PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA
SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES

Facultad de Artes y Ciencias Musicales

Doctorado en Música
Área musicología: interpretación

"LA OBRA PARA PIANO DE FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: HACIA UNA EDICIÓN CRÍTICA DEL CORPUS COMPLETO, CON PROYECCIÓN INTERPRETATIVA"

Antonio Formaro

Directora de Tesis: Dra. Pola Suárez Urtubey
Consultora: Dra. Diana Fernández Calvo

2014

Formaro, Antonio
La obra para piano de Felix Mendelssohn : hacia una edición crítica del corpus completo con proyección interpretativa / Antonio Formaro. - 1a edición especial. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Educa, 2017.
Libro digital, iBook

Archivo Digital: online
Edición para Fundación Universidad Católica Argentina
ISBN 978-987-620-342-5

1. Historia de la Música. 2. Educación Musical. I. Título.
CDD 780.9

UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA
"SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES"

Rector: Mons. Dr. Víctor Manuel Fernández

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

Decano: Lic. Ezequiel Hernán Pazos

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA "CARLOS VEGA"

Director. Dr. Pablo Cetta

Agradecimientos

En primer lugar, vaya mi agradecimiento a la Dra. Pola Suárez Urtubey, cuyo ejemplo, apoyo y entusiasmo me ayudaron a emprender y llevar a feliz término esta investigación.
Debo agradecer asimismo a la Dra. Diana Fernández Calvo, que desde su gestión y con sus oportunas correcciones y consejos contribuyó de manera fundamental en la superación de los numerosos escollos que presupone el abordar un trabajo de esta índole.
Y finalmente, pero no por ello con menor grado de importancia, a mi familia, a mis amigos, y especialmente a todos mis profesores de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales a quienes debo la formación académica que me permitió abordar esta tesis desde el enfoque analítico pertinente.

ÍNDICE

CAPÍTULO 1

Consideraciones generales

1.1.-	Fundamentación…….	Pág. 41
1.2.-	Objeto de estudio…….	Pág. 42
1.3.-	Estado actual del conocimiento……..	Pág. 43
1.3.1.-	Estudios específicos sobre la obra pianística de Mendelssohn.	Pág. 43
1.3.2.-	Estudios generales sobre la obra de Mendelssohn……	Pág. 44
1.3.3.-	Ediciones musicales……	Pág. 45
1.3.4.-	Correspondencia……..	Pág. 47
1.3.5.-	Material facsimilar……	Pág. 47
1.4.-	Problema……..	Pág. 47
1.5.-	Hipótesis……	Pág. 47
1.6.-	Objetivos generales y objetivos específicos……	Pág. 48
1.6.1.-	Objetivos generales…….	Pág. 48
1.6.2	Objetivos específicos……..	Pág. 48
1.7.-	Organización de la investigación……	Pág. 48
1-7-1.-	Etapa 1: Determinación de las fuentes primarias……..	Pág. 48
1.7.2.-	Etapa 2: Determinación de las fuentes secundarias…….	Pág. 49
1.7.2.1.-	Recopilación de la totalidad de artículos, biografías y cartas del autor……..	Pág. 49
1.7.2.2.-	Lectura y procesamiento de los datos obtenidos de los dos anteriores…….	Pág. 49
1.7.2.3.-	Ordenamiento cronológico del material musical, siguiendo las pautas indicadas anteriormente…….	Pág. 49
1.7.2.4.-	División del material en los períodos indicados por los especialistas, verificando las similitudes con otros géneros del autor…….	Pág. 49
1.7.3.-	Etapa 3: Análisis, relaciones y reflexiones finales……..	Pág. 49
1.7.3.1.-	Análisis crítico y relación de las fuentes primarias y secundarias.	Pág.49
1.7.32.-	Reflexión y síntesis escrita final sobre los aspectos reflejados en las obras y en las fuentes, sobre la recepción de la obra del autor.	Pág. 50
1.8.-	Herramientas para el abordaje del objeto de estudio……	Pág. 50
1.9.-	Diseño de la tesis…….	Pág. 54

CAPÍTULO 2

El mundo de Mendelssohn: contextualización y estética

2.1.-	El mundo de Mendelssohn……..	Pág. 55
2.1.1.-	Encuadre histórico……..	Pág. 55
2.1.2.-	El entorno y la audiencia de Mendelssohn…….	Pág. 56
2.1.3.-	La difusión del Romanticismo y la estética romántica en el mundo de Mendelssohn……..	Pág. 58
2.2.-	La estética mendelssohniana……..	Pág. 63
2.2.1.-	Mendelssohn y el Romanticismo: Posición e influencias fundamentales……..	Pág. 63
2.2.2.-	El estímulo extra musical en Mendelssohn. Imagen. Palabra. Sonido……..	Pág. 66
2.2.3.-	Tradición y recupero de la historia……	Pág. 75
2.2.4.-	Beethoven como modelo……...	Pág. 79
2.2.5.-	El influjo del mundo del Lied romántco y la tradición del *Volsklied*……..	Pág. 82
2.2.6.-	Weber como influjo liberador…….	Pág. 86
2.2.7.-	Otros aspectos…….	Pág. 89
2.3.-	Mendelssohn como músico práctico y pianista…….	Pág. 89
2.3.1.-	Líneas teóricas……	Pág. 89
2.3.2.-	Formación pianística……..	Pág. 93
2.3.3.-	El piano como instrumento en la época de Mendelssohn……	Pág. 96
2.3.4.-	El piano como portavoz de la nueva estéteica del Romanticismo…….	Pág. 97
2.3.5.-	La escritura pianística de Mendelssohn: fuentes y características.	Pág. 98
2.3.6.-	Mendelssohn como pianista……	Pág. 99

CAPÍTULO 3

Las primeras obras (1819-1823)

3.1.-	Contexto creativo……..……....	Pág. 107
3.2.-	Las obras de la niñez y la adolescencia 1819-1824……	Pág. 109
3.2.1.-	Cuatro pequeñas piezas (1820) MWV:U 1-4……..	Pág. 109
3.2.2.-	Tema con variaciones en Re Mayor (1820) MWV:U 9.……	Pág. 111
3.2.3.-	Tres sonatas de juventud (1820)MWV:U 8,19 y 23……..	Pág. 114
3.2.4.-	Estudios y Fugas (1820-1822)) MWV:U 24-37……..	Pág. 123
3.2.5.-	Recitativo en Re menor (1820) MWV: U 11……..	Pág. 124
3.2.6.-	Sonata en Sol menor Op. 105 (Op. Póstumo)……..……	Pág. 127
3.2.7.-	Sonatina en Mi mayor (1821) MWV:U 35….…….	Pág. 144

3.2.8.- Valses (1822) MWV:U 39……..……..… Pág. 147
3.2.9.- Capricho en Mi bemol menor (1823) MWV: U 43…..…..……. Pág. 147
3.2.10.- Sonata en Si bemol menor (1823) MWV: U 42…….…….. Pág. 157
3.2.11.- Fantasía en Do menor – Re Mayor (1823) MWV:U 41……. Pág. 163

CAPÍTULO 4

La época de transición

4.1.- Generalidades……. Pág. 165
4.2.- Obras pianísticas del período……...…. Pág. 166
4.2.1.- Prestísimo en Fa menor (1824) MWV: U 45…….…….. Pág. 167
4.2.2.- Fuga en Sol menor (1824) MWV: U 46…….…….. Pág. 171
4.2.3.- Vivace en Do menor (1825) MWV: U 52…… Pág. 173
4.2.4.- Capricho en Fa sostenido menor Op.5…… Pág. 175
4.2.5.- Siete Piezas características Op.7……. Pág. 186
4.2.6.- Perpetum Mobile / Scherzo en Do mayor Op.119……...… Pág. 211

CAPÍTULO 5

Las obras de la primera madurez (1826-1833)

5.1.- La aparición del estilo personal…… Pág. 214
5.2.- Las sonatas de madurez…….. Pág. 215
5.2.1.- Sonata en Mi mayor Op. 6…… Pág. 220
5.2.1.1.- Allegretto con espressione…….. Pág. 222
5.2.1.2.- Tempo di menuetto……. Pág. 240
5.2.1.3.- Recitativo. Adagio e senza tempo…….. Pág. 251
5.2.1.4.- Molto allegro e vivace……. Pág. 265
5.2.2.- Sonata en Si bemol mayor Op. 106…….. Pág. 274
5.2.2.1.- Allegro vivace…….. Pág. 285
5.2.2.2.- Scherzo, allegro non troppo…… Pág. 297
5.2.2.3.- Andante quasi allegretto……. Pág. 304
5.2.2.4.- Allegro molto…….….. Pág. 312
5.2.2.5.- Allegro moderato-Allegronon troppo-Tempo I……..…. Pág. 314
5.3.- Piezas contrapuntísticas…….. Pág. 325
5.3.1.- Fuga en Mi b emol mayor (1826) MWV:U 57…….……. Pág. 326
5.3.2.- Fuga en Do sostenido menor (1826) MWV:U 51…….. Pág. 331
5.4.- Las Fantasías…… Pág. 331

5.4.1.-	Fantasía sobre una canción irlandesa en Mi mayor Op. 15…….	Pág. 334
5.4.2.-	Tres Fantasías o Caprichos Op. 16…….…	Pág. 349
5.4.2.1.-	Andante con moto-Allegro vivace-Tempo dell´andante……	Pág. 350
5.4.2.2.-	Scherzo: Presto……	Pág. 359
5.4.2.3.-	Andante……	Pág. 367
5.4.3.-	Fantasía en Fa sostenido menor Op. 28 Sonata escocesa…….	Pág. 373
5.4.3.1.-	Con mnoto agitato – Andante…….……..	Pág. 379
5.4.3.2.-	Allegro con moto…….	Pág. 393
5.4.3.3.-	Presto…….	Pág. 399
5.5.-	Romanzas sin palabras……..	Pág. 414
5.5.1.-	Génesis……..……	Pág. 414
5.5.2.-	Antecedentes…….	Pág. 420
5.5.2.1.-	Andante y Canon en Re mayor (1826) MWV:U 53……..…..	Pág. 421
5.5.2.2.-	Theme und Coda en La mayor (1827) MWV:U 63 ……..	Pág. 424
5.5.3.-	Primeras Romanzas sin palabras……	Pág. 425
5.5.3.1.-	Romanza sin palabras en Mi bemol mayor MWV:U 68…..…..	Pág. 425
5.5.3.2.-	Hoja de álbum en La mayor MWV:U 75…….……..	Pág. 427
5.5.3.3.-	Andante en La mayor MWV:U 76……..	Pág. 431
5.5.3.4.-	Andante maestoso en Fa mayor MWV:U 81…….	Pág. 432
5.5.4.-	Seis Romanzas sin palabras, primer cuaderno, Op. 19 a…….	Pág. 434
5.5.4.1.-	Romanza sin palabras Op. 19 N° 1 en Mi mayor…….	Pág. 439
5.5.4.2.-	Romanza sin palabras Op. 19 N° 2 en La menor……..	Pág. 447
5.5.4.3.-	Romanza sin palabras Op. 19 N° 3 en La mayor…….	Pág. 450
5.5.4.4.-	Romanza sin palabras Op. 19 N° 4 en La mayor……..	Pág. 457
5.5.4.5.-	Romanza sin palabras Op. 19 N° 5 en Fa sostenido menor…..	Pág. 459
5.5.4.6.-	Romanza sin palabras Op. 19 N° 6 en Sol menor……..	Pág. 465
5.6.-	Obras sueltas……..	Pág. 471
5.6.1.-	Rondó caprichoso en Mi mayor Op. 14……	Pág. 471
5.6.2.-	Scherzo en Si menor MWV:U 69…….……	Pág. 498

CAPÍTULO 6

La etapa de Dusseldorf y Leipzig 1833 -1840

6.1.-	Contexto biográfico……	Pág. 504
6.2.-	Romanzas sin palabras……..	Pág. 522
6.2.1.-	Seis Romanzas sin palabras, Segundo cuaderno, Op. 30……	Pág. 522
6.2.1.1.-	Romanza sin palabras en Mi bemol mayor Op. 30 N° 1…….	Pág. 525
6.2.1.2.-	Romanza sin palabras en Si bemol menor Op. 30 N° 2……..	Pág. 531
6.2.1.3.-	Romanza sin palabras en Mi mayor Op. 30 N° 3……..	Pág. 538
6.2.1.4.-	Romanza sin palabras en Si menor Op. 30 N° 4……	Pág. 543
6.2.1.5.-	Romanza sin palabras en Re mayor Op. 30 N° 5……..	Pág. 547
6.2.1.6.-	Romanza sin palabras en Fa sostenido menor Op. 30 N° 6 (“Barcarola veneciana”)…….	Pág. 553

6.2.2.-	Romanzas sin palabras, Tercer cuaderno, Op 38…….	Pág. 557
6.2.2.1.-	Romanza sin palabras en Mi bemol mayor Op. 38 N° 1……..	Pág. 559
6.2.2.2.-	Romanza sin palabras en Do menor Op. 38 N° 2…….	Pág. 567
6.2.2.3.-	Romanza sin palabras en Mi mayor Op. 38 N° 3…….	Pág. 572
6.2.2.4.-	Romanza sin palabras en La mayor Op. 38 N° 4…….	Pág. 578
6.2.2.5.-	Romanza sin palabras en La menor Op. 38 N° 5…….	Pág. 582
6.2.2.6.-	Romanza sin palabras en La bemol mayor Op. 38 N° 6 (“Duetto”)……..	Pág. 593
6.2.3.-	Romanzas sin palabras sueltas y Piezas breves (1833-37)……	Pág. 598
6.2.3.1.-	Zwei Klavierstücke (1833) MWV:U 93-94…..……	Pág. 598
6.2.3.2.-	Romanza sin palabras N° 38 Op. 85 N° 2…….	Pág. 602
6.2.3.3.-	Romanza sin palabras N° 39 Op. 85 N° 3……..	Pág. 607
6.2.3.4.-	Romanza sin palabras/Dúo en Fa sostenido menor MWV U 144.	Pág. 610
6.2.3.5.-	Barcarola en La mayor MWV:U 136..…….	Pág. 612
6.2.3.6.-	Allegretto en La mayorMWV:U 138……	Pág. 615
6.3.-	Obras extensas en un solo movimiento. El problema del virtuosismo……..	Pág. 617
6.3.1.-	Tres Caprichos Op. 33……	Pág. 623
6.3.1.1.-	Capricho en La menor Op. 33 N° 1……	Pág. 628
6.3.1.2.-	Capricho en Mi mayor Op. 33 N° 2…….	Pág. 639
6.3.1.3.-	Capricho en Si bemol menor Op. 33 Nº 3……..	Pág. 651
6.3.2.-	Scherzo a Capriccio en Fa sostenido menor (1835)MWV:U 113.	Pág. 658
6.3.3.-	Allegro (Albumblatt) en Mi menor Op. 117……	Pág. 677
6.3.4.-	Capricho en Mi menor Op. 118…….	Pág. 681
6.3.5.-	Andante cantabile e presto agitato (Capriccio) en Si menor (1838) MWV:U 141……..…	Pág. 682
6.3.6.-	Movimiento de sonata en Sol mayor (1839)MWV:U 147.…….	Pág. 687
6.4.-	Preludios y fugas……	Pág. 688
6.4.1.-	Seis preludios y fugas Op. 35……..	Pág. 688
6.4.1.1.-	Génesis de la obra……	Pág. 693
6.4.1.2.-	Unidad compositiva……..	Pág. 694
6.4.1.3.-	Preludio y fuga en Mi menor Op. 35 N° 1……	Pág. 695
6.4.1.4.	Preludio y fuga en Re mayor Op. 35 N 2……	Pág. 718
6.4.1.5.-	Preludio y fuga en Si menor Op. 35 N° 3……	Pág. 737
6.4.1.6.-	Preludio y fuga em La bemol Mayor Op. 35 N° 4…….	Pág. 751
6.4.1.7.-	Preludio y fuga en Fa mayor Op. 35 N° 5……	Pág. 766
6.4.1.8.-	Preludio y fuga en Si bemol mayor Op. 35 N° 6…….	Pág. 782
6.4.2.-	Preludio y fuga en Mi menor MWV:U 65/157……..…	Pág. 797
6.5.-	Estudios y Preludios…….	Pág. 806
6.5.1.-	Estudio en Fa menor MWV:U 125…..……..	Pág. 806
6.5.2.-	Tres preludios Op. 104 a……	Pág. 809
6.5.3.-	Tres estudios Op. 104 b……	Pág. 817

CAPÍTULO 7

Últimas obras (1841-1845)

7.1.-	Entre Berlín y Leipzig……..	Pág. 826
7.2.-	Romanzas sin palabras (1841-1842)……	Pág. 832
7.2.1.-	Seis Romanzas sin palabras, Cuarto cuaderno, Op. 53…….	Pág. 834
7.2.1.1.-	Romanza sin palabras en La bemol mayor Op. 53 N° 1……..	Pág. 834
7.2.1.2.-	Romanza sin palabras en Mi bemol mayor Op. 53 N° 2……..	Pág. 845
7.2.1.3.-	Romanza sin palabras en Sol menor Op. 53 N° 3……..	Pág. 853
7.2.1.4.-	Romanza sin palabras en Fa mayor Op. 53 N° 4……	Pág. 861
7.2.1.5.-	Romanza sin palabras en La menor Op. 53 N°5, Volkslied….	Pág. 865
7.2.1.6.-	Romanza sin palabras en La mayor Op. 53 N° 6……	Pág. 872
7.2.2.-	Romanzas sin palabras sueltas……...	Pág. 882
7.2.2.1.-	Romanza sin palabras en Sol menor Op. 102 N° 4……	Pág. 883
7.2.2.2.-	Romanza sin palabras en Fa mayor Op. 85 N° 1…….	Pág. 886
7.2.2.3.-	Romanza sin palabras en Fa mayor MWV:U 189……..……	Pág. 890
7.2.2.4.-	Romanza sin palabras en Si bemol mayor Op. 85 N° 6…….	Pág. 891
7.2.2.5.-	Romanza sin palabras en Mi menor Op. 102 N° 1…….	Pág. 893
7.2.2.6-	Romanza sin palabrasen Do mayor Op. 102 N° 6…….	Pág. 899
7.2.2.7.-	Allegretto en La menor MWV:U 160 (1842)……	Pág. 901
7.3.-	Los ciclos de variaciones…….	Pág. 901
7.3.1.-	17 Variations Serieuses en Re menor Op. 54…….	Pág. 903
7.3.2.-	Variations Sentimentales en Mi bemol mayor Op. 82……..	Pág. 959
7.3.3.-	Variations Gracieusses en Si bemol mayor Op. 83……..	Pág. 983
7.4.-	Kinderstucke Op. 72……	Pág. 1008
7.5.-	Danza del oso en Fa mayor MWV:U 174 (1842)…….	Pág. 1022
7.6.-	Seis Romanzas sin palabras, Quinto cuaderno, Op. 62……	Pág. 1023
7.6.1.-	Romanza sin palabrasen Sol mayor Op.62 N° 1……	Pág. 1025
7.6.2.-	Romanza sin palabrasen Si bemol mayor Op. 62 N° 2……	Pág. 1032
7.6.3.-	Romanza sin palabrasen Mi menor Op. 62 N° 3……	Pág. 1035
7.6.4.-	Romanza sin palabras en Sol mayor Op. 64 N° 4……	Pág. 1043
7.6.5.-	Romanza sin palabras en La menor Op. 64 N° 5, Barcarola Veneciana……..	Pág. 1045
7.6.6.-	Romanza sin palabras en La mayor Op. 64 N° 6, Canción de primavera……	Pág. 1051
7.7.-	Seis Romanzas sin palabras, Sexto cuaderno, Op. 67……	Pág. 1055
7.7.1.-	Romanza sin palabras en Mi bemol mayor Op. 67 N° 1…….	Pág. 1057
7.7.2.-	Romanza sin palabras en Fa sostenido menor, Op. 67 N° 2….	Pág. 1063
7.7.3.-	Romanza sin palabras en Si bemol mayor, Op. 67 N° 3……	Pág. 1074
7.7.4.-	Romanza sin palabras en Do mayor, Op. 67 N° 4……..	Pág. 1079
7.7.5.-	Romanza sin palabras en Si menor Op. 67 N° 5……	Pág. 1085
7.7.6.-	Romanza sin palabras en Mi mayor Op. 67 N° 6……	Pág. 1090
7.8.-	El "séptimo" cuaderno no publicado……..	Pág. 1094
7.8.1.-	Romanza sin palabras en La Mayor Op. 85 N° 5……..	Pág. 1096
7.8.2.-	Romanza sin palabras en Re mayor, Reiterlied MWV:U 187…..	Pág. 1100
7.8.3.-	Romanza sin palabras en Re mayor Op. 102 N° 2…….	Pág. 1106
7.9.-	Las Romanzas sin palabras finales……	Pág. 1111

7.9.1.- Romanza sin palabras en Re mayor Op. 102 N° 5, Kinderstück. Pág. 1111
7.9.2.- Romanza sin palabras en La mayor, Op. 102 N° 5 Kinderstück. Pág. 1117
7.9.3.- Romanza sin palabras en Do mayor, Op. 102 N° 3, Kinderstuck. Pág. 1120
7.9.4.- Dos Romanzas MWV:U 196, 197…….…….. Pág. 1123

CAPÍTULO 8

Conclusiones y proyecciones interpretativas

8.1.- Conclusiones…… Pág. 1124
8.1.1.- Periodización……. Pág. 1124
8.1.2.- Aspectos estructurales……. Pág. 1126
8.1.2.1.- Forma…….. Pág. 1126
8.1.2.2.- Géneros breves…… Pág. 1128
8.1.2.3.- Formas amplias……. Pág. 1135
8.1.3.- Textura pianística…… Pág. 1140
8.1.4.- Aspecto melódico y rítmico…….. Pág. 1141
8.1.5.- Aspecto armónico……. Pág. 1142
8.1.6.- Contrapunto……. Pág. 1145
8.1.7.- Aspectos hipervinculares con sus predecesores y sucesores…. Pág. 1146
8.1.8.- Influencias en sus contemporáneos y sucesores……. Pág. 1147
8.2.- Proyecciones interpretativas……. Pág. 1149
8.2.1.- Proyecciones según la periodización…… Pág. 1149
8.2.2.- Proyecciones según hipervínculos…… Pág. 1150

Plabras finales…….……..… Pág. 1155

Anexo: Catálogo de las obras para piano de Mendelssohn…….. Pág. 1156

Bibliografía…….……... Pág. 1161

ÍNDICE DE EJEMPLOS MUSICALES

CAPÍTULO 3

Ejemplo 1	Mendelssohn, N° 1 de Cuatro pequeñas piezas	Pág. 110
Ejemplo 2	Mendelssohn, N° 4 de Cuatro pequeñas piezas	Pág. 110
Ejemplo 3	Mendelssohn, Tema con variaciones en Re Mayor	Pág. 112
Ejemplo 4	Haydn, Cuarteto Op. 74 N° 2	Pág. 112
Ejemplo 5	Mendelssohn, Tema con variaciones en Re Mayor	Pág. 113
Ejemplo 6	Haydn, Sonata Hob. XVI:19	Pág. 113
Ejemplo 7	Mendelssohn, Sonata en La menor	Pág. 115
Ejemplo 8	C.Ph. E. Bach, Sonata en Do menor Wq. 46/3	Pág. 115
Ejemplo 9	Mendelssohn, Sonata en La menor	Pág. 116
Ejemplo 10	W: A. Mozart, Sonata en Do menor K.457	Pág. 116
Ejemplo 11	C. Ph. E. Bach, Sonata en do menor Wq. 46	Pág. 116
Ejemplo 12	Mendelssohn, Sonata en La menor	Pág. 117
Ejemplo 13	Hummel, Sonata Op.20 (1804)	Pág. 117
Ejemplo 14	Mendelssohn, Sonata en La menor	Pág. 118
Ejemplo 15	Dussek, Sonata Op.77	Pág. 118
Ejemplo 16	Mendelssohn, Sonata en La menor	Pág. 118
Ejemplo 17	Beethoven, Variaciones sobre un tema de Grétry	Pág. 119
Ejemplo 18	Mendelssohn, Sonata en Mi menor	Pág. 119
Ejemplo 19	Mendelssohn, Sonata en Mi menor	Pág. 120
Ejemplo 20	Mendelssohn, Sonata en Fa menor	Pág. 120
Ejemplo 21	Beethoven, Sonata Op.14 N° 1 – Segundo movimiento	Pág. 121
Ejemplo 22	Mendelssohn, Sonata en Fa menor	Pág. 121
Ejemplo 23	Mendelssohn, Sonata en Fa menor	Pág. 122
Ejemplo 24	Mendelssohn, Sonata en Fa menor	Pág. 122
Ejemplo 25	Mendelssohn, Sonata en Fa menor	Pág. 122
Ejemplo 26	M. Clementi, Sonatina Op.36 Nº 5 – Segundo movimiento	Pág. 123
Ejemplo 27	Mendelssohn, Allegro en Do mayor	Pág. 124
Ejemplo 28	Mendelssohn, Fuga a 2 voces en Sol mayor (1820)	Pág. 124
Ejemplo 29	Mendelssohn, Recitativo en Re menor	Pág. 125
Ejemplo 30	Mendelssohn. Concierto en re menor Op. 40 (1837)	Pág. 126
Ejemplo 31	Mendelssohn, Recitativo en Re menor	Pág. 126
Ejemplo 32	Mendelssohn, Sonata Op.105 – Primer movimiento	Pág. 128
Ejemplo 33	Mendelssohn, Sonata Op.105 – Primer movimiento	Pág. 128
Ejemplo 34	Mendelssohn, Sonata Op.105 – Primer movimiento	Pág. 129
Ejemplo 35	Mendelssohn, Sonata Op.105 – Primer movimiento	Pág. 129
Ejemplo 36	Mendelssohn, Sonata Op.105 – Primer movimiento	Pág. 130
Ejemplo 37	Muzio Clementi, Sonata Op.39 N° 2 - Tema I	Pág. 130
Ejemplo 38	Muzio Clementi, Op.39 N°.2 - Segundo tema	Pág. 131
Ejemplo 39	Muzio Celemnti, Op. 39 N° 2 – Puente modulante	Pág. 131
Ejemplo 40	Muzio Clementi, Op.39 N°2 - Coda de la Exposición	Pág. 131
Ejemplo 41	Muzio Clementi, Sonata en Si menor Op.40 N° 2	Pág. 132
Ejemplo 42	Mendelssohn, Sonata Op.105 - Primer movimiento	Pág. 133

Ejemplo 43	Muzio Clementi, Graduss ad Parnassum Op.48: N° 28	Pág. 134
Ejemplo 44	Mendelssohn, Sonata Op. 105– Inicio del desarrollo	Pág. 134
Ejemplo 45	Joseph Haydn, Sonata Hob.20– Inicio del desarrollo	Pág. 135
Ejemplo 46	Mendelssohn, Sonata Op.105 - Tercer movimiento	Pág. 136
Ejemplo 47	J.S Bach, Partita N° 2 en Do menor	Pág. 136
Ejemplo 48	Mendelssohn, Sonata Op.105- Segundo movimiento	Pág. 137
Ejemplo 49	Luigi Cherubini, Les deux Journees (Obertura)	Pág. 138
Ejemplo 50	Beethoven, Fidelio – Aria de Florestán (Nr.17)	Pág. 138
Ejemplo 51	Weber, Cuarteto con piano Op. 18 – Tercer movimiento	Pág. 139
Ejemplo 52	Weber, Sonata para piano N° 2 en La bemol mayor Op.39	Pág. 139
Ejemplo 53	Mendelssohn, Sonata Op.105 – Adagio	Pág. 140
Ejemplo 54	Mendelssohn, Sonata Op. 105 (1821)	Pág. 140
Ejemplo 55	Schumann, Arabeske Op.18 (1839)	Pág. 140
Ejemplo 56	Mendelssohn, Cuarteto Op. 44 N° 3 (1838) - Adagio	Pág. 141
Ejemplo 57	Wagner, Traume (1856)	Pág. 141
Ejemplo 58	Weber, Sonata en La bemol mayor Op.39	Pág. 142
Ejemplo 59	Mendelssohn, Sonata Op.105 Adagio	Pág. 142
Ejemplo 60	Mendelssohn, Sonata Op, 105 Adagio	Pág. 142
Ejemplo 61	Mendelssohn, Sonata Op,105 Adagio	Pág. 143
Ejemplo 62	Mendelssohn, Sonata Op, 105 Adagio	Pág. 143
Ejemplo 63	Mendelssohn, Capricho en Mi mayor Op.33 N°2	Pág. 145
Ejemplo 64	Mendelssohn, Sonatina	Pág. 145
Ejemplo 65	Mendelssohn, Fantasía o Capriccio Op.16 N°1	Pág. 145
Ejemplo 66	Mendelssohn, Sonatina	Pág. 146
Ejemplo 67	Mendelssohn, Capriccio en Mi bemol menor (1823)	Pág. 153
Ejemplo 68	Mozart, Die Zauberflöte: Acto 2- Marcha de los sacerdotes	Pág. 153
Ejemplo 69	Mendelssohn, Capriccio en Mi bemol menor	Pág. 153
Ejemplo 70	Beethoven, Sonata en Do mayor Op.2 N°3	Pág. 154
Ejemplo 71	Clementi, Sonatina Op.36 N° 2	Pág. 154
Ejemplo 72	Mendessohn, Capriccio en Mi bemol menor	Pág. 155
Ejemplo 73	Beethoven, Sonata Op.31 N° 2- Tercer movimiento	Pág. 155
Ejemplo 74	Mendelssohn, Andante cantabile e Presto agitato (1838)	Pág. 155
Ejemplo 75	Mendelssohn, Capriccio en Mi bemol menor	Pág. 156
Ejemplo 76	Beethoven, Sonata Op.27 N° 2- Tercer movimiento	Pág. 156
Ejemplo 77	Beethoven, Sonata Op.31 N° 2 - Primer movimiento	Pág. 156
Ejemplo 78	Mendelssohn, Capriccio en Mi bemol menor	Pág. 157
Ejemplo 79	Mendelssohn, Sonata en Si bemol menor	Pág. 158
Ejemplo 80	Mendelssohn, Sonata en Si bemol menor	Pág. 159
Ejemplo 81	Mozart, Sonata en Do menor K.457 - Tercer movimiento	Pág. 159
Ejemplo 82	Mendelssohn, Sonata en Si bemol menor (1823)	Pág. 161
Ejemplo 83	Clementi, Sonata Op.13 N° 6	Pág. 162
Ejemplo 84	Mendelssohn, Sonata en Si bemol menor (1823)	Pág. 162
Ejemplo 85	Mendelssohn, Sonata en Si bemol menor (1823)	Pág. 163

CAPÍTULO 4

Ejemplo 86	Mendelssohn, Prestissimo en Fa menor (1824)	Pág. 168
Ejemplo 87	Cramer, Estudio Op.50 N°17 (1804)	Pág. 168
Ejemplo 88	Mendelssohn, Prestissimo en Fa menor (1824)	Pág. 168

Ejemplo 89	Mendelssohn, Sonata para Órgano en Do menor (1845)	Pág. 169
Ejemplo 90	Mendelssohn, Capricho en La menor, Op. 33 Nº 1	Pág. 169
Ejemplo 91	Beethoven, Sonata Op.53 – Tercer movimiento	Pág. 169
Ejemplo 92	Mendelssohn, Prestissimo en Fa menor	Pág. 170
Ejemplo 93	Mendelssohn, Prestissimo en Fa menor (1824)	Pág. 170
Ejemplo 94	Hummel, Sonata en Fa menor Op.20 (1804)	Pág. 171
Ejemplo 95	Mendelssohn, Fuga en Sol menor	Pág. 171
Ejemplo 96	Mendelssohn, Fuga en Sol menor	Pág. 172
Ejemplo 97	J.S Bach, Suite Inglesa N° 3 – Giga	Pág. 172
Ejemplo 98	Mendelssohn, Fuga en Sol menor	Pág. 173
Ejemplo 99	Mendelssohn, Vivace en Do menor (1825)	Pág. 174
Ejemplo 100	Mendelssohn: Vivace en Do menor	Pág. 174
Ejemplo 101	Mendelssohn, Vivace en Do menor	Pág. 175
Ejemplo 102	Mendelssohn, Capricho en Fa sostenido menor Op. 5	Pág. 177
Ejemplo 103	Weber, Sonata en Re menor Op.49 – Tercer movimiento	Pág. 177
Ejemplo 104	Mendelssohn, Capricho en Fa sostenido menor Op. 5	Pág. 178
Ejemplo 105	Domenico Scarlatti, Sonata en Mi menor	Pág. 178
Ejemplo 106	Mendelssohn, Cuarteto con piano Op.3–Tercer movimiento	Pág. 179
Ejemplo 107	Mendeolssohn, Sommernachtstraum Op.61 (1843)	Pág. 179
Ejemplo 108	Mendelssohn, La hilandera Op.67 N°4 (1844)	Pág. 180
Ejemplo 109	Mendelssohn, Capricho en Fa sostenido menor Op. 5	Pág. 180
Ejemplo 110	Mendelssohn, Capricho en Fa sostenido menor Op. 5	Pág. 181
Ejemplo 111	Mendelsohn, Die erste Walpurgisnacht	Pág. 182
Ejemplo 112	Mendelssohn, Capricho en Fa sostenido menor Op. 5	Pág. 183
Ejemplo 113	Mendelssohn, Hexenlied Op. 8 N° 8 (1828)	Pág. 184
Ejemplo 114	Weber, Sonata en Re menor Op.49 – Tercer movimiento	Pág. 186
Ejemplo 115	Mendelssohn, Pieza característica Op. 7 N° 1	Pág. 190
Ejemplo 116	Mendelssohn, Pieza característica Op. 7 N° 1	Pág. 191
Ejemplo 117	Mendelssohn, Pieza característica Op. 7 N° 1	Pág. 192
Ejemplo 118	Mendelssohn, Pieza característica Op. 7 N° 1	Pág. 192
Ejemplo 119	Mendelssohn, Pieza característica Op. 7 N° 2	Pág. 193
Ejemplo 120	Domenico Scarlatti, Sonata en Mi menor	Pág. 194
Ejemplo 121	Mendelssohn, Pieza característica Op.7 N° 2	Pág. 194
Ejemplo 122	Mendelssohn, Pieza característica Op.7 N° 3	Pág. 195
Ejemplo 123	Mendelssohn, Pieza característica Op.7 N° 4	Pág. 197
Ejemplo 124	Mendelssohn, Pieza característica Op.7 N° 4	Pág. 198
Ejemplo 125	Haendel, Johsua, Oh had I Jubal´s Lyre	Pág. 199
Ejemplo 126	Mendelssohn, Pieza característica Op.7 N° 5	Pág. 199
Ejemplo 127	Mendelssohn, Pieza característica Op.7 N° 5	Pág. 200
Ejemplo 128	Mendelssohn, Pieza característica Op. 7 N° 6	Pág. 202
Ejemplo 129	Mendelssohn, Pieza característica Op. 7 N° 6	Pág. 203
Ejemplo 130	Brahms, Zarabanda N°1 en La menor	Pág. 203
Ejemplo 131	Mendelssohn, Pieza característica Op. 7 N° 7	Pág. 204
Ejemplo 132	Mendelssohn, Pieza característica Op. 7 N° 7	Pág. 205
Ejemplo 133	J.S. Bach, Concierto para clave en Re menor	Pág. 205
Ejemplo 134	J.S. Bach, Concierto para clave en Re menor	Pág. 205
Ejemplo 135	Ravel, Le tombeau de Couperin. Toccata (1917)	Pág. 206
Ejemplo 136	Mendelssohn, Pieza característica Op. 7 N° 7	Pág. 207
Ejemplo 137	Porkofiev, Sonata Op.82	Pág. 208

Ejemplo 138 Mendelssohn, Pieza característica Op. 7 N° 7 Pág. 209
Ejemplo 139 Mendelssohn, Momento capriccioso Op.12 (1808) Pág. 209
Ejemplo 140 Mendelssohn, Pieza característica Op. 7 N° 7 Pág. 210
Ejemplo 141 Weber, Sonata Op.24 – Rondó Moto Perpetuo Pág. 211
Ejemplo 142 Mendelssohn, Perpetum Mobile / Scherzo Op.119 Pág. 212
Ejemplo 143 Mendelssohn, Perpetum Mobile / Scherzo Op.119 Pág. 212
Ejemplo 144 Mendelssohn, Perpetum Mobile / Scherzo Op.119 Pág. 213
Ejemplo 145 Schumann: Piezas de fantasía Op.12 (Traumes Wierren) Pág. 213

CAPÍTULO 5

Ejemplo 146 Mendelssohn, Sonata Op. 6 Pág. 223
Ejemplo 147 Beethoven, Sonata Op. 101 Pág. 223
Ejemplo 148 Mendelssohn, Sonata Op. 6 y Obertura Op.21 Pág. 224
Ejemplo 149 Beethoven, Sonata Op. 101 Pág. 224
Ejemplo 150 Mendelssohn, Sonata Op. 6 Pág. 224
Ejemplo 151 Mendelsoohn, Minnelied Pág. 225
Ejemplo 152 Schumann, Op.39 Wehmuth Pág. 226
Ejemplo 153 Mendelssohn, Minnelied Im Mai Op.8 N° 7 Pág. 227
Ejemplo 154 Weber, Sonata en La bemol mayor Op.39 Pág. 227
Ejemplo 155 Mendelssohn, Sonata Op.6 Pág. 228
Ejemplo 156 Mendelssohn, Op. 6 Pág. 228
Ejemplo 157 Weber, Op.39 Pág. 228
Ejemplo 158 Mendelsssohn, Die Wasserfall (1825) Pág. 229
Ejemplo 159 Mendelsssohn, Die Wasserfall (1825) Pág. 229
Ejemplo 160 Mendelssohn, Op.6 Pág. 229
Ejemplo 161 Weber, Op.39 Pág. 230
Ejemplo 162 Mendelssohn, Octeto Op.20 Pág. 230
Ejemplo 163 Mendelssohn, Sonata en Mi mayor Op. 106 Pág. 230
Ejemplo 164 Mendelssohn, Octeto Op. 20 Pág. 231
Ejemplo 165 Mendelssohn, Sonata Op. 6 Pág. 231
Ejemplo 166 Mendelssohn, Sonata Op. 6 Pág. 232
Ejemplo 167 Mendelssohn, Sonata Op. 6 Pág. 233
Ejemplo 168 Mendessohn, Op.21 Pág. 234
Ejemplo 169 Weber, Euryanthe (1825) Pág. 234
Ejemplo 170 Mendelssohn, Sonata Op. 6 Pág. 236
Ejemplo 171 Mendelssohn, Sonata Op. 6 Pág. 237
Ejemplo 172 Mendelssohn, Sonata Op. 6 Pág. 237
Ejemplo 173 Beethoven, Sonata Op.57 Appaassionata, Reexposición Pág. 238
Ejemplo 174 Mendelssohn, Sonata Op. 6 Pág. 238
Ejemplo 175 Mendelsshon, Sonata en Mi mayor Op. 6 Pág. 238
Ejemplo 176 Mendelssohn, Sonata Op. 6 Pág. 239
Ejemplo 177 Hummel, Sonata Op.106 Pág. 240
Ejemplo 178 Hummel, Sonata Op.106 Pág. 241
Ejemplo 179 Dussek, Sonata Op. 77 Pág. 241
Ejemplo 180 Mendelssohn, Sonata Op.6 Pág. 242
Ejemplo 181 Mendelssohn, Sonata Op.6 Pág. 242
Ejemplo 182 Mendelssohn, Sonata Op.6 Pág. 242
Ejemplo 183 Schumann, Intermezzi Op.4 (1832) Pág. 243

Ejemplo 184	Ravel, Sonatina (1905). 2° movimiento	Pág. 243
Ejemplo 185	Luis Gianneo, Sonatina para piano (1936). 2° movimiento	Pág. 243
Ejemplo 186	Mendelssohn, Sonata Op.6	Pág. 244
Ejemplo 187	Mendelssohn, Sonata Op.6	Pág. 244
Ejemplo 188	Mendelssohn, Sonata Op.6	Pág. 245
Ejemplo 189	Beethoven, Sonata Op. 28 – 3° movimiento	Pág. 245
Ejemplo 190	Mendelssohn, Sonata Op. 6	Pág. 246
Ejemplo 191	Mendelssohn, Sonata Op. 6. 2° movimiento	Pág. 246
Ejemplo 192	Mendelssohn, Sonata Op. 6. 1° movimiento	Pág. 246
Ejemplo 193	Beethoven, Variaciones sobre un tema de Grétry	Pág. 247
Ejemplo 194	Dussek, Sonata Op.70 (1807)	Pág. 247
Ejemplo 195	Mendelssohn, Sonata Op. 6	Pág. 248
Ejemplo 196	Mendelssohn, Sonata Op. 6	Pág. 248
Ejemplo 197	Mendelssohn, Sonata Op. 6	Pág. 249
Ejemplo 198	Mendelssohn, Sonata Op. 6. 2° movimiento	Pág. 250
Ejemplo 199	Mendelssohn, Op.21 (1826). Reexpsición	Pág. 250
Ejemplo 200	Mendelssohn, Sonata Op. 6	Pág. 251
Ejemplo 201	Mendelsoohn, Sonata Op. 6	Pág.251
Ejemplo 202	Beethoven, Sonata Op. 10	Pág. 252
Ejemplo 203	Betthoven, Sonata Op.31 N° 2. 1°movimiento	Pág. 253
Ejemplo 204	Beethoven, Sonata Op.110. 3° movimiento	Pág. 253
Ejemplo 205	Mendelsoohn, Sonata Op. 6	Pág. 254
Ejemplo 206	Beethoven, Sonata Op.101	Pág. 254
Ejemplo 207	Mendelssohn, Sonata Op. 6	Pág. 255
Ejemplo 208	Mendelssohn, Sonata Op. 6	Pág. 255
Ejemplo 209	Schumann, Kreisleriana Op.16 (1837). N° 2	Pág. 256
Ejemplo 210	Mendelssohn, Sonata Op.6. Recitativo	Pág. 256
Ejemplo 211	Mendelssohn, Sonata Op.6.	Pág. 257
Ejemplo 212	Mendelssohn, Sonata Op.6.	Pág. 257
Ejemplo 213	Liszt, Rapsodia N° 5	Pág. 257
Ejemplo 214	C. Franck: Preludio, Coral y Fuga	Pág. 258
Ejemplo 215	Mendelssohn, Sonata Op.6	Pág. 258
Ejemplo 216	Mendelssohn, Sonata Op.6, 3° movimiento	Pág. 259
Ejemplo 217	Mendelssohn, Sonata Op.6, 1° movimiento	Pág. 259
Ejemplo 218	Mendelssohn, Sonata Op.6, 3° movimiento	Pág. 259
Ejemplo 219	Mendelssohn, Sonata Op.6, 1° movimiento	Pág. 259
Ejemplo 220	Beethoven, Sonata op.106, 3° movimiento	Pág. 260
Ejemplo 221	Liszt, Sonata en Si menor (1853) c. 301	Pág. 260
Ejemplo 222	Liszt, Sonata en Si menor	Pág. 261
Ejemplo 223	Mendelssohn, Sonata Op.6	Pág. 262
Ejemplo 224	Mendelssohn, Sonata Op.6	Pág. 262
Ejemplo 225	Mendelssohn, Sonata Op. 6	Pág. 263
Ejemplo 226	Guastavino, Sonata en Do sostenido menor (1946)	Pág. 265
Ejemplo 227	Mendelssohn, Sonata Op.6	Pág. 265
Ejemplo 228	Mendelssohn, Sonata Op.6	Pág. 266
Ejemplo 229	Mendelssohn, Sonata Op.6	Pág. 266
Ejemplo 230	Mendelssohn, Sonata Op.6	Pág. 267
Ejemplo 231	Weber, Sonata Op. 49	Pág. 267
Ejemplo 232	Mendelssohn, Concierto para violín Op.64, Finale	Pág. 267-8

Ejemplo 233	Mendelssohn, Sonata Op.6	Pág. 268
Ejemplo 234	Mendelssohn, Sonata Op.6	Pág. 269
Ejemplo 235	Mendelssohn, Sonata Op.6	Pág. 269
Ejemplo 236	Weber, Sonata Op. 39, 2° movimiento	Pág. 270
Ejemplo 237	Mendelssohn, Sonata Op.6	Pág. 271
Ejemplo 238	Mendelssohn, Cuarteto Op. 12, 1° movimiento	Pág. 272
Ejemplo 239	Mendelssohn, Sonata Op.6	Pág. 273
Ejemplo 240	Mendelssohn, Sonata Op.6	Pág. 273
Ejemplo 241	Beethoven, Sonata Op. 106-1° movimiento	Pág. 281
Ejemplo 242	Mendelssohn, Sonata Op. 106 – 1°movimiento	Pág. 282
Ejemplo 243	Beethoven, Sonata Op. 106-2° movimiento	Pág. 282
Ejemplo 244	Mendelssohn, Sonata Op. 106 – 2° movimiento	Pág. 283
Ejemplo 245	Mendelssohn, Sonata Op. 106	Pág. 285
Ejemplo 246	Mendelssohn, Op. 24 – Obertura	Pág. 286
Ejemplo 247	Mendelssohn, Die beide Neffen (1823)	Pág. 286
Ejemplo 248	Mendelssohn, Sueño de una noche de verano Opp. 21 y 61	Pág. 287
Ejemplo 249	Weber, Sonata Op. 24 – 1° movimiento	Pág. 288
Ejemplo 250	Schumann, Sonata Op. 11 – 1° movimiento	Pág. 288
Ejemplo 251	Mendelssohn, Sonata Op. 106	Pág. 290
Ejemplo 252	Mendelssohn, Frühlingslied Op. 19 N° 1 (c.1829)	Pág. 291
Ejemplo 253	Mendelssohn, Cuaerteto Op. 12, Canzonetta (1829)	Pág. 292
Ejemplo 254	Mendelssohn, Sonata Op. 106	Pág. 292
Ejemplo 255	Mendelssohn, Sonata Op. 106	Pág. 293
Ejemplo 256	Mendelssohn, Sonata Op. 106	Pág. 293
Ejemplo 257	Mendelssohn, Sonata Op. 106	Pág. 294
Ejemplo 258	Mendelssohn, Sonata Op. 106	Pág. 295
Ejemplo 259	Mendelssohn, Sonata Op. 106	Pág. 296
Ejemplo 260	Mendelssohn, Sonata Op. 106	Pág. 297
Ejemplo 261	Mendelssohn, Sonata Op. 106	Pág. 298
Ejemplo 262	Mendelssohn, Octeto Op. 20, Scherzo	Pág. 299
Ejemplo 263	Mendelssohn, Sonata Op. 106	Pág. 300
Ejemplo 264	Mendelssohn, Sonata Op. 106	Pág. 300
Ejemplo 265	Mendelssohn, Sonata Op. 106	Pág. 301
Ejemplo 266	Mendelssohn, Sonata Op. 106	Pág. 302
Ejemplo 267	Schumann, Kreisleriana Op. 16	Pág. 302
Ejemplo 268	Mendelssohn, Sonata Op. 106	Pág. 303
Ejemplo 269	Mendelssohn, Sonata Op. 106	Pág. 304
Ejemplo 270	Mendelssohn, Sonata Op. 106	Pág. 305
Ejemplo 271	Mendelssohn, Sonata Op. 106	Pág. 307
Ejemplo 272	Mendelssohn, Sonata Op. 106	Pág. 308
Ejemplo 273	Mendelssohn, Sonata Op. 106	Pág. 308
Ejemplo 274	Mendelssohn, Sonata Op. 106	Pág. 309
Ejemplo 275	Mendelssohn, Sonata Op. 106	Pág. 311
Ejemplo 276	Mendelssohn, Sonata Op. 106	Pág. 312
Ejemplo 277	Mendelssohn, Sonata Op. 106	Pág. 313
Ejemplo 278	Weber, Sonata Op. 39- Rondó	Pág. 314
Ejemplo 279	Weber, Euryanthe, Acto I, Escena 3	Pág. 315
Ejemplo 280	Mendelssohn, Sonata Op. 106	Pág. 315
Ejemplo 281	Schumann, Papilllons, Op. 2 N° 11 (1830-31)	Pág. 316

Ejemplo 282	Mendelssohn, Sonata Op. 106	Pág. 316
Ejemplo 283	Mendelssohn, Sonata Op. 106	Pág. 317
Ejemplo 284	Mendelssohn, Sonata Op. 106	Pág. 318
Ejemplo 285	Schumann, Papillons Op. 2 N° 11	Pág. 318
Ejemplo 286	Mendelssohn, Sonata Op. 106	Pág. 319
Ejemplo 287	Mendelssohn, Sonata Op. 106	Pág. 320
Ejemplo 288	Mendelssohn, Sonata Op. 106	Pág. 321
Ejemplo 289	Mendelssohn, Sonata Op. 106	Pág. 322
Ejemplo 290	Mendelssohn, Sonata Op. 106	Pág. 323
Ejemplo 291	Mendelssohn, Fuga en Mi bemol mayor	Pág. 326
Ejemplo 292	Mendelssohn, Fuga en Mi bemol mayor	Pág. 328
Ejemplo 293	Mendelssohn, Fuga en Mi bemol mayor	Pág. 329
Ejemplo 194	Mendelssohn, Fuga en Mi bemol mayor	Pág. 330
Ejemplo 295	Mendelssohn, Fantasía Op. 15	Pág. 336
Ejemplo 296	Chopin, Balada en Sol menor Op. 23 (1836)	Pág. 337
Ejemplo 297	Mendelssohn, Fantasía Op. 15	Pág. 337
Ejemplo 298	Mendelssohn, Fantasía Op. 15	Pág. 338
Ejemplo 299	Beethoven, Sonata Op. 109- 1° movimiento	Pág. 339
Ejemplo 300	Mendelssohn, Fantasía Op. 15	Pág. 340
Ejemplo 301	Mendelssohn, Sinfonía Escocesa Op. 50	Pág. 340
Ejemplo 302	Mendelssohn, Scherzo a Capricio	Pág. 340
Ejemplo 303	Grieg, Peer Gynt Op. 23-La muerte de Aase	Pág. 341
Ejemplo 304	Mendelssohn, Fantasía Op. 15-Presto agitato	Pág. 341
Ejemplo 305	Mendelssohn, Fantasía Op. 15-Adagio	Pág. 341
Ejemplo 306	Mendelssohn, Fantasía Op. 28-Andante-2° tema	Pág. 342
Ejemplo 307	Mendelssohn, Fantasía Op. 15	Pág. 342
Ejemplo 308	Mendelssohn, Fantasía Op. 15	Pág. 343
Ejemplo 309	Mendelssohn, Fantasía Op. 15	Pág. 344
Ejemplo 310	Mendelssohn, Fantasía Op. 15	Pág. 345
Ejemplo 311	Mendelssohn, Op. 16-1	Pág. 347
Ejemplo 312	Mendelssohn, Op. 16-1	Pág. 351
Ejemplo 313	Mendelssohn, Sinfonía en La menor, Escocesa Op. 56	Pág. 351
Ejemplo 314	Brahms, Intermezzo Op. 76	Pág. 352
Ejemplo 315	Fauré, Nocturno Op. 26	Pág. 353
Ejemplo 316	Brahms, Balada Op. 10 N° 1	Pág. 353
Ejemplo 317	Mendelssohn, Op. 16-1	Pág. 354
Ejemplo 318	Mendelssohn, Op. 16-1	Pág. 354
Ejemplo 319	Mendelssohn, Sinfonía en La mayor, Italiana Op. 90	Pág. 355
Ejemplo 320	Mendelssohn, Op. 16-1	Pág. 356
Ejemplo 321	Mendelssohn, Op. 16-1	Pág. 357
Ejemplo 322	Mendelssohn, Op. 16-1	Pág. 357-8
Ejemplo 323	Mendelssohn, Op. 16-1	Pág. 358
Ejemplo 324	Mendelssohn, Op. 16-2	Pág. 359
Ejemplo 325	Mendelssohn, Neue Liebe Op. 19 b N° 4	Pág. 360
Ejemplo 326	Mendelssohn, Neue Liebe Op. 19 b N° 4	Pág. 361
Ejemplo 327	Mendelssohn, Op. 16-2	Pág. 361
Ejemplo 238	Mendelssohn, Op. 16-2	Pág. 362
Ejemplo 329	Prokofiev, Sugestión diabólica Op.4	Pág. 362
Ejemplo 330	Mendelssohn, Op. 16-2	Pág. 362

Ejemplo 331	Mendelssohn, Op. 16-2	Pág. 363
Ejemplo 332	Mendelssohn, Op. 16-1	Pág. 363
Ejemplo 333	Mendelssohn, Op. 16-2	Pág. 364
Ejemplo 334	Mendelssohn, Op. 16-2	Pág. 364
Ejemplo 335	Mendelssohn, Op. 16-2	Pág. 365
Ejemplo 336	Mendelssohn, Op. 16-2	Pág. 365
Ejemplo 337	Liszt, Anees de Pelegrinage, Orage (1855)	Pág. 366
Ejemplo 338	Mendelssohn, Op. 16-2	Pág. 366
Ejemplo 339	Mendelssohn, Auf den Wasser	Pág. 367
Ejemplo 340	Mendelssohn, Op. 16-3	Pág. 368
Ejemplo 341	Beethoven, Sonata Op. 90-2° movimiento	Pág. 369
Ejemplo 342	Schubert, Des Wandern Op. 25 N° 1 (1823)	Pág. 369
Ejemplo 343	Schubert, Wohin Op. 25 N° 2 (1823)	Pág. 370
Ejemplo 344	Mendelssohn, Die Wasserfall (1825)	Pág. 370
Ejemplo 345	Mendelssohn, Op. 16-3	Pág. 371
Ejemplo 346	Mendelssohn, Mar calmo y feliz viaje Op. 27 (1828)	Pág. 371
Ejemplo 347	Mendelssohn, Op. 16-3	Pág. 372
Ejemplo 348	Mendelssohn, Op. 16-3	Pág. 373
Ejemplo 349	Mendelssohn, Op. 16-3	Pág. 373
Ejemplo 350	Mendelssohn, Fantasía Op. 28, Sonata escocesa	Pág. 380
Ejemplo 351	Mendelssohn, Sinfonía escocesa Op. 56- 3° movimiento	Pág. 380
Ejemplo 352	Mendelssohn, La bella Melusina Op. 32, 1° tema	Pág. 381
Ejemplo 353	Mendelssohn, La bella Melusina Op. 32, 2° tema	Pág. 381
Ejemplo 354	Mendelssohn La bella Melusina Op. 32, 3° tema	Pág. 382
Ejemplo 355	Mendelssohn, Fantasía Op. 28, Sonata escocesa	Pág. 382
Ejemplo 356	Mendelssohn, Las Hébridas Op. 26	Pág. 383
Ejemplo 357	Mendelssohn, Fantasía Op. 28, Sonata escocesa	Pág. 384
Ejemplo 358	Mendelssohn, Fantasía Op. 28, Sonata escocesa	Pág. 384
Ejemplo 359	Mendelssohn, Fantasía Op. 28, Sonata escocesa	Pág. 385
Ejemplo 361	Mendelssohn, Fantasía Op. 28, Sonata escocesa	Pág. 386
Ejemplo 361	Mendelssohn, Fantasía Op. 28, Sonata escocesa	Pág. 386
Ejemplo 362	Schubert, Conan D.200 (1815)	Pág. 387
Ejemplo 363	Mendelssohn, Fantasía Op. 28, Sonata escocesa	Pág. 387
Ejemplo 364	Liszt, Balada N° 2 2n Si menor	Pág. 387
Ejemplo 365	Mendelssohn, Fantasía Op. 28, Sonata escocesa	Pág. 388
Ejemplo 366	Mendelssohn, Sinfonía escocesa Op. 56-3° movimiento	Pág. 389
Ejemplo 367	Mendelssohn, Sinfonía escocesa Op. 56-3° movimiento	Pág. 390
Ejemplo 368	Mendelssohn, Ossianes Gesang, para barítono y orquesta	Pág. 390
Ejemplo 369	Mendelssohn, Fantasía Op. 28, Sonata escocesa	Pág. 391
Ejemplo 370	Mendelssohn, Las Hébridas Op. 26 (1830-32)	Pág. 391
Ejemplo 371	Mendelssohn, Fantasía Op. 28, Sonata escocesa	Pág. 392
Ejemplo 372	Mendelssohn, Sinfonía escocesa Op. 56	Pág. 392
Ejemplo 373	Mendelssohn, Fantasía Op. 28, Sonata escocesa	Pág. 393
Ejemplo 374	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 67 N° 6	Pág. 394
Ejemplo 375	Mendelssohn, Fantasía Op. 28, Sonata escocesa	Pág. 395
Ejemplo 376	Mendelssohn, Fantasía Op. 28, Sonata escocesa	Pág. 396
Ejemplo 377	Mendelssohn, Mar calmo y feliz viaje Op. 27	Pág. 396
Ejemplo 378	Mendelssohn, Fantasía Op. 28, Sonata escocesa	Pág. 396
Ejemplo 379	Mendelssohn, Fantasía Op. 28, Sonata escocesa	Pág. 397

Ejemplo 380	Mendelssohn, Variations serieuses Op. 54	Pág. 397
Ejemplo 381	Mendelssohn, Concierto par violín y orquesta Op. 64	Pág. 397
Ejemplo 382	Mendelssohn, Fantasía Op. 28, Sonata escocesa	Pág. 398
Ejemplo 383	Mendelssohn, Fantasía Op. 28, Sonata escocesa	Pág. 400
Ejemplo 384	Mozart, Sonata en Fa mayor K.323-3° movimiento	Pág. 401
Ejemplo 385	Beethoven, Sonata Op. 81 a- 3° movimiento	Pág. 401
Ejemplo 386	Mendelssohn, Fantasía Op. 28, Sonata escocesa	Pág. 402
Ejemplo 387	Mendelssohn, Fantasía Op. 28, Sonata escocesa	Pág.402
Ejemplo 388	Mendelssohn, Sinfonía Escocesa Op. 56- 2° tema	Pág. 402
Ejemplo 389	Schubert, An Schwanger Kronos Op. 19 N° 2	Pág. 403
Ejemplo 390	Mendelssoh, Reiterlied	Pág. 403
Ejemplo 391	Mendelssohn, Fantasía Op. 28, Sonata escocesa	Pág. 404
Ejemplo 392	Mendelssohn, Fantasía Op. 28, Sonata escocesa	Pág. 405
Ejemplo 393	Mendelssohn, Fantasía Op. 28, Sonata escocesa	Pág. 405
Ejemplo 394	Mendelssohn, Trio Op. 49	Pág. 405
Ejemplo 395	Mendelssohn, Fantasía Op. 28, Sonata escocesa	Pág. 406
Ejemplo 396	Mendelssohn, Fantasía Op. 28, Sonata escocesa	Pág. 407
Ejemplo 397	Mendelssohn, Fantasía Op. 28, Sonata escocesa	Pág. 407
Ejemplo 398	Mendelssohn, Fantasía Op. 28, Sonata escocesa	Pág. 408
Ejemplo 399	Mendelssohn, Sinfonía Escocesa Op. 56- 1° movimiento	Pág. 409
Ejemplo 400	Mendelssohn, Fantasía Op. 28, Sonata escocesa	Pág. 410
Ejemplo 401	Beethoven, Sonata Op. 57- 1° movimiento	Pág. 410
Ejemplo 402	Weber, Konzertstück Op. 79	Pág. 411
Ejemplo 403	Mendelssohn, Sinfonía Escocesa Op. 56 (Finale)	Pág. 411
Ejemplo 404	Mendelssohn, Fantasía Op. 28, Sonata escocesa	Pág. 412
Ejemplo 405	Mendelssohn, Fantasía Op. 28, Sonata escocesa	Pág. 413
Ejemplo 406	Mendelssohn, Andante y Canon en Re mayor	Pág. 421
Ejemplo 407	Mendelssohn, Andante y Canon en Re mayor	Pág. 422
Ejemplo 408	Mendelssohn, Andante y Canon en Re mayor	Pág. 422
Ejemplo 409	Mendelssohn, Andante y Canon en Re mayor	Pág. 422
Ejemplo 410	Mendelssohn, Andante y Canon en Re mayor	Pág. 423
Ejemplo 411	Mendelssohn, Andante y Canon en Re mayor	Pág. 423
Ejemplo 412	Mendelssohn, Andante y Canon en Re mayor	Pág. 424
Ejemplo 413	Mendelssohn, Andante y Canon en Re mayor	Pág. 424
Ejemplo 414	Mendelssohn, Romanza sin palabras MWV U 68	Pág. 425
Ejemplo 415	Mendelssohn, Romanza sin palabras MWV U 68	Pág. 426
Ejemplo 416	Mendelssohn, Romanza sin palabras MWV U 68	Pág. 427
Ejemplo 417	Mendelssohn, Hoja de Album MWV U 75	Pág. 428
Ejemplo 418	Mendelssohn, Hoja de Album MWV U 75	Pág. 430
Ejemplo 419	Mendelssohn, Andante MWV U 76	Pág. 432
Ejemplo 420	Mendelssohn, Andante maestoso MWV U 81	Pág. 433
Ejemplo 421	Mendelssohn, Andante maestoso MWV U 81	Pág. 434
Ejemplo 422	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 19 N° 1	Pág. 440
Ejemplo 423	Mendelssohn, Abschied	Pág. 440
Ejemplo 424	Beethoven, Sonata Op. 2 N° 3- Adagio	Pág. 441
Ejemplo 425	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 19 N° 1	Pág. 441
Ejemplo 426	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 19 N° 1	Pág. 442
Ejemplo 427	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 19 N° 1	Pág. 442
Ejemplo 428	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 19 N° 1	Pág. 443

Ejemplo 429	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 19 N° 1	Pág. 444
Ejemplo 430	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 19 N° 1	Pág. 445
Ejemplo 431	Schumann, Kreisleriana Op. 16	Pág. 445
Ejemplo 432	Bizet, Los pescadores de perlas, Acto I- Dúo Zurga-Nadir	Pág. 446
Ejemplo 433	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 19 N° 2	Pág. 447
Ejemplo 434	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 19 N° 2	Pág. 448
Ejemplo 435	Mendelssohn, Winterlied	Pág. 449
Ejemplo 436	Mendelssohn, Jaglied Op. 84 N° 3	Pág. 451
Ejemplo 437	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 19 N° 3	Pág. 452
Ejemplo 438	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 19 N° 3	Pág. 452
Ejemplo 439	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 19 N° 3	Pág. 453
Ejemplo 440	Mendelssohn, Sinfonía italiana, Op. 90	Pág. 454
Ejemplo 441	Weber, Konzertstück Op. 79	Pág. 454
Ejemplo 442	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 19 N° 3	Pág. 454
Ejemplo 443	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 19 N° 3	Pág. 455
Ejemplo 444	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 19 N° 3	Pág. 456
Ejemplo 445	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 19 N° 3	Pág. 456
Ejemplo 446	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 19 N° 4	Pág. 457
Ejemplo 447	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 19 N° 4	Pág. 457
Ejemplo 448	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 19 N° 4	Pág. 458
Ejemplo 449	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 19 N° 5	Pág. 459
Ejemplo 450	Chopin, Scherzo Op. 20	Pág. 460
Ejemplo 451	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 19 N° 5	Pág. 460
Ejemplo 452	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 19 N° 5	Pág. 461
Ejemplo 453	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 19 N° 5	Pág. 461
Ejemplo 454	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 19 N° 5	Pág. 462
Ejemplo 455	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 19 N° 5	Pág. 463
Ejemplo 456	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 19 N° 5	Pág. 464
Ejemplo 457	Rossini, Cavatina Ecco ridente in cielo	Pág. 466
Ejemplo 458	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 19 N° 6	Pág. 467
Ejemplo 459	Donizetti, Aria de Alfonso Vien Leonora	Pág. 468
Ejemplo 460	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 19 N° 6	Pág. 468
Ejemplo 461	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 19 N° 6	Pág. 468
Ejemplo 462	Chopin, Sonata Op. 58 (Finale)	Pág. 469
Ejemplo 463	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 19 N° 6	Pág. 469
Ejemplo 464	Schubert, Momento Musical Op. 94 N° 2	Pág. 470
Ejemplo 465	Mendelssohn, Rondó Caprichoso	Pág. 475
Ejemplo 466	Haendel, Comfort Thy de El Mesías	Pág. 476
Ejemplo 467	Mendelssohn, Rondó Caprichoso	Pág. 477
Ejemplo 468	Mendelssohn, Rondó Caprichoso	Pág. 478
Ejemplo 469	Mendelssohn, Rondó Caprichoso	Pág. 479
Ejemplo 470	Mendelssohn, Rondó Caprichoso	Pág. 479
Ejemplo 471	Mendelssohn, Rondó Caprichoso	Pág. 480
Ejemplo 472	Weber, Konzertstück Op. 79	Pág. 480
Ejemplo 473	Mendelssohn, Rondó Caprichoso	Pág. 481
Ejemplo 474	Mendelssohn, Rondó Caprichoso	Pág. 482
Ejemplo 475	Liszt, Mefisto-Vals	Pág. 482
Ejemplo 476	Martucci, Scherzino	Pág. 483
Ejemplo 477	Prokofiev, Scherzo Op. 12 N° 10	Pág. 483

Ejemplo 478 Chauson, Quelques danses Op. 26 Pág. 485
Ejemplo 479 Mendelssohn, Rondó Caprichoso Pág. 486
Ejemplo 480 Mendelssohn, Rondó Caprichoso Pág. 487
Ejemplo 481 Mendelssohn, Rondó Caprichoso Pág. 488
Ejemplo 482 Mendelssohn, Rondó Caprichoso Pág. 489
Ejemplo 483 Mendelssohn, Rondó Caprichoso Pág. 491
Ejemplo 484 Mendelssohn, Rondó Caprichoso Pág. 491
Ejemplo 485 Weber, Sonata Op. 49 Pág. 492
Ejemplo 486 Mendelssohn, Rondó Caprichoso Pág. 493
Ejemplo 487 Wagner, Tannhausr (Acto I Die Venusberg) Pág. 494
Ejemplo 488 Saint-Saëns, Concierto para piano y orquesta Op. 22 Pág. 494
Ejemplo 489 Prokofiev, Scherzo Op. 12 N° 10 Pág. 495
Ejemplo 490 Mendelssohn, Rondó Caprichoso Pág. 495
Ejemplo 491 Mendelssohn, Rondó Caprichoso Pág. 496
Ejemplo 492 Liszt, Gnomenreigen Pág.497
Ejemplo 493 Liszt, Gnomenreigen Pág. 498
Ejemplo 494 Mendelssohn, Scherzo en Si menor Pág. 499
Ejemplo 495 Mendelssohn, Scherzo en Si menor Pág. 501
Ejemplo 496 Mendelssohn, Scherzo en Si menor Pág. 501
Ejemplo 497 Mendelssohn, Scherzo en Si menor Pág. 502
Ejemplo 498 Mendelssohn, Scherzo en Si menor Pág. 502
Ejemplo 499 Mendelssohn, Scherzo en Si menor Pág. 503

CAPÍTULO 6

Ejemplo 500 Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 30 N° 1 Pág. 525
Ejemplo 501 Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 30 N° 1 Pág. 526
Ejemplo 502 Bellini, I puritani (Aria Quella voce soave) Pág. 527
Ejemplo 503 Chopin, Mazurka Op. 24 N° 1 Pág. 527
Ejemplo 504 Bellini, La Sonnambula (Dúo Prendi, l´anel ti dono) Pág. 527
Ejemplo 505 Mendelssohn, Sinfonía italiana Op. 90 Pág. 528
Ejemplo 506 Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 30 N° 1 Pág. 528
Ejemplo 507 Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 30 N° 1 Pág. 529
Ejemplo 508 Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 30 N° 1 Pág. 530
Ejemplo 509 Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 30 N° 1 Pág. 530
Ejemplo 510 Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 30 N° 2 Pág. 532
Ejemplo 511 Donizetti, L´elisir d´amor (introduzzione e cabaletta) Pág. 532
Ejemplo 512 Mendelssohn, Romanza sin palab ras Op. 19 N° 5 Pág. 532
Ejemplo 513 Mendelssohn, Pagenlied Pág. 533
Ejemplo 514 Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 30 N° 2 Pág. 534
Ejemplo 515 Alessandro Scarlatti, Aria Spesso Vibra Pág. 535
Ejemplo 516 Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 30 N° 2 Pág. 535
Ejemplo 517 Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 30 N° 2 Pág. 536
Ejemplo 518 Tchaikovsky, Variaciones en Fa mayor Op. 9 Pág. 537
Ejemplo 519 Mendelssohn, Sinfonía Italiana Op. 90 Pág. 537
Ejemplo 520 Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 30 N° 3 Pág. 538
Ejemplo 521 Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 30 N° 3 Pág. 539
Ejemplo 522 Mendelssohn Lieblingsplätzchen Op. 99 N° 3 Pág. 539
Ejemplo 523 Schubert, Wanderers Nachtlied Op. 93 N° 3 Pág. 539

Ejemplo 524	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 30 N° 3	Pág. 540
Ejemplo 525	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 30 N° 3	Pág. 541
Ejemplo 526	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 30 N° 3	Pág. 542
Ejemplo 527	Liszt, Consolaciones – N° 4	Pág. 542
Ejemplo 528	Mendelssohn, Las bodas de Camacho (Fandango)	Pág. 544
Ejemplo 529	Schubert, Valses Nobles Op. 77	Pág. 544
Ejemplo 530	Romanzas sin palabras Op. 30 N° 4	Pág. 544
Ejemplo 531	Mendelssohn, Concierto para piano y orquesta Op. 40	Pág. 544
Ejemplo 532	Mendelssohn, Sueño de una noche de verano (Intermezzo)	Pág. 545
Ejemplo 533	Mendelssohn, Sueño de una noche de verano (Scherzo)	Pág. 547
Ejemplo 534	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 30 N° 5	Pág. 548
Ejemplo 535	Mendelssohn, Sinfonía Italiana Op. 90 (Andante)	Pág. 549
Ejemplo 536	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 30 N° 5	Pág. 549
Ejemplo 537	Schubert, Sonata en La menor Op. 165	Pág. 549
Ejemplo 538	Schubert, Das Wanderer Op. 26 N° 1	Pág. 550
Ejemplo 539	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 30 N° 5	Pág. 550
Ejemplo 540	Mendelssohn, Sinfonía Italiana Op. 90 (Andante)	Pág. 550
Ejemplo 541	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 30 N° 5	Pág. 551
Ejemplo 542	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 30 N° 5	Pág. 551
Ejemplo 543	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 30 N° 5	Pág. 552
Ejemplo 544	Mendelssohn, Salmo 114 Op. 51	Pág. 552
Ejemplo 545	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 30 N° 6	Pág. 554
Ejemplo 546	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 30 N° 6	Pág. 554
Ejemplo 547	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 30 N° 6	Pág. 555
Ejemplo 548	Chopin, Nocturno en Do sostenido menor	Pág. 555
Ejemplo 549	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 30 N° 6	Pág. 556
Ejemplo 550	Wagner, Tannhauser (Aria de Wolfram)	Pág. 556
Ejemplo 551	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 38 N° 1	Pág. 560
Ejemplo 552	Schumann, Noveletten Op. 21 N° 2	Pág. 560
Ejemplo 553	Schumann, Liederkreis Op. 39 N° 2	Pág. 561
Ejemplo 554	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 38 N° 1	Pág. 562
Ejemplo 555	Brahms, Op. 3 N° 1	Pág. 562
Ejemplo 556	Gounod, Fausto (Aria de Siebel)	Pág. 563
Ejemplo 557	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 38 N° 1	Pág. 564
Ejemplo 558	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 38 N° 1	Pág. 565
Ejemplo 559	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 38 N° 1	Pág. 565
Ejemplo 560	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 38 N° 1	Pág. 567
Ejemplo 561	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 38 N° 2	Pág. 567
Ejemplo 562	Mendelssohn, Herbslied Op. 84 N° 2	Pág. 569
Ejemplo 563	Mendelssohn, Vier trube Monden sind enflohn	Pág. 570
Ejemplo 564	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 38 N° 2	Pág. 571
Ejemplo 565	Bizet, 6 Chansons sans paroles- N° 4 Le Retour	Pág. 571
Ejemplo 566	Albéniz, Chants d´Espagne Op. 232, Córdoba	Pág. 572
Ejemplo 567	Poulenc, Promenades – N° 2	Pág. 572
Ejemplo 568	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 38 N° 3	Pág. 573
Ejemplo 569	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 38 N° 3	Pág. 574
Ejemplo 570	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 38 N° 3	Pág. 574
Ejemplo 571	Mendelssohn, Frühlingslied Op. 47 N° 3	Pág. 575
Ejemplo 572	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 38 N° 3	Pág. 575

Ejemplo 573	Liszt, Esudio de concierto N° 3 Un sospiro	Pág. 576
Ejemplo 574	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 38 N° 3	Pág. 576
Ejemplo 575	Mendelssohn, Frühlingslied Op. 47 N° 3	Pág. 577
Ejemplo 576	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 38 N° 3	Pág. 578
Ejemplo 577	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 38 N° 4	Pág. 579
Ejemplo 578	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 38 N° 4	Pág. 579
Ejemplo 579	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 38 N° 4	Pág. 580
Ejemplo 580	Mendelssohn, Pilgerspruch Op. 8 N° 9	Pág. 580
Ejemplo 581	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 38 N° 4	Pág. 581
Ejemplo 582	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 38 N° 5	Pág. 582
Ejemplo 583	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 38 N° 5	Pág. 582
Ejemplo 584	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 38 N° 5	Pág. 583
Ejemplo 585	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 38 N° 5	Pág. 584
Ejemplo 586	Mendelssohn, Sinfonía Escocesa Op. 56	Pág. 585
Ejemplo 587	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 38 N° 5	Pág. 586
Ejemplo 588	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 38 N° 5	Pág. 587
Ejemplo 589	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 38 N° 5	Pág. 588
Ejemplo 590	Albéniz, Suite española Op. 47, Asturias	Pág. 588
Ejemplo 591	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 38 N° 5	Pág. 589
Ejemplo 592	Mendelssohn, “Reiselied” Op. 34 N° 6	Pág. 590
Ejemplo 593	Rachmaninov, Etudes Tableaux Op. 33 N° 1	Pág. 591
Ejemplo 594	Mendelssohn, Reiselied Op. 34 N° 6	Pág. 592
Ejemplo 595	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 38 N° 5	Pág. 593
Ejemplo 596	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 38 N° 6	Pág.593
Ejemplo 597	Schumann, Romanza Op. 28 N° 2	Pág. 594
Ejemplo 598	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 38 N° 6	Pág. 595
Ejemplo 599	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 38 N° 6	Pág. 595
Ejemplo 600	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 38 N° 6	Pág. 596
Ejemplo 601	Mendelssohn, Der Blumenstrauss Op. 47 N° 5	Pág. 598
Ejemplo 602	Mendelssohn, Klavierstuck N° 1 en Si bemol mayor	Pág. 599
Ejemplo 603	Mendelssohn, Bei der Wiege Op. 47 N° 6	Pág. 600
Ejemplo 604	Mendelssohn, Klavierstück N 1 en Si bemol mayor	Pág. 600
Ejemplo 605	Mendelssohn, Klavierstück N 2 en Sol menor	Pág. 601
Ejemplo 606	Mendelssohn, Klavierstück N 2 en Sol menor	Pág. 602
Ejemplo 607	Mozart. Sonata K.310 (Presto)	Pág. 603
Ejemplo 608	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 85 N° 2	Pág. 603
Ejemplo 609	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 85 N° 2	Pág. 604
Ejemplo 610	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 85 N° 2	Pág. 605
Ejemplo 611	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 85 N° 2	Pág. 606
Ejemplo 612	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 85 N° 3	Pág. 608
Ejemplo 613	Mendelssohn, Suleika II Op. 57 N° 3	Pág. 608
Ejemplo 614	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 85 N° 3	Pág. 609
Ejemplo 615	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 85 N° 3	Pág. 609
Ejemplo 616	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 85 N° 3	Pág. 610
Ejemplo 617	Mendelssohn, Duetto sin palabras	Pág. 611
Ejemplo 618	Mendelssohn, Herbstlied Op. 63 N° 4	Pág. 611
Ejemplo 619	Mendelssohn, Barcarola en La mayor	Pág. 612
Ejemplo 620	Chopin, Nocturno Op. 37 N° 2	Pág. 613
Ejemplo 621	Mendelssohn, Barcarola en La mayor	Pág. 613

