

Formaro, Antonio

Mendelssohn y la recapitulación

Revista del instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”

Año XXIII, N° 23, 2009

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Formaro, Antonio. “Mendelssohn y la recapitulación”. [en línea]. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, 23, 23 (2009).

Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/mendelssohn-recapitulacion-formaro.pdf> [Fecha de consulta:.....]

MENDELSSOHN Y LA RECAPITULACIÓN

ANTONIO FORMARO

Resumen

El presente trabajo demuestra cómo, a través de diversos procedimientos centrados en especial en una manera diferente de encarar la recapitulación, Mendelssohn ofrece una solución al problema de la forma sonata en el Romanticismo: consigue reinterpretar una forma tradicional para adecuarla al lenguaje romántico. A través de ejemplos, se comprueba que, pese a ser considerado "el más clásico" de su generación, Mendelssohn presenta soluciones audazmente radicales y una especial habilidad para reestructurar desde su lenguaje la forma musical, sin destruirla.

Abstract

The present work shows how Mendelssohn offers a solution to the problem of the sonata form in the Romantic Period, through many procedures based specially upon a different way in which to face recapitulation. He manages to re interpret a traditional form to make it suitable for the Romantic language. By the use of examples it is proved that, in spite of being considered "the most classic" of his generation, Mendelssohn introduces bold, radical solutions and a special skill to restructure the musical form from its language, without destroying it.

* * *

Introducción

El problema de la forma sonata en el Romanticismo ha sido tratado en múltiples ocasiones. En general, se aduce que las características del lenguaje musical romántico (la cantabilidad liederística u operística, la rítmica obsesiva, las armonías de color, el pensamiento epigramático) atentaban contra la propia vitalidad de la forma surgida, en un principio, como un proceso expansivo de dramatización del discurso.

La necesidad del músico romántico de plasmar sus ideas en forma espontánea

funcionaron a la perfección en la obra corta, pero la imperiosa ansiedad que los mismos tenían de unirse con la historia, los hacía deseosos de continuar la senda abierta por los grandes maestros del pasado.

Si la forma sonata constituía el legado máspreciado del Clasicismo a la posteridad, el dilema era responder a la necesidad de encontrar un tipo de sonata que, sin romper con la tradición, la reinterpretara para que resultase acorde al lenguaje romántico, poseedor de los elementos mencionados, los cuales eran totalmente ajenos al momento en que tales formas habían sido creadas y plasmadas.

Para los románticos, la experiencia de Beethoven resultaba tan didáctica como inhibidora, ya que los diversos aspectos formales del mismo estaban ligados a su propio lenguaje, fuertemente afinado en las dramáticas concepciones clásicas. Es que, a pesar del diferente tipo de discurso del ulterior desarrollo de Beethoven hacia un lenguaje, como dice Dahlhaus, ‘esotérico’, plagado de elementos cíclicos, barrocos o liederísticos, los mismos, en materia de crecimiento del discurso, aparecían imbricados en conceptos formales generados a partir de los patrones clásicos.

La sonata, el cuarteto y la sinfonía quedaban, además, éticamente modificados luego del aporte de Beethoven. Expresa Carl Dahlhaus al respecto:

“Beethoven había transformado la sinfonía en un género monumental de igual forma en que Handel, su admirado antecesor, lo había hecho con el oratorio. De allí en más, una sinfonía manifestaría intenciones compositivas del más alto rango; el público al cual estaba dirigida era nada menos que la humanidad íntegra”.¹

Charles Rosen aplica el mismo criterio a la generalidad de las formas de sonata que, después de Beethoven y a raíz de su obra, se convertirían en la adecuada vía para la expresión de lo sublime.

Los contemporáneos del Beethoven tardío, Weber y Schubert, se unieron en un principio con el planteo de la sonata melódica y seccional de Muzio Clementi (denominada “sonata post-clásica” por Rosen), donde las partes constitutivas de un movimiento en esta forma (primer grupo temático en la tónica, transición para modular, segundo grupo temático en la dominante y sección de cierre de la exposición) eran más bien excusas para la aplicación de un tipo de discurso, que grupos tonales con complejas redes motivicas a dramatizar. No obstante, esta solución permitía la aparición de lenguajes muy personales y, en el caso de Schubert, una verdadera fusión sin precedentes entre el espíritu del *lied* y la sonata.

La generación de Mendelssohn, Chopin y Schumann tuvo que repensar el asun-

¹ DAHLHAUS, C., 1989: 152.

to para dar nuevo vigor al género o repetir tranquilamente este esquema, a la manera de un Spohr o de un Hummel, ‘modernizando’ sólo la parte externa del discurso. La dicotomía existente entre el pensamiento epigramático de un Schumann o las atmósferas construidas desde el comienzo por Chopin, chocaron con el planeamiento de una forma a gran escala y de ese conflicto surgieron obras maestras de largo aliento que se constituyeron en emblemas de la música romántica.

