provano la commedia.
- Puck trasforma la testa di uno di loro, Bottom, in quella di un asino; inoltre sparge succo magico sugli occhi dei giovani amanti e su quelli di Titania, facendo in modo che ciascuno s’innamori della prima creatura che vede al risveglio; dopo una grande confusione i giovani si addormentano e nel bosco torna la quiete.

²⁶ Le traduzioni italiane di questo classico della letteratura inglese sono innumerevoli. Segnalo per comodità l’edizione a cura di Antonio Calenda e Giorgio Melchiori, Mondadori, Milano, 1998 (Oscar classici, 448).

- Alla fine Puck rimette tutto a posto meglio di prima e le tre coppie che si sono formate (oltre a Teseo e Ippolita, Ermia e Lisandro, anche Elena e Demetrio) si sposano, con la benedizione delle fate.

Così organizzata la vicenda, non sarà difficile riconoscere nel carattere espressivo-affettivo dei motivi analizzati in precedenza i tratti distintivi di ogni gruppo di personaggi: ci si confronterà sull'assegnazione di ogni motivo a un gruppo di personaggi, arrivando a stabilire che il motivo *a* corrisponde alle fate per i caratteri di leggerezza, piccolezza e velocità che esprime; i Motivi *b* e *b'* alla corte di Atene e alla fanfara che ne annuncia il passaggio, per la solennità, la maestosità e la potenza espresse; il motivo *c* alle coppie di amanti per i tratti di dolcezza e smarrimento della melodia; il motivo *d* indubbiamente a Bottom testa d'asino, per il ragliare, e per estensione a tutti i commedianti, per il carattere di grossolana rozzezza espresso.

Si potrà inoltre seguire lo svolgimento dell'intreccio nelle tre sezioni principali dell'ouverture: il punto (1) dell'intreccio corrisponde all'Esposizione, ove sono presentati tutti i personaggi; il punto (2) allo Sviluppo, ove le fate fanno i loro incantesimi e confondono la situazione; il punto (3) alla Ripresa, quando Puck rimette tutto a posto e la vicenda si conclude nel migliore dei modi. Anche il frammento conclusivo del motivo *c*, ripetuto in *rallentando* e con pause dilatate alla fine dello Sviluppo, potrà essere interpretato come l'addormentarsi delle coppie di amanti.

Invece, sfugge a una interpretazione univoca il motto iniziale formato da note tenute ai fiati.²⁷

In conclusione del percorso si potrà leggere quanto lo stesso Mendelssohn scrisse al suo editore riguardo alle corrispondenze tra la musica dell'ouverture e il testo letterario shakespeariano:

Per me non è possibile mettere giù in un programma le idee che hanno ispirato la composizione, questa sequela di idee la presenta la mia ouverture. Il brano tuttavia è strettamente correlato al dramma, e quindi, forse, potrebbe essere meglio indicarne al pubblico i principali eventi, in modo da ricordare Shakespeare e fornire qualche idea della commedia. Credo sia sufficiente ricordare che i sovrani degli elfi, Oberon e Titania, appaiono costantemente nel brano con tutto il loro corteggio, ora qua, ora là; poi arriva il duca Teseo di Atene e si unisce ad una festa di caccia nella foresta, insieme alla moglie; poi le due coppie di teneri amanti, che si perdono e si ritrovano; infine lo squadrone di maldestri e rozzi mestieranti, che mettono sù il loro greve spettacolo; poi di nuovo gli elfi, che incantano tutti – e su questo è costruito il brano. Quando, alla fine, tutto è risolto

²⁷ Nella letteratura musicologica (cfr. in particolare LARRY TODD, *Mendelssohn. The Hebrides and Others Overtures* cit.) vi sono interpretazioni del motto iniziale e conclusivo a valori lunghi che gli assegnano una funzione introduttiva alla fiaba, come una sorta di «c'era una volta»; ritengo assai verosimile una interpretazione in tale prospettiva ma in questa sede mi appare come una forzatura, in quanto non direttamente derivata dalla commedia.

per il meglio, e i protagonisti se ne vanno felici alla chetichella, allora tornano gli elfi, e benedicono la casa [di Teseo], e scompaiono non appena albeggia. Così finisce la commedia, e così pure finisce la mia Overture. Mi piacerebbe che Lei riferisse il contenuto di questo scritto con poche semplici parole e che non facesse ulteriore menzione alla mia musica, poiché se essa è buona è in grado di parlare da sé; se non fosse buona certo non le gioverebbe una spiegazione a parole.²⁸