Ejemplo 622	Bellini, La Sonnambula (Dúo Prendi l´anel ti dono)	Pág. 613
Ejemplo 623	Mandelssohn, Barcarola en La mayor	Pág. 614
Ejemplo 624	Martucci, Barcarola en La bemol mayor	Pág. 615
Ejemplo 625	Mendelssohn Im Walde	Pág. 615
Ejemplo 626	Mendelssohn, Allegretto en La mayor	Pág. 616
Ejemplo 627	Mendelssohn, Allegretto en La mayor	Pág. 616
Ejemplo 628	Mendelssohn, Allegretto en La mayor	Pág. 617
Ejemplo 629	Mendelssohn, Capricho Op. 33 N° 1	Pág. 629
Ejemplo 630	Mendelssohn, Capricho Op. 33 N° 1	Pág. 631
Ejemplo 631	Mendelssohn, Sinfonía Escocesa Op. 56 (4° mivmiento)	Pág. 631
Ejemplo 632	Mendelssohn, Capricho Op. 33 N° 1	Pág. 632
Ejemplo 633	Schumann, Intermezzo Op. 4 N° 6	Pág. 632
Ejemplo 634	Mendelssohn, Capricho Op. 33 N° 1	Pág. 633
Ejemplo 635	Mendelssohn, Sinfonía escocesa Op. 56 (4° movimiento)	Pág. 633
Ejemplo 636	Mendelssohn, Capricho Op. 33 N° 1	Pág. 634
Ejemplo 637	Mendelssohn, Obertura Ruy Blas Op. 95	Pág. 634
Ejemplo 638	Mendelssohn, Capricho Op. 33 N° 1	Pág. 635
Ejemplo 639	Mendelssohn, Sinfonía italiana Op. 90 (4° movimiento)	Pág. 635
Ejemplo 640	Mendelssoh, Sinfonía escocesa Op. 56 (4° movimiento)	Pág. 636
Ejemplo 641	Saint-Saëns, Concierto N° 2 Op. 22 (Presto)	Pág. 636
Ejemplo 642	Mendelssohn, Capricho Op. 33 N° 1	Pág. 637
Ejemplo 643	Mendelssohn. Athalie Op. 74 (Obertura)	Pág. 637
Ejemplo 644	Mendelssohn, Capricho Op. 33 N° 1	Pág. 638
Ejemplo 645	Mendelssohn, Capricho Op. 33 N° 1	Pág. 639
Ejemplo 646	Mendelssohn, Capricho Op. 33 N° 2	Pág. 641
Ejemplo 647	Mendelssohn, Capricho Op. 33 N° 2	Pág. 641
Ejemplo 648	Mendelssohn Der Bettler	Pág. 642
Ejemplo 649	Mendelssohn, Capricho Op. 33 N° 2	Pág. 642
Ejemplo 650	Mendelssohn, Capricho Op. 33 N° 2	Pág. 642
Ejemplo 651	Mendelssohn, Capricho Op. 33 N° 2	Pág. 643
Ejemplo 652	Chopin, Ballade Op. 47 (1841)	Pág. 644
Ejemplo 653	Mendelssohn, Capricho Op. 33 N° 2	Pág. 644
Ejemplo 654	Mendelssohn, La bella Melusina Op. 32	Pág. 644
Ejemplo 655	Mendelssohn, La bella Melusina Op. 32	Pág. 645
Ejemplo 656	Mendelssohn, Capricho Op. 33 N° 2	Pág. 645
Ejemplo 657	Mendelssohn, Sinfonía Escocesa Op.56(Allegro Maestoso)	Pág. 646
Ejemplo 658	Mendelssohn, Capricho Op. 33 N° 2	Pág. 646
Ejemplo 659	Wagner, El oro del Rin	Pág. 647
Ejemplo 660	Wagner, El oro del Rin	Pág. 647
Ejemplo 661	Mendelssohn, Capricho Op. 33 N° 2	Pág. 648
Ejemplo 662	Mendelssohn, Capricho Op. 33 N° 2	Pág. 648
Ejemplo 663	Mendelssohn, Capricho Op. 33 N° 2	Pág. 649
Ejemplo 664	Mendelssohn, Capricho Op. 33 N° 2	Pág. 650
Ejemplo 665	Mendelssohn, Capricho Op. 33 N° 2	Pág. 651
Ejemplo 666	Schumann, Humoresque Op. 20	Pág. 652
Ejemplo 667	Mendelssohn, Capricho Op. 33 N° 3	Pág. 652
Ejemplo 668	Mendelssohn, Paulus Op. 36 (N° 2)	Pág. 652
Ejemplo 669	Mendelssohn, Paulus Op. 36 (N° 11)	Pág. 653
Ejemplo 670	Mendelssohn, Capricho Op. 33 N° 3	Pág. 653

Ejemplo 671	Mendelssohn, Capricho Op. 33 N° 3	Pág. 654
Ejemplo 672	Mendelssohn, Capricho Op. 33 N° 3	Pág. 654
Ejemplo 673	Mendelssohn, Capricho Op. 33 N° 3	Pág. 655
Ejemplo 674	Debussy, Children´s Corner N° 4	Pág. 655
Ejemplo 675	Mendelssohn, Capricho Op. 33 N° 3	Pág. 656
Ejemplo 676	Mendelssohn, Capricho Op. 33 N° 3	Pág. 656
Ejemplo 677	Mendelssohn, Capricho Op. 33 N° 3	Pág. 656
Ejemplo 678	Mendelssohn, Scherzo a Capriccio	Pág. 663
Ejemplo 679	Mendelssohn, Scherzo a Capriccio	Pág. 664
Ejemplo 680	Mendelssohn, Edipo en Colona Op. 93	Pág. 664
Ejemplo 681	Chopin, Ballade Op. 38	Pág. 665
Ejemplo 682	Mendelssohn, Scherzo a Capriccio	Pág. 665
Ejemplo 683	Brahms, Scherzo Op. 4	Pág. 666
Ejemplo 684	Mendelssohn, “Winterlied” Op. 19 b N° 4	Pág. 667
Ejemplo 685	Mendelssohn, Scherzo a Capriccio	Pág. 668
Ejemplo 686	Rachmaninof, Preludio Op. 32 N° 2	Pág. 669
Ejemplo 687	Mendelssohn, Scherzo a Capriccio	Pág. 670
Ejemplo 688	Mendelssohn, Scherzo a Capriccio	Pág. 670
Ejemplo 689	Schumann, Kreislariana Op 16 (N° 8)	Pág. 671
Ejemplo 690	Mendelssohn, Weiter, rastlos, atemlos!	Pág. 672
Ejemplo 691	Mendelssohn, Scherzo a Capriccio	Pág. 672
Ejemplo 692	Mendelssohn, Scherzo a Capriccio	Pág. 673
Ejemplo 693	Schubert, Cuarteto en Re menor D.810	Pág. 674
Ejemplo 694	Mendelssohn, Scherzo a Capriccio	Pág. 674
Ejemplo 695	Schubert, Cuarteto en re menor D. 810	Pág. 675
Ejemplo 696	Mendelssohn, Scherzo a Capriccio	Pág. 675
Ejemplo 697	Wagner, El oro del Rin (1854)	Pág. 677
Ejemplo 698	Mendelssohn Albumblatt Op. 117	Pág. 678
Ejemplo 699	Chopin, Balada en Sol menor Op. 23	Pág. 678
Ejemplo 700	Mendelssohn Albumblatt Op. 117	Pág. 679
Ejemplo 701	Mendelssohn, Cuarteto en Mi menor Op. 44 N° 2	Pág. 679
Ejemplo 702	Mendelssohn Albumblatt Op. 117	Pág. 680
Ejemplo 703	Mendelssohn Albumblatt Op. 117	Pág. 680
Ejemplo 704	Mendelssohn, Capricho Op. 118	Pág. 681
Ejemplo 705	Mendelssohn, Capricho Op. 118	Pág. 681
Ejemplo 706	Mendelssohn, Capricho Op. 118	Pág. 682
Ejemplo 707	Mendelssohn, Capricho Op. 118	Pág. 682
Ejemplo 708	Mendelssohn, Andante cantábile e presto agitato Op. 118	Pág. 683
Ejemplo 709	Mendelssohn, Andante cantábile e presto agitato Op. 118	Pág. 684
Ejemplo 710	Mendelssohn, Andante cantábile e presto agitato Op. 118	Pág. 684
Ejemplo 711	Mendelssohn, Antigone Op. 55 (1841)	Pág. 685
Ejemplo 712	Mendelssohn, Andante cantábile e presto agitato Op. 118	Pág. 685
Ejemplo 713	Mendelssohn, Andante cantábile e presto agitato Op. 118	Pág. 686
Ejemplo 714	Mendelssohn, Andante cantábile e presto agitato Op. 118	Pág. 686
Ejemplo 715	Mendelssohn, Andante cantábile e presto agitato Op. 118	Pág. 686
Ejemplo 716	Meyeerbeer, Les Hugonots, Acto I (1836)	Pág. 697
Ejemplo 717	Donizetti, La Favorita, Preludio al Acto I (1839-40)	Pág. 697
Ejemplo 718	J.. Bach, El clave bien temperado Preludio y fuga VIII	Pág. 698
Ejemplo 719	Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 1b	Pág. 698

Ejemplo 720	Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 1b	Pág. 699
Ejemplo 721	Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 1b	Pág. 700
Ejemplo 722	Ravel, Le Tombeau de Couperin, Fuga	Pág. 701
Ejemplo 723	Mendelssohn, Cuarteto Op. 13 (2° movimiento)	Pág. 702
Ejemplo 724	Franck, Preludio coral y fuga - Fuga	Pág. 702
Ejemplo 725	Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 1b	Pág. 702
Ejemplo 726	Beethoven, Sonata Op. 111, 1° movimiento	Pág. 703
Ejemplo 727	Beethoven, Sonata Op. 111, 1° movimiento	Pág. 704
Ejemplo 728	Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 1 b	Pág. 704
Ejemplo 729	Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 1 b	Pág. 704
Ejemplo 730	Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 1 b	Pág. 705
Ejemplo 731	Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 1 b	Pág. 706
Ejemplo 732	Beethoven, Sonata Op. 111, 1° movimiento	Pág. 706
Ejemplo 733	Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 1 b	Pág. 707
Ejemplo 734	Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 1 b	Pág. 709
Ejemplo 735	Saint-Saëns, Estudio Op. 52 N° 3 (Preludio y Fuga)	Pág. 711
Ejemplo 736	Debussy, Preludes I N° 10 (“La catedral sumergida”)	Pág. 711
Ejemplo 737	Fauré, Fuga en La menor, Op. 8 N° 3	Pág. 712
Ejemplo 738	Thalberg, Fantasía sobre Mose de Rossini Op. 33 (1835)	Pág. 713
Ejemplo 739	Mendelssohn, Preludio Op. 35 N° 1	Pág. 713
Ejemplo 740	Mendelssohn, Preludio Op. 35 N° 1	Pág. 714
Ejemplo 741	Debussy, Estampes- Jardins sous la pluie	Pág. 715
Ejemplo 742	Franck, Preludio coral y fuga - Preludio	Pág. 716
Ejemplo 743	Rachmaniniv, Preludio Op. 23 N° 7	Pág. 716
Ejemplo 744	Mendelssohn, Preludio Op. 35 N° 1	Pág. 717
Ejemplo 745	Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 2	Pág. 720
Ejemplo 746	Fauré, Fuga Op. 84 N° 3	Pág. 722
Ejemplo 747	Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 2	Pág. 722
Ejemplo 748	Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 2	Pág. 723
Ejemplo 749	Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 2	Pág. 723
Ejemplo 750	Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 2	Pág. 724
Ejemplo 751	Fauré, Fuga Op. 84 N° 3	Pág. 725
Ejemplo 752	Shostakovich, Preludio y Fuga Op. 81 N° 9-Fuga	Pág. 725
Ejemplo 753	Ejemplo 748: Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 2	Pág. 726
Ejemplo 754	Mendelssohn, “Paulus”	Pág. 726-27
Ejemplo 755	Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 2	Pág. 728
Ejemplo 756	Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 2	Pág. 729
Ejemplo 757	Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 2	Pág. 729
Ejemplo 758	Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 2	Pág. 730
Ejemplo 759	Mendelssohn, Preludio Op.35 N° 2	Pág. 732
Ejemplo 760	Mendelssohn, Preludio Op.35 N° 2	Pág. 732
Ejemplo 761	Mendelssohn, Preludio Op.35 N° 2	Pág. 733
Ejemplo 762	Mendelssohn, Preludio Op.35 N° 2	Pág. 734
Ejemplo 763	Mendelssohn, Preludio Op.35 N° 2	Pág. 734
Ejemplo 764	Mendelssohn, Preludio Op.35 N° 2	Pág. 735
Ejemplo 765	Mendelssohn, Preludio Op.35 N° 2	Pág. 736
Ejemplo 766	Mendelssohn, Preludio Op.35 N° 2	Pág. 736
Ejemplo 767	Mendelssohn, Capricho para Cuarteto de cuerdas	Pág. 737
Ejemplo 768	Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 3	Pág. 738

Ejemplo 769	Schumann Kreisleriana Op. 16	Pág. 739
Ejemplo 770	Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 3	Pág. 739
Ejemplo 771	Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 3	Pág. 740
Ejemplo 772	Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 3	Pág. 741
Ejemplo 773	Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 3	Pág. 742
Ejemplo 774	Mendelssohn, Elías Op. 70 (N° 25-Coro)	Pág. 742
Ejemplo 775	Puccini, Madamma Butterfly-Acto I (1904)	Pág. 743
Ejemplo 776	Mendelssohn, Preludio Op. 35 N° 3	Pág. 744
Ejemplo 777	Mendelssohn, Preludio Op. 35 N° 3	Pág. 745
Ejemplo 778	Mendelssohn, Preludio Op. 35 N° 3	Pág. 745
Ejemplo 779	Mendelssohn, Preludio Op. 35 N° 3	Pág. 746
Ejemplo 780	Mendelssohn, Preludio Op. 35 N° 3	Pág. 746
Ejemplo 781	Mendelssohn, Preludio Op. 35 N° 3	Pág. 747
Ejemplo 782	Mendelssohn, Preludio Op. 35 N° 3	Pág. 748
Ejemplo 783	Mendelssohn, Preludio Op. 35 N° 3	Pág. 749
Ejemplo 784	Mendelssohn, Preludio Op. 35 N° 3	Pág. 750
Ejemplo 785	Beethoven, Sonata Op. 110- Fuga	Pág. 751
Ejemplo 786	Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 4	Pág. 752
Ejemplo 787	Mendelssohn, Sinfonía de la Reforma Op. 107	Pág. 753
Ejemplo 788	Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 4	Pág. 754
Ejemplo 789	Mendelssohn, Cuarteto Op. 12- 1° movimiento	Pág. 755
Ejemplo 790	Verdi, Aida (Coro de sacerdotes, Acto I)	Pág. 755
Ejemplo 791	Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 4	Pág. 756
Ejemplo 792	Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 4	Pág. 756
Ejemplo 793	Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 4	Pág. 757
Ejemplo 794	Mendelssohn, Lauda Sion, Cantata Op. 73 (Finale)	Pág. 757
Ejemplo 795	Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 4	Pág. 758
Ejemplo 796	Franck, Preludio Coral y Fuga (1886)	Pág. 759
Ejemplo 797	Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 4	Pág. 759
Ejemplo 798	Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 4	Pág. 760
Ejemplo 799	Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 4	Pág. 761
Ejemplo 800	Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 4	Pág. 762
Ejemplo 801	Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 4	Pág. 762
Ejemplo 802	Mendelssohn, Preludio Op. 35 N° 4	Pág. 763
Ejemplo 803	Mendelssohn, Preludio Op. 35 N° 4	Pág. 764
Ejemplo 804	Mendelssohn, Preludio Op. 35 N° 4	Pág. 765
Ejemplo 805	Mendessohn, Fuga Op. 35 N° 5	Pág. 766
Ejemplo 806	Mendelssohn, Paulus- Coro (N° 29)	Pág. 767
Ejemplo 807	Mendelssohn, Variaciones serias	Pág. 767
Ejemplo 808	Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 5	Pág. 768
Ejemplo 809	Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 5	Pág. 768
Ejemplo 810	Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 5	Pág. 769
Ejemplo 811	Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 5	Pág. 769
Ejemplo 812	Mendelssohn, Paulus Op. 36 – Coro (N° 29)	Pág. 770
Ejemplo 813	Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 5	Pág. 772
Ejemplo 814	Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 5	Pág. 774
Ejemplo 815	Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 5	Pág. 775
Ejemplo 816	Mendelssohn, Paulus Aria (N° 16)	Pág. 776
Ejemplo 817	Mendelssohn, Sinfonía Reforma	Pág. 777

Ejemplo 818	Mendelsoohn, Preludio Op. 35 N° 5	Pág. 778
Ejemplo 818	Mendelsoohn, Preludio Op. 35 N° 5	Pág. 779
Ejemplo 820	Mendelsoohn, Preludio Op. 35 N° 5	Pág. 779
Ejemplo 821	Mendelsoohn, Preludio Op. 35 N° 5	Pág. 780
Ejemplo 822	Scriabin, Estudio Op. 2 N° 1	Pág. 781
Ejemplo 823	Mendelssohn, Preludio Op. 35 N° 5	Pág. 781
Ejemplo 824	Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 6	Pág. 783
Ejemplo 825	Brahms, Variaciones y Fuga sobre tema de Haendel	Pág. 783
Ejemplo 826	Beethoven, Gran Fuga Op. 133	Pág. 784
Ejemplo 827	Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 6	Pág. 784
Ejemplo 828	Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 6	Pág. 785
Ejemplo 829	Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 6	Pág. 786
Ejemplo 830	Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 6	Pág. 787
Ejemplo 831	Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 6	Pág. 787
Ejemplo 832	Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 6	Pág. 788
Ejemplo 833	Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 6	Pág. 789
Ejemplo 834	Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 6	Pág. 789
Ejemplo 835	Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 6	Pág. 790
Ejemplo 836	Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 6	Pág. 792
Ejemplo 837	Schubert, Ave Maria Op. 52 N° 6	Pág. 793
Ejemplo 838	Mendelssohn, Preludio Op. 35 N° 6	Pág. 793
Ejemplo 839	Fany Hensel, Preludio en Si bemol (1837)	Pág. 794
Ejemplo 840	Mendelssohn, Preludio Op. 35 N° 6	Pág. 794
Ejemplo 841	Schubert, Schwannengesang, Ständchen (N° 4)	Pág. 795
Ejemplo 842	Mendelssohn, Preludio Op. 35 N° 6	Pág. 795
Ejemplo 843	Mendelssohn, Preludio Op. 35 N° 6	Pág. 796
Ejemplo 844	Haendel, Fuga en La menor	Pág. 798
Ejemplo 845	Mendelssohn, Preludio y Fuga en Mi menor	Pág. 798
Ejemplo 846	Mendelssohn, Preludio y Fuga en Mi menor	Pág. 800
Ejemplo 847	Mendelssohn, Preludio y Fuga en Mi menor	Pág. 801
Ejemplo 848	Mendelssohn, Preludio y Fuga en Mi menor	Pág. 802
Ejemplo 849	Mendelssohn, Preludio y Fuga en Mi menor	Pág. 803
Ejemplo 850	Mendelssohn, Preludio y Fuga en Mi menor	Pág. 804
Ejemplo 851	Chopin, Estudio Op. 25 N° 5	Pág. 804
Ejemplo 852	Mendelssohn, Preludio y Fuga en Mi menor	Pág. 805
Ejemplo 853	Mendelssohn, Preludio y Fuga en Mi menor	Pág. 805
Ejemplo 854	Mendelssohn, Preludio y Fuga en Mi menor	Pág. 805
Ejemplo 855	Mendelssohn, Estudio en Fa menor	Pág. 807
Ejemplo 856	Mendelssohn, Estudio en Fa menor	Pág. 808
Ejemplo 857	Ravel, Sonatina (3° movimiento)	Pág. 809
Ejemplo 858	Tchaikovsky, Concierto Op. 23 (1° movimiento)	Pág. 809
Ejemplo 859	Mendelssohn, Preludio Op. 104a N° 1	Pág. 810
Ejemplo 860	Schumann, Fantasiestücke Op. 12 (N° 8)	Pág. 810
Ejemplo 861	Mendelssohn, Preludio Op. 104a N° 1	Pág. 810
Ejemplo 862	Mendelssohn, Preludio Op. 104a N° 1	Pág. 811
Ejemplo 863	Mendelssohn, Das Mádchens Klage	Pág. 812
Ejemplo 864	Mendelssohn, Salmo 114 Op. 51 (1839)	Pág. 812
Ejemplo 865	Liszt, Balada en Si menor	Pág. 813
Ejemplo 866	Wagner, El holandés errante (1843)	Pág. 814

Ejemplo 867 Mendelssohn, Preludio Op. 104a N° 2 Pág. 814
Ejemplo 868 Mendelssohn, Fantasía Op., 28 (1° movimiento) Pág. 815
Ejemplo 869 Mendelssohn, Preludio Op. 104a N° 2 Pág. 816
Ejemplo 870 Mendelssohn, Preludio Op. 104a N° 3 Pág. 816
Ejemplo 871 Mendelssohn, Preludio Op. 104a N° 3 Pág. 817
Ejemplo 872 Mendelssohn, Estudio Op. 104b N° 2 Pág. 818
Ejemplo 873 Schubert, Impromptu Op. 90 N° 2 Pág. 818
Ejemplo 874 Mendelssohn, Estudio Op. 104b N° 2 Pág. 819
Ejemplo 875 Thalberg, Fantasía sobre Mosé de Rossini Pág. 820
Ejemplo 876 Mendelssohn, Estudio Op. 104b N° 2 Pág. 821
Ejemplo 877 Mendelssohn, Estudio Op. 104b N° 2 Pág. 822
Ejemplo 878 Mendelssohn, Estudio Op. 104b N° 3 Pág. 823
Ejemplo 879 Schumann, Fantasiestücke Op. 12, N° 7 Pág. 823
Ejemplo 880 Mendelssohn, Estudio Op. 104b N° 3 Pág. 824
Ejemplo 881 Rachmaninov, Preludio Op. 32 N° 12 Pág. 824
Ejemplo 882 Mendelssohn, Estudio Op. 104b N° 3 Pág. 825
Ejemplo 883 Rachmaninov, Preludio Op. 32 N° 12 Pág. 825

CAPÍTULO 7

Ejemplo 884 Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 19 Nª 1 Pág. 835
Ejemplo 885 Mendelsoshn, Auf der Flugeln Gesange Op. 34 Nª 2 Pág. 836
Ejemplo 886 Schumann, Der NussbaumOp. 25 Nª 3 Pág. 837
Ejemplo 887 Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 53 Nª 1 Pág. 838
Ejemplo 888 Chopin, Nocturno Op, 32 Nª 2 Pág. 838
Ejemplo 889 Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 53 Nª 1 Pág. 839
Ejemplo 890 Schubert, Schwannengesang, D.957 Nª 2 Pág. 839
Ejemplo 891 Mendelssohn, Auf der Flugeln Gesange Op. 34 Nª 2 Pág. 840
Ejemplo 892 Liszt, “Les Cloches dans Geneve” Pág. 840
Ejemplo 893 Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 53 Nª 1 Pág. 841
Ejemplo 894 Mendelssohn,Marcha nupcial Pág. 841
Ejemplo 895 Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 53 Nª 1 Pág. 842
Ejemplo 896 Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 53 Nª 1 Pág. 844
Ejemplo 897 Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 53 Nª 1 Pág. 845
Ejemplo 898 Mendelssohn, Ich woll´ meine Liebe Op. 63 Nª 1 Pág. 846
Ejemplo 899 Schubert, Ungeduld Op. 25 Nª 9 Pág. 847
Ejemplo 900 Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 53 Nª 2 Pág. 848
Ejemplo 901 Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 53 Nª 2 Pág. 849
Ejemplo 902 Mendelssohn, Cuarteto con piano Op. 3 Pág. 849
Ejemplo 903 Mendelssohn, La bella Melusina Op. 32 Pág. 849
Ejemplo 904 Schumann, Sonata Op. 11- Aria Pág. 850
Ejemplo 905 Rachmaninov, Preludio Op. 23 N° 6 Pág. 850
Ejemplo 906 Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 53 Nª 2 Pág. 850
Ejemplo 907 Mendelssohn, Sueño de una noche de verano-Nocturno Pág. 851
Ejemplo 908 Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 53 Nª 2 Pág. 852
Ejemplo 909 Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 53 Nª 2 Pág. 852
Ejemplo 910 Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 53 Nª 2 Pág. 853
Ejemplo 911 Mendelssohn, Wasserfahrt (1840) Pág. 854
Ejemplo 912 Chopin, Preludio Op. 28 N° 24 Pág. 855

Ejemplo 913	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 53 N° 3	Pág. 855
Ejemplo 914	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 53 N° 3	Pág. 856
Ejemplo 915	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 53 N° 3	Pág. 856
Ejemplo 916	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 53 N° 3	Pág. 857
Ejemplo 917	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 53 N° 3	Pág. 857
Ejemplo 918	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 53 N° 3	Pág. 858
Ejemplo 919	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 53 N° 3	Pág. 858
Ejemplo 920	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 53 N° 3	Pág. 859
Ejemplo 921	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 53 N° 4	Pág. 861
Ejemplo 922	Mendelssohn, “Nachtlied” Op. 71 N° 6	Pág. 862
Ejemplo 923	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 53 N° 4	Pág. 863
Ejemplo 924	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 53 N° 4	Pág. 864
Ejemplo 925	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 53 N° 4	Pág. 866
Ejemplo 926	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 53 N° 4	Pág. 867
Ejemplo 927	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 53 N° 4	Pág. 868
Ejemplo 928	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 53 N° 4	Pág. 869
Ejemplo 929	Schumann, Intermezzi Op. 4	Pág. 870
Ejemplo 930	Wagner, Tannhauser	Pág. 870
Ejemplo 931	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 53 N° 5	Pág. 871
Ejemplo 932	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 53 N° 5	Pág. 871
Ejemplo 933	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 53 N° 6	Pág. 872
Ejemplo 934	Debussy Poissons d´or (Images II)	Pág. 873
Ejemplo 935	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 53 N° 6	Pág. 876
Ejemplo 936	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 53 N° 6	Pág. 878
Ejemplo 937	Prikofiev, Sugestión diabólica Op. 4	Pág. 879
Ejemplo 938	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 53 N° 6	Pág. 881
Ejemplo 939	Ravel, Miroirs – I Noctuelles	Pág. 882
Ejemplo 940	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 102 Nª 4	Pág. 883
Ejemplo 941	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 102 Nª 4	Pág. 884
Ejemplo 942	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 102 Nª 4	Pág. 884
Ejemplo 943	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 102 Nª 4	Pág. 885
Ejemplo 944	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 102 Nª 4	Pág. 885
Ejemplo 945	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 85 Nª 1	Pág. 887
Ejemplo 946	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 85 Nª 1	Pág. 887
Ejemplo 947	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 85 Nª 1	Pág. 889
Ejemplo 948	Bizet, Chansons sans paroles Nª 1 Le Matin	Pág. 889
Ejemplo 949	Mendelssohn, Romanza sin palabras en Fa mayor	Pág. 890
Ejemplo 950	Mendelssohn, Romanza sin palabras en Fa mayor	Pág. 890
Ejemplo 951	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 85 Nª 6	Pág. 891
Ejemplo 952	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 85 Nª 6	Pág. 892
Ejemplo 953	Mendelssohn, Ich hör ein Voglein	Pág. 892
Ejemplo 954	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 102 Nª 1	Pág. 893
Ejemplo 955	Mendelssohn, Da lieg` ichunter den Baume	Pág. 894
Ejemplo 956	Mendelssohn, Suleika I, Op. 34 Nª 4	Pág. 895
Ejemplo 957	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 102 Nª 1	Pág. 896
Ejemplo 958	Mendelssohn, Trio en Do menor Op. 66	Pág. 896
Ejemplo 959	Mendelssohn, Concierto para violín Op. 64	Pág. 897
Ejemplo 960	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 102 Nª 1	Pág. 897
Ejemplo 961	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 102 Nª 1	Pág. 897

Ejemplo 962	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 102 Nª 1	Pág. 898
Ejemplo 963	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 102 Nª 6	Pág. 899
Ejemplo 964	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 102 Nª 6	Pág. 900
Ejemplo 965	Mendelssohn, Variaciones Serias, Tema	Pág. 906
Ejemplo 966	Mendelssohn, Erwartung	Pág. 907
Ejemplo 967	Mendelssohn. Weiter, Rastlos, atelmos!	Pág. 907
Ejemplo 968	Liszt, Funerailles (1849)	Pág.908
Ejemplo 969	Mendelssohn, Sonata para viola y piano	Pág. 908
Ejemplo 970	Schumann, Sinfonía N° 1 Op. 38 (Scherzo)	Pág. 908
Ejemplo 971	Mendelssohn, Edipo en Colona Op. 93	Pág. 910
Ejemplo 972	Mendelssohn, Variaciones serias, Tema	Pág. 911
Ejemplo 973	Mendelssohn, Variaciones serias, Tema	Pág. 912
Ejemplo 974	Mendelssohn, “Edipo en Colona” Op. 93	Pág. 913
Ejemplo 975	Mendelssohn, Variaciones Serias, N°1	Pág. 915
Ejemplo 976	Mendelssohn, Variaciones Serias, N°1	Pág. 916
Ejemplo 977	Mendelssohn, Variaciones Serias, N°2	Pág. 917
Ejemplo 978	Mendelssohn, Variaciones Serias, N°2	Pág. 918
Ejemplo 979	Mendelssohn, Variaciones Serias, N°3	Pág. 919
Ejemplo 980	Mendelssohn, Variaciones Serias, N°3	Pág. 920
Ejemplo 981	Mendelssohn, Variaciones Serias, N°3	Pág. 921
Ejemplo 982	Mendelssohn, Variaciones Serias, N°4	Pág. 921
Ejemplo 983	Liszt, Sonata en Si menor (1853)	Pág. 922
Ejemplo 984	Mendelssohn, Variaciones Serias, N°4	Pág. 923
Ejemplo 985	Mendelssohn, Variaciones Serias, N°4	Pág. 923
Ejemplo 986	Hindemith, Ludus Tonalis Op. 37	Pág. 924
Ejemplo 987	Bartok, Suite Op. 1	Pág. 924
Ejemplo 988	Prokofiev, Sarcasmos Op. 17	Pág. 924
Ejemplo 989	Mendelssohn, Variaciones Serias, N°5	Pág. 925
Ejemplo 990	Mendelssohn, Variaciones Serias, N°5	Pág. 926
Ejemplo 991	Mendelssohn, Variaciones Serias, N°5	Pág. 916
Ejemplo 992	Mendelssohn, Variaciones Serias, N° 6	Pág. 928
Ejemplo 993	Mendelssohn, Variaciones Serias, N° 6	Pág. 929
Ejemplo 994	Mendelssohn, Variaciones Serias, N° 7	Pág. 930
Ejemplo 995	Mendelssohn, Variaciones Serias, N° 7	Pág. 930
Ejemplo 996	Mendelssohn, Variaciones Serias, N° 7	Pág. 930
Ejemplo 997	Mendelssohn, Variaciones Serias, N° 7	Pág. 931
Ejemplo 998	Mendelssohn, Variaciones Serias, N° 8	Pág. 932
Ejemplo 999	Mendelssohn, Variaciones Serias, N° 9	Pág. 933
Ejemplo 1000	Mendelssohn, Variaciones Serias, N° 9	Pág. 934
Ejemplo 1001	Debussy, Images I, Mouvement	Pág. 935
Ejemplo 1002	Saint Saëns, Concierto Op. 22, Presto	Pág. 935
Ejemplo 1003	Mendelssohn, Variaciones Serias, N° 10	Pág. 936
Ejemplo 1004	Mendelssohn, Variaciones Serias, N° 10	Pág. 937
Ejemplo 1005	Mendelssohn, Variaciones Serias, N° 10	Pág. 937
Ejemplo 1006	Mendelssohn, Variaciones Serias, N° 11	Pág. 938
Ejemplo 1007	Tchaikovsky, Variaciones en Fa mayor Op. 19	Pág. 939
Ejemplo 1008	Mendelssohn, Variaciones Serias, N° 12	Pág. 940
Ejemplo 1009	Liszt, Sonata Dante	Pág. 941
Ejemplo 1010	Mendelssohn, Variaciones Serias, N° 1	Pág. 942

Ejemplo 1011	Saint-Saëns, Estudio Op. 52 N° 3	Pág. 942
Ejemplo 1012	Mendelssohn, Variaciones Serias, N° 13	Pág. 943
Ejemplo 1013	Mendelssohn, Variaciones Serias, N° 13	Pág. 944
Ejemplo 1014	Mendelssohn, Variaciones Serias, N° 13	Pág. 944
Ejemplo 1015	Mendelssohn, Variaciones Serias, N° 13	Pág. 945
Ejemplo 1016	Mendelssohn, Variaciones Serias, N° 14	Pág. 946
Ejemplo 1017	Mendelssohn, Variaciones Serias, N° 14	Pág. 947
Ejemplo 1018	Mendelssohn, Variaciones Serias, N° 15	Pág. 948
Ejemplo 1019	Mendelssohn, Variaciones Serias, N° 16, 17 y Finale	Pág. 950
Ejemplo 1020	Saine-Saëns, Concierto Op. 22- Presto	Pág. 951
Ejemplo 1021	Mendelssohn, Variaciones Serias, N° 16, 17 y Finale	Pág. 951
Ejemplo 1022	Mendelssohn, Variaciones Serias, N° 16, 17 y Finale	Pág. 953
Ejemplo 1023	Mendelssohn, Antigone Op. 55	Pág. 953
Ejemplo 1024	Mendelssohn, Variaciones Serias, N° 16, 17 y Finale	Pág. 954
Ejemplo 1025	Mendelssohn, Variaciones Serias, N° 16, 17 y Finale	Pág. 955
Ejemplo 1026	Beethoven, Sonata Appassionata Op. 57	Pág. 955
Ejemplo 1027	Mendelssohn, Cuarteto Op. 80	Pág. 956
Ejemplo 1028	Bartok, Allegro Bárbaro (1911)	Pág. 957
Ejemplo 1029	Mendelssohn, Variaciones Serias, N° 16, 17 y Finale	Pág. 958
Ejemplo 1030	Mendelssohn, Variaciones Serias, N° 16, 17 y Finale	Pág. 958
Ejemplo 1031	Mendelssohn, Variaciones Serias, N° 16, 17 y Finale	Pág. 959
Ejemplo 1032	Mendelssohn, Variaciones Sentimentales, Tema	Pág. 961
Ejemplo 1033	Mendelssohn, Variaciones Sentimentales, Tema	Pág. 962
Ejemplo 1034	Mendelssohn, Variaciones Sentimentales, Tema	Pág. 962
Ejemplo 1035	Mendelssohn, Variaciones Sentimentales, Variación 1	Pág. 964
Ejemplo 1036	Mendelssohn, Variaciones Sentimentales, Variación 1	Pág. 965
Ejemplo 1037	Mendelssohn, Variaciones Sentimentales, Variación 2	Pág. 966
Ejemplo 1038	Mendelssohn, Variaciones Sentimentales, Variación 2	Pág. 967
Ejemplo 1039	Mendelssohn, Variaciones Sentimentales, Variación 3	Pág. 969
Ejemplo 1040	Mendelssohn, Variaciones Sentimentales, Variación 3	Pág. 971
Ejemplo 1041	Mendelssohn, Variaciones Sentimentales, Variación 3	Pág. 971
Ejemplo 1042	Mendelssohn, Variaciones Sentimentales, Variación 3	Pág. 972
Ejemplo 1043	Mussorgsky, Cuadros de una exposición (Tulleries)	Pág. 972-73
Ejemplo 1044	Mendelssohn, Variaciones Sentimentales, Variación 4	Pág. 973
Ejemplo 1045	Mendelssohn, Sinfonía Escocesa Op. 56	Pág. 974
Ejemplo 1046	Liszt, Bendición de Dios en la soledad	Pág. 974
Ejemplo 1047	Mendelssohn, Variaciones Sentimentales, Variación 4	Pág. 976
Ejemplo 1048	Mendelssohn, Variaciones Sentimentales, Variación 5	Pág. 976
Ejemplo 1049	Mendelssohn, Variaciones Sentimentales, Variación 5	Pág. 977
Ejemplo 1050	Mendelssohn, Variaciones Sentimentales, Variación 5	Pág. 978
Ejemplo 1051	Mendelssohn, Variaciones Sentimentales, Variación 5	Pág. 979
Ejemplo 1052	Mendelssohn, Variaciones Sentimentales, Variación 5	Pág. 980
Ejemplo 1053	Mendelssohn, Variaciones Sentimentales, Variación 5	Pág. 981
Ejemplo 1054	Mendelssohn, Variaciones Graciosas, Tema	Pág. 982
Ejemplo 1055	Mendelssohn, Variaciones Graciosas, Variación 1	Pág. 984
Ejemplo 1056	Mendelssohn, Variaciones Graciosas, Variación 1	Pág. 989
Ejemplo 1057	Tchaikovsky, Variaciones en Fa mayor Op. 19	Pág. 991
Ejemplo 1058	Mendelssohn, Variaciones Graciosas, Variación 2	Pág. 992
Ejemplo 1059	Mendelssohn, Variaciones Graciosas, Variación 2	Pág. 992

Ejemplo 1060	Mendelssohn, Variaciones Graciosas, Variación 2	Pág. 994
Ejemplo 1061	Mendelssohn, Variaciones Graciosas, Variación 2	Pág. 994
Ejemplo 1062	Mendelssohn, Variaciones Graciosas, Variación 3	Pág. 995
Ejemplo 1063	Mendelssohn, Variaciones Graciosas, Variación 3	Pág. 996
Ejemplo 1064	Mendelssohn, Variaciones Graciosas, Variación 3	Pág. 997
Ejemplo 1065	Mendelssohn, Variaciones Graciosas, Variación 3	Pág. 997
Ejemplo 1066	Mendelssohn, Variaciones Serias Op. 54	Pág. 998
Ejemplo 1067	Mendelssohn, Variaciones Graciosas, Variación 4	Pág. 999
Ejemplo 1068	Mendelssohn, Variaciones Graciosas, Variación 4	Pág. 999
Ejemplo 1069	Brahms, Sonata Op. 5 (4° movimiento)	Pág. 1000
Ejemplo 1070	Mendelssohn, Variaciones Graciosas, Variación 5	Pág. 1000
Ejemplo 1071	Schumann, Carnaval de Viena Op. 2	Pág. 1001
Ejemplo 1072	Mendelssohn, Variaciones Graciosas, Variación 5	Pág. 1001
Ejemplo 1073	Mendelssohn, Variaciones Graciosas, Variación 5	Pág. 1002
Ejemplo 1074	Mendelssohn. Wanderlied Op. 57 N° 6	Pág. 1003
Ejemplo 1075	Mendelssohn, Variaciones Op. 83	Pág. 1004
Ejemplo 1076	Mendelssohn, Variaciones Op. 83	Pág. 1005
Ejemplo 1077	Mendelssohn, Variaciones Op. 83	Pág. 1005
Ejemplo 1078	Mendelssohn, Variaciones Op.83	Pág. 1005
Ejemplo 1079	Mendelssohn, Variaciones Op.83	Pág. 1005
Ejemplo 1080	Mendelssohn, Variaciones Op.83	Pág. 1007
Ejemplo 1081	Mendelssohn, Piezas para niños Op. 72	Pág. 1009
Ejemplo 1082	Mendelssohn, Piezas para niños Op. 72	Pág.1009
Ejemplo 1083	Mendelssohn, Piezas para niños Op. 72	Pág. 1010
Ejemplo 1084	Mendelssohn, Piezas para niños Op. 72	Pág. 1010
Ejemplo 1085	Mendelssohn, Piezas para niños Op. 72	Pág. 1011
Ejemplo 1086	Mendelssohn, Piezas para niños Op. 72	Pág. 1012
Ejemplo 1087	Mendelssohn, Piezas para niños Op. 72	Pág. 1012
Ejemplo 1088	Mendelssohn, Piezas para niños Op. 72	Pág. 1012
Ejemplo 1089	Mendelssohn, Piezas para niños Op. 72	Pág. 1013
Ejemplo 1090	Mendelssohn, Piezas para niños Op. 72	Pág. 1013
Ejemplo 1091	Mendelssohn, Piezas para niños Op. 72	Pág. 1014
Ejemplo 1092	Mendelssohn, Piezas para niños Op. 72	Pág. 1014
Ejemplo 1093	Prokofiev, Sarcasmos Op. 17	Pág. 1015
Ejemplo 1094	Mendelssohn, Piezas para niños Op. 72	Pág. 1015
Ejemplo 1095	Mendelssohn, Piezas para niños Op. 72	Pág. 1016
Ejemplo 1096	Mendelssohn, Piezas para niños Op. 72	Pág. 1016
Ejemplo 1097	Mendelssohn, Piezas para niños Op. 72	Pág. 1017
Ejemplo 1098	Mendelssohn, Piezas para niños Op. 72	Pág. 1017
Ejemplo 1099	Mendelssohn, Piezas para niños Op. 72	Pág. 1018
Ejemplo 1100	Mendelssohn, Piezas para niños Op. 72	Pág. 1018
Ejemplo 1101	Mendelssohn, Piezas para niños Op. 72	Pág. 1019
Ejemplo 1102	Mendelssohn, Elias Op. 70 N° 4	Pág. 1020
Ejemplo 1103	Mendelssohn, Piezas para niños Op. 72	Pág. 1020
Ejemplo 1104	Mendelssohn, Piezas para niños Op. 72	Pág. 1021
Ejemplo 1105	Schumann, Tema y variaciones en Mi bemol mayor	Pág. 1021
Ejemplo 1106	Mendelssohn, Piezas para niños Op. 72	Pág. 1021
Ejemplo 1107	Mendelssohn, Piezas para niños Op. 72	Pág. 1022
Ejemplo 1108	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 62 N° 1	Pág. 1026

Ejemplo 1109	Fanny Hensel, Lied Op. 2 Nº 1	Pág. 1027
Ejemplo 1110	Schumann, Cuarteto Op. 41 Nº 3	Pág. 1027
Ejemplo 1111	Mendelssohn, Cuarteto Op. 80- Adagio	Pág. 1027
Ejemplo 1112	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 62 N° 1	Pág. 1028
Ejemplo 1113	Gounod, Chanson san paroles N° 2 (1854)	Pág. 1028
Ejemplo 1114	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 62 N° 1	Pág. 1030
Ejemplo 1115	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 62 N° 1	Pág. 1032
Ejemplo 1116	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 62 N° 2	Pág. 1033
Ejemplo 1117	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 62 N° 2	Pág. 1034
Ejemplo 1118	Chopin, Scherzo Op. 31	Pág. 1034
Ejemplo 1119	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 62 N° 2	Pág. 1035
Ejemplo 1120	Mendelssohn, Todeslied der Bojaren	Pág. 1036
Ejemplo 1121	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 62 N° 3	Pág. 1037
Ejemplo 1122	Mahler, Sinfonía N° 5, Trauermarsch	Pág. 1038
Ejemplo 1123	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 62 N° 3	Pág. 1038
Ejemplo 1124	Coral O Haupt voll Blut und Wunden	Pág. 1039
Ejemplo 1125	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 62 N° 3	Pág. 1039
Ejemplo 1126	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 62 N° 3	Pág. 1039
Ejemplo 1127	Mendelssohn, Sinfonía Escocesa Op. 56	Pág. 1040
Ejemplo 1128	Mendelssohn, Ruy Blas Op. 95	Pág. 1040
Ejemplo 1129	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 62 N° 3	Pág. 1041
Ejemplo 1130	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 62 N° 3	Pág. 1041
Ejemplo 1131	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 62 N° 3	Pág. 1042
Ejemplo 1132	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 62 N° 3	Pág. 1043
Ejemplo 1133	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 62 N° 4	Pág. 1044
Ejemplo 1134	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 62 N° 4	Pág. 1044
Ejemplo 1135	Mendelssohn, Im Grünen Op. 59 N° 1	Pág. 1044
Ejemplo 1136	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 62 N° 4	Pág. 1045
Ejemplo 1137	Mendelssohn, Venetianisches Gondellied Op. 57 N° 5	Pág. 1045
Ejemplo 1138	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 62 N° 5	Pág. 1047
Ejemplo 1139	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 62 N° 5	Pág. 1047
Ejemplo 1140	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 62 N° 5	Pág. 1048
Ejemplo 1141	Mendelssohn, Schilfflied Op.71 N° 4 (1842)	Pág. 1049
Ejemplo 1142	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 62 N° 5	Pág. 1050
Ejemplo 1143	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 62 N° 5	Pág. 1050
Ejemplo 1144	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 62 N° 5	Pág. 1051
Ejemplo 1145	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 62 N° 6	Pág. 1053
Ejemplo 1146	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 62 N° 6	Pág. 1053
Ejemplo 1147	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 62 N° 6	Pág. 1054
Ejemplo 1148	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 67 N° 1	Pág. 1058
Ejemplo 1149	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 67 N° 1	Pág. 1061
Ejemplo 1150	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 67 N° 1	Pág. 1061
Ejemplo 1151	Fauré, Nocturno Op. 36 (1886)	Pág. 1063
Ejemplo 1152	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 67 N° 2	Pág. 1064
Ejemplo 1153	Bach, El clave bien temperado, Vol. 1, Fuga VIII	Pág. 1065
Ejemplo 1154	Mendelssohn, Cuarteto Op. 13 (Intermezzo)	Pág. 1066
Ejemplo 1155	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 67 N° 2	Pág. 1066
Ejemplo 1156	Saint-Saëns, Romanza sin palabras en Si menor	Pág. 1067
Ejemplo 1157	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 67 N° 2	Pág. 1068

Ejemplo 1158	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 67 N° 2	Pág. 1070
Ejemplo 1159	Saint-Saëns, Romanza sin palabras en Si menor	Pág. 1070
Ejemplo 1160	Bizet, Les Pecheurs des Perles - Romance	Pág. 1071
Ejemplo 1161	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 67 N° 2	Pág. 1071
Ejemplo 1162	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 67 N° 2	Pág. 1072
Ejemplo 1163	Mendelssohn, Sinfonía Escocesa Op. 56	Pág. 1073
Ejemplo 1164	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 67 N° 3	Pág. 1075
Ejemplo 1165	Mendelssohn, Nachtlied, Op. 71 N° 6	Pág. 1075
Ejemplo 1166	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 67 N° 3	Pág. 1076
Ejemplo 1167	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 67 N° 3	Pág. 1076
Ejemplo 1168	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 67 N° 3	Pág. 1077
Ejemplo 1169	Mendelssohn, Nachtlied Op. 71 N° 6	Pág. 1078
Ejemplo 1170	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 67 N° 4	Pág. 1080
Ejemplo 1171	Mendelssohn, Sommernachtraum N° 3	Pág. 1080
Ejemplo 1172	Ravel, Le tombeau de Couperin (Prelude)	Pág. 1082
Ejemplo 1173	Scriabin, Estudio Op. 42 N° 3	Pág. 1082
Ejemplo 1174	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 67 N° 4	Pág. 1082
Ejemplo 1175	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 67 N° 4	Pág. 1083
Ejemplo 1176	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 67 N° 4	Pág. 1084
Ejemplo 1177	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 67 N° 4	Pág. 1085
Ejemplo 1178	Scriabin, Estudio Op. 42 N° 3	Pág. 1085
Ejemplo 1179	Schubert, Cronan, D. 200	Pág. 1086
Ejemplo 1180	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 67 N° 5	Pág. 1086
Ejemplo 1181	Mendelssohn, Aus de Wanderschaft, Op. 71 Nº5	Pág. 1087
Ejemplo 1182	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 67 N° 5	Pág. 1088
Ejemplo 1183	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 67 N° 5	Pág. 1089
Ejemplo 1184	Mendelssohn, Volkslied Op. 63 N° 5	Pág. 1089
Ejemplo 1185	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 67 N° 5	Pág. 1090
Ejemplo 1186	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 67 N° 6	Pág. 1091
Ejemplo 1187	Chabrier, Petit Valse	Pág. 1091
Ejemplo 1188	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 67 N° 6	Pág. 1092
Ejemplo 1189	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 67 N° 6	Pág. 1093
Ejemplo 1190	Mendelssohn, Op. 85 N° 1	Pág. 1094
Ejemplo 1191	Mendelssohn, Op. 85 N° 2	Pág. 1095
Ejemplo 1192	Mendelssohn, Op. 85 N° 3	Pág. 1095
Ejemplo 1193	Mendelssohn, Op. 85 N° 3	Pág. 1095
Ejemplo 1194	Mendelssohn, Reiterlied	Pág. 1095
Ejemplo 1195	Mendelssohn, Op. 102 N° 2	Pág. 1096
Ejemplo 1196	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 85 N° 5	Pág. 1097
Ejemplo 1197	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 85 N° 5	Pág. 1097
Ejemplo 1198	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 85 N° 5	Pág. 1098
Ejemplo 1199	Mendelssohn. Ich hör´ein Voglein	Pág. 1098
Ejemplo 1200	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 85 N° 5	Pág. 1099
Ejemplo 1201	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 85 N° 5	Pág. 1100
Ejemplo 1202	Mendelssohn, Hutt du dich	Pág. 1101
Ejemplo 1203	Mendelssohn, “Edipo en Colona” Op. 93 N° 5	Pág. 1101
Ejemplo 1204	Mendelssohn, Reiterlied	Pág. 1102
Ejemplo 1205	Mendelssohn, Reiterlied	Pág. 1102
Ejemplo 1206	Mendelssohn, Reiterlied	Pág. 1103

Ejemplo 1207	Mendelssohn, Reiterlied	Pág. 1104
Ejemplo 1208	Mendelssohn, Reiterlied	Pág. 1104
Ejemplo 1209	Schumann, Nachtstucke Op. 23 N° 1	Pág. 1105
Ejemplo 1210	Brahms, Balada Op. 10 N° 2	Pág. 1106
Ejemplo 1211	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 102 N° 2	Pág. 1107
Ejemplo 1212	Weber, Sonata N° 4 en Mi menor	Pág. 1107
Ejemplo 1213	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 102 N° 2	Pág. 1108
Ejemplo 1214	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 102 N° 2	Pág. 1109
Ejemplo 1215	Mendelssohn, Sinfonía de la Reforma Op. 107	Pág. 1109
Ejemplo 1216	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 102 N° 2	Pág. 1110
Ejemplo 1217	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 102 N° 2	Pág. 1111
Ejemplo 1218	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 102 N° 4	Pág. 1113
Ejemplo 1219	Mendelssohn, Trostung Op. 71 N° 1	Pág. 1114
Ejemplo 1220	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 85 N° 4	Pág. 1115
Ejemplo 1221	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 85 N° 4	Pág. 1116
Ejemplo 1222	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 85 N° 4	Pág. 1116
Ejemplo 1223	Mendelssohn, Maiglöckchen und die Blümelein	Pág. 1117
Ejemplo 1224	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 102 N° 5	Pág. 1118
Ejemplo 1225	Chabrier, Petite Marche	Pág. 1119
Ejemplo 1226	Ciléa, L´arcolaio (La rueca)	Pág. 1119
Ejemplo 1227	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 102 N° 5	Pág. 1119
Ejemplo 1228	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 102 N° 3	Pág. 1120
Ejemplo 1229	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 102 N° 3	Pág. 1120
Ejemplo 1230	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 102 N° 3	Pág. 1121
Ejemplo 1231	Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 102 N° 3	Pág. 1122
Ejemplo 1232	Fauré, Impromptu en Fa menor Op. 31 (1884)	Pág. 1122
Ejemplo 1233	Massenet, Saltarello Op. 10 N° 6	Pág. 1123
Ejemplo 1234	Debussy: Danse Tarantelle Styrianne (1890)	Pág. 1123

ÍNDICE DE GRÁFICOS

CAPÍTULO 5

Gráfico 1	Cuadro comparativo	Pág. 222
Gráfico 2	Esquema armónico	Pág. 233
Gráfico 3	Esquema tonal	Pág. 249
Gráfico 4	Comparación de estructuras melódicas	Pág. 253
Gráfico 5	Marcha armónica	Pág. 261
Gráfico 6	Recorrido armónico	Pág. 263
Gráfico 7	Comparación melódica entre el Op. 6 y el Op. 25	Pág. 269
Gráfico 8	Escala cromática estructurante	Pág. 272
Gráfico 9	Comparación de los íncipit del 1° y 3° movimientos	Pág. 290
Gráfico 10	Esquema armónico	Pág. 306
Gráfico 11	Figura de acompañamiento	Pág. 306
Gráfico 12	Comparación de estructuras melódicas	Pág. 307
Gráfico 13	Reducción del esquema armónico	Pág. 309
Gráfico 14	Estructura	Pág. 310
Gráfico 15	Reducción estructural	Pág. 310
Gráfico 16	Comparación entre los Opp. 106 y 21	Pág. 322
Gráfico 17	Esquema armónico	Pág. 323
Gráfico 18	Estructura de enlace	Pág. 324
Gráfico 19	Notas con su posjble significado oculto	Pág. 324
Gráfico 20	Comparación entre ambos elementos	Pág. 339
Gráfico 21	Melódica utilizada	Pág. 340
Gráfico 22	Comparación entre la canción y su variación	Pág. 347
Gráfico 23	Estructura armónica y formal	Pág. 348
Gráfico 24	Relación temática entre las piezas del Op. 16	Pág. 356
Gráfico 25	Camino armónico	Pág. 368
Gráfico 26	Recorrido armónico	Pág. 372
Gráfico 27	Descenso diatónico	Pág. 395
Gráfico 28	Comparación entre ambos movimientos	Pág. 404
Gráfico 29	Plan tonal	Pág. 408
Gráfico 30	Relación entre las piezas del Op. 19	Pág. 438
Gráfico 31	Planteo armónico	Pág. 444
Gráfico 32	Análisis armónico	Pág. 448
Gráfico 33	Relación modal	Pág. 449
Gráfico 34	Interválica utilizada	Pág. 450
Gráfico 35	Transición La mayor-Mi mayor	Pág. 453
Gráfico 36	Plan tonal	Pág. 455
Gráfico 37	Marcha armónica	Pág. 463
Gráfico 38	Armonía utilizada	Pág. 464
Gráfico 39	Relación modal	Pág. 467
Gráfico 40	Comparación entre ambas secciones	Pág. 476
Gráfico 41	Comparación entre ambos sectores	Pág. 478
Gráfico 42	Relación temática	Pág. 478
Gráfico 43	Comparación armónica entre ambas obras	Pág. 481
Gráfico 44	Comparación entre ambas obras	Pág. 484

Gráfico 45 Desarrollo formal del rondó Pág. 484
Gráfico 46 Armonización de este sector Pág. 488
Gráfico 47 Elaboración por movimiento contrario Pág. 489
Gráfico 48 Análisis armónico del sector Pág. 490
Gráfico 49 Estructura de la primera frase Pág. 500

CAPÍTULO 6

Gráfico 50 Organización tonal de las Romanzas sin palabras Op. 30 Pág. 523
Gráfico 51 Elaboración melódica Pág. 526
Gráfico 52 Plan tonal Pág. 529
Gráfico 53 Intervalo marco por aumentación y expansión Pág. 537
Gráfico 54 Gesto armónico Pág. 541
Gráfico 55 Plan tonal de los sectores A y A´ Pág. 546
Gráfico 56 Relación entre las Romanzas sin palabras del Op. 28 Pág. 558-59
Gráfico 57 Plan tonal Pág.561
Gráfico 58 Estructura melódica. Gounod, *Fausto* aria de Siebel Pág. 563
Gráfico 59 Estructura tonal y formal Pág. 564
Gráfico 60 Análisis melódico-armónico Pág. 566
Gráfico 61 Relación armónica Pág. 568
Gráfico 62 Comparación entre ambas obra Pág. 570
Gráfico 63 Dinámica y orden tonal Pág. 577
Gráfico 64 Esquema armónico Pág. 583
Gráfico 65 Ambigüedad tonal Pág. 584
Gráfico 66 Camino modulante Pág. 586
Gráfico 67 Recorrido tonal Pág. 587
Gráfico 68 Comparación entre ambas obras Pág. 591
Gráfico 69 Armonización Pág. 597
Gráfico 70 Armonización Pág. 597
Gráfico 71 Conducción tonal Pág. 597
Gráfico 72 Relación temática entre los Caprichos Pág. 627
Gráfico 73 Relación melódica entre el N° 1 y el N° 2 Pág. 627
Gráfico 74 Relación melódica con el N° 3 Pág. 628
Gráfico 75 Marcha armónica Pág. 629
Gráfico 76 Descenso cromático Pág. 641
Gráfico 77 Plan tonal Pág. 648
Gráfico 78 Reducción estructural del planteo armónico Pág. 657
Gráfico 79 Relación entre el Scherzo a Capriccio y la Sinfonía Op. 56 Pág. 667
Gráfico 80 Plan tonal Pág. 669
Gráfico 81 Conducción armónica Pág. 671
Gráfico 82 Esquema formal Pág. 676
Gráfico 83 Unidad compositiva Pág. 694
Gráfico 84 Fuga 1, esquema del sujeto Pág. 695
Gráfico 85 Fuga 1, Coral Pág. 695
Gráfico 86 Simplificación del Coral Pág. 708
Gráfico 87 Descenso cromático Pág. 715
Gráfico 88 Síntesis modal Pág. 721
Gráfico 89 Estructura armónica Pág. 722
Gráfico 90 Equívico tonal Pág. 724

Gráfico 91 Ambigüedad tonal Pág. 724
Gráfico 92 Esquema de la armonización Pág. 728
Gráfico 93 Conducción cromática descendente. Pág. 730
Gráfico 94 Estructura tonal Pág. 731
Gráfico 95 Elaboración melódica Pág. 733
Gráfico 96 Descenso cromático Pág. 734
Gráfico 97 Estructura tonal Pág. 735
Gráfico 98 Descenso cromático Pág. 741
Gráfico 99 Componentes tonales básicos Pág. 743
Gráfico 100 Estructura del Op. 35 N° 3 a Pág. 751
Gráfico 101 Movimiento armónico Pág. 758
Gráfico 102 Elemento de unión Pág. 760
Gráfico 103 Schemata de unión cíclica del Op. 35 Pág. 764
Gráfico 104 Unidad estructural Pág. 770
Gráfico 105 Ascenso melódico Pág. 782
Gráfico 106 Unidad cíclica Pág. 785
Gráfico 107 Trama armónica Pág. 786
Gráfico 108 Sìntesis armónica Pág. 788
Gráfico 109 Síntesis tonal Pág. 791
Gráfico 110 Analogía tonal Pág. 791

CAPÍTULO 7

Gráfico 111 Bajo inicial y armonización Pág. 835
Gráfico 112 Cromatismo descendente Pág. 837
Gráfico 113 Recorrido tonal Pág. 843
Gráfico 114 Armonización Pág. 843
Gráfico 115 Exploración posterior Pág. 844
Gráfico 116 Estructura armónica Pág. 851
Gráfico 117 Líneas internas cromáticas Pág. 853
Gráfico 118 Síntesis armónica Pág. 856
Gráfico 119 Recorrido armónico Pág. 864
Gráfico 120 Armonía sobre pedal Pág. 866
Gráfico 121 Contorno interválico Pág. 867
Gráfico 122 Armonización Pág. 869
Gráfico 123 Síntesis armónica Pág. 874
Gráfico 124 Síntesis armónica Pág. 875
Gráfico 125 Recorrido armónico Pág. 876
Gráfico 126 Recorrido armónico Pág. 877
Gráfico 127 Síntesis tonal Pág. 879
Gráfico 128 Condensación de elementos Pág. 880
Gráfico 129 Acompañamiento Pág. 880
Gráfico 130 Estructura base de las variaciones Pág. 930
Gráfico 131 Recurrencias rítmicas Pág. 903
Gráfico 132 Célula madre Pág. 909
Gráfico 133 Elementos fundamentales Pág. 909
Gráfico 134 Síntesis armónica Pág. 911
Gráfico 135 Estucturación de bajos Pág. 914
Gráfico 136 Recorrido tonal Pág. 952

Gráfico 137	Relaciones estructurales	Pág. 952
Gráfico 138	Intercambios entre bajo y melodía	Pág. 963
Gráfico 139	Disminución rítmica del tema	Pág. 964
Gráfico 140	Rítmica del tema	Pág. 964
Gráfico 141	Bajo de la Variación 1	Pág. 964
Gráfico 142	Modificación del tema	Pág. 967
Gráfico 143	Conducción por movimiento contrario	Pág. 968
Gráfico 144	Conducción por movimiento contrario	Pág. 968
Gráfico 145	Marcha armónica	Pág. 975
Gráfico 146	Elaboración de la mutación	Pág. 985
Gráfico 147	Colores armónicos	Pág. 985
Gráfico 148	Melódica de la sección B	Pág. 986
Gráfico 149	Relaciones armónicas	Pág. 987
Gráfico 150	Diálogo entre bajo y melodía	Pág. 988
Gráfico 151	Superposición de la idea	Pág. 990
Gráfico 152	Suplantes armónicos	Pág. 993
Gráfico 153	Esquema armónico	Pág. 993
Gráfico 154	Contorno armónico	Pág. 996
Gráfico 155	Derivación de cromatismos	Pág. 996
Gráfico 156	Tema expandido	Pág. 998
Gráfico 157	Trabajo tímbrico	Pág. 1002
Gráfico 158	Relación entre ejes tonales	Pág. 1003
Gráfico 159	Estiramiento contrapuntístico	Pág. 1006
Gráfico 160	Relaciones del motivo	Pág. 1011
Gráfico 161	Relación interválica	Pág. 1025
Gráfico 162	Expansión de la nota repetida	Pág. 1031
Gráfico 163	Estructura acórdica	Pág. 1034
Gráfico 164	Estructura acórdica	Pág. 1034
Gráfico 165	Estructura armónica	Pág. 1035
Gráfico 166	Falsa relación	Pág. 1042
Gráfico 167	Esquema armónico	Pág. 1054
Gráfico 168	Unión entre las Romanzas del Op. 67	Pág. 1056
Gráfico 169	Plan tonal	Pág. 1058
Gráfico 170	Armonización predominante	Pág. 1059
Gráfico 171	Camino armónico	Pág. 1060
Gráfico 172	Síntesis melódica	Pág. 1066
Gráfico 173	Regiones tonales	Pág. 1069
Gráfico 174	Síntesis acórdica	Pág. 1076
Gráfico 175	Acordes por novena	Pág. 1081
Gráfico 176	Plan tonal	Pág. 1089
Gráfico 177	Desarrollo tonal	Pág. 1092
Gráfico 178	Juegos armónicos	Pág. 1093

CAPÍTULO 1

Consideraciones generales

1.1.- Fundamentación

Desde mediados del siglo XX el interés por la música de Mendelssohn presentó un crecimiento sostenido que se tradujo en la aparición de ediciones integrales del repertorio orquestal, camarístico, coral, liederístico y organístico. Éstas incluían, además de las obras publicadas en vida por Mendelssohn y las publicaciones póstumas llevadas a cabo sin ningún orden cronológico por Julius Rietz (ambos grupos contenidos en la edición completa de Breitkopf & Härtel, 1877), todas las obras que aparecieron en los llamados "cuadernos verdes" del Archivo Mendelssohn de la Biblioteca Nacional Prusiana. Los mismos contenían una importantísima cantidad de obras, en parte de juventud y en parte obras de madurez, que luego de publicadas han permitido un conocimiento más certero sobre la personalidad fundamental de este creador del siglo XIX. Dado que la música para piano no ha sido aún merecedora de una publicación completa, la apreciación del aporte mendelssohniano en este campo se encuentra sólo parcialmente comprendida.

Luego de los estudios sobre estética realizados en los años 90 por Leon Botstein, Jeffry Sposato y Larry Todd, la música de Mendelssohn fue definitivamente comprendida desde un punto de vista distinto al tradicional, enfatizando la influencia de Goethe y su propio entorno familiar, el cual ha arrojado luz en la valoración del compositor. Basándonos en estas conclusiones, la obra pianística debe ser puesta en perspectiva dada la trascendencia del aporte del autor en este campo. Sólo una edición completa puede revelar los aspectos del desarrollo paulatino por los que Mendelssohn arribó a sus obras maestras en este campo.

1.2.- Objeto de estudio

El objeto de estudio de la presente tesis se circunscribe a la obra pianística de Felix Mendelssohn en el contexto de su obra completa tomando como base el catálogo realizado por Wehner, Ralf: *Felix Mendelssohn Bartholdy: Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke* (MWV), Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 2009.

Charles Rosen (1998)[1] ubica a Mendelssohn como figura fundamental dentro de lo que él denomina "la generación romántica", un grupo de compositores que actuaron entre la muerte de Beethoven - figura rectora del movimiento romántico musical -, y la revolución política de 1848, junto con Chopin, Schumann, Bellini, Donizetti, Berlioz, Meyerbeer y Liszt en su primera etapa.

Di Benedetto (1982) apunta que la precoz madurez del compositor lo hizo aparecer algo mayor que sus contemporáneos, marcando que su estilo se formó antes, cuando Beethoven, Weber y Schubert aún vivían. Carl Dahlhaus por su parte también reconoce a Mendelssohn como autor fundamental de este periodo, proponiéndolo como una continuación y al vez una respuesta a Beethoven muy diferenciada en los aspectos formales y estéticos dentro del Romanticismo más puro, que queda en él perfectamente enmarcado por su producción totalmente aparecida en el periodo previo al *Vormarz* de 1848, donde los hechos políticos sugirieron un alejamiento del Romanticismo hacia el Realismo y otras estéticas posrománticas. También este autor muestra que, en su caso, la relación con su época y la sociedad fue muy particular dada la cercanía de su medio social con las instituciones del periodo denominado *Biedermeier*.

La obra pianística de Mendelssohn se inscribe dentro de las más significativas del período romántico donde el piano recibió un formidable desarrollo. El compositor, uno de los máximos pianistas de su época, como tal produjo una considerable cantidad de obras que abarcan una serie de géneros típicos de la época, pero eluden otros.

Fue un agente trascendental en la delineación de la pieza breve para piano (*Romanzas sin palabras*) y su elevación como género en la Historia de la Música, aunando en ellas

[1] ROSEN, Charles. *La generazione romantica*. Milano: Adelphi Edizioni, 1997.

conceptos filosóficos del Romanticismo acerca de la música. Revitalizó los géneros preclásicos (preludio y fuga, variación) de una manera notable, en la búsqueda romántica de la unión con el pasado glorioso, pero a la vez de avance hacia el futuro.

Contribuyó a la idea de unidad cíclica en sus obras extensas, dentro de la línea del tardío Beethoven, constituyéndose en puente hacia los compositores siguientes (sonatas, fantasías).

Desarrolló la búsqueda del virtuosismo unido al contenido poético (caprichos, scherzi, estudios, conciertos para piano y orquesta) en búsqueda de la elevación de la figura del virtuoso hacia la probidad artística.

Mandelssohn evitó géneros de la época tales como la paráfrasis, las colecciones de danzas, así como las piezas de bravura espectacular (fantasías sobre temas de óperas, variaciones de bravura, etc.) lo cual lo distingue de todos sus contemporáneos.

No se ha trabajado hasta la fecha la periodicidad cronológica de los interesas con los que Mendelssohn fue llevando paulatinamente estas ideas a la práctica. De aquí proviene la necesidad de realizar el estudio que se propone en esta tesis ya que de allí surgirán conclusiones de vital importancia para una correcta ubicación del compositor y la interpretación de sus obras pianísticas.

1.3.- Estado actual del conocimiento

1.3.1.- Estudios específicos sobre la obra pianística de Mendelssohn

Los estudios específicos son escasos, destacándose los siguientes:

- *Mendelssohn´s piano music* (2007), por Larry Todd: contiene la división de la obra de Mendelssohn contemplando los aspectos biográficos de los distintos lugares de residencia del autor. Hace hincapié en los nexos con el pasado de la obra de Mendelssohn en particular.
- *Mendeslohhn in performance* (2008) por Steiward Reichwald (ed.) Exploración de muchos aspectos de la multifacética carrera de Félix Mendelssohn como músico y como se cruza con su trabajo como compositor.Varios articulistas discuten

cuestiones prácticas de la música, como su ámbito de espacio de ejecución, instrumentos, indicaciones de tempo, dinámica, fraseo, articulación, digitación y técnicas de instrumentos. Presentan los fundamentos conceptuales e ideológicos del enfoque de Mendelssohn con el concepto de la interpretación y la composición por medio de la contextualización de los hechos específicos a través de la actualización de la teoría de la ejecución de obras puntuales.

- *Historia del piano* (1988), por Piero Rattalino: en el capítulo dedicado a Alemania lo propone luego de un agudo análisis de aspectos de su escritura pianística, como un autor fundamental de la historia del piano junto con Schumann y Chopin. Divide su obra por géneros y destaca los aportes novedosos y descubrimientos tímbricos presentes en su obra con proyección a futuro.

1.3.2.- Estudios generales sobre la obra de Mendelssohn

Entre los años 1980 y 2005 se han publicado gran cantidad de artículos acerca de la música de Mendelssohn, los cuales en general que revelan un nuevo punto de partida en lo que se refiere a la división en períodos creativos de la obra del autor:

- *The Mendelssohn proyect* (1997), de Jeffrey Sposato: trata de la idea de Mendelssohn de una creación de conciencia cultural alemana a través de la valorización de los grandes aportes culturales de sus antecesores y su continuación, lo cual se une a la época donde se comenzaba a plantear la idea de una nación alemana que, según este artículo, el compositor tenía presente y buscaba en ese sentido hacer un aporte a través de la cultura.
- *The price of assimilation* (1997), de Leon Botstein: trata acerca de los condicionamientos que sufrió Mendelssohn como creador en su pasaje del judaísmo al protestantismo. Estudia tanto el aspecto del proceso creativo y psicológico del autor como el prejuicio que surgió en los últimos años de su vida - y se acrecentó posteriormente con el exacerbamiento del antisemitismo y el nacionalsocialismo - hacia su obra.
- *The Mendelssohn problema* (1974), de Carl Dahlhaus: este artículo diserta sobre la gran influencia de Mendelssohn sobre la música de Wagner y sobre el artículo del

mismo *Der Judentum am Musik* (1850). Desde este punto de partida, Dahlhaus descubre a Mendelssohn como una alternativa a Beethoven más que una continuación con el subsecuente rechazo de la intelectualidad alemana de la época imperial que Wagner representó.

- *Mendelssohn* (1981) de K. H Kohler: monografía de suma importancia en cuanto a la divisón periódica de las etapas cratívas de la obra de Mendelssohn y las influencias que desde la diversidad del Lied y la filosofía de la época determinaron el estilo del compositor.
- *A portrait of Mendelssohn* (2004) de Clive Brown: biografía y estudio estilistico del autor con amplias secciones de prensa de su época y sección bibliografica exhaustiva.
- *Mendelssohn, a life in music* (2009), de Larry Todd: biografía monumental de aparición reciente, considerada el nuevo referente de toda investigación sobre Mendelssohn. Contiene detallada información de todos los aspectos de la vida y obra del compositor y una importantísima sección bibliográfica.

1.3.3.- Ediciones musicales

En lo que concierne a las ediciones de la obra para piano se puede decir que acompañan sólo parcialmente este nuevo impulso musicológico. Las más notables son:

- *Mendelssohn Klavierwerke* (Urtex Henle, 3 volúmenes): importante edición moderna (2009) que guarda estricto rigor musicológico en cuanto a manuscritos y fuentes primarias, frecuentes en esta editorial. Contiene todas las obras publicadas por el autor en vida, más todos las obras póstumas publicadas por Julius Rietz entre los opus 82 y 119, más primeras versiones de algunas de las mismas y algunas pocas obras póstumas descubiertas en el siglo XX, pero exceptúa la Sonata Op. 105 de 1821 por considerarla una obra de juventud, aún habiendo sido publicada por Rietz en 1868. Esta edición guarda orden cronológico excepto las *Romanzas sin palabras,* publicadas separadamente a la manera tradicional de ocho cuadernos, pero con el agregado del *Reiterlied* (1845) y dos versiones opcionales de dos de las *Romanzas*. Presenta digitaciones realizaras por el pianista Hermann Theopold.

- *Complete Works for piano of Felix Mendelssohn* (Dover, 1981). Reedición de la primera edición completa de Breitkopf & Härtel, ed. Julius Rietz. No guarda orden cronológico y no presenta revisión alguna en lo interpretativo (digitaciones, dinámicas agregadas con criterio musicológico, etc.).
- *Klavierwerke* (Peters). Ed. H. Kullak (c.1880 y reediciones). Edición de amplia difusión en cinco tomos por género. Incluye las obras concertantes, además de las mismas de la edición precedente en una somera división por géneros. Esta edición presenta digitación de corte didáctico e indicaciones de dinámica y articulación que muchas veces no concuerdan con manuscritos y primeras ediciones.
- *Lieder ohne Worte*, Bärenreiter, 2012. Primera edición completa de todas las *Romanzas sin palabras*, a saber:
  a) los seis cuadernos publicados en vida por el propio autor (Opp. 19 a, 30, 38, 53, 62, 67);
  b) los dos cuadernos compilados póstumamente por Julius Rietz (Opp. 85 y 102);
  c) catorce *Romanzas sin palabras* sueltas, inéditas, ordenadas cronológicamente desde el Lied en Mi bemol mayor (1828) y el *Reiterlied* (1846);
  d) Versiones alternativas de alguna de las *Romanzas sin palabras* publicadas.
- *Early piano music* (Ed. Larry Todd, 1983). Es una antología que reúne obras para piano inéditas hasta ese momento de los años 1820-1826.
- *Leichte Klavierwerke* (Ed. Bärenreiter, 1994). Libro de piezas fáciles para piano, compilado para principiantes, que presenta cuatro obras inéditas de Mendelssohn.
- *Tres sonatas y una sonatina*, ed. Hoffmeister, 2009.Son las primeras obras extensas del compositor, escritas entre sus 11 y 12 años.
- *Recitativo*, ed. Breitkopf & Härtel, 2010, colección Música Rara. Primera obra extensa para piano de Mendelssohn en dos versiones: para piano solo y para piano y cuerdas.
- *Sonata en Si bemol menor*, Ed. Peters, 1981. Se trata de un movimiento de Sonata con introducción, compuesto en 1823, descubierto por Larry Todd, quien además escribe un artículo introductorio.

1.3.4.- Correspondencia

Cabe destacar la edición de la correspondencia completa iniciada por la Casa Bärenreiter en 2009.

1.3.5.- Material facsimilar

El material facsimilar de obras para piano inéditas se encuentra en el archivo de la Biblioteca del Estado Prusiano y está siendo digitalizado por el "Mendelssohn Project", con sede en la ciudad de Leipzig, Alemania.

1.4.- Problema

La obra pianística de Félix Mendelssohn no ha sido sometida en su totalidad aún a un estudio crítico integral que contemple el contexto histórico en que fue gestada.

1.5.- Hipótesis

Contando con una edición del total pianístico de Mendelssohn se podrá arribar a una edición crítica que contemple las divisiones en períodos planteada por los diversos especialistas lo cual permitirá una recepción más acabada del desarrollo estilístico de la misma redundando en una interpretación nás acabada del repertorio.

1.6.- Objetivos generales y específicos

1.6.1.-Objetivos generales

- Editar la obra pianística completa de Mendelssohn sometida a un ordenamiento cronológico.
- Contribuir a una más acabada interpretación de la obra pianística de Felix Mendelssohn.

1.6.2.-Objetivos específicos

- Catalogar el corpus pianístico de Mendelssohn por género y fecha de composición
- Analizar las características musicales de cada una de las obras buscando establecer constantes y diferencias entre las mismas.
- Descubrir parámetros que permitan establecer las claves de un desarrollo estilístico.
- Plantear alternativas para una más ajustada interpretación de su obra pianística.
- Contextualizar con la obra del autor en los demás géneros y establecer líneas de contacto en lo estético.
- Categorizar elementos determinantes con respecto a la ejecución de la obra pianística de Felix Mendelssohn.

1.7.- Organización de la investigación

El trabajo se ha organizado en tres etapas fundamentales:

1.7.1.-Etapa 1:Determinación de las fuentes primarias.

En este primera etapa fue necesario procede a la recolección del material del repertorio pianístico en ediciones y facsímiles.

Se logró contar así con todas las ediciones publicadas mencionadas precedentemente, lo cual implicó dos viajes a Europa, donde se consultaron las casas matrices editoriales de Viena, Berlín y Leipzig. Se tuvo así mismo acceso a varias bibliotecas en Europa y Buenos Aires.

En cuanto a facsímiles y primeras ediciones, la investigación y recopilación se realizó por Internet, accediendo a archivos de la Biblioteca del Congreso (Washington, USA), la Bodelian Library (Oxford, Inglaterra) y la *Preußischer Kulturbesitz* (Berlín, Alemania) y el archivo *on line* de *The Mendelssohn Project*.[2]

1.7.2.-Etapa 2:Determinación de las fuentes secundarias**.**

Se consideró la totalidad del material disponible hasta el momento[3] según el siguiente orden:

1.7.2.1.-*Recopilación de la totalidad de artículos, biografías y cartas del autor.*

Se han consultado las fuentes anteriormente citadas en su totalidad, en particular la concerniente a la *Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy*).[4]

1.7.2.2. - *Lectura y procesamiento de los datos obtenidos de los dos anteriores.*

1.7.2.3.- *Ordenamiento cronológico del material musical, siguiendo las pautas indicadas anteriormente.*

1.7.2.4.- *División del material en los períodos indicados por los especialistas, verificando las similitudes con otros géneros del autor.*

1.7.3.-Etapa 3: Análisis, relaciones y reflexiones finales.

1.7.3.1.- *Análisis crítico y relación de las fuentes primarias y secundarias.*

Se realizó el análisis de las obras en sus aspectos específicamente musicales y a través del contexto histórico mediante la consulta a las fuentes secundarias (cartas,

[2] http://www.themendelssohnproject.org/about_tmp.htm(New York-Leipzig).
[3] Ver Bibliografía.
[4](http://www.saw-leipzig.de/forschung/projekte/leipziger-ausgabe-der-werke-von-felix-mendelssohn-bartholdy

biografías, etc.) y considerando la hermenéutica aplicada. Se ha revisado la división del material en los periodos indicados por los especialistas, verificando las similitudes con otros géneros del autor. En este sentido, se toma como referente el nuevo catálogo de Ralf Wehner, *Felix Mendelssohn Bartholdy: Thematisch-systematisches Verseichnis der musikalischen Werke "MWV"* (Wiesbaden, 2009). Dicho catálogo se ordena con el criterio de géneros guardando cronología exclusivamente dentro de cada uno de los géneros.

1.7.3.2.- *Reflexión y síntesis escrita final sobre los aspectos reflejados en las obras y en las fuentes, sobre la recepción de la obra del autor.*

1.8.- Herramientas para el abordaje del objeto de estudio

Dado que es el propio objeto de estudio el que demanda la metodología a utilizar, es importante recordar que, además de una metodología adecuada, deben considerarse aquellos criterios interpretativos que sean acordes con la naturaleza de dicho objeto. Es por ello que, en el caso del abordaje de un corpus musical determinado, es imprescindible mantener un criterio metodológico amplio y abarcativo. En esta apertura, es necesario considerar enfoques que permitan no sólo la mirada desde el punto de vista de la musicología, sino que, en un abordaje interdisciplinario, abarque las disciplinas subsidiaras a la misma que se relacionen en mayor o menor medida con el objeto de estudio propuesto.

Previo a la consideración de toda metodología es necesario aclarar – por ejemplo tomando como punto de partida los escritos de Vincent Duckles (1913-1985)[5] y Jann Pasler [6] – brevemente las varias definiciones de las que ha sido objeto el concepto de musicología. Una de las más simples – y, por ende, una de las más discutidas - es aquella quela define como "el estudio erudito de la música".

[5] Ver: http://www.jstor.org/discover/10.2307/941572?uid=3737512&uid=2&uid=4&sid=21102171598397
[6] Ver: http://musicweb.ucsd.edu/people/people.php?cmd=fm_music_directory_detail&query_Full_Name=%20Jann%20Pasler&query_Active_Status=Faculty

Un elemento referencial importante es que, tradicionalmente, la musicología “ha tomado de la historia del arte sus paradigmas historiográficos y de los estudios literarios sus principios paleográficos y filológicos “(Treitler, 1995).

