

*Auch kleine Dinge*¹

“Piccole cose” per antonomasia, le *Romanze senza parole* di Mendelssohn offrono ancora oggi l’occasione per affrontare alcuni nodi critici di un genere troppo frettolosamente e pregiudizialmente etichettato. *Salonmusik Biedermeier*, musica borghese e abbordabile, innocue miniature per dilettanti colorate da un sentimentalismo un po’ “femminile” - tanto per citare alcune categorie di riferimento -, le “solite” *Romanze senza parole* racchiudono, al contrario, complessità anche paradossali, che convivono da quasi due secoli con la loro proverbiale semplicità e che proveremo qui a sottolineare. A partire dalle definizioni sopraelenate, in fondo tutte almeno parzialmente accettabili se sfrondate dalla patina di sufficienza che spesso le accompagna e che motivano, salvo felici eccezioni, un disinteresse del concertismo pianistico che è inversamente proporzionale al successo e alla diffusione che ebbero nella *Hausmusik* del tempo e non solo. Nella seconda metà dell’Ottocento le *Romanze senza parole* furono, infatti, eseguite, pubblicate, imitate su larghissima scala, risuonando in Germania, ma anche nell’Inghilterra vittoriana, in quei saloni che al gusto *Biedermeier* si andavano conformando, ripulendosi dalle ridondanze e accogliendo, insieme all’immacabile pianoforte, le seduzioni offerte dalla forma breve a cui avevano già fornito più di un contributo Schubert, Schumann e persino il Beethoven delle *Bagatelle*. La poetica del foglio d’album, ispirato a “intima piccola preziosità” (Werner) trova così il suo spazio, facendosi largo tra la persistenza della *forma-sonata* e l’invenzione del poema sinfonico, prima di soccombere sotto i colpi del pianismo trascendentale *à la*

1 Hugo Wolf (1860-1903), *Auch kleine Dinge* (Anche le piccole cose), in “*Italienisches Liederbuch*”, sui *Canti popolari toscani, corsi [...] raccolti e illustrati da Niccolò Tommaseo* (Venezia 1841), nella traduzione (1860) di Paul Heyse (1830-1914). Si riporta qui il testo completo del Lied che apre la raccolta, anche nella versione italiana originale: “*Auch kleine Dinge können uns entzücken, / Auch kleine Dinge können teuer sein. / Bedenkt, wie gern wir uns mit Perlen schmücken; / Sie werden schwer bezahlt und sind nur klein. / Bedenkt, wie klein ist die Olivenfrucht, / Und wird um ihre Güte doch gesucht. / Denkt an die Rose nur, wie klein sie ist, / Und duftet doch so lieblich, wie ihr wißt.*” // “Le cose piccoline son pur belle! / Le cose piccoline son pur care! / Ponete mente come son le perle: / son piccoline, e si fanno pagare. / Ponete mente come l’è l’uliva: / l’è piccolina, e di buon frutto mena. / Ponete mente come l’è la rosa: / l’è piccolina, e l’è tanto odorosa”.

Liszt. Non è un caso che questo repertorio “per signorine” (vero è che quattro quaderni su otto sono dedicati a donne), estraneo al *fracas pianistique* (e quindi alle predilezioni dei virtuosi), fornisca invece un duraturo *exemplum* negli studi di composizione. Lontano dalle cocenti passioni del Romanticismo “maggiore”, una *medietas* colloquiale e intima si fa strada, con grazia tutta mozartiana, a rappresentare un’alternativa. Non meno preziosa, come le rose o le perle, per tornare a Wolf e alle “piccole cose”.

*Mystique barcaroles... romances sans paroles*²

La questione del titolo è uno dei primi nodi da sciogliere. Il primo utilizzo della suggestiva quanto contraddittoria definizione (di cui la traduzione italiana limita l’efficacia) viene attribuito alla sorella Fanny, in una lettera al diplomatico Carl Klingemann dell’8 dicembre 1828: “Felix mi ha dato [...] una romanza senza parole come ne ha fatte recentemente di molto belle...”. La prima edizione (Novello, Londra, agosto 1832) riporta il titolo *Original melodies*, che si aggiunge a *Romanzen für Pianoforte* o anche *Clavierstücke*, utilizzati alternativamente da Mendelssohn stesso, il quale ricorrerebbe per la prima volta a *Lieder ohne Worte* il 12 giugno 1832 in una pagina del suo diario, per annotare il completamento del primo fascicolo. Di tre giorni successiva è la lettera in cui esplicitamente chiede all’editore Simrock: “Per il titolo vorrei così: *Sei Romanzen senza parole per pianoforte solo*” (indicazione che fu rispettata, oltre che nell’edizione

2 Paul Verlaine (1844-1896), À *Clymène* (A Climene), in “Fêtes galantes”. Si riporta qui il testo originale (musicato da Fauré nelle *Cinq mélodies de Venise*) e la traduzione italiana: “*Mystiques barcarolles, / Romances sans paroles, / Chère, puisque tes yeux, / Couleur des cieux, / Puisque ta voix étrange / Vision qui dérange / Et trouble l’horizon / De ma raison, / Puisque l’arôme insigne / De ta pâleur de cygne, / Et puisque la candeur / De ton odeur, / Ah ! puisque tout ton être, / Musique qui pénètre, / Nimbes d’anges défunts, / Tons et parfums, / A, sur d’almes cadences, / En ses correspondances / Induit mon cœur subtil, / Ainsi soit-il!*” // “Mistiche barcarole, / romanze senza parole, / cara, poiché i tuoi occhi / color del cielo, / poiché la tua voce, strana / visione che sconvolge / e turba l’orizzonte / della mia ragione, / poiché l’aroma insigne / del tuo pallore di cigno, / poiché il candore / del tuo odore, / ah! Poiché tutto il tuo essere, / musica penetrante, / nimbi d’angeli morti, / toni e profumi, / ha, con alme cadenze, / in sue corrispondenze / indotto il mio cuore sottile, / così sia!”

