

## Mendelssohn filologo: verso l'edizione critica e l'esecuzione filologica

**Maria Teresa Arfini**

Università della Valle d'Aosta – Istituto Europeo di Design, Milano  
arfinimt@alice.it

§ Quando all'età di vent'anni Felix Mendelssohn allestì e diresse la prima esecuzione completa dopo la morte dell'autore della *Matthäuspasion* si conformò all'uso suo contemporaneo di adattare la partitura al gusto del pubblico. Questa era la prassi esecutiva abituale della Singakademie di Berlino sotto la direzione di Friedrich Zelter, il maestro di Mendelssohn. Mendelssohn aveva arrangiato per l'esecuzione della Singakademie anche diverse opere di Händel con gli stessi criteri. Ma nel giro di pochi anni mutò atteggiamento.

Intento del presente contributo è ricostruire l'approccio del compositore all'edizione musicale, insieme con quello alla musica del passato come direttore d'orchestra. Filo rosso di tale evoluzione è l'oratorio *Israel in Egypt* HWV 54 di cui Mendelssohn appronterà un'edizione per la Handel Society di Londra. Soprattutto questo lavoro, se comparato con le altre edizioni dell'epoca, denota il grado di maturazione raggiunto dal compositore in un approccio editoriale che segue pressoché i criteri di un moderno Urtext.

§ At the age of twenty Felix Mendelssohn directed the first complete *Matthäuspasion's* performance after the composer death, and he followed the contemporary use of adapting the score to the audience listening habit. This one was the normal performance practice of the Berlin Singakademie under the direction of Friedrich Zelter, the Mendelssohn's teacher. Mendelssohn arranged for the Singakademie performances even Händel's works, with the same criteria. Nevertheless Mendelssohn changed attitude in few years.

The purpose of this paper is to reconstruct the evolution of Mendelssohn's approach to musical edition, together with his orientation into old music performance as conductor. This evolution is exemplified on the oratorio *Israel in Egypt* HWV 54, and culminates in its edition for the London Handel Society. In this edition Mendelssohn followed a more modern philological method that is, more or less, the modern Urtext method.

In un profilo storico della filologia musicale la figura di Felix Mendelssohn può e deve rientrare per varie ragioni. Egli fu tra i primi musicisti e studiosi ad avere una conoscenza precisa e critica della musica del passato, e fu tra i primi ad interrogarsi circa la preservazione e la fedele restituzione dell'opera musicale. Curò l'edizione di molte composizioni di Johann Sebastian Bach, tra cui i *John Sebastian Bach's Organ Compositions on Corales*, in due volumi, editati per i tipi di Conventry & Hollier di Londra nel 1845.<sup>1</sup> Negli anni della maturità, recisi da una morte precoce a soli trentotto anni, egli aveva raggiunto una consapevolezza dell'importanza dell'indagine filologica la cui evoluzione merita di essere tratteggiata nell'arco dell'intera sua vita. Nella prefazione all'edizione appena citata Mendelssohn descrive il proprio metodo editoriale: riferisce di aver consultato gli autografi bachiani in alcuni casi – l'*Orgelbüchlein* – e di essere ricorso a copie in altri, quando non era riuscito a reperire gli autografi; descrive con attenzione i testimoni e ne discute la datazione e l'attendibilità; dichiara di aver cercato di discostarsi il meno possibile dal testimone preso a modello, seguendo in ciò il moderno principio dell'Urtext.