Ya en 1955 un comité de la Sociedad Americana de Musicología (AMS) definió a la musicología como "un campo de conocimiento que tiene por objeto la investigación del arte de la música como un fenómeno físico, psicológico, estético y cultural"[7].El último de estos cuatro atributos nos muestra la amplitud considerable de la definición, aunque la música y la música como ‘un arte’, se sigue manteniendo como centro de la investigación.

Una tercera opinión se basa en lapremisa de que los estudios avanzados de música deben ser no sólo centrados en la música sino también en los músicos que actúan en un entorno social y cultural.Este cambio de la música como un ‘producto’ a la música como un ‘proceso’ en el que se implica al compositor, al intérprete y al consumidor (oyente) fue la causa que determinó la aparición de nuevos métodos, algunos de ellos tomados de las ciencias sociales, en particular de la antropología, la etnología, la lingüística, la sociología y, más recientemente, de la política, de los estudios de género y de la teoría cultural.

Fue Guido Adler quien inicialmente codificó la división del abordaje de la música entre el estudio histórico y sistemático de los reinos de la música y un estudio tabulado de su contenido y métodos[8]. El esquema principal se resume en dos grandes secciones:

1. El ámbito de la historia (la historia de la música organizada por épocas, pueblos, imperios, países, provincias, ciudades, escuelas, artistas individuales)
   A. Paleografía musical (semiografía - notaciones).
   B. Categorías básicas históricas (agrupaciones de formas musicales).
   C. Leyes:
      (1) tal como se contempla en las composiciones de cada época,
      (2) tal como es concebida e impartida por los teóricos,
      (3) tal y como aparecen en la práctica de las artes.
   D. Instrumentos musicales.

[7] *Journal of the American Musicological Society*, VIII, 1, pág. 153.
[8] ADLER, Guido. *Methode der Musikgeschichte*.Leipzig: Breitkopf & Hartel, 1919, pág.7.

2. El campo sistemático tabulación las leyes principales aplicables a las diversas ramas de la música)

   A. Investigación y la justificación de estas leyes en:

      (1) armonía (tonal)

      (2) el ritmo (temporal)

      (3) la melodía (correlación del tonal y temporal)

   B. La estética y la psicología de la música: la comparación y evaluación en relación con los sujetos perciben, con un conjunto de preguntas relacionadas con lo anterior.

   C. La educación musical: la enseñanza de la

      (1) música en general

      (2) la armonía

      (3) contrapunto

      (4) la composición

      (5) orquestación

      (6) la interpretación vocal e instrumental.

   D. Musicología (investigación y estudio comparativo en la etnografía y el folklore).

En su tabulación Adler incluye en la lista a las ciencias auxiliares de la musicología. Estas son, para el ámbito de la historia: historia general, paleografía, cronología, la biblioteca y la ciencia de archivo, la historia de la literatura y de las lenguas; la historia de la liturgia, la historia del mimo y de la danza, la biografía, las estadísticas de las asociaciones, instituciones y actuaciones, y para el campo sistemático: la acústica y las matemáticas, la fisiología (sensaciones auditivas), la psicología (la percepción auditiva, el juicio, el sentimiento), la lógica (pensamiento musical), la gramática, la métrica y la poética, la educación y la estética.

Metodólogos más recientes, en particular, Hans-Heinz Dräger (1955), han perfeccionado y modificado el esquema de Adler, añadiendo, por ejemplo, técnicas de grabación, sin cambiar su polaridad esencial.

Finalmente cabe citar a Dahlhaus quien, en 1977, con una visión verdaderamente comprehensiva propone que la musicología debe abarcar no sólo la historia del 'estilo', una historia cuyo tema es el arte y la biografía, sino también la historia estructural, historia de la recepción y la historia cultural.

Estos diferentes enfoques del conocimiento tienen su correlato en las distintas relaciones con el proceso de investigación, el cual puede ser objetivo y acotado al texto musical o bien puede llevar al estudioso a hacer preguntas no sólo teóricas sino también políticas y éticas las que, a su vez, pueden arrojar luz sobre algún aspecto del mundo que se refleja en la música.

Siguiendo lo antedicho, y dadas las características de la temática abordada, resulta imprescindible considerar el marco espacio – temporal en el cual dicho corpus fue gestado. Por otra parte, resulta evidente, considerando las anteriores aproximaciones a la obra mendelssohniana para piano citadas, que todo estudio que pretenda ser lo suficientemente abarcativo de ella deberá necesariamente acudir - entre las más importantes - a disciplinas tales como el Análisis Musical, la Historia del Arte y de la Teoría Musical, la Estilística, la Estética, la Historia General y la Literatura, todas ellas susceptibles hoy en día de recibir valiosos aportes de la Informática.

Finalmente, cabe agregar que para el abordaje analítico utilizaremos tres herramientas fundamentales como puntos básicos de partida:

- Análisis tradicional.
- Criterios estructurales.
- Proyección comparativa en base a recursos de intertextualidad o auto-cita.

De lo expresado, puede deducirse que, algunas de las principales metodologías de la investigación musicológica tales como el método científico histórico, el método analítico y el método crítico (con especial inclusión de la historiografía hermenéutica) son susceptibles de convivir en la presente investigación y, en virtud de ello, complementarse dentro de un enfoque interdisciplinario que permita ubicar la obra para piano de Felix Mendelssohn Bartholdy en la totalidad del contexto socio – cultural dentro del cual fuera gestada y así llegar a una más acabada interpretación comprehensiva de la misma.

1.9.- Diseño de la tesis

La presente tesis ha sido elaborada teniendo en cuenta la periodización del repertorio a partir de la realizada para la obra integral de Mendelssohn por K. H Kohler (1981), desarrollada y ubicada dentro del siguiente esquema:

- Capítulo 1: Es una introducción concerniente al diseño de la investigación. En él se fundamenta la elección del objeto de estudio, se pasa revista al estado actual del conocimiento acerca del tema, se plantea el problema y se formula la hipótesis que sustenta el trabajo. Seguidamente se determinan los objetivos del mismo y las etapas de su desarrollo para terminar con una referencia a las herramientas con las cuales se ha abordado el estudio.
- Capítulo 2: Presenta un panorama general del mundo social y cultural que rodeó al compositor con especial referencia a la estética mendelssohniana y a su desempeño como músico práctico y pianista.
- Capítulo 3: Análisis y significado de sus primeras obras (1819-1823).
- Capítulo 4: Análisis y significado de las obras correspondientes a su período de transición (1824-1826).
- Capítulo 5: Análisis y significado de las obras correspondientes a su primera madurez (1826-1833).
- Capítulo 6: Análisis y significado de las obras correspondientes a la etapa de Dusseldorf y Leipzig (1833 -1840).
- Capítulo 7: Últimas obras (1841-1845).
- Capítulo 8: Conclusiones y proyecciones interpretativas.

CAPÍTULO 2

El mundo de Mendelssohn: contextualización y estética

2.1.- El mundo de Mendelssohn

2.1.1.- Encuadre histórico

La producción de Mendelssohn se concentra en los años que la historia general de Europa denomina “la Restauración”. Dentro del siglo XIX, este período reaccionario en la política internacional surgido después del congreso de Viena, asistió por un lado al surgimiento de movimientos nacionalistas y sociales que estallarían en la Revolución de 1848 y por otro a una cierta paz social en comparación a las violentas disputas de la época revolucionaria y napoleónica.

En el campo artístico se afianzo la idea del individuo a través del Romanticismo. En este sentido Dahlhaus afirma que la relación de la Restauración y su influencia política no se manifestó de una manera estricta en las obras musicales; solamente detecta que la tendencia a reflejar un “espíritu de los tiempos” seria el deseo de paz y resignación a través de tendencias monárquicas y eclesiásticas concretas visibles en óperas y oratorios[9]. Pero restablecer tradiciones musicales tales como la idea del músico de corte o música para ocasiones festivas, resulto imposible. Los compositores mostraron una personalidad individual cada vez más marcada aún relacionándose con las instituciones de la época que fundamentalmente reflejabanascenso de la burguesía, más que las intenciones monárquicas. Esta burguesía se destaco plenamente como la consumidora fundamental de música en este periodo y permaneció relativamente ajena a los problemas de la aristocracia, el surgimiento del operario industrial y el ascenso del llamado ‘cuarto estado’ que poco a poco cobraba conciencia de su existencia e importancia.

[9] DAHLHAUS, Carl. *La musica dell'Ottocento*. Firenze: La Nuova Italia, 1990, pág. 62.

2.1.2.-El entorno y la audiencia de Mendelssohn

Douglas Seaton realizó un estudio detallado de la relación de Mendelssohn con su público. Surgido en el seno de una familia de la alta burguesía prusiana, desarrolló su carrera en un marco social e institucional totalmente distinto al conocido por músicos, por ejemplo, del siglo XVIII. Mendelssohn conoció perfectamente las necesidades e intereses de esta sociedad a la que Wilhem Riehl describió como poseedora de una

> "delicadeza y versatilidad de cultura con la cual se suavizaron todas los vestigios de brutalidad de las características nacionales, y encontró expresión en la música de Mendelssohn […] la influencia de Mendelssohn se transformó en una influencia universal desde la sociedad culta en la cual el trabajó y vivió y en cuyo espíritu el creó". [10]

Por su parte, Seaton divide la burguesía prusiana en el grupo de alta burguesía, burguesía intelectual, y trabajadores de la burguesía, pero caracteriza a los tres grupos como autónomos del estado de la aristocracia y los ubica donde la cultura y el concepto de la historia de la cultura alemana jugaban un rol fundamental como marco de pertenencia. Un ejemplo de la misma lo constituye la proliferación de sociedades corales, en las cuales el nacionalismo tendiente a una unidad alemana comenzaba a surgir desde la idea de la lingüística y el conocimiento de la cultura histórica (Goethe, Bach, Durero). Mendelssohn perteneció a estas sociedades corales desde su infancia: concretamente a la "Singsakdemie" de Berlín, de la cual su abuela por parte materna había sudo una de las grandes benefactoras económicas. La interrelación de artes dentro de estos grupos surgía de la puesta en música de textos de gran elevación cantados por la comunidad en un estilo musical que remontara toda la historia del arte alemán como medio de conciencia nacional[11]. Por ejemplo, Mendelssohn compuso la cantata en homenaje a Durero (1828), expresamente para esta sociedad.

Es interesante marcar cómo la identidad religiosa fue promovida desde el estado como un elemento de adaptación a las teorías del teólogo Schleiermacher que divulgó la

[10] En BROWN, Clive. *A portrait of Mendelssohn,* Yale: Yale University Press, 2003. La traducción pertenece al Autor.
[11] DAHLHAUS, Carl. *La musica dell'Ottocento*. Firenze: La Nuova Italia, 1990, pág.197.

aplicación de la razón en la teología, la contextualización histórica de la fe, y desde allí fue determinante para la conversión de los judíos Mendelssohn en los cristianos Mendelssohn Bartholdy. El siglo XIX en general logro transformar la idea de religión, en una idea de religión del arte, la cultura, y los rituales de la cultura ayudaban a satisfacer el deseo de una sugerencia subjetiva fuera de la rigidez del dogma. Para este público, Mendelssohn produjo la mejor música sacra de su época y logró cristalizar símbolos sonoros claramente discernibles como imágenes de esta subjetividad religiosa burguesa.

En este sentido también tenemos que destacar el avance de la institución del concierto publico, donde Mendelssohn tuvo un rol determinante como organizador y creador de un modelo en el cual el elemento de entretenimiento puro comenzaba a dar paso al de un evento cultural y educativo que entronizó la creación del repertorio en un nivel casi religioso. Su actitud hacia los repertorios pianísticos, organísticos y sinfónicos han sido modélicos para la generación posterior, como destaca Mónica Lichtenfell.

Este mundo de cultura encontraba su otro foco de acción en el salón romántico tan bien descrito por Madame de Stael en su libro *Viaje a Alemania.* Allí se discutía acerca de la literatura, las artes, las ideas políticas, mezclada con la ejecución musical y la presencia de las personalidades más o menos significativas de la sociedad local o internacional. El salón, llevado adelante en Berlín por Lea Salomo Bartholdy, madre del compositor y continuado por su hija Fanny Hensel, fue el más importante de la ciudad y se dieron cita en él las máximas personalidades de la cultura europea. En Berlín, los Mendelssohn adquirieron una residencia, la Leipzigerstrasse Nº 3, que se haría famosa por sus reuniones musicales y por su salón literario, siendo la casa más visitada por la intelectualidad alemana y también por los visitantes notables del extranjero.

Es digno de recordar que Abraham Mendelssohn alquilaba las habitaciones de la parte superior de la casa a personas notables, a veces de la cancillería prusiana, a veces a personajes simplemente del ambiente cultural, lo que motivó que vivieran en esa casa alguno de los más íntimos amigos de Mendelssohn, como el diplomático y poeta Karl Klingelmann, el pintor Heidemann, Eduard Devirent , actor y barítono - quien fuera su gran amigo y con el cual estrenaría luego la *Pasión según San Mateo* en 1829- y figuras importantes tales como Alexander von Humbodlt, el filólogo August Droysen, los

hermanos Schlegel, uno de ellos tío del compositor, Ludwig Tieck,, Karl Maria von Weber, Heirich Heine, Hegel, Rossini, Spontini y una cantidad muy importante de personalidades de la música, que semezclaban con representantes de la alta burguesía ávidas de pertenecer a una verdadera élite cultural.

El salón de los Mendelssohn Bartholdy abrió su panorama en cuanto al mundo literario leyendo a Shakespeare, a Goethe, a Ossian y a Jean Paul Richter que en ese momento eran los cuatro ídolos del compositor quien, por otra parte, se entusiasmó con el Quijote cervantino, las novelas de Walter Scott y la nueva poesía romántica de Heine. Él mismo fue capaz de traducir en esta época (1825) *Andria* de Terencio, respetando la métrica latina en su paso al alemán, en una versión que ha sido catalogada como notable por el propio Goethe.

Más allá de la enorme influencia cultural que este núcleo significó para el compositor, mucha de la música de Mendelssohn está basada tanto en su propia experiencia cultural, sus viajes y su subjetividad como en "una literatura que refleja la intención de comunicarse con una audiencia culta o de entusiasmar y mejorar la cultura literaria burguesa"[12]. La obra de Mendelssohn se relaciona tanto con la subjetividad romántica como con el foco de donde fue tomada, con el gesto de sofisticación de donde surgió: el núcleo de una sociedad que buscaba a través de la apropiación cultural un lugar de pertenencia y diferenciación respecto de la aristocracia tradicional.

2.1.3.- La difusión del Romanticismo y la estética romántica en el mundo de Mendelssohn

El Romanticismo es un movimiento cultural y político que surge como reacción revolucionaria contra el racionalismo de la Ilustración y el Clasicismo. Comenzó a gestarse a fines del siglo XVIII y se desarrolló a lo largo del siglo XIX, extendiéndose desde Inglaterra a Alemania para desde allí difundirse por Europa.

[12]SEATON, Douglass, "Mendelssohn´s Audience", en Reichwald, Siegwart (ed.). *Mendelssohn in performance.* Indiana: Indiana University Press, 2008, pág. 15.

La libertad auténtica es su búsqueda constante, por eso es que su rasgo revolucionario es incuestionable. Debido a que el Romanticismo es una manera de sentir y concebir la naturaleza, la vida y al hombre mismo, es que se presenta de manera distinta y particular en cada país donde se desarrolla; incluso dentro de una misma nación se manifiestan distintas tendencias proyectándose también en todas las artes. El Romanticismo, apunta Di Benedetto,

> "[…] como todos los conceptos dentro de la cultura tiene una función de identificar una época, movimientos espirituales, corrientes estilísticas, con significados múltiples y complejos estrechamente unidos entre si y al mismo tiempo contradictorios. El impulso original del movimiento vino de Inglaterra, pero fue en Alemania donde éste se definió conceptualmente como teoría filosófica y literaria, como visión orgánica del mundo en el cual la cultura alemana se reconoció y expreso su propia identidad con tal fuerza que logro imponer un rol hegemónico sobre la cultura europea de todo el siglo XIX". [13]

Si bien es clara la relación etimológica entre *romántico* y el término francés para novela, *roman*, no toda la crítica se pone de acuerdo con respecto al origen del vocablo y su significado. La primera aparición documentada del término se debe a James Boswell a mediados del siglo XVIII, quien lo utiliza con referencia a lo inefable, a aquello que no se puede expresar con palabras.

Otro posible origen de la palabra es aquel que relaciona 'romántico' con la expresión *in lingua romana* que alude a las lenguas romances distinguiéndolas de aquéllas pertenecientes a la antigüedad clásica representada por el latín. Se trataría por tanto de un giro hacia la lengua propia y vernácula como representante de la propia cultura; igualmente surge con este término una oposición entre 'romántico' y 'clásico', en este caso, en función de la lengua que se prefiera.

Goethe es la piedra fundacional del Romanticismo alemán y uno de los grandes genios de la literatura universal. La gran obra representativa de este período es el *Fausto*, largo y complejo poema dramático de tema filosófico, publicado en dos partes en el que se reflexiona sobre el destino humano a través de la historia del protagonista, que vende su alma al diablo a cambio de la sabiduría y la juventud; Fausto es, en la intención del poeta, símbolo de la humanidad, que yerra cuando actúa, pero que debe actuar para hallar la salvación.

[13]DI BENEDETTO, Renato. *El Siglo* XIX. Madrid: Ediciones Turner, 1982.pág. 3. La traducción pertenece al Autor.

Junto a Friedrich Schiller y el grupo llamado "los románticos alemanes" (Novalis, E. T. A. Hoffmann y Friedrich Hölderlin) formaron una corriente mística centrada en las bases históricas (*Geschichte*) del pueblo (*Volk*) opuesta al estratificado ideal francés y basado en tres puntos fundamentales: oposición al Clasicismo y a la racionalidad, búsqueda de un arte basado en la libertad, el sentimiento y la espontaneidad y recuperación del espíritu originario del pueblo pangermánico.

Por su parte, Herder se erige en defensor de la existencia de un espíritu nacional ligado al idioma, cuyo desarrollo representa la historia de cada país; ese espíritu se manifiesta según su pensamiento en las creaciones del pueblo y en los grandes poetas, afirmando así el nacionalismo y el populismo que Schiller practicaría en su teatro.

Friederich Schelgel, siguiendo a Schiller – que oponía la poesía ingenua y sentimental (moderna) a la poesía objetiva (que tenía por objeto la perfección formal) –y contra la necesidad defendida por los neoclásicos de ajustar la creación a reglas o leyes sostiene que la poesía crea sus propias normas pues es engendrada por la fuerza original invisible de la humanidad.

En Inglaterra se revive el interés por la mitología y las tradiciones escandinavas o celtas (atribuidas a Ossian) y se cultiva, a través de Wordsworth y Coleridge, un nuevo sentimiento ante la naturaleza.

En términos generales, en la literatura, de forma diferente a la tradición dieciochesca - que había destacado en los géneros didácticos - el Romanticismo sobresalió sobre todo en los géneros lírico y dramático.

La atención al yo hace que empiecen a ponerse de moda las autobiografías, como las *Memorias de ultratumba* de François René de Chateaubriand.

En la prosa, incluso el género didáctico pareció renovarse con la aparición del cuadro o artículo de costumbres. También surgió el género de la novela histórica y la novela gótica o de terror, así como la leyenda, y se prestó atención a géneros medievales como la balada y el romance. Empiezan a escribirse novelas de aventuras y folletines o novelas por entregas.

No obstante, el teatro fue el gran vehículo de comunicación de la expresión romántica; era el género más popular y a través de él se canalizaron sus anhelos de libertad y de sentimiento nacional.

Por su parte, la poesía trató de liberarse de las preceptivas neoclásicas, y prefirió cantar los aspectos marginados de las convenciones sociales.

Los escritores tratan preferentemente temas sobrenaturales, historias que acontecen en países lejanos, que narran aventuras de héroes legendarios, que evaden la realidad, en una búsqueda de lo inalcanzable, el infinito, y que rinden culto a la naturaleza.

En cuanto a la pintura romántica, ésta se caracteriza por el rechazo a las convenciones neoclásicas y sus rígidas reglas. Utiliza diferentes técnicas: el óleo, acuarelas, grabados y litografías, la textura comienza a ser valorada en sí misma y aparecen las superficies rugosas junto con las formas más sutiles; la pincelada es libre, viva y llena de expresividad, desaparece la línea frente al color a la vez que se recupera la potencia sugestiva de este último, liberándose las formas y los límites excesivamente definidos.

La luz es un factor de gran importancia para la plástica decimonónica y se cuidan sus gradaciones dando un carácter efectista; las composiciones tienden a ser dinámicas, marcadas por las líneas curvas y los gestos dramáticos.

En cuanto a la temática, lo característico es la variedad, aunque existen elementos comunes en lo que hace al el tratamiento de los temas. Surge el exotismo de la memoria de un misterioso y glorioso pasado que incluye desde la antigua Grecia hasta la edad Media, - en especial la época gótica, que se constituye en el estilo por excelencia - en una amplitud geográfica que incluye Oriente, el mundo desconocido del norte de África y la nueva América salvaje. Por último, la fantasía, y sobre todo el drama con un obsesivo sabor por la muerte, la noche y las ruinas, así como por los monstruos y las criaturas anormales.

Otro gran descubrimiento del Romanticismo es la Naturaleza y el cultivo del género del paisaje, que será exhaustivo. Se pintan paisajes fantásticos, imaginativos, de estudio, evocados, etc., con especial valoración de los estados atmosféricos como, por ejemplo, la niebla.

En términos generales, las características de este período pueden resumirse en las siguientes:

- ✓ La conciencia del Yo como entidad autónoma dotada de capacidades variables e individuales como la fantasía y el sentimiento. Es propio de este movimiento un gran aprecio por lo personal, un subjetivismo e individualismo absoluto, un culto al carácter nacional o *Volksgeist*, frente a la universalidad de la Ilustración dieciochesca.
- ✓ La primacía del Genio creador de un Universo propio, el artista como demiurgo. En el campo de la música, se asiste al surgimiento del intérprete virtuoso.
- ✓ Valoración de lo diferente frente a lo común, lo que lleva a una fuerte tendencia nacionalista.
- ✓ El liberalismo frente al despotismo ilustrado
- ✓ La originalidad frente a la tradición clasicista y la adecuación a los cánones. Cada hombre debe mostrar lo que le hace único.
- ✓ La obra imperfecta, inacabada y abierta frente a la obra perfecta, concluida y cerrada.
- ✓ Frente a la afirmación de lo racional, irrumpe la exaltación de lo instintivo y sentimental. Se da como premisa la afirmación de que 'la belleza es verdad'.
- ✓ Los románticos amaban la naturaleza frente a la civilización como símbolo de todo lo verdadero y genuino.
- ✓ Se produjo una mayor valoración de todo lo 'antiguo' como expresión de la belleza de lo primigenio. A diferencia del período precedente, se priorizó todo lo relacionado con la Edad Media, en contraposición a la anterior inclinación por la recreación de la antigüedad clásica.
- ✓ Ideal artístico: interinfluencia y fusión de las artes.

Varios de estos ítems resultan claros en cuanto nos enfrentamos al corpus de la fecunda obra musical de Mendelssohn en todos los géneros, incluso sus acuarelas, dibujos, cartas y poemas. No obstante, de vital importancia resultan las influencias de algunos pensadores más influyentes en su línea de pensamiento estético como detallaremos a continuación buscando detectar la idea de una estética propia.

2.2.- La estética mendelssohnina

2.2.1.-Mendelssohn y el Romanticismo: Posición e influencias fundamentales

En primer término, debemos considerar la relación de Felix con Goethe, la cual fue estimulada por su maestro de composición y teoría musical, Kart Friederich Zelter, íntimo amigo del poeta, y se plasmó en un a serie de diez encuentros en la ciudades de Weimar y Munich, de considerable duración cada uno, entre 1821 y 1830. Los exégetas de Mendelssohn no dudan en hablar de un padrinazgo cultural del gran escritor sobre el joven compositor.

La tutoría de Goethe, dio al joven un acercamiento a la máxima fuente de conocimientos literarios de Europa y sin duda el pensamiento goetheano influyo poderosamente en la personalidad artística del autor. Kohler (1982) se refiere en particular a la antinomia entre movilidad y quietud como fundamentaciones del espíritu humano presentes en la obra de Goethe que llevaron a Mendelsshon a una gestualidad presente en toda su obra y a veces manifestada en obras directamente asociadas al escritor como la pieza orquestal *Meerestille und Guckliche Fahrt* Op.27 sobre dos poemas del mismo

Como contrapartida, la figura de los hermanos Schlegel aparece como fundamental. Friederich Schlegel era tío político del compositor y el responsable de las traducciones de Shakespeare que inspiraron a Mendelssohn. Ambos hermanos participaban asiduamente en las reuniones de salón de los Mendelssohn Bartholdy, incluso dedicando poemas a miembros de la familia. Ellos habían acuñado el término romántico y en una carta de 1798 citada por Di Benedetto, Friederich afirma que la definición de “romántico” era tan larga como ciento veinticinco paginas, asumiendo que la definición más comprensiva del Romanticismo era la misma imposibilidad de ser definido. En un fragmento publicado en la revista “Ateneo” definió que su esencia era el constante devenir. Estos conceptos fueron reelaborados por su hermano que indicaba que en la mezcla de géneros se encontraba uno de los aspectos distintivos de la poesía romántica. Pero muy importante para nuestra reflexión es el hecho de considerar que esta mezcla se producía al mismo tiempo y que debía consignar los aspectos poético (el devenir constante) tomada de la idea de poliesis

griega y sinónimo de poder creador; el aspecto de elaboración compleja y el aspecto de "humor" como situación anímica sorpresiva y propia de cada artista. Por último, destaquemos la aspiración a la individualidad entre el individuo y la naturaleza también planteada en Hoffmann.

Bien sabido es que la filosofía romántica tuvo un centro en la música y desde Hofmann a Schopenhauer, desde Tieck a Hegel, fue considerada el arte representativa del romántico. Pero interesa en nuestro caso destacar la aseveración de August Schlegel, al sostener que la esencia de esta música está ahora en las relaciones armónicas entre los sonidos, explícitamente reconocida como la característica esencial de la música moderna. Schlegel individualiza en la armonía el principio místico de la música como aquel que no encuentra su eficacia en la ecuación temporal pero busca el infinito en el momento indivisible del acorde.

La influencia de Hegel ha sido puesta muy en relieve recientemente por algunos autores.Quien da más relevancia al hecho del contacto con el gran filósofo es Carl Heinz Kohler que puntualiza

> "[…] las influencias extramusicales son visibles por un subrayado programático del material musical, la relación entre el contenido y el continente pueden ser tomadas como una respuesta a las demandas de las estéticas de Hegel el cual atribuía a la música un contenido indeterminado con una forma musical, junto con una estructura musical independientemente formada"[14]

La idea de Hegel, según el mismo autor, se cierra en:

> […] "que incluso en la música instrumental el compositor debe prestar la misma atención a dos aspectos la estructura musical y la expresión de un admisible contenido indeterminado"[15]

refiriéndose a la perfección que debe tener la estructura por un lado y el contenido por otro; para Kohler esta idea influenció profundamente al joven compositor.

En el plano de la estética musical la influencia mas importante para Félix fue la de su amigo, el teórico y compositor Adolph Bernahrd Marx, condiscípulo de estudios con el maestro Zelter y quien publicó su más extenso artículo sobre el tema de la música programática. Se trata de la monografía titulada *Über Malerei in der Tonkunst* (*Sobre lo*

[14] KOHLER, Karl-Heinz. "Mendelssohn", en *The New Grove Early Romantic Masters* 2.G.B.: Norton, 1985, pág. 236. La traducción pertenece al Autor.
[15] Op. cit. pág. 207. La traducción pertenece al Autor.

pictórico en el arte musical, 1825) acerca de cómo la música puede y debe representarlo externo a sí misma. En una amplia reseña histórica, Marx llega a la conclusión de que la música instrumental se encaminaba inexorablemente hacia la música programática.

La evaluación de la influencia que Adolf Bernhard Marx ejerció sobre Mendelssohna lo largo del tiempo se ha visto profundamente ensombrecida por la desagradable enemistad que marcó la relación entre ambos durante los últimos ocho años de vida del compositor, debido a que Mendelssohn no quiso estrenar la mediocre música de su amigo en Leipzig. A partir de ello Marx, enfurecido, sostuvo el resto de su vida que Mendelssohn era un 'talento" pero no un "genio"[16], no obstante lo cual nunca negó su influencia sobre el compositor en la concepción de obras tales como la obertura de *Sueño de una noche de verano* (a la cual, aún después de su ruptura, consideró una obra de un genio[17]. Hoy día se reconoce plenamente a Marx como una poderosa influencia en Mendelssohn.

Sumándose a esto, la vida intelectual de Mendelssohn se intensificó por sus estudios en la Universidad de Berlín, donde tomó cursos de Estética con Hegel,de Geografía con Karl Ritter e Historia de los movimientos de la libertad y la Revolución Francesa con Eduard Gans.

Desde la biografía de Eric Werner (1963) a la actualidad, estudios musicológicos han logrado reconstruir un panorama certero sobre el posicionamiento estético de Mendelssohn en el Romanticismo. Esta tarea no ha sido fácil debido a que el autor, a diferencia de sus contemporáneos, como Schumann o Beriloz, demostró públicamente ser reacio a hablar de los problemas de la estética. Las pocas referencias a este respecto han sido tomadas de cartas o actitudes del compositor como organizador. Queda claro que sus programas de concierto o la impronta que infundió a la fundación del Conservatorio de Leipzig en 1843, son declaraciones de un credo estético. Werner cita una importante carta donde Mendelssohn afirma que para él "el arte y la vida son la misma cosa". Dato coorroborado por Schumann cuando afirmó en sus recuerdos de Mendelssohn que "su escritura era el fiel reflejo de su naturaleza interior". En una famosa carta de 1842, presionado por un corresponsal y admirador británico, Mendelssohn por única vez dio un panorama más o

[16] Véase al respecto A.B. Marx, *Ludwig van Beethoven: Leben und Schaffen*, Berlín, 1983.
[17] MARX, A.B., *Ludwig van Beethoven: Leben und Schaffen*, Berlín, 1983.

menos claro donde ponderaba la fuerza de la música y su claridad de mensaje por encima del de la palabra.

En este sentido, su tradición familiar, proveniente de la filosofía de su abuelo Moses Mendelssohn, es comprensible desde el punto de vista por el cual este último bregó por la asimilación de judíos a la sociedad alemana y la tolerancia, mientras los hechos histórico-políticos de la generación de su padre Abraham, demostró en la época pos revolucionaria que palabras como "Libertad, igualdad y fraternidad" habían generado equívocos y destrucción en la Europa del cambio de siglo. Así Leon Botstein (1997), propone la idea de que esta experiencia frustrante llevaba a Mendelssohn como nuevo cristiano a confiar más en el poder del arte y de la música como factor de unidad y hermandad que los ideales que heredara de los escritos filosóficos de su abuelo. En una carta al pastor Shuldrin, Felix comenta cómo un oratorio "transformaba en forma igualmente importante y profundamente íntima a cada miembro de la comunidad"[18]. Otro dato importante lo revela la carta escrita a su compañero de estudios Wilgem Taulbert

> "[…] La primera obligación de cualquier artista debe ser tener tener respeto por los grandes hombres y no tratar de extinguir su gran llamador tratar de elevarse propia pequeña vela para que se vea mas brillante"[19]

Mendelssohn fue un cristiano totalmente convencido y su convicción religiosa se mezclaba con su creencia en el arte. Su estética musical parece haber surgido de una especial relación entre palabra y música. En este sentido, Mendelssohn se distinguió de sus contemporáneos. Admiraba la literatura romántica, en particular a Jan Paul Richter y Seaton y creció bajo la tutoría de Goethe, quien le transmitió que la visión humanística y la comunicación no estaban limitadas al intercambio lingüístico. Por otra parte y como se verá en el apartado siguiente, la estética de la percepción visual rivalizaba con el poder y la visión de la palabra.

2.2.2.-<u>El estímulo extra musical en Mendelssohn. Imagen Palabra Sonido</u>

Como se ha expresado, Mendelssohn se vio influenciado por Adolph Marx, especialmente por su monografía *Über Malerei in der Tonkunst (Sobre lo pictórico en el*

[18]*Mendelssohn Letters,* ed. G.Selden-Goth, New York, 1972, pág.148. La traducción pertenece al Autor
[19]Op.cit, pág. 256. La traducción pertenece al Autor.

arte musical) y sus ideas acerca de la posibilidad y obligación de la música de representarlo externo a sí misma.

Marx creía profundamente en la grandeza de la obra de Beethoven, circunstancia con la que Mendelssohn se sintió inmediatamente identificado y, con respecto a la música del genio de Bonn, tenía la idea de que a través de su concepción de la música "descriptiva" se podría encontrar la llave para entender la música de Beethoven, ya que se trataría de comprender "una serie de estados psicológicos representados con una gran precisión psicológica"[20]. Esto significa la captación de los estímulos del mundo exterior – como sucede en la Sinfonía *Pastoral* o en *La Victoria de Wellington*, volviéndolos cada vez más sensibles a las características individuales de cada instrumento hasta que los mismos adquieran una clara personalidad.

Una carta de Fanny hace referencia al impacto que las ideas de Marx estaban ejerciendo sobre las obras de su hermano:

> "Felix está escribiendo una gran obra instrumental, *Meeresstille and glückliche Fahrt*[21] sobre el poema de Goethe […]. Ha tratado de evitar componer una obertura con introducción y ha pensado la totalidad de la obra como dos cuadros separados."[22]

Ludwig Rellstab, quien asistió al estreno de la Sinfonía *Reforma* de Mendelssohn en 1812 señala, con cierto matiz crítico en parte negado al comienzo de su párrafo, al referirse a la influencia de las ideas de Marx en la concepción del primer movimiento de la misma:

> "No pretendemos que esto represente un reproche al compositor, dado que nunca estará en el espíritu de la música el representar sensitivamente un evento que pertenece casi exclusivamente al mundo del pensamiento puro. La música se revela sólo en el mundo de los sentimientos y en este mundo la música lo hace sin, y debe hacerlo sin, ninguna otra especificación explícita o específica. […] Nunca ha habido un esfuerzo más erróneamente concebido que el que expusiera el señor Marx en el *Musikalische Zeitung*: el encontrar un camino específico de pensamientos *inteligibles* en cada obra musical, leyendo de este modo cosas en la pieza y fuera de ella que le son completamente ajenas. Simplemente pensamos que el señor Mendelssohn está fuertemente influenciado por esta idea".[23]

---

[20]A.B. Marx, *Etwas über die Symphonic und Beethoven Leistungen in diesem Fache*, citado por Judith Silber Balian en *Mendelssohn Studies* (ed. L. Todd).
[21]*Mar calmo y feliz viaje.*
[22]Carta de Fanny Mendelssohn Bartholdy a Karl Klingemann del 18 de junio de 1828. La traducción pertenece al Autor.
[23] Ludwig Rellstab, *Iris im Gebiete der Tonkunst*, 3/47 (23 de noviembre, 1832), citado por Judith Silber Balian en *Mendelssohn Studies* (ed. L. Todd). La traducción pertenece al Autor.

De la anterior cita se desprende el hecho que Rellstab con toda certeza creía que Mendelssohn había iniciado su relación con la música programática bajo la influencia de las ideas de Marx.

Mendelssohn tenía conocimiento acabado de la obra completa de Goethe, entre cuyos libros figura *Zur Farbenlehre* (*Teoría de los colores*) de 1810. La obra contiene algunas de las primeras y más precisas descripciones de las sombras coloreadas, la refracción y el acromatismo /hipercromatismo.Su influencia se extendió al mundo del arte, en especial a la obra de J. M. W. Turner y sin duda influyó considerablemente en la formación plástica del joven Mendelssohn.

Un aspecto que debió haber despertado el interés de Mendelssohn fue la relación de los colores con las sensaciones que nos producen. En esa indagación refutó la teoría de Newton argumentando que no sólo se trata de un problema de física donde la luz es el principal elemento, ya que la percepción también juega un papel determinante. Su teoría asegura que el negro o la oscuridad no es la ausencia de luz, sino elemento activo en la formación del color.Por ejemplo, para Goethe, el color amarillo en su estado más natural, representa belleza y pureza; transmite mucha luz y tiene un carácter sereno, alegre, gentil y emocionante.

Goethe consideró que su teoría era una explicación más general, y que las observaciones de Isaac Newton eran casos especiales dentro de su teoría. La obra de Goethe no recibió mucha aceptación entre la comunidad física de la época, no obstante lo cual los físicos han aceptado que hay que distinguir entre el espectro óptico tal y como lo observó Newton y el fenómeno de la percepción humana. Los descubrimientos acerca del modo en el que el cerebro interpreta los colores, por ejemplo la constancia de color y la teoría *retinex* de Edwin Land presentan muchas similitudes con la teoría de Goethe, particularmente en lo que se refiere a su énfasis en el brillo y el contraste como factores determinantes de la percepción del color. Este gran representante del Romanticismo alemán expresa en su *Teoría de los colores*:

> “Cuando el ojo ve un color se excita inmediatamente, y éste es su naturaleza, espontánea y de necesidad, producir otra en la que el color original comprende la escala cromática entera. Un único color excita, mediante una sensación específica, la

> tendencia a la universalidad. En esto reside la ley fundamental de toda armonía de los colores".[24]

Esta obra no sólo rompe radicalmente con las teorías ópticas newtonianas de su tiempo, sino tambiéncon toda la metodología de la ilustración concerniente al reduccionismo científico. Aunque, como se ha dicho, la teoría no fue bien recibida por los científicos, Goethe concluyó que su teoría del color era su mayor logro. Teorizadores holísticos y científicos como Rupert Sheldrake todavía nombran la *Teoría de los colores* como un ejemplo inspirador de la ciencia holísticaen la introducción de su libro y destaca la filosofía de la ciencia única de Goethe.

Larry Todd, en una admirable síntesis que explica la manera en que el genio mendelssohniano permitió la fusión entre lo visual y musical, afirma que:

> "La estética de Mendelssohn era los suficientemente amplia para admitir diferentes modelos viables para la expresión musical ¨[…] sus partituras parecen inspiradas más como una unión sinestésica entre lo visual y lo musical y por elevar los atributos pictóricos de la música, que por dilucidar lo dramático narrativo. Mendelssohn sobresalió en los diversos estratos sonoros, el claroscuro, los detalles, y en la sutil, colorística orquestación o textura que lleva a cualquiera de sus partituras a una indisoluble frescura y vitalidad".[25]

Mendelssohn fue extraordinariamente dotado para las artes visuales. Sus descripciones de viajes están plagadas de dibujos que, como demuestran sus manuscritos iluminados, incluían esbozos musicales que acompañaban la descripción escrita. Éstos felizmente concluían en partituras completas y de este modo se revela un trabajo recíproco entre las disciplinas artísticas que estimulaba su proceso creador. Más aún, en 1840 vio la posibilidad de trabajar una ópera sobre el tema de los Nibelungos y evaluó la idea comentando a su hermana Fanny la proyección que encontraba en este tipo de emprendimientos en términos como "colores" y "características".

Es notable queuno de los principales objetivos de Mendelssohn como viajero haya sido la percepción de paisajes en el cual se visualizaran ruinas y obras de arte, las que descibía en sus cartas con máximo detalle. Es digno de destacar cómo incluso se refirió a la capilla de la Reina Maria Stuardo en ruinas, como la inspiradora del inicio de su sinfonía escocesa. En todas las ciudades su atención se dirigía mucho más a las obras de arte que a

[24]GOETHE, Johann W. von. *Teoría de los colores* (1810). Murcia: Colegio de Aparejadores, 2008.
[25]TODD, R. Larry. *Mendelssohn: a life in music*, Oxford: Oxford University Press, 2003. La traducción pertenece al Autor.

las representaciones musicales; sus recorridas por los Uficci las pinturas de Tiziano, las esculturas de Trowaldsen (a quien conoció personalmente), son sólo algunos de los ejemplos de este obsesión de Mendelssohn por lo visual.

Wagner percibió en su música esta característica inmediatamente al referirse a Mendelssohn como "un paisajista de primer orden". Pero si comparamos esta idea con la idea programática surgida desde Liszt y asumida por Wagner en sus dramas musicales, encontraremos una diferencia fundamental de concepción de la relación entre palabras, imagen y música, y desde los últimos años de investigación musicológica se comienza a hablar de un concepto preimpresionista en este vínculo mendelssohniano. Leon Botstein afirma:

> "La música para Mendelssohn nunca fue escrita para seguir de cerca una estructura de narración […] la imaginación visual surgia de un texto y se iba construyendo la forma musical. Mendelssohn fue capaz de plasmar un novedoso sentido de distancia color luz y espacio tridimensional en sus obras orquestales. Las secciones de una obra parecen una serie de cuadros secuenciales pictóricos los cuales no siguen una acción cronológica. La evocación mendelssohniana, de estado anímico en sus obras orquestales, reflejaban el impacto autónomo de una escena visualizada. La apropiación de Mendelssohn de la literatura romántica, estaba en parte exenta del dramatismo que esa literatura expresaba, potencializando la imaginación de hacer a partir de ella imágenes virtuales pictóricas".[26]

Estas últimas se transformaban con claras topografías evocativas, en música.

La concepción de Botstein, sustentada por Dahlhaus, Jon Finson o F. Krummacher en estudios modernos resultan sorprendentes Más aún cuando de constata que contemporáneos de Mendelssohn observaban de la misma manera la obra del compositor. Baste recordar los comentarios de Beriloz sobre la *Walpurgisnacht* o la poco conocida biografia de Arrigo Boito, que en la Italia de 1860 ponderó estas cualidades mendelssohnianas.

Cierto es que las estéticas musicales a partir de Wagner, las circunstancias políticas y filosóficas que acompañaron el descenso del prestigio de Mendelssohn como compositor, oscurecieron su legado e influencia en cuanto a la recepción de la misma durante los cien años siguientes. Pero, como hemos señalado, la musicología reciente aportó la necesaria objetividad para comprender y profundizar ciertos conceptos fundamentales en la reconstrucción del complejo pensamiento estético del compositor.

---

[26] BOTSTEIN, León. "Mendelssohn, Werner and the jews: a final word". En *The Musical Quarterly*. V.83 No.1, p. 45-50. New York, 1999. La traducción pertenece al Autor.

Las ideas de la tridimensionalidad en la música de Mendelssohn y su relación con lo visual, son sólo comparables en su época a un Beriloz. Naturalmente, su música orquestal es la que ilustra de manera directa estos atributos. El renacimiento del interés por la música coral en general de finales de siglo XX, trajo consigo el reconocimiento de estos mismos atributos en el corpus para coro y coral sinfónico-del autor, donde se descubrieron estas mismas relaciones entre la imagen visual generada por los textos y la extraordinaria imaginación sonora desplegada por Mendelssohn en el coro. Paralelamente el tratamiento del órgano romántico a manera de una orquesta con las consecuentes aclaraciones expresas del autor en lo referente a registración y enmarque tímbrico se revela netamente coherente con estos preceptos.

Para arrojar luz sobre la música instrumental pura, Leon Botstein sugirió la forma de relación con la cual Mendelssohn llevó la percepción visual a este marco influyendo así en su concepción de la expresión musical.

> "Su énfasis en una línea melodica reconocible en su música instrumental puede ser entendida como una respuesta al criterio de reconocimiento visual en pintura. El pintor del siglo XIX se basó en la capacidad para confirmar, profundizar, y alterar la experiencia y el reconocimiento de la realidad externa y la naturaleza independiente del espectador. Para la música instrumental para lograr el mismo fin que tuvo que contener una superficie comparable que pudiera crear, con un poco de lainmediatez, la traza de eventos que existía entre el artista y el espectador de forma derivada de la percepción compartida - aun en el caso de las representaciones visuales de los estados de ánimo psicológico de el mundo exterior."[27]

> "La imagen visual de una escena o perspectiva influenciada modelo de Mendelssohn de la forma musical en la medida que le llevó a centrarse en la capacidad para el conjunto de una composición a que aferrarse, aunque sea superficialmente, en el momento de la ejecución.. En otras palabras, el proceso cognitivo por parte del ejecutante y el oyente exigió que la estructura sea evidente y claramente esbozó, en tanto que la forma se asemejaba a un mural o una pintura. Con la transformación de material musical, las apariciones cíclicas, las cuales establecen vínculos entre los movimientos, la dimensión dinámica de la forma musical., creó niveles secundarios de impresiones. Estos requieren la capacidad del oyente para seguir elaboraciones extenso texto. En la estética de Mendelssohn estas transformaciones necesarias siempre que se constituyen por requisitos formales audibles, tales como la simetría, el equilibrio y la claridad, cosa que tenía análogos visuales claros. Esto también explica la afición de Mendelssohn por la canción estrófica o estrofica variada en su final, como forma de lied o como elemento conrtuctivo"[28]

> "Mendelssohn hizo esfuerzo decidido para hacer parecer una pieza de música a los oyentes como una entidad unificada y sin una tensión indebida en los niveles subyacentes de elaboración extenso texto, cosa que podría oscurecer el foco en el contorno del objeto en

[27] BOTSTEIN, León. "Mendelssohn, Werner and the jews: a final word". En *The Musical Quarterly*. V.83 No.1, p. 45-50. New York, 1999. La traducción pertenece al Autor.
[28] Op. cit. La traducción pertenece al Autor.

primer plano. Por lo tanto, muchos movimientos lentos líricos de Mendelssohn, en comparación con Beethoven o Schumann, carecen de un desarrollo extenso.
Tienen, sin embargo, sutilmente melódicas extendidas donde la variación se construye en la exposición en sí."[29]

"Mendelssohn se sintió atraído por las formas corales cortos y las distintas secciones del formato oratorio porque reflejan el modelo visual de un cuadro (o serie de pinturas), cuya lógica superficie permanece sin ser molestados por la existencia de profundidad y detalle, la sombra y la perspectiva. La idea de un coordinador (a pesar de la compleja tensión de fondo plano) dentro de la música como elemento central de la experiencia estética nunca está lejos de la música Mendelssohn.El contrapunto de Mendelssohn es manejado tradicionalmente en el sentido de que la claridad de líneas es subrayada. La fuga, por ejemplo, le atraía en parte debido que a la grandeza y el drama eran congruentes con la claridad y el carácter imitativo de la forma. La narrativa Mendelssohnian no está unificada por la variación discursiva libre sino por una profundidad creada dentro del marco fijo definido por la línea de asunto musical claro y estructural."[30]

"El énfasis en la percepción secuencial, coincidente dentro de las formas de su música instrumental llevó Mendelssohn truncar recapitulaciones. Para él, la experiencia de la declaración, la memoria y el recuerdo se había integrado de tal forma que las lograba por asociación, en el momento de la percepción auditiva. El impacto en el auditor tenía que seraccesible y directo, tanto la forma en que un cuadro o una escena de la naturaleza podría tener un impacto inicial y luego ser recordado como una unidad, como un objeto de reflexión posterior. Por lo tanto, el material temático que une la obra, se anuncia al comienzo y aparece periódicamente, y es reiniciado, relativamente sin transformar.. Estructura de un trabajo que fue diseñado a lo largo de las unidades claras y secciones. Cada unidad tendrá una función que se hace evidente a travez de la repetición de material temático. La profundización de reconocimiento y a través respuesta al proceso de audiencia dependían de la claridad de un marco de composición formal. Por lo tanto Mendelssohn experimentó con maneras de unificar grandes formas compuestas de unidades discretas. Mendelssohn, como Wagner, utilizó extensivamente unidades no transformadas de la repetición temática".[31]

Estas afirmaciones se evidencian en casi todas la obras mayores de Mendelssohn, sonatas para piano, sinfonías, oratorios, cuartetos de cuerda etc., en su manera de utilizar en ellas las formas cíclicas, pero también en sus colecciones de obras breves consideradas como conjuntos.

Botstein continúa:

"Que el encuentro con música temporal debe permitir una reflexión más profunda a través de la memoria posterior fue igualmente claro. Pero para Mendelssohn la música era un objeto de contemplación de eventos organizados en el tiempo, a través del cual el sentido podría transmitirse sin exigir el tipo de experiencia analítica que uno asocia con la lectura. El oyente tenía que irse con una impresión lo suficientemente grande como unidad de recolección musical sobre la cual meditar. La unidad de la percepción y la experiencia, como una pieza de música continua, facilita el intercambio del momento estético con los demás. Por lo tanto, la asociación de referencia retrospectiva, por ejemplo, para el inicio de una obra durante la

[29] Op. cit. La traducción pertenece al Autor.
[30]Op. cit. La traducción pertenece al Autor.
[31]Op. cit. La traducción pertenece al Autor.

> audiencia fue diseñadapara no perturbar la capacidad, de un final, para recordar el marco de la del conjunto y la secuencia de eventos incluso altamente contrastantes.
> La música es, a través de la capacidad para la emoción, el mejor lenguaje para la comunicación con otros seres humanos. La evocación y la expresión de una comunidad reconocible dentro de la humanidad en respuesta a la naturaleza ya la fe en lo divino se logra mejor a través de la música. Con la música se evitan malentendidos y por lo tanto puede triunfar sobre la confusión de significados de intercambio verbal."[32]

Por su parte, Dahlhaus con un criterio admirable justiprecia la posición de Mendelssohn al señalar que el concepto formal en él permanece apartado tanto de Beethoven como de Haydn ya que en sus obras

> "tanto el primer tema […] como el segundo, son 'canciones sin palabras' […] Como contrapartida de estos temas tipo Lied, Mendelssohn utiliza un técnica de unión motívica o asociación, un recurso que evidentemente le permitía dar un crácter sinfónico a la melodía de balada que había utilizado.[…] Aunque parecería contradictorio, la combinación mendelssohniana del Lied, el contrapunto y la asociación motívica, resulta profundamente sostenible en sus propios términos y sirvió de punto de partida para intentar establecer y reivindicar la forma […] de manera diferente a la de Beethoven. Sería injusto medir sus resultados con los de Beethoven con la misma vara. En cambio, debemos maravillarnos de que Mendelssohn haya tenido éxito en el manejo de melodías continuas unidas como si fueran temas complejos e intrínsecamente antitéticos – es decir, diseccionando esas melodías y modificando y recombinando partes sin que esta técnica resulte pesada y extraña. En todo sentido, es erróneo decir que Mendelssohn simplemente llenó la forma sinfónica tradicional sin abordar sus problemas. Que Mendelssohn fuera capaz de resolver el problema de dar vida a esta forma, y resolverlo tan completamente que difícilmente notamos su existencia, no debe enmascararnos el hecho de que sus dificultades eran virtualmente irremontables y permanecieron a lo largo de todo el siglo."[33]

Lo antedicho pone de manifiesto una base importante dentro de la estética mendelssohniana. Los resultados fueron una estilización de topografías sonoras de impresionante poder evocador; una serie de imágenes claras para su época.

La utilización de una complejidad de fondo que no opaque jamás la aparente simplicidad de discurso de superficie aseguraba la comunicación con el auditor, pero a la vez cumplía con las exigencias impuestas por la historia de cada género abordado con integridad artística.

Por su parte, el empleo de la armonía como evento expresivo, pero asociado a una línea larga o a una sonoridad tímbrica determinada y sobre todo, la creación de un modelo posible de relación palabra-imagen representada en sonido, en cada género resultó

[32]Op. cit. La traducción pertenece al Autor.
[33]DAHLHAUS, Carl. *La musica dell'Ottocento*. Firenze: La Nuova Italia, 1990. La traducción pertenece al Autor.

modélico para generaciones de compositores “de un modo completamente distinto al empleado por Beethoven” (C. Dahlahaus) su principal predecesor. Dahlhaus

El caso de Felix Mendelssohn es atípico porque aún sin renunciar a los intereses literarios característicos de sus contemporáneos tuvo a las artes visuales como principal inspiradora y compañera de la creación musical.

Esta circunstancia lo hace único en su época anticipándose a las tendencias de finales de siglo y comienzos del siglo XX: lo visual como disparador de creación musical está atestiguado no sólo por cartas o descripciones sino por un corpus de más trescientas acuarelas y dibujos que en gran parte reflejan los mismos intereses planteados en las temáticas extra musicales de las que el compositor se sirvió para sus obras más trascendentes.

Es importante destacar que, además, Mendelssohn trabajaba el sentido del color en acuarelas y dibujos, que a veces se presentan en los mismos manuscritos musicales. El período previo de este viaje, el año 1828, fue uno de los años más importantes en cuanto a su relación con la plástica; los trabajos de acuarela de Mendelssohn, habían mejorado notablemente, tomado clases con el paisajista y profesor de la Academia de Bellas Artes de Berlín, J. G. Rosen. Sposatto marca cómo también la manera de orquestación o textura (porque así mismo se asocia a su trabajo coral, camarístico y pianístico) de Mendelssohn empezó a buscar medios no sólo colorísticos, sino de sentido de alejamiento y cercanía basados en disposiciones a veces estereofónicas de elementos musicales con pasmosa exactitud.

Por otra parte, la especial sensibilidad para el color orquestal que diferencia a Mendelssohn, por ejemplo, de su contemporáneo alemán Robert Schumann, se relaciona no sólo con su excepcional oído y las influencias de Carl María von Weber, sino también con el contacto directo que Felix tuvo desde 1821 hasta 1832 con el ya citado Goethe. A lo largo de esos años, éste actuó como padrino intelectual del compositor. Su influencia se extendió más allá de lo puramente literario para pasar al plano filosófico y estético.

Se aprecia en el viaje realizado a Italia por Mendelssohn la imitación del itinerario que proponía el citado escritor en su libro *Reisen in Italien* de 1799. Las cartas están colmadas de referencias a la luminosidad de la atmósfera y al color. También así surgieron

paralelamente la Sinfonía *Italiana*y acuarelas que demuestran esta idea holística de unión entre diferentes campos del quehacer artístico.

Las acuarelas y dibujos que Mendelssohn realiza reflejando su viaje por Italia ponen de manifiesto, al igual que su música, su fascinación por la luz y la claridad que tanto lo impresionaron pero también su propia subjetividad y estados de ánimo.

Si bien toda la música que Mendelssohn escribe durante el gran período de viajes de estudio (1827/32) está relacionada, como se ha señalado, directamente con elementos extra musicales muchas veces de corte visual, concretamente los derivados del paisaje, como apunta con clara y gran intuición Larry Todd a través de un seguimiento de las cartas y diario del compositor, el imaginario que antecedió al viaje y que continuó después del viaje fue tan fuerte como la vivencia en sí. Mendelssohn, antes de iniciar su gran viaje romántico, se sentía apasionado por el viaje que iba a realizar y se dejaba influenciar por las impresiones que se configuraban en su mente sobre los lugares que iba a conocer: el mundo nórdico de Escocia, las travesías marinas que iba a realizar, y luego el mundo meridional y clásico, representado por Italia. Por eso muchas de las composiciones relacionadas con estos mundos comienzan a formularse antes del viaje, son trabajadas durante él y concluidas en medio de la travesía o en algunos casos luego de ellas y no queda claro si la inspiración que se traduce en topos musicales estaba ya configurada previamente a la partida de Mendelssohn de Berlín.

2.2.3.- Tradición y recupero de la historia

En la idea romántica de idealizar, abarcar, y continuar el pasado Mendelssohn se muestra especialmente característico. Es obvio destacar que durante el año previo a su viaje, Mendelssohn se dedicó al estudio de *La pasión según San Mateo* de Bach, que logra estrenar en marzo de 1829, cien años después de haber sido ejecutada por Bach en Leipzig; este hecho fue uno de los momentos más trascendentes de su carrera y también de la historia de la música romántica, por la restauración de Bach como centro de la composición en el mismo estatus que se le daba a Mozart y a Beethoven. Pero más aún interesa la idea

planteada por Ludwig Tieck (1799) de "poetizar" los géneros antiguos para sacarlos de una posible música mecánica o prosaica, como marca Dahlhaus.

Desde 1826 Mendelssohn trabajó arduamente la música del pasado, tanto en estudio como en composición de fugas, motetes, cantatas de coral, tomando modelos no sólo bachianos, sino previos: Palestrina y la escuela Veneciana en particular, logrando la primera música coral *a cappella* importante posterior al Renacimiento (por ejemplo el *Hora est* de 1828 o la *Kirchemusik* op.23 de 1830) y la paulatina resurrección del oratorio que se plasmaría más adelante. En este sentido la plasmación de arcaísmos y modernidad se presenta como uno de los aspectos más románticos de su obra, idea que también se encontrará en obras sustanciales de su producción pianística. Kevin Korsyn apunta que:

> "Lo que aparece como moderno, o más bien posmoderno, en Brahms es su utilización de pluralidad de lenguajes musicales donde el autor se transforma al mismo tiempo en historiador y agente de su propio lenguaje."[34]

En estas palabras se muestra la confrontación de Brahms con los problemas del lenguaje como un signo de su modernidad, una justificación parcial del concepto schoenbergiano de "Brahms el progresista". Pero en todo caso Brahms no fue el primer compositor en revelar y explorar este concepto en sus obras.

El desarrollo de este nuevo acercamiento a los lenguajes musicales puede ser observado mucho antes en el siglo XIX. La variedad de discursos históricos topográficos estaban presentes en la literatura alemana, filosofía, arte y arquitectura desde el comienzo de sigloXIX. Este período fue caracterizado por un creciente interés en los orígenes del lenguaje. La tendencia historicista resulta especialmente clara en la arquitectura y está expresada en el título de un panfleto en 1828 del arquitecto prusiano Hermann Hübsch, "en qué estilo debemos construir", en el cual se discuten los relativos méritos de los estilos clásico, gótico y románico y su aplicación en la edificación moderna.

Para comprender la disponibilidad de lenguajes para un arquitecto pos napoleónico nos es útil la descripción que hace Roland März del proyecto del arquitecto Kart Fiederik Schinkel, en su plan para una catedral en memoria de los desaparecidos en la guerra por la liberación:

---

[34]KORSYN, Kevin. "Brahms Research and Aesthetic Ideology". En *Music Analisis, xii*, 199, págs. 89-102. La traducción pertenece al Autor.

> "Él fue mas allá de las fantasías de una arquitectura gótica y finalmente diseñó una inmensa pirámide en tres niveles: la nave trasera era en estilo egipcio que simbolizaba el origen de la arquitectura, lo que Schinkel llamaba el reino terreno en su cristalización, la batalla y la muerte de los que luchan por la libertad; la nave central era en estilo de un antiguo templo griego, representando la sublimidad de la idea de victoria en la esfera de la paz y la pirámide se coronaba en un *tempietto gótico,* como una expansión hacia el cielo para la supervivencia de las ideas democráticas en el futuro".[35]

El diseño grandioso de Schinkel combina tres lenguajes históricos de la arquitectura justificados para jugar un drama programático de descripciones; este tipo de exploraciones de lenguaje empezó a emerger en música justamente en el mismo período y a pesar de que obras aisladas de otros compositores como Beethoven demuestran esta pluralidad quien mejor la representa es Mendelsssohn ya que fue el primer compositor que regularmente tuvo este comportamiento en sus obras: su actitud hacia las obras y lenguajes del pasado es paradójicamente el aspecto más romántico del compositor y su música.

Focalizándonos específicamente en música previa, las obras de Mendelsshon que contienen algún tipo de relación con elementos lingüísticos presentes en la música de Bach o Palestrina pueden dividirse en dos tipos: obras en las cuales los antiguos lenguajes juegan un rol pequeño o localizado (en lo concerniente al piano, la Sonata Op.6 y las *Variaciones Serias* Op.54 pueden ser un ejemplo) y obras que son totalmente dependientes de las relaciones con los mismos en apariencia (en el caso de la música para piano, los preludios y fugas representan esta última tendencia).

Este tipo de obras fueron frecuentemente comentadas por sus contemporáneos y la dependencia de modelos tratada en términos de "imitación". En la primera mitad del siglo XIX esta era una de las palabras más despreciativas del vocabulario crítico.

Schopenhauer describió a los imitadores como "aquellos que no trabajan instintivamente, fusionando elementos de la tradición, sino que extraen elementos de obras previas creando solamente colecciones de material insípido"[36]

Las criticas de Heine en particular y de su círculo más cercano, lo llevaron a formular defensas acerca de de esta postura en algunas cartas.

---

[35]MÄRZ, Roland. *The Cathedral of Romantiscism.* London: Keith Hartley, 1995, págs. 164-169. La traducción pertenece al Autor.

[36] SCHOPENHAUER, Artur: *Die Welt als Wille und Vostellung* (1819). Cambridge: Ed David Simpson, 1984, pág. 188. La traducción pertenece al Autor.

> "[…] si hay alguna similitud con el viejo Bach, pues mejor así!"[37]

> "[…] si en alguna de mi música religiosa hay similitudes, déjeme decir que mi música surgió de lo más profundo y sincero de mi alma y me alegra que que las obras antiguas hayan sido inspiradas por el mismo sentimiento religioso"[38].

John Garratt demuestra cómo lejos de imitar modelos Mendelssohhn presentó rasgos de los autores apropiados para los géneros que adoptaba del pasado en términos de "traducción".Este concepto aclara la idea expresada por el compositor de "resolver el problema de combinar antiguas concepciones con un significado moderno"[39]. En este sentido, Eve Taylor Benett concluye que " el significado de la traducción en un contexto musical puede ser aclarado; el traductor encuentra un medio de transmisión de la señal que recibió forman otra de tal manera que la otra se puede escuchar de nuevo a su época".[40]

Lo antedicho conduce a Garrat a plantear el conocimiento de la concepción hegeliana de las épocas de arte que Mendelssohn tenía por sus estudios con el filosofo y, sobre todo, el dar impulso a la idea de tomar la contemporánea teoría alemana de la "traducción como germanización" de modelos, defendida por A. Schlegel y W. von Humboldt, ambos relacionados con el compositor de manera directa, para quienes los términos *übersetzen* (traducir) y *verdeutschen* (germanizar) eran intercambiables.[41]

El proceso te traductor hacia una nueva fase de la música resultó plenamente consciente en Mendelssohn que se separaba así de los serviles imitadores de Bach (Atwood, Czerny) o Palestrina (Grell, Rughenhagen, Taubert).

En sus obras maduras para coro *a cappella*, sus salmos, sus fugas para piano, sus obras para órgano y oratorios, dominará la estética de la traducción a un tiempo nuevo, donde la presencia del traductor es dominante en rasgos como la línea melódica secuencial de corte liederístico, las frases articuladas con final femenino y los encadenamientos armónicos de acordes disminuidos, de séptima de sensible y de novena, intercambios modales y dinámicas, entre otros.

---

[37]Carta 1831Eduard Devrient. La traducción pertenece al Autor.
[38] Carta a Zelter (1830). La traducción pertenece al Autor.
[39] Cartaa Abraham Mendelssohn (1833).
[40]En GARRAT, James. "Mendelssohn's Babel: Romanticism and the poetics of translation". En *Music and Letters*. v. 80 No.1. London: Oxford University Press, 1999. La traducción pertenece al Autor.
[41]LEFEVRE, André. *Translating literature; the German tradition form Luther to Rosenzwieg*. Amsterdam, 1977, pág. 7.

No obstante, en la imperiosa necesidad romántica de unión con la historia, la figura del modelo antiguo también esta representada en la construcción contrapuntística estricta, la aparición de bloques homofónicos de coral y la adecuación a las demandas básicas de los géneros del pasado.

Este trabajo de traductor, sostenido por un contexto histórico, revela ser ya para Schumann, uno de los aspectos más originales de la creatividad mendelssohniana y resultó modélica para las generaciones posteriores.

2.2.4.- Beethoven como modelo

Trascendente en lo musical fue la ya mencionada influencia directa Adolf Bernard Marx, especialista en Beethoven, que terminaría siendo uno de los teóricos más importantes en cuanto a la idea de la forma, alrededor de los años 1840; en este período Marx, que es además un crítico importante, desarrolla algunas ideas estéticas que ponen el centro de la cuestión artística del futuro en la deificación de Beethoven, es decir, la obligación del músico alemán de seguir en al campo de la música instrumental las ideas de dicho creador.

La admiración de Mendelssohn por Beethoven era ya de larga data; a partir de las lecciones con Ludwig Berger había aprendido a conocer al Beethoven quesu maestro L. Zelter tanto le ocultaba y le negaba, como gran autor, lo cual debió precisamente acrecentar la curiosidad de Felix (no olvidemos que Beethoven todavía vivía y su fama era inconmensurable) y, mientras por un lado las influencias literarias y las ideas estéticas de la generación romántica hacían efervescencia en la mente de Mendelssohn, como compositor necesitaba un estímulo importante a quien seguir: un modelo. Ser beethoveniano -como apunta muy bien Hermann Jacob (1959)- tenía la premisa fundamental de seguir el propio instinto creador. Evidentemente esta carta marca el estudio del Beethoven tardío que dominó esta época de Mendelssohn, quien tenía además absoluta conciencia de la diferencia de estas obras con las de los otros períodos beethovenianos. Según Eric Werner:

> "La constante aplicación del joven Mendelssohn a la obra de Beethoven lo hacían atender algunos problemas de fondo que asimilaron todos los compositores después de Beethoven: a) a la música descriptiva; b) al uso del cromatismo exasperado en el interno de la tonalidad; c) el problema de la sonata; la tendencia romántica a la música autobiográfica y la exigencia de originalidad. Todos estos problemas ocuparon a Mendelssohn, que buscó resolverlos con las

> notas y con las palabras. Fue un sostenedor de la música pictórica, incluso de programa; del alargamiento de la tonalidad mediante el cromatismo y las modulaciones lejanas, sobre todo en la música instrumental; sustituyó el sonatismo dualístico por la función dialéctica de temas con una función cíclicamente integradora; en este sentido, experimentó nuevas categorías formales, como testimonian la Sonata Op. 6 o la Sinfonía Reforma".[42]

De hecho, una de las últimas bibliografías autorizadas para el estudio de las obras de Mendelssohn -el libro de Charles Rosen, *La generación romántica*- ahonda en este asunto, que ha sido objeto de estudios cada vez más profundos. La obsesión que Mendelssohn tiene por Beethoven durante estos años ha dejado una huella importante pero también inesperada: Mendelssohn encontraría su propio estilo a partir de la imitación de Beethoven, que no se dará ni siquiera en forma paulatina, sino que se daría de inmediato; en el estudio de las obras de Beethoven (particularmente las del período más moderno, es decir, las compuestas después de 1810) se reconocería a sí mismo, como el mismo Rosen destaca al decir:

> "Todos los compositores jóvenes tienen un modelo para imitar: como Bach, que imitó a Buxtehude y Vivaldi y Mozart, que había imitado a Haydn y a Johann Christian Bach; pero lo que resulta impresionante en las imitaciones de Mendelssohn –cuando no había cumplido ni siquiera veinte años- es la exorbitante ambición y la cualidad del resultado. El modelo seguido fue Beethoven, pero no el Beethoven del período central, que la mayor parte de los otros compositores de la época encontraban tan accesible: siempre se ha puntualizado que lo que Mendelssohn tuvo más presente fueron las obras más excéntricas e imaginativas escritas por Beethoven en los últimos años de su vida, las últimas sonatas y los últimos cuartetos. Se podría pensar que un modelo como ese hubiera debido llevar a un compositor muy joven directamente al desastre, pero Mendelssohn trató la cuestión con una facilidad impresionante. Así, la mayor sorpresa reside en la imaginación de sus imitaciones que lejos de ser una copia de segunda mano de las ideas beethovenianas, las mismas poseen un carácter individual y personal –en una palabra, son directamente mendelssohnianas". [43]

Las obras de Mendelssohn de esta época toman aspectos de Beethoven a veces directamente claros como, por ejemplo, el trabajo cíclico (que se aprecia en el *Octeto*), la estructura tonal, la grandeza formal, la expansión de música de cámara a música prácticamente de corte sinfónico y la explotación de un estilo personal. Por otra parte, todo esto va a la par de una evidente intención de expresar una poética romántica de inspiración mediante los sonidos, asunto sobre el cual Marx parece haber influido en forma definitiva en las ideas mendelssohnianas acerca de la música que, sin palabras, expresa un contenido

---

[42] WERNER, Eric. *Mendelssohn. La vita e l´opera in una nuova prospettiva*, Milano: Rusconi, 1984. La traducción pertenece al Autor.

[43] ROSEN, Charles. *La generazione romantica*. Milano: Adelphi Edizioni, 1997, pág. 624. La traducción pertenece al Autor.

claramente inspirado en la poética. Larry Todd se refiere a esto cuando habla del *Octeto* en Mi bemol Mayor indicando de manera convincente a la vez que audaz, la posible relación sonora de esta obra con momentos del *Fausto* de Goethe, apoyándose en la anotación del diario de Fanny donde, como se ha expresado, se señala que Felix le había confesado que esa obra había sido su inspiración para el scherzo de ese *Octeto*.

En una palabra, lo que podemos concluir, es que la doble influencia, estructural y expresiva, de la música de Beethoven, más la influencia del fermento del Romanticismo vivido por Mendelssohn desde este año de 1825 en adelante, se tradujo en una serie de tópicos musicales, algunos tan famosos como el típico scherzo élfico mendelssohniano, intangible, centellante, a la vez misterioso, con ribetes celestiales o diabólicos en su movilidad fantástica, y otros que fue depurando de estilísticas weberianas, de ideas bellinianas o de otros compositores menores de la órbita alemana como el tópico de barcarola, de marcha cómica, o el uso de sonoridades arcaizantes, que en este momento se cristalizan en movimientos musicales claramente definidos. De hecho, la sorpresa del genio de Mendelssohn es su enorme capacidad de evocación que estalla en ese momento con este O*cteto* y se consagra con su primera gran obra orquestal, la Obertura de *Sueño de una noche de verano*.

Aún así, si miramos de una manera más profunda este período, podemos coincidir con Di Benedetto cuando se refiere a que las evidentes influencias beethovenianas e incluso los “evidentes trazos schubertianos” que aparecen en este período como agentes liberadores se van desarrollando durante todo el margen de años que va desde 1826 hasta 1829 e incluso más allá, para formar un primer grupo de obras maestras indiscutibles. Generalmente, los escritos hacen referencia a todas estas obras en una simple enumeración, señalando los cuartetos en Mi bemol y en La menor (los Nos, 1 y 2, Op. 12 y 13) como las obras en las que sigue al Beethoven de los cuartetos finales, y a las sinfonías y oberturas características, poemáticas (como *Las Hébridas* de 1820, la sinfonía *Reforma*, de 1830 y la *Italiana* de 1833) y por otra parte aluden a la creación del típico *Lied* sin palabras, en 1829, para piano. Pero pocos autores se detienen en la caracterización musical de este momento; creemos que podemos identificar a Mendelssohn a partir del estudio de las obras para piano de esta época, como un verdadero creador de tópicos característicos del Romanticismo, los

cuales dicho Romanticismo determinará luego como lugares comunes de la música romántica y posromántica (siguiendo a Karlheinz Köhler o a Eric Werner, que demuestran su influencia más allá de un par de generaciones como a veces se ha insinuado).

Cuando Mendelssohn no es el absoluto creador de alguno de estos organismos de comunicación musical, muchas veces es su cristalizador, tomando los gestos musicales más cercanos a él mismo que encuentra en sus inmediatos predecesores. En ese sentido, la formación de Mendelssohn lo muestra como un compositor realmente moderno en el amplio sentido de la palabra, porque habiéndose formado en la más estricta escuela contrapuntística y académica en una fase final de su aprendizaje excepcionalmente precoz, incorpora una serie de éxitos de compositores contemporáneos y logra un grupo de obras convincentes en una estética personal, unida a la tradición y separada de ella.

En todo este período nacen una serie de obras fundacionales del estilo mendelssohniano y en este sentido recordaremos y demostraremos que también en la música para piano –como indica Piero Rattalino: "Mendelssohn es un verdadero protagonista del movimiento musical romántico y no una figura secundaria a la zaga de Chopin o Schumann".[44]

2.2.5.- El influjo del mundo del *Lied* romántco y la tradición del *Volsklied.*

Mendelssohn se sintió atraído por el mundo de las canciones folklóricas alemanas e incluso de otros países al mismo tiempo que desarrolló la composición del más reciente género elevado a gran arte por el romanticismo musical: el *Lied* artístico con acompañamiento de piano. Estas experiencias que se perciben desde alrededor de 1825 dieron como resultado la creación del genero de los *Lieder ohne Worte* (Romanzas sin palabras) donde ambos mundos se exploran en le terreno de la pieza lírica para piano solo. En este sentido, Mendelssohn es uno de los primero y más emblemáticos creadores en el mundo de la pieza de carácter o fragmento instrumental.

[44]RATTALINO, Piero. *Historia del piano: el instrumento, la música y los intérpretes*, Barcelona: Labor, 1988, pág. 97.

Las canciones folklóricas se venían recolectando con gran entusiasmo desde las últimas décadas del siglo XVIII; las colecciones crecían junto con las controversias que surgían acerca de la naturaleza de dichas canciones.

Justus Thibaut en su tratado *Über Reinheit der Tonkunst* (1825) establece una distinción entre las canciones callejeras, "de corta vida", y las canciones folklóricas, que "continúan floreciendo entre el pueblo". Esta concepción ofrece el motivo por el cual el siglo XIX, la era del Romanticismo, sustentó la moda del cultivo de la canción folklórica, o de aquello que la gente imaginaba que era una canción folklórica dado que muy poco parecía interesar el hecho de que una canción procediera del pueblo o fuera adoptada por éste.

El Romanticismo tomó este concepto normativo de la canción folklórica de la Ilustración y del *Sturm und Drang*. En las raíces de esta estética se encuentra un punto de vista utópico del hombre. Al diferenciarlas de las canciones de corta vida, se presuponía que el valor de un objeto estaba dado por su permanencia, afirmación tan dudosa en el caso de la música folklórica como lo es en lo referente a la música culta.

Para los pensadores de la Ilustración, la "noble simplicidad" se encontraba en las canciones escritas por los compositores a la manera de la música folklórica y presentada al pueblo con el propósito de educarlo. Para los románticos, en cambio, la situación era diferente: ellos buscaban en el pasado y sentían que la música folklórica genuina se descubriría en canciones que suponían habían sido escritas en un pasado distante y deseable.

Los románticos creían que era posible "poetizar" o "romantizar" su época mediante la asimilación de elementos familiares remotos.

No fueron las clases bajas las que originaron el surgimiento de la canción folklórica sino la burguesía; la búsqueda de la "noble simplicidad" redescubrió el folklore y le dio una 'segunda vida' en la cultura musical del siglo diecinueve.

Mendelssohn contó tanto con la influencia de Thibauth o Herder, como con la experiencia de un Carl Maria von Weber en cuanto a recopilador de *Volsklieder* y su utilización en las óperas nacionales alemanas como *Der Freischütz*.

Por otra parte, la tradición del *Lied* con piano provenía para Felix en forma directa de la experiencia de su maestro Zelter como principal autor de la escuela Berlinesa de Lieder: para la década de 1820 y según esta escuela, un Lied en sentido estricto era una canción estrófica, cuya simplicidad rítmica derivaba del *Volkslied* y poseía un acompañamiento modesto en acordes. Este esquema había sido defendido por Goethe en 1801, argumentando que era el gusto del intérprete y no el del compositor el que debía variar la expresión de estrofa en estrofa.

Por otra parte y desde otra vertiente, se sostiene que Schubert es un compositor "romántico" que se ha convertido en el autor "clásico" del Lied alemán. Su forma de tratamiento del piano y su variedad lírica lo colocan bien lejos del modelo berlinés: tan lejos como se colocan las *Romanzas sin palabras* de Mendelssohn, que acusan seguramente influjos de Schubert. En este sentido cabe destacar la reflexión de Dahlhaus sobre el estado del Lied, previo a Schubert, en manos de Beethoven, que ya mostraba la variedad enorme de acepciones que podía tener lo cual, por su parte, arroja luz sobre la diversidad presente en los cuadernos de *Romanzas sin palabras* mendelssohnianos. "[…] el *Lied* no es un género más que lo es 'la pieza instrumental'". [45]En un extremo se considera que es un tipo musical determinado por Schubert, y en el otro, que es una serie de géneros que van desde solos o *duettos* hasta cuartetos o coros; en lo que hace a la forma, abarca desde la simple reiteración estrófica hasta cavatinas sin repeticiones, o desde rondoes hasta odas rapsódicas. Los *Lieder und Gesänge* de Beethoven son claramente representativos del contexto histórico de los Lieder de Schubert: incluyen desde canciones de origen folklórico (*Das Blünchen Wunderhold*, Op. 52 Nº 8) hasta escenas de aria (*Ah! Pérfido*, Op. 65) con incontables categorías y variantes. Como lo expresara el propio Beethoven, las obras del Op. 82, con texto de Metastasio, son *arietas* (de carácter *buffo* o *serioso*); no obstante, a pesar del texto de Metastasio, *La Partenza* podría catalogarse como cavatina, *Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre* es un himno, *An die Hoffnung* es una oda y *Der Watchelschlag*, aunque basada en un texto estrófico, está formada por dos cavatinas con música diferente en toda su extensión y unidas por un recitativo, a la manera de una pequeña cantata para solista. Por otra parte, en el Op. 52 y en el Op. 75, Beethoven distingue entre "Lieder" y

[45] DAHLHAUS, Carl. *La musica dell'Ottocento*. Firenze: La Nuova Italia, 1990, pág.112.

"Gesänge": *Marmotte* (Op. 52 Nº 7) es un Lied, mientras que los *Gesänge* incluyen a *Mignon* (Op. 75 Nº 1), una obra estrófica variada y a *Neue Liebe neues Leben* (Op. 75 Nº 2), una forma sonata sin desarrollo.

Entre las primeras canciones de Schubert se encuentran Lieder estróficos de esa índole (*Die Jungling am Bache*, 1812) y obras tipo escenas líricas dramáticas que no responden a los axiomas de Goethe (*Hagars Klage*, 1811). No obstante, la mayoría de las obras de alrededor de 1814 no pertenecen a ninguno de los dos extremos.

Se puede reducir el desarrollo de este género manteniendo la distinción entre aquellas obras compuestas en forma diferente en toda su extensión y las estróficas, señalando la aparición hacia 1814 de *Gretchen am Spinrade* Op. 2, que es una combinación de ambos, suspendida entre la forma cíclica y la canción estrófica variada.