tedesca, anche in quella francese di Schlesinger). Quello che però interessa maggiormente è ciò che dalla suggestione di una denominazione tanto evocativa e programmatica (per qualcuno vicina allo spirito di Heine) scaturì. Nata come innocuo sinonimo di pagina d’album, affiancandosi ai vari *Impromptus*, *Moment musicaux*, *Phantasiestücke* e simili, *Lieder ohne Worte* divenne presto una definizione tutt’altro che generica, guadagnandosi una sua specifica categoria espressiva e formale, che non solo influenza, inevitabilmente, la “cerchia” mendelssohniana (Schumann e Brahms *in primis*) e l’opera “maggiore” dello stesso Mendelssohn, ma torna a far capolino nel tempo: nel *Grosses Konzertstück* per due pianoforti di Liszt (1834, dall’op. 19 b), nella *Sinfonia domestica* di Richard Strauss (che basa il *Wiegenlied* sul sesto *Lied* della stessa op. 19b) o nell’*Adagio* della *Serenata op. 24* di Schönberg, per fare gli esempi più noti. O, se si preferisce, nel celebre verso di Verlaine...

Romances avec paroles?

Una riflessione si impone sul senso, tutt’altro che ap problematico, di quell’“ohne” e della negazione della parola. Suonò certamente bizzarro all’epoca (“Songs without words? What can they be? Is it possible? Does Mendelssohn mean it seriously?” tuonava l’erudito Moritz Hauptmann nel 1853), specie da parte di un compositore al tempo stesso autore di pregevolissimi *Lieder “mit” Worte*. Ma, soprattutto, nel pieno della polemica tra formalisti e paladini della musica a programma, ciò significò per Mendelssohn prendere la sua posizione, chiarissima. Non solo sfidando il *Lied* a piegarsi al puramente pianistico evitando per lo più il riferimento all’extra-musicale (va ricordato che soli cinque titoli di quelli in uso sono originali: tre *Gondellieder* - i nn. 6 dell’op. 19b e dell’op. 30 e il n. 5 dell’op. 62 -, il *Duetto* dell’op. 38 e il *Volklied* n. 5 dell’op. 53), ma anche lasciandoci alcune delle meditazioni più profonde ed efficaci sulla superiorità del mezzo sonoro su quello verbale, che vanno ad aggiungersi a quella di Schumann, il quale era arrivato a immaginare, non senza qualche cerebralità, l’esistenza di testi poetici poi cancellati e l’ipotesi di farne comporre di nuovi a conferma, se rivelatisi affini,



della chiarezza dell'espressione sonora "assoluta". Già nel 1830 (in una lettera del 12 ottobre alla zia Henriette von Pereira-Arnstein) Mendelssohn aveva affermato che, essendo "dovere" dell'arte svelare i pensieri più intimi di un uomo all'altro, "le parole non possono farlo in modo sorprendente come i colori o la musica". Ma è nel 1842, in una lettera del 15 ottobre in risposta a Marc André Souchay, che Mendelssohn torna definitivamente sull'argomento. Souchay, parente della moglie Cécile, aveva infatti attribuito a molte delle romanze dei primi quattro fascicoli una "tinta" (si va dai "titoli" sintetici come *Rassegnazione* - I, 1 - o *Sehnsucht* - IV, 2 - a intere perifrasi: *Amore illimitato ma sfortunato, che spesso si trasforma in desiderio, dolore, malinconia, ma sempre tornando calmo* - III, 1). La replica di Mendelssohn è perentoria (e nulla serve aggiungere): "Le persone solitamente si lamentano che la musica sia così

ambigua, che hanno dubbi su cosa dovrebbero pensare ascoltandola, mentre chiunque capisce le parole. Per me, è esattamente il contrario. E questo è vero non solo per interi discorsi, ma anche per singole parole, che a me sembrano così ambigue, indefinite, aperte al fraintendimento in confronto alla vera musica che riempie l'anima con mille cose migliori che le parole. Per me la musica che amo non esprime pensieri troppo indefiniti da essere messi in parole, ma troppo definiti. [...] Mi chiedi cosa ho pensato, questo rispondo io: semplicemente il *Lied*, così com'è. [...] Le parole non significano la stessa cosa per una persona o per l'altra; solo il *Lied* significa la stessa cosa, provoca lo stesso sentimento, in una persona come nell'altra, un sentimento che, comunque, non può essere espresso con le stesse parole. *Rassegnazione*, *melanconia*, *preghiera a Dio*, *caccia alla volpe* [!], sono parole che ognuno interpreta diversamente. Cosa è la *rassegnazione* per uno è *melanconia* per altri. [...] Per un uomo che ama cacciare, una

caccia alla volpe e una preghiera a Dio sono equivalenti, lui sentirebbe che il suono dei corni è veramente il vero giusto modo di pregare Dio. Per noi la caccia alla volpe è solo caccia alla volpe, e non importa quanto ne discutiamo, non andremo da nessuna parte. La parola resta ambigua, ma in musica ci possiamo capire correttamente".