Come sviluppò un siffatto pensiero? Da quali basi prese le mosse? La formazione musicale di Mendelssohn ebbe luogo a contatto con un ambiente in cui l'attenzione per la musica del passato era fortemente radicata: la Singakademie berlinese di Carl Friedrich Zelter. Come il suo predecessore Carl Friedrich Christian Fasch, Zelter amava profondamente la musica della prima metà del Settecento, quella di Bach in particolare. La maggior parte delle composizioni eseguite dall'accademia di canto e dalla parallela orchestra – la Ripienschule – proveniva da tale repertorio. Zelter tuttavia temeva di non incontrare il gusto del pubblico nel caso avesse presentato questa musica così com'era, senza adattamenti. Il temuto sfavore del pubblico è il motivo principale per cui il vecchio maestro non si decise mai a proporre la *Matthäuspassion*, che pur conosceva assai bene ed andava provando a porte chiuse sin dal 1815, con alcuni membri scelti dell'Accademia. Se per il capolavoro bachiano i dubbi prevalsero, la prassi abituale di Zelter era l'adattamento e la ristrumentazione secondo sonorità contemporanee delle composizioni del passato poste nel cartellone dell'Accademia. Lo stesso faceva il General Musikdirektor della corte berlinese, Gaspare Spontini, che, per esempio, nel 1828 propose parte del Credo della Messa in Si minore di Bach con lo stesso atteggiamento correttivo. E non si pensi che questa fosse una prassi limitata alla sola Berlino: era la norma in ogni esecuzione di musica del passato, almeno per quanto concerne i paesi di lingua tedesca.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> MDM Collection, Bodleian Library, Oxford.

<sup>2</sup> Non così in Inghilterra, nazione rimasta un poco più fedele alla prassi esecutiva händeliana, che prevedeva il basso continuo realizzato dall'organo negli oratori. Ne furono testimoni due amici di Mendelssohn: Sir George Smart e William Sterndale Bennett, peraltro assai critici nei confronti della prassi tedesca.

Il giovane Mendelssohn seguì diligentemente tale prassi nei lavori di adattamento commissionatigli dalla Singakademie di cui era membro e nel suo grande exploit del 1829, l'esecuzione pubblica della *Matthäuspasion*. Di quest'ultimo allestimento molto è stato scritto e mi limiterò a ricapitolarne i tratti principali, testimoni dell'estetica del tempo. Il compositore ventenne vi si accostò quasi di nascosto, allestì prove nella propria abitazione – ove peraltro i fratelli Mendelssohn erano avvezzi tenere prove e concerti privati, le cosiddette Domeniche musicali [Sonntagsmusiken] – e solo a lavori molto avanzati riuscì a convincere Zelter della bontà dell'idea di proporre la Passione in pubblico, eseguita dalla Singakademie. La prima fu l'11 marzo 1829, e riscosse un enorme successo. Nel tentativo di conformare la Passione ai gusti contemporanei egli espunse molti numeri; adattò in parte i testi;<sup>3</sup> modificò la strumentazione rimpiazzando gli oboi d'amore con i clarinetti. Allineandosi con la consuetudine del tempo aggiunse in partitura dettagliate indicazioni di fraseggio, indicazioni di dinamica, *crescendo* e *diminuendo* ed indicazioni di tempo.

Ho appena scritto quanto Zelter fosse scettico circa il progetto dell'allievo. Mendelssohn e l'amico Eduard Devrient – il cantante ed attore che avrà la parte del Cristo – riuscirono ad ottenere i locali e l'organico dell'Accademia soltanto in cambio di due lavori di revisione ed ammodernamento di composizioni di Händel: il *Dettingen Te Deum* e la cantata *Acis and Galatea*. Lo riferisce Fanny nella lettera a Karl Klingemann del 21 dicembre 1828: «Felix ha in programma molti e svariati lavori: sta arrangiando per l'Accademia „Acis und Galatea“, una cantata di Händel, in cambio di questo l'Accademia canterà la “Passione” per lui e Devrient» (HENSEL 1995, p. 230). Felix completò il lavoro il 3 gennaio 1829.

Desidero soffermarmi su questa prima revisione händeliana per i seguenti motivi: in primo luogo poiché il filo rosso dell'evoluzione del pensiero di Mendelssohn circa la fedele restituzione del testo musicale si coglie soprattutto nei suoi svariati lavori su composizioni di Händel, sinora non troppo considerati poiché messi in ombra dal Bach Revival; in secondo luogo perché esiste un analogo lavoro di revisione della cantata fatto da Mozart. Dalla comparazione di alcuni luoghi in entrambe le revisioni con l'originale händeliano si può dunque ottenere un quadro abbastanza chiaro di quale fosse l'approccio alla musica del passato a cavallo tra Settecento ed Ottocento.