El *Lied* adquirió así el status de arte mediante un perfecto balance entre variedad e integración en su estructura musical. Originariamente, dicha estructura musical servía de vehículo para recitar poemas; ahora se había vuelto una 'obra' en el sentido más poderoso del término.

No es mera coincidencia el hecho de que Schubert fuera así mismo uno de los creadores de la pieza lírica para piano, la contrapartida instrumental del Lied o *Gesang*. Ambos tienen características en común que los definen como románticos y en los dos se vuelve difícil la distinción entre aquellas piezas que constituyen verdaderas obras de arte y la gran cantidad de música utilitaria, especialmente porque ambos géneros derivan de formas tradicionales con un ideal de simplicidad que gradualmente entró en conflicto con su reclamo de status artístico. Como la canción estrófica, la pieza lírica para piano tendió a la simplicidad, como lo demuestra el uso del esquema formal ABA (que Adolf Bernhard Marx catalogó como "forma canción", aunque está más relacionada con la danza). No obstante, tanto en las canciones como en las piezas para piano la estructura ABA o ABACA no representa para el compositor un principio estructural sino un mero punto de apoyo que es libre de abandonar sin cambiar esencialmente la naturaleza de la obra.

Tanto en el *Lied* o en el *Gesang* como en la pieza para piano del siglo XIX lo que diferencia una balada de un romance, una rapsodia de una elegía, un nocturno de una *berceuse*, etc., no es su planteo formal sino la particular 'impresión' que produce.

La ‘impresión’ que identifica a un género está íntimamente relacionada con su ‘manera de presentación’: con su relación con la audiencia o con quienes escuchan la obra. Una balada (o romance) es un canto narrativo en cuya manera de presentación el autor se dirige directamente a su audiencia; el cantor de baladas es un recitante o bardo que presenta su historia en un círculo de oyentes.

La noción subyacente en este género es que la audiencia percibe al autor como un narrador musical; separar al compositor del cantante es modificar pero no abandonar esta noción. Las arias difieren de las baladas en el hecho de que el compositor, por principio, permanece oculto para su audiencia, no habla en primera persona sino a través de sus personajes. En un Lied es el compositor el que habla, no como él mismo sino como un “ego lírico”; a diferencia de una canción narrativa, presenta una instancia que no está directamente dirigida a una audiencia, sino que pasa sobre ella. Los oyentes son esenciales en una balada, pero incidentales en el Lied.

En este sentido Mendelssohn en sus piezas líricas es uno de los máximos representantes de esta forma de introspección que desde los Lieder, con o sin palabras, desarrolló su lenguaje durante las décadas de 1830 y 40.Su propio lirismo se desarrolló desde allí como su “ego lírico” e inundó de tal modo sus obras que la inconfundible traza melódica mendelssohniana resultó una de los modelos de construcción para todo el siglo XIX.

2.2.6.- Weber como influjo liberador

Maximo Bruni (1966) define a Mendelssohn como hijo espiritual de Carl Maria Von Weber, siguiendo la idea surgida del estudio de Liszt en el ensayo sobre la música para el *Sueño de una noche de Verano*, 1855. Es notable comprobar cómo un autor netamente teatral como Weber signó la fase final de la llegada a la madurez del joven compositor y definió las trazas a seguir en los campos de atmósferas orquestales con armonías típicas del Romanticismo, la fantasía instrumental y la relación de escritura y poética que impulsaron su imaginación.

Todd muestra hasta qué punto la relación entre Mendelssohn y Weber no fue sólo espiritual sino práctica, por el hecho de que Mendelssohn, entre los 12 y 17 años, época en la que se produjo la muerte de Weber, vivió a través de sus encuentros con este último algunos de los momentos más trascendentales de su experiencia musical.

En primer lugar, Monserrat Albet (1988), define a la audición del estreno de *Der Freischutz*en 1821 en Berlín, como una revelación para el Mendelssohn de 12 años. Weber y el padre de Mendelssohn intercambiaron cartas desde ese momento y ya desde 1821 hubo una serie de encuentros en el salón de la Leipzigerstrasser entre la familia Mendelssohn y Weber. Pero más importante es el hecho que en 1823, Mendelssohn se desempeñó como asistente del compositor en la ópera *Euryanthe* y escribió una serie de cartas mostrándose deslumbrado ante el trabajo de Weber como director de su propia obra y como orquestador. Es evidente que el vínculo se estrechó aún más cuando recibió el encargo de Weber de preparar la representación del *Oberon*, luego suspendida por la muerte del mismo, en 1826. Todd destaca la manera en que Mendelssohn digitó los arcos en al parte de cuerdas de la obra, lo cual pone en relieve en el joven un conocimiento profundísimo.

Las obras pianísticas de Weber nos hacen entrar plenamente en un clima romántico donde el concepto de la música como la expresión del sentimiento de los lenguajes más profundos se hace eco.En primer lugar, presentan una apertura en el uso de la mano que redunda en la ampliación del espectro de alturas, utilizando también de forma expansiva el pedal de resonancia. Weber elabora una serie de elementos heredados del pianismo de Beethoven y Clementi, en los cuales Rattalino reconoce una tendencia a la orquestalidad tímbricadel sonido pianístico, diciendo:

> "[…] busca variantes descubriendo ricas facetas de color, desde el casi punteado de arcos y desde los golopes de timbal del momento capriccioso op 12 a los staccati de vientos de las variaciones sobre un tema original op 2, desde las octavas ligadas del bajo (casi viloncelos, fagots y contrabajos) en las variaciones op 28 a la tímbrica muy variada sobre desplazamientos continuos de varios registros y la alternancia de masas sonoras en la sonta op 18. Weber demuestra saber elaborar una disposición propia de la sonoridad pianística distinta a la de Beethoven y orientada más que a las masas de sonoridad o el intenso cantábile beethoveniano hacia dos tipos de sonido opuestos entre sí: Uno de clarísima, incisiva articulación de ataque y otro delimitado volumen y dinámica aterciopelada pero continua".[46]

[46]RATTALINO, Piero. *Historia del piano: el instrumento, la música y los intérpretes.* Barcelona: Labor, 1988, pág. 245.

La tendencia a los pasajes veloces de camino melismático en lo interválico crearon la acepción del pianismo que puede expresar lo fantástico y que se asocia a las texturas más radicales de Weber en los momentos de expresión sobrenatural en la orquesta y, si en este sentido fue el inspirador directo de Mendeslssohn, tendrá un rol igualmente determinante con respecto a la escritura pianística. El toque de incisividad presentado en Weber en octavas y acordes y remarcado por una serie de características: (*passionato, legeramente, agitato)* también se reencontraran en la escritura mendelssohniana. Pero mucho más importante es lo que acontece en las obras predilectas de Mendelssohn, es decir, en las obras para piano: la Sonata op 39 o la *Concertstuk* op 79. Rattalino observa:

> "[…] se anunciaba un nuevo mundo aparecía una nueva estética pero aparecían problemas estilísticos en forma y sonoridad […] muy a menudo nos encontramos frente a una estructura musical cuya sonoridad efectiva constituye un verdadero enigma. La dificultad especifica del piano weberiano nace en el momento en que Weber se prepara para crear un nuevo estilo orquestal que será el del cazador furtivo, y busca en el piano combinaciones de colores inusitados yendo a la caza de un sonido que, por asi decirlo, conserve su brillo y esplendor pero con una técnica pictórica divisionística y con colores de empaste […] en la que la paleta sonora weberiana aparece transfigurada en relaciones colorísticas de extrema variedad y absoluta coherencia".[47]

La relación piano-atmosfera, y piano-orquesta contribuyó a la transfiguración del virtuosismo de los compositores pianistas y, si seguimos la línea trazada por todos los estudiosos como directa entre Weber y Mendelssohn, es posible aplicarla a la música para piano con tanta veracidad y sustento como en la orquesta. Este vínculo no es privativo de la escritura instrumental sino que se extiende a la utilización de la armonía como medio expresivo fundamental del leguaje, a la asociación de topografías directamente relacionadas con lo literario en analogías claras al mundo teatral o visual, y a contornos rítmico melódicos.

Al Rattalino hablar con respecto a Weber de "visión paisajística", la influencia sobre el imaginativo Mendelssohn se ve iluminada por la evidencia que, desde el punto de vista topográfico y gestual, emparenta a ambos compositores.

[47]RATTALINO, Piero. *Historia del piano: el instrumento, la música y los intérpretes.* Barcelona: Labor, 1988, pág. 222.

2.2.7.- Otros aspectos

Se presentan en Mendelssohn de modo evidente varios de los aspectos propios del Romanticismo. Uno de ellos es el nacionalismo alemán, que Mendelssohn evocó desde su afición al *Volkslied* y su idea organizativa dela visa musical alemana. Por su parte, la evocación del coral o cantos antiguos alemanes, lo llevó a ciertos giros que detectamos como modales, en orden de explorar lo arcaico y transformarlo en evocación romántica.

Encontramos así mismo la utilización de melodías folklóricas o líneas inspiradas en el folklore de regiones diversas, sobre todo del mundo céltico. Mendelssohn exploró *in situ* las regiones del norte de las islas británicas y desde allí creó topografías propias, leve o fuertemente inspiradas en canciones de los "ásperos parajes lejanos", como él los llamaba.

La idealización de Italia, derivada del acercamiento de Goethe al mundo latino como "la tierra donde crece el limonero" (Wilhem Meiter), tuvo en Mendelssohn la suficiente fuerza como para llevarlo a estudiar e incorporar giros de lo que en la época se consideraba latino, por ejemplo, el canto gregoriano que conoció en la misma Capilla Sixtina.

La cercanía con el mundo latino tiene otra faceta digna de tener en cuenta: la del *bel canto* italiano, demostrada por John M. Cooper (2003). Éste reconoce que no sólo Chopin fue influido por ella, sino que Mendelssohn, en ciertos momentos específicos, muestra relaciones de comportamientos similares a la contemporánea escuela de *belcanto* italiano de Rossini, Bellini, Donizetti y otros, asimiladas de manera diferente a la de Chopin, en obras instrumentales. Cooper se refiere, por último, a la relación directa de ciertas obras de Mendelssohn con los ritmos de danzas y melodías italianas publicadas en la revista de música *Caecilia* (Berlin 1829) y conocida por Mendelssohn.

2.3.- Mendelssohn como músico práctico y pianista

2.3.1.- Líneas teóricas

La formación musical de Mendelssohn estuvo a cargo principalmente del compositor Carl Friedrich Zelter en composición y teoría musical y LudwigBerger en piano. Los dos nos resultan figuras indispensables para comprender un aspecto decisivo del enmarque

teórico, musical y práctico de la experiencia de Mendelssohn como músico. Comenzaremos considerando el punto en que se encontraba la teoría musical en el momento de la formación de Mendelssohn y las tradiciones que a través de Zelter llegaron directamente a él.

La fuente fundamental para el estudio de la concepción teórica recibida por Mendelssohn en su formación fue revelada en 1983 con la publicación del libro *Mendelssohn´s musical education* compilado y comentado por Larry Todd. Éste consiste en la transcripción del cuaderno de composición que refleja el curso de instrucción que entre 1819 y 1821 Mendelssohn recibió de su profesor, material faximilar del mismo y comentarios críticos del editor, el cual resulta de vital importancia para nuestro estudio dado que clarifica mediante el relevamiento de fuentes primarias los marcos teóricos que conformaban la base práctica de la enseñanza de Zelter. Zelter mismo, había sido alumno de C.F.Ch. Fasch y Johann Ph. Kinberger, dos compositores del siglo XVIII contemporáneos de Carl Philipp Emanuel Bach y pertenecientes a la escuela de Berlín. El dato fundamental es que Kinberger fue alumnos de Johann Sebastian Bach y dejó lo que él consideró un sumario de la enseñanza de su maestro en su obra teórica *Die Kunst des Reinen Satzsezes Inder Musik* (El arte de la correcta composición musical; 1771-1779; Este tratado es seguido por Zelter al pie de la letra en su manera de instruir al niño Mensdelssohn, lo cual demuestra que la tradición de pensamiento musical derivado de Bach llego a Mendelssohn de manera directa. Todd señala cómo la tradición bachiana en Berlín se había mantenido durante el período clásico como un bastión de conservadorismo. En este sentido, Carl Philipp Emanuel Bach expresó:

> "[…] En composición mi padre empezaba con los alumnos directamente con lo que era práctico, omitiendo el trabajo de especies de contrapunto dado por Fux y otros. Sus alumnos tenían que comenzar los estudios con la escritura a cuatro partes sobre un bajo. Desde allí iba a los corales, primero añadiendo bajos a la melodía de coral y luego añadiendo las partes centrales. Luego el enseñaba la composición de bajos en si mismo. En la composición de fugas comenzaba enseñando la escritura a dos partes" [48]

[48] Respuesta a las preguntas sobre Bach dirigidas a Forkel, Autor de la primera monografía sobre la vida de J.S.Bach (1802). La traducción pertenece al Autor.

Siguiendo el tratado de Kinberger se detecta la presencia de una adaptación de estos métodos a la nueva teoría de Rameau: Kinberger realiza una adaptaciónde las visiones del compositor y teórico musical francés.

Puntos de vista comunes entre Rameau y Kinberger eran el reconocimento de la tríada y el acorde de séptima de dominante como acordes tonales básicos. Pero mientras la teoría de Rameau se apoyaba sobre una explicación científica y acústica de cada acorede, para Kinberger lo musical más que lo acústico era el factor decisivo de validación del significado de un acorde [49]y daba una jerarquización de las disonancias al considerarlas como esenciales o de pasaje. No obstante, Kinberger adoptó la idea de bajo fundamental de Rameau como un elemento eficiente para reducir un pasaje en sus componentes armónicos básicos. La aplicación por Kinberger del sistema del bajo continuo es visible en todos los trabajo de composición iniciales de Mendelssohn. La tradición práctica de la obra de Bach fue continuada por su alumno Fasch y más bien preponderó la tradición del contrapunto imitativo. Estas dos maneras de tradición bachiana se sostuvieron en Prusia sobre final del siglo XVIII y el comienzo del siglo XIX, y fue en esta línea directa en la cual creció la formación teórica de Mendelssohn.

Zelter fue llevando a su alumno en un plan estrictamente observante del tratado de Kinberger, que reflejaba el método de Bach, modernizado por este último. La enseñanza se organizó comenzando por el estudio del bajo continuo, luego el coral, el contrapunto trocado, el canon y la fuga a dos y tres voces, en ese orden, para luego comenzar con la composición de piezas y danzas en forma binaria o ternaria para piano o violín y piano, y culminar con la adopción de las formas clásicas. Llama poderosamente la atención los dos primeros aspectos del trabajo de Mendelssohn como aprendiz; en cuanto al primero Mendelssohn afirmó más tarde en una carta a su amigo Ferdinand David en 1826 cuando éste buscaba un empleo en la corte de Berlín

> "[…] no tengo dudas de que tienes un puesto asegurado porque en tu adición a tu manera de tocar el violín eres excelente, y también en bajo continuo; para mi placer tuve la oportunidad de convencerme de esto: lo que es más, tienes el aval y favor del profesor Zelter, que siempre habla de tí con verdadera devoción y quien tuvo ahora que dejar de dar las lecciones de bajo

[49] MITCHEL, William. "Chord and context in the 18th century theory". En *Journal of American Musicology* XVI 1963.pàgs.221 a 239.

> continuo. Su dilema es que ya no encuentra a quien recomendar en ese sentido con la conciencia tranquila". [50]

De estas líneas se desprende la importancia concedida por el maestro y por el propio Mendelssohn a esta práctica.

Aún más revelador resulta el estudio sobre la línea melódica del coral. Bach había usado el coral como base fundamental de su enseñanza y de la misma manera los maestros de la escuela de Berlín continuaron esta tradición. Una vez más, la continuidad de la tradición bachiana en Berlín resulta evidente y alcanza a la formación de Mendelssohn.

Uno de los aspectos más interesantes del tratado de Kinberger es la propuesta de trabajar los corales como una melodía que, por la antigüedad de su origen, traía la contradicción de un tratamiento modal versus un tratamiento modal modernizado. Kinberger cita, por ejemplo, la melodía del coral "Allein zu dir, Herr Jesu Christ" como un ejemplo del uso del modo eclesiástico eólico. Kinberger[51] lo caracteriza con palabras subjetivas como "placentero" y "encantador"[52]. Kinberger agrega que J. S. Bach consideraba el método de realizar corales de acuerdo con los antiguos modos eclesiásticos como algo esencial[53]y agrega que la belleza inherente de las melodías modales no tenían que ser viciadas por la dependencia de la tonalidad, y refiriéndose al estilo del Clasicismo naciente, fuertemente tonal, aclara "tenemos varias antiguas melodías eclesiásticas en las cuales hay tanto sentimiento y expresión que no pueden ser convertidas al nuevo estilo sin una marcada pérdida de su valor"[54]. Kinberger luchaba por un coral donde las características modales fueran consideradas más ricas en lo expresivo y funcionaran como fuente para la modulación. Es interesante notar que ejemplifica para los modos las cadencias más adecuadas para cada uno de ellos; por ejemplo, en el modo eólico del coral mencionado se refiere a las cadencias sobre Do mayor y La menor como las más importantes. Esta relación modal entre las mediantes diatónicas tendrá una impronta decisiva en el lenguaje posterior de Mendelssohn.

---

[50]TODD, R. Larry. *Mendelssohn's musical education: a study and edition of his exercises in Composition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983, pág. 16. La traducción pertenece al Autor.
[51] Die Kunst pág. 55/56 Berlín 1771/79 rep. Hill Desheim, 1968. La traducción pertenece al Autor.
[52]Op.cit :pág. 51. La traducción pertenece al Autor.
[53]Op.cit., pág. 49. La traducción pertenece al Autor.
[54]Op.cit :pág. 57. La traducción pertenece al Autor.

La interpretación de bajos, la relación entre tonalidad y modalidad y la maestría contrapuntística fueron asimiladas por Mendelssohn en una edad de precocidad que dejó atónitos a todos sus contemporáneos. Pero lo que es mucho más importante para nuestro estudio, concedieron una cualidad de escritura distintiva, e iluminan perfectamente acercadel concepto de continuidad de moldes teóricos de la tradición bachiana sobre el siglo XIX más que simplemente hablar de una imitación académica.

2.3.2.- Formación Pianística

El acercamiento de Mendelssohn al piano fue precoz; se inició con las indicaciones de su madre.

En 1816 -en el primer viaje que realizara a París con su familia- conoce a la pianista Marie Bigot[55] y comienza a estudiar con ella estudios de Cramer, y Sonatas de Clementi y Beethoven. Bigot era una pianista alsaciana que según J.F.Reichjard estaba especializada en las obras más difíciles para piano de Beethoven. El estudio de la composición vendría más tarde. En ese entonces había empezado sus estudios con quien iba a ser su principal maestro de piano, su formador, Ludwig Berger[56]. Los estudios con este pianista y compositor comenzaron en Abril de 1817. Berger fue alumno de Muzio Clementi desde 1804 y acompañó al virtuoso compositor italiano a San Petesburgo para establecer una casa de venta de pianos construidos en Inglaterra por el mencionado Clementi. Su relación con éste y con su condiscípulo, el compositor irlandés John Field, fue fuerte; desde este vínculo se constituyó en Berlín el centro de piano más importante de la ciudad, conocedor de las nuevas escuelas virtuosísticas que fueron transmitidas a una serie notable de alumnos brillantes. Entre ellos Felix Mendelssohn y Adolf Henselt fueron considerados unánimemente de los más brillantes del siglo XIX. No muy lejos y condicionados por sus carreras domésticas o institucionales se encontraban Fanny Hensel y Wilhelm Taubert. Es importante marcar que Schumann en un recordatorio sobre Berger lo describió de la

[55] Amiga de Beethoven y también de Clementi, intérprete de estos compositores y también de Haydn. Ver TODD, R. Larry. *Mendelssohn: a life in music*, Oxford: Oxford University Press, 2003, págs. 35-36.

[56] Berger había sido discípulo dilecto de Clementi, uno de los más importantes entre los alemanes, y además era un compositor fecundo de música para piano, sonatas y piezas características que él llamaba “estudios”.

siguiente manera

> "Era un artista escrupuloso hasta la hipocondría que limaba por años una simple pieza sin decidirse a publicarla, esa es la razón por la cual pocas obras fueron publicadas en su vida, pero bastan para poder reconocer una notable naturaleza poética […] el primer modelo de Berger fue evidentemente Mozart, un modelo que luego pasa a un segundo plano atrás del de Beethoven. El estilo pianístico tiene una cierta influencia de Clementi y después también de Field. Con esto no se quiere decir que Berger haya sido un imitador […] su primera colección de estudios Op. 12 queda para nosotros como su obra pianística más significativa y feliz. En particular parece como que hubiese dado lo mejor de sí mismo en las formas pequeñas más que en las amplias, lo que ocurre frecuentemente a los caracteres más excéntricos" [57]

El mismo Berger fue recordado por Hoffmann en un cuento llamado "la aventura de año nuevo" donde lo retrata improvisando huracanes y oleajes en el teclado. Berger da pruebas de este estilo en sus sonatas delineadas fuertemente en el influjo del tardío Clementi y el primer Beethoven. Como maestro de piano de Mendelssohn tuvo una influencia evidentemente importante en varios sentidos. Si examinamos el repertorio estudiado por el niño Mendelssohn notaremos que además del trabajo sobre los estudios de Cramer y Clementi y el profundo conocimiento de *El Clave bien temperado* de Bach, Berger inculcó a Felix una curiosidad insaciable por la producción pianística de Beethoven y sus contemporáneos. De hecho, el debut como pianista de Mendelsohn fue a los ocho años de edad donde apareció como solista del *Concierto Militar* para piano y orquesta de J.L. Dussek, el virtuoso compositor checo que en esta pieza desplegó toda una artillería de arpegios, escalas en terceras y sextas y fanfarrias de octavas.

Queda claro, según consigna Todd, que bajo instancias de Berger, Felix se presentó en los años siguientes con obras tan exigentes y modernas como el Tercer Concierto de Beethoven o la Fantasía Op. 18 de Hummel. Tal circunstancia muestra a Berger como un maestro positivamente antagónico respecto de Zelter. Las trazas de su pianismo y el de su maestro Clementi son visibles en la escritura de Mendelssohn para piano y dominan en las obras anteriores a 1826. Conviene recordar que Clementi fue el fundador de la moderna técnica pianística relacionándose también con los aspectos constructivos del piano. Este estilo, absolutamente diferente de la escuela vienesa representada por Mozart, aprovechó las nuevas posibilidades del moderno piano que se estaba desarrollando en Londres, centro

[57] SCHUMANN, Robert. *Gli scripti critici*, Prefazione de Piero Rattalino.Milano: Ricordi, 1991, págs. 877/878. La traducción pertenece al Autor.

de atención del compositor italiano. Rattalino en su *Historia del piano* discrimina alguno de los aportes clementianos a saber: la repercusión de notas en una sonoridad metálica y retumbante; escalas en octavas y redoblamientos en octavas del bajo, que ofrecen la posibilidad de un sonido monumental; pasajes donde es evidente la necesidad de movimientos del brazo con la puesta en movimiento de grandes masas musculares y con la acción de su peso sobre el teclado que se mezclan con figuraciones dactilares; las escalas en dobles terceras y la búsqueda de la plenitud sonora y la gestualidad. Por último, Rattalino destaca cómo Clementi y posteriormente Beethoven individualizan el registro medio como la zona más rica en posibilidades para la imitación humana, una diferencia fundamental con Mozart y posteriormente con el criterio de Chopin.

> "Además, tenia un conocimiento y una intención de divulgación impresionante de la música para teclado del siglo XVIII, como demuestra su publicación de las Sonatas de Scarlatti en 1791 y los cuatro volúmenes de la "Selection of practical harmonie" (1803/1815) que contiene piezas de Frescobaldi, Scarlatti, Haendel, Bach Telemann, Mozart y otros. Hecho que confirma la exigencia de un proceso que no pierde el hilo del pasado y de la historia y demuestra la transferencia de las músicas del Barroco al piano." [58]

Clementi, por último, seguía resultando un importante modelo en la composición pianística, desde las ultimas sonatas y sobre todo desde la monumental colección de estudios *Gradus ad Parnassum*.

Berger expresó en una carta de 1822 que tenía más crédito sobre el rápido progreso del joven Felix que el propio Zelter.[59]

Parece evidente que el estímulo de Berger llevó a Mendelssohn a interesarse por las composiciones de los maestros derivados de la escuela de Clementi - autores predilectos de Berger[60]- circunstancia que tuviera especial importancia en su formación, actuando como un agente liberador. Este abordaje le aporta a Mendelssohn un conocimiento del repertorio de esta época e incide en su formación compositiva de manera más intensa que los aportes brindados por su maestro de composición, Zelter. Prueba del respeto que Mendelssohn tuvo por Berger es la dedicatoria de una de sus primeras obras para piano publicadas, las *Siete*

[58] RATTALINO, Piero. *Historia del piano: el instrumento, la música y los intérpretes.* Barcelona: Labor, 1988, pág. 45.
[59] En TODD, R. Larry. *Mendelssohn's musical education: a study and edition of his exercises in Composition.* Cambridge: Cambridge University Press, 1983, pág. 3. Hace referencia a la biografía de Siebenkas sobre Berger: SIEBENKAS, D. (ed.). *Ludwig Berger*. Berlin, 1963.
[60] Hummel, Moscheles, Kalkbrenner y también Beethoven.

piezas características Op 7.

Añadamos, por último, que dentro de los preceptos de esta escuela, Felix se perfecciono con Hummel y Moscheles. Este último gran especialista en Beethoven y que quedo pasmado ante el talento de Mendelssohn afirmando "¿qué son los otros prodigios musicales comparados con él? Simples niños dotados nada más. Felix con tan solo 15 años ya es un artista consumado"[61]. Aun así queda claro que los influjos de estos dos pianistas representantes de la más brillante escuela alemana se aunaron a los previos, confiriendo un aspecto cada vez más sofisticado a la escritura de piano del alumno. Finalmente, la relación personal con Carl Maria Von Weber y su pianismo atmosférico y romántico, más el estudio de las últimas sonatas de Beethoven, dieron el impulsado definitivo en la creación de su estilo personal.

Todas estas influencias, no obstante, se verán reflejadas en sus obras de su madurez y la determinaran más o menos significativamente.

2.3.3.- El piano como instrumento en la época de Mendelssohn

El período creativo de la obra de Mendelssohn asistió a la etapa final de evolución del instrumento. Rattalino en la historia del piano consigna que la firma Broadwood de Londres había tomado la posta a comienzos del siglo XIX en una serie de avances saludados por Beethoven y Clementi como trascendentales

> "[…] desde 1808 experimenta la inserción en el cuadro de barras metálicas para soportar mejor la aumentada tensión de las cuerdas […]. La división del puente abría el camino al cruzamiento de las cuerdas y a la adopción de más complejas relaciones calibre-largura entre las cuerdas. El aumento de la tensión permitía un mayor volumen de sonido, y el siguiente engrosamiento del macillo permitía una variabilidad tímbrica más amplia. El aumento de la extensión (de las cinco octavas de 1780 a las seis de hacia 1815, a lasa seis y media de hacia el año 1820, a las siete de hacia 1830) hacia que el piano alcanzase el espectro sonoro completo de la orquesta, mientras que el perfeccionamiento de la mecánica, cuyo funcionamiento se hacia cada vez mas seguro y fácil, alentaba el desarrollo del virtuosismo y favorecía el concertísmo". [62]

De manera reveladora Rattalino, al abordar la música pianística del Romanticismo y

[61] WERNER, Eric. *Mendelssohn. La vita e l´opera in una nuova prospettiva*, Milano: Rusconi, 1984, pág. 115. La traducción pertenece al Autor

[62]RATTALINO, Piero. *Historia del piano: el instrumento, la música y los intérpretes.* Barcelona: Labor, 1988, pág. 50.

en particular a la de Mendelssohn, hace una reflexión sobre la situación del piano en el momento específico de creaciónde este autor:

> "[…] en 1824 Mendelssohn era un muchacho de quince años: en 1829 era un maduro músico de veinte: el progreso de su escritura se explica antes que nada por ésta razón anagráfica: pero no se explicaría enteramente si hacia 1830 no se hubiese producido un cambio también en el piano. En 1821 […] Sébastien Erard había patentado el doble escape que modificaba la mecánica; en 1825 Alpheus Babcock había patentado el armazón metálico fundido en un solo bloque; en 1826 Henry Pape había planteado la cobertura de fieltro y también de piel de los martillos; entre 1820 y 1830 se había generalizado la adopción de barras metálicas de tensión y de cuerdas metálicas: el piano se había transformado en un nuevo instrumento completamente nuevo por descubrir. Mendelssohn fue uno de los descubridores […] iniciando al mismo tiempo nuevas búsquedas sobre las potencialidades del piano que conducen hacia una nueva significación estética".[63]

Con respecto al doble escape, invento de Sébastien Erard, ayudaba especialmente a la ejecución de notas repetidas, pero sobretodo facilitaba enormemente los fragmentos de agilidad en espacios restringidos, como en fragmentos de escalas o terceras sueltas, trinos, trémolos, etc.

Otros constructores importantes fueron Ignaz Pleyel y Jean-Louis Boisselot, pero Mendelssohn prefirió siempre los pianos Erard, como atestigua su elección de este tipo de pianos para sus conciertos.

2.3.4.-El piano como portavoz de la nueva estéteica del Romanticismo

Instrumento fundamental del período y portador de la nueva estética en música, en el piano romántico se presento la dicotomía de unir el gesto de sublimar la expresión más profunda del ego artístico bajo la premisa dejada por Beethoven para todos los románticos de individualidad y la atracción y posibilidad que el instrumento presentaba de la explotación del virtuosismo en una escala novedosa y desconocida. Queda claro que en el primer aspecto se puede trazar una línea entre aquellos compositores que lograron particularmenteplasmar en formas breves imágenes sonoras de alto contenido poético según los parámetros de la época, utilizando los recursos sonoros en función de la búsqueda de la verdad profunda que anima a todo el romanticismo como modelo idealista. Por otro lado, el virtuosismo aparecía en una nueva era de auge diferente al a experimentada por la de violín

[63]Op. cit.

barroco: el virtuoso aparecía como un ser sobrehumano, un héroe que vencía las posibilidades de lo físico y que también podía trascender de otra manera lo cotidiano y pedestre. Schumann en sus escritos da una clara imagen del significado romántico del virtuoso refiriéndose a Liszt y Paganini: "El virtuoso podía encontrar la forma de subyugar al público en un grado tan elevado como ningún otro artista".

Así la literatura romántica, muchas veces asociaba a esta capacidad con una condición diabólica, patente en las descripciones de los grandes virtuosos de la época, y en textos como la *Kraisleriana* de Hofmann. En un criterio más realista podemos retrotraernos al texto de Johann Mattheson "Der *Brauchbare Virtuoso"* (El virtuoso eficaz, 1720), en el cual distingue entre "el virtuoso teórico y el virtuoso practico". Mattheson perteneciente a la tradición bachiana y del norte de Alemania, en su diferenciación nos puede hacer comprender la posición de Mendelssohn, heredero de esta línea como virtuoso dual: el artista al cual Berlioz adjudicó las "máximas dotes creadoras de nuestra época" (Memorias de Berlioz) y así comprender las palabras de Wagner cuando expresó a Cósima Liszt:

> "[…] fue el máximo genio específicamente musical aparecido en el mundo después de Mozart […] un talento tan enorme como el de Mendelssohn era aterrador y no tiene ninguna comparación en el desarrollo de nuestra música. "[64]

Mendelssohn trató conscientemente de unir su inmensa pericia como compositor con sus dotes como intérprete, siempre atento a las novedades de la evolución de la escritura pianística. La transfiguración poética del virtuosismo aparece en su producción tanto como en la de sus contemporáneos más importantes.

2.3.5.-La escritura pianística de Mendelssohn: fuentes y características

Las partituras pianísticas de Mendelssohn, tanto las editadas en el Urtext (Henle Verlag 2009) como los manuscritos inéditos presentan el desafío de una interpretación hermenéutica en un punto mayor a la de sus partituras orquestales, corales u organísticas. En primer lugar, el piano de los años 1820-1840, como hemos expresado en los dos puntos

[64]BROWN, Clive. *A portrait of Mendelssohn,* Yale: Yale University Press, 2003, pág. 201. Cita del diario de Cosima Wagner del 7 deDiciembre de 1869. La traducción pertenece al Autor.

precedentes estaba en vías aún de desarrollo y difería del gran piano de concierto actual. En segundo lugar, el ámbito para el que fue compuesta esta música no queda absolutamente claro y muchas veces linda entre el ámbito público y el privado, en un criterio completamente diferente al de los parámetros actuales. Pero la principal dificultad radica en la relativa parquedad y acotamiento de las marcas dinámicas, gestos de articulación, pedales, indicaciones metronómicas, que en los contemporáneos de Mendelsdohn eran mucho más detalladas.

Teniendo en cuenta para nuestro trabajo la manera de ejecución de Mendelssohn y las analogías con sus obras en otros géneros, corroboramos que la escritura instrumental al piano si bien completa y perfecta no es exhaustiva y presenta un verdadero desafío investigativo desde el análisis musical, semiótico y de significado en los cuales la musicología resulta desde su método un elemento indispensable en el acercamiento a una reinterpretación desde todo punto de vista sonoro o estructural de esta parcela de la obra de este compositor alemán que sus contemporáneos llamaban “apasionado” y que Rattalino ha llamado “verdadero protagonista de la literatura pianística y no una figura secundaria con respecto a Chopin y Schumann”.

2.3.6.- Mendelssohn como pianista

Mendelssohn como intérprete ha sido objeto de múltiples estudios, ya desde su época y en la actualidad. El libro “Mendelssohn and performance” provisto de nueva evidencia sobre las practicas y dotes del compositor como pianista, organista, director de orquesta. Con las influencias que hemos remarcado en su formación y dada la importancia que reviste para nuestro trabajo el aspecto interpretativo, citaremos algunas fuentes que resultan especialmente validas y útiles para tener una acabada idea del pensamiento interpretativo del compositor y su imagen sonora del instrumento.

Cabe aquí consignar los conceptos de Harold C. Schonberg:

> “Mendelssohn pertenecía a un grupo de grandes pianistas, Los Íntegros, en el sentido de dedicarse a lo mejor de la música, a los nombres sagrados, a los ideales del arte. Al principio formaban un grupo minoritario […] Felix Mendelssohn fue uno de ellos. […] El estilo de ejecución de Mendelssohn debió ser libre, fogoso, de una pureza y exactitud sorprendentes. Su técnica le permitía absolutamente cualquier cosa, pero era el único pianista de su época que no

> tocaba paráfrasis de óperas y música de salón. Esto no parece que interfiriese en su éxito y un buen numero de músicos cuya veracidad no se puede dudar menciona que era por la capacidad que tenía Mendelssohn de conmover al público hasta laslágrimas".[65]

Al considerar todos los estudios biográficos de Mendelssohn que hemos consultado, pudimos hacernos una idea del repertorio que manejó. Tambien el acceso a fuentes primarias de programas de concierto nos permitió constatar las ideas propuestas por Schonberg en cuanto a la actitud de Mendelssohn como concertista. Sin ser exhaustiva presentamos como ejemplificación una idea del repertorio de obras de otros compositores que Mendelssohn tocó en público:

J.S.Bach:
Fantasía cromática y Fuga en Re menor BWV 903
Concierto para piano en Re menor BWV 1052
Preludio y Fuga en do sostenido menor (El clave bien temperado vol. 1)
Triple concierto BWV 1063

G.F. Haendel:
Suite N° 5 en Mi mayor

J. Haydn:
Trío con piano en Do mayor Hob. 36

W.A. Mozart:
Concierto para piano N° 20 K 466
Concierto para piano N° 24 K 491
Doble concierto K 365
Cuarteto con piano K 478

M. Clementi:
Sonata en Si bemol mayor

L. van Beethoven:
Sonatas para piano Op. 27 N° 2, Op. 57, Op.81 a, Op. 106, Op. 109, Op. 111.
32 variaciones en Do menor
Sonata para violin y piano Op. 47
Trío Op. 97
Conciertos para piano Nos. 1, 3, 4 y 5
Fantasía coral Op.80
Triple concierto Op. 56

J.N. Hummel:

[65]SCHONBERG, Harold C.: *Los grandes pianistas*. Buenos Aires, 1990.

Concierto en La menor Op. 85
Fantasía Op. 18

I. Moscheles:
Concierto en Mi bemol
Estudios Op. 70

F. Schubert:
Lieder (*Erlköing* Op. 1, *Ave Maria* Op. 52 N° 6, *Frühlingsglaube* Op.20, etc.)
Die Schonee Mullerin Op.25

C.M. von Weber:
Concertstuck para piano y orquesta Op. 79
Dúo concertante Op. 48
Sonatas Nos. 1 y 2

R. Schumann:
Quinteto con piano Op. 44
Variaciones para dos pianos Op. 46
Cuarteto con piano Op. 47

F. Chopin:
Estudios Op. 25 Nos. 1, 2 y 5
Mazurcas Op. 24
Preludios (selección)

A esta lista, por supuesto, se debe agregar su propia música. Según la práctica de los conciertos de la época, Mendelssohn se presentaba en conciertos sinfónicos como invitado donde interpretaba un concierto para piano y orquesta propio o de los mencionados anteriormente y una selección de piezas para piano solo, la mayor de las veces propias. Las obras de gran envergadura para piano solo se ejecutaban en conciertos privados realizados en salas pequeñas o salones para entendidos. Dentro de esta estructura se ha notado que la propuesta de Mendelssohn desde el punto de vista del repertorio fue fundacional: casi todo el material se ajustaba a los más altos estándares de la composición musical y podrían ser parte del repertorio de cualquier pianista de hoy.

En cuanto a la técnica y sonoridad mendelssohniana tomaremos algunas fuentes que permitirán en lo posible un acercamiento a la reconstrucción de lo que sus contemporáneos llamaban uno de los máximos virtuosos de la época.

Resulta evidente por los comentarios de Beriloz, Wagner, Liszt o Spohr que era un virtuoso del más alto rango.E incluso Chopin, habitualmente reticiente, respetaba su autoridad, como lo demuestra la descición del polaco de no tomar clases con Kalkbrenner

luego de que Mendelssohn lo escuchase y lo exhortara a seguir su propio camino, marcandole su superioridad sobre el maestro alsaciano.[66]

Rossini fue agudo al destacar la relación del toque de Mendelssohn con una cercanía al clavecinismo; al oirlo tocar el *Capriccio* Op.5 exlamó "Aquí hay algo de Domenico Scarlatti". Es revelador el hecho de que esta aseveración se tome sólo como referencia a la composición en sí, y más que probablemente el viejo operista se refiriera al toque.

En otro sentido, el citado compositor y pianista Ferdinand Hiller, relacionado con Chopin, Liszt y otros, ponderó en sus memorias sobre Mendelssohn "el fuego y la extraordinaria ejecución que caracterizaba su interpretación y la fuerza y claridad que sus pasajes en sextas, terceras y octavas eran realmente grandiosos"[67]

El compositor ingles John Edmund Cox escribió "mientras en todos los matices delicados sus dedos eran como plumas, en los de carácter mas enérgico e impetuoso había un dominio y un *élan* que dejaba casi sin aliento. Ninguna nota sonaba borrosa afrente a las dificultades tremendas que se presentaban pasaje a pasaje" [68]

Clara Schumann, por su parte, destacó en su diario íntimo"es el mas grande pianista de nuestra época. De él aprendí la verdadera manera de tocar Bach. Era imposible escucharlo sin conmoverse […] el piano en sus manos parecía otro instrumento"[69].

El recuerdo de toque de Mendelssohn que años mas tarde Clara Schumann suministró a Grove es totalmente coherente con sus entradas en el diario. Ella lo describió como "una de las cosas más bellas de mi vida artística", y continuó:

> "Fue para mí un pianiasta ideal, lleno de genio y de la vida, unidos con la perfección técnica. A veces tomaba los *tempi* muy rápidos, pero nunca en perjuicio de la música. Nunca se me ocurrió compararlo con los demás virtuosos. No le interesaban los efectos por su rendimiento en sí, él siempre fue el gran músico, y al escucharlo uno olvidaba al pianista y sólo se deleitaba con el pleno disfrute de la música. Podía transportar al público con él de la manera más increíble, y su toque siempre estba rubricado con la belleza y la nobleza. Le he oído en Bach y Beethoven, y en sus propias composiciones, y nunca podré olvidar la impresión que causó en mí"[70]

---

[66]HILLER, Ferdinand. *Mendelssoohn Recolections.* Londres, 1888. pág.3.
[67]HILLER, Ferdinand. *Mendelssoohn Recolections*. Londres, 1888. pág. 12.
[68]SCHONBERG, Harold C.: *Los grandes pianistas*. Buenos Aires, 1990, pág. 197.
[69]STRATTON, Stephen. *Mendelssohn, su vida y su obra*. Buenos Aires: Anaconda, 1951, pág. 191.
[70]RATALINO, P. (ed). *Casa Schumann*. Ricordi Uniti:. Milano, 2010, Pág. 24.

En 1841, Clara anotó en su diario de casada, que compartía con Robert Schumann, una escena que revela tanto su profunda admiración como la de su esposo:

> "El sábado 27 [de marzo] Mendelssohn trajo el Dúo[71]que compuso para mi concierto. Lo tocamos, y se dio cuenta que no le gustaba, y se enojó consigo mismo, en una furia cómica, porque había pensado que había algunas cosas más hermosas en la pieza.[72]Luego, Él nos tocóalugunas nuevas *Romanzas sin palabras*[73]entre ellos una hermosa *Volkslied*[74]. Su forma de tocar me puso triste, yo no podía ni pensar en la mía ya. Vi la mirada de Robert de gozo radiante, y era doloroso para mí tener que sentir que yo nunca podría hacer eso por él. Más tarde, me avergoncé de las lágrimas que derramé en la presencia de Mendelssohn, pero no podíaevitarlo, a veces el corazón se desborda de esa manera!"[75]

De estos testimonios se extrae la conclusión de que Mendelssohn fue un pianista no sólo brillante sino personal. Y en acceso a fuentes primarias de la prensa de la época, faltando lógicamente el documento del audio, pudimos corroborar estas opiniones vertidas de manera más detallada y de la cual extraemos los siguientes ejemplos:

1) Una crítica en el "Berliner Zeitung allgemeine musikalische" de un concierto público en Stettin en 1827, bajo la direcciñon del compositor Carl Loewe y en el cual tocó la Konzertstuck Op. 79 de Weber no deja ninguna duda sobre la excepcional calidad de su actuación. El comentarista informó:

> "No es habitual en nuestros conciertos que la gente muestre su satisfacción por aplaudir […] Sin embargo, incluso olvidaron los buenos modales y gentileza, y todo el mundo estalló en un aplauso entusiasta cuando, en la Sonata de Weber [sic], que tocó dela memoria, el Sr Mendelssohn convenció al público a través de la perfección técnica en los pasajes más brillantes, a través de inflexiones de tono desde la más tierna expresión, desde los murmullos apenas audibles al arrebato más salvaje."[76]

2) La interpretación de la misma obra en Londres , dos años mas tarde revela :

> "Está obra, llena de las dificultades y cromatismo, peculiar de las composiciones para piano de Weber, y fue ejecutado con indescriptible brillantez por M. Mendelssohn. El crescendo en el movimiento de Marcha era muy hábilmente manejado, y produjo un efecto poderoso".[77]

---

[71]Se refiere al Duetto en La mayor Op. 92, póstumo, para dos pianos, escrito para el concierto donde se estrenó la Primera sinfonía de Schumann dirigida por Mendelssohn, y donde fue tocado por Clara Schumann y el Autor.

[72] Mendelssohn rehizo la obra para el concierto.

[73] Las del Op.53.

[74] Op.53 N° 5.

[75]RATALINO, P. (ed). *Casa Schumann*. Ricordi Uniti:. Milano, 2010, Pág. 47.

[76]Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung 4 (1827), pág.96. La traducción pertenece al Autor.

[77] *TheTimes*, 1 June 1829.

3) La presentación de Mendelssohn en Paris resultó impactante por la manera totalmente opuesta a la de los virtuosos de su época. Eligió el Cuarto Concierto Op. 58 de Beethoven para su debut al frente de la orquesta del Conservatorio en un concierto del 18 de marzo de 183 ; un escritor en la “Revue Musicale” observó que mostró un "refinamiento, acabado técnico y sensibilidad que merece el máximo elogio ", y, en referencia al Adagio,comentó:

"He oído decir a los pianistas que no hay música de piano ahí: ¡Alabado sea Dios! Espero que estos señores puedan tener un éxito tan grande, tan halagador, tan genuino con todas sus notas, como la que M. Mendelssohn ha obtenido con estos pasajesde forma tan simple y como bien servidos." [78]

4) El crítico Chorley, en su reseña sobre la ejecución del Segundo Concierto para piano en el Festival de Brunwick en 1838 destaca aspectos reveladores de la relación del toque de Mendelssohn con la naturaleza de su inspiración extramusical, extrpianística , al informar que :

“Si bien no poseía las novedades de otros virtuosos, .nadie que hubiera escuchado tocar el piano de Mendelssohn podría dejar de sentirse emocionado y fascinado por ello, a pesar de su falta de todas las veleidades y colorantes de su contemporáneos. Poseía una solidez propia en su toque , parecida a la de la sonoridad de un órgano llevada al piano, pero sin la pesadez del órgano, por lo que cada sonido se oia muy profundamente sobre la animada brillantez de las notas de acompañamiento (como se notó en el finale del concierto en re menor[…] lo que se sentía era una mente clara y profunda; una apreciación de carácter y la forma en referencia al espíritu interior en lugar de los detalles exteriores: la misma que le da un carácter tan exquisitamente sureño a la Barcarola, y sintonizar desde el clima de góndola en las Romanzas sin palabras del compositor, a expresar la frescura salvaje y marina de su Obertura "Las Hébirdas" ("Islas de Fingal") de inspiración Ossiánica; y lo mismo que le permitió , en el más feliz trozo de música descriptiva de nuestro tiempo, ilustrar escenas de hadas más exquisitas de Shakespeare”[79]

5) Fundamentales resultan las reseñas de Schumann como crítico en la “Neue Zetischrift fur Musik”.Coincide con los otros críticos en que en Mendelssohn aparecía “[…] siempre una nueva energía en los más grandiosos pasajes de fuerza y nos sentimos subyugados por una expresión transfigurada”.

[78] BROWN, Clive. *A portrait of Mendelssohn,* Yale: Yale University Press, 2003, pág. 220. La traducción pertenece al Autor.
[79]*The Times*. Londres, agosto de 1838. La traducción pertenece al Autor.

Resulta impresionante el testimonio de Schumann en las "*Cartas de un soñador*" dirigidas a Clara Wieck, donde luego de haber criticado severamente la escritura pianística del Concierto Op. 40, cambia de opinión al oírlo tocar por su autor:

> "Recuerdas que habíamos juzgado la parte de piano para nada original de por si, como los jóvenes en general, prefieren lo subjetivo-característico a lo general-ideal. Pero ahora que lo hemos escuchado la obra tocada por Meritis (nombre de Mendelssohn en la liga Davidsbund) y de una orquesta que lo seguía con calor del concierto no se puede decir otra cosa que es una de las más puras expresiones de la felicidad creativa de un maestro"[80]

De la misma manera exclama Eusebius

> "se sentó en el piano tranquilo como un niño y comenzó a capturar un corazón atrás del otro conduciéndolos en masa detrás de él y cuando los dejó libres ellos recordaban solamente haber volado delante de alguna isla griega".

Y concluía:

> "Al otro dia, Florestan no me decía nada de ese concierto; luego lo vi hojear un libro y subrayar algunas cosas. Cuando se fue leí lo que había escrito: 'sobre ciertas cosas en el mundo no se puede decir nada, por ejemplo, de la Sinfonía en Do mayor de Mozart, de muchas cosas de Shakespeare, de algunas de Beethoven […] y de Meritis cuando toca el concierto de Mendelssohn" [81]

Cuando Schumann trata de describir más objetivamente el pianisimo del compositor, distingue dos características opuestas y reveladoras: la primera haciendo referencia a la interpretación del Quinto Concierto de Beethoven y el Primero de Mendelssohn, donde describe la digitación de Mendelssohn como "columnas de metal, típicas de su estilo"[82].

Por otra parte, escuchando al autor en su *Capriccio* en Mi Mayor Op. 33 N° 2 dice: "creo que ninguno lograría […] su vena trasparente, ese colorido fluctuante, esa finísima movilidad de expresiones" [83]

6) George Grove intentó montar una imagen más objetiva de Mendelssohn sobre el instrumento de teclado por medio de recuerdos especialmente recogidos de

[80]SCHUMANN, Robert. *Gli scripti critici*, Prefazione de Piero Rattalino. Milano: Ricordi, 1991, pág. 102. La traducción pertenece al Autor.
[81]Op. cit. págs. 278-279. La traducción pertenece al Autor.
[82]Op.cit. pag. 531. La traducción pertenece al Autor.
[83] Op. cit. pag. 37. La traducción pertenece al Autor.

músicos contemporáneos eminentes que habían experimentado de primera mano. Describe la actitud de Mendelssohn de forma clara:

"Sus manos eran pequeñas, con dedos cónicos. En las teclas se comportaban casi como seres vivos y criaturas inteligentes, llenos de movimiento y simpatía. Su toque en el piano era tan libre de afectación como todo lo demás que hizo, y muy interesante. A veces, se apoyaba mucho sobre las teclas, como si buscara el sonido de las cuerdas, como si las teclas surgieran de sus extremidades del dedo. A veces se balanceaba de un lado a otro, pero por lo general toda su ejecución era tranquila, totalmente compenetrada".[84]

[84]Citado por BROWN, Clive. *A portrait of Mendelssohn*, Yale: Yale University Press, 2003, pág. 221. La traducción pertenece al Autor.

CAPÍTULO 3

Las primeras obras (1819-1823)

3.1.- Contexto creativo

Este período de formación es un período que se ha abierto a la investigación musicológica relativamente tarde porque, por un lado, Mendelssohn decidió retirar estas obras de circulación y en una grandísima proporción no han sido publicadas sino póstumamente. Por otro lado, hasta fines de la segunda guerra mundial, el ochenta por ciento de las obras pertenecientes a este período obraban en manuscritos en la Biblioteca Estatal de Berlín y luego pasaron a la República Democrática Alemana, la cual lentamente comenzó la publicación de las obras de la etapa juvenil de Mendelssohn que se encontraban en estos manuscritos que habían sido prolijamente guardados.

Entendemos que la intención del compositor era considerar este material como música de aprendizaje, pero aún así, por lo menos en el campo orquestal y en parte en el camarístico, el recibimiento que ha tenido esta música ha sido muy favorable y además ha constituido uno de los pilares del renacimiento del estudio de la música de Mendelssohn y su nueva consideración, particularmente desde los años sesenta en adelante.

Recordemos que de este período lo más notable son sus trece Sinfonías para Cuerdas, donde se ve claramente la evolución del compositor en el manejo de las formas y texturas y culmina con la Primera Sinfonía para orquesta completa, Op. 11, en Do menor, de marzo de 1824 la cual, considerada por Mendelssohn su inicio como autor orquestal, fue publicada en vida del compositor. Asimismo existe una buena cantidad de conciertos: el Concierto para piano y cuerdas en La menor, el Concierto para violín y cuerdas en Re menor, ambos de 1822, y el Doble concierto para dos pianos en Mi Mayor de 1823 y el Doble concierto para piano, violín y cuerdas en Re menor, obras que develan un creciente manejo del género dentro del cual también se da un logro en 1824 con el Doble concierto para dos pianos y orquesta en La bemol Mayor.

En estos mismos años se reitera una situación análoga en la música de cámara. Así,

desde la Sonata para violín y piano en Fa Mayor de 1820 hasta el Cuarteto Op. 3 en Si menor para piano y cuerdas de 1825, podemos observar una evolución muy similar al camino que se ve en la música sinfónica, incluso con ribetes estilísticos más interesantes, que desembocarán en el Octeto Op.20 y en general los cuatro *Singspiele* y la ópera *Las bodas de Camacho*, obras que demuestran una evolución parecida. Desde lo expuesto podemos llegar a la conclusión de que este sector de la vida de Mendelssohn como creador es un período formativo, de excepcional velocidad de asimilación pero en el cual dominan siempre modelos sonoros formales estrictos, a veces imitados, en los cuales aflora paulatinamente un modelo que enriquece al anterior o lo suplanta totalmente. Los rasgos personales del compositor son una excepción que lentamente va aflorando de manera frecuente en las obras abordadas.

A partir de la composición del Octeto en Mi bemol Mayor estos rasgos personales se convierten en lo esencial de la búsqueda artística de Mendelssohn. No obstante, debemos destacar que Mendelssohn no perderá jamás el trabajo sobre modelos compositivos de sus compositores predilectos pero en estos casos enfocados desde una ecuación diferente en la cual la personalidad de Mendelssohn domina sobre el modelo que toma y que se convierte en una puerta abierta a la expansión de su estilo personal. Por eso vamos a considerar como pertenecientes al repertorio que va desde comienzos de 1820 a mediados de 1825, con alguna que otra excepción, a las obras que paulatinamente van haciendo llegar a Mendelssohn a su estética personal.

Como ya habíamos adelantado, en la música para piano esta circunstancia es menos visible que en los demás géneros, pero aún así se percibe con nitidez. Las últimas obras de esta época - la Primera Sinfonía, Op. 11, en el Sexteto con piano o el Cuarteto con piano en Si menor Op. 3 y en la ópera *Las bodas de Camacho*- son obras netamente transicionales, donde ya la presencia de la voz personal de Mendelssohn es absolutamente evidente aunque los padrinos que pueden reconocerse todavía sean dominantes.

Tomando como punto de separación el Octeto en Mi bemol Mayor, de octubre de 1825, tenemos que considerar que las composiciones surgidas a partir de esa fecha deben ser puestas en tela de juicio como obras de un compositor maduro, cosa que no siempre encontramos en otros estudios sobre la música para piano de Mendelssohn.

Se debe colocar en perspectiva el repertorio estrictamente contemporáneo del compositor en los demás géneros y tomar estudios antiguos y modernos que respetan esta división o de no hacerlo, trataremos de dar razones para nuestra propuesta.

3.2.-Las obras de la niñez y la adolescencia1819-1824[85]

Los primeros trabajos de composición de Mendelssohn están publicados en el libro de Larry Todd[86], un estudio y edición sobre los ejercicios de composición de la época. Demás está decir que este cuaderno de ejercicios, que tiene numerosas correcciones de su profesor Zelter, se basa fundamentalmente en un sistemático estudio del contrapunto invertible, el contrapunto canónico, el estudio del coral, del bajo continuo y de la fuga. Desde marzo de 1820, Mendelssohn también comenzó a escribir obras por su cuenta. Con notable velocidad, se suceden pequeñas escenas dramáticas, música coral, *Lieder* y música para piano solo y piano y violín. En cuanto a la composición de música para piano, nuestra fuente principal es la edición de este cuaderno que contiene dos obras, una serie de variaciones y una serie de cuatro piezas conectadas; tiene además una gran cantidad de de trabajos a tres voces que Mendelssohn compuso para violín y piano (muchas de las piezas de este librito están concebidas de esa forma, quizás para enfatizar el contenido melódico de las partes).También en este momento Mendelssohn había comenzado a componer algunos trabajos en forma sonata y algunas piezas en estilo libre.

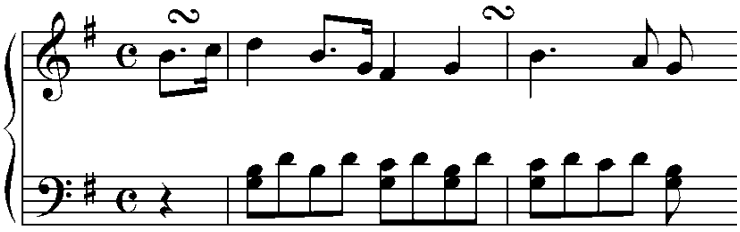
3.2.1- Cuatro pequeñas piezas (1820) MWV:U 1-4

La primera obra que aparece en el cuaderno es una especie de pequeña suite para piano de cuatro piezas. Estas cuatro piezas muestran un estilo distinto en su concepción entre sí. La primera de ellas parece una imitación del segundo movimiento de la *Sonata*

[85]Como se ha expresado, consideramos para la subdivisión de este período la realizada por Karl-Heinz Köhler, 1980.

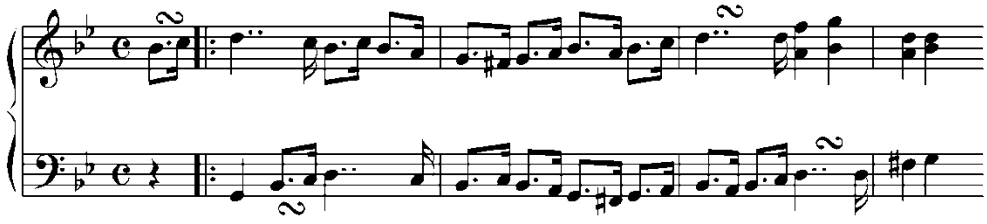
[86] TODD, R. Larry. *Mendelssohn's musical education: a study and edition of his exercises, in composition.* Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

Facile de Mozart, K. 545



Ejemplo 1: Mendelssohn, N° 1 de Cuatro pequeñas piezas[87]

. Podemos ver inmediatamente un uso del "bajo de Alberti" en la mano izquierda, la profusión de material ornamental en la línea melódica, lo que sugiere una fuente del siglo XVIII, hecho que señala Todd con total claridad, y como gesto notable para 1820[88]; vemos una absoluta falta de la influencia de Beethoven, que se nota en todo este cuaderno, que fuera editado por Todd como el *Oxford Workbook*. Todd inmediatamente encuentra relaciones entre esta pieza y el mencionado Andante de la sonata de Mozart y las relaciones armónicas parecen tomadas del episodio de la segunda parte del Minué de la Sonata Hob.XVI:32 en Si menor de Haydn. Por el contrario, las otras tres piezas perecen movimientos donde el interés del contrapunto en Mendelssohn impulsado por su maestro Zelter, es irresistible. La segunda y la cuarta son estrictos cánones a la octava; la tercera es un movimiento de danza binaria que sugiere el ritmo de gavota, a pesar de tener también sectores trabajados en contrapunto trocado



Ejemplo 2: Mendelssohn, N° 4 de Cuatro pequeñas piezas[89]

Otro aspecto interesante lo constituye el hecho de que la primera pieza provee el

[87]Transcripción en Finale del Autor.
[88] TODD, R. Larry. *Mendelssohn's musical education.* Cambridge: Cambridge University Press, 1983, págs. 74-75.
[89]Transcripción en Finale del Autor.

material melódico para el canon que es la segunda pieza, y también el de la tercera[90], presentando claras correspondencias melódicas. La conclusión a la que Todd llega es que ciertamente la ornamentación y el doble contrapunto, el contrapunto invertible, no sólo son evidentes muestras de una dignidad retrospectiva en lo que hace a la composición, sino que claramente, Zelter trataba de conducir a Mendelssohn hacia la escritura dentro de los ritmos de danza propios del siglo XVIII.

El mismo Zelter había compuesto varias danzas de este tipo para Fasch, su maestro, como introducción al estudio de la composición en estilo libre. Todd relaciona esto inmediatamente con el estudio de la composición a través de la teoría de artículos sobre danzas escritos por Kimberger o Schültz en la Enciclopedia *Allgemeine Theorie der Schöne Kunst*, que aparecieron editadas por Johann Georg Schultzer en 1771. En realidad, por lo general, la posición de Todd en este análisis del primer cuaderno de Mendelssohn remite a la tradición que desde Bach, Marpurg, Fasch y Zelter llega a Mendelssohn[91]. Cuando se habla de Bach se habla de los dos Bach: Johann Sebastian y Carl Philipp; también cita a Kinberger, Fasch y Marpurg, como influyentes en Zelter y de, a través de ellos, en Mendelssohn

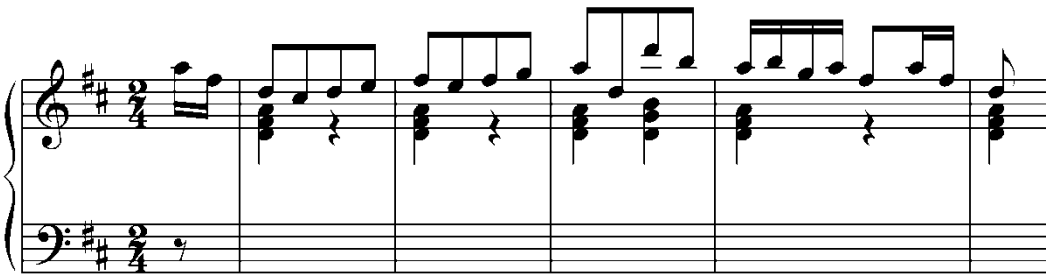
.

3.2.2- Tema con variaciones en Re Mayor (1820) MWV:U 9

La otra obra que quizás sea mucho más importante: es el *Tema con Variaciones en Re Mayor- Re menor*. Ésta obra refleja más que ninguna otra la influencia de los estilos clásicos de variación. El tema tiene una estructura absolutamente simétrica, en dieciséis compases que se dividen en dos mitades. Cada frase está introducida por una anacrusa. Luego se balancea de una manera clásica y recuerda las estructuras haydinianas de tema con variaciones al tener el tema en mayor, una variación en menor, otra variación en mayor, recurso muy característico de algunos movimientos iniciales tanto de sonatas como de tríos de Haydn.
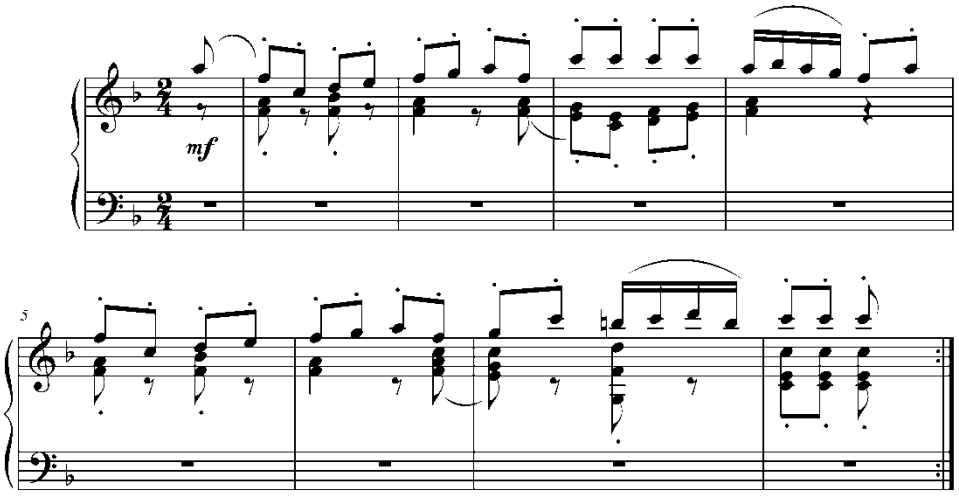
---

[90] Esta situación está analizada claramente en TODD, R. Larry. *Mendelssohn's musical education.* Cambridge: Cambridge University Press, 1983, pág. 76.
[91] Op.cit. Pág. 2.



Ejemplo 3: Mendelssohn, Tema con variaciones en Re Mayor[92]

La rítmica, como lo muestra claramente Todd, deriva de elementos haydinianos que Todd relaciona con la música, por ejemplo, de la Sonata Hob. 16:19 en Re Mayor y Re menor, el Trío para piano en Sol mayor Hob.XV:25 y/o del Cuarteto en Fa Mayor Op. 74 Nº 2, entre muchos otros ejemplos del maestro clásico. Puede verse con claridad en el discurso la adhesión a Haydn el cual, por otra parte, era el compositor predilecto de Zelter en ese momento. Tanto es así, que otro de los trabajos de la época de Mendelssohn es un arreglo de la Obertura de *Las estaciones* para piano a cuatro manos.

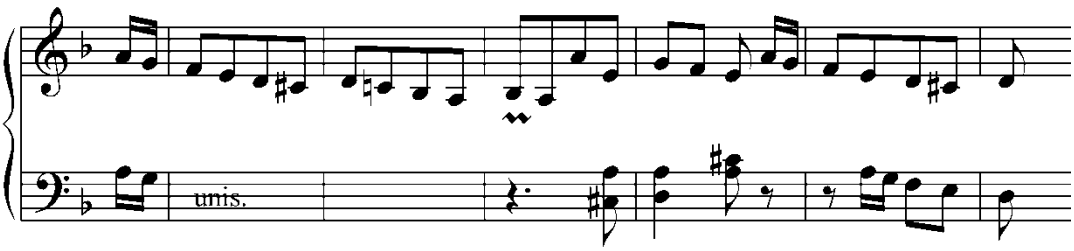


Ejemplo 4: Haydn, Cuarteto Op. 74 N° 2[93]
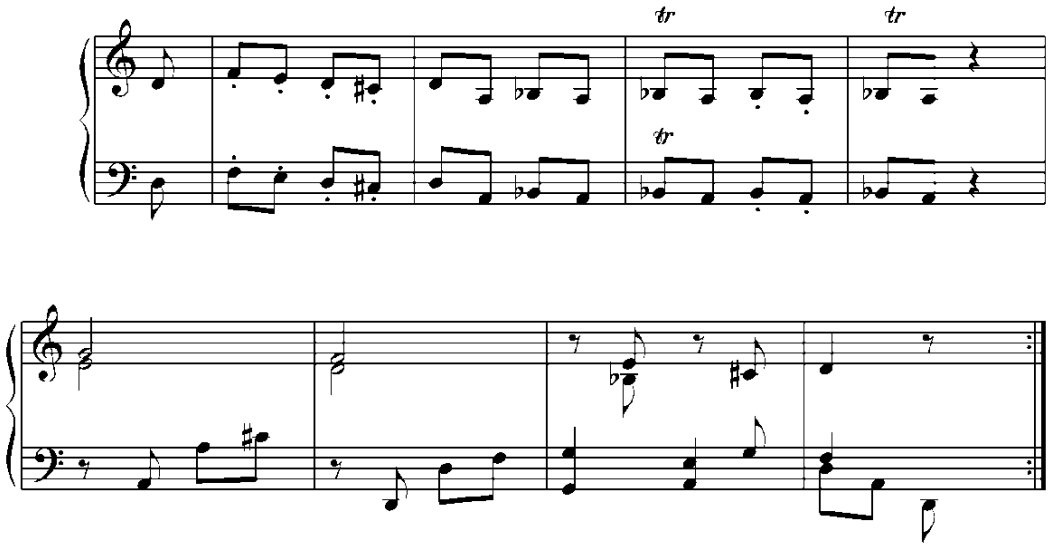
La escritura pianística de esta pieza es totalmente anacrónica. Hay muy pocos intentos, o ninguno, de mostrar algún tipo de modernidad pianística, como si desconociese Mendelssohn la música de los virtuosos de la época, cosa que sabemos que no era así. Evidentemente, el rigor de la educación de Zelter es aquí muy visible.

[92]Transcripción en Finale del Autor (se respeta la grafía original).
[93]Transcripción en Finale del Autor (se respeta la grafía original).

También hace notar Todd que, como otro elemento arcaizante y escolástico, Mendelssohn opta por un esquema donde las variaciones impares (la primera, la tercera y la quinta) actúan como cánones (a dos voces); en cambio,las variaiones pares están en modo menor mientras que el tema aparece siempre en modo mayor. Es una evidencia del interés de Mendelssohn por crear un plan un poco más serio, cuando comparamos con el evidente modelo del final de la Sonata en Re Mayor Hob. 16:19 que citábamos anteriormente. Evidentemente este uso impresiona como un efecto académico y el único gesto que nos relaciona con elementos de la variación clásica nuevamente lo constituye la aparición de una extensión codal, luego cerrado el grupo de variaciones.



Ejemplo 5: Mendelssohn, Tema con variaciones en Re Mayor[94]



Ejemplo 6: Haydn, Sonata Hob. XVI:19[95]

Hay aquí una mezcla evidente de elementos clásicos y barrocos, característica general de este cuaderno de ejercicios donde dominan las piezas para violín y piano; pero también

[94]Transcripción en Finale del Autor (se respeta la grafía original).
[95]Transcripción en Finale del Autor.

podemos decir que es característico del academicismo del norte de Alemania, no solamente durante la época de Zelter sino probablemente desde antes. O sea, esa pregnancia del Clasicismo vienés, en Berlín no fue absoluta y hubo elementos barroquizantes en toda la música del período posterior y contemporáneo al de Carl Philipp Emmanuel Bach y también en la propia música de Zelter.

3.2.3.- Tres sonatas de juventud - 1820) MWV:U 8, 19 y 23

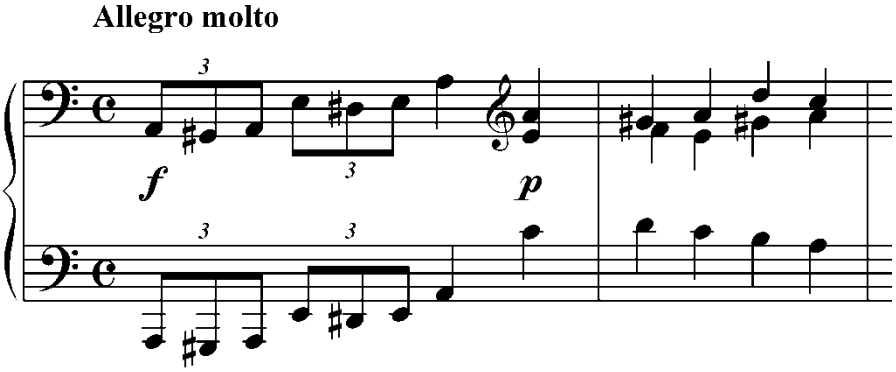
Además de las obras del Cuaderno Oxford, en 1820 tenemos obras de composición personal: las obras en las formas comunes de la época o clásicas. En primer lugar, hay que mencionar las *Tres sonatas para piano*. Todd cita como volúmenes 1 y 2 a los cuadernos en los cuales aparecen estas sonatas. Fueron publicadas recientemente como *Tres sonatas y una Sonatina*, ed. Hoffmeister, 2009. Son las primeras obras extensas del compositor, escritas entre los 11 y 12 años

Las sonatas son tres: una en La menor, otra en Do menor y la tercera en Mi menor, de 1820, además de una Sonata para dos pianos. Estilísticamente se basan en la sonata del Clasicismo medio: el típico tremolo del bajo o los ritmos característicos y escalas que se asemejan al ritmo de la obertura francesa. Distintivo de esta época de Mendelssohn es el pianísmo, el cual no excede los límites generales del siglo dieciocho. Por otra parte, se presenta el característico movimiento de sonata monotemática, es decir, una clara adhesión al sonatismo de Carl Phillp Emanuel Bach o Haydn. Incluso en relación con el primero, la cercanía el concepto de tecladismo expresado en el tratado de su autoría es notable: la expresión es marcada por la ornamentación y el silencio expresivo y la escritura muchas veces reflejan tradiciones del virtuosismo clavecinístico, hecho que dejará su huella en el tratamiento de ciertos rasgos maduros posteriores. En este sentido, las tres obras están totalmente alejadas del pianismo expansivo de compositores pianistas contemporáneos como Kalkbrenner, Moscheles o Weber, cuya música Felix empezó a conocer durante los primeros meses de 1820.
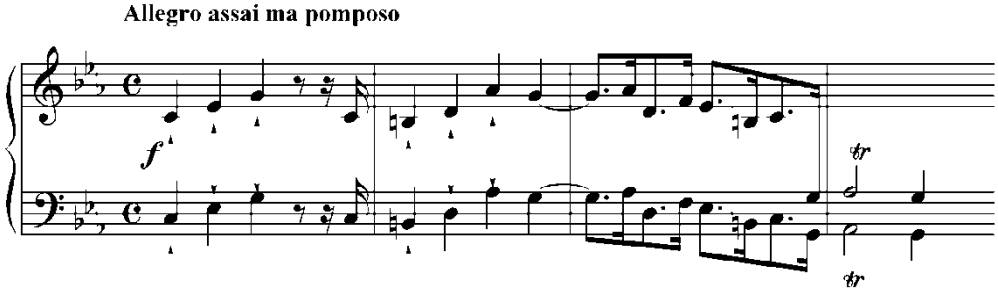
Es importante destacar que el acercamiento a la composición pianística de Mendelssohn se muestra diametralmente opuesto al de Chopin, que tan sólo un año después

componía su primera *Polonesa* y el *Rondó en do menor* Op.1, siguiendo modelos de los virtuosos de la época, o el de Liszt, que surgió apenas unos años después, desde 1823, en géneros como el *Rondó sobre temas de Spontini y Rossiini* o el *Allegro de bravura* Op.6, todos exponetes del pianismo brillante de moda en ésa época.

La *Sonata en La menor*se inicia con una figura ascendente al unísono entre ambas manos, de un modo similar que las Primeras Sinfonias para cuerdas del año siguiente. El gesto recuerda los unisonos de sonatas y sinfonías de C. Ph E Bach:



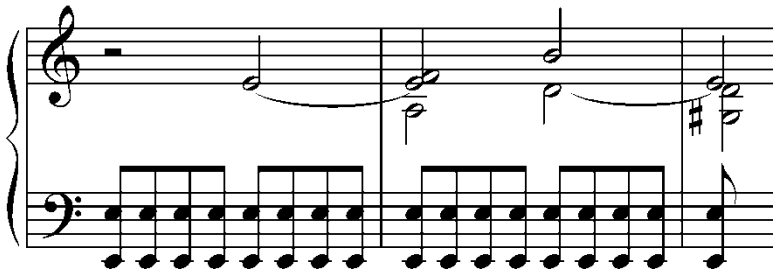
Ejemplo 7: Mendelssohn, Sonata en La menor[96]



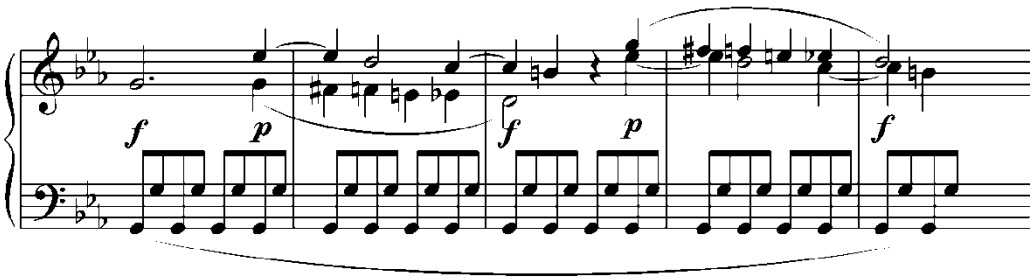
Ejemplo 8: C.Ph. E. Bach, Sonata en Do menor Wq. 46/3[97]

Una segunda idea, sobre un repetido ostinato de osctava en la mano izquierda, deriva de la *Sonata en Do menor* de Mozart K. 457 que reúne los tópicos del *Sturm und Drang* y la erudición de la cuarta especie de contrapunto:

[96]Transcripción en Finale del Autor.
[97]Transcripción en Finale del Autor.
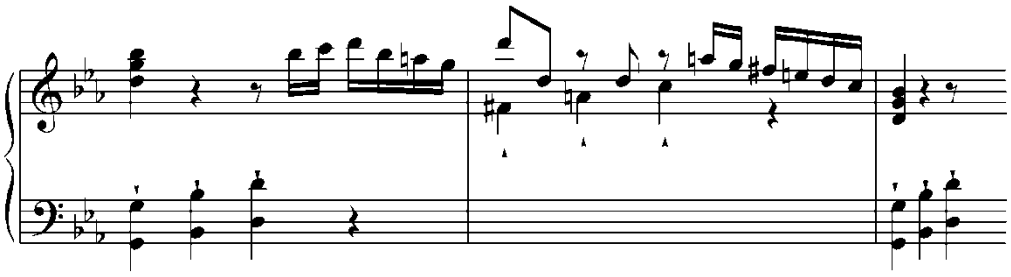


Ejemplo 9: Mendelssohn, Sonata en La menor[98]



Ejemplo 10: W: A. Mozart, Sonata en Do menor K.457 – Primer movimiento[99]

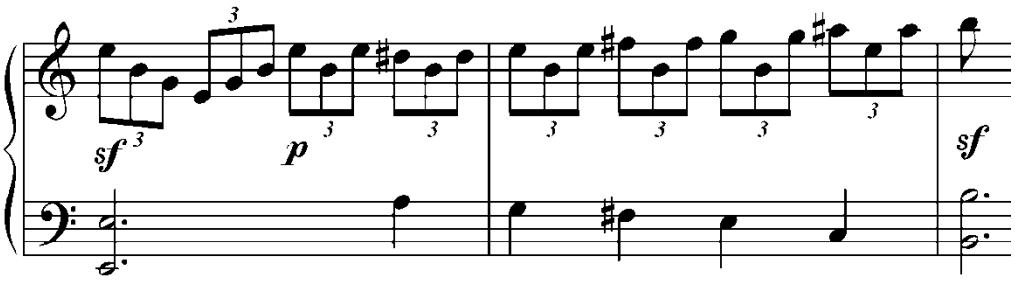
El sector de segundo tema, en Mi menor, es una elaboración de la primera idea, siguiendo modelos del monotematismo de C. Ph. E. Bach



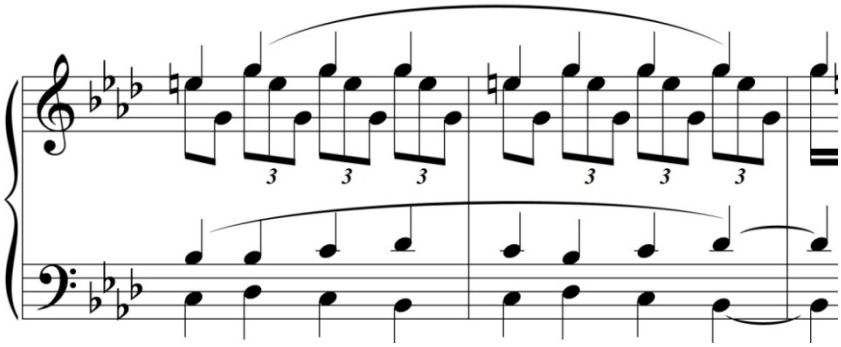
Ejemplo 11: C. Ph. E. Bach, Sonata en Do menor Wq. 46[100]

Como elemento elaborativo se nutre de un pianismo motórico en la mano drecha, claramente cercano a los esquemas de Clementi o Cramer en sus Estudios y Sonatas y presentes en las Sonatas de los compositores de su escuela como Dussek o Hummel. Nótese cómo, a semejanza del ejemplo de Hummel de la Sonata Op.20, la conducción de la izquierda demuestra un estricto seguimiento de la conducción polifónica:

[98]Transcripción en Finale del Autor.
[99]Transcripción en Finale del Autor.
[100]Transcripción en Finale del Autor (se respet la grafía original).
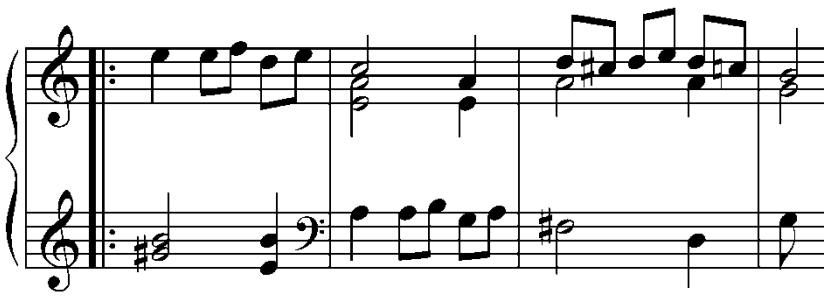


Ejemplo 12: Mendelssohn, Sonata en La menor[101]
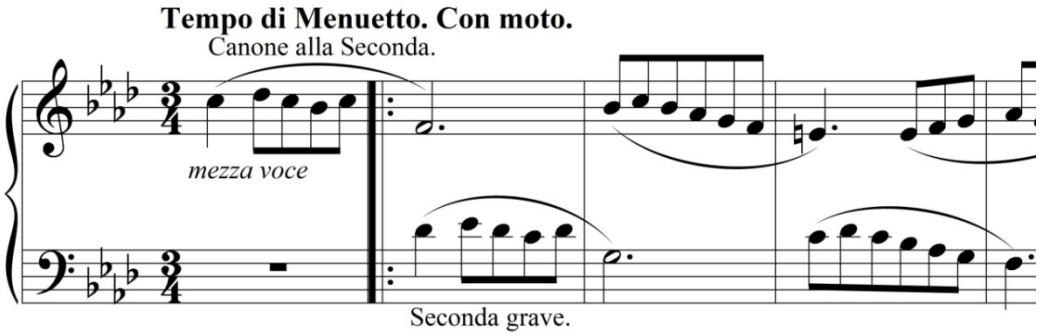


Ejemplo 13: Hummel, Sonata Op.20 (1804)[102]

El segundo movimiento, *tempo di Menuetto*, exhibe rasgos aún mas arcaizantes, no sólo en su textura e inspiración sino en la conducción de voces en imitaciones estrictamente canónicas, siguiendo quizás preceptos surgidos de las Suites de Bach o del tratamiento de danzas propuesto porMampurg en su tratado de composición, pero que se presentaban en ocasiones en Sonatas contemporáneas a la infancia de Mendelssohn como en el caso de la Sonata Op.40 N° 1 de Clementi, o la Op.77 de Dussek. Este componente erudito será una constante en la obra madura de Mendelssohn ya plenamente asimilado a su lenguaje propio:

[101]Transcripción en Finale del Autor.
[102]Transcripción en Finale del Autor.