Al fine di «collocare la composizione di Mendelssohn non soltanto nel panorama storico-musicale coevo ma anche in quello della storia della letteratura», ultimo tra gli obiettivi specifici previsti per il percorso, l'insegnante potrà poi ritornare sugli argomenti presentati nella fase di orientamento, approfondendo nel contesto storico-letterario tedesco dei primi decenni dell'Ottocento la questione della ricezione della letteratura inglese e di Shakespeare in particolare. A partire appunto dalle traduzioni shakespeariane fatte da August Wilhelm Schlegel e riviste da Ludwig Tieck che Mendelssohn aveva letto, si potrà allargare la prospettiva all'impatto che i testi shakespeariani ebbero su autori fondamentali della letteratura tedesca come Lessing, Herder e Goethe e in generale sulle tematiche del Romanticismo tedesco.²⁹

La composizione di Mendelssohn aggiunge un importante tassello a questo panorama: nata in un contesto culturale già molto sensibile alle tematiche legate al fantastico da una parte e alla letteratura inglese dall'altra, non fa che rafforzarne la diffusione presso un pubblico sempre più vasto. Si farà così notare come la

²⁸ «Meinen Ideengang bei der Composition für den Zettel anzugeben, ist mir zwar nicht möglich, denn dieser Ideengang ist eben meine Overtüre. Doch schließt sie sich eng an das Stück an, und so möchte es vielleicht sehr angemessen sein, die Hauptmomente des Dramas dem Publikum anzugeben, damit es sich den Shakespeare zurückrufen, oder eine Idee von dem Stück bekommen könne. Ich glaube, es würde genügen, zu erinnern, wie die Elfenkönige Oberon und Titania mit ihrem ganzen Volke fortwährend im Stücke erscheinen, bald hier bald dort; dann kommt ein Herzog Theseus von Athen und geht mit seiner Braut in den Wald auf die Jagd, dann zwei zarte Liebespaare, die sich verlieren und wiederfinden, endlich ein Trupp täppischer, grober Handwerksgesellen, die Ihren plumpen Spas treiben, dann wieder die Elfen, die sie alle necken – und daraus baut sich eben das Stück. Wenn am Ende sich Alles gut gelöst hat, und die Hauptpersonen glücklich und in Freuden abgehn, so kommen die Elfen nach, und segnen das Haus und verschwinden, wie es Morgen wird. So endigt das Stück und auch meine Overtüre. Mir wäre es lieb, wenn Sie auf dem Zettel blos diesen Inhalt mit kurzen Worten angäben, und meine Musik nicht weiter dabei erwähnten, damit die ruhig für sich sprechen kann, wenn sie gut ist; und ist sie das nicht, so hilf ihr die Erklärung gewiß nichts». Lettera a Breitkopf & Härtel, 15 febbraio 1833, in *Felix Mendelssohn Bartholdy Sämtliche Briefe*, a cura di H. Loss e W. Seidel, Kassel, Bärenreiter, 2009, III, p. 126 sg.

²⁹ Si veda al riguardo L. MITTNER, *Storia della letteratura tedesca, II: Dal pietismo al romanticismo (1700-1820)*, tomo III, Torino, Einaudi, 2002.

musica, e la sua ricezione in ripetute esecuzioni in città diverse e anni successivi, possa contribuire a consolidare un contesto culturale e a meglio comprenderlo.

4. Conclusioni e indicazioni per una verifica degli obiettivi

Alla fine del percorso gli studenti dovrebbero aver acquisito competenze teoriche per quel che concerne il genere della ouverture da concerto, la sua forma specifica nel periodo storico in oggetto, nonché la contestualizzazione della composizione nel panorama culturale coevo. Tali competenze potranno essere verificate nei modi consueti, senza necessità che se ne diano le dritte in questa sede.

Accanto a questo, tuttavia, il percorso ha cercato di evidenziare le corrispondenze tra strutture musicali e riferimenti extra-musicali, in questo caso narrativi. Lo si è fatto con una precisa posizione metodologica che ha voluto distinguere nettamente la comprensione delle strutture musicali dai riferimenti esterni: un approccio formalistico in prima battuta che muove dalla descrizione tecnica dei tratti musicali (profili melodico e ritmico, agogica, dinamica, articolazione, orditura e orchestrazione) e arriva all'aggancio con gli elementi extra-musicali tratti dalla commedia (personaggi e loro carattere, intreccio e sue sezioni). Fulcro di tale corrispondenza sono stati i tratti espressivi e affettivi generali che gli studenti hanno potuto rintracciare nelle strutture musicali prese in esame: rintracciandoli e descrivendoli gli studenti possono rendersi conto della congruenza o meno delle associazioni extra-musicali viste in seguito, che si scoprono programmaticamente volute dal compositore soltanto alla fine del percorso.

Per una verifica di tale specifica competenza non credo possa essere utile ritornare alla composizione in oggetto: l'insegnante potrà invece proporre altri brani con un impianto simile, magari semplici pezzi caratteristici di durata più breve, facendo rifare lo stesso percorso di analisi e interpretazione, in certi casi anche celando del tutto i riferimenti extra-musicali, da rivelare come qui soltanto alla fine del percorso.

m.arfini@univda.it