La prima versione di *Acis & Galatea* HWV 49a<sup>4</sup> è un masque<sup>5</sup> in due atti; venne composto nel 1718 per una esecuzione privata nel castello di Cannons nel Middlesex, proprietà del Duca di Chandos, nei pressi di Londra. Fu pubblicato a Londra nel 1743 da John Walsh; di questa edizione a stampa, o di

---

<sup>3</sup> Anche per farne coincidere alcuni coi testi della passione-cantata *Der Tod Jesu* di Carl Heinrich Graun che i berlinesi erano soliti ascoltare durante la Settimana Santa.

<sup>4</sup> Una seconda versione HWV 49b, serenata in tre parti, fu approntata per l'esecuzione del giugno 1732 presso il King's Theatre di Londra.

<sup>5</sup> Händel non diede nessuna indicazione di genere nell'autografo. I testi sono di John Gay ed altri.

una sua ristampa, si servì Mozart per il proprio arrangiamento. Giacché l'esecuzione a Cannons poteva utilizzare soltanto le risorse vocali e strumentali a disposizione del Duca, l'organico con cui il masque andò in scena era particolarmente ridotto: i cori erano cantati con un solo cantante per parte – cinque cantanti in tutto –, l'orchestra era composta da due oboisti – che suonavano anche il flauto dritto –, oltre a quattro violini, due violoncelli, un contrabbasso – espressamente richiesto da Händel per coprire il registro di 16' – ed un clavicembalo, suonato dallo stesso Händel. Non vi erano viole.

Mozart vi si accostò dietro commissione del barone Gottfried van Swieten;<sup>6</sup> per lui elaborò quattro arrangiamenti händeliani: *Acis und Galatea* nel novembre 1788; il *Messiah* nel marzo 1789; l'*Ode auf St. Caecilia* e la cantata *Das Alexander-Fest* nel luglio 1790. Per l'esecuzione dell'*Acis & Galatea* aveva a disposizione un organico considerevole: un coro di trenta elementi ed un'orchestra di almeno ottantasei persone. Nell'edizione a stampa (HÄNDEL 1743) – fedele per lo più all'autografo della prima versione, con autorizzazione di Händel – che van Swieten gli aveva messo a disposizione l'organico era invece assai scarno: Mozart aggiunse le viole per completare la sezione degli archi in tutta la composizione; aggiunse fiati – due clarinetti, due fagotti, due corni – per realizzare le armonie del basso continuo nei cori, giacché affidò tale compito al cembalo soltanto nei recitativi e nelle arie.

Mendelssohn aveva a disposizione, come Mozart, la prima edizione a stampa del masque, approntata da John Walsh di Londra nel 1743 (RICHTER 2000). Non sappiamo se conoscesse anche l'arrangiamento mozartiano;<sup>7</sup> tuttavia molte esecuzioni händeliane della Singakademie, cui l'adolescente compositore aveva preso parte, erano fatte secondo gli arrangiamenti di Mozart<sup>8</sup> e di Ignaz Franz von Mosel, dunque i loro criteri dovevano essergli ben noti.

Felix Mendelssohn ne approntò una nuova traduzione tedesca in versi, aiutato dalla sorella Fanny. Indi riorchestrò la composizione, in maniera ancora più pesante di Mozart: non soltanto aggiunse le viole per completare la sezione degli archi ed i legni per realizzare le armonie del continuo, ma ne eliminò del tutto la realizzazione al cembalo, mettendo le armonie sempre per

---

<sup>6</sup> Questi aveva messo insieme una considerevolissima biblioteca di musica antica e, dal suo ritorno definitivo a Vienna nel 1778, andava organizzando concerti, ove figuravano in particolare oratori e cantate della prima metà del Settecento. Il primo allestimento händeliano di van Swieten fu *Judas Macchabäus* nel 1779; egli chiese all'arrangiatore di arricchire la strumentazione con fiati aggiuntivi e completare le pause degli archi nelle arie per non interrompere il flusso musicale. Il testo veniva ovviamente tradotto in tedesco. Questi sono i principi estetici che seguì grosso modo anche Mozart. Nel 1787 Mozart sostituì il defunto Joseph Starzer come direttore dei concerti privati di van Swieten. Il primo lavoro di Mozart in questa veste fu l'esecuzione della cantata *Auferstehung und Himmelfahrt Jesu* di Carl Philipp Emanuel Bach. In questo caso non furono necessarie particolari integrazioni, salvo qualche piccola ristrutturazione, soprattutto per agevolare l'esecuzione delle parti degli ottoni.