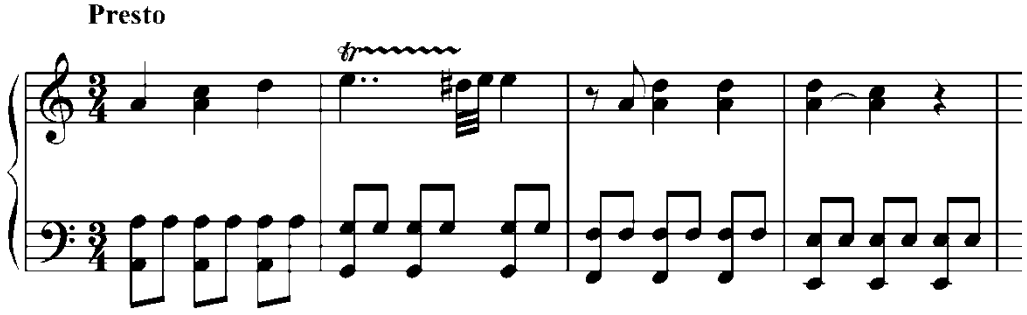


Ejemplo 14: Mendelssohn, Sonata en La menor[103]
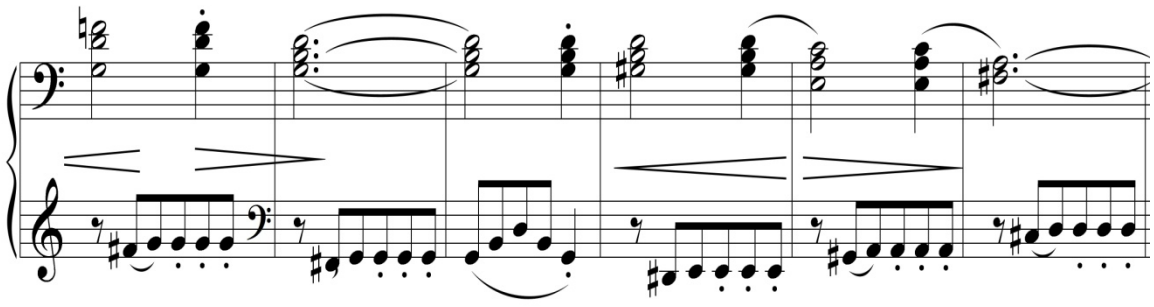


Ejemplo 15: Dussek, Sonata Op.77[104]

El *Finale* evoca nuevamente el mundo de los compositores clasicos mencionados: en este caso, la repetición de nota en la mano izquierda como elemento *Sturm un Drang* y de las primeras obras de Beethoven, que según Todd, estaban en manos de Mendelssohn por influencia de su maestro de piano, Berger



Ejemplo 16: Mendelssohn, Sonata en La menor[105]
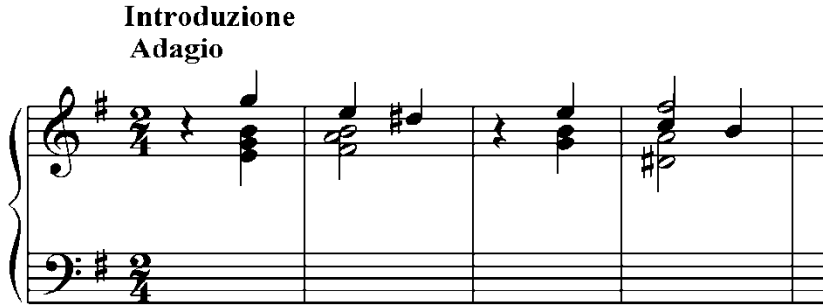
[103]Transcripción en Finale del Autor.
[104]Transcripción en Finale del Autor.
[105]Transcripción en Finale del Autor.



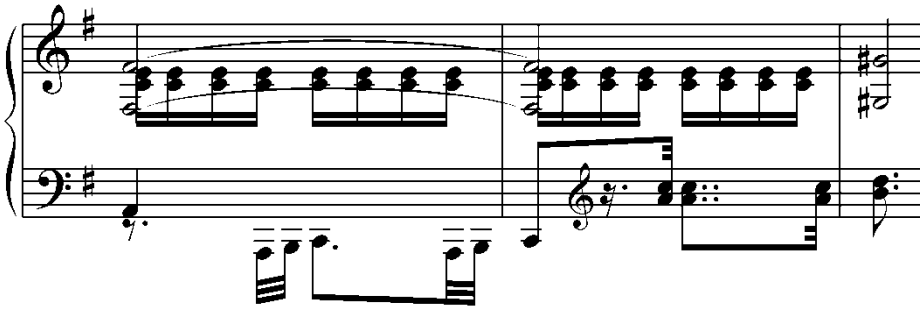
Ejemplo 17: Beethoven, Variaciones sobre un tema de Grétry[106]

La Sonata en Mi menor es la única que exhibe rasgos más modernos: comienza con una introducción lenta repleta de disonancias y ritmos característicos, tratando de evocar el pathos de la Sonata *Patética* de Beethoven o la misma Sonata *Patética* Op. 7 de Ludwig Berger, compuesta en 1804.

A)



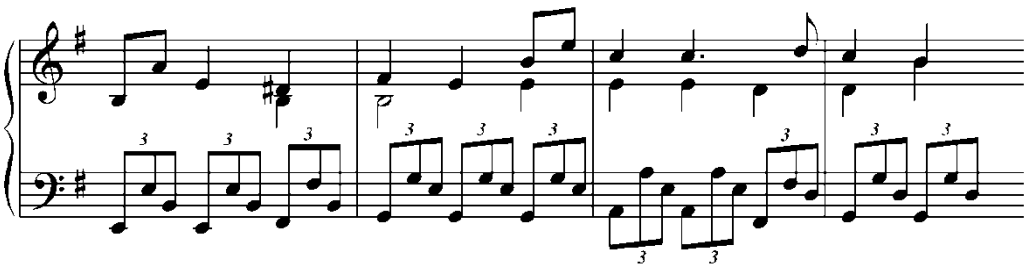
B)



Ejemplo 18: Mendelssohn, Sonata en Mi menor[107]

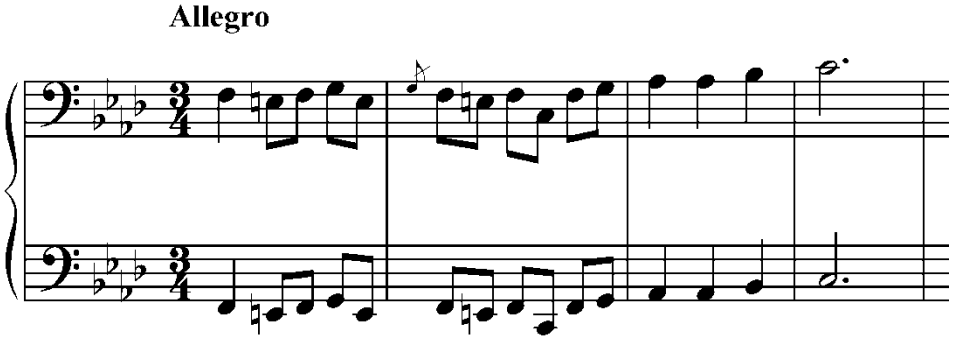
[106]Transcripción en Finale del Autor.
[107]Transcripción en Finale del Autor.

Ésta es la obra que muestra un comienzo de lo que es el trabajo en un pianismo un poco más moderno, lo cual se percibe tambien en la amplitud de registro de la mano izquierda en el *Allegro* siguiente
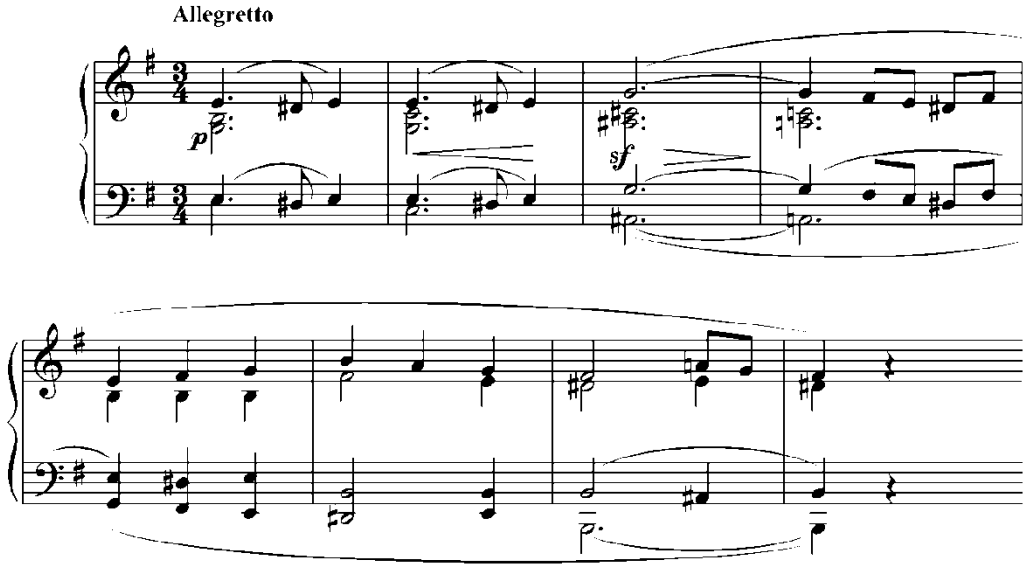


Ejemplo 19: Mendelssohn, Sonata en Mi menor[108]

La Sonata En Fa menor es considerada por Irene Schallhorn como la más cercana a un intento de organicidad temática madura. El primer *Allegro* es económico en su iterválica, pero rico en gestos (*acciacatura*, bordadura, notas repetidas y libertad rítmica dentro del pie ternario del Minué) que recuerdan algunos gestos del primer Beethoven.



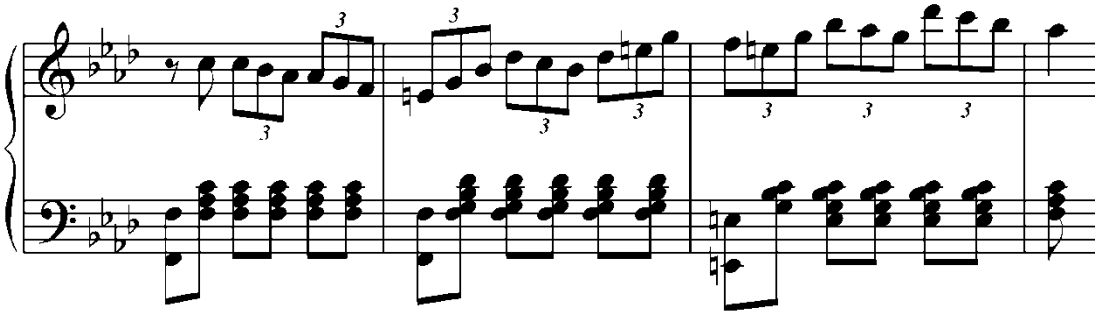
Ejemplo 20: Mendelssohn, Sonata en Fa menor[109]

[108]Transcripción en Finale del Autor.
[109]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 21: Beethoven, Sonata Op.14 N° 1 – Segundo movimiento[110]
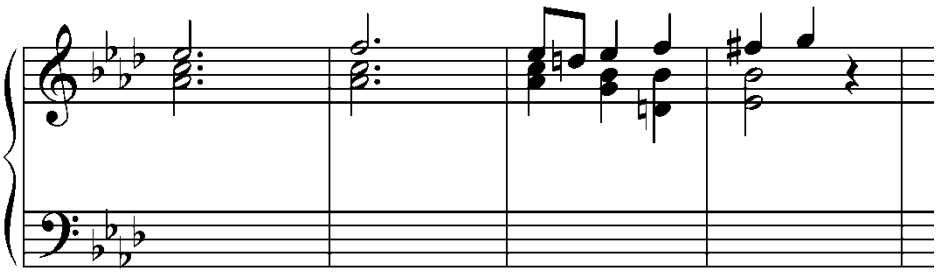
Además, aquí se nota una relación con otros temas de la obra: por ejemplo, la aceleración de las notas repetidas en la mano izquierda sobre grados análogos al del primer tema, en un acompañamiento relacionado al primer estilo de Beethoven en particular a la percusividad de la sonata Op.13:



Ejemplo 22, Mendelssohn: Sonata en Fa menor[111]

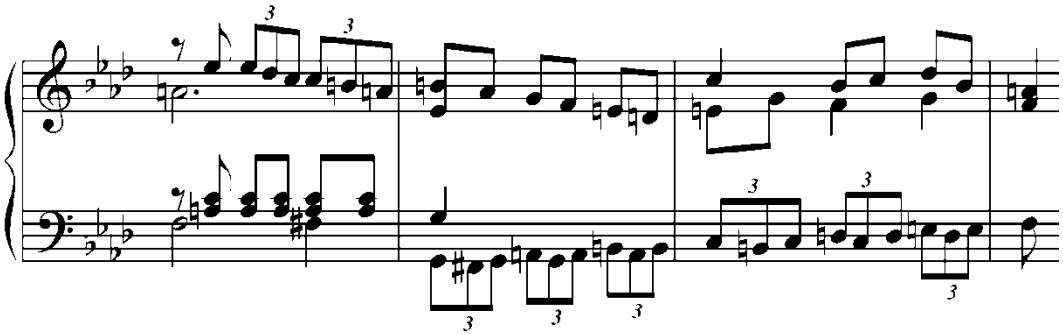
Aquí, siguiendo nuevamente con criterio de corte bethoveniano, el segundo tema es realmente contrastante respecto al primero:

[110]Transcripción en Finale del Autor.
[111]Transcripción en Finale del Autor.



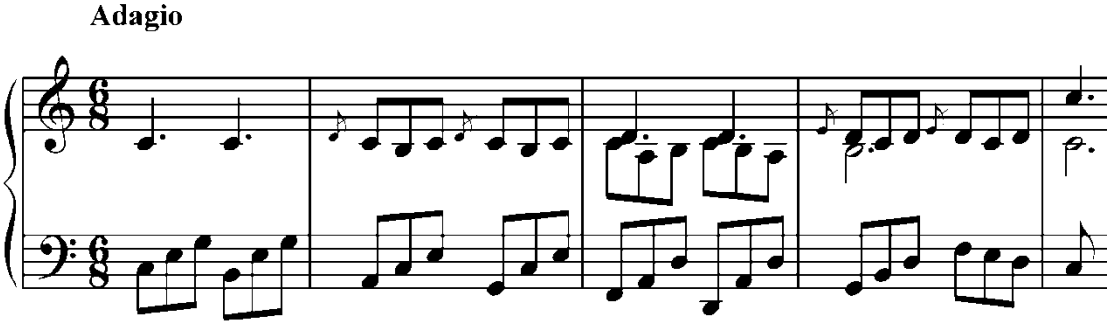
Ejemplo 23, Mendelssohn: Sonata en Fa menor[112]

Incluso el desarrollo muestra rasgos de complejidad mayores en la disposición de los materiales:
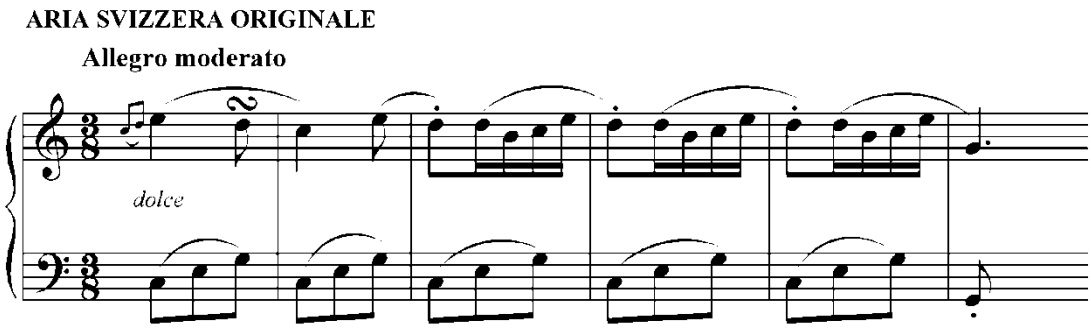


Ejemplo 24, Mendelssohn: Sonata en Fa menor[113]

En contraste, el segundo movimiento recae en el mundo de las Sonatinas de Clementi en su simplicidad:



Ejemplo 25, Mendelssohn: Sonata en Fa menor[114]

[112]Transcripción en Finale del Autor.
[113]Transcripción en Finale del Autor.
[114]Transcripción en Finale del Autor.

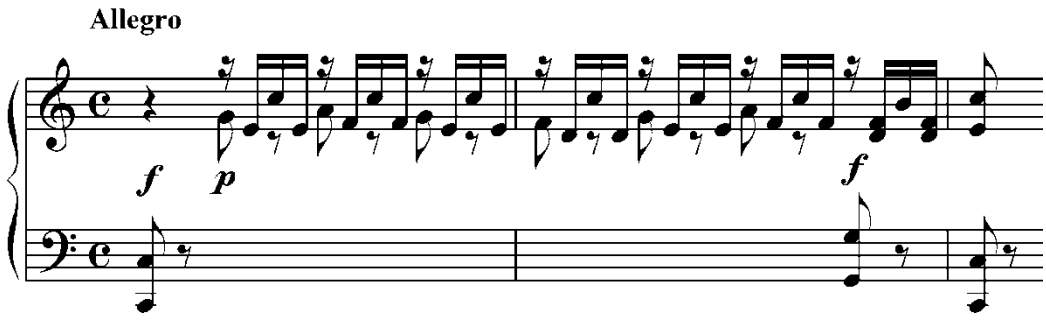


Ejemplo 26, M. Clementi: Sonatina Op.36 nr. 5 – Segundo movimiento[115]

3.2.4.- Estudios y Fugas (1820-1822) MWV:U 24-37

Otras piezas del año fueron una serie de estudios. Todd cita una serie de doce estudios que proveen no solamente digitaciones sino también marcas metronómicas. Evidentemente la instrucción de Ludwig Berger se basó en gran parte en los Estudios del *Gradus ad Parnassum* que apareció en 1817 y 1819. Muchos de los estudios que Mendelssohn escribió tienen características del pianismo clementiano, o sea, figuraciones continuas utilizando una dificultad, mientras otros también muestran influencias de los Estudios de Cramer, que aparecieron entre 1804 y 1810. Por ejemplo, el Estudio en Mi menor de Mendelssohn, Todd lo compara claramente con el Estudio en Si menor de Cramer, de 1810, un trabajo en ritmo constante y notas tenidas para ejercitar los dedos superiores 5º, 3º y 4º. Todd dice que el trabajo en la composición de estudios para piano probablemente fue el comienzo del camino hacia modernizar el estilo pianístico y armónico, ya que era un género relativamente moderno. El otro estudio, que aparece en el libro editado por Larry Todd es el *Allegro* en Do Mayor (1820), que está trabajado esecialmene como una especie de preludio, donde se explora la alternancia entre notas *staccato* de la izquierda y rotación en el mismo registro de figuraciones de la mano derecha:
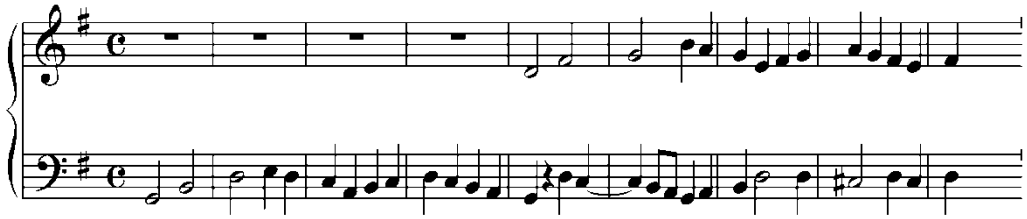
[115]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 27: Mendelssohn, Allegro en Do mayor[116]

Aquí se ve una intención, ya presente en Clementi, de unir patrones barrocos, en este caso una escritura bastante similar a la del Preludio en Si bemol mayor del Primer Libro de *El Clave bien Temperado* de Bach, con octavas y acordes propios del pianismo del Clasicismo tardío.

Relacionado nauralmetne con Bach, desde 1819 a 1822 Felix trabajó la fuga sistemáticamente desde las estructuras a dos voces a complejos en 3 y 4 y 5 voces que alacanzarán logros adolescentes como el Magníficat en Re (1822) y que serán fundacionales en el devenir de la maestría que el compositor mostrará en este campo:
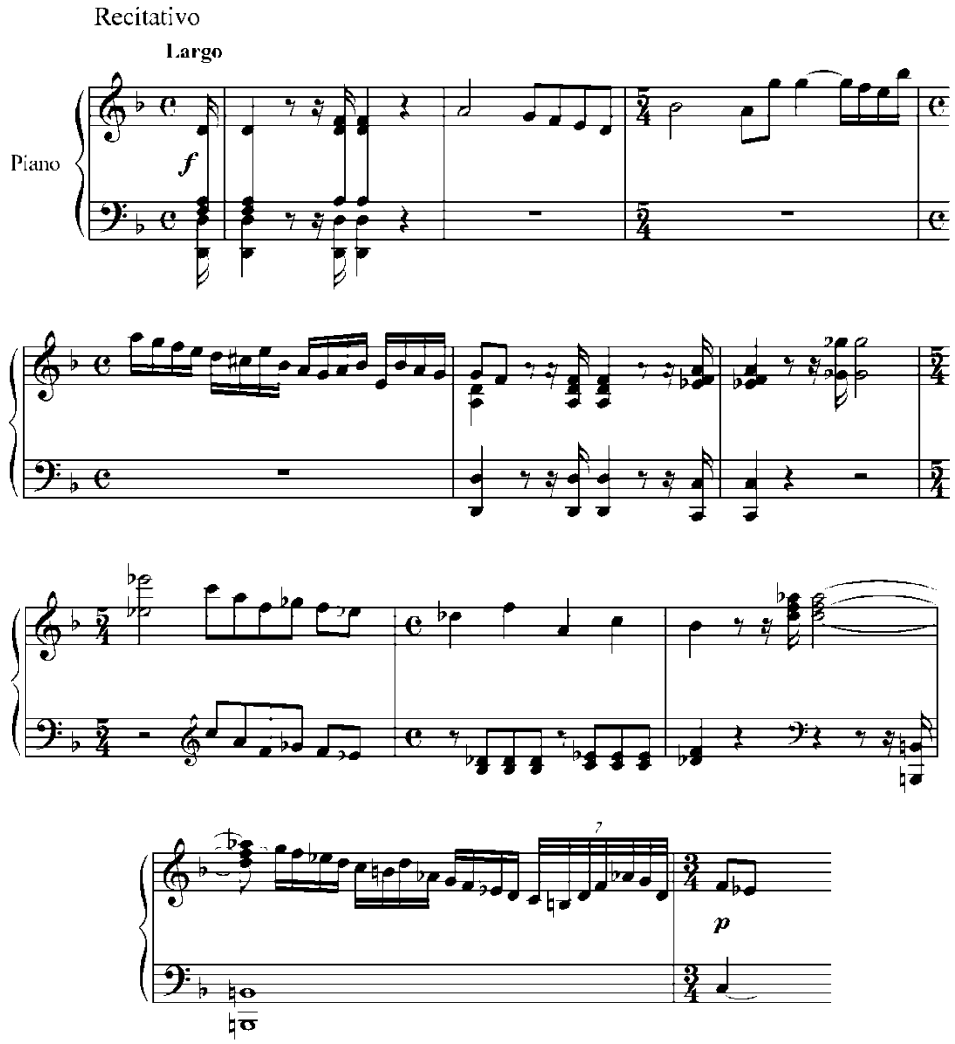


Ejemplo 28: Mendelssohn, Fuga a 2 voces en Sol mayor (1820)[117]

3.2.5.- Recitativo en Re menor (1820) MWV:U 11

La otra obra de este año que por todos está considerada la más importante o la más original es el *Recitativo en Re menor*, para piano, después transcripta para piano y orquesta de cuerdas. Es una obra libre, que impresiona por una estructura verdaderamente original y que no se atiene a una forma determinada. Esta pieza es el primer manuscrito que se puede

[116]Transcripción en Finale del Autor (se respeta la grafía original).
[117]Transcripción en Finale del Autor.
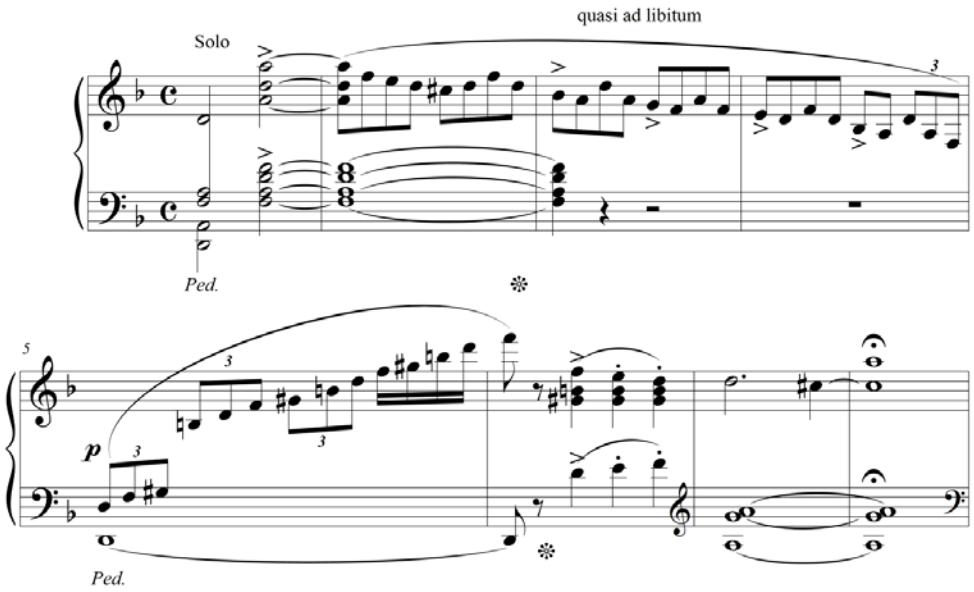
considerar conservado de Mendelssohn, más allá del cuaderno de Oxford, datado: 7 de marzo de 1820. Presenta una serie de figuras acórdicas y un bajo claramente disonante, sosteniendo figuras netas evocadoras de la improvisación organística neo barroca:



Ejemplo 29: Mendelssohn, Recitativo en Re menor[118]
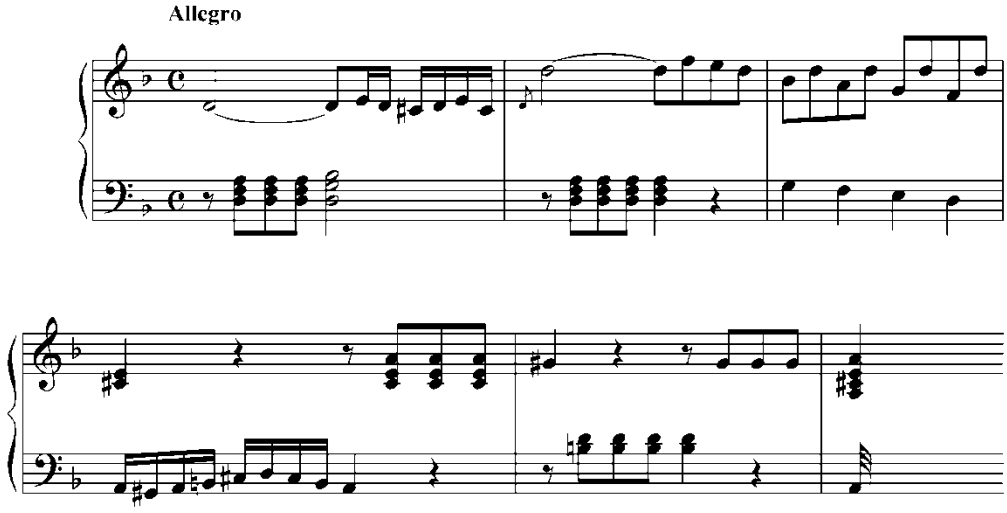
Impresiona cómo esta idea de recitación barroca anticipa a soluciones maduradas después, como el inicio del Concierto para piano y orquesta en Re menor Nr. 2 Op. 40:

[118]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 30: Mendelssohn, Concierto en Re menor Op. 40 (1837)[119]

Contrapuesto, en este último caso, a un *allegro* rítmico en estilo mozartiano tardío. Esta situación también se reitera en la Sonata para dos pianos.



Ejemplo 31: Mendelssohn, Recitativo en Re menor[120]

Luego de este inicio, el *allegro* se interrumpe en su vuelta a Re menor con la inesperada reaparición del recitativo y una breve alusión al *allegro* que terminan el discurso. Éste demuestra ser el más vigoroso ejemplo del niño compositor de once años.

[119]Transcripción en Finale del Autor.
[120]Transcripción en Finale del Autor.

En suma: todo este período de obras para piano del año 1820, muestra un interés por lo serio, lo académico, hecho inusual sin duda impulsado por la presencia de Zelter como maestro.

Al año siguiente, Mendelssohn dará un salto importante al iniciar su composición de Sinfonías para orquesta de cuerdas y, por ende, ampliar sus horizontes expresivos. Durante 1821, Mendelssohn compondrá dos obras donde el piano tiene su lugar: el Primer cuarteto para piano y cuerdas en Re menor, no publicado con número de opus - es decir, sería un cuarteto previo al Opus 1- , que apareció recién en la década de 1990 y la Sonata en Sol menor, Opus 105.

3.2.6.- Sonata en Sol menor Op. 105 (Op. Póstumo)

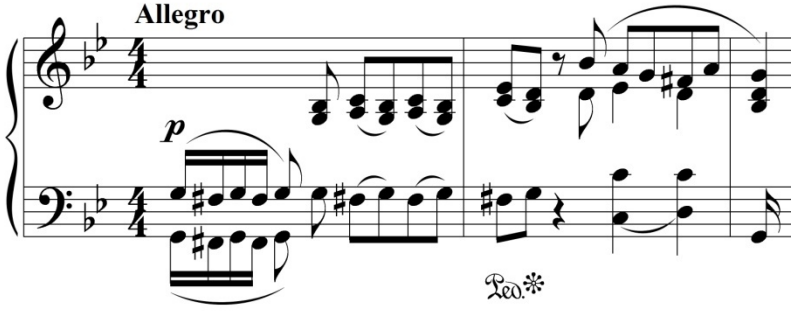
La Sonata en Sol menor, no solamente nos llama la atención por su notable calidad en cuanto a las piezas del año precedente, sino también así le pareció a Ludwig Riezten el momento en que tomó la decisión de publicar las obras póstumas de Mendelssohn, al elegirla entre las obras iniciales como una pieza de notable calidad y colocarle el número de opus póstumo 105, ya que cronológicamente es contemporánea de la obra publicada de Mendelssohn con número de opus más temprano, anterior al Cuarteto para piano y cuerdas Op. 1 (1822).

Aún así ha servido a varios estudiosospara formarse una idea de en qué estado de cosas se encontraba el proceso compositivo del joven compositor en el año 1821. La obra está fechada el 18 de agosto, o sea, en el verano de 1821, coincidente con sus primeras visitas a Goethey presenta a Mendelssohn como el prodigio con el cual Goethe quedaría absolutamente fascinado.

Es una obra ‘bien compuesta’ en todo orden de cosas, de un estudiante más que avanzado. Evidentemente para un niño de doce años se trata de un logro impresionante. Impresionante por la unidad temática, por la economía de medios y por la imaginación que por momentos brota de esta sonata de tres movimientos Es difícil hacerse a la idea de la edad que el compositor tenía coando se percibe la organización tan afortunada que esta sonata presenta, más allá de carencias de inspiración temática en varios momentos.
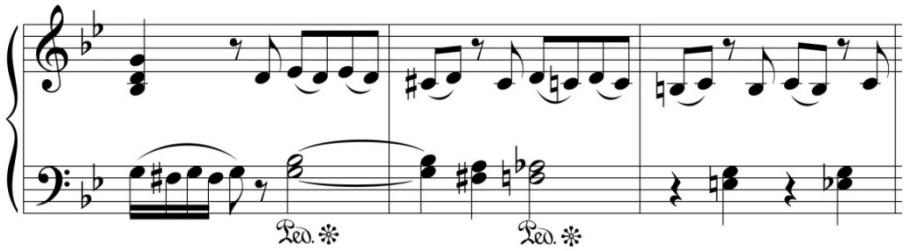
Primero daremos un vistazo a la sonata y luego citaremos algunas opiniones de estudiosos al respecto.

La Sonata en Sol menor está estructurada en tres movimientos, el primero de los cuales es un *Allegro* en la forma sonata tradicional; lógicamente, establece un material temático distintivo basado en las bordaduras ascendentes y descendentes sobre las notas de tónica y dominante.



Ejemplo 32: Mendelssohn, Sonata Op.105 – Primer movimiento[121]

La bordadura descendente de semitono aparece como el elemento central de la construcción en semicorcheas en el registro grave y en el registro medio, una respuesta más lenta, en corcheas, en terceras descendentes, como apoyaturas. El movimiento contrario de los motivos es un elemento más de demostración de conocimientos técinos. Este semitono está trabajado como bordadura y como apoyatura. La frase se remata con una cadencia de subdominante, dominante y tónica para dar pie de nuevo a la aparición del material temático. Esta repetición se liga a un descenso cromático en terceras del bajo hacia la dominante y de una fragmentación del motivo inicial por parte de la mano derecha, a contratiempo.

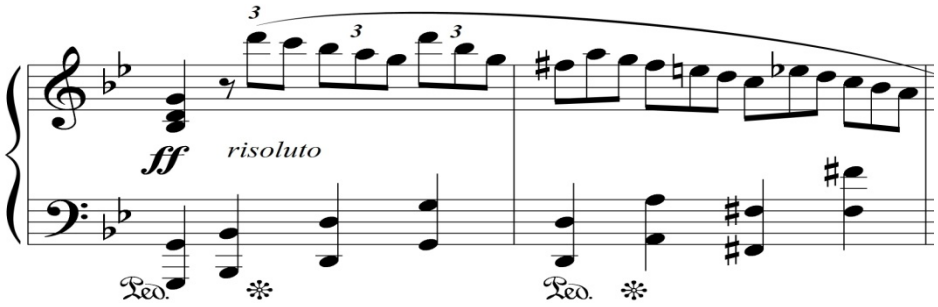


Ejemplo 33: Mendelssohn, Sonata Op.105 – Primer movimiento[122]

[121]Transcripción en Finale del Autor.
[122]Transcripción en Finale del Autor.
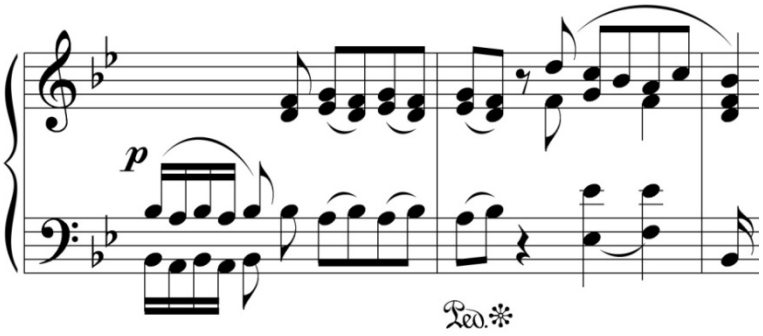
Este material domina en todo el primer segmento del primer tema Un rasgo característico que podemos ver es la férrea organización rítmica, algo rígida, pero también notamos de inmediato la presencia de una organización de motivos muy firme y cuidadosamente llevada. La rítmica de la pieza se maneja sólo en el orden de corcheas y semicorcheas.

Durante el puente aparecen tresillos en ascenso y descenso con arpegios ascendentes y escalas descendentes contrapuestos a octavas ascendentes, en negras, que refuerzan los acordes. Este sector en tresillos es netamente modulante y no tiene demasiada relación con el primer grupo.



Ejemplo 34: Mendelssohn, Sonata Op.105 – Primer movimiento[123]

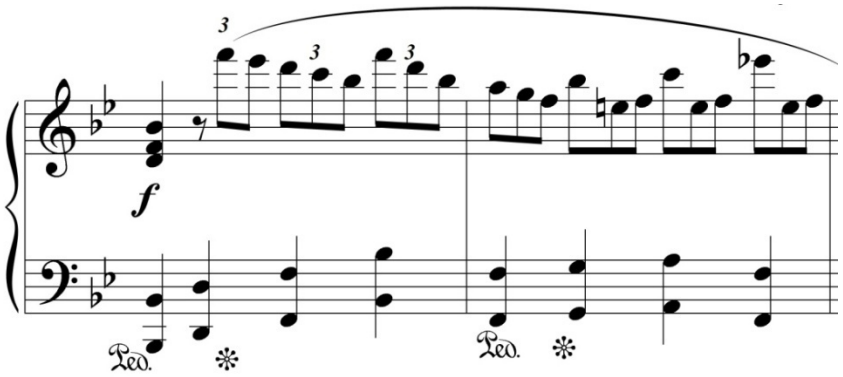
Aquí encontramos entonces una seccionalidad muy marcada en el trabajo de la forma sonata, ya que la llegada a la articulación a la tonalidad relativa introduce la misma idea del primer tema en Si bemol mayor, en la tradición de la sonata monotemática.



Ejemplo 35: Mendelssohn, Sonata Op.105 – Primer movimiento[124]

[123]Transcripción en Finale del Autor.
[124]Transcripción en Finale del Autor.
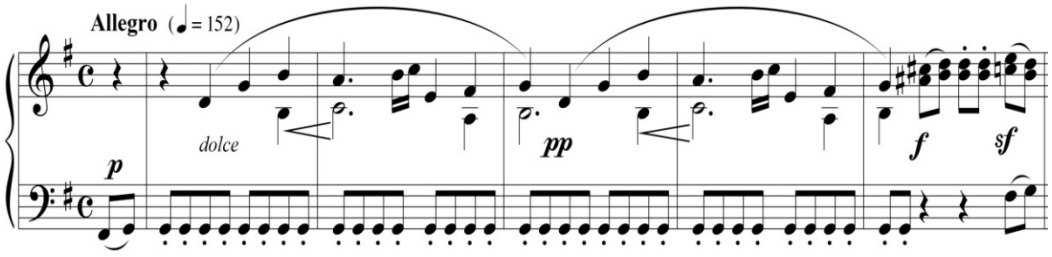
La *coda* de la exposición se trabaja con la rítmica de tresillos, similar a la del puente, es decir, que tenemos una exposición absolutamente seccional en sus materiales.



Ejemplo 36: Mendelssohn, Sonata Op.105 – Primer movimiento[125]
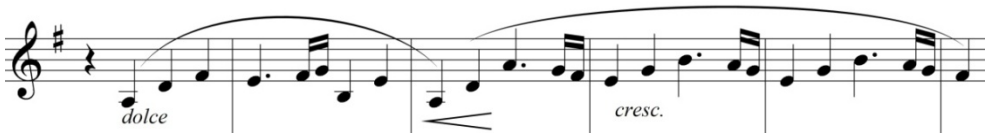
.

Lo expuesto permite reflexionar acerca de que los modelos que en este momento el joven compositor toma vienen por un lado del monotematismo de C. Ph. Bach o Haydn y, por el otro, de la sonata muy seccional heredada de las mejores sonatas de Clementi, compositor italiano, de influencia directa sobre Felix por ser el maestro de su profesor de piano Ludwig Berger. Por ejemplo, podemos apreciar en las sonatas clementianas del Op. 39 o del Op. 40. muchas similitudes con la pieza del joven Felix:en la Sonata Op. 39 Nº 2 en Sol Mayor de Clementi la idea monotemática se presenta en los sectores expositivos de primer y segundo grupo temático, con el sector del puente y el sector de coda asociados rítmicamente
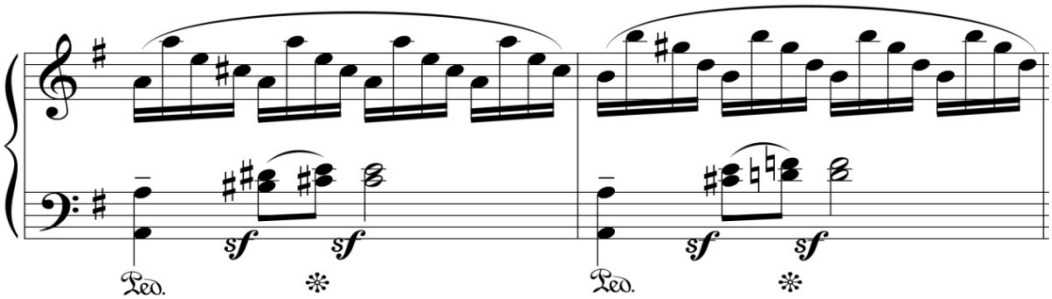


Ejemplo 37: Muzio Clementi, Sonata Op.39 N° 2 - Primer movimiento – Tema I[126]

[125]Transcripción en Finale del Autor.
[126]Transcripción en Finale del Autor.
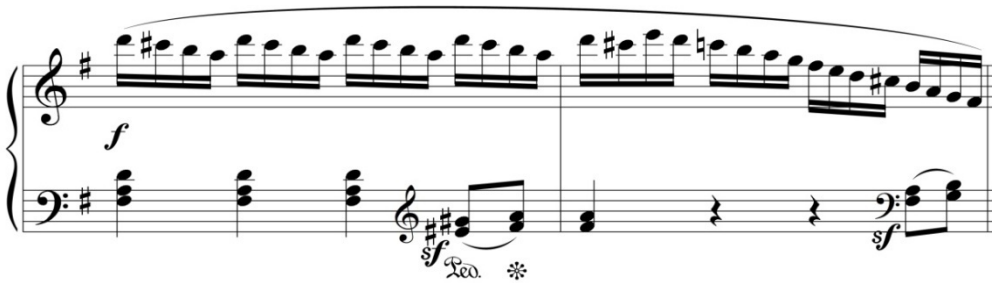
El segundo tema es reelaboración del primero, en la dominante:



Ejemplo 38: Muzio Clementi, Op.39 N°.2 - Segundo tema[127]
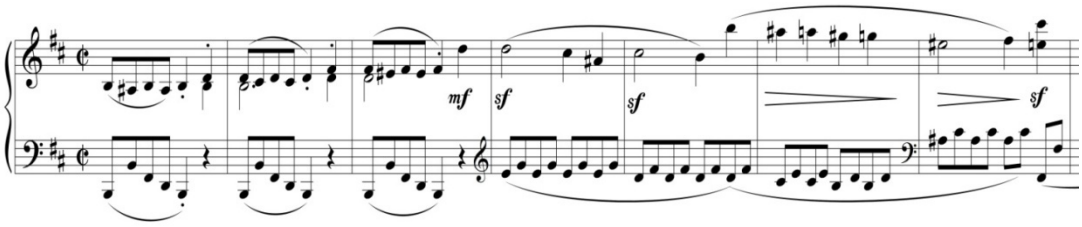


Ejemplo 39: Muzio Celemnti, Op. 39 N° 2 – Puente modulante[128]



Ejemplo 40: Muzio Clementi, Op.39 N°2 - *Coda* de la Exposición[129]

En Mendelssohn es mucho más simple el trabajo, casi rígido en su construcción, de una cantidad de compases absolutamente simétrica, pero es muy similar el planteo. De la Sonata Op. 40 N°2 en Si menor parece tomar el ritmo motor de la misma.

[127]Transcripción en Finale del Autor.
[128]Transcripción en Finale del Autor.
[129]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 41: Muzio Clementi, Sonata en Si menor Op.40 N° 2[130]

El motivo rítmicamente es exactamente igual; de una manera realmente interesante como trabajo, Mendelssohn inicia este tema de una manera desacelerada; es decir, el motor rítmico de la frase es más acelerado al comienzo que al final de la misma, lo cual le da un carácter todavía más rígido al material utilizado; curiosamente también le otorga una cierta seriedad que lo hace aparecer todo menos infantil, en cuanto a pensar que la obra está escrita por un jovencito.

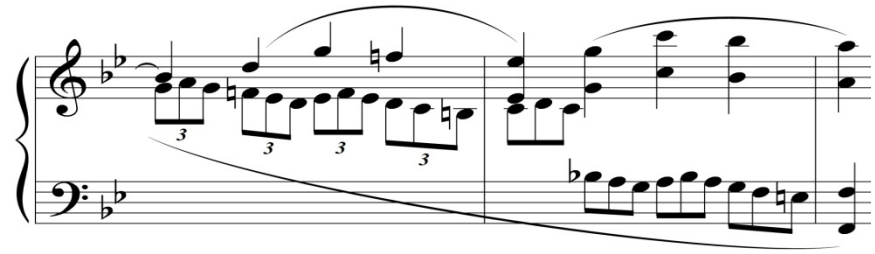
La seccionalidad de la Sonata, como marca su estudioso Charles Rosen, es característica de la sonata post clásica, que permitía generar en el marco de la sonata en cuanto a orden tonal más que en su dinámica dramática, como habían demostrado Haydn y Mozart y el Beethoven medio en adelante, pero también es importante decir que esta Sonata en Sol menor, al igual que el Cuarteto con piano Op. 1, muestra un conocimiento de las primeras obras de Beethoven, en las cuales esta seccionalidad y este trabajo rítmico por sectores es muy evidente, como podemos ver en la Sonata Op. 2 Nº 3 o en los Tríos Op. 1.

En cuanto a la elección del monotematismo y en cuanto al rigor en lo motívico, vemos una presencia haydiniana muy importante. O sea que la Sonata en Sol menor presenta una mezcla entre un pianismo de derivación clementiana, de alguna manera una modernización con respecto a los primeros trabajos que hemos recorrido de 1820, junto con una técnica de la sonata, también post clásica, unida al monotematismo que encontramos en Haydn pero también en algunas sonatas de Clementi como por ejemplo la Op. 32 Nº 2 y de su propio maestro Ludwig Berger, Op. 18 en Do menor, como lo explicita Larry Todd. Es decir: este primer movimiento es evidentemente significativo tanto en la ordenación de los elementos como del estilo de sonata que Mendelssohn conoce en este momento.

[130]Transcripción en Finale del Autor.
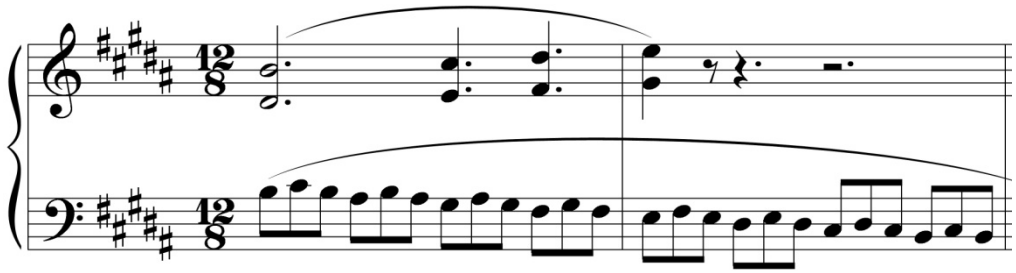
Es curioso que a pesar de esto, subyace en la obra la obsesión contrapuntística de Mendelssohn y la concisión al no utilizar más elementos que los planteados en el inicio. En ello ya vemos una reflexión sobre el material que el joven compositor realiza. Por ejemplo, es notable cuando, en la transición hacia la *coda* de la exposición, utiliza el movimiento descendente cromático que genera una serie de armonías de séptima, superponiendo los dos elementos tanto el del primer motivo como el cromatismo descendente y los dos ritmos, el de semicorcheas y el de corcheas, que entes aparecían separados.

Tambien en el aspecto de escritura pianística la relación con Clementi se evidencia. .Por ejemplo en la a sección del puente, en tresillos, plantea también, además de virtuosismo, un aspecto contrapuntístico muy importante, a dos voces, de una manera similar a ciertos aspectos de la Sonta en Do menor de Mozart, K. 457, pero también de los estudios de Clementi, sobre todo del segundo volumen del *Gradus ad Parnassum*, por ejemplo el Estudio Nº 28, tresillos contra notas largas en contrapunto de líneas contrarias, o el Estudio Nº 44, de octavas frente a seisillos. Es ésta una característica que se repetirá en el Cuarteto con piano en Do menor y en Fa menor; en rigor, en los tres cuartetos con piano hay figuras de este tipo, derivadas de las figuraciones de virtuosismo clementianas con el uso fundamental de escalas, en este caso en tresillos, contrapuestas a grandes saltos de octavas o a melódicas en octavas o en terceras
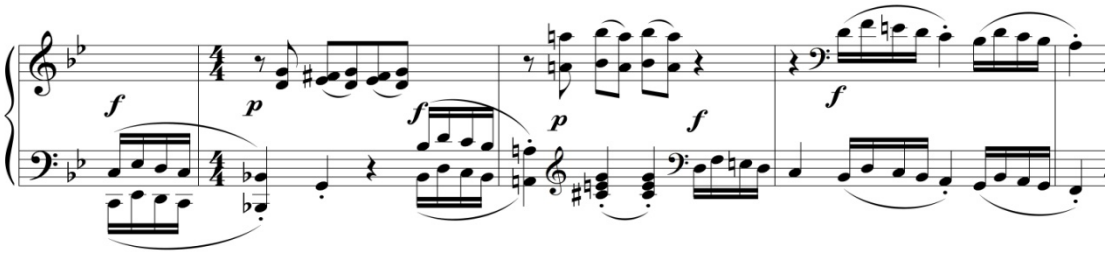


Ejemplo 42: Mendelssohn, Sonata Op.105 - Primer movimiento[131]

[131]Transcripción en Finale del Autor.
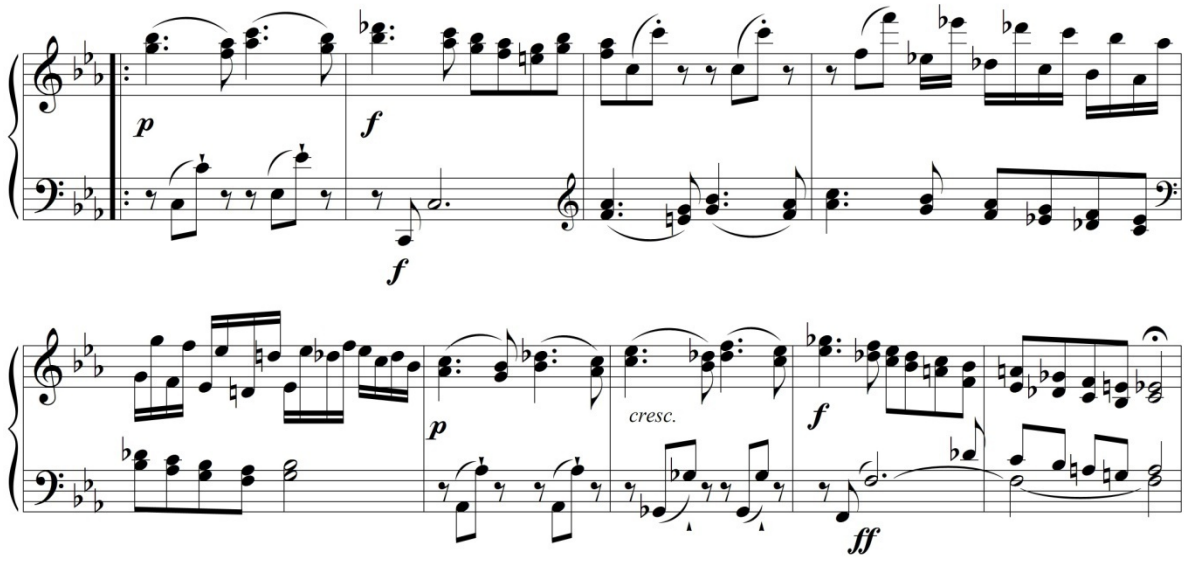


Ejemplo 43: Muzio Clementi, *Graduss ad Parnassum* Op.48: N° 28[132]

El desarrollo trabaja esta sección, no superponiendo sino polarizando en regiones del teclado las figuras. También como en la Sonata Op. 40 Nº 2 de Clementi estas figuras aparecen mutadas, es decir, lo que era bordadura se transforma en un giro de tercera y descenso que por sí solo va modulando con la última nota de la figura, dando pie a que el descenso cromático que pertenecía a la segunda parte del tema ahora sea el que conduce el movimiento de corcheas. No obstante este trabajo, que es habilísimo y denota una clara influencia y un conocimiento de la música de Bach y de Haydn sin ninguna duda, lo que más sorprende es la disposición pianística por registros, es decir, cómo compensa un motivo en un registro con el otro a manera de ecos usando los mínimos elementos, que sugieren el estudio de la fundacional Sonata Hob. 20 en Do menor de Haydn, publicada en 1780.



Ejemplo 44: Mendelssohn, Sonata Op. 105 – Inicio del desarrollo[133]

[132]Transcripción en Finale del Autor.
[133]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 45: Joseph Haydn, Sonata Hob.20– Inicio del desarrollo[134]

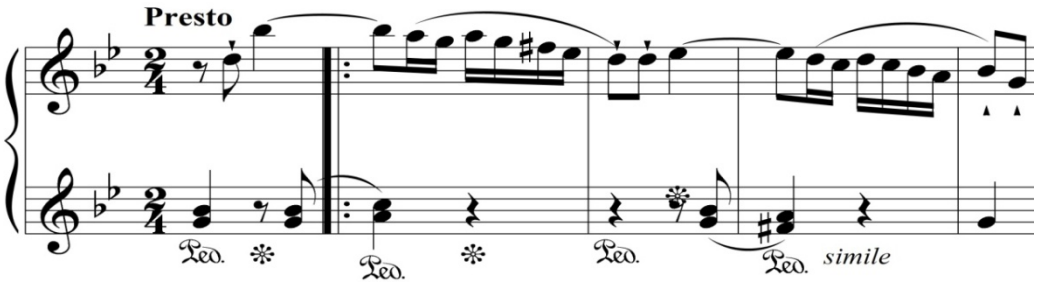
Previo a la reexposición aparece un trabajo muy notable sobre la sexta aumentada por enarmonía que extiende la zona de pedal de dominante que precede a la reexposición y crea el sector más atrayente de la forma. Con el objeto de crear todo esto, Mendelssohn aprovecha el material temático del descenso cromático por terceras.

La reeexposición es rígidamente normal en ese sentido y la *coda* recuerda este momento tan importante del desarrollo.
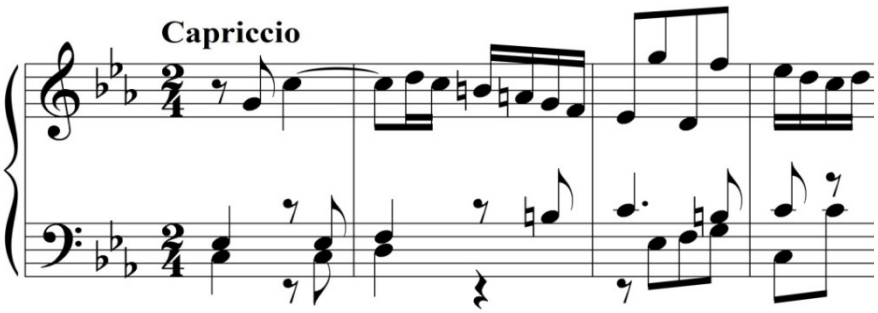
Por último, también hagamos notar cómo Mendelssohn ha trabajado los elementos de aceleración y desaceleración clásicos que parece entender aunque rudimentariamente. Podemos citar el final de la reexposición como ejemplo.

El movimiento final, *Presto*, comparte el mismo lenguaje del primer movimiento; trabajando también con la idea de tono y semitono, ascendente y descendente, ahora figurado, genera un tema que se mantiene como el único del movimiento: una forma sonata, con carácter quizás de rondó en cuanto a su rítmica y textura que se realciona directamente con la Partita Nr. 2 en Do menor de J.S Bach.

[134]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 46: Mendelssohn, Sonata Op.105- Tercer movimiento[135]



Ejemplo 47: J.S Bach, Partita N° 2 en Do menor[136]

También la seccionalidad es clara: las partes de virtuosismo aparecen en el desarrollo y la *coda*; este virtuosismo consta de escalas, de terceras y de octavas quebradas. El desarrollo es preferentemente contrapuntístico, con notas tenidas y superponiendo la figura inicial; en realidad, el tema es también contrapuntístico, al contraponer las manos izquierda y derecha en ritmos absolutamente distintos.

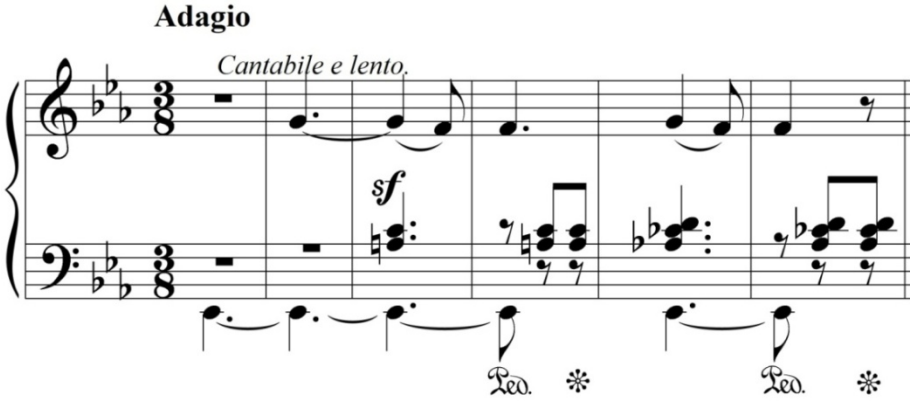
Más allá del trabajo seccional y del virtuosismo, que es sin duda de herencia post clementiana, en este movimiento se nota en la rítmica una influencia más fuerte de los finales de las grandes sonatas de Haydn aunque, por supuesto, sin la imaginación y la libertad del compositor austríaco clásico.

Mientras algunos han querido unir esta sonata con las dos posteriores de 1826 y 1827, obviamente es una obra en la cual el único rasgo mendelssohniano en lo estilístico aparece en el segundo movimiento.

[135]Transcripción en Finale del Autor.
[136]Transcripción en Finale del Autor.

Creemos que esta sonata pertenece al mundo de la infancia de Mendelssohn y, aunque haya sido publicada como Op. 105, no pertenece al lenguaje característico del Mendelssohn maduro ni en lo armónico, ni en lo melódico y tampoco en lo rítmico. Están ausentes las largas melodías, la expansión tímbrica posterior y aún siendo un admirable ejemplo de habilidad, inclusive desusado para la época y para la edad del compositor, la obra presenta solamente rasgos personales en el segundo movimiento.

Por ejemplo, el inicio, que se basa en el descenso cromático que pertenecía a la temática del primer movimiento, ahora se tiñe de dominantes secundarias y acordes disminuidos que van coloreando una larga melodía de carácter nocturnal, donde no están ausentes las mezclas de modos, las bordaduras cromáticas y una expansión del teclado muy poco común que aparece en toda esta primera idea de carácter hímnico y nocturno.



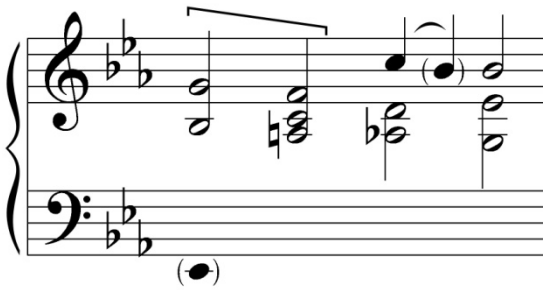
Ejemplo 48: Mendelssohn, Sonata Op.105- Segundo movimiento[137]

Los padrinos de este decubrimiento de la armonía cromática, el juego de retardos y apoyaturas, podemos encontrarlos más que en la literatura pinistica de la época, en óperas famosas en el Berlín de 1820. Es importante señalar que la infancia y adolescencia del compositor estuvo signada por un enorme interes en este campo que lo llevó a componer cuatro Singspiele, y la ópera *Las Bodas de Camacho* (1825) y, a través de ellas, exploró no soóo la herencia de Mozart sino las experiencias de Cherubini, Spontini, el *Fidelio* de Beethoven, y sobre todo, paulatinamente las obras románticas de Carl Maria von Weber que iban apareciendo. Este *Adagio* sería el primer intento real de asimilar el lenguaje de la música de Weber por parte de Mendelssohn, cosa que han notado todos los que comentaron

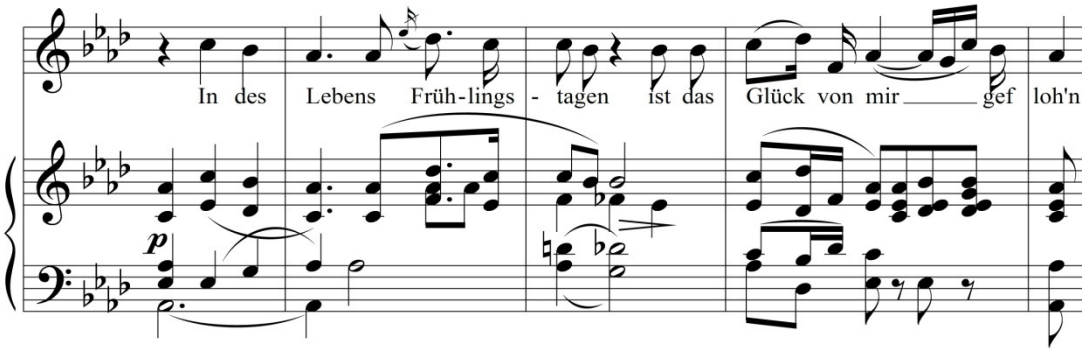
[137]Transcripción en Finale del Autor.

la sonata. Para la edad que Mendelsoshn tenía, el estreno de *Der Freischütz* en Berlín en junio de ese año fue una revelación, como se desprende de los diarios de Fanny y remarca la musicologa Monserrat Albet. Sin duda el criterio de espacialidad timbrica que impone la distancia entre el bajo y la primer nota de la mano derecha en los compases 1 y 2 ya revela cómo este movimiento está basado más en la atmósfera que en la forma.Por otra parte, la lentitud del discurso hace resonar este clima a la manera de Weber en sus momentos contemplativos como la cavatina de Agathe (N°.14) de la ópera citada.

En cuanto a la marcha de la armonía cromatica descendente sobre el pedal de tónica (I – IV ascendido – VII con estructura de acorde de sétima disminuída- I)se ven analogías notables con momentos de *Les deux Journees* de Cherubini (1804) o *Fidelio* (1814) de Beethoven, dos de sus óperas favoritas y a su vez modelos para las de Weber.
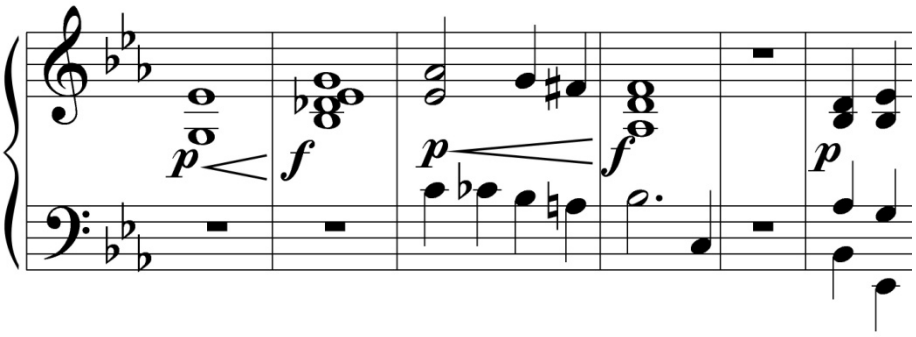


Ejemplo 49: Luigi Cherubini, *Les deux Journees* (Obertura)[138]



Ejemplo 50: Beethoven, *Fidelio* – Aria de Florestán (Nr.17)[139]

[138]Transcripción en Finale del Autor.
[139]Transcripción en Finale del Autor.
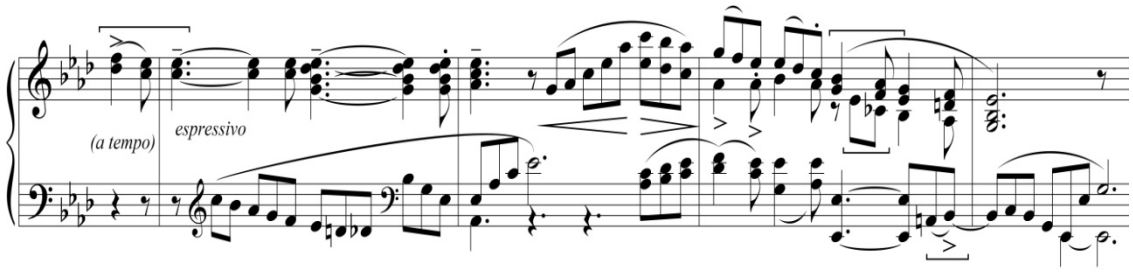
Una aplicación de Weber de este tipo de armonía a la música instrumental, se ve en el Adagio del Cuarteto con piano Op. 18 (1808), ya que el ejemplo presenta un uso de los acordes como discurso más importamte que el melódico en sí por su lentitud y realización, y es donde parece apuntar el interés asimilativo del niño Mendelssohn.



Ejemplo 51: Weber, Cuarteto con piano Op. 18 – Tercer movimiento[140]

El material melódico (básicamente la segunda descendente en valores lentos, como retardo o apoyatura) tambien parece una extracción de momentos como puede verse en el ejemplo de Beethoven (compás 3) donde se nos aclara la idea de expresión de la naciente *Sehnsuht* romántica.
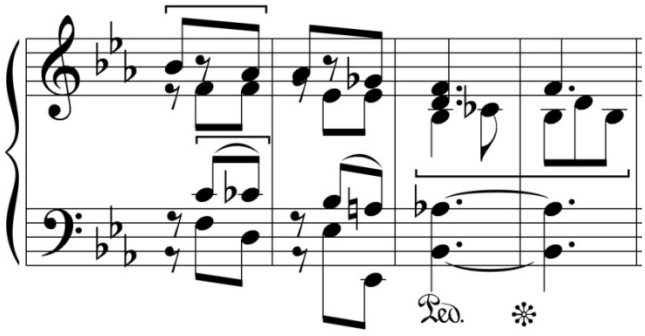
Notablemente, es tambíen Weber quien trasmuta este tipo de expresion anhenlante al mundo del piano



Ejemplo 52: Weber, Sonata para piano N° 2 en La bemol mayor Op.39[141]
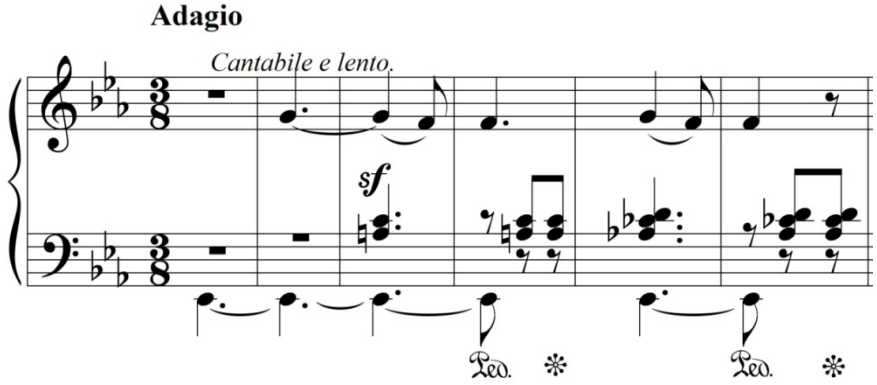
El joven Mendelssohn trabaja esta idea de segunda descendente de manera muy similar al ejemplo de Weber, cargando aún más cromatismos y continuidad rítmica

[140]Transcripción en Finale del Autor.
[141]Transcripción en Finale del Autor.

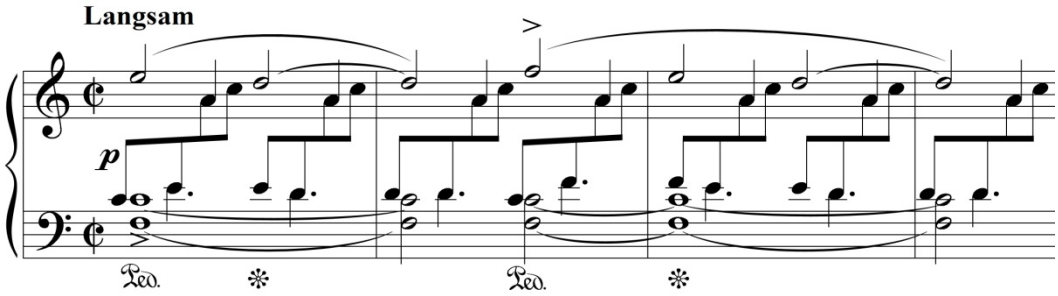


Ejemplo 53: Mendelssohn, Sonata Op.105 - Adagio[142]

Pero es inquitante comprobar cómo la intuición armónica del jovencísimo (que desconocía aún las obras Schubert), el cual, al inicio del movimiento, destaca el aspecto expresivo del intervalo sobre la armonía cromatica, de una manera que se acerca más a ejemplos posteriores propios o del pleno y tardio Romantticismo:
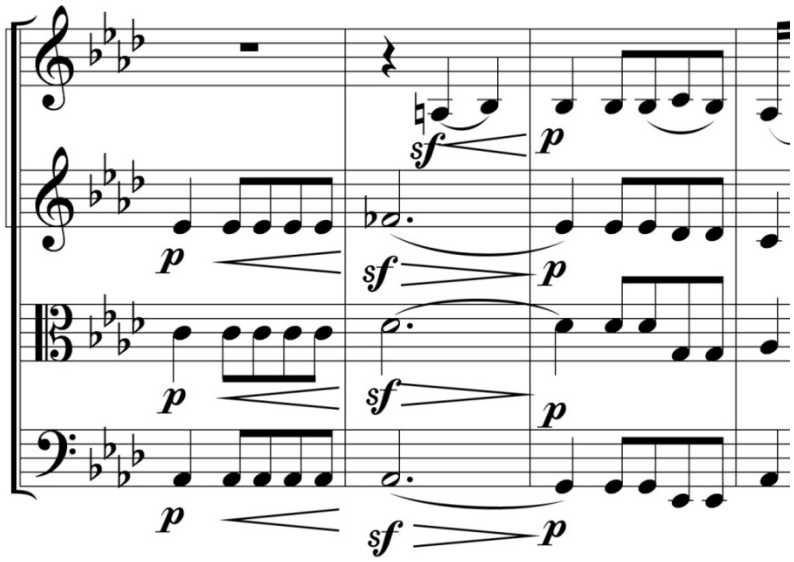


Ejemplo 54: Mendelssohn, Sonata Op. 105 (1821)[143]
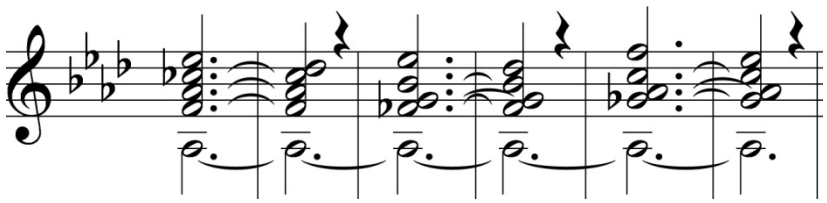


Ejemplo 55: Schumann, *Arabeske* Op.18 (1839)[144]

[142]Transcripción en Finale del Autor.
[143]Transcripción en Finale del Autor.
[144]Transcripción en Finale del Autor.



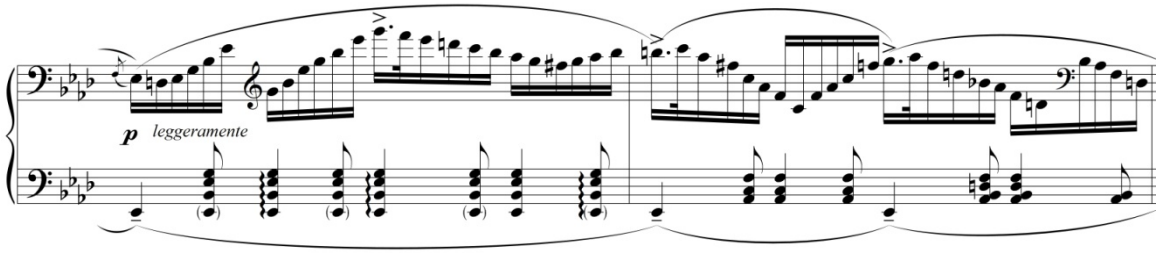
Ejemplo 56: Mendelssohn, Cuarteto Op. 44 N° 3 (1838): Adagio[145]
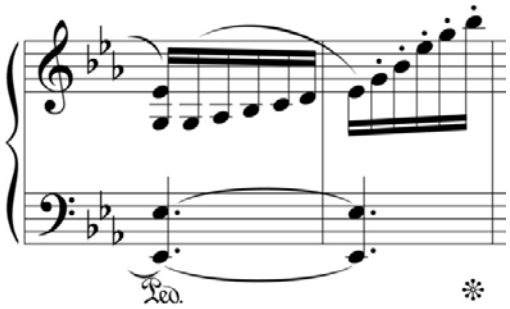


Ejemplo 57: Wagner, *Traume* (1856)[146]

Formalmente, la pieza se presenta, casi como un Lied monotemático en tres partes. El primer sector mantiene la textura descripta y .está contrapuesto por la segunda sección, desde el compás veintiuno, dándole movimiento a través de una tirada de arpegios de semicorcheas en expansión por todo el teclado con notas tenidas de pedal en el registro grave, de clara derivación de la escritura que Weber planteó en obras como la Sonata Op. 39 (1816):

[145]Transcripción en Finale del Autor.
[146]Transcripción en Finale del Autor.
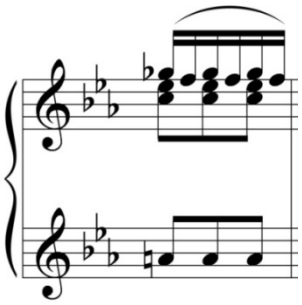


Ejemplo 58: Weber, Sonata en La bemol mayor Op.39[147]



Ejemplo 59: Mendelssohn, Sonata Op.105 Adagio[148]
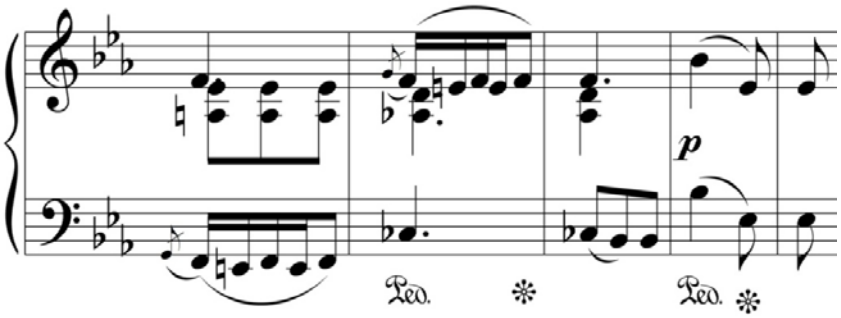
Por medio de audaces modulaciones se acerca a la tonalidad de Sol menor, donde el movimiento continuo en semicorcheas anuncia las posteriores barcarolas del compositor.