La expresión romántica en Mendelssohn es tan obvia que a veces no se la pone en evidencia. Ésta contiene en primer lugar fuentes de inspiración extramusicales que se traducen en plasmaciones atmosféricas inusitadas, ritmos característicos y melodías de muy largo aliento. En su música se percibe con claridad la debilitación de los centros tonales clásicos, la armonía expresiva y la situación de obra en ‘continuo avance’ hacia el punto climático colocado cerca del final, como también aclara Rosen.

Aún así, es habitualmente considerado el más ‘clásico’ de su generación, poseedor de una natural disposición hacia las formas de largo aliento. Durante décadas, esta ‘facilidad’ fue tomada de un modo peyorativo, como si el autor no se hubiera planteado ningún problema ni ofrecido ninguna solución. La claridad discursiva, el equilibrio formal y demás cualidades más ‘clásicas’ de sus composiciones denotan un trabajo sistemático de búsquedas formales que resultaran lógicas a un lenguaje poético expresivo propio, sobre estructuras sólidas pero nada estereotipadas. Relativamente reciente es la aparición de un inteligente grupo de musicólogos y artistas que han sabido descubrir la complejidad y la tarea renovadora de Mendelssohn. Nuevamente Dahlhaus echó luz al asunto al concluir que

“[...] es erróneo el considerar que Mendelssohn simplemente “llenó” la forma tradicional sin rastrear sus problemas. El hecho de que fuera capaz de resolver el problema trajo vida a esta forma y el que lo solucionara de tal manera que difícilmente percibimos su existencia no debe ocultarnos la realidad de que las dificultades eran virtualmente insuperables y permanecieron así durante todo el siglo.”²

Sin intentar cubrir la brecha de la totalidad de los interesantes hallazgos mendelssohnianos, este trabajo se concentra en examinar algunos de los procedimientos mediante los cuales las formas tradicionales, al decir de Di Benedetto, “[...] en manos de Mendelssohn cambian de aspecto y de significado no menos que en manos de Schubert, Schumann o Chopin”.³

Uno de los puntos de la forma donde se mostró audazmente radical fue la reex-

² DAHLHAUS, C., 1989: 157-8.

³ DI BENEDETTO, R., 1982: 107.

posición, la cual, en la forma clásica, resultaba el momento culminante de la tensión acumulada en el desarrollo, a través de la cual se llegaba a la conciliación de dichas fuerzas.

Criterio de Continuidad

El gesto romántico de constante ascenso hacia un punto climático cercano al final de un movimiento chocaba abiertamente con esta idea, dado que en el criterio clásico de la forma de sonata, el final del desarrollo constituía el punto de máxima tensión discursiva. La reexposición cumplía el rol de restituir el centro tonal inicial, relajando el discurso. Mendelssohn parece haber percibido la dicotomía existente entre este concepto y el de continuo devenir romántico y lo resolvió en una forma tan elegante como original. Rosen demuestra cómo el compositor da, al final del desarrollo, un aspecto anticlimático contrario a la tradición clásica, con un “[...] bajo nivel de intensidad sonora y un aura poética”, poniendo como ejemplo el momento previo a la reexposición de la Obertura *Ein Sommernachtstraum* (*Sueño de una noche de verano*) Op.21 (1826), una de las obras fundacionales de su estilo personal. Contemporáneamente, en la *Sonata para piano en Mi mayor* Op.6 (1826) encontramos el mismo efecto.

La idea fue reinterpretada en una y mil variantes por Mendelssohn, llegando a extremos de sutileza y fantasía como en el final del desarrollo y reexposición del *Cuarteto de cuerdas N° 1 en Mi bemol mayor* Op.12 (1829):

Ejemplo N° 1: *Cuarteto en Mi bemol mayor* Op. 12- Primer movimiento

El autor consigue, gracias a este final ‘extenuado’ del desarrollo, crear momentos sublimes, como sucede en el final del desarrollo del primer movimiento del *Concierto para violín y orquesta en Mi menor* Op.64 (1844), colocando en este sitio una gran *cadenza* para el solista. La impresionante sensación de vacío sonoro llena-

do con una aparente improvisación es un *non plus ultra* en la historia de la forma. Cuando la orquesta reexpone el primer tema sobre la *cadenza* del violín, da la impresión de continuidad, y toda la reexposición se ubica en relación a la poderosa *coda* que resulta resolutive de las tensiones acumuladas en el movimiento completo.