<sup>7</sup> Ne riceverà in dono una copia dal collezionista viennese Aloys Fuchs soltanto nel 1835 (WEHNER 2007, pp. 173-201).

<sup>8</sup> Di certo il *Messiah* e l'*Alexanderfest*.

esteso in partitura; ristrumentò molti passaggi ed aggiunse numerosi effetti coloristici, con l'impiego di nuovi timbri, al fine di meglio dipingere gli affetti. In alcuni casi operò modifiche ancor più sostanziali, come nel caso dell'aria di Galatea n. 4, *Schweig, oh luft'ger Sängerkhor (Hush, ye pretty warblin quire)*. Cambiò il metro del modello dal 9/16 – 3/8 ad un più usuale 3/4 ed alterò considerevolmente le figurazioni degli archi, oltre ad aggiungere le realizzazioni armoniche ai fiati.

Andante

flauto - violini I

violini II

violoncello, contrabbasso, cembalo

The score for Example 1 is in 3/4 time and marked Andante. It features three staves: the top staff for flauto and violini I, the middle staff for violini II, and the bottom staff for violoncello, contrabbasso, and cembalo. The music consists of a series of eighth-note patterns in the upper staves and a simple bass line in the lower staff.

Esempio 1:

N. 4 Aria *Hush, ye pretty warblin quire*, bb. 1-4  
ed. critica Hallische Händel-Ausgabe, (riduzione).

Allegro moderato

*p* Flauti, clarinetti, fagotti e corni

*p* violini I

*p* violini II

*p* viole

*p* violoncelli

The score for Example 2 is in 3/4 time and marked Allegro moderato. It features five staves: the top staff for Flauti, clarinetti, fagotti e corni; the middle two staves for violini I and violini II; the fourth staff for viole; and the bottom staff for violoncelli. The woodwinds play a melodic line with slurs, while the strings play a rhythmic pattern of eighth notes with triplets.

Esempio 2:

N. 4, Aria *Schweig, oh luft'ger Sängerkhor*, bb. 1-4  
ed. Mendelssohn, Carus 2009, (riduzione).

Mozart non aveva quasi alterato il modello, ad eccezione dell'indicazione dinamica *sempre p* posta all'inizio.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> In quest'aria peraltro le viole vengono introdotte solo parecchie battute dopo l'inizio.

Un altro esempio eclatante della prassi interventista di Mendelssohn è il recitativo accompagnato di Polifemo *Ich rase (I rage)*. Le prime tre misure, recanti l'indicazione *Furioso*, erano state affidate da Händel ai violini primi e secondi oltre ai bassi. Mozart vi si attiene, aggiungendo soltanto le viole come di consueto. Mendelssohn mantiene la parte delle viole di Mozart, portandola all'ottava sotto, ad eccezione del terzo e quarto *tactus* della misura 2; tuttavia aggiunge una poderosa sezione di fiati – legni: flauti, clarinetti, fagotti, corno inglese di basso; ottoni: corni e trombe – ed un rullo di timpani in Mi bemolle. E' evidente l'intenzione di dipingere con tutti i colori dell'orchestra sua contemporanea la rabbia del sopraggiunto Polifemo.

The musical score is presented in a standard format with five systems of staves. The first system includes Violino I, Violino II, Polipheme, and Basses. The second system includes the vocal line for Polipheme and the Basses. The lyrics are written below the vocal line: "rage, I rage, I rage, I melt, I burn!". The tempo markings are "Furioso", "adagio", and "furioso".