Esercizi di stile

È questa un'ulteriore valenza dei *Lieder ohne Worte*: la possibilità di piegare a una tavolozza ricchissima di atmosfere ed espressioni differenti strutture tutte riconducibili a un unico modello formale (ABA, talvolta con introduzione, che spesso fornisce materiale alla coda). È Schumann a identificarne, per tipologia di scrittura, quattro possibili categorie (*Schriften*, vol. II): "1. melodia solistica infiorata di accordi arpeggiati omofoni, 2. duetto immaginario con accompagnamento come il precedente, 3. melodia compatta di tipo corale, armonizzata in tale stile, talvolta interrotta da lievi figurazioni, 4. vero "pezzo caratteristico" per piano, senza voci immaginarie o coro". Mendelssohn stesso individua romanze "songlike", o, al contrario, puramente strumentali, oltre ai "pezzi caratteristici" (con qualche concessione al *volkstümlich*). In ogni caso, nella finitezza della forma di *Lied* e con la massima economia di mezzi, Mendelssohn riesce a filtrare completamente il suo mondo sonoro, dal contrappunto bachiano al romanticismo delle *Elfenmusiken*, in una varietà sorprendente di soluzioni (solo per gli accompagnamenti si tratta di un vero e proprio compendio) a servizio della melodia. Ma i *Lieder* rappresentano anche, sempre senza scadere nel puro descrittivismo, una sorta di diario del compositore, riflettendo sentimenti, situazioni e persino una "geografia" (basti guardare i luoghi di composizione), fatta di tasselli minimi, occasioni, qualche *hommage*. Siamo vicini al concetto di "static music" di John Field e dei suoi *Nocturnes*, sorta di istantanee fotografiche, del tutto estranee alle tensioni dei procedimenti di sviluppo delle forme classiche, ma affini all'immediatezza calligrafica del Mendelssohn pittore e dei suoi "travelling sketchbook" (come li definiva Henselt).

*Un cespo di rose*³

Come un “cespo di rose”, i *Lieder ohne Worte* si dispongono in otto libri di sei romanze ciascuno (dopo le opp. 19, 30, 38, 53 usciranno le opp. 62, 67, e le opp. 85, 102 postume, più qualche inedito per un totale di 56), pubblicati a intervalli irregolari a partire dal 1832. In particolare, i primi quattro quaderni appaiono quasi in contemporanea a Bonn (Simrock), Parigi (Schlesinger e Lemoine per l'op. 53), Londra (Novello, Mori & Lavenu per l'op. 38, Ewer & Co. per l'op. 53), raccogliendo insieme, secondo precisi piani tonali, composizioni vecchie e nuove. Il *Primo quaderno op. 19b* “copre” il periodo che va dal 14 settembre 1829 (data del n. 4, una elegante miniatura composta a Londra) al 12 giugno 1832, includendo il biennio del primo grande viaggio di formazione (Monaco, Vienna, Venezia, Roma, Sorrento), meditato dopo una visita a Goethe a Weimar e durante il quale Mendelssohn scrisse anche il *Concerto per pianoforte in sol op. 25* per Delphine von Schauroth. Chiusa da un *Venetianisches Gondellied* (nel manoscritto *Auf einer Gondel*) l'op. 19b si apre con una pagina di puro incanto e include un regalo di Natale per la sorella più giovane Rebecka (n. 2) e uno *Jägerlied* (n. 3, titolo non originale). Simile per struttura, il *Secondo quaderno op. 30*, dedicato a Elise von Woringen, comprende, come scrive Mendelssohn a Simrock il 28 marzo 1835, “tre *Klavierlieder* che giocano su diverse espressioni di canto e tre pezzi caratteristici”, composti tra il giugno del 1830 e il 28 marzo 1835, nel frattempo essendosi Mendelssohn stabilizzato a Düsseldorf. Anche in questo caso un *Gondellied* (per la pianista lipsiese Henriette Voigt) conclude la raccolta, dopo l'omaggio alla sorella Fanny per la nascita del figlio (n. 2) e la miniatura del n. 3 (il *Lied* più corto in assoluto con le sue 27 battute). Si lega invece alla fine del viaggio di nozze con Cécile (da Francoforte a Mainz, e poi a Worms e Speyer), il *Terzo quaderno op. 38*, che raccoglie *Lieder* composti tra il 2 gennaio 1835 e il 25 aprile 1837, recensito da Schumann: “stanno fra la pittura e la poesia: per

cui facilmente si lasciano aggiungere dei colori o delle parole, se la musica non parlasse sufficientemente per se stessa”. A chiudere, non casualmente, è il celebre *Duetto* (Schumann: “par di sentire degli innamorati che parlano pienamente con intimità e con abbandono”). Al centro il *Lied* per il virtuosismo di Clara Wieck “*sehr schnell zu spielen*”, mentre il n. 2 è dedicato a Henriette Grabau, soprano del *Paulus* a Düsseldorf e Lipsia. Il *Quarto quaderno op. 53*, infine, è dedicato a Sophy Horsley, figlia del compositore William e nella cerchia di Mendelssohn a Kensington, e raccoglie opere composte tra il 24 febbraio 1835 e il 1° maggio 1841, costituendo uno degli ultimi progetti conclusi a Lipsia prima del trasferimento della famiglia a Berlino (il n. 3 è di nuovo un *Gondellied*, il n. 4 è noto come *Abendlied*, in chiusura dittico “virtuosistico”).

Un'ultima considerazione merita qui il rapporto di Mendelssohn con gli Schumann, Clara e Robert, entrambi da subito convintamente illuminati dalla percezione del suo genio. Così, ben prima che le romanze fossero relegate al repertorio degli *encore* o nei confini angusti della didattica, gli Schumann le considerarono invece musica di altissimo livello, degna di stare a fianco a quella di Chopin e di Liszt. Clara, dedicataria del *Quinto quaderno op. 62*, arrivava a considerare Mendelssohn il massimo pianista vivente (“suona così bene e in modo così fiero che in certi momenti io davvero non posso trattenerne le lacrime”), mentre a una delle recensioni di Robert (*Schriften*, vol. I, recensione dell'op. 30) si deve la nota formulazione della “ricetta” delle romanze: “Chi non si è mai messo qualche volta al pianoforte all'imbrunire [...] e in mezzo al suo fantastare non ha cantato senza avvedersene qualche leggera melodia? Se allora si può unire, a caso, con le sole mani, l'accompagnamento alla melodia, e, soprattutto, se si è un Mendelssohn, si compongono le più belle romanze senza parole”. Così, prima che la falsa immagine di un compositore “garante del perbenismo e maestro di buone maniere” (Rattalino) si facesse strada, conviene tornare indietro, alle rose di Schumann (e di Wolf) e al suo invito: “Rallegratevi ancora una volta del dono di questo nobile spirito!”