Antes, durante y después dela reexposición del primer grupo, estas semicorcheas muestran una meticulosidad en la idea de unir el material temático con el primer movimiento, como si se demostrase que el trabajo sobre el intervalo de segunda descendente derivara del primer teme del *allegro* inicial:
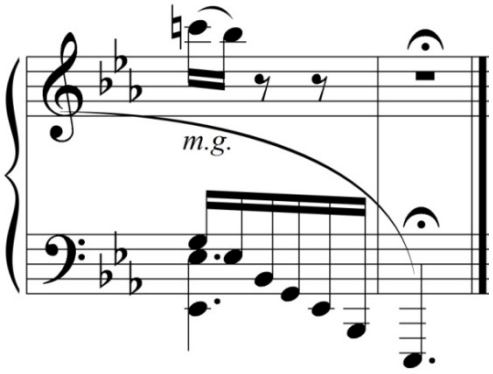


Ejemplo 60: Mendelssohn, Sonata Op, 105 Adagio – Compás 62[149]

[147]Transcripción en Finale del Autor.
[148]Transcripción en Finale del Autor.
[149]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 61: Mendelssohn, Sonata Op, 105 Adagio [150]



Ejemplo 62: Mendelssohn, Sonata Op, 105 Adagio [151]

Es difícil encontrar en la literatura de Mendelssohn de esta época y por bastantes años más un momento tan poético y, si bien es producto de la emulación del descubrimiento de la música de Weber, es uno de los momentos más característicamente poéticos y más fascinantes de este mundo infantil de Mendelssohn.

Por otra parte, el movimiento está lleno de detalles tales como la contraposición de lo hímnico utilizando armonías de color con las tiradas arpegiadas ascendentes y descendentes a manera de fantasía, que le dan un toque ya netamente romántico.

De este movimiento podemos decir que tenemos la primera voz de Mendelssohn, es decir que, la conjunción de elementos clásicos y el lenguaje del compositor lo conducen hacia su propia exploración.
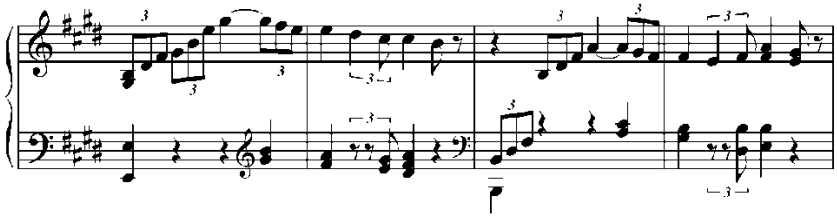
[150]Transcripción en Finale del Autor.
[151]Transcripción en Finale del Autor.

Comparando esta obra con una pieza de Weber, cabe descubrir qué encontramos de diferencia, además de estas similitudes: la respuesta es la organización. El *Adagio* de esta sonata parece raramente organizado, con una seguridad impresionante; los sectores están equilibrados absolutamente y no se presenta más material temático que el inicial sobre el cual Mendelssohn, si bien se deja llevar por la imaginación infantil o juvenil, se da el lujo inclusive de citar motivos del primer movimiento, no solamente el descenso cromático sino la bordadura de semitono, que aparece alrededor de el compás ciento treinta con gran claridad. La expansión tecladística está siempre medida, no llega al desborde de algunos momentos de Weber.

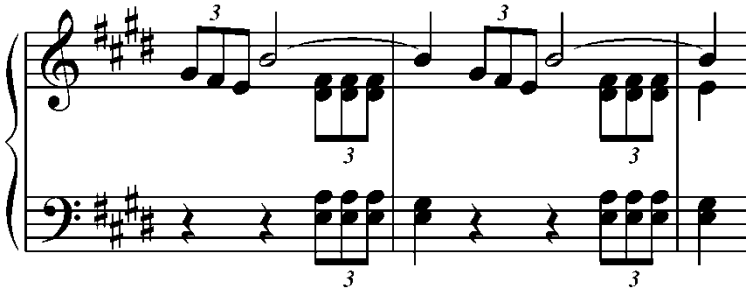
No olvidemos también que en este entonces Mendelssohn se encontraba descubriendo la música de Weber, y esta adaptación es una de las primeras muestras de la capacidad de asimilación que Mendelssohn podía tener, de llevar a propio un estilo que no era suyo y hacerlo propio a medida que lo imita. No va a ser la primera ni la última vez que él lo haga pero solamente con revisar la poética *coda* que Mendelssohn arma, o revisar detalles como los unísonos entre las dos manos contrastando la gran arpegiación, para darnos cuenta la gran fantasía que ya el compositor tenía en el manejo de timbres.

3.2.7.- Sonatina en Mi mayor (1821) MWV:U 35
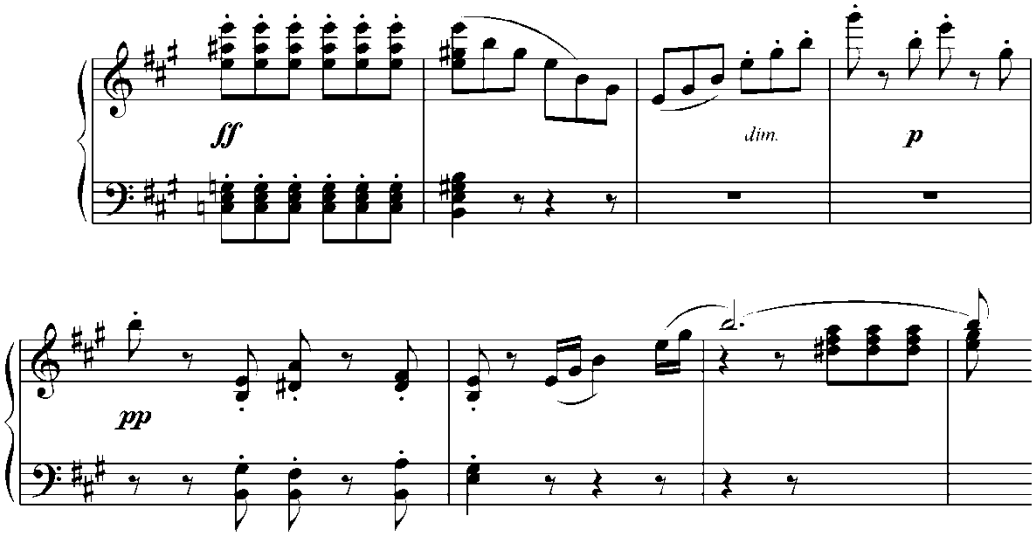
Dedicada a su hermana Fanny, la composición la Sonatina en Mi mayor es una pieza grácil y breve en un solo movimiento, pero que da un paso adelante hacia el futuro Mendelssohn lírico. A pesar de la estructura bien definida de movimiento de sonata marcado *Moderato*, con itroducción lenta y solemne, los aspectos temáticos aparecen ya bien alejados del academicismo de las sonatas anteriores. Es notable que el nombre sonatina no evoca el modelo de Clementi, netamente didáctico aunque pleno de musicalidad: es más bien el lirismo de la Sonatina Op.79 de Beethoven el evocado a nuestro entender porque el pianismo, siendo de moderadas dificultades, está al servicio de una expresión de tipo cantable que en sus contornos resulta sorprendentemente anticipatoria de obras posteriores tales como el *Capricci*o en Mi mayor Op.33 N°2 (1835) o la Fantasía en La mayor Op.16 N°1 (1829)



Ejemplo 63: Mendelssohn, *Capriccio* en Mi mayor Op.33 N°2[152]
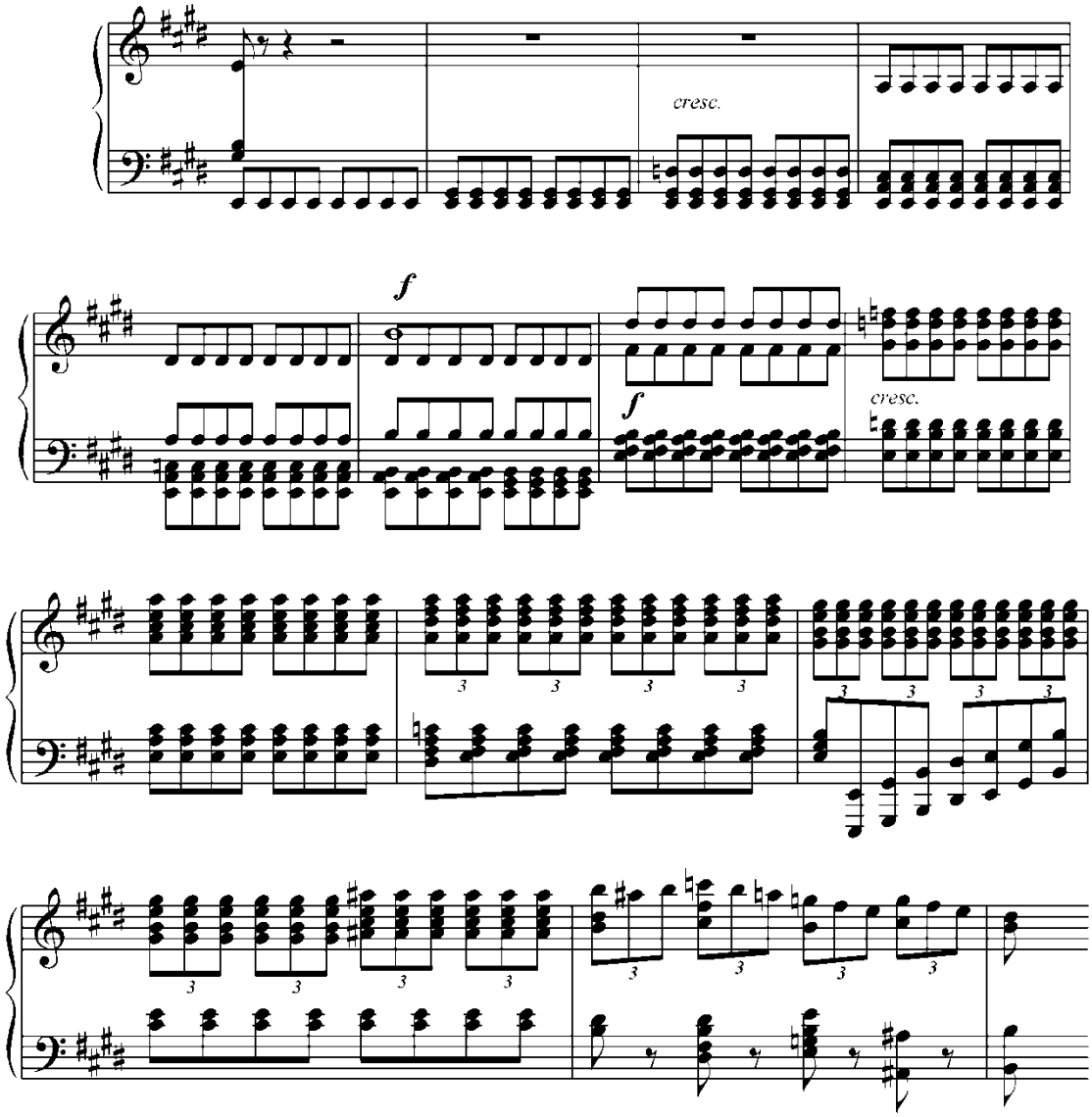


Ejemplo 64: Mendelssohn, Sonatina[153]



Ejemplo 65: Mendelssohn, Fantasía o *Capriccio* Op.16 N°1[154]

[152]Transcripción en Finale del Autor.
[153]Transcripción en Finale del Autor.
[154]Transcripción en Finale del Autor.

Por otra parte, la dramática sección introductoria, *Lento*, explora armonias cromaticas sobre pedal y los acordes repetidos en *crescend*o revelan nuevamente el *adagio*de la sonata Op.105.Encontramos aquí la paulatina apropiación de la teatralidad weberiana en un aspecto más orquestal:



Ejemplo 66: Mendelssohn, Sonatina[155]

[155]Transcripción en Finale del Autor.

3.2.8.- Valses (1822) MWV U 39

La danza del Vals se populariza desde el Congreso de Viena en toda Europa y suplanta al antiguo minué como baile principal. En este sentido, estas tres pequeñas piezas fueron creadas en la tradición del salón pero como música de baile, no aún como piezas para ser escuchadas como los de Chopin. Están en la órbita de las danzas y Valses Op.4 de Weber,o colecciones de Beethoven, Hummenl o Diabelli, sin los refinamientos armónicos que se presentan ya en las colecciones vienesas contemporáneas similares que, aún destinadas a la danza, publicóSchubert a partir de 1822 (Op.9, Op. 18 etc). Llenos de gracia, los valses de Mendlessohn testimonian un aspecto social, presente en los compositores de todos los tiempos. Es notable no obstante, que Mendlessohn posteriormente y a diferencia de Weber (*Invitación al vals* Op.65), Chopin, o Schubert, no intentó jamás una elevación del género a pieza artística, ni incluyó su topografía salvo en contadas ocasiones. Si adapta el Vals, lo estiliza a un *tempo* mas rápido, (6/8).

3.2.9.- Capricho en Mi bemol menor (1823) MWV:U 43

Esta obra, como el movimiento de Sonata en Si bemol menor, pertenece a un período donde Mendelssohn no compuso demasiadas obras para piano solo y representan el estadio que Kart Heinz Köhler identifica como la tercera fase del desarrollo de la precoz evolución de Mendelssohn antes de llegar a su madurez.

Köhler divide este período infanto adolescente en cuatro partes y esta época la marca por el encuentro que Mendelssohn tuvo con Goethe, o sea, los efectos que recibió del acceso al conocimiento del gran escritor alemán y una serie de viajes que inició con su padre y su familia, a veces con el padre solo y otras con la familia completa, por los diferentes lugares de Alemania y Suiza.

Lo que marca Köhler, quizás con más acierto que Todd, es que entre este encuentro con Goethe y el próximo, muy importante, y luego de la vuelta a París en 1825, Mendelssohn se ve estimulado hacia una búsqueda más personal, menos influida por los consejos de Zelter y el hecho de que también es una etapa donde empieza a conocer, por

medio de música o personalmente, a grandes figuras de la música europea de la época. En este momento, lo que Köhler marca como aspecto importante es que Mendelssohn inicia, luego del primer viaje a Weimar para conocer a Goethe, la composición de obras a gran escala, particularmente conciertos, estudios en cuanto a la forma de concierto que se suceden rápidamente uno tras otro, y las últimas sinfonías de cuerdas ya más ambiciosas (una de ellas instrumentada para orquesta completa, la Nº 8 en Re Mayor), preparándose para la obra sinfónica posterior.

Entre 1822 y 1823 tenemos tres obras importantes que incluyen al piano que son: el Concierto para piano y cuerdas en La menor, el Doble concierto para piano, violín y cuerdas en Re menor y el Concierto para dos pianos y orquesta de fines de 1823 en Mi Mayor, este ultimo, con orquesta completa, pensado sin duda para él y Fanny. Los mismos evidencian un portentoso progreso en la tan ansiada organización de materiales. En los tres conciertos se nota un avance y un evidente manejo de la forma derivada de los modelos beethovenianos, particularmente de los primeros tres conciertos para piano. También en la escritura pianística se ve un conocimiento de procesos virtuosísticos de los compositores de la época, como Hummel, en particular.

Aún así, no es menester de este trabajo la recorrida por los conciertos instrumentales, pero sí mencionar que las tres obras, si bien presentan diferencias entre sí, muestran que tanto el propio dominio pianístico de Felix como su comprensión de los grandes modelos formales a gran escala habían progresado muchísimo en este año y medio.

En la música de cámara Mendelssohn también compuso en esta tercera fase que marca Kohler tres obras importantes que son: el Cuarteto con piano Nº 1 en Do menor de 1822, el Cuarteto con piano Nº 2 en Fa menor Op. 2 y la Sonata para violín y piano en Fa menor Op.4. Estas tres obras denotan nuevamente el profundo estudio de las primeras obras de Beethoven (el primer período o el medio, quizás) que se da paulatinamente. Ahora bien, el estudio de la música de Beethoven que Mendelssohn realizará prácticamente toda su vida, en este momento es como una apropiación más bien técnica y gestual; notamos el tipo de rítmica o el virtuosismo que Beethoven utiliza en los primeros Tríos con piano Op. 1, en sus primeras sonatas y en sus primeros conciertos; también su organización externa: un formalismo, una especia de proporciones entre sectores y a veces un carácter serio o

dramático que Mendelssohn quiere infundir. Nótese que casi todas estas obras están en modo menor; por otra parte, fueron las primeras obras editadas.

Cabe consignar que, a medida que avanzamos, por ejemplo en la Sonata para violín y piano, demuestra que va economizando gestos.

El influjo de Beethoven no se da aislado, sino que se da paralelo al trabajo sobre los compositores virtuosos de la época, pero resulta particularmente evidente que su entendimiento de la sonata o de la forma larga estaba también muy influenciado por ese movimiento *Biedermeier* que Rattalino o Dahlhaus mencionan como el '*Biedermeier* musical', un movimiento que en un punto era lo contrario a la búsqueda beethoveniana o schubertiana de la música instrumental y que tenía mucho que ver con el concierto público, con el mundo del salón, donde brillaban compositores como Hummel, Moscheles y Kalkbrenner, las primeras obras de Weber, Field y, en la música instrumental, Ludwig Sphor, Onslow y otros. Es decir, como señala Dahlhaus, una música que tomaba como punto de partida no a Beethoven sino a Mozart y había estructurado de manera particular la forma sonata haciéndola derivar de los esquemas de un sonatismo germanizado, con una gran estructura temática o melódica inicial y elementos de transición sustentados por figuras de virtuosismo rítmico y desarrollos que también dependían de sectores modulantes en los cuales figuras pseudo contrapuntísticas suplantaban al desarrollo clásico vienés y en lo que era transicional también aparecían sectores de gran virtuosismo. Era quizás una amalgama entre la forma de concierto *Biedermeier*, representada por Field, Hummel, y la forma de sonata, también representada por los mismos compositores además de Moscheles y otros derivados de las sonatas de Clementi o del primer Beethoven: una esquematización que permitía la explotación de lo que el público del *Biedermeier* buscaba, que era un tipo de música menos conceptual y más brillante. Por lo menos, como dice Rattalino, que excitara sus sentidos de una forma más directa.

El estilo *Biedermeier* no solamente patrocinó la composición de sonatas o conciertos muy esquematizados, sino que también desarrolló géneros como el estudio, el nocturno, el capricho o la fantasía, donde se exploraban estos mismos tópicos con alguna característica musical que resulta evidente a partir de los títulos y que tuvieron una importante trascendencia en el nacimiento del Romanticismo. En rigor el *Capriccio*, (que durante el

siglo XVIII era un género improvisatorio) deriva en el siglo XIX de un género marcado por Rattalino como típico del los virtuosos compositores del perído *Biedermaier*: el *"Allegro di Bravura"*, composición en un movimiento de forma sonata pensada para un virtuoso, plagada de dificultades técnicas. Estas piezas tuvieron su ápice en Ignaz Moscheles (por ejemplo sus *3 Allegri di Bravura Op.51*, 1819, de los cuales el tercero se denomia "Il capriccio") e incluso Beethoven recibió un encargo de componer alguno. Ya en Hummel empieza a denomiarse Caprichos a piezas básicamente de la misma estructura, con frecuente *Introduzzione* lenta, como en en el Capriccio en Fa mayor Op.49 (1814)

El teórico Ferdidnd Hand describe al "Capriccio" como:

> "[…] un tipo de pieza […] cuyo contenido crea una poesia sonora humorística por oposición o contraste, por conectar diferentes tipos de motivos y combinar aparentemente partes heterogeneas […] y que progersa audazmente acercándose a lo que es extraño o Barroco, por lo cual se lo puede llamar fantástico en su carácter. También demanda un inusual grado de habilidad en la perfección técnica"[156]

Los modelos de este tipo de concepto los hallaremos en los 24 Caprichos para violín solo Op.1 de Nicoló Paganini y serán mas aplicables a las piezas con el mismo título de la madurez del compositor: Los *Capricci* Opp.5, Op.33, el *Capriccio* para piano y orquesta Op.22, y en un sentido mas vago en las Tres Fantasías o Caprichos Op.16.

Es de notar que cuando una obra recibía el adjetivado 'Capriccioso' o 'A capriccio' se hacía referencia a este mismo género. En Mendelssohn se dá en el célebre *Rondo Capriccioso* Op.14 y en el *Scherzo a Cpriciccio* en Fa sostenido menor. Sus antecedentes en este sentido los muestran Weber (*Momento Capriccioso* Op.12, 1808), Hummel (*La bella Capricciosa*, Polonesa Op.55, 1815) y Beethoven (*Rondo a Capriccio* Op.129) entre otros. Las dos maneras de hacer música que conviven en gran parte del Romanticismo, aparecen en este período exploradas por Mendelssohn de una forma que tiende ya a unirlas y resultará una característica que va a dejar marca en la música posterior del compositor.

Lo que nos impacta de este Capricho en Mi bemol menor de 1823 son las mismas cosas que nos impresionan de los conciertos de la época de Mendelssohn. No obstante, tenemos que marcar que es una pieza menor dentro del momento que Mendelssohn está, en

[156] HAND, Ferdinand. *Aestethic der Tonkunst*. Jena, 1841, pág. 302. La traducción pertenece al Autor.

comparación con todo lo que hemos mencionado, y también con la composición de la ópera *Los dos sobrinos*, en virtud de la cual Zelter abandona la actitud de maestro y declara que ya no es un aprendiz sino es un colega.

Tenemos también que mencionar que el avance pianístico de Mendelssohn como instrumentista está documentado en algunas apariciones semi públicas que realizó ejecutando la obra más moderna quizás de Hummel, la Fantasía Op. 18, prácticamente elaborada en las tonalidades de Mi bemol Mayor y Sol menor (la obra empieza en Mi bemol Mayor y termina en Sol menor): una obra de gran exploración virtuosística y armónica, escrita antes de 1810. Es notable que Mendelssohn haya tocado en público esta obra, además del concierto de Hummel. Por otra parte, el conocimiento personal de Hummel ocurrió en 1821 e impresionó muy vivamente al compositor, lo mismo que el conocimiento de Kalkbrenner, o sea, grandes virtuosos del piano, y en el caso de Hummel, un compositor que Mendelssohn nunca despreció; si bien tuvo referencias hacia él un tanto despectivas en 1830, seguía siendo considerado tanto por él como por Schumann, uno de los grandes maestros de la escuela vienesa de piano y de composición.

Estos conocimientos personales, más el estudio profundo de las obras se empiezan a notar en las obras de aquí en adelante.

Nombramos a Hummel y, en ese sentido, el Capricho en Mi bemol menor denota de pronto una estructura que éste había hecho propia en obras sueltas para piano, llamadas Caprichos, o Rondó fantasía u otros títulos, pero que aparece fundamentalmente en movimientos de sonatas de Clementi muy anteriores, de 1800 y 1801. Volvemos a pensar que el respeto y conocimiento de Mendelssohn por la música de Clementi, que había conocido por Marie Bigot y fundamentalmente por su maestro Berger, era muy grande.
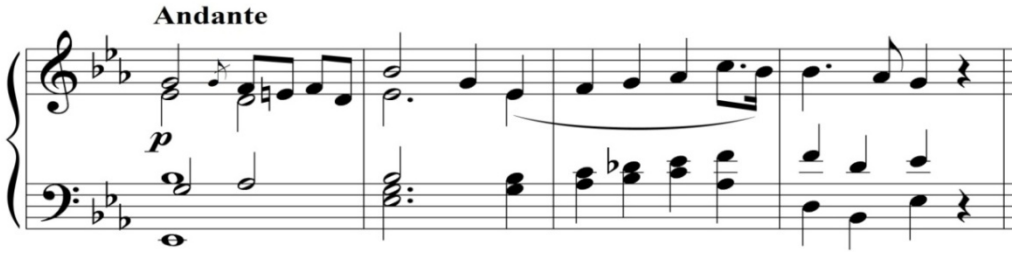
Pero más allá de eso, la estructura básica de la obra, un *Andante* de forma ternaria que hace de introducción a un *Allegro* de forma sonata interrumpido, previo a la reexposición por una cita del mismo *Andante*, y luego la reexposición con una *coda* brillante, la encontramos en varias sonatas de Clementi: particularmente volvemos a reconocer acá la influencia del *Finale* de la Sonata Op. 40 Nº 2 en Si menor, dramática sonata que tiene muchos puntos en común con el primer estilo de Mendelssohn, el estilo juvenil. Todd cita

que también las obras de Berger habían adoptado este tipo de estructura en varias sonatas, para no ir al modelo obvio de la *Patética* (Op. 13 de Beethoven).
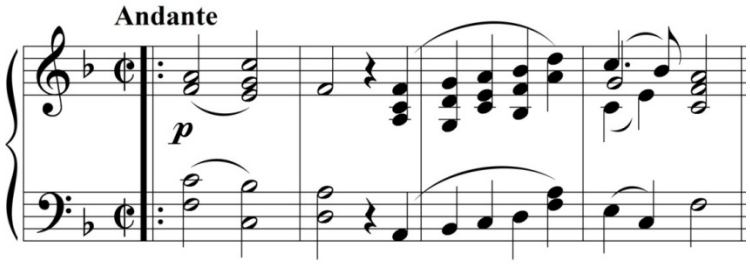
Esta estructura, como movimiento aislado, podríamos decir que se estandardiza en el perído *Biedermaier* en los *Allegri di Bravura*, composición en forma de sonata en un movimiento pensada para un virtuoso y que en Hummel empieza a denomiarse Caprichos: particularmente se puede observar en el Capricho en Fa Mayor Op. 49 de Hummel que está establecido como Introducción, *Allegro* (con cambio de modo) y luego, antes de la reexposición del *Allegro*, la aparición de la introducción. A diferencia de Mendelssohn, Hummel establece un sector *scherzante* como desarrollo, cosa que Mendelssohn se muestra mucho más académico y mantiene la misma movilidad. Resulta típico el hecho de que el *Biedermeier* introduzca el Capricho o lo desarrolle como forma importante con este tipo de esquema de Introducción, *Allegro* y cita de la Introducción.

También podemos entender que en el período en que se estaba desarrollando la ópera rossiniana con las estructuras de: lento- *cavatina* – rápido - *cavaletta* (momento de bravura), empiecen a relacionarse estos esquemas que luego veremos en muchas obras para piano de Chopin, de Liszt y del mismo Mendelssohn. Es decir: la simple introducción ya pierde el carácter majestuoso y de introducción noble que presentaba en sinfonías de Haydn u obras orquestales sinfónicas y camarísticas de Mozart o sonatas de Beethoven como la *Patética* y tiene la función de ser un pórtico donde se explaya el lirismo contrapuesto a la movilidad y al virtuosismo que plantea el *Allegro*.

Yendo a la obra en sí, el *Andante* muestra de qué manera Mendelssohn trataba de ensamblar todos estos influjos aún de una forma torpe. Evidentemente, tanto en lo temático como en lo figurativo, esta multiplicidad de ideas, de influencias, aparecen no asimiladas sino más bien imitadas y ensambladas de una manera segura pero no convincente. Por ejemplo, el primer elemento melódico que aparece tiene una relación directa con una melódica característica del período post clásico, emandndo de la “Marcha de los Sacerdotes” de *La Flauta Mágica* de Mozart como intención de conferir solemnidad al inicio:
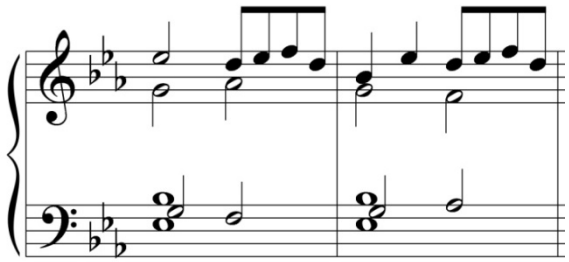


Ejemplo 67: Mendelssohn, *Capriccio* en Mi bemol menor (1823)[157]
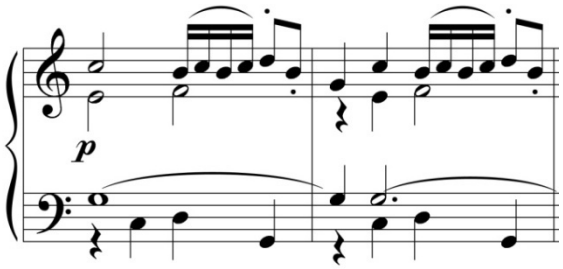


Ejemplo 68: Mozart, *Die Zauberflöte*: Acto 2- Marcha de los sacerdotes[158]

En el compás 5 del consecuente hay una especie de paráfrasis, ahora de la primera idea de la Sonata Op. 2 Nº 3 de Beethoven, cosa que marca Larry Todd muy claramente: lo que es rápido transformado en lento, pero el material melódico y armónico es idéntico.



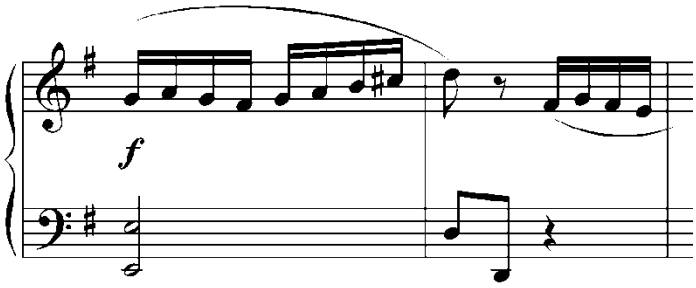
Ejemplo 69: Mendelssohn, *Capriccio* en Mi bemol menor[159]

[157]Transcripción en Finale del Autor.
[158]Transcripción en Finale del Autor.
[159]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 70: Beethoven, Sonata en Do mayor Op.2 N° 3[160]
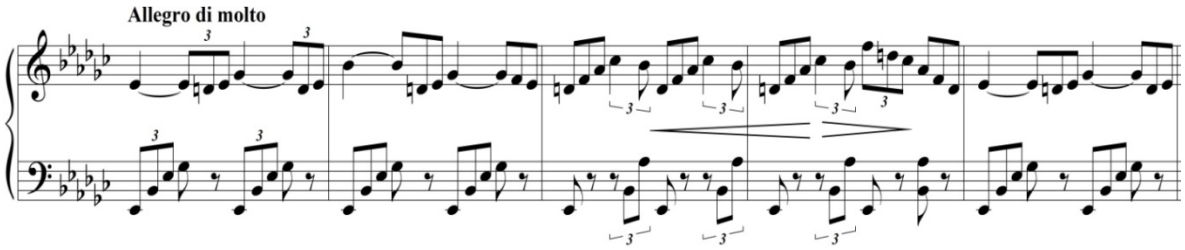
Sobre esto hace avanzar, por aceleración de motivo de figuras en semicorcheas (es decir, las corcheas se transforman en semicorcheas) y plantea nuevo material temático en Si bemol mayor, netamente tomado del fuerte influjo clementiano (compases. 23 25)- Por ejemplo,la rítmica del motivo acompañado por las mismas figuras en el centro del teclado, rellenando todos los pulsos de la textura con un acompañamiento movido en semicorcheas, contrapuntístico, con un trabajo más de especies casi puro, es característico de los movimiento lentos del Clementi de madurez..Tambien el perfil melódico, se acerca al de la Sonatina Op.36 N°2 de Clementi:
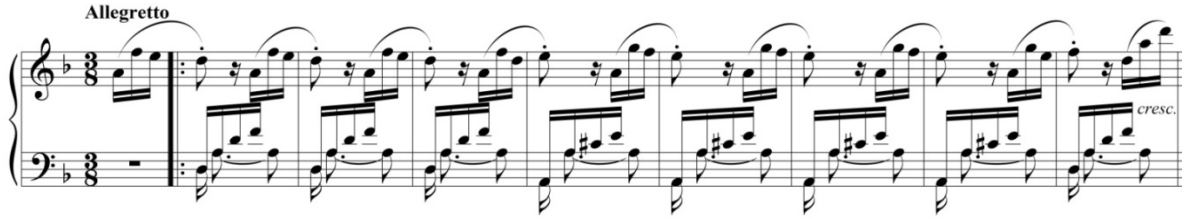


Ejemplo 71: Clementi, Sonatina Op.36 N° 2[161]

La vuelta al tema inicial, en el compás 52, es idéntica al inicio y de ahí vamos derecho, en pocos compases, a una dominante que introduce el segundo segmento, *Allegro di molto*. Éste nos muestra una intención academizante con respecto al *Biedermaier* pianístico de la época: por un lado, su estructura y la profusión de tresillos que inundan la obra se acercan al Estudio, no obtante lo cual, el ritmo motórico de la obra muestra influjos del Beethoven medio, como por ejemplo de la Sonata Op.31 N° 2

[160]Transcripción en Finale del Autor.
[161]Transcripción en Finale del Autor.
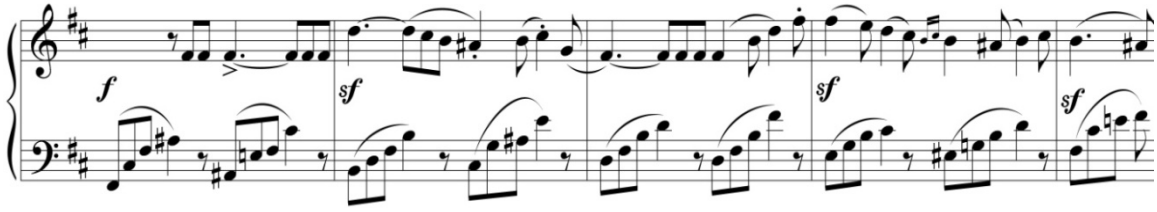


Ejemplo 72: Mendessohn, *Capriccio* en Mi bemol menor[162]



Ejemplo 73: Beethoven, Sonata Op.31 N° 2- Tercer movimiento[163]
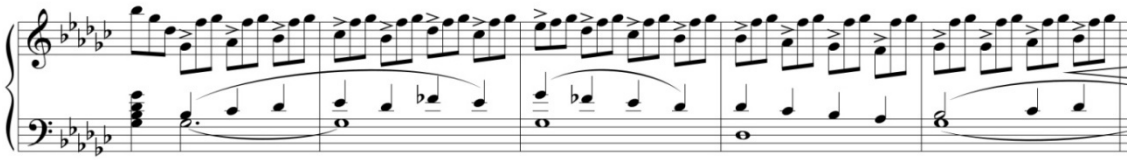
Con todo, el contorno rítmico melódico se reconoce en obras maduras del autor, que en años posteriores utilizará la idea de síncopa y tresillo para movimientos agitados en donde los elemntos armónicos y la flexibilidad rítmica confieren un aspecto personal.
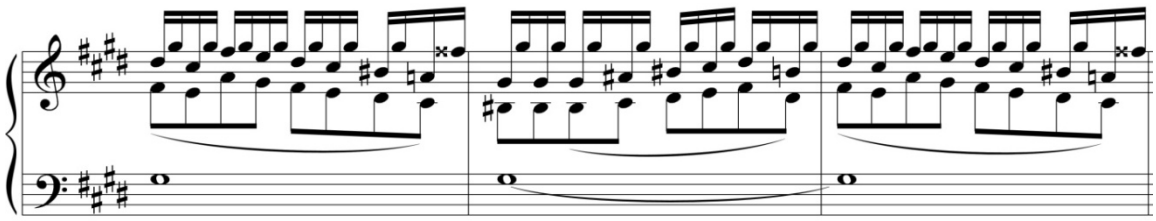


Ejemplo 74: Mendelssohn, *Andante cantabile e Presto agitato* (1838)[164]

La pieza explora la forma de sonta de ritmo continuo, con clara relación con figuras motóricas bethovenianas al observar las páginas y el desarrollo tonal lentísimo; es decir, hay una insistencia importante entre la relación tónica, Mi bemol menor y su relativa Sol bemol Mayor junto a la existencia de tresillos como básicos en el movimiento veloz del *Allegro*:

[162]Transcripción en Finale del Autor.
[163]Transcripción en Finale del Autor.
[164]Transcripción en Finale del Autor.
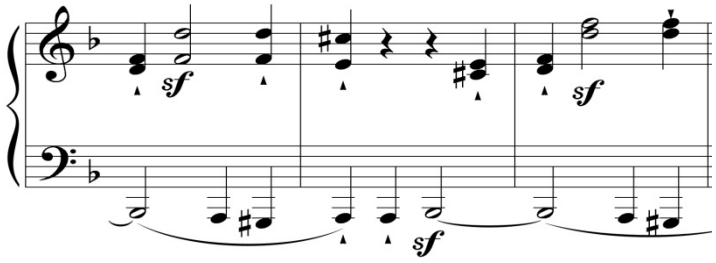


Ejemplo 75: Mendelssohn, *Capriccio* en Mi bemol menor[165]
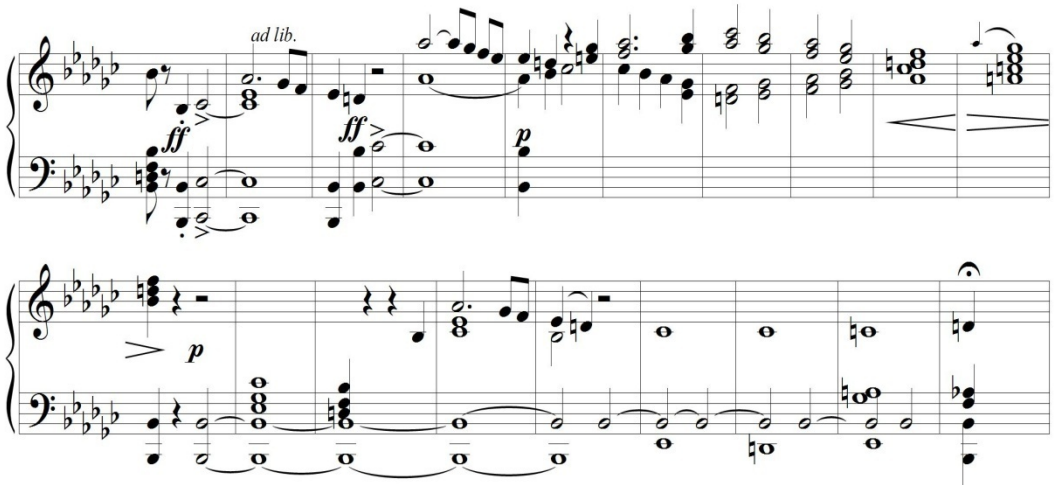


Ejemplo 76: Beethoven, Sonata Op.27 N° 2- Tercer movimiento[166]

Probablemente el joven compositor había comenzado a reflexionar sobre el problama del virtusismo en un intento de elvar por medio de modelos más substanciales en lo motívco las figuras de agilidad propias de los *Allegri de bravura* o *Capricci* de Hummel, Moscheles y otros. El pianismo es más restringido en amplitud si se piensa en la extensión interválica que plantean Weber o Hummel y también inclusive más continuo, a la manera de los *Etudes* de Cramer o Clementi. En la sección de desarrollo Todd cita elementos de la Sonata *Waldstein* de Beethoven, aunque es más evidente aún el influjo de la Op.31 N°.2 beethoveniana, como se deuce de la expansión de la siguiente idea en el momento previo a la reexposición del *Capriccio*:



Ejemplo 77: Beethoven, Sonata Op. 31 N° 2 - Primer movimiento[167]

[165]Transcripción en Finale del Autor.
[166]Transcripción en Finale del Autor.
[167]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 78: Mendelssohn, *Capriccio* en Mi bemol menor[168]

La apropiación de la música del Beethoven medio se inicia en 1823; es un camino por un lado de ampliación del lenguaje en obras de forma clásica (como el Cuarteto con piano N° 2, Op, 2, la Sonata para Violin y piano Op.4, y Los Conciertos para dos pianos y orquesta; y por otro, de conferimiento de solidez estructural a materiales y géneros propios del *Biedermeier* musical. En este senito, se observa una tendencia en Mendelssohn por explorar elementos pianísticos de virtuosismo y elementos estructurales de economía de medios y unidad motívica, donde se topa con una dicotomía casi insalvable: sólo la idea romántica de elevación del virtuosismo por el sentido 'poético'conferirán en la precoz madurez del compositor un valor expresivo notable a este tipo de desafíos.
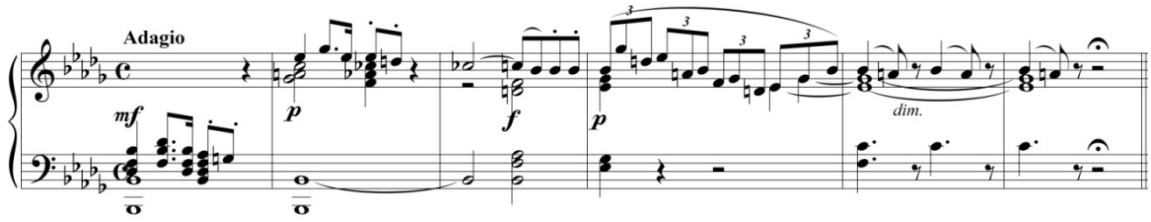
3.2.10.- Sonata en Si bemol menor (1823) MWV:U 42

Esta pieza, en forma de primer movimiento de sonata, tuvo primeramente el título de "sonatina", luego cambiado a "sonata"; evidentemente se trata de una sonata inconclusa, aunque el primer movimiento está plenamente terminado. Está datada en noviembre 27 de 1823, el mismo día en que comenzó a componer la Sonata para viola y piano en Do menor, que se terminaría en febrero del año siguiente y veinte días después de haber terminado el Cuarteto con piano en Fa menor Op. 2.

[168]Transcripción en Finale del Autor.

Comparando con el Capricho en Mi bemol menor, este movimiento de sonata aparece como una pieza más importante.

En cuanto a la estructura de la obra, nuevamente encontramos un movimiento de sonata precedido de una introducción lenta que reaparece en el transcurso de la obra. La introducción lenta es muy breve; tiene un carácter de marcha fúnebre, con interjecciones de semitonos descendentes sobre acordes disminuidos precedidos de silencios. Esta figura evidentemente está tomad del material temático de la pieza y aparece como un elemento expresivo, netamente romántico.
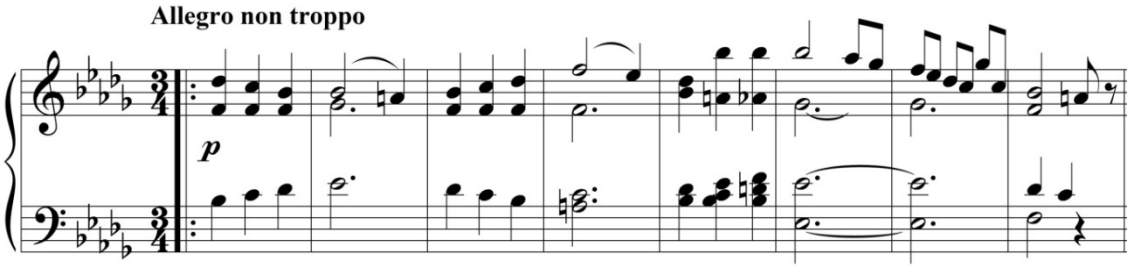


Ejemplo 79: Mendelssohn, Sonata en Si bemol menor[169]

La estructura de la sonata es notablemente económica y acortada en comparación a piezas como el Cuarteto en Fa menor Op. 2, y en ese sentido se acerca a la concepción de la Sonata para violín y piano Op. 4 o a la inmediata Sonata para viola y piano. Es decir: Mendelssohn está economizando recursos.

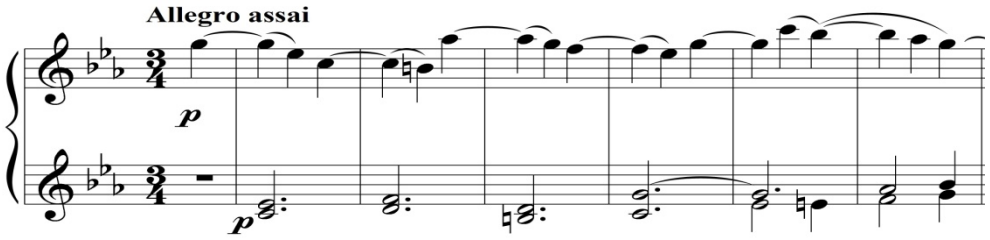
Evidentemente, el carácter y la elección de la tonalidad, Si bemol menor, inusual para Mendelssohn, que compuso en esta tonalidad pocas obras más (el Capricho Op. 33 Nº 3, la Romanza sin palabras Op. 30 Nº 2), muestra a la pieza como una obra un tanto experimental. La obra se percibe como profundamente pensada en cuanto a la economía de recursos temáticos y en ese sentido este movimiento de sonata resulta mucho más interesante que el Capricho y un avance sobre la Sonata Op. 105 en Sol menor.

El *Allegro non tropo*, luego de los cinco compases iniciales, introduce una melódica de ascenso y descenso mientras la armonía clásicamente se dirige al quinto grado; la estructura de frases y direccionalidad parecen ser una paráfrasis del movimiento melódico y armónico del *Finale* de la Sonata en Do menor de Mozart, K. 457.

[169]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 80: Mendelssohn, Sonata en Si bemol menor[170]



Ejemplo 81: Mozart, Sonata en Do menor K.457 - Tercer movimiento[171]

Otra vez encontramos a Mendelssohn en esta época cercano a Mozart. La profunda influencia de esta Sonata en Do menor se vio claramente reflejada en el Cuarteto Op.1 para piano y cuerdas del año anterior (1822); tanto el tema del primer movimiento, basado en el *Allegro* inicial de la sonata de Mozart, como el final, basado en la interválica del *Finale* de la sonata de Mozart, mostraban con creces la evidente dependencia de Mendelssohn en este período del modelo mozartiano.

Larry Todd, en la introducción a esta obra, la plantea como netamente conservadora en cuanto a algunos aspectos: marca la idea de la introducción lenta y el monotematismo que ya hemos visto en la Sonata en Sol menor, como una apropiación del sistema de Haydn de sonata monotemática.

En esta sonata, el tema inicial de descenso del tetracordio en ritmo de negras, está usado en la tónica, Si bemol, acompañado de acordes en blancas con alternancia de tónica, dominante y subdominante, mientras que en la aparición en Re bemol Mayor esta misma figura aparece en varios registros, siempre ascendiendo, con un bajo de pedal de tónica de Re bemol Mayor y descenso cromático de armonías a la manera de Weber. O sea que este

[170]Transcripción en Finale del Autor.
[171]Transcripción en Finale del Autor.

monotematismo, de herencia haydiniana o clementiana, está tratado de una forma paradojalmente moderna, ya que incorpora las armonías que marcan, entre los compases 38 y 46, una clara influencia de Weber. También se ve la influencia de Weber en este momento en cuanto a la expansión de la espacialidad sonora: los grandes intervalos de décima, tanto en la mano izquierda como en la derecha, para texturar la armonía son absolutamente de influjo weberiano, los cuales Mendelssohn hará carne propia tanto en cuartetos de cuerda como en obras orquestales, aunque no tanto en obras pianísticas, posteriores.
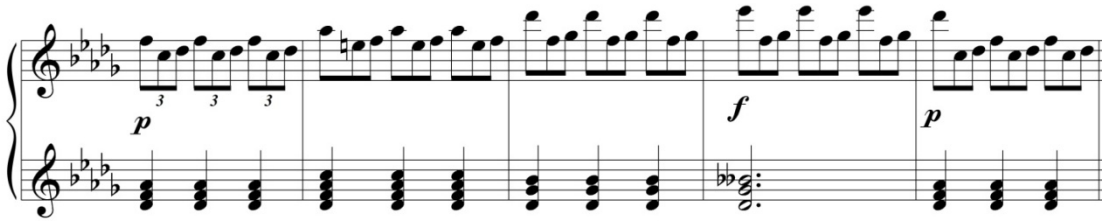
Siempre la aparición del tema en Si bemol menor o en Re bemol mayor plantea una detención rítmica, lo que da un carácter melancólico, anhelante, absolutamente distinto a lo que vimos en el Capricho en Mi bemol menor que acabamos de analizar. Por eso, la idea de que el monotematismo plantea un arcaísmo o un aspecto conservador como marca Todd es muy relativa, lo mismo que las introducciones lentas, donde vuelve a repetir Todd la influencia de las sonatas para piano solo de Dussek o Clementi, que hemos ya comentado, y las de Berger (por ejemplo, la Sonata Op. 7), además del ejemplo obvio y siempre citado por los estudiosos de la sonata *Patética*de Beethoven.

El carácter que más sorprende es la reaparición del elemento de la introducción, tipo marcha fúnebre, previo a la sección de cierre de reexposición y coda. En ese sentido, podríamos tener una cercanía con un elemento más de fantasía que de sonata y evidentemente es uno de los primeros experimentos mendelssohnianos en adaptar influencias de una forma muy imaginativa.

En cuanto al movimiento del *Allegro* en sí, luego del primer tema aparece el tema absolutamente esquematizado, como en todas las sonatas y obras en forma sonata de esta época de Mendelssohn, siguiendo ya los modelos clementianos y del primer Beethoven, con una espacialización de arpegios en la mano izquierda que recorren todo el teclado y enfatizan la dominante de Re bemol Mayor (o sea La bemol). Lo interesante es cómo la mano derecha se sitúa en una tesitura totalmente contrastante, en el registro más agudo, planteando una melodía que recorre el quinto grado como bordadura en ritmo lento de pulsación ternaria y marca el uso del intercambio modal de Re bemol, es decir, utilizando el
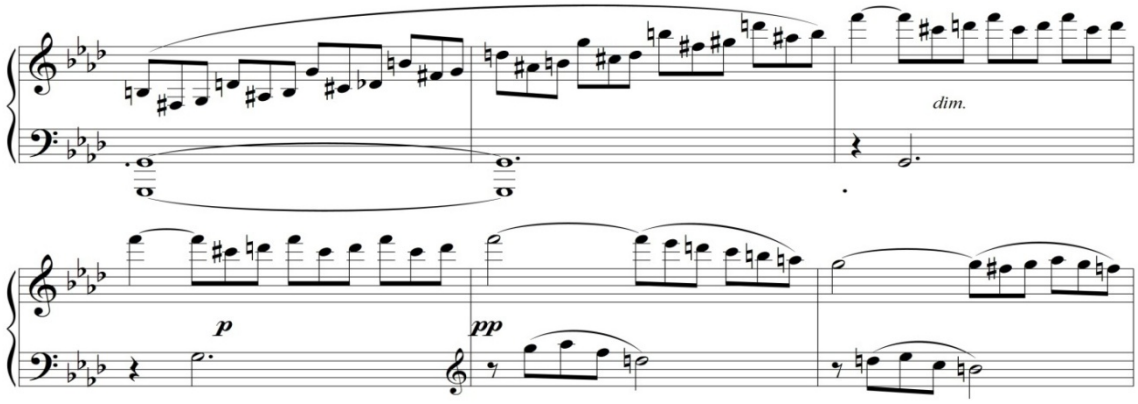
sexto grado descendido como de semitono descendente que había aparecido en la introducción.

Esta situació es análoga a la que swe produce en la sección de cierre de la exposición, donde Mendelssohn incorpora los tresillos, utilizando nuevamente el semitono como pedal, ahora bordado de la tónica, con una armonía derivada de la armonización del tema en Re bemol Mayor.
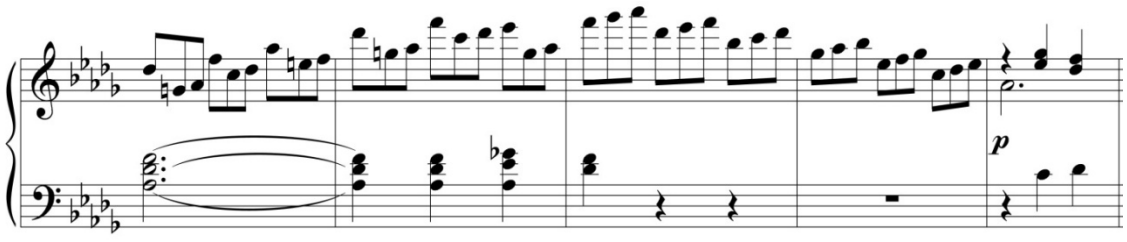


Ejemplo 82: Mendelssohn, Sonata en Si bemol menor (1823)[172]

En este tipo de referencia se advierte un conocimiento profundo de las sonatas de Clementi que nos sorprende. En ese sentido, creemos que el modelo podría ser la Sonata en Fa menor Op. 13 Nº 6, una de las sonatas más importantes de Clementi, que fue reeditada varias veces en la época de Mendelssohn. También en la insistencia rítmica, que podría pensarse que tiene alguna influencia scarlattiana, más probablemente se refiera a los tresillos constantes que aparecen en la sonata de Clementi, con la estructura de tercera y semitono.



Ejemplo 83: Clementi, Sonata Op.13 N° 6[173]

[172]Transcripción en Finale del Autor.
[173]Transcripción en Finale del Autor.
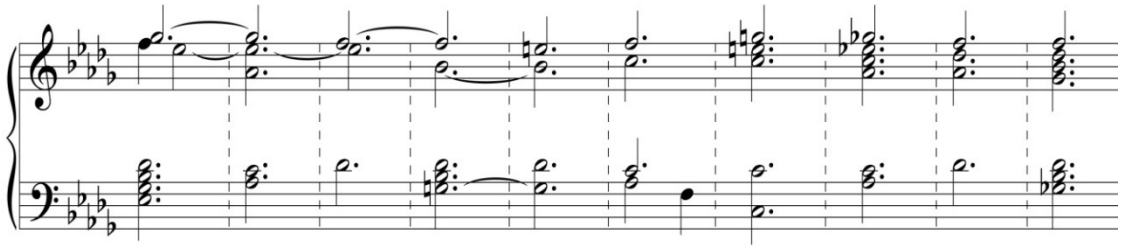


Ejemplo 84: Mendelssohn, Sonata en Si bemol menor (1823)[174]

El rasgo más mendelssohniano que vemos en esta exposición es curiosamente un rasgo secundario; es un elemento que precede tanto a la sección de puente como a la sección de *coda* y que se presenta como un ascenso cromático hacia la dominante en un diálogo entrecortado entre mano izquierda y mano derecha, donde notamos que se da un elemento típico de la manera de Mendelssohn de estremecer la armonía por ascenso cromático y acortamiento rítmico, pero con una armonía que asciende lentamente y va intensificando su dinámica a partir de este movimiento rítmico intercalado y la lentitud con la que suben los bajos en cuanto a la armonía cromática. Este elemento, que aparece en los compases 22 al 26 y análogamente en el 45 al 50, lo vamos a encontrar por ejemplo en obras tan famosas como el Rondó caprichoso. Es notable que aparezca en lugares pre transicionales y de cierre, como el compás 75, que también es un lugar de transición hacia el desarrollo.

El desarrollo, a partir del compás 80, presenta un elemento primero de recitativo, que también comparte con la Sonata para violín Op. 4, junto a la aparición de muy poca variedad rítmica y más bien un trabajo contrapuntístico que va destacando el carácter melancólico, tanto del descenso cromático como el de la figura de corcheas del segundo elemento del tema. Es decir, que los dos elementos del tema se contraponen un poco a la manera de la Sonata en Sol menor pero de una forma mucho más fluida porque hay menos elementos rítmicos: prácticamente dos. Algunas progresiones tienden, sobre todo a partir del compás 112, a una romantización de elementos barroco-bachianos, en especial en cuanto al camino de bajos:

[174]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 85: Mendelssohn, Sonata en Si bemol menor[175]

Ya hemos mencionado la reaparición del elemento de introducción en la mitad de la reexposición y tenemos que decir que la *coda* se basa justamente en el fragmento previo al puente y previo a la *coda* de la exposición.

Como rasgo más notable de la *coda*cabe destacar cómo Mendelssohn retoma la rítmica de corcheas, ahora en escalas, que es el elemento del tetracordio del primer tema pero con la rítmica de grandes acordes tenidos y corcheas que dominaban en el puente con la espacialización netamente weberiana.

Con una gran economía de recursos, la sonata es un avance en cuanto al dominio armónico, contrapuntístico y de originalidad formal.El tono melancólico y delicado que mantiene durante todo el movimiento distingue a esta pieza de los más convencionales experimentos de gran forma que Mendelssohn realizaba contemporáneamente en los Cuartetos con piano y en ese sentido anticipa los logros que Mendelssohn va a tener en obras de 1825-1826 en adelante.

3.2.11.- Fantasía para piano en Do menor – Re Mayor (1823) MWV:U 41

Esta Fantasía, aún sin publicar, tiene como característica fundamental el hecho de ser una obra de extemporización, de improvisación, una obra que da idea de lo que eran las formidables dotes como improvisador de Mendelssohn de joven. Está escrita como una pieza discursiva que alterna sectores de *adagio*y sectores de *allegro* que terminan en una especie de *toccata* fugada. Además, pone de manifiesto la diferenciación de la construcción

[175]Transcripción en Finale del Autor.

severa y económica de la Sonata en Si bemol menor con esta obra, que tiene un planteo temático y tonal absolutamente pleno de diversidad.

La obra, que comienza en Do menor, pasa por una cantidad de tonalidades, concluyendo en el sector de *toccata* en Re Mayor. Probablemente acá veamos un reflejo de la Fantasía Op. 18 de Hummel (recordemos que Hummel y Mendelssohn se conocieron en 1821 en Weimar, donde era *Kappellmeister* y estuvieron juntos mucho tiempo y esta Fantasía la trabajó con él). Así mismo, este caso de un tipo de fantasía tonalmente móvil se da en la Fantasía Op. 77 de Beethoven (construida entre Sol menor y Si Mayor), pero esta libertad estructural se une a las características contrapuntísticas con las cuales termina la obra.

CAPÍTULO 4

La época de transición

4.1.-Generalidades

1824 es marcado por Kohler como la cuarta y más veloz etapa de maduración estilística del compositor, prácticamente viéndose mes por mes la generación ya de elementos definitivos del estilo mendelssohniano.

En lo biográfico se produce un hecho trascendente: el viejo Zelter, con motivo del estreno del Sinsgpiel *Die beiden Neffen* (Los dos sobrinos) que Mendelssohn compuso para el día de su propio cumpleaños, presentó a su alumno como Maestro "en nombre de Mozart, en nombre de Haydn y en nombre del viejo Bach" pero la realidad es que la obra llevaba la marca de la nueva ópera nacional alemana de Weber: armonias de color , ritmos y melodías derivados del forlklore alemán y orquestación muy diversificada y atmosférica; en este sentido Weber aparece como el verdadero padre espiritual del estilo de Mendelssohn. Ya no habia nada que Zelter pudiese enseñarle..

La vigorosa Pirmera Sinfonía para orquesta completa en Do menor Op.11 (marzo, 1824) muestra influencias del Beethoven medio y de Weber. La partitura, de soberbia factura, es una demostración de la rara habilidad timbrica y formal del joven, llevada con una elegancia discursiva sorprendente y con la clara intención de pertenecia a su época, hecho que la diferencia de los anteriores ensayos para cuerda. El próximo hallazgo será la consolidación de una personalidad propia. En octubre de 1825, con el Octeto de cuerdas Op.20, eso será una realidad.

Encontramos también la composición de unas notables obras de cámara que aceleran el proseso de búsqueda originado desde la apropiación le estilo de Weber y Spohr (Sonata para clarinete en Mi bemol, Sexteto con piano Op.110) y del Beethoven medio (Cuarteto con piano Op.3) pero cada vez más imbricados a rasgos propios. Al mismo tiempo, la aparición de Ignaz Moscheles a fines de 1824, resultó estimulante sobre todo en el campo que nos compete. Tomó lecciones de piano con él, quien expresó "¿Qué son todos los

prodigios comparados con él? Niños bien dotados, nada más. Este Félix Mendelssohn es ya un artista maduro, aunque no tenga más que quince años". [176]

A fin de ese año, Abraham Mendelssohn decide someter a su hijo al juicio de Cherubini, en París. A partir de su veredicto se decidiría si Felix sería músico profesional o no. Antes de emprender el viaje éste habia comenzado a escribir una ambiciosa ópera basada en un episodio de "Don Quijote de la Mancha" de Cervantes, en la traducción de Tieck: *Las Bodas de Camacho*.Concluída un año más tarde se estrenaría en abril de 1827, luego de los mil y un obstáculos que Spontini, director de la ópera de Berlín, interpondría, como lo solía hacer con cualquier ópera alemana.

Finalmente, padre e hijo emprendieron el viaje. Visitando a Goethe en Weimar, llegaron a París, donde Felix se sintió hondamente decepcionado por el ambiento musical. Éste, dominado por la *opéra comique*, el ballet y la óprera italiana no tuvo mucho que ofrecerle. Conoció a Rossini, el niño Liszt, Auber, Bailliot. Cherubini lo examinó como a una "rara Avis" y expresó: "Este chico es rico y lo hará bien, ya lo hace bien, pero usa demasiada tela en su traje. Yo le hablaré y entonces lo hará bién." [177]Para el viejo operista y contrapuntista escribió un imponente Kyrie para 5 voces y orquesta. Parece que esta obra, que mereció la aprobación del italiano, decidió a Abraham a permitir que su hijo se consagre a la música como su profesión. Al regreso a Berlin, Felix ya no era el mismo.

4.2- Obras pianísticas del período

En cuanto al repertorio pianístico, estos son años relativamente escasos. Datadas en 1824 tenemos cuatro piezas. Una de ellas, pasará a ser la segunda de las *Siete piezas características* Op.7, publicadas en 1827. La evidencia de que esta obra está datada en julio de 1824 al estar presente en este manuscrito, muestra que la Op.7 empezó a ser concebida en esta época; la trataremos más adelante como una de las obras transicionales hacia el estilo maduro de Mendelssohn, pero es importante recordar el dato aquí ya que el

[176] ALBET, Monserrat. En *Los grandes compositores* Juan Salvat (ed.). Pamplona: Salvat, 1987, pág. 194.
[177] Op. cit. pág. 195.

Prestíssimo en Fa menor y la Fuga en Sol menor, las obras que nos ocuparán en este momento, están relacionadas directamente con esta colección.
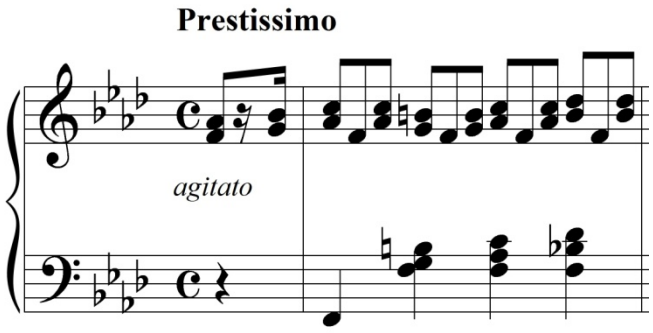
4.2.1- Prestisimo en Fa menor (1824) MWV:U 41

El *Prestisimo* en Fa menor es una pieza que tranquilamente podría ser denominada la primera pieza de carácter; es una obra de forma binaria y en estilo de estudio, que trabaja un esquema de dobles notas alternadas con una nota simple (terceras contra una nota, en tresillos); también se trabaja el tresillo en octava quebrada, pero a diferencia de las piezas previas de virtuosismo, esta obra lleva la indicación *agitato* y es la primera obra de Mendelssohn en la cual aparece esta indicación, que va a ser muy común en obras suyas posteriores (por ejemplo el *Andante cantabile e presto agitatto* de 1838) y el esquema fundamental que es evidentemente de una pieza en estilo de estudio, muestra la unión de la búsqueda técnica con la poética, como marca Monserrat Albet en su estudio sobre Mendelssohn e indica que la característica del *étude* mendelssohniano va en esta dirección.

El *Prestisimo* quedó sin publicar hasta hace unos pocos años[178] y sigue siendo desconocido por pianistas y público. La forma binaria que tiene la pieza es muy similar a la de la pieza Nº 2 de las *Siete piezas características* Op. 7. Aún así, el lenguaje de esta pieza es más moderno que el de la obra que finalmente fue incluida en la colección, lo cual es típicamente característico de este Mendelssohn transicional en el que a veces prima lo académico sobre su intuición expresiva.
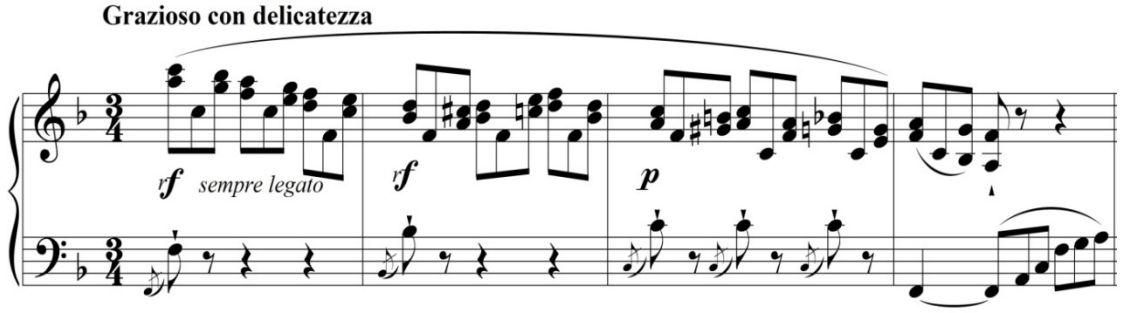
En los cuatro primeros compases, donde se expone el material de la obra, puede observarse que, en el planteo de bordar la tríada por medio de los semitonos en el quinto grado, en terceras, y en el trabajo sobre los acordes disminuidos alternados a la tríada, más la indicación *agitatto*, seinsinúa una búsqueda poética, y excepto el academicismo del acompañamiento, en acordes repetidos en cada negra, nada en esta pieza puede ser considerado un mero ejercicio

[178] TODD, R. Larry. *Mendelssohn's musical education: a study and edition of his exercises in Composition.* Cambridge: Cambridge University Press, 1983



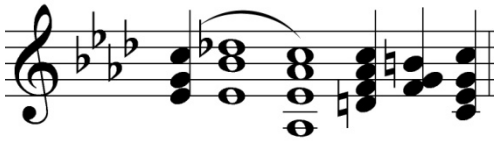
Ejemplo 86: Mendelssohn, *Prestissimo* en Fa menor (1824)[179]

En el aspecto de instrumentación pianística, se relaciona con los etudes de Cramer, del Op.50, que ya estaban concebidos como una unión de lo técnico y lo expresivo elogiada por el propio Beethoven.



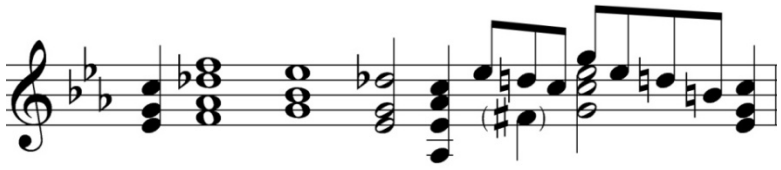
Ejemplo 87: Cramer, Estudio Op.50 N°17 (1804)[180]

Aún así, Felix transforma la idea según su sensibildad: el modo menor y la bordadura cromatica de la mano izquierda generan ya un tipo de atmósfera más cercana al 'agitato' romántico.Incluso en el orden del lenguage armónico, por ejemplo, se ve en la segunda sección de la parte A, que el brusco intercambio tonal entre La bemol y Do menor es un rasgo característico del Mendelssohn maduro
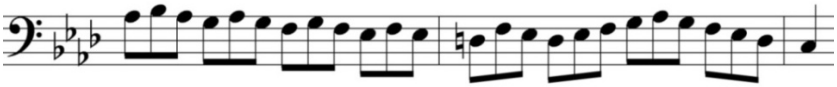


Ejemplo 88: Mendelssohn, *Prestissimo* en Fa menor (1824)[181]

[179]Transcripción en Finale del Autor.
[180]Transcripción en Finale del Autor.
[181]Transcripción en Finale del Autor.
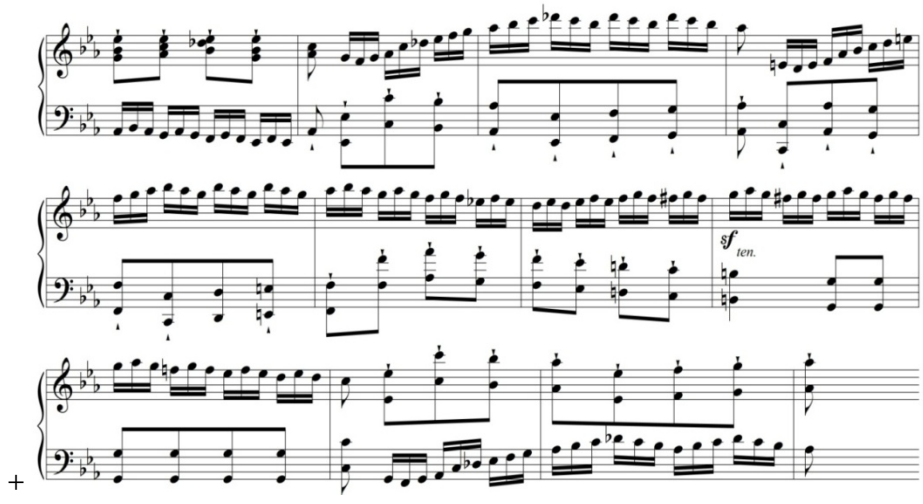


Ejemplo 89: Mendelssohn, Sonata para Órgano en Do menor (1845)[182]

La alternancia de figuras de tresillo en la mano izquierda, de grados conjuntos y bordaduras, junto a acordes *staccato* de la derecha, se presenta en el más importante de los tres cuartetos con piano (en Si menor Op. 3, que será terminado a comienzos de 1825); de herencia Beethoveniana se configura como uno de los rasgos típicos de esta época de asimilación. Además, el registro muy grave de la mano izquierda a toda velocidad junto con el registro medio de la derecha conforma una especie de sonoridad misteriosa que, mucho más pulida, reaparecerá en obras posteriores (por ejemplo, en el Capricho en La menor, Op. 33 Nº 1).
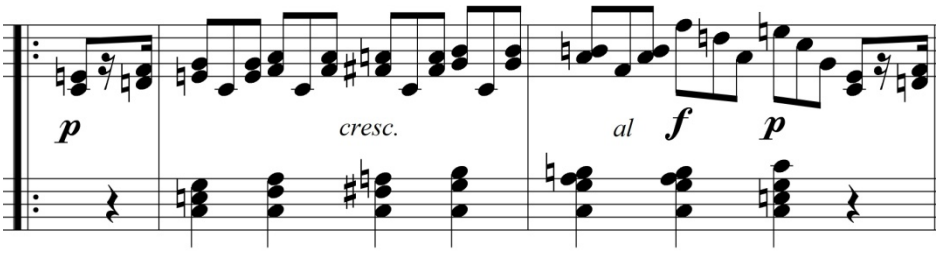


Ejemplo 90: Mendelssohn, Capricho en La menor, Op. 33 Nº 1[183]



Ejemplo 91: Beethoven, Sonata Op.53 – Tercer movimiento[184]
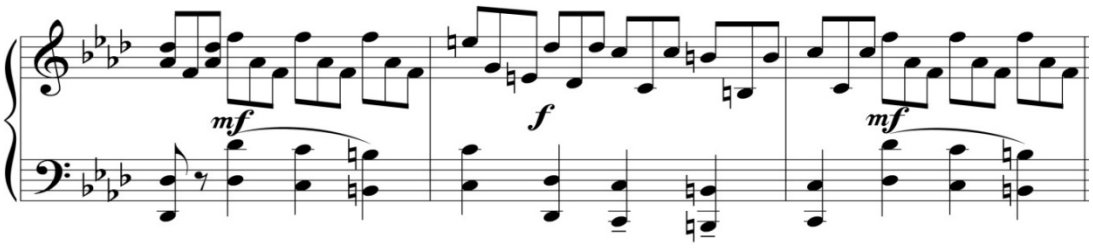
[182]Transcripción en Finale del Autor.
[183]Transcripción en Finale del Autor.
[184]Transcripción en Finale del Autor.

Inclusive, más interesante es la parte media de la obra (compases 28, 29 y 30) en donde desde Do Mayor se plantea una subida cromática ya digna del Mendelssohn maduro; por ejemplo, es análogo al movimiento cromático ascendente que utilizará en *Die erste Walpurgisnacht*, 1832, desde el cuadro que representa la primavera al inicio del primer solo de tenor.



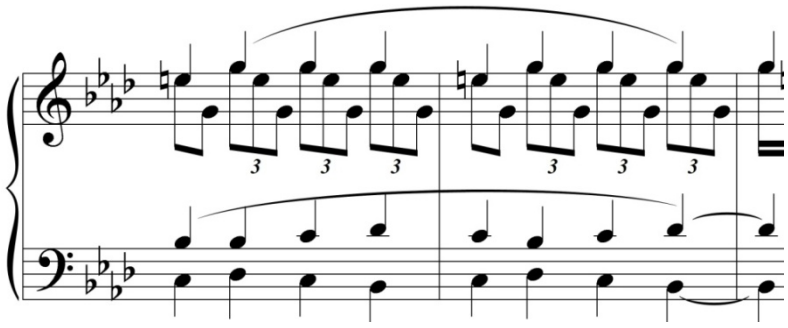
Ejemplo 92: Mendelssohn, *Prestissimo* en Fa menor[185]

También el diálogo que hay entre los registros sobre la misma figuración melódica y tresillos (compases 35 y 36) podría pertenecer a cualquiera de las obras maduras del compositor en las cuales los modelos de sus predecesores en lo pianístico estan presentes pero el lenguage personal del autor domina. Tal circunstancia se advierte al comparar el fragmento con uno similar de Hummel:



Ejemplo 93: Mendelssohn, *Prestissimo* en Fa menor (1824)[186]

[185]Transcripción en Finale del Autor.
[186]Transcripción en Finale del Autor.
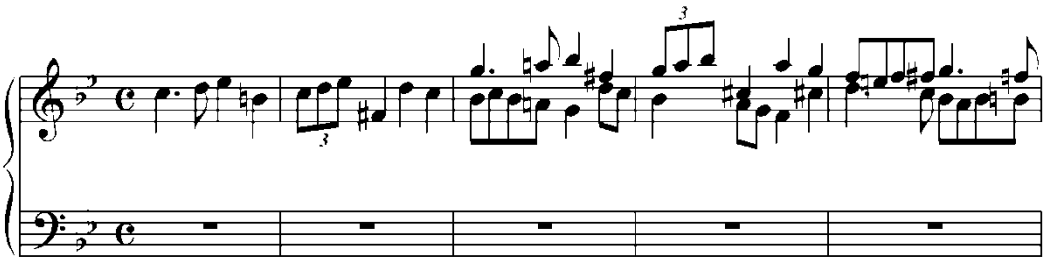


Ejemplo 94: Hummel, Sonata en Fa menor Op.20 (1804)[187]

O sea que esta obra de estudio, con todas sus influencias (a las que Larry Todd agrega la alternancia de tónica y dominante en el final de la beethoveniana Sonata en Fa menor *Appassionata*) tiene una intención colorística mucho mayor que cualquier otra pieza previa de Mendelssohn.

4.2.2.- Fuga en Sol menor (1824) MWV:U 46

La Fuga en Sol menor es un trabajo en doble fuga de realización impecable. Muestra el dominio de Mendelssohn de las técnicas bachianas y de los ritmos haendelianos, así como un conocimiento evidente, por la interválica del sujeto, de las fugas de Mozart más audaces, como la del "Kyrie"del *Requiem*.
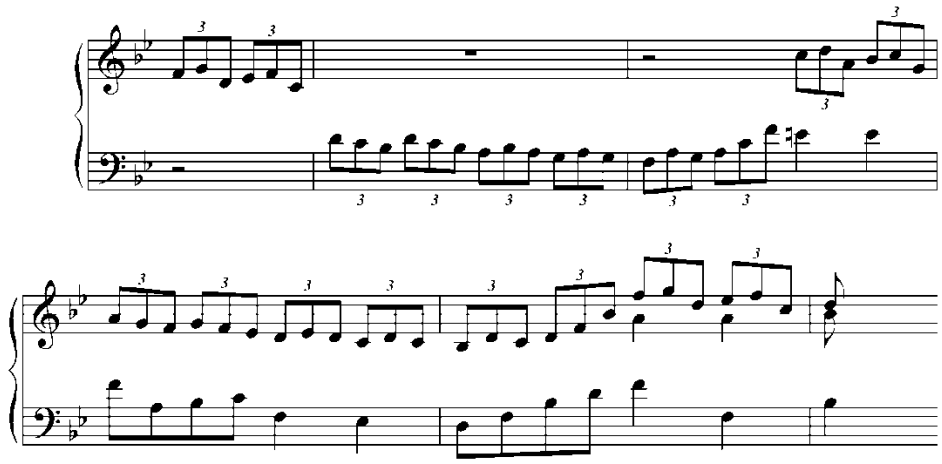
El sujeto comienza como plagal, desde Do menor y va llegando hacia Sol menor al final del mismo, lo cual le da un tono más arcaizante aún a la fuga
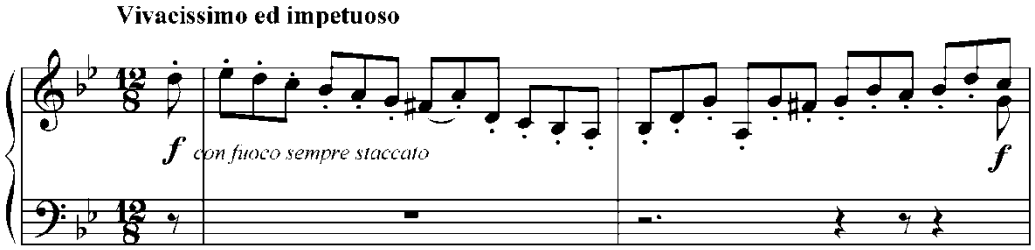


Ejemplo 95: Mendelssohn, Fuga en Sol menor[188]

[187]Transcripción en Finale del Autor.
[188]Transcripción en Finale del Autor.

mientras se mantiene con un movimiento predominante de corcheas, aunque con tresillos que además de movimentar, tienen el rol de anticipar el segundo sujeto de la fuga.Como doble fuga, la segunda sección que comienza en Si bemol plantea los tresillos como sujeto de *moto perpetuo* a la manera de la antigua giga bachiana:



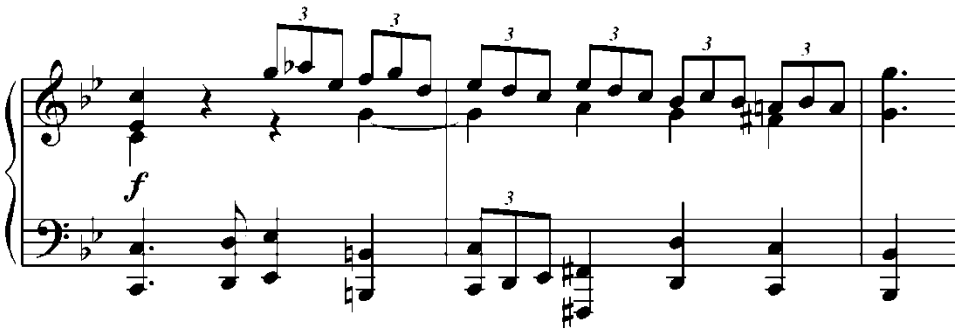
Ejemplo 96: Mendelssohn, Fuga en Sol menor[189]



Ejemplo 97: J.S Bach, Suite Inglesa N° 3 – Giga[190]

De mandera habitual en este tipo de fuga, la obra se corona en una tercera sección conjugando los dos elementos en una sección final grandiosa en la cual varias veces el sujeto inicial aparece en octavas:

[189]Transcripción en Finale del Autor.
[190]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 98: Mendelssohn, Fuga en Sol menor[191]

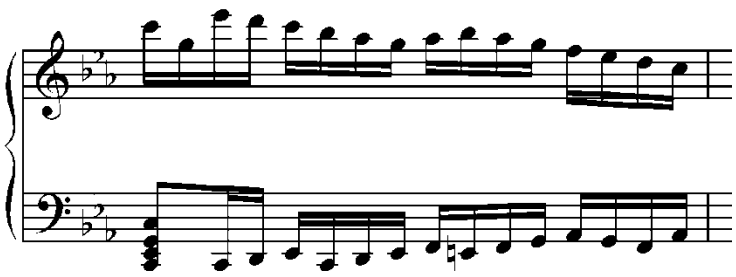
De todas maneras, el elemento predominante es más bien académico que de inspiración; no olvidemos que Mendelssohn había trabajado al menos unas seis o siete fugas para teclado con anterioridad, todas sin publicar, y esta parece ser un ejercicio un poco más complejo y más ambicioso para hacer una fuga larga de concierto. Puede haber estado también influido por las varias fugas publicadas en el *Gradus ad Parnassum*, así mismo a medio del camino entre fuga y estudio.