Esempio 3:

N. 11, Recitativo accompagnato *I rage*, bb. 1-8  
ed. critica Hallische Händel-Ausgabe.

Furioso

violino I

violino II

viola

Polyphem Ich

violoncello e basso

Adagio Furioso

ra - - - - - se, ich ras', ich ras', ich schmelz', ich bren-ne,

4 4+  
2 2 b

Esempio 4:

N. 10, Recitativo accompagnato *Ich rase*, bb. 1-8  
ed. critica Neue Mozart-Ausgabe.

**Furioso**

flauti *ff*

clarinetti in Sib *ff*

fagotti *ff*

corni in Sib *ff*

trombe in Sib *ff*

timpani *ff*

corno inglese di basso *ff*

violini I *ff*

violini II *ff*

viola *ff*

Polyphem *ff*

Bassi *ff*

Ich ra - - - - - so, es

(segue)



The image shows a musical score for a recitative piece. It consists of nine staves. The top six staves are for piano accompaniment, with three staves on the left and three on the right. The bottom three staves are for the vocal line. The piano part is divided into two sections: 'Adagio' (piano) and 'Furioso' (forte). The vocal line has the following lyrics: schaubt, es brennt, es flammt die Brust.

Esempio 5:

N. 14, Recitativo accompagnato *Ich rase*, bb. 1-8  
ed. Mendelssohn, Carus 2009.

Mendelssohn non tardò a cambiare idea sul suo operato. Nel 1833 scrisse ad Eduard Devrient richiedendo l’invio delle partiture dei suoi arrangiamenti händeliani del 1828-29 – conservati presso l’archivio della Singakademie –<sup>10</sup> con le seguenti argomentazioni: «Nella partitura di ‘Acis’ [...] ho rinvenuto, tra svariate buone cose, alcuni passaggi che ora non posso più accettare, e vorrei correggerli prima che passino in mano ad altri, poiché considero il problema

<sup>10</sup> Oltre ad *Acis und Galatea* Mendelssohn aveva arrangiato il *Dettingen Te Deum*, operando, a suo dire, in maniera anche più decisa (FISCHER – KORNEMANN 2009).

della ristrumentazione degno della massima coscienziosità» (DEVRIENT 1869, p. 163).

Come sviluppò tale nuova sensibilità? Già nel 1829, durante il suo primo viaggio in Inghilterra, di poco successivo alla revisione appena presentata ed al famoso Bach Revival, ebbe modo di accostarsi da studioso alle fonti originali di Händel. La conoscenza di Sir George Smart e soprattutto di George Frederick Anderson gli permise l'accesso alla Biblioteca privata della Casa reale, di cui Anderson era responsabile: qui erano custodite dal 1772 moltissime partiture händeliane.<sup>11</sup> Le copiose testimonianze riguardo a questa visita – annotazioni di diario e resoconti più dettagliati nelle lettere ai familiari ed a Zelter – lasciano però trapelare che Mendelssohn trascorse nella biblioteca soltanto quattro ore in un unico giorno, il 17 luglio 1829 (WEHNER 2007, pp. 176-181). Pur con molto rammarico egli non poté proseguire nello studio poiché era imminente la partenza per la Scozia, e si ripromise di tornare in seguito. Così fece; tuttavia una seconda visita al fondo händeliano è documentata soltanto il 19 giugno 1833, circa un mese dopo il suo secondo impegno lavorativo con una composizione di Händel.

Nel maggio del 1833<sup>12</sup> egli allestì e diresse l'oratorio *Israele in Egitto* (*Israel in Egypten*) di Händel per il quindicesimo Festival del Basso Reno, che quell'anno si svolgeva a Düsseldorf. Mendelssohn si cimenterà ancora molte altre volte con *Israele in Egitto*, sia come direttore d'orchestra, sia come editore. In tal modo l'attenzione di Mendelssohn nei confronti della fedeltà all'originale – fedeltà sempre maggiore alla prassi esecutiva dell'epoca passata, e fedeltà editoriale – ebbe modo di maturare notevolmente.<sup>13</sup>