3 Robert Schumann, *Sei Romanze senza parole di F. Mendelssohn, per pianoforte, 3° fascicolo, op. 38*, trad. ita. in Robert Schumann, “La musica romantica”, Einaudi, Torino, 1950, p. 118.

Auch kleine Dinge¹

'Small things' par excellence, Songs without Words by Mendelssohn still offer us today the opportunity to look at certain critical aspects of a too quickly and prejudicedly labelled genre. Salonmusik Biedermeier, bourgeois and undemanding music, innocuous miniatures for amateurs coloured by a rather 'feminine' sentimentality are just a few referenes. On the contrary, however, these 'commonplace' Songs without Words contain even paradoxical complexity which has co-existed for almost two centuries with their proverbial simplicity, and we shall attempt to examine this here in more detail. All of the above-mentioned definitions are at least partially acceptable if one eliminates the often condescending attitudes toward these pieces which has motivated, except in a few fortunate cases, disinterest in piano concerts. However, this was inversely proportional to the success and to the popularity they received in the Hausmusik of the time, and not only. In the second half of the nineteenth century Songs without Words was in fact performed, published, and imitated widely throughout Germany and Victorian England in those salons which were conforming to a taste for Biedermeier, eliminating redundancy and welcoming, together with the irreplaceable piano, the seduction of short pieces which had already been composed by Schubert, Schumann and even Beethoven (Bagatelle). The poetry of the albumblatt, inspired by 'small, intimate preciousness' (Werner) found its place after making its way through the persistent sonata form and the invention of the symphonic poem, and yielding to the influences of

1 Hugo Wolf (1860-1903), Auch kleine Dinge (*Even little things*), in 'Italienisches Liederbuch', on Canti popolari toscani, corsi [...] raccolti e illustrati da Niccolò Tommaseo (Venice 1841), in the translation (1860) by Paul Heyse (1830-1914). Here is the complete text of the Lied which opens the collection, and the original Italian version. 'Auch kleine Dinge können us entzücken, / Auch kleine Dinge können teuer sein. / Bedenkt, wie gern wir uns mit Perlen schmücken; / Denkt an die Rose nur, wir klein sie ist, / Und duftet doch so lieblich, wie ihr wißt. // 'Le cose piccoline son pur belle! / Le cose piccoline son pur care! / Ponete mente come son le perle; / son piccoline, e si fanno pagare. / Ponete mente come l'è l'uliva: / l'è piccolina, e di buon frutto mena. / Ponete mente come l'è la rosa: / l'è piccolina, e l'è tanto odorosa'. (Little things are also pleasant! / Little things are also dear! / Take pearls for example: they are small but very expensive. / And what about the olive: / it is small but nevertheless highly sought after. / Think of the rose: / it is small, yet so fragrant).

Lisztian transcendental pianism. It is not by chance that this repertoire 'for young ladies' (indeed four of the eight books were dedicated to women), foreign to fracas pianistique (and therefore to the preferences of virtuosos), has instead provided an enduring exemplum for the art of composing. Far from the heated passion of 'highest' Romanticism, this colloquial and intimate medietas proceeded with Mozartian grace to represent an alternative which was no less precious than a rose or pearls, to recall Wolf and those 'little things'.

Mystical barcaroles...songs without words²

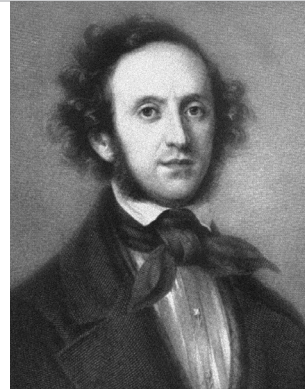
The first issue to resolve is the title. The first appearance of this appealing yet contradictory definition is attributed to his sister Fanny in a letter to the diplomat Carl Klingemann dated 8 December 1828: 'Felix gave me [...] a song without words like other very beautiful ones he has recently composed...' The first edition (Novello, London, August 1832) is titled Original melodies which, together with Romanzen für pianoforte and Clavierstücke, were used alternatively by Mendelssohn himself. He also used the title Lieder ohne Worte for the first time on 12 June 1832 on a page of his diary to note down the completion of his first book. Three days later he wrote a letter in which he explicitly stated to the publisher Simrock: 'I want the title to be: Six Songs without words for solo piano' (instructions which were followed both in the German edition and in the French edition by Schlesinger). However, what is of greatest interest here is that which resulted from such

2 Paul Verlaine (1844-1896), À Clymène (A Climene), in "Fêtes galantes". Here we have the original text set to music by Fauré and an English translation: "Mystiques barcarolles, / Romances sans paroles, / Chère, puisque tes yeux, / Couleur des cieux, / Puisque ta voix étrange / Vision qui dérange / Et trouble l'horizon / De ma raison, / Puisque l'arôme inaigne / De ta pâleur de cygne, / Et puisque la candeur / De ton odeur, / Ah ! puisque tout ton être, / Musique qui pénètre, / Nimbés d'anges défunts, / Tons et parfums, / A, sur d'almes cadences, / En ses correspondances / Induit mon coeur subtil, / Ains soit-ill!" // "Mystical barcaroles, / romances without words, / dearest, since your eyes, / colour of the heavens, / since your voice, strange / vision which disturbs / and blurs the horizon / of my reason, / since the hardly discernible aroma / of your swan-like pallor / and since the candour / of your scent, / ah, so that all your being, / penetrating music, / nimbus of dead angels, / sounds and perfumes / has on charitable rhythms by these relationships / induced my subtle heart, / so let it be!"