Dando gran importancia a esta técnica de elisión ‘mendelssohniana’, Rosen llega a decir que: “El cambio de función existente en ese crucial punto de la forma es tan radical que sólo la tradición y la comodidad nos impiden decir que se trata de una forma nueva y darle un nombre nuevo”.⁴ Sorprende constatar que la misma parece haber sido detectada por Wagner quien, con malicia pero oculta admiración, trata de demostrar la debilidad de Mendelssohn frente a Beethoven en su artículo “El judaísmo en la música” (1850), cargado de odio antisemita. José Subirá cita un párrafo fundamental del mismo:

“Beethoven –el último héroe musical, cronológicamente considerado– esforzóse con ardiente voluntad y admirable poder en crear formas musicales bien netas, bien plásticas, que representasen sus cuadros de pura elocuencia. Mendelssohn, por el contrario, transformó esas imágenes de contornos bien definidos en algo vago, fantástico, lleno de penumbras”.⁵

Más allá de la intención destructiva del panfleto wagneriano, que tanto perjuicio provocó a la recepción de la música de Mendelssohn, se esconde un estudio profundo de la obra del compositor. Pareciese como si Wagner, maravillado por la originalidad de Mendelssohn y envidiando su maestría, hiciese aparecer sus máximas virtudes como defectos. Por supuesto, esto no le impidió asimilar como ningún otro los rasgos estilísticos de su difunto colega, visibles hasta en su última obra, *Parsifal* (1882).

Lirismo expandido

La naturaleza lírica del autor era incontenible. El desafío al respecto resultaba enorme dado que “integrar el lirismo contemplativo” era “un ingrediente indispensable” para mantener el clima “poético” (Dahlhaus) y en movimientos donde la cantabilidad está muy presente, las reexposiciones de las melodías se hacen totalmente necesarias. Aún así, Mendelssohn busca la manera de ‘esconder’ la reexposición, sin variar un ápice de la estructura melódica original, creando un efecto que se transformó en una de sus marcas de fábrica más imitadas.

⁴ ROSEN, Ch., 1994: 350.

⁵ SUBIRA, J. 1925: 212.

Claudio Spies, al analizar este procedimiento en el *Intermezzo* de la música incidental para *Sueño de una noche de verano* Op.61 (1843), lo identifica como el “contramotivo” que el compositor coloca sobre la idea principal al reexponer.

La técnica de superposición melódica, llevada al nivel de llegar a ocultar considerablemente la idea principal, le asegura la continuidad del discurso lírico y el acrecentamiento de su emotividad expresiva. Los modelos de esta técnica pueden hallarse en la reexposición del primer movimiento de la *Sonata para piano N° 3 en Re menor* Op. 49 de Weber (1816) y en algunos momentos de Beethoven el cual, en general, superpone un elemento rítmico sin por ello querer dar la sensación de velar la idea principal. La estrategia de Mendelssohn es precisamente esta última, para así permitir que la melodía principal aparezca gloriosamente rematada al final del movimiento o simplemente derive en otra cosa.

Los primeros pasos fueron experimentados por Mendelssohn en obras vocales de 1830-31 como el *Ave Maria* para tenor y coro a ocho voces Op.23 N° 2 o el *Salmo 115* Op.31. De ello podemos deducir que el profundo estudio de Bach, que generó estas obras, también lo llevaron a trasladar tales técnicas de superposición, en las cuales el Kantor de Leipzig había descollado, al ámbito de la sonata.

Uno de los primeros logros en este sentido se da en la reexposición del primer movimiento del *Trío con piano N° 1 en Re menor* Op. 49 (1839) donde, sobre la bellísima melodía del violoncello, el autor sobrepone un no menos expresivo canto del violín que incluso lo lleva a cambiar las armonías originales. Al final del movimiento, el primer tema aparece cantado en un *fortissimo* grandioso. El efecto ‘mendelssohniano’ de reexposición, evitó así que esta repetición resultara redundante.

Esta idea fue desarrollada *in extremis* en el *Intermezzo* de la música para *Sueño de una noche de verano*. De estructura ternaria, este *Intermezzo* plantea, en la vuelta de la angulosa idea inicial repartida entre violines, flautas y viola, un contracanto de tal presencia y vuelo melódico que opaca al primer tema, dando la sensación de una nueva sección. Si bien en este caso la reexposición es cumplida a la perfección, parece un fondo del nuevo tema lírico de los violoncellos. Evidente hijo de esta idea es el planteo de Rachmaninov en la reexposición del primer movimiento de su *Concierto para piano N° 2 en Do menor* Op. 18 (1900), por citar un ejemplo célebre, de entre los muchos que podrían mencionarse. El mismo Mendelssohn retoma esta idea con idéntica perfección en casi todas las obras importantes de su última época.