Egli incastrò il Festival di Düsseldorf tra due soggiorni inglesi e nel primo di questi ebbe a scrivere a Ferdinand von Worringer, presidente del Comitato di Düsseldorf,<sup>14</sup> di aver trovato sia un libretto «utilizzato da Händel stesso», sia una partitura dell'oratorio contenenti «una grande quantità di brani mancanti». Non è riferito però in quale edizione o rielaborazione egli avesse riscontrato le lacune, se nelle versioni – non pubblicate – di Ignaz von Mosel o di Johann Schaum, oppure nell'edizione a stampa (HÄNDEL 1791) che il Comitato si era procacciata. Thomas Synofzik ha recentemente dimostrato che Mendelssohn, lungi dall'aver consultato l'autografo händeliano, ottenne le vantate integrazioni da una copia dell'edizione di Samuel Arnold (HÄNDEL 1791), annotata e recante molte aggiunte, di proprietà di George Smart,

---

<sup>11</sup> Il fondo händeliano, comprendente novantasei volumi di autografi, ora si trova presso il British Museum (BURROWS 2009).

<sup>12</sup> La prima fu il 26 maggio 1833.

<sup>13</sup> Tale attenzione di Mendelssohn è molto precoce nell'evoluzione della filologia musicale. L'idea che il testo musicale andasse trattato con la precisione ecdotica riservata ai testi letterari potrebbe esser sorta sulle basi degli approfonditi studi compiuti dal giovane compositore col filologo classico Carl Wilhelm Ludwig Heyse, che fu il suo precettore per ben sette anni, dall'ottobre 1819 sino all'aprile 1827, quando lo preparò per l'ammissione all'Università di Berlino. Qui Heyse si era formato sotto la guida dell'importante filologo August Boeck.

<sup>14</sup> Lettera del 30 aprile 1833. Stadtarchiv Düsseldorf XX 103 (copia dattiloscritta).

consultata presumibilmente a casa dell'amico (SYNOFZIK 2006, p. 252). Per quanto riguarda la strumentazione, sempre a detta di Synofzik, l'esecuzione di Düsseldorf avvenne ancora secondo l'arrangiamento approntato da Schaum nel 1831 per la Singakademie: senza organo e quindi con l'inserzione di molti fiati per realizzare il basso continuo.

Tuttavia l'attenzione di Mendelssohn al recupero dell'originale, reale o millantata che fosse – come in quest'episodio dovuto presumibilmente alla fretta –, non tardò a smuovere l'ambiente musicale tedesco. La pubblicistica cominciò a lodare lo sforzo filologico del giovane direttore; dieci anni dopo la sua figura sarebbe stata additata come quella di colui che «per primo ha eseguito le composizioni di Händel secondo le partiture originali». Così Heinrich Dorn sulle colonne della «Neue Zeitschrift für Musik» (DORN 1844, pp. 193-195, e pp. 198-199).

Mendelssohn allestì *Israele in Egitto* numerose altre volte: in un'esecuzione parziale già nell'ottobre del 1833 sempre a Düsseldorf; nel novembre del 1836 a Lipsia; nel 1842 nuovamente nell'ambito del Festival del Basso Reno a Düsseldorf; nel 1844 un'ultima volta a Berlino. L'esecuzione di Lipsia del 7 novembre 1836 vide l'impiego dell'organo per la realizzazione del continuo secondo la prassi esecutiva originale – che George Smart ben conosceva, e di cui aveva senz'altro fatto partecipe l'amico tedesco –<sup>15</sup> come già era avvenuto per l'esecuzione del *Solomon* l'anno precedente. Mendelssohn non aveva più considerato accettabile una così pesante aggiunta di fiati in orchestra ed aveva composto una realizzazione organistica del continuo *ad hoc*, per il semplice fatto che non era nella condizione di improvvisarla egli stesso come nella prassi händeliana, dovendo nel contempo dirigere l'orchestra. Negli anni Quaranta arriverà a riformulare il concetto stesso di «rielaborazione» [Bearbeitung], intesa non più come ristrumentazione ed arrangiamento, ma come corretta traduzione del libretto, corretta disposizione delle sezioni – non più tagli arbitrari – e realizzazione della parte organistica.<sup>16</sup>