an evocative and programmatic title (for someone close to the spirit of Heine). Originally a harmless synonym for albumblatt, together with the various Impromptus, Moment musicaux, Phantasiestücke and others, Lieder ohne Worte soon became anything but a generic term, and earned its place as a specific category of form and expression. It not only inevitably influenced Mendelssohn's 'circle' (especially Schumann and Brahms) and Mendelssohn's own 'greatest' works, but resurfaced in the Grosses Konzertstück for two pianos by Liszt (1834, from Op. 19b), in Sinfonia domestica by Richard Strauss (who based his Wiegenlied on the sixth Lied of the same Op. 19b), and in the Adagio of Serenata Op. 24 by Schönberg, to give the most noteworthy examples. Or, if you will, in the famous verse by Verlaine...

Songs with words?

It is necessary to reflect on the meaning of the word 'ohne', which is anything but unproblematic, and on the negation of this word. It certainly sounded bizarre at that time, especially from a composer who was also revered for his Lieder 'with' Worte. 'Songs without words? What can they be? Is it possible? Does Mendelssohn mean it seriously?', thundered the scholar Moritz Hauptmann in 1853. But, most of all, in the midst of the argument between formalists and champions of programme music this meant that Mendelssohn had to take a firm stand. He not only challenged the Lied to adapt to a purely pianistic form avoiding, for the most part, extramusical references (it is important to note that only five titles of those in use are by Mendelssohn: three Gondellieder - Nos. 6 from Op. 19b and Op. 30, and No. 5 from Op. 62 - , the Duetto from Op. 38 and the Volkslied, No. 5 from Op. 53), but he also left us with some of the deepest and most efficient meditations on the superiority of the instrument over the word. Schumann also did this by imagining the existence of poetic texts, later cancelled, and creating a hypothesis of composing new ones to confirm the 'absolute' expression of music. Mendelssohn had already affirmed in 1830 (in a letter dated 12 October to his aunt Henriette von Pereira-Arnstein) that, being the 'duty' of art to reveal the most intimate thoughts of one man or another, 'words cannot do that in a surprising manner as colour or music can'. However, in 1842, in a



letter dated 15 October in response to Marc André Souchay, Mendelssohn returned definitively to this discussion. Souchay, a relative of his wife Cécile had in fact attributed a 'tinge' to many of the songs in the first four books (from the artificial 'titles' like Rassegnazione - I, 1 - or Sehnsucht - IV, 2 - to complete paraphrases such as Amore illimitato ma sfortunato, che spesso si trasforma in desiderio, dolore, malinconia, ma sempre tornando calmo - III, 1). Mendelssohn's reply was peremptory, to say the least: 'People often complain that music is so ambiguous, that they have doubts about what they should think while listening to it, while anyone can understand words. I think it is exactly the reverse. And this is true not only with whole speeches, but also with single words which seem so ambiguous

to me, so vague and so subject to misunderstanding when compared to true music which fills the soul with a thousand better things than words. The music I love does not express thoughts which are too indefinite to be put into words, but on the contrary, too definite. [...] You asked me what I thought, and this is my answer: simply the Lied, as it is. [...] Words do not mean the same thing for everyone; only the Lied can mean the same thing or evoke the same feeling in everyone. This feeling, however, cannot be expressed by words. Resignation, melancholy, prayer to God, and fox hunting[!] are words with we each interpret differently. What resignation is to one person is melancholy to another. [...] For a man who loves hunting, a fox hunt and a prayer to God are the same thing; he hears the sound of horns as the true and right way to pray to God. For us, fox hunting is only fox hunting no matter how much we discuss it. The word retains many meanings, but music we can both understand correctly'.

Exercises in style

There is another important aspect of the *Lieder ohne Worte*: the possibility to mold them to a highly rich palette of atmospheres and expressions and different structures all based on the same ABA form, sometimes with an introduction which often provides material for the coda. Schumann identified four possible categories according to the type of writing (Schriften, vol. II): '1. a solo melody embellished with arpeggiated homophonic chords, 2. an imaginary duet with an accompaniment like the previous one, 3. a compact choral-like melody, harmonised in that style, sometimes interrupted by light figurations, 4. a true 'character piece' for piano, without imaginary voices or chorus'. Besides these 'character pieces' (with a few elements of *volkstümlich*), Mendelssohn himself distinguished these *Lieder* as 'songlike' or, on the contrary, purely instrumental. Nevertheless, through the completeness of the Lied form and the simplest of means Mendelssohn was able to completely filter his musical language, from Bachian counterpoint to the Romanticism of *Elfenmusiken*, in a surprising variety of ways (the accompaniments alone are a downright compendium) always at the service of the melody. But the *Lieder* also represent, without ever degenerating into pure descriptivism, a sort of diary of the composer in which he remembers emotions, situations and even 'geography' (observe where they were composed), with very simple things, occasions, and a few homages. This is close to the concept of 'static music' by John Field in his *Nocturnes*, like instantaneous photos, completely foreign to the tension of the procedures of development in classical forms, but similar to the immediacy of the language of Mendelssohn the painter and his 'travelling sketchbooks' (as Henselt defined them).