Tomemos como otro ejemplo la *Sinfonía N° 3, Escocesa, en La menor*, Op.56 (1842). Al final del desarrollo se produce el típico descenso de tensión mendelssohniana. Los violoncellos parten de la nota Si, creando una especie de lamento trabajado en base a la rítmica del primer tema de la obra. Las cuerdas, flautas, clarinetes y trompas dialogan camarísticamente alrededor. La música se va deteniendo. La

sonoridad de subdominante mantiene el clima de ensueño, de profunda melancolía. Los timbres de los instrumentos resuenan como ecos separados, unidos por la voz del violoncello que de pronto desciende a la tónica de La menor, al mismo tiempo que los violines hacen oír la reexposición del primer tema. Los cellos no callan; continúan su triste comentario llenando el espacio en todo el trayecto del tema principal. Llegamos así directamente al segundo tema. La continuidad impresionante del lirismo será contrastada por el estallido de la tormenta en la *coda*.

The image displays a page of a musical score for the first movement of Mendelssohn's Symphony No. 3, Op. 56. The score is written for a full orchestra and includes parts for Violins I and II (vl. I-II), Flute (fl.), Clarinet (cl.), Violoncello (vcl.), and Contrabajo (cb.). The music is in 3/4 time and features a variety of dynamic markings such as *pp*, *p*, *cresc.*, and *dim.*, as well as articulation like *pizz.* and *cantabile*. A section labeled "II tema" is also indicated. The score shows a complex interplay of instruments, with the cello and double bass providing a melodic line while the strings and woodwinds provide harmonic support.

Ejemplo N° 2: *Sinfonía N° 3, Escocesa*, Op. 56- Primer movimiento

En el *Trio con piano N° 2 en Do menor* Op. 66 (1845) se presenta la superposición de un nuevo ritmo (tresillos sobre el realmente original de corcheas) y un nuevo motivo surgido del segundo tema. Aún más, en la *coda*, ampliamente desarrollada, la última aparición del tema principal en el piano, ésta es coronada por la superposición del mismo tema en las cuerdas en aumentación de igual modo que hará Brahms en el *finale* de su *Cuarteto con piano en Do menor* Op. 60 modelado, como demuestra R. Larry Todd, sobre este *Trio*.

En el primer movimiento de una obra extrema, como el espectral *Cuarteto de cuerdas en Fa menor* Op. 80 (1847), la superposición se presenta como un recitativo desolado sobre la idea inicial. En esa línea, el *Finale* propone una serie de espasmódicos giros ascendentes del violín que quiebran el discurso más que imbricarse armoniosamente a él.

The image displays a musical score for the fourth movement of the String Quartet in F minor, Op. 80, by Franz Schubert. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature is F minor (three flats) and the time signature is 3/4. The first system shows the beginning of the movement with dynamics *p* and *cresc.*, and triplets. The second system shows a shift to *sf* and *f* dynamics, with a prominent ascending line in the Violin I part.

Ejemplo N° 3: *Cuarteto en Fa menor* Op. 80 – Cuarto movimiento

‘Diferimiento’ del descenso V-I en el bajo

Otra frecuente anomalía en la reexposición ‘mendelssohniana’ es la aparición del material temático inicial en las posiciones más inestables de la tríada, con el bajo en primera o segunda inversión, lo cual contradice las teorías ‘shenkerianas’ para las cuales la reexposición de una obra tonal está signada por el descenso melódico de la quinta hacia la fundamental en el bajo. La práctica mencionada inicialmente fue adoptada por Mendelssohn a partir de obras de su temprana madurez.

La posición de primera inversión es muy frecuente sus reexposiciones. Un ejemplo interesante se da en la Obertura *Ruy Blas* Op.95 (1839). Al comienzo, unos soberbios acordes en las maderas y metales enmarcan la tonalidad de Do menor con tintes trágicos. El tema siguiente, inquieto, aparece en los violines, como el primero de una forma sonata modificada en la cual la vuelta de los acordes sobre la dominante de Mi bemol introducen un segundo tema que combina lirismo y vivacidad rítmica. La reexposición es comenzada por el primer tema en Do menor en primera inversión en el compás 246. Esta posición acórdica es alcanzada mediante un descenso cromático en contrabajos y trombones: Sol, Fa sostenido, Fa, Mi, Mi bemol. Desde allí el discurso se encamina hacia la aparición de la posición fundamental de la tónica con la reaparición de los siniestros acordes. Ahora sí la reexposición tonal está cabalmente cumplida, pero vamos directamente al segundo tema, en Do Mayor.

El primer movimiento del *Quinteto de cuerdas N° 2 en Si bemol mayor* Op. 87 (1845) es un caso especialmente magnífico: Mendelssohn no sólo reexpone en primera inversión, sino que también presenta un contracanto superior del primer violín.