También esta Fuga en Sol menor muestra una nueva etapa del estudio de la música de Bach, que se verá más evidentemente reflejada en las *Siete piezas características* Op. 7 y es una prueba de que esta colección estaba en gestión en este momento, tanto por la fecha de la segunda de las piezas como por la aparición de esta Fuga en Sol menor que tiene varios puntos de contacto con las fugas incluidas en la colección finalmente publicada en 1827 como Op. 7.

4.2.3.- *Vivace* en Do menor (1825) MWV:U 52

Es evidentemente una pieza en estilo de un estudio que muestra la apropiación de rasgos weberianos en piezas de gran velocidad y movimiento perpetuo de figuras:
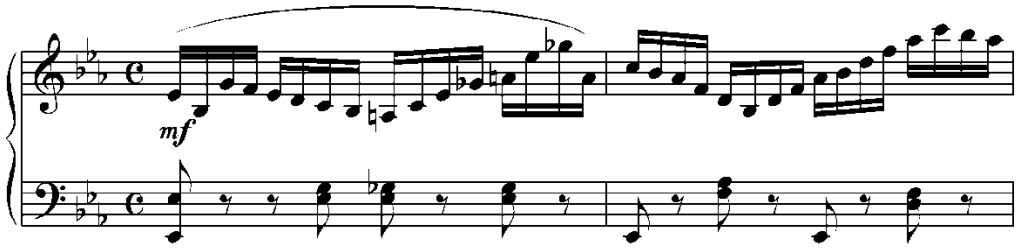
[191]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 99: Mendelssohn, *Vivace* en Do menor (1825)[192]

La escritura en ‘espejo’ polifónico entre ambas manos ejemplifica el intento del compositor por elevar el sentido de virtuosismo desde un punto de vista academicista, pensamiento que lo obsesiona durante este período y se hará perceptible en el *Capriccio* op.5 y las Piezas características op.7.

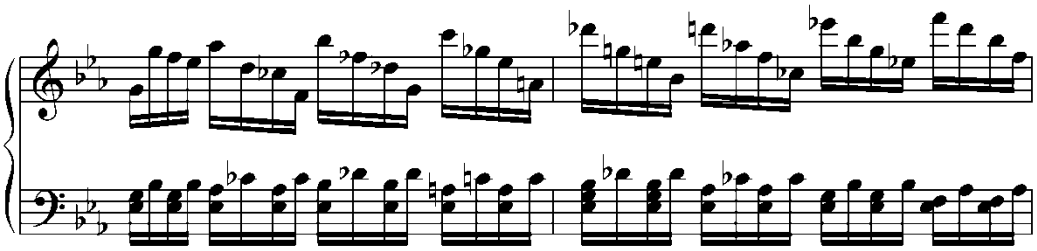
En otros pasajes, la mezcla de argpegios, cromatismos y contrapunto lineal en la mano derecha, con un ritmo característico de acompañaiento, sugieren la dirección de generar un sentido de carácter bien delimitado en gesto y sonoridad, que Mendelssohn utilizará posteriromente en obras virtusísticas de intención poética, tendientes a lo ligero y sutilmente humorístico o feérico, como el *Rondó capriccioso*, o el Scherzo Op.16 N° 2.



Ejemplo 100: Mendelssohn, *Vivace* en Do menor[193]

En este sentido,la conclusión de la primera secciónpresenta una arrebatada y paroxística movilidad de arpegios, con los ya personales enlaces de acordes de séptimas disminuídas sobre pedal, que reencontramos en las muy próximas primeras obras maduras del autor, como el Octeto Op. 20, la Sonata Op.6, la Obertura *Sueño de una noche de Verano,* o el Quinteto Op.18.

[192]Transcripción en Finale del Autor.
[193]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 101: Mendelssohn, *Vivace* en Do menor[194]

4.2.4.- Capricho en Fa sostenido menor Op.5

Este Capricho es una obra importante por ser la primera obra publicada para piano solo de Mendelssohn. Fue compuesto en agosto de 1825, luego del viaje a París; es una obra eminentemente virtuosística.

La obra evidentemente fue elegida por Mendelssohn para ser su primera publicación porque une tanto el elemento virtuosístico como una seriedad de concepto en cuanto a su estructura y claramente se separa de las obras pianísticas previas, por tener una estructura mucho más consistente; de hecho vamos a considerar a este Capricho y a las *Siete piezas características* Op. 7 como dos obras que responden a una transición más que presentarnos a un Mendelssohn absolutamente maduro, aunque sin duda ya hay aquí muchos rasgos que tienen que ver incluso con el estilo posterior.

Han habido varios comentaristas de esta obra, ya en la época de Mendelssohn. En su estudio sobre los Caprichos en general para su publicación de transcripciones de Caprichos de Paganini, Schumann destacaba en este Capricho una cualidad clásica y recomendaba vivamente su estudio para todos los pianistas. Más adelante, Rossini, al escuchar a Mendelssohn tocar este capricho, murmuró "esto suena como una sonata de Scarlatti", apreciación que fue repetida por casi todos los comentaristas posteriores. La más explícita es Montserrat Albet cuando dice que es una obra: "temáticamente pobre pero que tiene una transparencia de textura que la unen con rasgos scarlattianos del siglo dieciocho"[195]

[194]Transcripción en Finale del Autor.
[195]ALBET, Monserrat. En *Los grandes compositores* Juan Salvat (ed.). Pamplona: Salvat, 1987, pág. 203.

Esta transparencia no era común en la época y se asocia al conocimiento de la música del Barroco tardío, particularmente de Scarlatti y Bach, pero también de Haendel, aunque habitualmente por el nombre *Capriccio,* en italiano o por otros elementos como pueden ser la rítmica y la velocidad de semicorcheas que recorren el teclado, se lo ha caracterizado como influencia especialmente de Scarlatti.
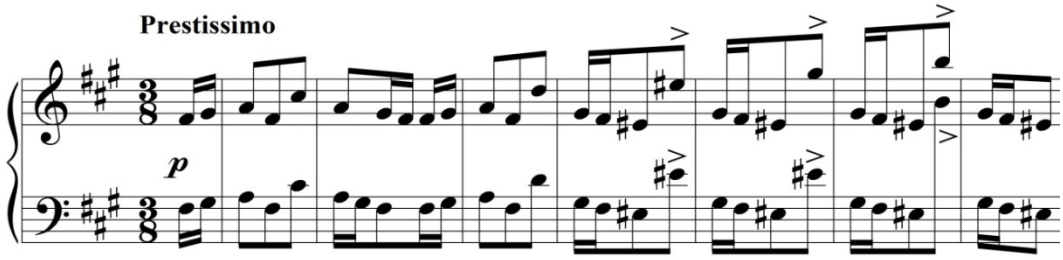
Al final del comentario de la obra en sí se discutirán estos temas.

El *Capriccio* está indicado *prestísimo*, en compás de 3/8, en la tonalidad de Fa sostenido menor. Obviamente que el ritmo indica un rasgo de audacia. Notemos que Mendelssohn más adelante, burlándose de Kalkbrenner, en su segundo viaje a París, diría: "ahora es romántico, ahora compone obras en Fa sostenido menor"[196]. Evidentemente para Mendelssohn ésta siempre significará una tonalidad típica de la época; la usó casi siempre en obras para piano, aunque aquí la pieza no emana melancolía sino más bien es una obra enérgica, vital, impresionante por su velocidad y su brío, de alguna forma es una elección tonal en ese sentido interesante. Fa sostenido menor fue usado por Clementi en la Sonata Op. 25 Nº 3 y no aparece en sonatas de Beethoven ni de Weber y solamente hay un esbozo schubertiano en esta tonalidad. Mendelssohn luego usaría para algunas obras mayores como la *Fantasía* Op.28 y el *Scherzo a Capriccio.*

También la textura, el compás de 3/8 y la utilización de semicorcheas como motor, emanan directamente del tercer movimiento del Cuarteto con piano Op. 3. terminado en enero de ese mismo año, o sea, seis meses antes. De todas formas, siendo detallistas, esta influencia se nota sobre todo en la estructura formal del Capricho, un amplio A–B-A, de ritmo y carácter homogéneo, que se transforma en *moto perpetuo* solamente en la segunda sección, asimilándose más al tercer movimiento del cuarteto.

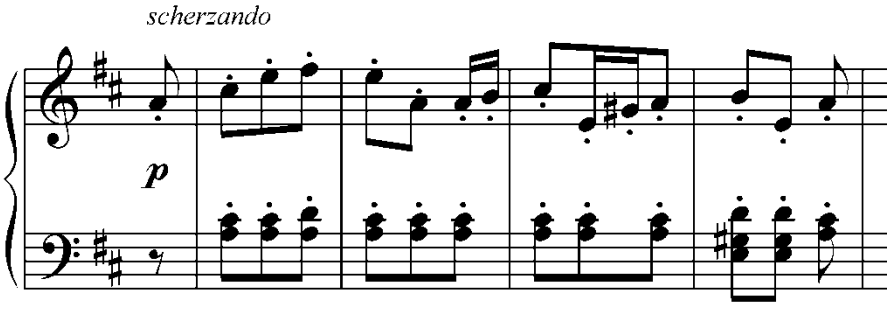
La primera figura parecería ser una unión entre los ritmos de *bourrée* y *giga* barrocos, tremendamente acelerados

[196] SCHONBERG, Harold. *Los grandes pianistas*. Buenos Aires: Vergara, 1990.



Ejemplo 102: Mendelssohn, Capricho en Fa sostenido menor Op. 5[197]

La anacrusa sobre el tercer grado melódico le da un carácter vago en cuanto a la tonalidad porque en lugar de afirmar la tónica se afirma la tercera de la tríada. Luego aparecen los saltos sobre el acorde disminuido; evidentemente parece que Mendelssohn conoce las suites para violoncello o partitas y sonatas para violín de Bach, donde en las *gigas* se presenta siempre el salto como un elemento de virtuosismo y de ampliación armónica. Mendelssohn adapta este rasgo al piano, lo cual es una situación muy personal, más aún tratándose del unísono de ambas manos, que le da a la textura una especie de buscado arcaísmo. También los acentos en el tercer pulso muestran una dicotomía, porque a pesar de estos consabidos arcaísmos estos acentos y la insistencia rítmica más bien son de índole weberiana; Weber aporta el carácter 'scherzante' y 'capriccioso' a este tipo de ideas desde obras como la Sonata Nr. 3 en Re menor.



Ejemplo 103: Weber, Sonata en Re menor Op.49 – Tercer movimiento[198]
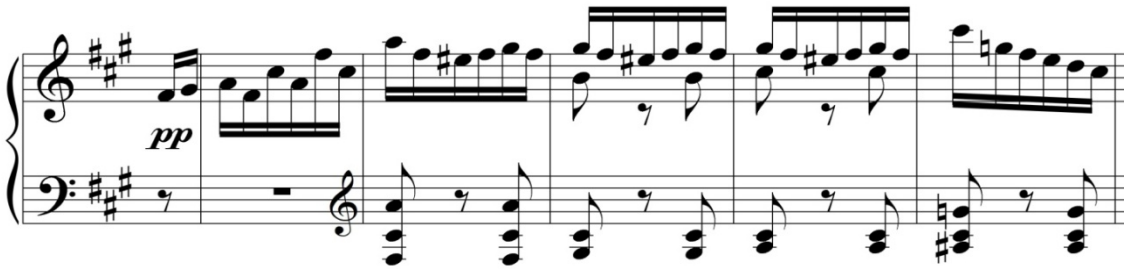
Notemos que la anacrusa de dos semicorcheas – corchea será la base para varias obras de Mendelssohn entre ellas el famoso Rondó caprichoso, unos años posterior, ya

[197]Transcripción en Finale del Autor.
[198]Transcripción en Finale del Autor.

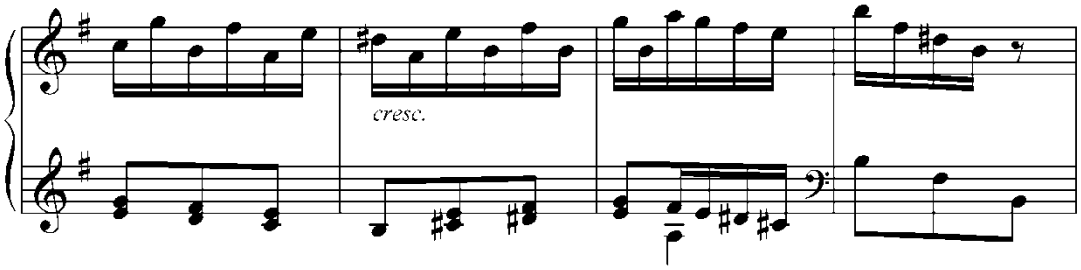
texturado de una manera enteramente personal. Aún así, este unísono junto con estos saltos podía aparecer como algo muy audaz para el momento.

Cabe destacar que la figura inicial, el tema, está realizada como en espejo rítmico, primero como anacrúsico y después como tético, lo cual le da ese sentido de caprichoso que Mendelssohn sugiere en el título.

El consecuente, una tirada de terceras quebradas descendentes sobre un bajo ascendente de la tónica de Fa sostenido menor, obviamente se refiere a la *courrante* de carácter italiano que vemos tantas veces en obras de Bach o Scarlatti.
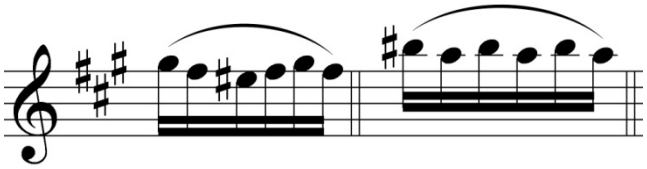


Ejemplo 104: Mendelssohn, Capricho en Fa sostenido menor Op. 5[199]



Ejemplo 105: Domenico Scarlatti, Sonata en Mi menor[200]
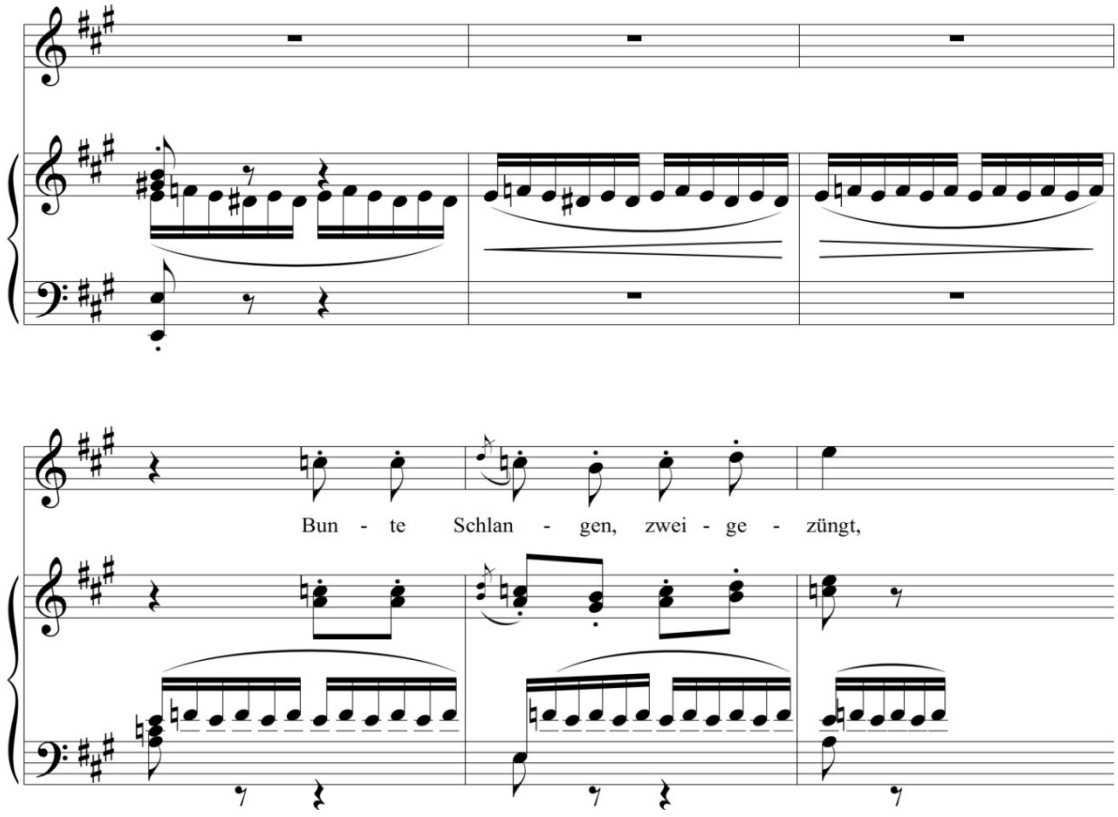
De ahí en adelante, estos dos elementos avanzan de una forma asimétrica, es decir, las semicorcheas asumen el rol de generar una serie de progresiones y se hacen cargo de la tríada, que era parte de la primera figura de *bourrée*, y acá Mendelssohn trae del Cuarteto con piano Op. 3 la figura de bordadura como motor de un movimiento

[199]Transcripción en Finale del Autor.
[200]Transcripción en Finale del Autor.
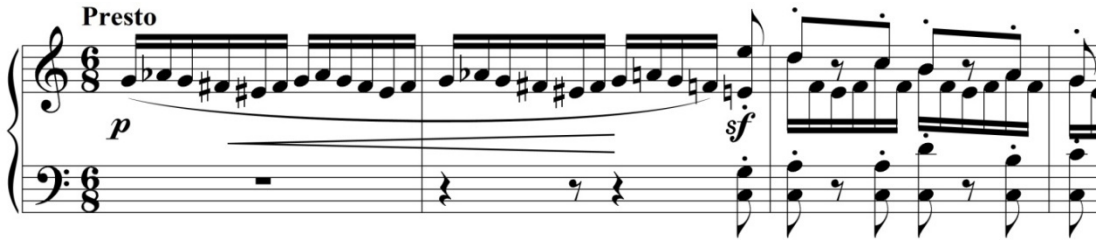


Ejemplo 106, Mendelssohn: Cuarteto con piano Op. 3 – Tercer movimiento[201]

Este tipo de *moto perpetuo* alcanzará toda la madurez del compositor en una intervalica cada vez más reducida para recrear un mundo asociado por él mismo a lo feérico. Por ejemplo, en *Sueño de una noche de verano*, cuando en el N° 3, *Lied der Elfen*, se hace referencia al conjuro de las hadas ahuyentando a las "serpientes coloridas de dos lenguas" para asegurar el sueño de Titania:
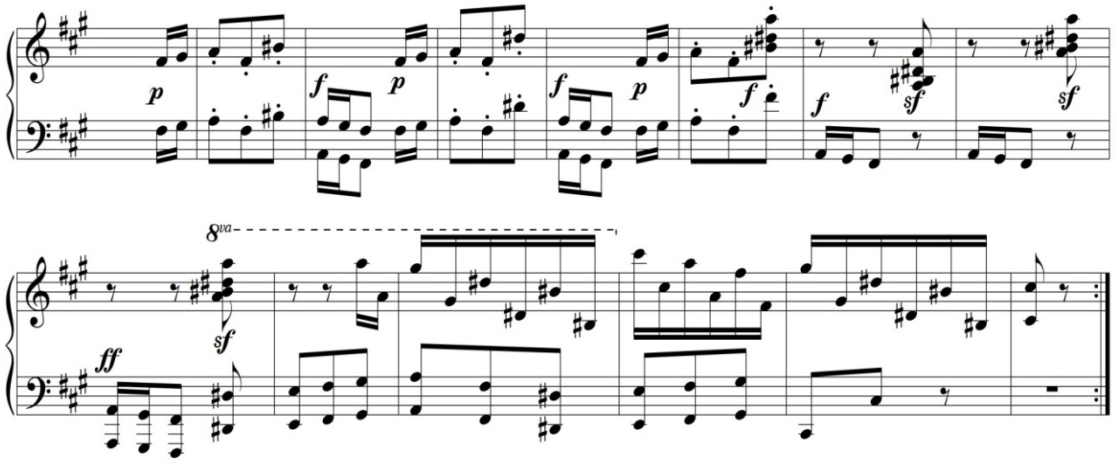


Ejemplo 107: Mendeolssohn, *Sommernachtstraum* Op.61 (1843)[202]

[201]Transcripción en Finale del Autor.
[202]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 108: Mendelssohn, *La hilandera* Op.67 N°4 (1844)[203]

Luego tenemos una serie de progresiones descendentes que nos llevan a Do sostenido menor. Allí se plantea de nuevo el material temático reinterpretado armónicamente y, de una forma realmente audaz para el joven compositor de dieciséis años, Mendelssohn amplía el registro al máximo posible para el virtuosismo de la época generando grandes saltos de registro antes de hacer la figura que antes teníamos en terceras quebradas ahora en octavas y en Do sostenido menor:
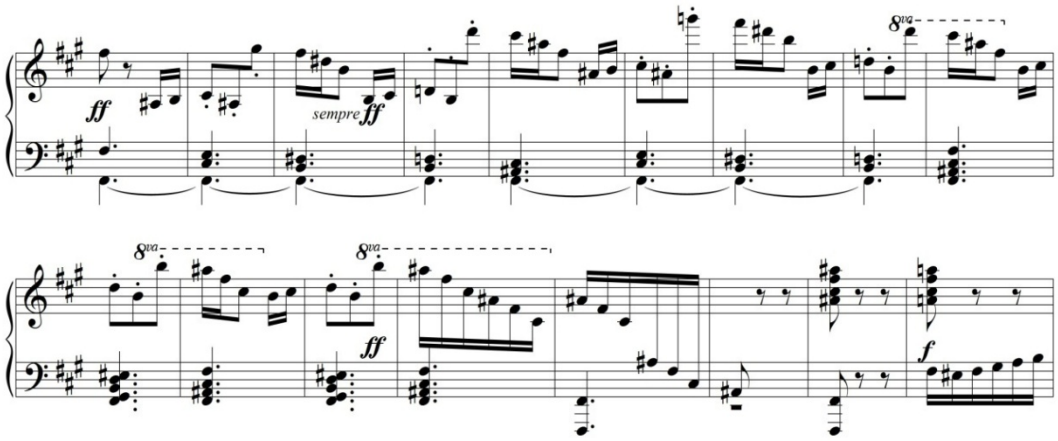


Ejemplo 109: Mendelssohn, Capricho en Fa sostenido menor Op. 5[204]

Evidentemente este sector A está planteado en una falsa barroquización y puede presentarse como uno de los primeros gestos en este sentido de la obra de Mendelssohn plenamente conseguido.

[203]Transcripción en Finale del Autor.
[204]Transcripción en Finale del Autor.

A partir de allí tenemos una evolución del material poco trabajada pero que mantiene el carácter; mayormente se basa en repeticiones de la figura y modulaciones: por lo general, se repite la misma estructura de frase del inicio con saltos de registro pero básicamente en un sentido progresional netamente barroco, pasando por Re, Sol, La menor, Si menor y allí llegando sorpresivamente a Fa sostenido menor, en contrapunto en la mano izquierda con el motivo inicial y la derecha las semicorcheas en *moto perpetuo*. Luego se reexpone tal cual y el mismo proceso que observábamos anteriormente resuelve en Fa sostenido menor. En esta resolución aparece la disposición de una *coda* sobre pedal de Fa sostenido y cromatismo descendente sobre esa tónica. Evidentemente este uso ya empieza a ser un elemento personal del estilo de Mendelssohn, elaborado a partir de estudios de contrapunto; en cuanto a los grados de recorrida (la subdominante mayor y menor y la tónica de picardía); es el elemento más mendelssohniano en cuanto a lo armónico que tenemos hasta este momento.

También de una gran modernidad se presenta la mano derecha, que sobre esta armonía desarrolla la figura inicial con grandes saltos que pasan la doble octava entre el primero y el segundo segmento rítmico de la figura inicial.
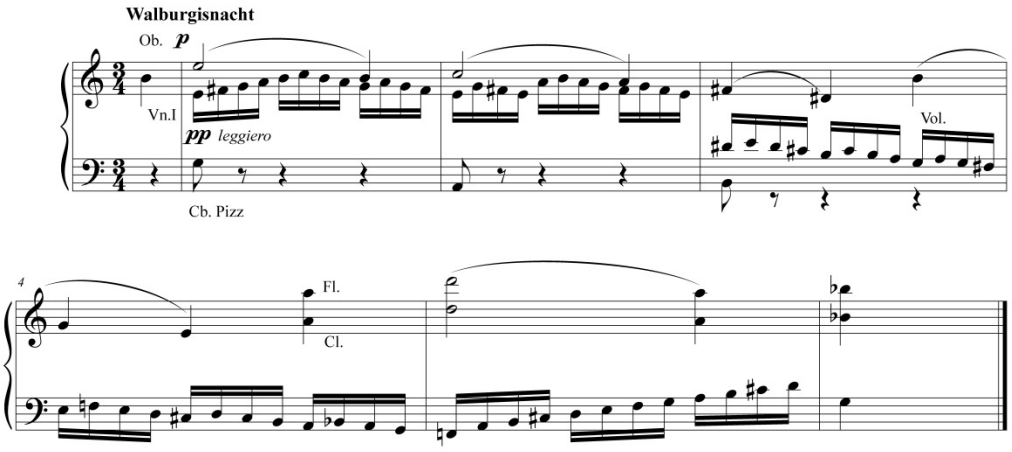


Ejemplo 110: Mendelssohn, Capricho en Fa sostenido menor Op. 5[205]

Cuando la pieza, en esta *coda*, resuelve en Fa sostenido Mayor, se afirma este acorde y en seguida el de Fa sostenido menor y, sobre eso, empieza a aparecer una figura constante

[205]Transcripción en Finale del Autor.

de escalas ascendentes y descendentes sobre el primer tetracordio de Fa sostenido menor y bordadura que va a recorrer, a la manera de estudio, toda la sección B del Capricho.

Esta sección, por un lado, es más académica por la utilizacion de contrapunto trocado e imitativo, (Rosen habla de la fuga vacía, como un elemento típico del Romanticismo ya planteado aquí por Mendelssohn)[206]. O sea, el elemento de una especie de cantus firmus sobre esta figura de semicorcheas, que se reproduce a la quinta y sobre el cual hace un falso contra sujeto; luego se transforma en acordes y se cierra con la misma fórmula cadencial, ahora en la mayor, que se cerraba la *coda* de la sección A. Pero en realidad la extrema velociadad de la obra, el fluir de semicorcheas en la mano izquierda, la oposición violenta de todalidades, generan un sonido que será elaborado por el autor con más pericia en breve, en cuanto quiera expresar imágenes de vigor macabro, como lo demuerta la relación existente entre esta música y las de el *Hexenlied* (Canto de las brujas, 1828, con texto de Hölty) y de la Obertura de la balada *Die erste Walpurgisnacht* de Goethe
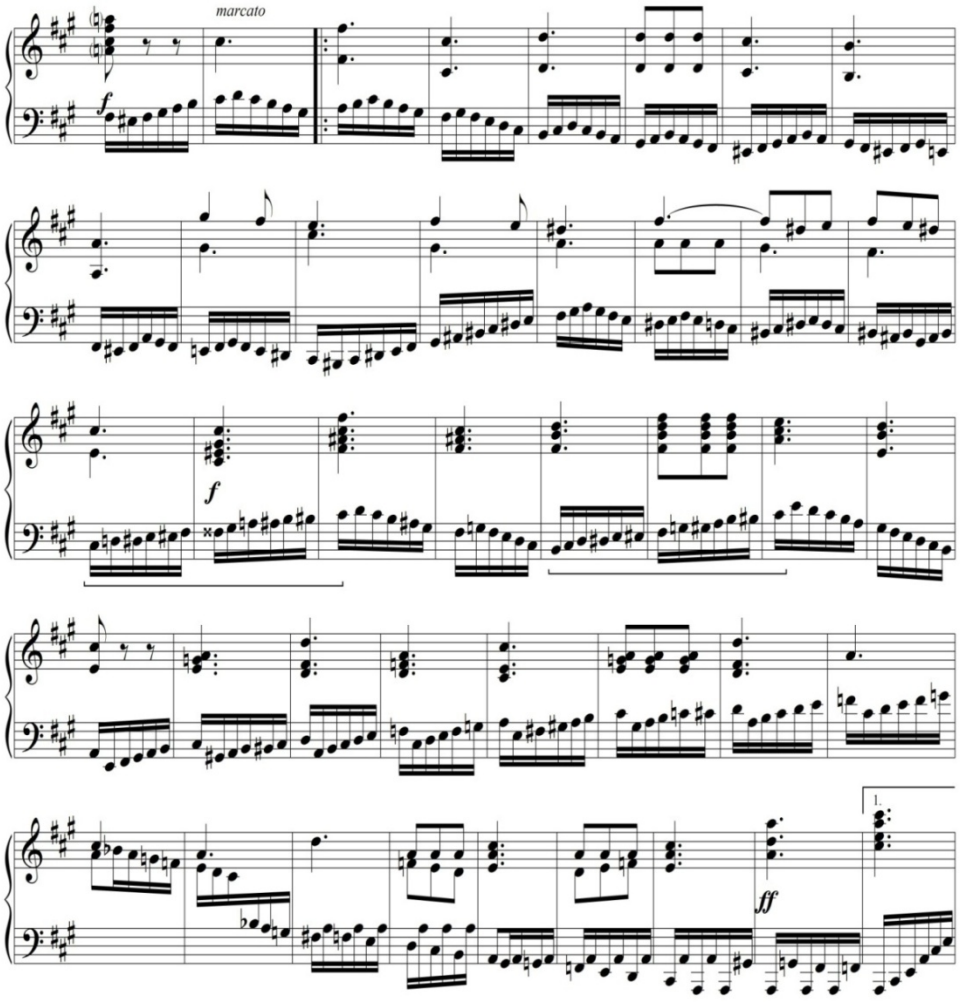


Ejemplo 111: Mendelssohn, *Die erste Walpurgisnacht*[207]

El fermento de originalidad presenta la característica mendelssohniana de fusión de estilos y la capacidad que Mendelssohn tenía de hacer aparecer a una técnica realmente severa como volátil y fantástica en un clima romántico; asi, el *cantus firmus* fugado en la mano derecha aparece como amenazador en sus notas largas, pero incluye el ritmo de

[206] ROSEN, Charles. *La generazione romantica*. Milano: Adelphi Edizioni, 1997, p. 686.
[207] Transcripción en Finale del Autor.

corcheas *staccato* en un gesto danzante, mientras las semicorcheas se oponen sin mezclarse con él, confiriendo un elemento casi paisajítico, si tenemos en cuenta las relcaiones de estos procedimientos con los que el mismo compositor utilizará en las obras aludidas, tomando en consideración los textos que las inspiraran.
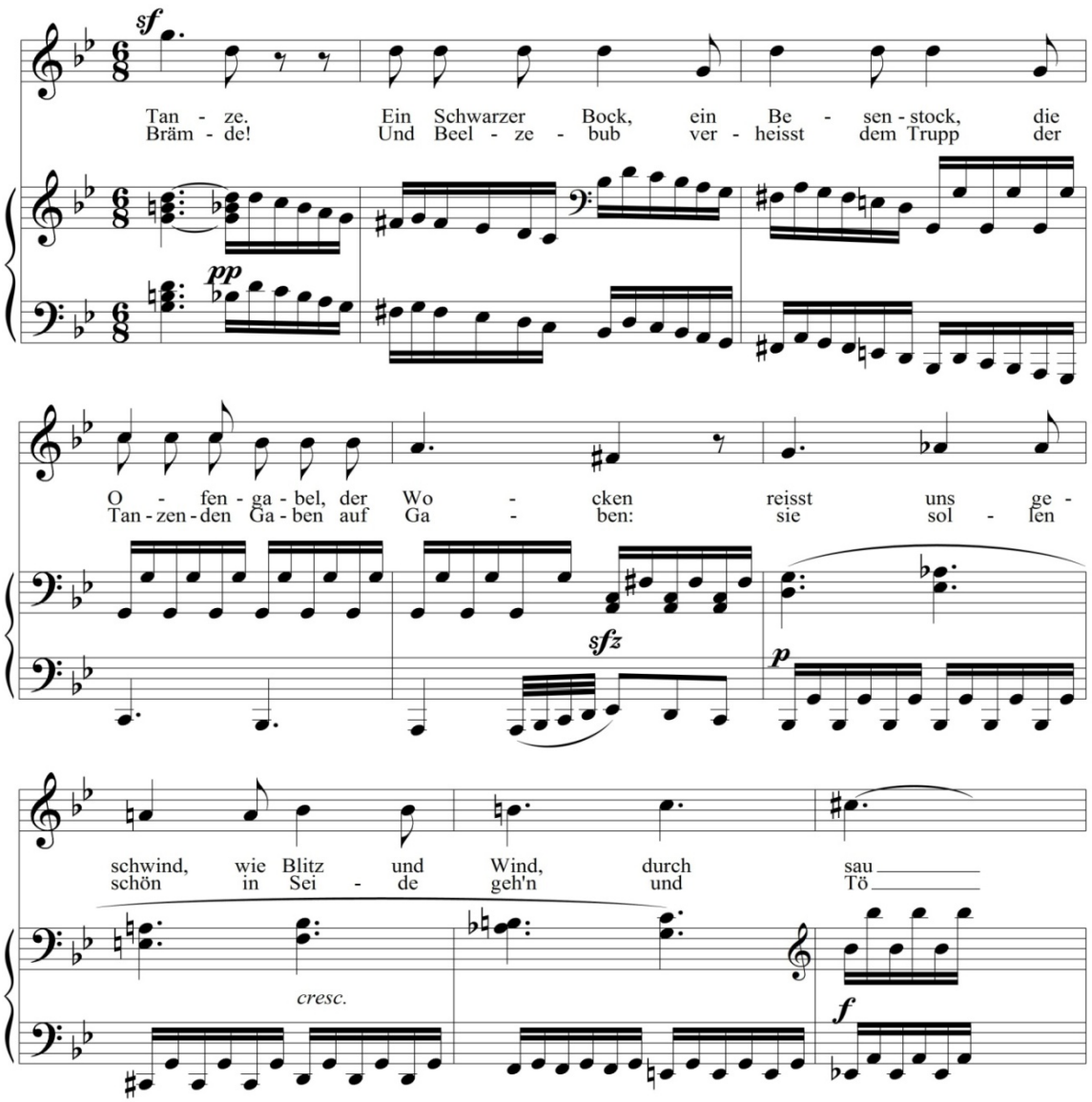


Ejemplo 112: Mendelssohn, Capricho en Fa sostenido menor Op. 5[208]

Por su parte, el fantástico texto de Hölty genera este tipo de música vigorosa. El fermento romántico se apoderaba del autor desde este perído:

"Un carnero negro,
un palo de escoba,
el tenedor del horno, la rueca
nos arrastra rápido,

[208]Transcripción en Finale del Autor.

como el relámpago y el viento,
silbando por el aire a la montaña de las brujas!"



Ejemplo 113: Mendelssohn, *Hexenlied* Op. 8 N° 8 (1828)[209]

En conjunto, en este Capricho, el contraste ten brusco entre Fa sostenido Mayor y menor, los dos acordes que inician la sección y luego, la unión de estas semicorcheas constantes a manera de estudio que presentan cromatismos, bordaduras, con esta especie de fuga en la mano derecha, crean un efecto ya plenamente romántico..

[209]Transcripción en Finale del Autor.

La segunda parte de este sector se inicia con el movimiento contrario, en una demostración de sapiencia contrapuntística porque también el acompañamiento o las contrafiguras aparecen en movimiento contrario e incluyen la arpegiación, que no había aparecido hasta ese momento.

No obstante, no es casual que en una obra en la misma tonalidad pero cinco años posterior, la Fantasía Op.28, Mendelssohn depure esta técnica y la haga aparecer como más atmosférica que puramente intelectual.

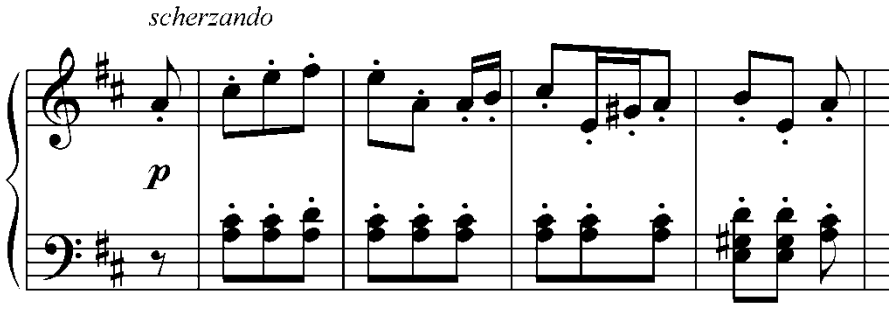
Toda la textura evidencia el conocimiento de las obras de Scarlatti, al menos en lo que tiene que ver con la textura y el ritmo de danza que Mendelssohn adopta.

Esta sección central avanza también por progresiones, presentando esta mezcla de *scherzo*, *étude* y fuga, muy sorprendente, destacada por Rosen[210]. El fragmento se corona con la reaparición de la tónica de Fa sostenido con los dos temas combinados en movimiento contrario y directo (otro*tour de force*) y nuevamente la cadencia expandida con descenso cromático aparece como cierre.

Ahí se produce la reexposición de la sección A, que es idéntica y, antes del final de la obra, hay una reaparición de la sección B para armar una *coda* triunfante donde lo que prevalece es el elemento virtuosístico de *étude*, ahora con arpegios y terceras quebradas en el ámbito de décima e incluso de duodécima, de aperturas.

A último momento, de forma sorpresiva, aparece un ritmo prácticamente valseado del bajo (como una aparición acórdica en una pieza predominantemente contrapuntística) para enfatizar la tonalidad de Fa sostenido Mayor que cierra la obra en un arpegio ascendente de gran expansión. En la Sonata Op.49, Weber utiliza una rítmica similar a la que plantea este Capricho, pero el acompañamiento es netamente acordico.Estos acordes ritmados es el rasgo de Weber que Mendelssohn usa como gesto de modernidad incorporándolos desde ahora a su estilo y, en este caso, enfatizando más la armonía, generando un *fortíssimo* grandioso antes cerrar la obra:

[210] ROSEN, Charles. *La generazione romantica*. Milano: Adelphi Edizioni, 1997, p. 686.



Ejemplo 114: Weber, Sonata en Re menor Op.49 – Tercer movimiento[211]

El final llega en un arpegio de Fa sostenido Mayor que recorre todo el teclado y donde el tema se plantea en imitación rítmica de notas repetidas sobre la tríada de Fa sostenido Mayor.

El Capricho termina abruptamente, casi cortado con una navaja, como para no dejar dudade la impresión de una visión momentánea que desaprece bruscamente, más allá de su intención virtuosística.

4.2.5.- Siete Piezas características Op.7

Las *Piezas características* Op. 7 fueron compuestas entre 1824 y 1826. Esta obra representa para nosotros el ejemplo pianístico mas evidente de la transición mendelssohniana entre la época realmente juvenil y la primera madurez.

Es una obra importante, ya que en estos siete números Mendelssohn explora una serie de gérmenes musicales de su propio estilo y de sus compositores modélicos para estas piezas: Bach, Beethoven, Scarlatti y Haendel.

Resulta notable el hecho de que la obra haya suscitado muy diversas y contradictorias actitudes de sus estudiosos y críticos en cuanto a su valoración cualitativa. Algunos no dudan (como Charles Rosen) en hablar de uno de los logros más exitosos de la obra pianística de Mendelssohn, mientras que Meretrier se refiere a un Mendelssohn dubitativo entre el pasado y el futuro. El estudioso Wolfgang Dinglinger demuestra cómo este ciclo alterna entre estilos históricos muy separados y reconoce en un grupo la expresión barroca

[211]Transcripción en Finale del Autor.

de Bach y Haendel –en las piezas Nos. 1, 3 y 6-, mientras que a otro lo encuentra como moderno, es decir, contemporáneo, a las obras en estructura de primer movimiento de sonata –las Nos. 2, 4 y 7- y pone a la Gran Fuga – la Nº 5- como un puente entre los dos grupos, ya que su inspiración parte de la fuga final de la Sonata Op. 110 de Beethoven, compuesta en una estructura de fuga por aceleración, como Beethoven insinuó y Mendelssohn desarrolló a partir de este trabajo.

Por otra parte, en el comentario que Schumann hace en 1834 con agudo ojo crítico, marca acerca de las *Piezas características*:

> "son sólo una interesante contribución al conocimiento del desarrollo de este joven que, en ese momento poco más que un niño, jugaba con las cadenas de Bach y de Gluck, aún cuando en la última pieza se puede ver una verdadera anticipación de el Sueño de una noche de verano".[212]

También en sus recuerdos sobre Mendelssohn, Schumann se refiere a un comentario que éste le hiciera hacia el final de su vida en el cual le confiesa que: "no quiero saber mucho sobre las Piezas características, porque todavía me encontraba demasiado lleno de Bach y Haendel en esa época".[213]

En otros tratados acerca del piano, como el de Rattalino no es mencionada la obra, mientras que en algunos otros trabajos, como el de Friskin Freundlich, son mencionados como interesantes nada más que algunos números. Es curioso que, además, cuando se mencionan algunos números importantes, discrepan totalmente los comentaristas al hacer la elección. Vamos a tratar de echar un poco de luz sobre esta obra la cual, siendo muy relevante en el desarrollo de Mendelssohn, nos parece netamente transicional hacia el que consideramos primer logro importante en su producción pianística: la Sonata en Mi Mayor, Op. 6.

Como Karlheinz Köhler detalla claramente y resalta Larry Todd, las piezas fueron escritas entre 1824 y 1826, aunque la publicación tardía de la colección, a fines de 1827 o comienzos de 1828, hizo a veces pensar que la obra había sido rematada en ese año. Las fechas de la obra demuestran que la primer pieza en componerse fue la Nº 2, en Si menor, y la última, claramente la Nº 7, conclusión que sacamos desde la marca estilística; aún así, la

---

[212] SCHUMANN, Robert. *Gli scripti critici*. Prefazione de Piero Rattalino. Milano: Ricordi, 1991. La traducción pertenece al Autor.
[213] Op. cit. La traducción pertenece al Autor.

pieza Nº 1, por ejemplo, y la Nº 4, son de comienzos de 1826, o sea que probablemente esas son las tres últimas piezas que Mendelssohn escribió.

Monserrat Albet en su comentario, breve pero profundo, sobre la obra para piano de Mendelssohn, claramente destaca que las *Piezas características* tienen una importancia capital en el desarrollo de la pieza para piano romántica, al ser una de las primeras colecciones de piezas que llevan títulos en alemán en cada una de ellas, los cuales reflejan el carácter, la expresión, que cada una emana.

> "La colección, es a la vez barroca y a la vez sentimental, porque cada pieza exhala un estado anímico más allá de basarse claramente en modelos de las danzas binarias de la suite barroca o del preludio y fuga"[214]

También destaca la modernidad de la última pieza. Albet se demuestra como claramente perceptiva de la cualidad de este conjunto.

Nosotros podemos agregar que además de ser importante por sus títulos, lo es en la producción de Mendelssohn por se la primera colección de piezas breves que encara; de hecho, la dedicatoria a su maestro de piano Ludwig Berger, que lleva este Op. 7, no constituye un dato menor, dado que Berger es saludado por Schumann en varios artículos como un maestro de la pieza breve, como destaca Schumann en un artículo sobre las obras de Ludwig Berger:

> "para realizar pequeñas piezas, espiritualmente concentradas, y también para gozarlas, es necesario, obviamente, poseer una mayor fuerza representativa y respectivamente, una mayor concentración para la escucha". [215]

Estos conceptos se refieren en general a los estudios y a las colecciones de piezas cortas de dicho autor, destacando que dio lo mejor de sí en esas obras breves más que en las obras más amplias. También Schumann recuerda acerca de Berger que "era un artista escrupuloso casi hasta la hipocondría, que limaba por años una simple obra sin decidirse a publicarla", reconociendo en él "una notable naturaleza poética"[216].

Evidentemente, Mendelssohn hereda de su maestro de piano alguna de estas características. Por otra parte, Berger también constituyó un elemento liberador -ya nos

[214] ALBET, Monserrat. En *Los grandes compositores* Juan Salvat (ed.). Pamplona: Salvat, 1987, pág. 203.
[215]SCHUMANN, Robert. *Gli scripti critici*. Prefazione de Piero Rattalino. Milano: Ricordi, 1991. La traducción pertenece al Autor.
[216] Op. cit. La traducción pertenece al Autor.

hemos referido al hecho de que el método de enseñanza de Berger se basaba fundamentalmente en los estudios de Clementi y en la sonatas de Beethoven- y esta dedicatoria a Berger por ello no deja de ser emblemática: una colección de piezas cortas, con un carácter definido en este caso en palabras. En las siguientes colecciones de Mendelssohn ya no tendrá nunca más una indicación tal; serán las *Romanzas sin palabras*en un caso o los *Caprichos* en otros, donde Mendelssohn dará un paso personal en la dirección que iniciara en su homenaje a Berger, pero aún así, esa escrupulosidad, ese trabajo de pulido que Mendelssohn desarrolló en todas sus obras, muestran la impronta que Berger dejó en su temperamento artístico.
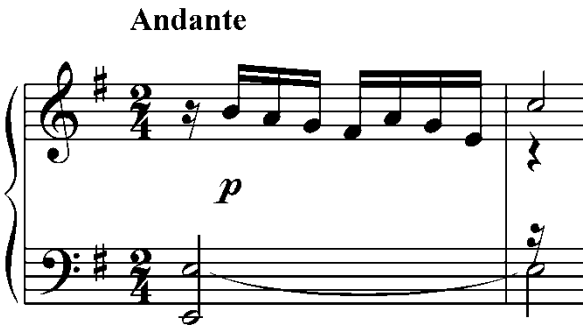
La división de Dinglinger en piezas antiguas y modernas creemos que es bastante superficial; no la negamos en cuanto al aspecto externo de las piezas, en su inspiración melódica y formal, pero sí en el hecho de que justamente algunas de las piezas de inspiración más antigua revelan aspectos más modernos de la personalidad armónica, melódica y gestual de su autor, mientras que algunas piezas que él llama modernas, en forma sonata, son casi epigonales de una forma más clara de modelos precedentes. En ese sentido coincidimos con Rosen al destacar algunos sutiles cambios de expresión, algunas transmutaciones en cuanto a lo que es la expresión tradicional en una pieza barroca o clásica y la transformación sutil en Mendelssohn. . Aquí tenemos que saludar a Rosen como un observador profundo de la naturaleza mendelssohniana al llamarlo “el maestro de la sutileza, donde la sutileza y el detalle terminan siendo lo fundamental”.[217]

Pieza Nº 1:

El título que lleva es *Sanft und mit Empfindung* (“Dulce y con sensibilidad”). La pieza está datada en junio de 1826, con lo cual consideramos que es una de las últimas de este ciclo. Rosen la toma como modelo para demostrar todo lo que había aprendido Mendelssohn del estudio de Bach pero cuán distinta era su sensibilidad. La primera frase evidentemente está estructurada en forma de danza binaria que recuerda el espíritu de una

[217] ROSEN, Charles. *La generazione romantica*. Milano: Adelphi Edizioni, 1997, pàg. 587. La traducción pertenece al Autor.

alemande aunque la estructura instrumental más bien parece ser la de una invención a tres voces; esta primera sección es de nueve compases, y la segunda es de quince, más una *coda*.



Ejemplo 115: Mendelssohn, Pieza característica Op. 7 N° 1[218]

La primera sección va de Mi menor a Si Mayor; en la estructura tonal, Rosen destaca la habilidad de Mendelssohn que parece ir hacia el final de la frase a Sol Mayor, cambiando súbitamente en la última fracción del compás hacia el Si Mayor de conclusión. Rosen sostiene que posiblemente esto lo toma Mendelssohn de sus conocimientos estructurales de la tonalidad de Haydn, pero marca como un aspecto personal la no llegada a Si Mayor sino el camino tonal que continúa de este Si Mayor hacia el retorno del tema en Mi Mayor con dominante cuando continúa la obra.

En esta primera frase, se presenta un motivo descendente, característico quizás de las invenciones de Bach, incluso en cuanto a las obras en Mi menor de Bach –como la Toccata en Mi menor- pero hay que destacar de inmediato que el compás tres y el compás siete, por ejemplo, tienen el aspecto fundamental de la romantización del estilo bachiano que Mendelssohn propone, sobre todo en el tratamiento de las disonancias y su armonización, siguiendo un patrón contrapuntístico, pero aún así, lleno de sugerentes toques e inclusive acompañadas por signos dinámicos y expresivos clarísimos; en el compás tres se destaca la apoyatura sobre el acorde de segundo grado en la melodía, lo cual la torna a una expresividad netamente romántica, y lo mismo pasa en el compás siete, donde cada nota de la melodía, en *ritenuto*, está tratada con una armonización diferente, anticipando el trabajo
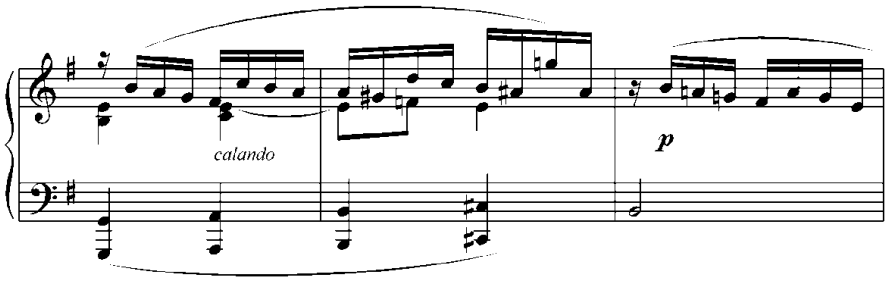
[218]Transcripción en Finale del Autor.

que Mendelssohn va a realizar casi veinte años más tarde en las *Variaciones serias* Op. 54. Así mismo, las repeticiones melódicas que observamos en los compases cinco y seis representan una característica del estilo mendelssohniano que se puede observar tanto en obras arcaizantes –como los Preludios y Fugas para órgano- como en obras de inspiración netamente romántica como la Obertura de *Las Hébridas* Op. 26.

La segunda sección de la pieza abre con una melodía estupendamente expresiva (en palabras de Rosen), pero llevada en forma tradicional, donde ya tenemos que destacar el contrapunto conducido en forma romántica por su armonización cromática y llena de falsas relaciones (en el episodio que comienza al final del compás diez y se mantiene por varios compases de modelo y progresión). También es digno de notar el trabajo que realiza sobre las terceras de color (a partir del compás dieciséis), un efecto nada bachiano y sí mucho más cercano al tipo de orquestación de Mendelssohn de dobles clarinetes.

La vuelta a la tonalidad principal, que se inicia en el compás diecinueve con una reducción de la escritura pianística y sugerentes retardos de segunda, se muestra para Rosen como el momento más importante de la pieza al decir que desde el compás veinte en adelante Mendelssohn revela su lado más personal:

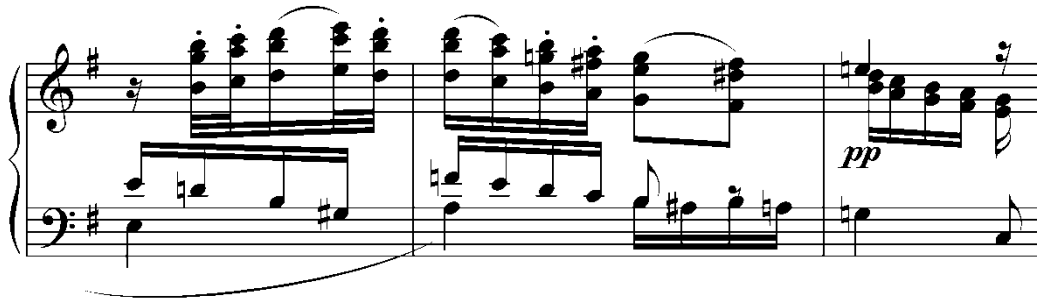
> "parecen repetirse los compases iniciales, pero la verdadera y real repetición está diferida: repitiendo las primeras cuatro notas de la pieza la música se mantiene en el borde de la reexposición con una secuencia ascendente la cual, en manos de cualquier otro compositor, habría llevado al momento dinámicamente culminante, pero que en este caso se extingue en un calando· En el momento en que el bajo se hace más pesado, donde la tesitura es más densa y la armonía y la melodía son más expresivas y dramáticas, la dinámica aparece paradójicamente más suave y el tiempo más lento: este es el arte de Mendelssohn en el vértice de su refinamiento y de su peculiaridad"[219]



Ejemplo 116: Mendelssohn, Pieza característica Op. 7 N° 1[220]
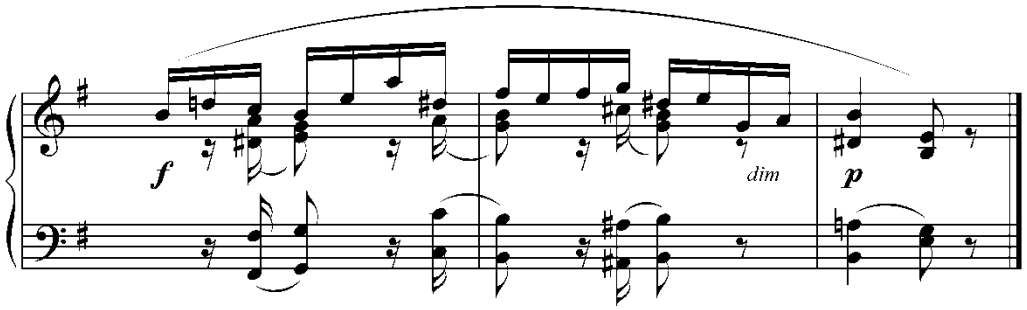
[219]ROSEN, Charles. *La generazione romantica*. Milano: Adelphi Edizioni, 1997, pág. 686. La traducción pertenece al Autor.
[220]Transcripción en Finale del Autor.

Coincidimos planamente en que, en esta pieza de inspiración bachiana, Mendelssohn explora sus aspectos personales. Lo mismo sucede en la *coda* de diez compases, donde la instrumentación casi brahmsiana de la frase secundaria en sextas y octavas da un aspecto aún más nostálgico.



Ejemplo 117: Mendelssohn, Pieza característica Op. 7 N° 1[221]

También vamos a destacar que el remate de la pieza –en el compás treinta y uno, treinta y dos y treinta y tres- aparece como un recitativo altamente disonante (notemos la marcación del acorde de séptima mayor) en estilo de un *recitativo accompagnato* incluido en una pieza en forma de danza; es decir, Mendelssohn inicia ya esta especie de reconstrucción del pasado totalmente fantasiosa y romántica.



Ejemplo 118: Mendelssohn, Pieza característica Op. 7 N° 1[222]

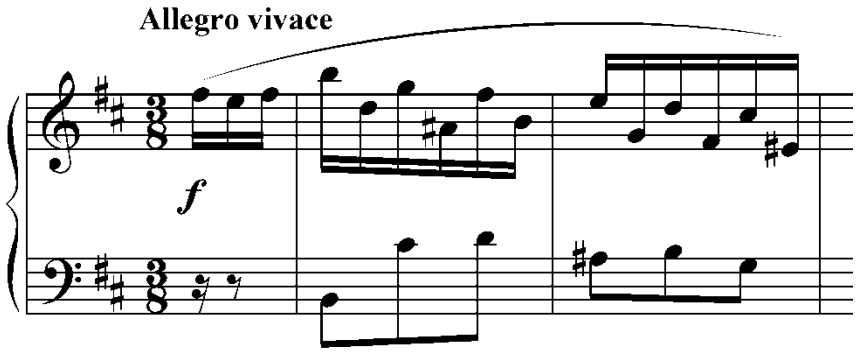
Creemos que este tipo de pieza, estas páginas de las cuales luego Mendelssohn retoma en sus grandes ciclos polifónicos, su música sacra y momentos orquestales (como el Andante de la *Sinfonía Refoma*) son el tipo de fragmento mendelssohniano de unión con la

[221]Transcripción en Finale del Autor.
[222]Transcripción en Finale del Autor.

historia, que después maracrá una cierta impronta en el Schumann de algunos números lentos de la *Kreisleriana*, o en la manera de cómo tratar el contrapunto expresivo, situación que se reitera en Brahms, en Reger, o en otros compositores de la línea alemana posterior. Mendelssohn sacará provecho fructífero de estos estudios en obras posteriores, pero sin duda esta primera pieza aparece a la vez como de inspiración antigua y de gran modernidad e interés.

Pieza Nº 2:

Mit heftiger Bewegung ("Con movimiento agitado"). Esta segunda pieza, en Si menor, presenta una rítmica de *corrente*italiana. Para Méretrier simboliza una asimilación del estilo de Scarlatti, poniéndolo como antecesor de la rítmica de los *scherzi* mendelssohnianos en pie ternario–de hecho su compás es 3/8- y destacando así mismo la manera en que de ese tipo de *corrente* italiana deriva precisamente el *scherzo* ternario de Mendelssohn, refiriéndose concretamente a obras como el *Rondó caprichoso* Op. 14 o el *scherzo* de *Sueño de una noche de verano* Op. 61.
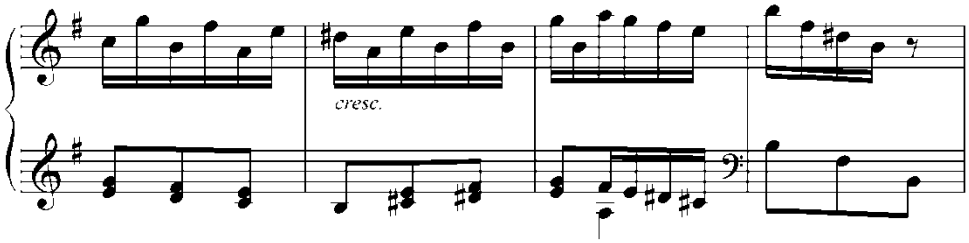


Ejemplo 119: Mendelssohn, Pieza característica Op. 7 N° 2[223]

Siendo una de las primeras piezas escritas de la colección, presenta un estilo cercano al desarrollado en el *Capricho* Op. 5. Aún así, la obra nos resulta mucho más convencional en su pianismo, en sus texturas, que parecen mucho más densas que lo que el estilo inicial

[223]Transcripción en Finale del Autor.

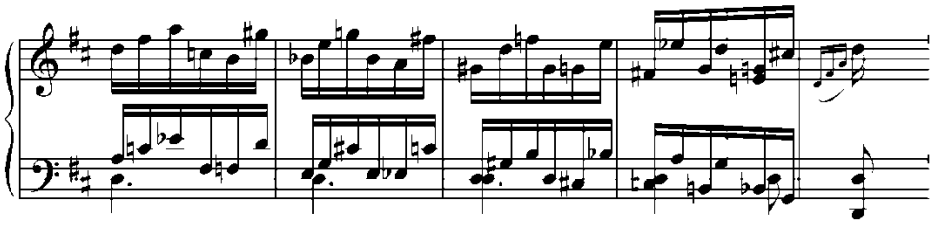
sugiere. Por otra parte, la escritura pianística también es menos original, cercana a los estudios de Cramer o del *Gradus ad Parnassum* de Clementi de derivación scarlattiana:



Ejemplo 120: Domenico Scarlatti, Sonata en Mi menor[224]

Es más bien un estudio que una verdadera pieza característica en cuanto a la expresión. Esto no niega las insinuaciones de Méretrier pero sí las coloca en un punto más relativo. Creemos que esta pieza se sitúa en un plano inferior en cuanto a la inspiración y personalidad del joven músico, prueba fehaciente de que la apreciación de Dean de que ésta pertenecería al género moderno ya que presenta una forma de sonata condensada, no parece ser muy feliz ya que no tiene nada que ver el lenguaje utilizado en relación a la forma; por ello no correspondería llamarla moderna por su estructura formal dado que para 1824, o 1828, cuando fue la obra publicada, no revela para nada una intención moderna del compositor ya que, como marca Schumann, en lo referente a la expresión, al carácter de una pieza corta, ésta parece un tanto académica.

Aún así, el sector de cierre presenta dicotomías propias de esta transición que creemos detectar en este grupo de obras: la aglomración de cromatismo y ritmo motórico bruscamente lleva el discurso a un sonoridad cargada contraria al planteo inicial:



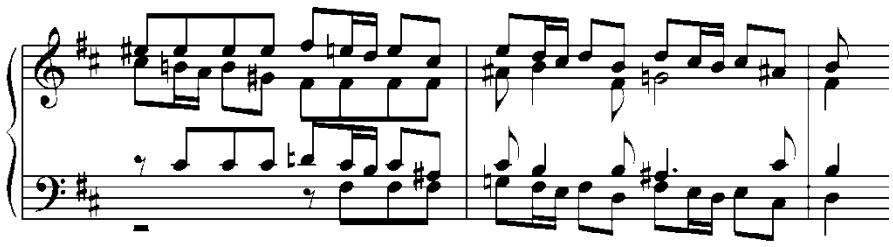
Ejemplo 121: Mendelssohn, Pieza característica Op. 7 N° 2[225]

[224]Transcripción en Finale del Autor.
[225]Transcripción en Finale del Autor.

Pieza Nº 3:

Es una fuga en 4/4 (*Kräftig und feurig*, "Poderoso y fogoso") saludada por Méretrier como "una fuga exenta de academicismo" y que a nosotros nos parece que, en comparación a otros fragmentos de Mendelssohn en estilo contrapuntístico, es exactamente lo contrario: la inspiración aquí es Haendel, como lo demuestra la impronta rítmica del sujeto, con el característico ritmo de cabalgata haendeliano; baste recordar cualquier fuga veloz de las seis fugas para teclado de Haendel o los fragmentos en fuga de las ocho suites para clave, y también, por qué no, recordar los coros de los oratorios que Mendelssohn conocía profundamente, para darnos cuenta de ello.

Luego aparece la segunda parte del sujeto, también en estilo haendeliano, de carácter motorístico, lo cual le da una característica rítmica de *moto perpetuo*. Aún así, en el orden tonal, en el pianístico y en el rítmico, tiene poquísimas implicancias personales; solamente parecería (y en esto estaríamos de acuerdo con Schumann) una obra muy cercana al estilo 'antiguo':



Ejemplo 122: Mendelssohn, Pieza característica Op. 7 N° 3[226]

Podríamos destacar algunos aspectos que Mendelssohn va a mantener más adelante. Esta rítmica de cabalgata (corchea - dos semicorcheas - corchea) le va a ser propia, pero siempre dentro de una textura o más ligera o más pesado; acá está como a medio camino, prácticamente sin una elaboración o con una elaboración incipiente con respecto a la que Mendelssohn llega a hacer con estos ritmos haendelianos que van a ser parte constitutiva de su lenguaje.

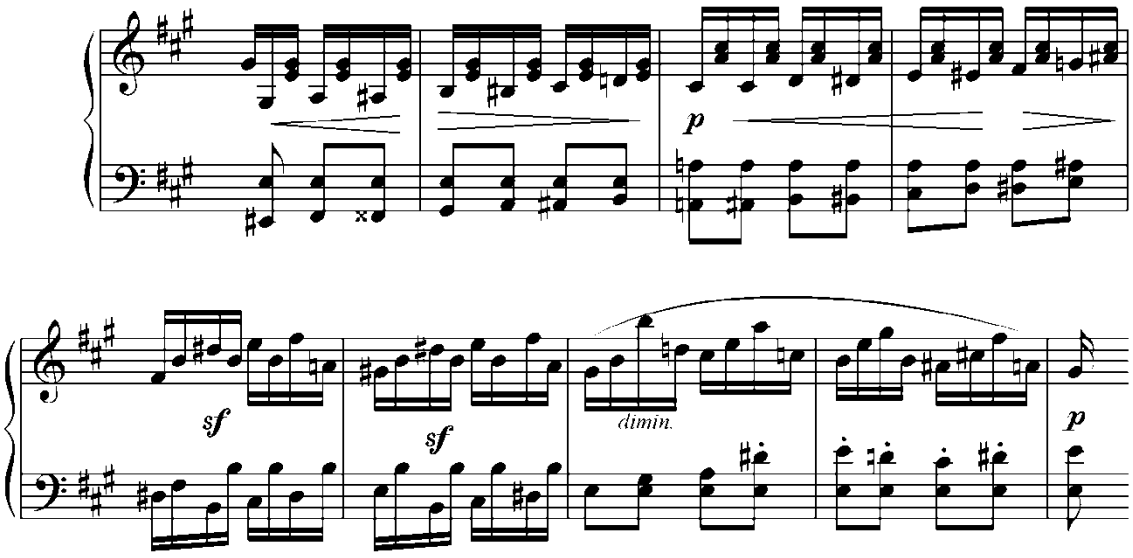
[226]Transcripción en Finale del Autor.

Pieza Nº 4:

En esta pieza, también fechada en junio de 1826 como la primera, encontramos el efecto contrario. Está escrita en forma sonata, como la Nº 2, y plantea elementos contrapuntísticos, como la Nº 3. La tonalidad de La Mayor en la cual está escrita se relaciona con la siguiente, una enorme fuga en la misma tonalidad; por otra parte, la interválica de esta pieza parece tener elementos de disminución del sujeto de notas largas de la fuga siguiente. La indicación *Schnell und beweglich* ("Rápido y agitado") y el movimiento en *moto perpetuo* en semicorcheas y ritmo binario, revelan una verdadera característica moderna en cuanto a que se percibe el elemento de *étude* y de *prélude* combinados y, a pesar de la motoricidad de la obra, donde podemos encontrar una influencia clarísima de la Sonata en Do Mayor de Weber, la pieza está estructurada dentro de un esquema tonal de sonata, aunque no en cuanto al contraste rítmico; de hecho, podemos encontrar un sector inicial en La Mayor, luego la cadencia sobre Mi, un desarrollo tonal móvil y una reexposición y *coda*.

La estructura de la pieza como preludio a la siguiente, es discutible. No podemos afirmarlo, como algunos lo hacen, pero sí lo que podemos insinuar es que es ésta una de las primeras ecuaciones felices entre el estilo pianístico weberiano, que Mendelssohn había imitado directamente en el *Perpetuum mobile* en Do Mayor, dedicado a Moscheles, en 1824, y el estilo contrapuntístico del barroco tardío de Bach y Scarlatti. Esto se ve claramente en los compases iniciales: un ritmo de *scherzo leggero* en la mano izquierda, con una figura de *moto perpetuo* descendente para demostrar la gran habilidad digital del intérprete.

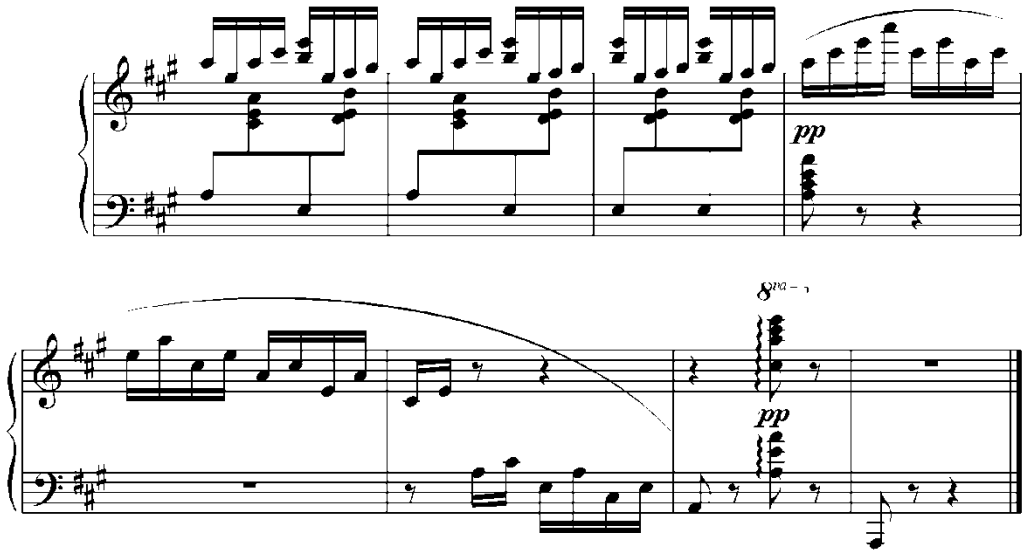
También la pieza está planteada a futuro cuando la comparamos con piezas schumannianas como *Traumes wierren*, sobre todo en la segunda sección en Mi Mayor, donde elementos casi barrocos se oponen humorísticamente a sectores orquestales de aspecto tumultuoso,como sucede en los compases desde el cuarenta y uno al cuarenta y tres,



Ejemplo 123: Mendelssohn, Pieza característica Op.7 N° 4[227]

En la *coda*, así como en los sectores de pedal, *Traumes wirren* y la *Toccata* de Schumann parecen evidentes herederos de esta pieza que está caracterizada por esa dicotomía, muy bien resuelta por Mendelssohn, incluso en aspectos percusivos que aparecen desde el compás noventa y nueve en adelante, o en el humorístico final que se esparce de una manera etérea por el teclado, en un estilo sin precedentes.

[227]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 124: Mendelssohn, Pieza característica Op.7 N° 4[228]

Obviamente, esta ecuación va a ser resuelta por Mendelssohn de una manera aún más elaboradamente en obras posteriores, pero sí esta pieza puede ser considerada moderna en su estructura formal y moderna también en la mezcla de estilos contrastantes sin oposición de caracteres y con absoluta continuidad.

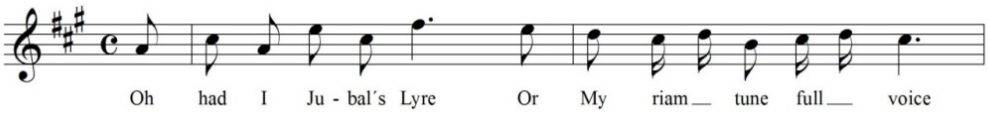
Pieza Nº 5:

Es la fuga en La Mayor que Dillinger y Todd muestran como la obra de unión entre los estilos. Lleva por título *Ernst und mit steigender Lebhaftigkeit* (“Serio y con creciente animación”). Ésta podría ser considerada la primera fuga para piano de Mendelssohn de real importancia en cuanto al trabajo técnico, armónico y formal.
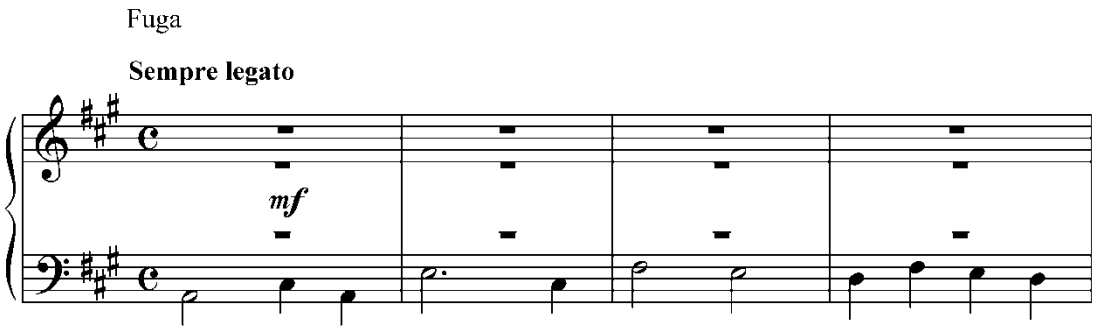
De la misma sutileza armónica que la primera pieza, pero de una extensión expansiva y grandiosa, constituye un ejemplo milagroso de la habilidad técnica unida a la capacidad expresiva de recreación que Mendelssohn tenía. El sujeto evidentemente está inspirado, en la melodía del Aria de Joshua de Haendel “Oh had I Jubal´s Lyre” pero sometida a una aumentacion de valores rítmicos y transformada así en una solemne entonación a la manera

[228]Transcripción en Finale del Autor.

de la Fuga en Mi Mayor del segundo tomo de *El clave bien temperado* así como en la fuga en La bemol de la Sonata Op. 110 Beethoven la cual, a su vez, está inspirada en el ideal de música pura, contrapuntística, de valores largos, o sea el viejo tópico de fuga *cantus firmus*.



Ejemplo 125: Haendel, *Johsua,* "Oh had I Jubal´s Lyre" [229]



Ejemplo 126: Mendelssohn, Pieza característica Op.7 N° 5[230]

Lo extraordinario de Mendelsoshn es que estructura la fuga en una serie de secciones tonalmente opuestas, casi a la manera de una pieza romántica, por la marcación direccional, dramática, de cada entrada de las diferentes instancias contrapuntísticas.
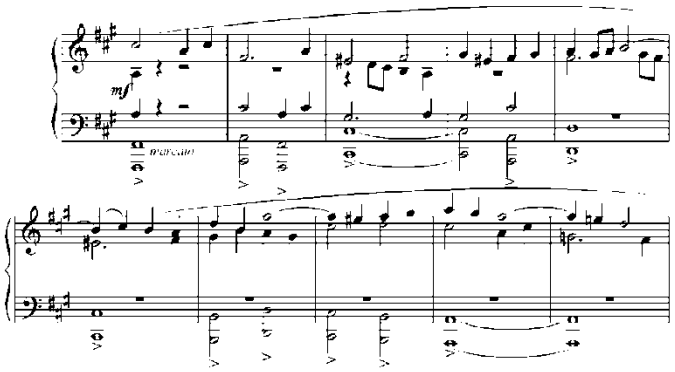
De hecho, la fuga está planteada como una fuga verdaderamente romántica en cuanto a la idea de dramatizar hacia el final, en una situación de creciente emotividad en cada una de las apariciones de las tonalidades, con una idea de continuidad que conduce a un apasionamiento dirigido hacia el final de la obra.

Lo más impresionante es sin duda el planteo a gran escala. Está estructurada en seis secciones tonales muy claras: la primera en La Mayor, exposición de la fuga con el sujeto en *cantus firmus* y la interválica netamente inspirada en la mencionada sonata de Beethoven y un trabajo de reexposición, contraexposición y divertimentos que se mantiene dentro del estilo palestriniano (nos referimos al concepto de palestriniano que en esa época

[229]Transcripción en Finale del Autor.
[230]Transcripción en Finale del Autor.

tenían los compositores de la esfera berlinesa y no de la alemana, como Berger, Taubert o el teórico Thibauth): mantener las cuatro voces en los ritmos de especies con un diatonismo fuerte y trabajo de los retardos; dentro de estas limitaciones. Mendelssohn crea un sector expresivamente tenue que en el momento del único *crescendo* que marca en la pieza, en el compás cincuenta y uno, desemboca súbitamente en un piano que plantea el sujeto en movimiento contrario en la voz aguda, presentado casi organísticamente por su tímbrica delicada que hace del sujeto una nueva expresión que tiñe de dulzura su seriedad inicial.

Luego, manteniéndose en un *sempre piano* se dirige hacia la tonalidad de Fa sostenido menor con una enorme habilidad rítmica, ya que no sale de las figuraciones planteadas desde el inicio, y recién en el compás noventa y cinco llega a dicha tonalidad con el sujeto por movimiento directo en octavas, a la manera de pedal de órgano, contra un canon de movimiento contrario en las voces superior y media, evidentemente un golpe maestro, también en lo expresivo, por la dinámica: ahora estamos en *mezzo forte* y el tema surge con toda su sonoridad en el registro grave del piano. Lentamente empiezan a aparecer figuras en terceras dobles, a la manera del órgano, y, en el compás ciento veintinueve el sujeto, nuevamente en la voz grave, aparece en Si menor, por disminución.