Un'ultima fatica mendelssohniana su *Israele in Egitto* merita di essere considerata più nel dettaglio, perché testimone principale della maturazione avvenuta nel pensiero del compositore-studio: l'edizione che approntò per la Handel Society, fondata a Londra nel 1843 al fine di promuovere «un'edizione modello» dell'opera di Händel. La vicenda editoriale è testimoniata da un ampio carteggio tra Mendelssohn ed il segretario del consiglio della Società, il compositore George Macfarren.<sup>17</sup> Questi richiese a Mendelssohn, nell'aprile del 1844, di contribuire alle iniziative della Società curando l'edizione del

---

<sup>15</sup> Non si creda però che in Inghilterra le esecuzioni händeliane fossero filologiche nella moderna accezione del termine: si era sì mantenuta la prassi originale dell'esecuzione del continuo all'organo, tuttavia non mancavano abbondanti integrazioni d'organico.

<sup>16</sup> Lettera del 17 gennaio 1846 al Comitato organizzativo del Festival del Basso Reno. Staatsbibliothek Berlin, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv.

<sup>17</sup> Il carteggio è conservato presso la Bodleian Library di Oxford, MDM Collection, d. 45-48.

*Messiah*; Mendelssohn propose invece *Israele* poiché vi aveva già lavorato a lungo ed ottenne l'incarico. Macfarren gli commissionò un'edizione che introducesse le dinamiche, riportasse indicazioni di tempo e di metronomo, recasse la realizzazione del basso continuo per l'organo ed una riduzione per pianoforte della parte orchestrale, infine correggesse il testo originale con le necessarie alterazioni, e quant'altro. Insomma, una edizione del tutto conforme alla prassi editoriale interventista dell'epoca.

Mendelssohn era tuttavia di ben altro parere: il carteggio prende presto un tono fortemente polemico, ed egli arriva a minacciare di non sottoscrivere l'edizione qualora i suoi criteri non fossero seguiti alla lettera. Questi erano sostanzialmente quelli di un Urtext, fedele all'autografo sin nei minimi dettagli. L'avrà vinta Mendelssohn. L'oratorio sarà stampato per i tipi dell'editore Cramer & Beale di Londra, nel 1845-46 (HÄNDEL 1845-46). Nella prefazione all'edizione (HÄNDEL 1845-46, *Preface*, p. III) troviamo chiaramente enunciati i rigorosi principi ch'egli aveva seguito:

Ho creduto mio principale compito presentare alla Società il testo così come Handel l'ha scritto, senza introdurre la minima alterazione, e senza mescolare nessuna indicazione o nota musicale di mio pugno con quelle di Handel. In secondo luogo, non v'è dubbio che Handel stesso abbia introdotto in sede di esecuzione molti elementi che poi non sono stati scritti nel dettaglio, e che anche adesso, quando la sua musica viene eseguita, sono mantenuti secondo la tradizione, e secondo la creatività del Direttore e dell'Organista; e dunque diviene mio compito successivo l'offrire la mia opinione in tutti questi casi; ma ritengo sia di fondamentale importanza che tutte le mie annotazioni siano mantenute rigorosamente separate dall'originale, e che quest'ultimo sia presentato completamente puro, al fine di consentire a ciascuno di attingere direttamente ad Handel [...]. Per questo l'intera partitura (ad eccezione della mia parte organistica e dell'arrangiamento per pianoforte, che si distinguono per essere stampati in note più piccole) è stampata secondo il manoscritto di Handel conservato presso la Queen's Library.<sup>18</sup>

Mendelssohn restituì quindi la partitura autografa che già aveva rintracciata nella biblioteca privata di casa reale nel luglio del 1829 e che ebbe modo di studiare in seguito. Sempre nella prefazione sono messi in evidenza i luoghi ove, per volere del consiglio – egli tiene a precisarlo –, talune evidenti imprecisioni dell'autografo sono state corrette, secondo la lezione della «vecchia edizione», vale a dire quella di Samuel Arnold.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> «I think it [is] my first duty, to lay before the Society the Score as Handel wrote it, without introducing the least alteration, and without mixing up any remarks or notes with those of Handel. In the next place, as there is no doubt that he himself introduced many things at the performance of his works which were not accurately written down, and which even now, when his music is performed, are supplied by a sort of tradition, according to the fancy of the Conductor and the Organist, it becomes my second duty to offer an opinion in all such cases; but I think it [is] of paramount importance that all my remarks should be kept strictly separate from the Original Score, and that the latter should be given in its entire purity, in order to afford to every one an opportunity of resorting to Handel himself [...]. The whole of the Score (excepting my Organ Part and Pianoforte Arrangement, which are distinguished by being printed in small notes) is therefore printed according to Handel's manuscript in the Queen's Library».