Aún más extrema y no menos habitual es la posición de segunda inversión en el momento de la reexposición. Esta idea había sido planteada por Beethoven en la *Sonata para piano en Fa menor, Appassionata*, Op.57 (1804), pero como extensión del pedal de dominante que habitualmente antecede a la reexposición de la sonata clásica. Mendelssohn procede de modo diferente y el más famoso ejemplo se encuentra en el primer movimiento de la *Sinfonía N° 4, Italiana, en La mayor* Op.90 (1833). Aquí la segunda inversión surge por un ascenso cromático del bajo que alcanza el V grado melódico sobre el cual se apoya la armonía de tónica en segunda inversión y se reexpone el tema inicial de la Sinfonía. El efecto es totalmente sorpresivo y la reaparición temática inesperada. La resolución en un primer grado en fundamental, aparece cuatro compases más adelante, aprovechando una disposición del bajo ya existente en el tema, tal como estaba originalmente planteado.

Este mismo criterio aparece en la reexposición del *Scherzo del Octeto de cuerdas en Mi bemol mayor* Op.20 (1825), en el segundo movimiento del *Cuarteto de cuerdas N° 2 en La menor* Op.13 (1827), aunque aquí Mendelssohn varía aún más

la armonía del discurso subsiguiente; en la Obertura *Meeresstille und Glückliche Fahrt* (Mar calm y feliz viaje) Op. 27 (1828); el primer movimiento de *la Sonata para violín y piano en Fa mayor* (1838), o el primer movimiento del *Cuarteto de cuerdas N°4 en Mi menor*, Op. 44 N° 2 (1837).

En la Obertura *Märchen von der Schönen Melusine* (Cuentos de la Bella Melusina) Op. 32 (1834) quizás se de el efecto más poético de esta práctica. En esta reexposición, Mendelssohn asciende el bajo hacia el V grado melódico y lo mantiene el pedal durante la entera enunciación del primer tema, dando una imagen de exquisita irrealidad del discurso, acorde a la naturaleza fantástica del poema de Grillparzer que inspirara esta obra. El contraste entre los acordes ‘modales’ en Fa menor que anteceden a la reexposición en Fa mayor, se hace más audible por la orquestación ‘acuática’ con la que Mendelssohn trabaja el tema de Melusina.

Ejemplo N° 4: Obertura *La bella Melusina* Op. 32

En el primer movimiento de la *Fantasia para piano en Fa sostenido menor, Sonate ecossaise*, Op. 28 (1833), la recapitulación aparece en segunda inversión y en matiz *fortissimo*, para dirigirse en el compás siguiente a la primera inversión. Aquí se crea una sensación ambigua, dado que el impresionante *crescendo* de octavas cromáticas en la mano izquierda que la antecede, enfatizaba la armonía de dominante, y el tema principal parece casi superpuesto en otro plano sobre la misma. Lo notable es cómo la ambigüedad es mantenida por el modo en que Mendelssohn evita la posición fundamental de la tónica, retrasándola hasta la aparición del segundo tema.

Ejemplo N°5: *Fantasia en Fa sostenido menor* Op. 28,
Sonate ecossaise – Primer movimiento

Otros ricos ejemplos de este tipo se encuentran en el *finale* de la *Sonata para piano en Si bemol mayor* Op. 106 (1827), el *finale* de la *Fantasia* Op. 28 (aquí en coherencia con el primer movimiento, se elude la aparición del primero en fundamental hasta el segundo tema) o el primer movimiento del *Cuarteto* Op.13; tanto obras breves para piano o coro, como fragmentos de grandes obras corales, se hacen eco de estas situaciones. Por ejemplo, en la *Cantata Lauda Sion* Op.73 (1846), el cuarto número (un intrincado cuarteto vocal) reexpone en segunda inversión y el aria N°. 21, *Höre Israel*, del *Oratorio Elías* (1846), lo hace en primera inversión.

Reinterpretación armónica de la reexposición

El cambio de las armonías de superficie es una constante en las repeticiones de ideas que Mendelssohn realiza en el transcurso de cualquiera de sus obras. Es más, constituye una de sus especialidades.

Ahora bien, sus experimentos con la reexposición lo llevaron también a la reinterpretación armónica de dicho momento: cambiar el grado armónico en el momento justo del nuevo comienzo del discurso formal. Este efecto ha sido marcado por Rosen a propósito de la recapitulación en la *Obertura de Sueño de una noche de verano*, donde, como señala Rosen, desde el VI grado que se da al final del desarrollo, Mendelssohn superpone la tercera inferior de la tríada de I grado y luego silencia la fundamental del VI para dar comienzo a la sección de tónica con total naturalidad.

Este efecto es desarrollado de un modo aún más expresivo en la recapitulación del final de la *Sonata para violoncello y piano N° 1 en Si bemol mayor Op.45* (1838). Aquí se genera un equívoco mediante la aparición del primer tema sobre el acorde de IV ascendido.