A cluster of roses³

Like a 'cluster of roses', the *Lieder ohne Worte* are divided into eight books with six songs in each (after Opp. 19, 30, 38, 53 there is Opp. 62, 67, and posthumously Opp 85 and 102, as well as a few unpublished works for a total of 56). They were published at irregular

intervals starting in 1832. However, the first four books appeared almost contemporaneously in Bonn (Simrock), Paris (Schlesinger and Lemoine Op. 53), and London (Novello, Mori & Lavenu Op. 38, Ewer & Co. Op. 53), where old and new works were put together according to a precise tonal plan.

Book One Op. 19b 'covers' the period from 14 September 1829 (the date of No. 4, an elegant miniature composed in London) to 12 June 1832, and includes his first journey, a formative two-years (Munich, Vienna, Venice, Rome, Sorrento) contemplated after visiting Goethe in Weimar and during which Mendelssohn also wrote his Piano Concerto in G Op. 25 for Delphine von Schauroth. It ends with a Venetianisches Gondellied (on the manuscript copy *Auf einer Gondel*) Op. 19B and opens with a work of pure charm. It also includes a Christmas gift for his younger sister Rebecka (No. 2) and a *Jägerlied* (No. 3, not the original title). Book Two Op. 30 has a similar structure and is dedicated to Elise von Woringen. As Mendelssohn wrote to Simrock on 28 March 1835, it consists of 'three Klavierlieder which play on various expressions of singing and three character pieces', composed between June 1830 and 28 March 1835. In the meantime Mendelssohn had settled down in Düsseldorf. Here, too, a Gondellied (for the Lipsian pianist Henriette Voigt) concludes the collection, after a tribute to his sister Fanny for the birth of her son (No. 2) and a miniature, No. 3 (the shortest Lied of all with only 27 measures). Book Three Op. 38 is linked to the period after his honeymoon with Cécile (from Frankfurt to Mainz, and then to Worms and Speyer). It contains *Lieder* composed between 2 January 1835 and 25 April 1837. According to Schumann: 'they belong somewhere between painting and poetry: for this reason words and colours can be easily added, if the music alone did not already communicate enough'. Finally, and not by chance, there is the famous *Duetto* (Schumann: 'it is like listening to lovers expressing themselves wholeheartedly, both intimately and with total abandon'). In the middle there is the Lied composed for the virtuosity of Clara Wieck 'sehr schnell zu spielen', while No. 2 is dedicated to Henriette Grabau, a soprano of the Paulus in Düsseldorf and Leipzig. Finally, the Book Four Op. 53 is dedicated to Sophy Horsley, the daughter of the composer William who was a part of Mendelssohn's circle in Kensington. It contains works

³ Robert Schumann, *Six Songs without words* by F. Mendelssohn, for piano, 3rd volume, Op. 38.

composed between 24 February 1835 and 1st May 1841, and is one of the last projects he completed in Leipzig before moving with his family to Berlin. No. 3 is another Gondellied, No. 4 is known as Abendlied, and to conclude, there are two 'virtuosic' pieces). One final point worth noting here is the relationship between Mendelssohn and Clara and Robert Schumann, who were both immediately taken by his genius. Long before the songs were relegated to being encores or studies, the Schumanns had considered them as music of a very high level, worthy of comparison to works by Chopin and Liszt. Clara, to whom the Book Five Op. 62 is dedicated, considered Mendelssohn as the greatest pianist alive ('he performs so well and so proudly that at times I truly cannot hold back my tears'). While in one of Robert's reviews (Schriften, Vol. 1, review of Op. 30) there is the noted 'solution' to the songs: 'Who has never sat down to play the piano at dusk? [...] and while day-dreaming has sung a light melody without noticing? If then, one can randomly unite an accompaniment to a melody with only one's hands, and, moreover, if one is Mendelssohn, one composes the most beautiful songs without words'. Therefore, before the false image of a 'guarantor of righteousness and a teacher of good manners' (Rattalino) becomes popular, it is best to recall Schumann's roses (and Wolf's) and his invitation to 'take pleasure once again in the gift of this noble spirit!'

Silvia Paparelli
 Translated by Leo Chiarot

Op. 19

1 No. 1 E-Dur / in E major <i>Andante</i>	3:19
2 No. 2 a-moll / in A minor <i>Andante espressivo</i>	3:11
3 No. 3 A-dur / in A major Jägerlied / Hunting Song <i>Molto Allegro e vivace</i>	6:33
4 No. 4 A-Dur / in A major <i>Moderato</i>	2:17
5 No. 5 fis-moll / in F sharp minor <i>Piano agitato</i>	3:32
6 No. 6 g-moll / in G minor Venezianisches Gondellied Venetian Gondola Song <i>Andante sostenuto</i>	2:39

Op. 38

13 No. 1 Es-dur / in E flat major <i>Con moto</i>	2:33
14 No. 2 c-moll / in C minor <i>Allegro non troppo</i>	2:12
15 No. 3 E-dur / in E major <i>Presto e molto vivace</i>	2:26
16 No. 4 A-dur / in A major <i>Andante</i>	2:49
17 No. 5 a-moll / in A minor <i>Agitato</i>	2:45
18 No. 6 As-dur / in A flat minor Duetto <i>Andante con moto</i>	3:32

Op. 30

7 No. 1 Es-dur / in E flat major <i>Andante espressivo</i>	4:27
8 No. 2 b-moll / in B flat minor <i>Allegro di molto</i>	2:18
9 No. 3 E-dur / in E major <i>Adagio non troppo</i>	2:48
10 No. 4 h-moll / in B minor <i>Agitato e con fuoco</i>	2:58
11 No. D-dur / in D major <i>Andante grazioso</i>	2:22
12 N0. Fis-moll / in F sharp minor Venezianisches Gondellied Venetian Gondola Song <i>Allegro tranquillo</i>	3:22