<sup>19</sup> In realtà la prima edizione fu: HÄNDEL 1771.

Si limitò ad aggiungere proprie indicazioni – dinamiche, indicazioni di metronomo – soltanto nella riduzione per pianoforte, rigorosamente distinta mediante una notazione di corpo più piccolo, impiegata anche per la realizzazione del basso continuo.

### **Bibliografia**

- BURROWS, D. (2009), *The Royal Music Library and its Handel Collection*, «Electronic British Library Journal», 8, pp. 1-40.
- DEVRIENT, E. (1869), *My Recollection of Felix Mendelssohn-Bartholdy, and his Letters to Me*, trad. ingl. di N. Macfarren, Bentley, London.
- DORN, H. (1844), «Neue Zeitschrift für Musik», 20, 17 giugno, pp. 193-195, e 20 giugno, pp. 198-199.
- HENSEL, S. (1995), *Die Familie Mendelssohn*, Insel-Verlag, Frankfurt am Main.
- RICHTER, TH. (2000), *Bibliotheca Zelteriana. Rekonstruktion der Bibliothek Carl Friedrich Zelters. Alphabetischer Katalog*, Metzler, Stuttgart-Weimar.
- SYNOFZIK, TH. (2006), *Nach dem Oratoriummanuscript? Felix Mendelssohns Düsseldorfer Aufführungen von Händels Israel in Egypt*, «Göttinger Händel-Beiträge», 11, pp. 247-260: 252.
- The Archive of the Sing-Akademie zu Berlin. Catalogue* (2009), hrsg. von A. Fischer – M. Kornemann, De Gruyter, Berlin.
- WEHNER, R. (2007), *Zu Mendelssohns Kenntnis Händelscher Werke*, «Händel-Jahrbuch», 53, pp. 173-201.

### **Partiture musicali**

- BACH, J. S. (1845), *John Sebastian Bach's Organ Compositions on Corales*, Conventry & Hollier, London.
- HÄNDEL, G. F. (1743), *Acis And Galatea A mask As it was Originally Compos'd* [...], ed. by J. Walsh, London.
- HÄNDEL, G. F. (1771), *Israel in Egypt, an oratorio in score, as it was originally composed by Mr. Handel*, Printed for Willm. Randall, London.
- HÄNDEL, G. F. (1791), *Israel in Egypt: a sacred oratorio in score composed in the year 1738 by G. F. Handel. The works of G. F. Handel, edited in score by Samuel Arnold*, Longman and Co., London.
- HÄNDEL, G. F. (1845-46), *Israel in Egypt, an Oratorio, Composed in the Year 1738; by George Frederic Handel*, Cramer – Beale, London.

---

**Maria Teresa Arfini** ha studiato pianoforte e composizione e si è addottorata in Musicologia all'Università di Bologna, ove ha avuto anche una borsa post-dottorato. Insegna Storia della Musica presso l'Istituto Europeo di Design (IED) di Milano ed Educazione Musicale presso l'Università della Valle d'Aosta. È membro di gruppi di ricerca internazionali ed ha pubblicato in riviste internazionali di musicologia. Fresca di stampa la sua monografia su Felix Mendelssohn.

**Maria Teresa Arfini** has studied piano and composition and History of Music. She have got a Ph. D. in Musicology at Bologna University, where she won also a post-doctoral fellowship. She's teaching History of Music at Istituto Europeo di Design (IED) of Milan and Music Pedagogy at Valle d'Aosta University. She is fellow of many international research associations and published in international musicological reviews. She has published a monograph about Mendelssohn.