No obstante, estas situaciones son más frecuentes en movimientos de forma ternaria, a veces ampliamente desarrollados. En el aria *Jerusalem!* del *Oratorio Paulus* Op. 36 (1834-36), la utilización del VI grado como suplente momentáneo del I, tiende a enfatizar el final de la frase melódica de inicio la cual, en su versión original, aparecía relajada: el efecto de la misma cadencia plagal viniendo desde el I o desde el VI es tan diferente que nos sorprende por la simpleza del planteo.

The image shows a musical score for the aria 'Jerusalem!' from the Oratorio Paulus, Op. 36, No. 7. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has lyrics 'Je-ru - sa - lem!' and 'Je - ru - sa - lem,'. The piano accompaniment consists of chords and triplets in the right hand, and triplets in the left hand.

Ejemplo N° 6: *Oratorio Paulus* Op. 36- N° 7.
Aria *Jerusalem!* A) Compases 10 a 14

Ejemplo N° 6: *Oratorio Paulus* Op. 36- N° 7.
Aria *Jerusalem!* B) Compases 37 a 42

No sólo el VI grado actúa de esta forma. En el *Elias* Op.70 (1846) Mendelssohn hace un uso extensivo del III en esta función que se expande como recurso estructural en todo el oratorio; la sensación de misterio, continuidad y personalidad de este recurso forman parte de la grandeza de esta obra definitiva. Se aprecia primero en el dúo de sopranos (N° 2) y el aria de Obadjah (N° 4) *So ihr mich*, y se extiende en el doble cuarteto de *Die Engel* (N°7) y los coros *Siehe, die Hutter Israels* (N° 29) y *Hellig* (N° 35), por citar sólo algunos momentos.

Ejemplo N° 7: *Oratorio Elias* Op.70-
N°4. Aria *So ihr mich*

Estos dos usos evidencian una conciencia de las relaciones ‘modales’ entre los grados IV-I-III de la escala, que los compositores franceses de la siguiente generación tomaron como modelo. Baste para ello corroborar la estrecha imitación estructural y textural que presenta la *Cantique de Jean Racine* Op.11 de Gabriel Fauré con respecto al coro N°11 (*Siehe, wir preiser Selig*) del oratorio *Paulus*.

Más aún, Mendelssohn a veces suplanta en una reexposición un tema planteado en la tónica, por el mismo con armonía de dominante.

Un caso se observa en los *Seis Preludios y Fugas para piano* Op. 35 (1837), ciclo monumental aún parcialmente conocido y su homenaje personal a Bach. El *Preludio N° 5, en Fa menor*, de estructura ternaria (y de una escritura tan ‘bachiana’ como ‘chopiniana’ e incluso ‘scrabiniana’), presenta un tema de descenso de escala y ascenso del arpeggio de Fa menor; en la reexposición, las mismas notas de la escala de Fa menor descendente pasan a la mano izquierda, mientras la derecha repite acordes de la dominante (Do mayor). Toda la melodía se armoniza en base al V grado, (mientras en la exposición se centra en el I).

Ejemplo N° 8: *Preludio N° 5 en Fa menor* Op. 35 A) Compases 1 a 5

Ejemplo N° 8: *Preludio N° 5 en Fa menor* Op. 35 B) Compases 42 a 51

Es más: el proceso de superposición está también presente en una nueva melodía tipo ‘recitativo’ ubicada en la voz superior, momento de intensa expresividad romántica que, sin embargo, conduce a la reflexión.

Los sabidos estudios de contrapunto con Zelter que detalla Todd, la manía arqueológica de Mendelssohn por obras barrocas y de la polifonía del siglo XVI, el amor ciego por Bach, ¿no habrán sido los verdaderos liberadores y los artífices, mediante el poder de asimilación del autor, de algunos de sus rasgos más personales?

En este claro homenaje a Bach parece encontrarse la respuesta. La reinterpretación armónica de un material es propiedad de la fuga, así como la estructura de continuo avance o las superposiciones temáticas.

No se debe buscar sólo en los fugatos, fugas, motetes y oratorios ‘modernizados’ armónica y melódicamente por Mendelssohn la única traza del influjo ‘bachiano’, sino que la impronta ejercida por los estudios de Bach tuvo en él resultados tan sorprendentes y determinantes como los que se dieron en un Chopin o en un Schumann.