Op. 53

19 No. 1 As-dur / in A flat major <i>Andante con moto</i>	3:30
20 No. 2 Es-dur / in E flat major <i>Allegro non troppo</i>	2:33
21 No. 3 g-moll / in G minor <i>Presto agitato</i>	2:46
22 No. 4 F-dur / in F major <i>Adagio</i>	3:00
23 No. 5 a-moll / in A minor Volkslied / Folksong <i>Allegro con fuoco</i>	3:06
24 No. 6 A-dur / in A major <i>Molto Allegro, Vivace</i>	3:04



ROBERTO GIORDANO si rivela all'attenzione della critica internazionale e delle maggiori istituzioni concertistiche del mondo nel 2003, a 22 anni, con il suo premio al "Concours Musical International Reine Elisabeth de Belgique" di Bruxelles. "Pianista eccellente, di grande classe ed eleganza", "Virtuoso senza pari", "Musicista raffinato e sensuale", "Poeta del pianoforte", sono alcune delle espressioni con le quali Roberto Giordano è unanimemente descritto dalla critica. Classe 1981, Roberto Giordano si diploma a diciotto anni all'Ecole Normale de Musique «A. Cortot» di Parigi con l'unanimità e le felicitazioni della giuria e al Conservatorio «G.Rossini» di Pesaro con il massimo dei voti, la lode e la menzione d'onore. In seguito consegue il diploma all'Accademia Pianistica di Imola, con il titolo onorifico di MASTER. L'Accademia di Imola ha un ruolo fondamentale nello sviluppo artistico di Roberto Giordano. Qui è allievo di Piero Rattalino e in seguito di Leonid Margarius (allievo di Regina Horowitz), che Roberto considera

la personalità più influente nella sua formazione musicale. A Imola conosce anche Vladimir Ashkenazy che rimane "impressionato dalle sue abilità virtuosistiche". Dal 2015 Roberto Giordano è docente all'Accademia e nel 2017 ne assume la vice direzione (direttore e fondatore Franco Scala). Tra le sale e gli enti concertistici che lo hanno ospitato si ricordano solo tra i più importanti: Teatro alla Scala di Milano, Palais Des Beaux Arts di Bruxelles, Teatro dell'Hermitage di S. Pietroburgo, Konzerthaus di Berlino, Mozarteum di Salisburgo, Great National Theater e Forbidden City Concerthall di Pechino, Teatro dal Verme e Teatro Manzoni di Milano, Minato Mirai Hall di Yokohama, Seoul Arts Center in Corea del Sud, Theater an der Wien di Vienna, Palau de la Musica di Barcelona, Teatro Politeama Garibaldi di Palermo, Filarmonica Romana, Istanbul Music Festival, Festival MiTo, Ravellofestival, Asia Performing Arts Festival in Corea del Sud, Settimane Musicali di Stresa, I Pomeriggi Musicali di Milano, Brooklyn Friends of Chamber Music di New York e molti altri. Nel 2010 è stato invitato a tenere un recital all'EX-PO di Shanghai in Cina. È stato solista con importanti orchestre quali l'Orchestre National de Belgique, Orchestre Philharmonique de Liège, Camerata di San Pietroburgo, Orchestre National de Lille, Orchestra dei Pomeriggi Musicali di Milano, Filarmonica Marchigiana, Orchestra di Padova e Veneto, Gwangjiu Symphony Orchestra (Corea), Orchestra Sinfonica di Xi'An (Cina), Orchestra del Teatro "Carlo Felice" di Genova, Orchestra Sinfonica Siciliana, collaborando con direttori d'orchestra quali Vasily Petrenko, Rumon Gamba, Paul Mann, Gilbert Varga, Pavel Kogan, Anton Nanut, Markus Bosch, Domonkos Héja, Hansjörg Schellenberger, Marco Guidarini, Alvis Casellati e Francesco Di Mauro. La sua discografia, prodotta esclusivamente dall'etichetta *La Bottega Discantica*, conta dodici CD, premiati dalla critica e dalle riviste specializzate. Il repertorio discografico annovera capolavori quali l'Arte della Fuga, tutte le Invenzioni e i Duetti di J.S. Bach, l'integrale delle *Romanze senza Parole* di Mendelssohn, i CD monografici su Schumann e Brahms e alcune prime italiane di Sgambati (Concerto in Sol), Martucci, Pozzoli, Luciano Chailly, nonché due incisioni dedicate ai clavicembalisti italiani del '700. Le sue esecuzioni sono registrate e trasmesse regolarmente da RTBF e VRT, Radio belga, RAI, Radiouno, Radiotre, Radio 24, MEDIASET, ABC (Australia), FRANCE 3, ChinaTV (Cina), Radio Vaticana, Radio Clásica-Radio Nacional de España, Bel-RTL e Radio del Lussemburgo. Oltre a numerosi video per emittenti internazionali, la videografia di Roberto Giordano conta tre lavori di rilievo, con la regia di Pietro Tagliaferri, trasmessi da Sky Classica: uno dedicato a Mozart per la collana *Pianissimo Collection*, uno monografico su Chopin (con l'integrale degli studi Op.