Forma de sonata y procedimiento de fuga

La utilización de recursos contrapuntísticos resultó otra arma eficaz a la hora de que la forma en Mendelssohn cambiara totalmente de aspecto. Como demuestra Dahlhaus, el compositor concebía temas melódicos amplios presentados de movida como un complejo interválico, contrapuntístico y rítmico. La complejidad, que se reservaba previamente a momentos como el desarrollo (combinación, fragmentación motivica, oposición, doble contrapunto, etc.), ya está presente en el mismo momento de la plasmación de la idea. La obra la va desgranando, separando, pero nunca pierde su aspecto original

“A pesar de parecer contradictoria, la combinación de Mendelssohn consistente en unir melodías, contrapunto y asociación motivica es decididamente sostenible en sus propios términos y sirve de punto de partida para su deseo de restablecer y reivindicar la sinfonía de un modo distinto al de Beethoven. Sería injusto medir con la misma vara sus resultados con los de Beethoven. En lugar de ello, deberíamos maravillarnos de que Mendelssohn consiguiera un éxito total al manejar continuas melodías unidas, por complejas que ellas fueran, como intrínsecamente auténticos temas, es decir, diseccionándolas, modificando y recombinando las partes, sin hacer que su técnica resultara extraña o pesada en su manejo.”⁶

⁶ DAHLHAUS, C., 1989: 157.

Mendelssohn también fue capaz de utilizar técnicas del contrapunto y de la fuga para eludir el aspecto convencional de una reexposición cuando el discurso estético planteado llevaba a una música cuyo principal atractivo estaba en su arrolladora continuidad rítmica y como tal exigía su correlato en lo estructural.

El cuarto y último movimiento de la *Sinfonía N° 4 Italiana*, ofrece un magnífico ejemplo de esto. Mendelssohn intitula *Saltarello* (nombre de una rápida danza italiana, de pequeños saltos) a este movimiento y concluye con él, en modo menor, una sinfonía comenzada en modo mayor. El tema del *saltarello* es evocado en la rítmica de la primera idea en las flautas, consistiendo en una serie de pequeños gestos con silencios típicos adecuados para el salto. No debe dejarse de lado la introducción de siete compases donde se presenta un furioso trino de la tríada La menor, seguido de un martilleo de la nota La con el ritmo de base del primer tema.

La exposición contiene la natural ida a la región de la dominante (Mi menor) en el compás 53 y aún siendo claramente un planteo monotemático, todo el sector es dominado por una potente idea direccional: primero expuesta en el compás 61 y luego rematada en el compás 85 por las trompetas. El desarrollo comienza con una fingida reiteración del tema del *saltarello* repetido a varias alturas (La menor, Mi, La mayor) pero de pronto es introducido un sujeto de moto perpetuo *pianissimo* cuyos rasgos de grados conjuntos, *legato*, se asocian más bien con una *tarantella*, el cual es tratado en contrapunto imitativo; más concretamente, es una verdadera exposición de fuga, repetida luego con ingeniosos juegos de movimientos contrarios.

La elección de este procedimiento podría tener muchas explicaciones. Por un lado, Mendelssohn asoció el espíritu fantástico romántico a la ciencia contrapuntística, dándose cuenta que el lenguaje relacionado a la *féerie* (valores brevísimos, sonoridades *pianissimo*, registro agudo) se veía vigorizado con el uso de las más complejas técnicas del contrapunto (inagotables para este compositor) y a partir del *Octeto Op.20* esta práctica se volverá habitual en él. Por otro lado, existía una tradición marcada de utilizar el fugato como desarrollo, la cual aparece en obras de la escuela del norte de Alemania así como también en obras tardías de Beethoven. Es el caso de obras de Mendelssohn transicional de mediados de la década de 1820, tales como el final de la *Primera Sinfonía en Do menor Op. 11* (1824) o el del *Doble Concierto para dos pianos y orquesta N°2 en La bemol mayor* (1824). No obstante la maestría polifónica, esta sección aparece algo separada del conjunto, como insertada, sin una verdadera conexión dramática vital con el resto del movimiento, dando la impresión de cierto academicismo.

En el caso del desarrollo del *Saltarello*, la cosa es distinta. Tomando la idea de Rosen del gesto romántico como constante crecimiento hacia una brusca caída cerca del final del discurso, podemos reconocer como las visitas de Mendelssohn a Bach (un estudio constante que comienza desde la niñez) lo llevan a un planteo que va

mucho más allá de la simple adaptación de la fuga mediante el uso de la armonización romántica. De hecho, el esquema tonal de una fuga y su discurso desarrollan una idea de generación y constante crecimiento que suele culminar en un punto climático donde la acumulación y superposición de eventos dramatizan un discurso de ritmo más bien homogéneo.

El fugato en ritmo de *tarantella* aparece como el núcleo del desarrollo, abarcando los compases desde el 122 al 178. A partir del compás 156, se presentan esporádicas suspensiones del discurso sonoro con la superposición de la rítmica de la introducción (manera propia del autor, a partir del *Octeto*), que cumplen tanto un rol de espacialidad sonora como el de preparar la reaparición del tema del *Saltarello*, al tiempo que se produce un *crescendo* constante, con las figuras de *tarantella* arremolinadas en movimientos directos y contrarios sobrepuestos. El tema inicial del *Saltarello* aparece sobre los pedales de Si (compás 179) y Mi (compás 183): por un lado lo oímos como reexposición, pero la situación tonal lo desmiente.

La llegada claramente articulada a Mi mayor como dominante (compás 195) no resuelve en la esperada reexposición, sino que se mantiene el pedal de Mi, sobre el cual se superpone el tema del fugato y el del *Saltarello*. Esto más bien parece una derivación del criterio de conclusión de la fuga, con el pedal de dominante y la acumulación de eventos sobre él, que Mendelssohn utiliza para generar una turbulencia cada vez mayor.

Sólo luego de la resolución de la forma en la tónica (compás 234) aparece, en un sector conclusivo, la idea musical de B, muy variada, e incluso una insinuación del tema del primer movimiento (compases 239 – 240). En busca de la descompresión del discurso, el final es una mención del tema inicial del *Saltarello* sobre un pedal de La, en un rápido y electrizante *crescendo*.

Examinando este fragmento, encontramos elementos claros de la sección final más de una fuga (pedales de tónica y dominante, imitaciones, estrechos, superposiciones) que de una forma sonata, los cuales no se imbrican sino que suplantán a la reexposición de la sonata y generan una forma de constante avance netamente romántica en un envase a gran escala. Lo paradójico es notar como a su vez este episodio cumple a su manera un rol reexpositivo del material temático, difiriendo en este caso en muy amplia escala el descenso de bajo V- I cuando todo el material musical había reaparecido condensado sobre el pedal de dominante.

Más allá de la inicial propuesta de la exposición, que se articula hacia el V grado como cualquier forma de sonata, la sensación de vuelta constante al eje de La (comienzo del desarrollo, mitad del fugado, largo pedal de Mi) da una idea de un uso de tonalidad concéntrica que estructura la forma de una manera totalmente anti clásica. Esta experiencia da sus frutos en otros momentos del autor, como el aún más complejo *Scherzo* del *Cuarteto de cuerdas N° 5 en Mi bemol mayor* Op. 44 N°

3 (1838) o el *Preludio en Si menor Op. 35 N° 3* (1836), reveladores ejemplos de la adaptación de un gesto a una forma prácticamente inclasificable pero lógica.

Conclusión

Si la maestría, la sensibilidad tímbrica y el sentimiento poético se unen a la elegancia discursiva para hacer imperceptibles tales hallazgos, esto debe ser saludado como otro de los dones de la maravillosa musicalidad ‘mendelssohniana’.

Sus obras plantean siempre una solución nueva a problemas reales de la técnica compositiva de su época y bajo un aspecto de ‘naturalidad’ se esconden proezas formales que finalmente contribuyen a realzar las cualidades expresivas de su obra. En ese sentido, se acierta al afirmar que los métodos difíciles de Mendelssohn están solapados por la perfección del logro formal que hace más fluido al discurso y, por ende, lo tornan más accesible y atractivo al oyente. Pero no se debe por ello dejar de hurgar en uno de los más fascinantes casos de adaptación de procedimientos tradicionales a un nuevo lenguaje, donde el autor en ningún caso calca formas preestablecidas y las nutre de una música nueva, sino que reestructura desde su propio lenguaje musical estas formas, sin destruirlas.

BIBLIOGRAFÍA

- DAHLHAUS, Carl
1989 *Nineteenth-Century Music*. California: University of California Press.
- DI BENEDETTO, Renato
1982 *Romanticismo e scuole nazionali nell'ottocento*. Torino: Edizione di Torino.
- ROSEN, Charles
1994 *Formas de sonata*. Barcelona: Labor.
- SPIES, Claudio
1991 “Samplings”. *Mendelssohn and His World*. Princeton: Princeton University Press. Pág. 100-120.

SUBIRA, José

1925

Músicos románticos. Madrid: Editorial Sucesores de Hernando.

TODD, R. Larry

2003

Mendelssohn: A life in Music. New York: Oxford University Press.

* * *

Antonio Formaro. Concertista de piano de trayectoria nacional e internacional, actuando regularmente como solista tanto en recitales como en conciertos, junto a las orquestas más prestigiosas y en las más importantes salas del país. Se formó pianísticamente con Perla Brúgola y con Manuel Rego; en Europa realizó estudios en la Academia Musicale Chigiana de Siena (Italia) y en Florencia, donde se perfeccionó con el maestro Lazar Berman (Rusia). Fue distinguido en diversos concursos, festivales y organizaciones.

Es Profesor Superior de Piano, graduado en el Conservatorio Nacional de Música “Carlos López Buchardo” y Licenciado en Música, especialidad Composición, por la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina, donde actualmente ejerce como docente en las cátedras de Piano e Historia de la Música.