25) e un recital dal vivo con musiche di Brahms e Beethoven. Nel 2004 Gérard Corbiau, regista del film "Farinelli" realizza uno speciale-biografia dal titolo "Roberto Giordano d'un monde à l'autre". Il film è stato trasmesso dalle maggiori emittenti culturali d'Europa, Russia, Australia e Canada. Dal 2015 è designato Yamaha Artist dalla Yamaha Music Europe. Importante anche la sua esperienza in musica da camera, attraverso la collaborazione regolare con Josè Van Dam e Feng Ning e gli incontri con Leo Nucci, Marie Hallynck, Lorenzo Gatto e Yossif Ivanov. Apprezzato docente, da anni si dedica con passione anche all'insegnamento, con un ripensamento della pedagogia musicale, sia nell'ottica del concertismo che della didattica. Già professore di pianoforte principale all'*Institut de Musique et Pédagogie* Namur, in Belgio e al Conservatorio "F. Cilea" di Reggio Calabria, ha tenuto masterclass in Europa, Cina, Giappone, Messico ed è regolarmente invitato a far parte delle giurie di concorsi internazionali. In Calabria, terra di cui è originario, ha fondato il Cantiere Musicale Internazionale. Roberto Giordano è laureato in Lettere Moderne presso l'Università degli Studi di Bologna.

Gennaio 2018

Roberto Giordano is revealed to the attention of international critics and major concert halls in the world at the age of 22, when in 2003 is laureate prizewinner at the Queen Elisabeth International Competition in Brussels. "Poet of the Piano", "Excellent pianist, with a great class and elegance", "Incomparable virtuoso", "A refined and sensual musician", are some of the expressions used by an unanimous press to describe him. Born in 1981, Roberto Giordano graduated in 1999 at the Ecole Normale de Musique "A. Cortot" in Paris, with unanimity and the special commendation of the jury and, in the same year, at the Conservatory "G. Rossini" of Pesaro with the highest rating and the honorable mention. Later he graduated in the International Piano Academy in Imola, where he received his diploma with the honorary title of MASTER. The Imola Piano Academy played a fundamental role in the artistic development of Roberto Giordano. Here he studied with Piero Rattalino and later with Leonid Margarijus (pupil of Regina Horowitz), whom Roberto considers to be the most influential figure in his musical formation. In Imola he also met Vladimir Ashkenazy, who was "impressed with his virtuoso ability". Since 2015, Roberto Giordano has been professor at the Imola Piano Academy, and in 2017 he has been appointed as vice-director (with director and

founder Franco Scala). He is a regular guest of some of the most important stages and festivals in the world, such Teatro alla Scala in Milano, Palais Des Beaux Arts in Brussels, the Hermitage Theatre in St. Petersburg, Konzerthaus in Berlin, Mozarteum in Salzburg, Great National Theater and the Forbidden City Concerthall in Beijing, Stadt Opern in Frankfurt, Teatro dal Verme and Teatro Manzoni in Milan, Minato Mirai Hall in Yokohama, Seoul Arts Center in South Korea, Theater an der Wien in Vienna, Palau de la Musica in Barcelona, Theater Politeama in Palermo, Filarmonica Romana, Istanbul Music Festival, Festival MiTo, Ravello Festival, Asia Performing Arts Festival in South Korea, Stresa Festival, The Musical Afternoons in Milan, Brooklyn Friends of Chamber Music in New York, Ravello Festival and many others. In 2010 he was invited to give a recital at the EXPO in Shanghai. He has also been soloist with major orchestras, including the Orchestre National de Belgique, Orchestre Philharmonique de Liège, Camerata of St Petersburg, Orchestre National de Lille, Orchestra dei Pomeriggi Musicali in Milan, Filarmonica Marchigiana, Orchestra di Padova e Veneto, Orchestra del Teatro "Carlo Felice" of Genova, Gwangjuu Symphony Orchestra (Korea), collaborating with conductors such, Vasily Petrenko, Rumon Gamba, Paul Mann, Gilbert Varga, Pavel Kogan, Anton Nanut, Markus Bosch, Domonkos Héja, Hansjörg Schellenberger, Marco Guidarini, Alvise Casellati e Francesco Di Mauro. Giordano's discography actually includes twelve CDs, exclusively released by the label La Bottega Discantica and awarded with the highest rates of the international critics. His recording repertoire includes some of the best masterpieces as The Art of Fugue, all Inventions, Sinfonias and Duets of J.S. Bach, the complete Songs without words of Mendelssohn, two monographic CD's on Schumann and Brahms, some premieres of Sgambati (Concerto in G), Martucci, Pozzoli, Luciano Chailly and two CD's on the harpsichord repertoire of the eighteenth century. His performances are regularly recorded and broadcasted by RTBF and VRT, Belgian radio, RAI, Radiouno, Radiotre, Radio 24, Mediaset, ABC (Australia), FRANCE 3, ChinaTV (China), Vatican Radio, Radio Clásica-Radio Nacional de España, Bel-RTL and the Luxembourg Radio. His videography includes, in addition to numerous videos for international broadcasters, three major works, directed by Pietro Tagliaferri: one around Mozart, for the series Pianissimo Collection, the Roberto Giordano plays Chopin, with all Op. 25 etudes and a live recital with works by Brahms and Beethoven. Gerard Corbiau, director of the film Farinelli was realized in 2004 a special-biography, entitled "Roberto Giordano from a world to another". The film was broadcasted by the major cultural channels in Europe, Russia, Australia and Canada. In 2015, he is appointed Yamaha Artist by the Yamaha Music Europe. He has also built an impor-

tant experience in chamber music, through regular partnership with Josè Van Dam and Feng Ning, in addition to the contacts with Lorenzo Gatto, Yossif Ivanov, Marie Hallynck. Appreciated teacher, for years he devoted himself with passion to teaching, with a rethinking of musical pedagogy, both in terms of concertism and teaching. Former professor at the Institut de Musique et Pédagogie in Namur (Belgium), and at the Conservatory of Reggio Calabria, he holds masterclasses in Europe, China, Japan, Mexico and is regularly invited to take part in the juries of international competitions. In Calabria, his native region of Italy, he has conceived and realized the Cantiere Musicale Internazionale ("International Music Dockyard"). Roberto Giordano is also a graduate in Modern Literature at the University of Bologna.

January 2018