Ejemplo 127: Mendelssohn, Pieza característica Op.7 N° 5[231]

Más interesante es observar cómo Mendelssohn en el transcurso que va desde el compás noventa y cinco hasta el ciento veintinueve fue colocando un *poco a poco piú vivace*, novedosísimo en la historia de la fuga. Además de utilizar corcheas de manera más

[231]Transcripción en Finale del Autor.

insistente, con fragmentos del sujeto en disminución antes de plantearlo, llega al compás ciento diecinueve con *forte vivace* en Si menor pero además acelerado, es decir, no solamente confiando en que la disminución del sujeto va a dar aceleración, sino exagerándola en un movimiento de aceleración metronómica que continúa durante el divertimento correspondiente para llegar al compás ciento sesenta y siete con la entrada majestuosa del sujeto en Do sostenido menor en los graves por movimiento directo y contrapunteado por el sujeto, también en movimiento directo en la voz superior pero con el ritmo en disminución.

A estas alturas el *tempo* se ha convertido en un *allegro* donde se van superponiendo los divertimentos y las figuras del sujeto en movimiento directo, contrario, aumentación y disminución, llegándose así a la sección final en el compás doscientos cinco con un animado estrecho sobre pedal del motivo en disminución, luego en aumentación, en un *tour de force* impresionante para la llegada a La Mayor en un estilo homófono, a partir del compás doscientos treinta, que aún así plantea el sujeto superpuesto en directo y contrario.

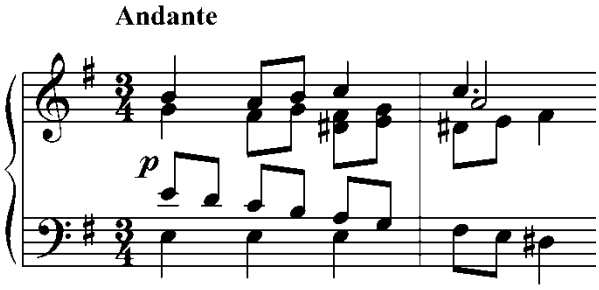
La *coda*, que está realizada sobre las armonías de subdominante y alto cromatismo, tiene la resolución diferida en la cadencia plagal, es decir, primero concluye el bajo y luego resuelven las voces internas en un efecto de impresionante arcaísmo, el cual Mendelssohn exploraba al mismo tiempo en el *Te Deum* en Re mayor en el estilo de la escuela veneciana.

Esta fuga parecería pasar revista a la historia de los estilos contrapuntísticos: Palestrina, Bach, Haendel y Beethoven se mezclan en un estilo que pasa por ser vocal, organístico y sinfónico, explorando varias facetas. No creemos que esta pieza haya pasado inadvertida para ningún compositor posterior que abordara el contrapunto en piano (nos referimos especialmente a la cercanía con ciertos momentos contrapuntísticos del piano de Schumann, Brahms, Franck, Reger o de algunos compositores rusos).

También para Mendelssohn este trabajo ha sido importante para la creación de su tipo de fuga coral –como por ejemplo el final del primer coro de *Paulus*- o el estilo fugado de la obertura de *Elías*, o también en sus propios preludios y fugas para piano Op. 35. Es un trabajo verdaderamente importante prácticamente desconocida por los pianistas.

Pieza Nº 6:

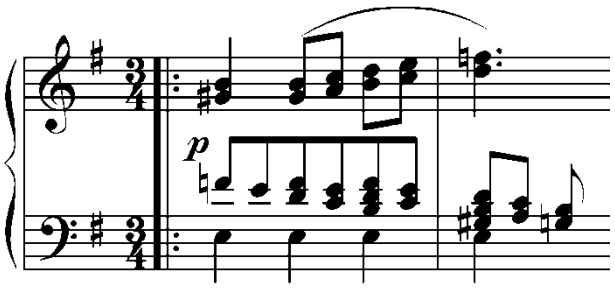
Marcada *Sehnsüchtig* (“Melancólicamente”), evidentemente está inspirada en la sarabanda bachiana. Nuevamente, como en la pieza Nº 1, hemos de destacar que la inspiración antigua esconde el máximo grado de sutileza en lo armónico de toda la colección. Particularmente en el trabajo de doble melodía que Mendelssohn plantea desde la primera figura, como el descenso melódico de la voz interna sobre el pedal de tónica, que está contestado por el ascenso de la melodía superior y genera una serie de acordes en cada nota derivados de la conducción contrapuntística pero a la vez oídos con sensibilidad romántica.



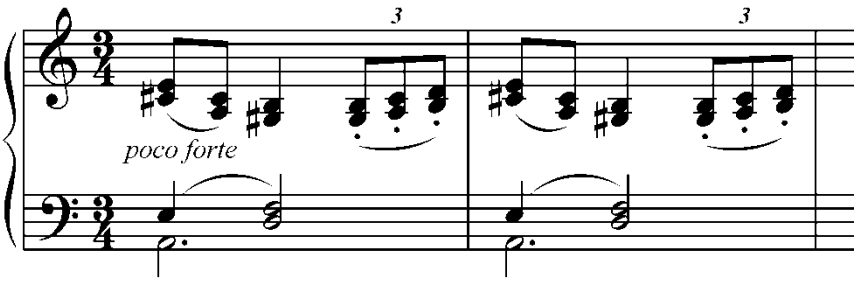
Ejemplo 128: Mendelssohn, Pieza característica Op.7 N° 6[232]

Nótese en la segunda sección todo el trabajo de terceras canónicas que Mendelssohn arma, lo cual nos hace pensar nuevamente en el estilo contrapuntístico del futuro Brahms (en las piezas para piano, por ejemplo, las dos sarabandas de 1854, en algunas de las variaciones sobre un tema de Haendel, e incluso las dos serenatas o las variaciones para orquesta sobre el tema de Haydn). Solamente la escucha de momentos de los choques de líneas de terceras paralelas o de cuartas, nos dan cuenta de lo arcaico modernizado que Mendelssohn plantea en este tipo de piezas.

[232]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 129: Mendelssohn, Pieza característica Op.7 N° 6[233]



Ejemplo 130: Brahms, Zarabanda N°1 en La menor[234]
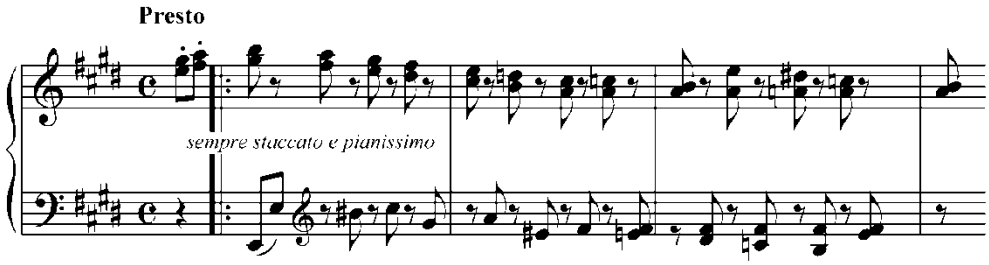
Pieza Nº 7:

Titulada *Leicht und Luftig* (“Ligero y liviano”) es singularmente la más famosa, la más comentada y la más bella del ciclo. Además, es la que no tiene ningún precedente. Algunos han dicho que Mendelssohn se despide así de su infancia, se despide del pasado. Sin duda es el primer verdadero *scherzo* binario que Mendelssohn compone para piano. Ya había tenido la experiencia del *scherzo* del Octeto, en octubre de 1825 y probablemente esté compuesta antes que la obertura de *Sueño de una noche de verano* de agosto de 1826. En realidad, en muchos aspectos es similar a ellas: el ritmo binario, la indicación de velocidad,*presto*, la tonalidad de Mi Mayor –favorita de Mendelssohn- y la escritura para piano absolutamente novedosa. En lo interválico, está cercano a las demás piezas, y ésta es la dicotomía mendelssohniana: el ritmo parecería tomado de la fuga (la pieza Nº 5) por aceleración y el descenso melódico de la escala (Mi Mayor) está muy claramente

[233]Transcripción en Finale del Autor.
[234]Transcripción en Finale del Autor.

emparentado con la pieza Nº 4; más allá de ello, la tonalidad de Mi es el eje central de la colección (la primera pieza está en Mi menor).

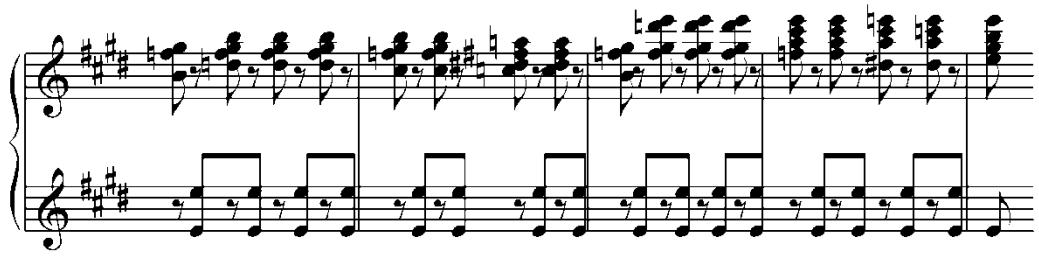
Lo que es sorprendente es la textura que Mendelssohn plantea, *Presto, sempre staccato e pianissimo,* primera indicación que da de estas características en la música para piano, unida ala percusividad de la alternancia de bicordios, octavas y notas sueltas que repetirá en momentos famosos, como el *Scherzo* Op. 16 Nº 2 de las *Tres Fantasías o Caprichos*, el *Rondó caprichoso* Op. 14, momentos del final del *Concierto en Sol menor* Op. 25, la cuarta variación de las *Variaciones serias* Op. 54 y varios momentos similares.
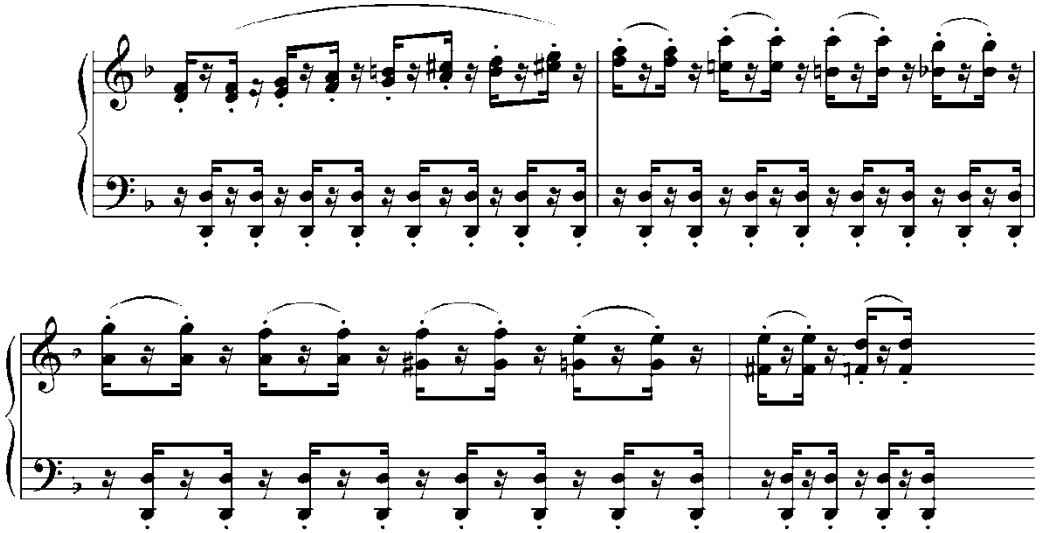


Ejemplo 131: Mendelssohn, Pieza característica Op.7 N° 7[235]

La rítmica de la pieza se mantiene totalmente pareja. La inspiración, pensamos, surgió de momentos extraordinarios bachianos, del uso del calvecismo mas virtusistico.Pero desde esta inspiración Mendelssohn la transforma y la relaciona con el pianismo del siglo XX. En principio podríamos considerarla como una *toccata* élfica: de hecho la forma de Sonata que presenta será prototipo de obras como la *Toccata* de Schumaann, y la de Ravel, La melodía mantiene un sentido descendente con un bajo en contratiempo que genera algunos equívocos armónicos que se van acrecentando a lo largo de la obra. Estas conexiones son evidentes sobre todo a partir de que en ese momentoel motivo se va comprimiendo a una segunda y se produce el típico efecto mendelssohniano de mantener la misma armonía pero con un ritmo muy rápido: la movilidad dentro de la inmovilidad, se ve claramente en los compases 15,16 y 17 y en el sector análogo en la reexposición, con una expansión y sofiticación mayor:

[235]Transcripción en Finale del Autor.

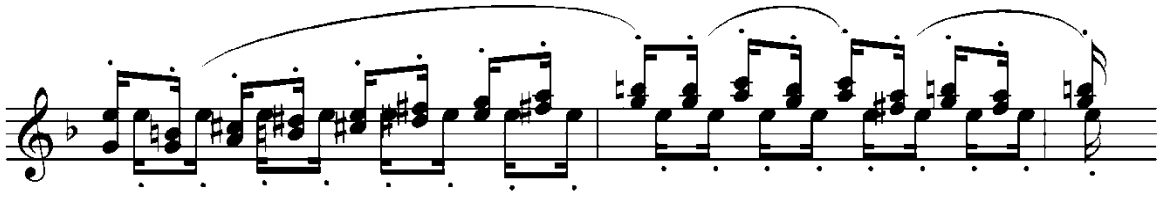


Ejemplo 132: Mendelssohn, Pieza característica Op.7 N° 7[236]



Ejemplo 133: J.S.Bach, Concierto para clave en Re menor[237]
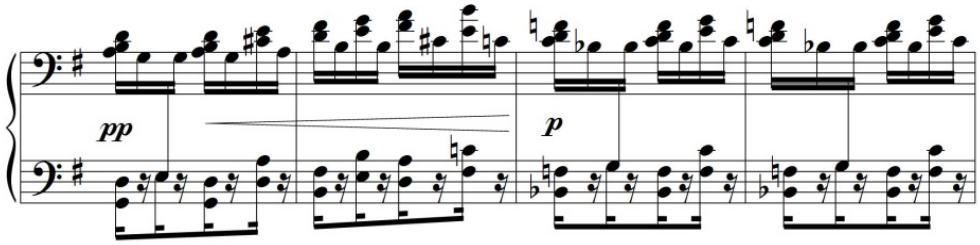
Mendlesoshn acutúa confiriendo un registro extremadamente agudo y tenue, quizás mezclando la alterncia anterior con otro pasaje del Concierto de Bach como fuente de inspiración:



Ejemplo 134: J.S.Bach, Concierto para clave en Re menor[238]

[236]Transcripción en Finale del Autor.
[237]Transcripción en Finale del Autor.
[238]Transcripción en Finale del Autor.

Esta adecuación tan imaginativa hace al modelo imperceptible desde lo sonoro, por acción de la armonía y registración, abriendo un camino a logros como el siguiente:



Ejemplo 135: Ravel, *Le tombeau de Couperin*. Toccata (1917)[239]

La segunda idea de sonata tiene la misma rítmica: está en Si Mayor, sobre pedal. También conserva el mismo carácter, pero la diferencia se la da la inmovilidad del pedal. El esquema armónico demuestra su similitud con la idea de la Obertura de *Sueño de una noche de verano*, y está atiborrado de escapatorias armonizadas con acordes de séptima disminuida. Esta idea es expandida en una serie de acordes de séptima que generan disonancias absolutamente novedosas, aunque esconden en sí, quizás a la manera que hará en un futuro Ravel, una conducción perfectamente llevada pero irresuelta en el momento esperado: Mendelssohn sigue manteniendo el Do becuadro propio del acorde napolitano, que se escucha casi como una novena o segunda y todo se justifica con el contratiempo del pedal (el Si actúa como pedal, de acuerdo a una sabia enseñanza tomada de Bach por la cual Mendelssohn comprende que sobre estos pedales puede trabajar libremente la armonía disonante perfectamente conducida, que en el fondo expande una idea de dominante sobre tónica; en el momento de la resolución es cuando se produce esa audaz propuesta de Mendelssohn de anticipar el Do del acorde siguiente).
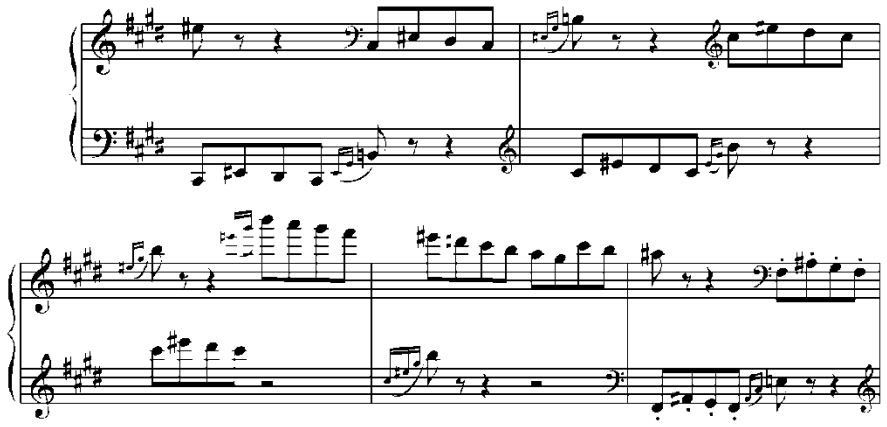
Recién después de la propuesta de esta segunda idea viene la *coda* que plantea la presencia, ahora sí, de manos en movimiento paralelo y expande la sensación de nota repetida que solamente se producía en el pedal. Esta idea se transporta tres veces a lo largo del teclado, de una manera netamente orquestal. Acá vemos, como dice Méretrier, un

[239]Transcripción en Finale del Autor.

concepto orquestal de Mendelssohn como si trabajara con un ensamble élfico de maderas y cuerdas en *pizzicatto*.

El cierre de la exposición parece como una reducción del motivo inicial, sin la disminución, que nuevamente vuelve a utilizar de manera imaginativa los enlaces de tónica y la subdominante, con armonía de séptima disminuida: esas alternancias serán característica de la música madura de Mendelssohn (como podemos ver claramente en el final del *Concierto para violín y orquesta* Op. 64, también en Mi mayor). La traslación por el teclado también es característica de la música de Mendelssohn, y probablemente la haya comprendido a raiz del estudio de alguna sonata scarlattiana.

Se repite y en la continuidad se llega a una desarrollo considerado en el sentido tonal, no dramáticamente beethoveniano; vuelta a uno de los rasgos más originales de la obra de Mendelssohn: se trata primero de transposiciones de una idea surgida de la *coda*, una figura a la manera de un pequeño canon (pequeño por la densidad y por el *pianissimo*) que enlaza dominantes y va achicando la cantidad de compases (con figuras de a dos compases en vez de a cuatro); se llega así a La como dominenta de Re el cual se enlaza, en relación de sexta aumentada a Do sostenido menor para plantear la primera secuencia del tema en esta tonalidad, para luego, en progresión descendente, pasar por Do sostenido menor, Si menor, La menor, para llegar al pedal de Mi Mayor desde ese La menor.
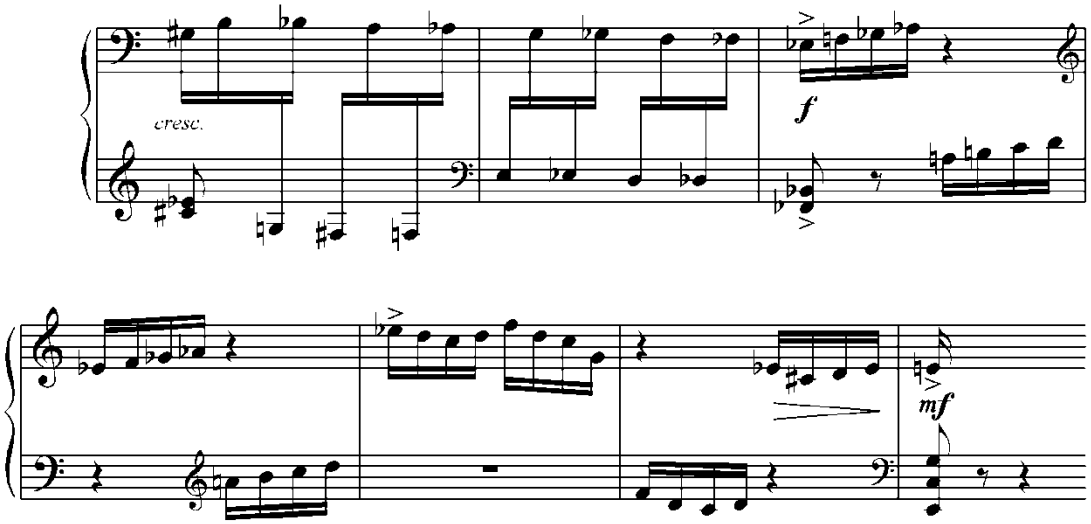


Ejemplo 136: Mendelssohn, Pieza característica Op. 7 N° 7[240]

[240]Transcripción en Finale del Autor.

Nótese la audaz propuesta de Mendelssohn: cuando tuvimos una relación de bajo de quintas absolutamente convencional, en la textura fue utilizando todo el teclado en una gran modernidad; cuando plantea armónicamente el momento más audaz de la obra, el descenso por tonos, achica la escritura pero vuelve a los contratiempos iniciales.

Estas relaciones tecladísticas configuran un verdadero modelo para los vigorosos movimientos de los compositores neoclasicos del siglo XX:

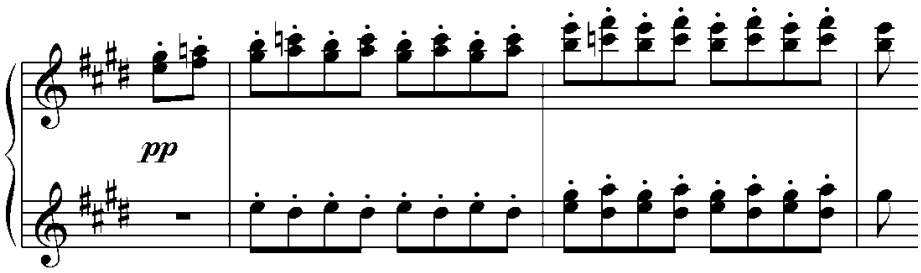


Ejemplo 137: Porkofiev, Sonata Op.82[241]

Un cromatismo ascendente con armonías netamente chopinianas lleva al pedal de Si como dominente de Mi, donde parece anticipar la reexposición; luego toma sólo la cabeza de la obra y llega a la tonalidad de Mi Mayor en el momento de reexponer. En ese momento, el joven compositor tiene la habilidad de expandir el primer sonido que pasa de una fración de una negra a dos compases completos, bordando la tónica con el acorde de séptima disminuida de séptimo grado Podemos citar una idea que trae Méretrier: cómo Mendelssohn usando rítmica haendeliana o bachiana, pero con una textura absolutamente aérea logra su estilo *scherzante*; con los contratiempos, con un uso gracioso del ritmo en tintes humorísticos, el *crescendo* desemboca en un gran *pianissimo* de herencia beethoveniana (el *crescendo* hacia el *pianissimo* en el momento de la reexposición)
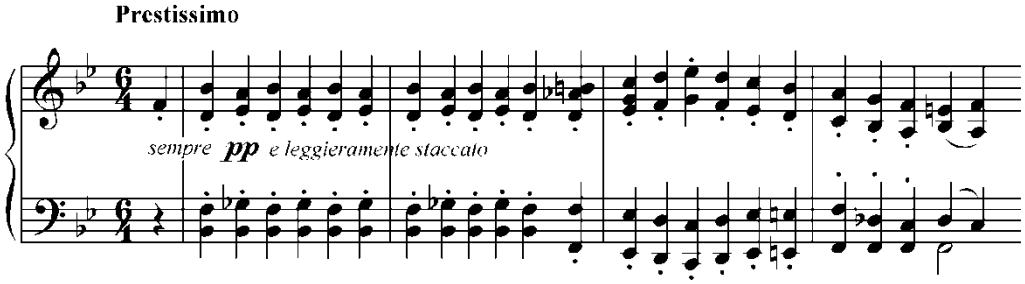
[241]Transcripción en Finale del Autor.

En la reexposición, la expansión de la primera nota en esa bordadura, es algo completamente sin precedentes: Mendelssohn expande tímbricamente la tonica por repetición de la bordadura en acordes *staccati* a toda velocidad; el rasgo personal de Mendelssohn es la detención tonal y la movilidad al mismo timpo en lo rítmico hecho al cual podría ser al que se refiriera Schumann como antecedente típico de la Obertura de S*ueño de una noche de verano,* Op. 21, de ese mismo año.



Ejemplo 138: Mendelssohn, Pieza característica Op. 7 N° 7[242]

Es interesasnte observar cómo la dervivación de los modelos de Weber se ve evocada y superada para tales situaciones y nos lleva derecho a la irrupción del estilo personal del autor: Mendlessoohn detiene direccionalidades y lleva la tesitura al registro más agudo posible:



Ejemplo 139: Mendelssohn, *Momento capriccioso* Op.12 (1808)[243]
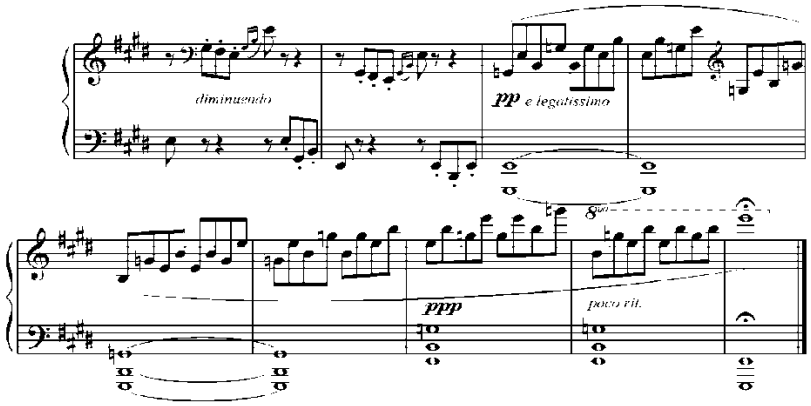
Luego de la reexposición del primer tema, la segunda idea se presenta enriquecida por acordes más disonantes. Nótese especialmente el compás 118; el arte de la sutileza de

[242]Transcripción en Finale del Autor.
[243]Transcripción en Finale del Autor.

Mendelssohn se muestra aquí ya en su absoluta madurez porque durante todo el pedal de Mi Mayor jamás plantea la tónica en la mano derecha y juega con los dos subdominantes: el que surge del napolitano y el que proviene del intercambio modal.

La *coda* es idéntica a la de la exposición y cuando se llega al final de la obra lo plantea como partiendo del mismo esquema del comienzo del desarrollo y, cuando llega al Si, lo mantiene como pedal de dominante para desembocar en la verdadera *coda* de toda la pieza, marcada *grazioso*, basada en la idea secundaria del final de la exposición. Aparece aquí como una melodía nueva, alternando siempre el acorde disminuido con la tríada a manera de bordadura del primero y del quinto grados. Notemos que las repeticiones en Mendelssohn actúan como expansión melódica, rasgo que va a ser notorio en su obra posterior como una gran marca de su propio estilo, no constituyen una repetición de simetría, sino de expansión.

Al final, marca *staccatissimo* para expandir todo el acorde de Mi Mayor descendente y luego viene la sorpresa más grande de la obra, señalada por todos los estudiosos, el *pianissimo legatissimo* que marca desde el compás 164 al 170 el ascenso del arpegio de Mi menor ascendente, con acordes en el registro grave. Notemos que usa una de las notas más graves del piano de esa época, el Mi, luego con la quinta y décima, octava superior y en el final los dos Mi más expandidos del teclado con un pedal constante. Como ya marcaron muchos estudiosos, entre ellos Méretrier, este es un saludo a la modernidad y la huida de las hadas en la sombra de la noche.
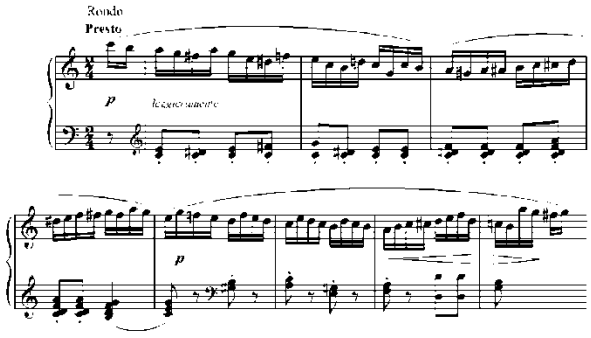


Ejemplo 140: Mendelssohn, Pieza característica Op. 7 N° 7[244]

[244]Transcripción en Finale del Autor.

Como conclusión podemos agregar que las *Piezas características* constituyen una especie de obra *sui generis* con dos cabezas, una hacia adelante y otra hacia atrás, Lo increible es la gran dicotomía estilística que presentan, pero también lo cierto es que, como marcaba Schumann, son un adiós a los años de aprendizaje y un saludo a un nuevo mundo al cual Mendelssohn va a ser muchas veces fiel, otras no tanto, y en ciertas ocasiones va a volver a estos intentos de síntesis, con mayor o menor éxito, pero siempre en una dirección de evolución estilística que el compositor no perderá de vista. Por eso, este ciclo irregular es de suma importancia en lo que se refiere al estudio de la personalidad de Mendelssohn y el nacimiento de su estilo creador; a partir de aquí, debemos tomar a la Sonata Op. 6 y obras posteriores, ya como piezas enmarcadas dentro de la primera madurez de su autor.
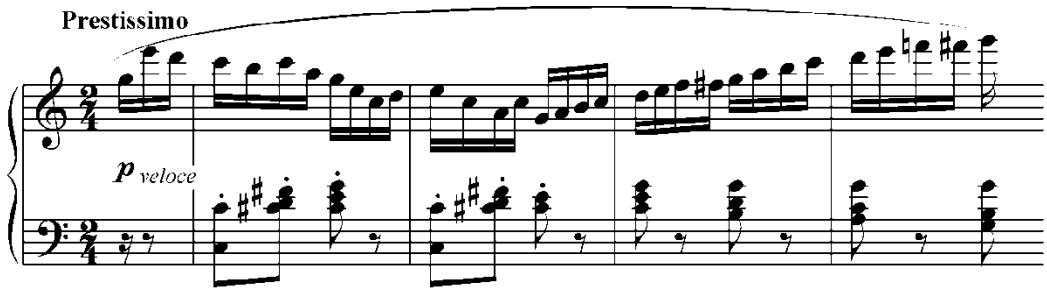
4.2.6.-Perpetum Mobile / Scherzo en Do mayor Op.119

Esta obra presnta dos versiones, la segunda datada a fines de 1826 y dedicada al virtuso del piano y compositor Ignaz Moscheles, maestro y posteriormente gran amigo de Mendelssohn. La primera versión se titula *Scherzo* y esta marcada *Allegro*. La versión final que, fue publicada póstumamente como Op.119 en 1869, está marcada *Prestissimo* y titulada *Perpetum Mobile*. El cambio de velocidad implicó modificaciones en la escritura de la mano izquierda que aparece simplificada. La mano derecha es una cadena de semicorcheas que sigue de cerca el modelo del *Moto Perpetuo* de la Sonata Op.24 de Weber, modelo para Félix del virtuosismo aéreo que tomó de este autor.



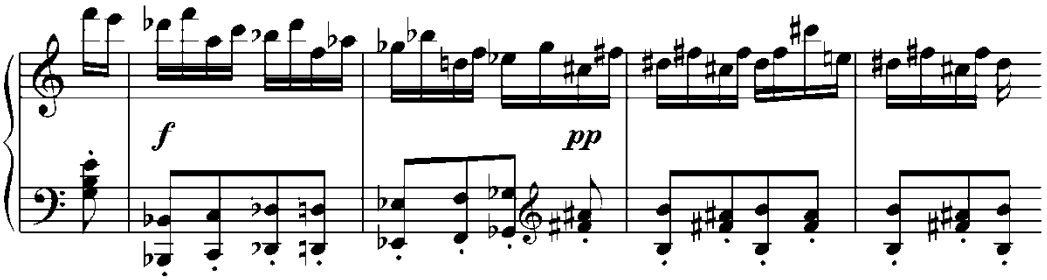
Ejemplo 141: Weber, Sonata Op.24 – Rondó *Moto Perpetuo*[245]

[245]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 142: Mendelssohn, *Perpetum Mobile / Scherzo* Op.119[246]

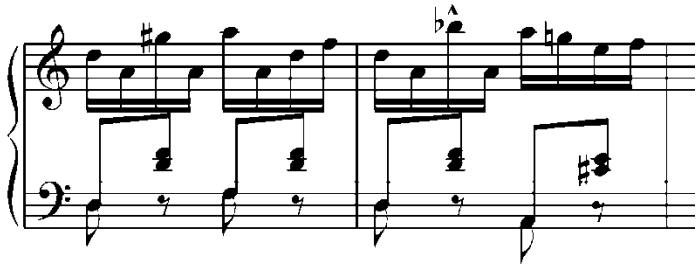
Si bien las similitudes son evidentes afloran rasgos mendelssohnianos propios: ante todo el considerar la pieza como un *Scherzo* es un claro intento de poetizar la idea de virtuosismo, y estructurarlo en una forma sonata en donde la primera idea esta en Do mayor, y el segundo tema en Re menor manifiesta la concepción anticonvencional que tendrán sempre los *scherzi* de Mendelssohn. Además, la escritura afiligranada es una excusa para una serie de yuxtaposiciones de registro, arominas y dinámicas similares a las de las partes más etéreas de la Obertura *Sueño de una noche de verano*.



Ejemplo 143: Mendelssohn, *Perpetum Mobile / Scherzo* Op.119[247]

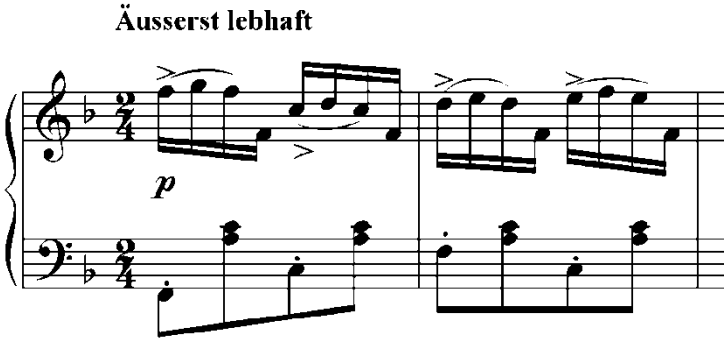
Por último, toda la linea de semicorcheas esconde un desarrollo de contrapunto lineal que en Weber es inapreciable

[246]Transcripción en Finale del Autor.
[247]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 144: Mendelssohn, *Perpetum Mobile / Scherzo* Op.119[248]

El *Perpetum Mobile* es el primer paso en la apropiación del mundo virtusístico para una expresión poética, camino que Mendelssohn enarboló desde aquí hacia el logro del *Rondó capriccioso* o el Concierto para piano y orquesta en Sol menor. La apropiación del gesto de velocidad como un rasgo *scherzante* y caprichoso, más la elveada intención de elaboración de materiales, contradictoriamente sólida, nos ponen a un paso del mundo schumanniano de momentos como *Traumes Wirren* de las *Piezas de Fantasía* Op.12, pero sucede que los giros melódicos básicos son tan similares al del modelo weberiano, que aún el chispeante *Perpetum Mobile* no entra en la égida de obras totalmente personales del autor aún estando al borde de la madurez.



Ejemplo 145: Schumann: Piezas de fantasía Op.12, *Traumes Wierren*[249]

[248]Transcripción en Finale del Autor.
[249]Transcripción en Finale del Autor.

CAPÍTULO 5

Las obras de la primera madurez (1826-1833)

5.1.- La aparición del estilo personal

Todos los estudios mendelssoohnianos coinciden en marcar al mes de octubre de 1825 , luego de su retorno de Paris, como el momento donde se produce la cristalización de los rasgos que permiten definir a un joven de 16 años y medio, como a un compositor maduro técnicamente y personal en lo estético.

Las influencias comentadas en capítulos previos, llegan a su punto de quiebre en el momento en que, sobre una base teórico práctica impresionante, domina la subjetividad del artista por primera vez.

Resulta milagroso que todo esto se capitalice en uno de los actos artísticos más fascinantes de la edad adolescente de la historia del arte occidental: el hecho de que haya podido moverse en un marco creador con una serie de influencias externas y logrado capitalizar todas esas experiencias en obras maravillosas que son las findacionales de su estilo: el *Octeto para cuerdas* en Mi bemol mayor (octubre de 1825) y la Obertura para *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare (julio de 1826).

Luego de estos logros vinieron otros eventos de gran magnitud en su naciente carrera: el estreno de la opera *Las bodas de Camacho,* que fracasó en 1827, los estudios en la Universidad de Berlín, su reestreno de *La Pasión según San Mateo* de J.S. Bach, en 1829, y la época de viajes románticos (1829. 1832) que consolidaron su personalidad creadora.

En las obras pianísticas de esta época, los datos boigráficos se relacionan más que nunca antes o después con la génesis delas mismas, por lo cual ahonadremos en éstos a medida que recorramos las piezas para piano de esta etapa, donde Mendelssohn creó las obras definitorias de su estéteica musical.

5.2.- Las Sonatas de madurez

El tema de Mendelssohn y la sonata para piano ha sido por lo general tratado muy superficialmente por los comentaristas de su obra, sus biógrafos y por los libros acerca de la historia del piano en general. Manuales sobre la historia de la sonata (como Neumann o Rosen) y artículos sueltos, fueron los primeros en llamar la atención sobre estas dos sonatas las que, de todas las obras importantes para piano de Mendelssohn, han sido las más relegadas por los pianistas en cuanto al repertorio, en un nivel comparable a la suerte corrida durante cien años por las sonatas de Schubert. Sólo su reciente incorporación al repertorio por parte de algunos grandes pianistas y las subsecuentes grabaciones están logrando revertir la situación.

La importancia de estas sonatas en cuanto al desarrollo estilístico de su autor está, por supuesto, fuera de duda. La diferencia que hay entre estas dos sonatas y las sonatas de 1820-21 es tan abismal como la que hay entre las sinfonías para cuerdas y la sinfonía *Reforma* de 1830, y es análoga a la que divide al cuarteto juvenil en Mi bemol Mayor para cuerdas de 1823 y los dos cuartetos Op. 12 y Op. 13 de 1827 y 1829 respectivamente. En realidad, se hallan muy emparentadas con estos cuartetos de cuerdas en cuanto al hecho de que surgen de la tradición del último Beethoven y presentan muchos puntos en común: incluso, en un punto, son obras casi de estudio para estos cuartetos.

Continuando con lo ya referido acerca de la fijación del joven Mendelssohn por el Beethoven de las últimas obras, podemos agregar que, después del espectacular logro del *Octeto*, Mendelssohn compone una serie de obras más ligadas a la búsqueda de los aportes más crípticos que Beethoven estaba desarrollando en esas últimas obras. De hecho, estas dos sonatas presentan el mismo camino general que los Cuartetos en La menor (Op. 13), el más tenso y elaborado contrapuntísticamente en su aspecto exterior -en este sentido análogo a la Sonata en Mi Mayor Op. 6- y el Cuarteto Op. 12 en Mi bemol de 1829, que estaría relacionado con la Sonata en Si bemol, con su sonoridad más relajada pero a la vez más personal y no menos audaz.

Otro aspecto de suma importancia a tener en cuenta es el hecho de que el problema que Mendelssohn se planteó con la sonata para piano y la forma sonata en general en el Romanticismo, ha merecido reflexiones, a veces contradictorias pero al mismo tiempo

complementarias. La definición de Rosen del genio de Mendelssohn es absolutamente maravillosa en su síntesis:

> "poseía el don de escribir líneas melódicas colmadas de lirismo y texturas delicadas y límpidas pero, sobre todo, poseía el don de controlar la macro estructura en un nivel no superado por cualquier otro compositor de su generación". [250]

Esta idea, que compartimos totalmente en cuanto a la visión de cuál es el verdadero rol de Mendelssohn en su generación no excluye el brillante párrafo que, en el análisis de las sinfonías de Mendelssohn, sugiere Carl Dahlhaus al afirmar que

> "si el problema constituido también para Mendelssohn de infundir vida a la forma aparece en él tan resuelto que no se presenta ni siquiera como tal, este hecho no debe hacer olvidar que en su tiempo representaba una dificultad casi insuperable y así permaneció durante todo el siglo". [251]

Es interesante la reflexión de Dahlhaus para tratar de dar luz al rol de Mendelssohn como sonatista, tanto sea en la música sinfónica como en la música de cámara o en las sonatas para piano.

Creemos indicado en este momento aportar otros conceptos del citado autor alemán:

> "La idea melódica liederística propia del Romanticismo era uno de los puntos clave más problemático al trabajarla como complejo temático en la forma sonata, una forma sonata que se basaba justamente en modificar los fragmentos de un tema y recomponerlos en modo diverso; esta naturaleza era contradictoria en sí con una melodía lírica, ininterrumpida por naturaleza que podía asumir el carácter de una manipulación violenta del material temático y antitético al mismo comienzo de la sonata, que durante el siglo dieciocho se había nutrido de la motívica breve y justamente su trabajo temático daba pie a la ampliación de los mismos". [252]

Por otra parte, en el siglo diecinueve, la confrontación con Beethoven era inevitable y Mendelssohn asume esa carga. Dahlhaus destaca que, si bien en estas primeras obras maestras Mendelssohn no renuncia a esta confrontación y, es más, lo sigue, sí se ve ya una renuncia a la monumentalidad, que es el gesto externo que casi todos los compositores del siglo diecinueve imitaron de Beethoven. Paulatinamente Mendelssohn se distancia en su obra de este gesto beethoveniano y cuando busca un gesto monumental lo hace con elementos foráneos a la sonata: el coral o la fuga; lo vamos a notar muy claramente en obras como la Sinfonía *Reforma* o la *Lobgesang*, con la aplicación del coral o la cantata

---

[250]ROSEN, Charles. *La generazione romantica*. Milano: Adelphi Edizioni, 1997, pág. 623. La traducción pertenece al Autor.
[251]DAHLHAUS, Carl. *La musica dell'Ottocento*. Firenze: La Nuova Italia, 1990, pág. 169. La traducción pertenece al Autor.
[252]Op. cit. pág. 169. La traducción pertenece al Autor.

como parte de la sonata, o en obras camarísticas -por ejemplo el tardío Trío en Do menor, donde se aplica desde una forma pre- brahmsiana la idea de coral incluido dentro de la textura del desarrollo para dar justamente esta idea de grandeza-. Lo mismo va a pasar en la fuga mendelsshoniana cuando asuma estos roles de grandiosidad. Pero aún así, como sostiene Dahlhaus, para Mendelssohn

> "[…] afirmarse como compositor en la situación histórica del *doppo Beethoven* no significa, no obstante su afinidad con la Sinfonía *Pastoral*, recalcar las hormas de Beethoven".[253]

Mendelssohn, como demuestra el autor citado, utilizó una técnica de unión y asociación de motivos que hace de contrapeso a la melodía de carácter liederístico. Esto ocurre en muchas de las obras suyas con forma sonata; además, Mendelssohn privilegió el contrapunto en los desarrollos:

> "[…] la idea de que la melodía liederística, el contrapunto y la unión de motivos constituyan un complejo en sí fue la idea de la cual Mendelssohn partió cuando intentó basar y justificar el interior de la forma de un modo diferente al de Beethoven".[254]

En este sentido, Dahlhaus demuestra cómo los temas mendelssohnianos están planteados muchas veces en contrapunto doble y en superposiciones que luego se van desgranando pero que ya existían en la primera idea en sí, sin nunca romper el carácter lírico inicial de sus melodías, con lo cual la sonata mendelssohniana gana en lozanía, en continuidad y, surgiendo del estudio de Beethoven, se termina distanciando de una forma muy grande

> "[…] el problema de la forma grande cuya solución, según la estética del siglo diecinueve se orientaba sobre Beethoven y no sobre Mendelssohn, es lo que lo mantuvo como tal; quien piense, como Schoenberg, que las melodías y la técnica de construcción motívica estuvieron condenadas a unirse sin que viniese efectuada una mediación durante todo el siglo diecinueve no tendrá en poca consideración el equilibrio que Mendelssohn logró establecer con delicadeza".[255]

Estos nuevos acercamientos y nuevas visiones totalmente desprejuiciadas acerca del arte de Mendelssohn lo colocan como una posibilidad distinta a la de Beethoven; Dahlhaus señala contundentemente que

---

[253]DAHLHAUS, Carl. *La musica dell'Ottocento*. Firenze: La Nuova Italia, 1990, pág. 168. La traducción pertenece al Autor.
[254]Op. cit., pág.169. La traducción pertenece al Autor.
[255]Op. cit., pág. 169. La traducción pertenece al Autor.

> "[…] lo curioso es la manera en que, a partir de estas imitaciones sobre la obra de Beethoven, surgió un estilo completamente diferente, de fondo".[256]

El camino que Mendelssohn inicia para lograr estos aciertos en su producción, al contrario de lo que la vieja investigación sobre su obra consideraba, había sido logrado milagrosamente, con naturalidad, a partir del *Octeto*, y sin ningún tipo de desarrollo ulterior se ve constantemente renovado y siempre en cada obra plantea un problema distinto: en este sentido, Mendelssohn es absolutamente beethoveniano, tiende al aspecto más romántico de Beethoven, en el sentido de que cada obra tenga su vida propia, su individualidad y su personalidad.

De este modo, en el período que va entre el *Octeto* en Mi bemol Mayor y la Obertura de *Sueño de una noche de verano*, Mendelssohn compone dos obras en forma sonata de un carácter opuesto, pero a la vez, dos obras que plantean un estilo más íntimo que el de sus compañeras más famosas: el Quinteto en La Mayor Op. 18, para cuerdas, y, en marzo de 1828, la Sonata en Mi Mayor Op. 6, la primera y única sonata para piano publicada durante su vida.

La Sonata en Mi Mayor –y en gran parte también la Sonata en Si bemol Mayor del año siguiente- nos enfrentan, por otra parte, a la gestualidad sonatística decimonónica, de la cual Mendelsshon verdaderamente no forma parte en el sentido que esta idea de monumentalidad que planteábamos como premisa post beethoveniana de los compositores, se ve reflejada claramente no sólo en la sinfonía sino también en las sonatas para piano las cuales, en la década del treinta, cuarenta y, en general, en adelante, mantuvieron un tópico de grandiosidad heredada de modelos como la *Appassionata*, la *Waldstein*, o la *Hammerklavier*, hecho que se corrobora en la sonatas de Chopin, Schumann, Brahms y Liszt, que son las grandes sonatas del repertorio romántico, hecho que puede haber sido una de las razones para el injusto olvido en que cayeron las sonatas de Mendelssohn.

La sonata en Mendelssohn no participa del género de sonata de concierto monumental, sino que más bien termina la tradición iniciada en el siglo dieciocho, en el mismo momento del nacimiento de la sonata clásica, de la sonata íntima, escrita casi para el propio compositor. Ya en C. Ph. E. Bach, Haydn y Mozart se ve claramente la diferencia

[256]Op. cit. pág. 167. La traducción pertenece al Autor.

entre la sonata de entretenimiento, aquella compuesta en un estilo agradable, galante, cercano al mundo del aficionado; la sonata brillante de concierto compuesta, por ejemplo en el caso de Mozart, para él o alumnos avanzados y luego representada en gran parte por las sonatas de Muzio Clementi; y la sonata de corte intimista pero intelectual, un trabajo que prescinde completamente hasta del público (como dijera muy bien un exégeta de Schubert al tratar la sonata schubertiana); en este sentido, se encuentran ejemplos en el propio Haydn, en las primeras sonatas importantes de la época de Esterháza –por ejemplo las Sonatas en Do menor, La bemol y Re Mayor de los años 1769-1770-, o en el Mozart de las sonatas tardías. Esta diferencia también se aprecia muy claramente en Beethoven; baste comparar una obra como la *Appassionata* y el intimismo de la Sonata Op. 78 como, en gran escala, posteriormente la Sonata Op. 109. Schubert también mantiene esta diferenciación; incluso en él, el título *Grande sonate*, netamente de índole comercial (Op.42, Op.53) revela la presencia de un público de concierto, o cuando mantiene un aspecto intimista pero a la vez denso, como en las Sonatas en La menor Op. 143 o en la Sonata D.840 en Do Mayor.

Creemos que a esta tercera tradición, de exploración estilística, de diálogo consigo mismo, pertenecen las dos sonatas de Mendelssohn de este momento, las cuales son sus obras maestras en el género. La desaparición de este tipo de sonata, así también como el de la sonata de entretenimiento durante el siglo diecinueve y la supervivencia sólo del vehículo sublime, grandioso y de concierto que se mezcla con la figura del virtuoso, ha hecho desaparecer a estas dos obras, que se constituyen de este modo en las últimas en su estilo.

Por otra parte, en estas dos sonatas Mendelssohn niega totalmente la propuesta estética de la sonata hummeliana o weberiana, es decir, la sonata netamente brillante de concierto, aunque toma de Weber aspectos melódicos y armónicos que ya había hecho propios en esos años y con los cuales se identificaba totalmente. Además, debemos aclarar un punto: el hecho de que las obras no estén planteadas dentro de una clara posición concertística no significa que no estén concebidas en gran escala, que no planteen problemas técnicos musicales muy considerables y que no tengan momentos de brillantez y virtuosismo clarísimos. La diferencia es que este virtuosismo, de herencia netamente

weberiana, aparece en un intento de recuperación poética del mismo, un gesto presente en la obra de Mendelssohn el cual, en ese sentido, sí comparte con Chopin y Schumann.

Todos estos aspectos, hacen de estas dos sonatas quizás las obras de más difícil interpretación de toda la producción pianística de Mendelssohn, máxime si tenemos en cuenta que aún son dos obras compuestas en la década de 1820, con un piano que no es el que será diez años después y concebidas todavía dentro de este marco de tradición sonatística al que hemos hecho referencia. Con todas estas salvedades, iniciaremos un análisis de la Sonata en Mi Mayor Op. 6.

5.2.1.- Sonata en Mi mayor Op. 6

Fechada en marzo de 1826, esta sonata representa el punto de partida del estilo pianístico de Mendelssohn. La obra fue publicada inmediatamente, a fines de ese mismo año, mostrando que Mendelssohn tenía plena seguridad de la calidad de la misma.

La evidencia es que aprobósu republicación en 1835, por la firma Laue y la edición de un arreglo de Carl Czerny de esta Op. 6 para piano a cuatro manos, probalemente debida a la dificultad de ejecución de la misma.

En ese momento, Schumann hizo una reseña favorable de esta obra, parangonándola y uniéndola en el mismo artículo a las más importantes Sonatas de Schubert: las Sonatas Op. 42, Op. 53 y Op. 78:

> "Los hermanos de la Liga de David han dado noticia en sus diversas revistas de las últimas sonatas de reciente publicación. Ellos no podían cerrar esta cadena más que con las más nobles joyas de diamantes que son estas siguientes sonatas que representan lo más bello que después de Beethoven, Weber, Hummel y Moscheles, apareció en la música para piano, un género para ellos muy querido. Podríamos dar una revista de ellas de memoria porque nosotros hoy en esta solemne conclusión queremos reseñar la primera letra de la plural corona de nosotros (¿) porque nosotros las sabemos hace muchos años de memoria. No es necesario recordar que estas composiciones fueron editadas cerca de ocho años atrás y que probablemente fueron compuestas todavía antes, e incidentalmente pensamos en algún momento si sería mejor no hablar de ninguna de estas obras porque ya ha pasado mucho tiempo" y se sorprende, entonces, de ver "cuán poco han sido comentadas por las revistas musicales y cuánto de aventurado vivimos nosotros mismos (?).
>
> Sólo el que tiene espíritu y poesía se libera en el futuro y tanto más lentamente y más a largo plazo cuanto más profundas y más fuertes son las cuerdas que han sido tocadas. Y si también para los de la Liga de David la mayor parte de los trabajos juveniles de Mendelssohn aparecen como trabajos de preparación a sus obras maestras, las Oberturas, se encuentra aún así en cada uno de ellos tanta original poesía que dejaba ya prever con seguridad el gran devenir de este compositor.

> Es una imagen figurárselo tenido (?)de una mano por Beethoven (mirándolo como a él como a un santo) y de la otra, conducido por Carl Maria von Weber; con este último, ya es más fácil hablar. Es sólo una imagen, aún cuando también se lo ve estar finalmente en el más bello de sus sueños, el Sueño de una noche de verano, y los dos maestros dirigirlo: "no tienes más necesidad de nosotros, vuela con tus propias alas". No es más que una imagen, pero con un fondo de verdad.
> Si bien muchas son reminiscencias lo que encontramos en esta sonata, por ejemplo, especialmente el primer movimiento que recuerda la melancolía de la última Sonata en La Mayor Op. 101 de Beethoven, mientras en el último movimiento se reclama el estilo de Weber en general, no debe ser visto como una debilidad o una falta de autonomía, sino más bien como una afinidad espiritual. Oíd con qué fuerza la música surge, germina y florece. Todo es verde y matinal como un paisaje primaveral. Lo que nos fascina y nos conmueve no es lo extraño ni lo nuevo, sino justamente lo amable y lo acostumbrado. No nos sentimos sobrepasados; nada nos trata de sorprender. Vienen solamente sugeridas las palabras justas para nuestros sentimientos, tanto que nos parece haberlas encontrado a nosotros mismos. Observad un poco!".[257]

La crítica schumannniana será de suma importancia en nuestro análisis. La obra no obtuvo inmediata popularidad, excepto un ulterior momento de cierto aprecio en Inglaterra.

Como advierte Schumann, la Op.6 toma como modelo evidente en cuanto a su construcción general a la Sonata en La Mayor Op. 101 de Beethoven; en su aspecto general, esta diagramación es clarísima. La obra consta de cuatro movimientos.

	1º movimiento	2º movimiento	3º movimiento	4º movimiento
Beethoven Op. 101	Allegretto, ma non troppo (La Mayor) 6/8 Andamiento de barcarola	Vivace alla Marcia (Fa Mayor) 4/4 Ritmo de danza	Adagio ma non troppo, con afetto (La menor) 2/4 (estilo recitativo) Recitativo	Tempo del primo pezzo (La Mayor) 6/8 - 2/4 Cita Allegro Ritmo binario Fugato
Mendelssohn Op. 6	Allegretto con espressione	Tempo di Menuetto	Adagio e senza tempo	Allegretto con espressione Molto allegro vivace

[257] SCHUMANN, Robert. *Gli scripti critici*, Prefazione de Piero Rattalino. Milano: Ricordi, 1991. La traducción pertenece al Autor.

	(Mi Mayor) 6/8 Andamiento de barcarola	(Fa sostenido menor) 3/4 Ritmo de danza	(La menor) (Recitativo) Recitativo Fantasía Citas del 1º movimiento	Allegretto con espressioine (Mi Mayor) 6/8 – 4/4 Cita Allegro binario Fugato central Cita final del comienzo de la sonata

Gráfico 1: Cuadro comparativo
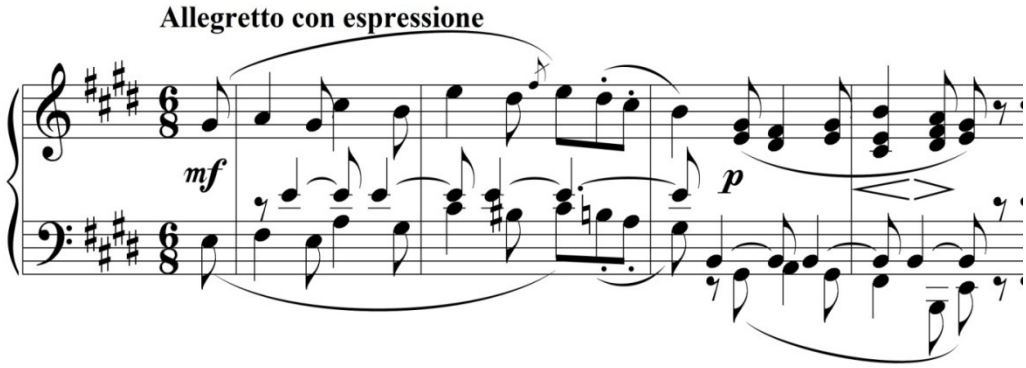
Este cuadro muestra claramente dos aspectos: primero la dependencia del joven Mendelssohn de Beethoven pero también la ampliación, que le permite descubrir su propia originalidad.

5.2.1.1.- *Allegretto con espressione*
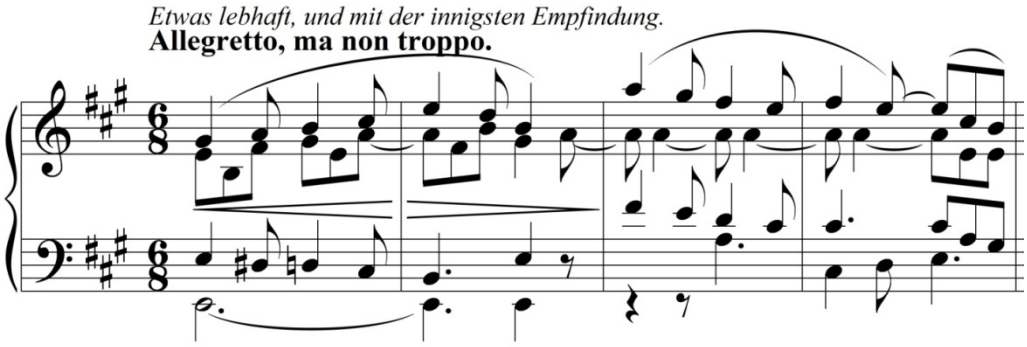
La fascinación de Mendelssohn por el Beethoven tardío aparece desde el inicio mismo de la obra, y está tan bien marcada por Rosen que citaremos nuevamente un fragmento de su libro en el cual, hablando de la Sonata Op. 6, dice

> "La Sonata en Mi Mayor muestra la paradoja de que cuanto más imitativo y adherente al original, más el resultado ganaba en personalidad. La afinidad con la Op. 101 de Beehoven en La Mayor es fácilmente reconocible confrontando el ataque de las dos obras (ejemplos). Cuánto Mendelssohn está lejos y cuánto está cerca de Beethoven es evidente cuando ponemos uno al lado de otro el tercero y cuarto compases de Beethoven con el quinto y sexto de Mendelssohn. La diferencia fundamental está curiosamente develada por la tonalidad de las dos obras: la de Beethoven está en La Mayor y la de Mendelssohn en Mi; pero los dos temas iniciales comienzan no sólo iguales, sino que utilizan las mismas alturas. Eso ocurre porque Mendelsasohn traslada el elemento más original: la sonata Op. 101 no comienza afirmando la tonalidad de entrada, el La Mayor, sino en el medio de una convencional modulación a la dominante de Mi Mayor. Bajo una modesta superficie lírica aparece un potente procedimiento dinámico. Mendelssohn, al contrario, comienza mostrando claramente la tonalidad de Mi Mayor como central y después deviene de una forma más convencional y tranquila. Pero el ataque de la frase aparece como típico de la más habitual conducta mendelssohniana, y esto en parte porque la primera página de Beethoven ya se parece a Mendelssohn"..."Ahí donde Beethoven mantiene un movimiento de proceso dinámico, la cadencia femenina suspendida del cuarto compás que prodigue sin pausa al consecuente, Mendelssohn pone una cadencia

perfecta en la tónica que repite ocho compases después; la primera pausa beethoveniana, puesta de manera resaltada en el compás seis, no es un momento de quietud sino que confirma la modulación que está ocurriendo: la colocación simétrica del cromatismo le atribuye una fuerza dramática a la cual la relajada belleza de Mendelssohn no aspira o no puede ambicionar".[258]



Ejemplo 146: Mendelssohn, Sonata Op. 6[259]
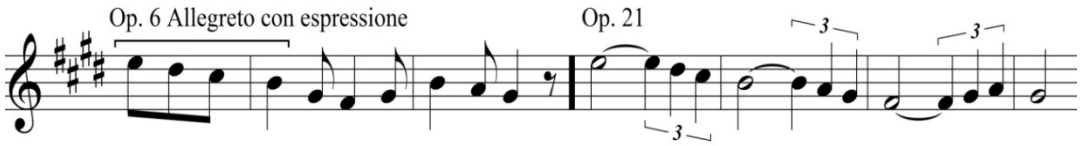


Ejemplo 147: Beethoven, Sonata Op. 101[260]
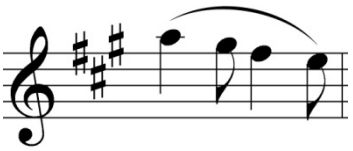
A estas incuestionables observaciones de Rosen, vamos a agregar algunas más. En primer término, ya Mendelssohn plantea una transformación enorme en esta dulcificación del gesto beethoveniano; pero hay algo aún más interesante que quizás a Rosen se le escapa: la reinterpretación que Mendelssohn hace de la melodía beethoveniana es sorprendente porque pone de relieve dos aspectos de su estilo que van a ser también característicos: uno es que mientras Beethoven hace resaltar el aspecto modulatorio de su estructura Mendelssohn, al contrario, en el descenso melódico del segundo miembro de

[258] ROSEN, Charles. *La generazione romantica*. Milano: Adelphi Edizioni, 1997. La traducción pertenece al Autor.
[259]Transcripción en Finale del Autor.
[260]Transcripción en Finale del Autor.

frase, pone de manifiesto la interválica y la armonía que van a constituir una marca de fábrica de su música: nos referimos al descenso desde el acorde superior y su armonización en la cadencia plagal:
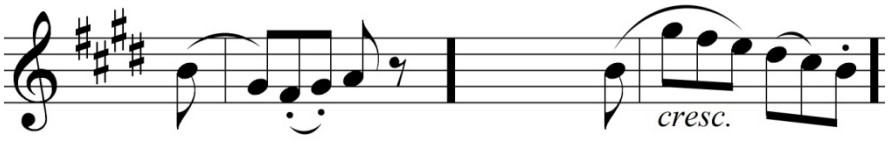


Ejemplo 148: Mendelssohn, Sonata Op. 6 y Obertura Op.21[261]



Ejemplo 149: Beethoven, Sonata Op. 101[262]

Por otra parte, al no dramatizar la cadencia sobre la dominante, se retiene el gesto de detención típico de la sonata hacia la dominante, pero también se mantiene el momento lírico durante mucho más tiempo, acercándose al mundo liederístico al que Dahlhaus hace referencia, de modo de que la atmósfera romántica o la atmósfera lírica se mantengan durante más tiempo dentro del foco de la tonalidad principal

Mendelssohn: Op. 6

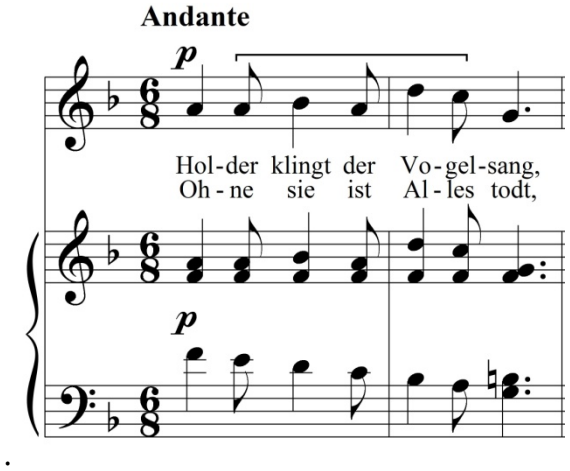


Ejemplo 150: Mendelssohn, Sonata Op. 6[263]

Tenemos que hacer referencia a que en este mismo período Mendelssohn comienza a componer Lieder para canto y piano. El Op. 8 es la primera publicación, cercanísima a la composición de la sonata, ya que al año siguiente de la composición de la sonata termina el

[261]Transcripción en Finale del Autor.
[262]Transcripción en Finale del Autor.
[263]Transcripción en Finale del Autor.

cuaderno en el cual se encuentran tres Lieder de su hermana Fanny y nueve de su propia autoría. La primera de las canciones - *Minnelied*, "Canción de amor", Op. 8 Nº 1, compuesta entre 1826 y 1827- presenta en su inicio la misma célula interválica de la sonata



Ejemplo 151: Mendelsoohn, *Minnelied*[264]

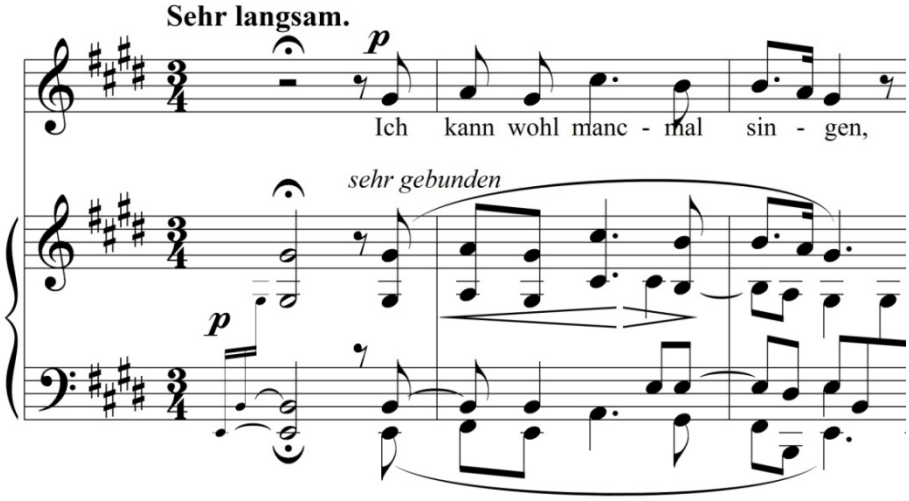
La frase del texto de Hölty, netamente lírico, dice:

"Amorosos suenan las canciones de los pájaros;
la angelical doncella que raptó mi corazón camina por el prado".

Evidentemente, la relación con un Lied y una obra instrumental no puede pasar desapercibida en un estudio sobre Mendelssohn, como tampoco puede serlo en un estudio sobre Schubert. Schumann o Brahms. Lamentablemente, salvo excepciones, no encontramos en la literatura al respecto un acceso profundo a la totalidad de la música para piano de Mendelssohn relacionada con el resto de su producción. No obstante, lo creemos importante, dado que la composición de Lieder en este momento también constituye un agente liberador del academicismo de los estudios con Zelter y también nos lo muestra interesado en la nueva corriente romántica, dado que el Lied fue el género verdaderamente más original que desarrolló el Romanticismo alemán Las relaciones temáticas y de atmófera adquieren un inusitado peso cuando se piensa en la temprana fecha de composicón de esta obra y sus relaciones múltiples con otras del mimo autor y de sus

[264]Transcripción en Finale del Autor.

inmediadtos sucesores; un sello netamente personal en Mendelssohn que marcó influecnia clara en sus sucesores inmediatos: .



Ejemplo 152: Schumann, Op.39 *Wehmuth*[265]

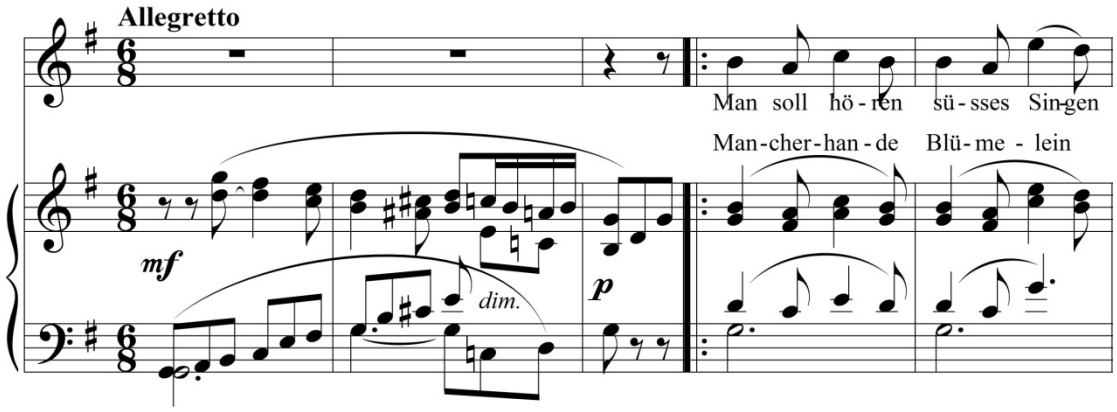
Carl H. Köhler, en su artículo sobre Mendelssohn en el Diccionerio Grove (1980) agudamente demuestra que estos *Lieder* Op. 8 son mucho más que canciones típicas de la escuela berlinesa, con un acompañamiento modesto como se ha pretendido, y están muy relacionadas con la creación de un Lied con piano también transportable a música característica para piano solo, hecho que se consuma en el Op. 19, el primer cuaderno de *Romanzas sin palabras*, pero también el tercer cuaderno de Lieder, el Op. 19 b (es un opus compartido: seis canciones con y seis canciones sin palabras). Es decir, también hay una relación entre los primeros Lieder y el mundo de las primeras obras para piano, como lo demuestra el *Minnelied*.

La escritura pianística que Mendelssohn trabaja –reconociéndose en la Sonata Op. 101- si se observan los detalles, también es original. Por ejemplo, en el momento en que Beethoven trabaja el pedal sobre el Mi más grave del piano, Mendelssohn lo mantiene como una sonoridad casi de una trompa, en el registro medio del teclado, destacando de este modo más el movimiento de las voces extremas; lo mismo sucede con el pedal de Si en el compás siguiente. Por otra parte, la expansión de la tríada en Beethoven aparece siempre
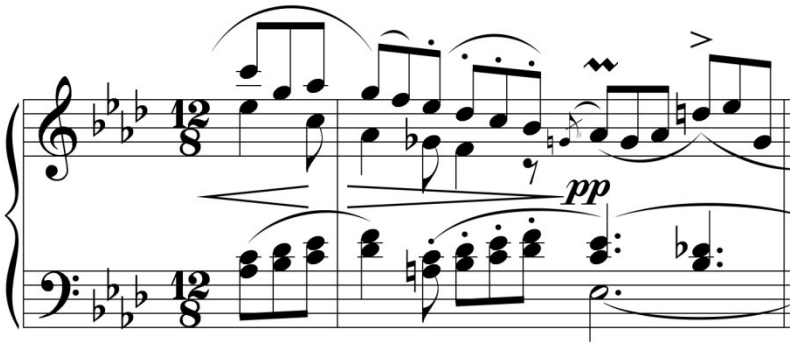
[265]Transcripción en Finale del Autor.

en los pulsos fuertes, mientras que en Mendelssohn se presenta con apoyaturas que debilitan el efecto de la tríada y siempre la sonoridad es la de un cuarto grado, una subdominante que va a reposar en esta tríada (final de la primera frase). También notemos que la armonización que Mendelssohn prefiere es heredera de los trabajos contrapuntísticos personales de las piezas características; por ejemplo, entre el compás siete y ocho se ve esa aglomeración armónica ya schumanniana de cada nota con una armonía producida por contrpunto.

También otro *Lied* de la época se relaciona con la Sonata Op.6: *Miennlied im Mai* Op. 8 N° 7, en el cual se aprecia un trabjo textural presente en Weber, en quien el contrapunto, la instrumentación y el *Volkslied* se mezclan tanto como en en el estilo de esta Sonata.
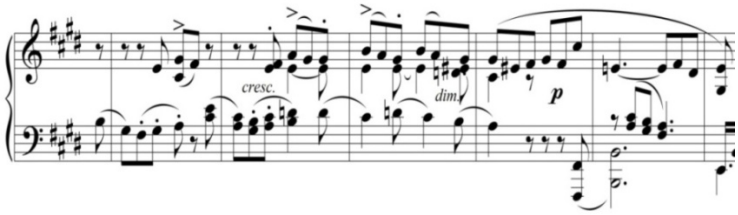


Ejemplo 153: Mendelssohn, *Minnelied Im Mai Op.8 N° 7*[266]
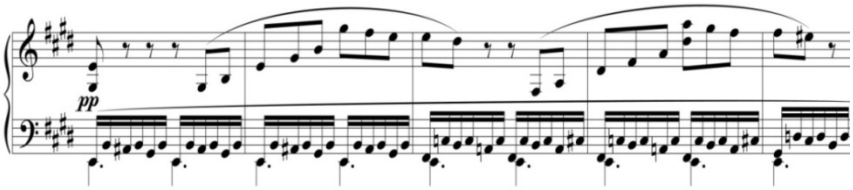


Ejemplo 154: Weber, Sonata en La bemol mayor Op.39[267]

[266]Transcripción en Finale del Autor
[267]Transcripción en Finale del Autor.
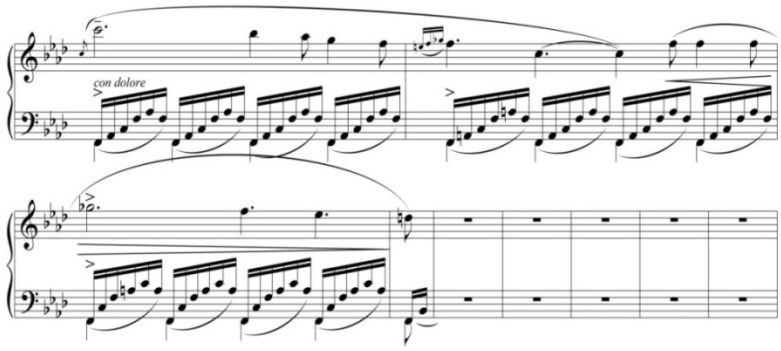


Ejemplo 155: Mendelssohn, Sonata Op.6[268]

El puente nos relaciona con la otra influencia de Mendelssohn en este estadio, hecho que fuera señalado por Schumann en la crítica que haría años más tarde de la Sonata Op. 6 considerándola, junto con otras de Schubert, una de las más importantes de la época: el punto es que, desde el final de esta frase en adelante, Mendelssohn incorpora las semicorcheas en la mano izquierda, ausentes en la sonata de Beethoven, para desarrollar una transición de una tranquilidad impresionante en cuanto a su lentitud de marcha armónica, que paradojalmente, es netamente cromática y 'expresiva' en los preceptos schlegelianos de esta idea. La union de la placidez textural y rítmica con la punzante armonía cromática, revela la plena personalidad del autor.
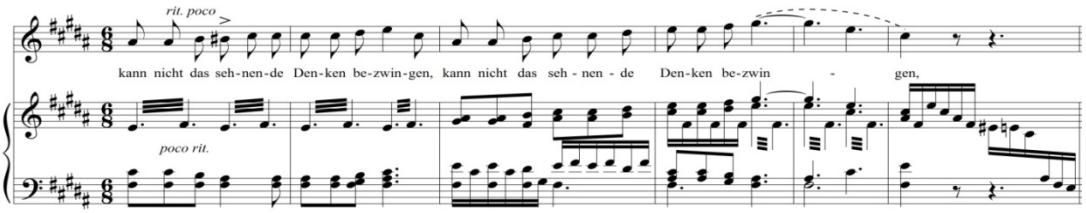


Ejemplo 156: Mendelssohn, Op. 6[269]
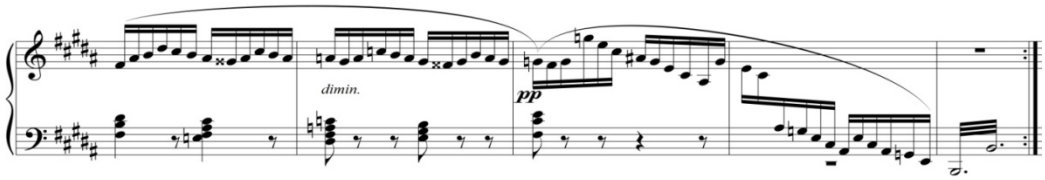


Ejemplo 157: Weber, Op.39[270]

[268]Transcripción en Finale del Autor.
[269]Transcripción en Finale del Autor.
[270]Transcripción en Finale del Autor.

Estas semicorcheas concfieren un clima ‘acuático’ al conjunto a la manera que Medelssohn propone en el Lied Die *Wasserfall* (La Cascada) del año anterior y que se relaciona con el mundo del pianismo dervado de Weber y paralelo a los Lieder de temática acúatica de Schubert (*Am See*).
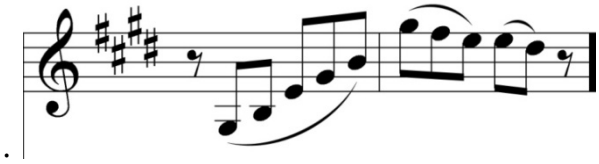


Ejemplo 158: Mendelsssohn, *Die Wasserfall* (1825)[271]
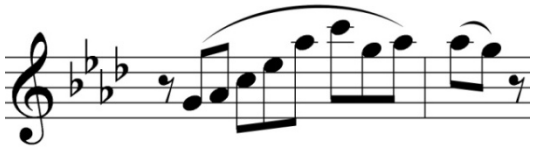


Ejemplo 159: Mendelssohn, *Die Wasserfall* (1825)[272]

También personal se muestra el trabajo melódico: la melodia de inspiración Weberiana adquiere un orden simétrico y regular que es marca del autor, con lo cual logra expandir la atmosfera en un modo que desde el *Octeto* de octubre de 1825 había rubricado su personalidad definitiva
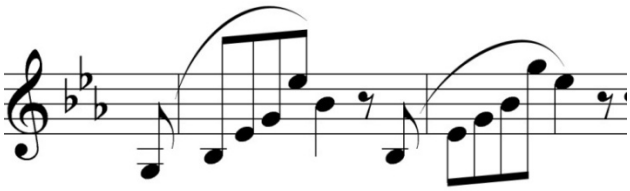


Ejemplo 160: Mendelssohn, Op.6[273]

[271]Transcripción en Finale del Autor.
[272]Transcripción en Finale del Autor.
[273]Transcripción en Finale del Autor.
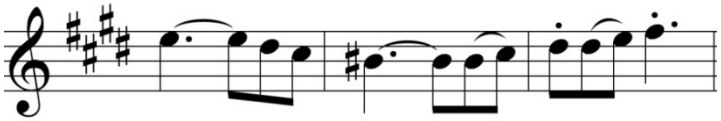


Ejemplo 161: Weber, Op.39[274]



Ejemplo 162: Mendelssohn, Octeto Op.20[275]

De manera anticonvencional, el segunto tema, también cantabile, se presnetea en el sexto grado, Do sostenido menor. Se llega tan directamente al mismo, que es posible considerar una yuxtaposión del segundo tema, tomando el sexto grado menor, o considerarla tema de puente; si hablamos del plano tonal de la Sonata. Lo extraño es que en Si Mayor, el segundo tema es exactamente igual, de modo no podríamos decir que son dos ideas, sino que nos atreveríamos a hablar de una doble aparición del tema: una en el eje fugaz pero presente de Do sostenido menor para luego presentarla en su tónica estable de Si Mayor (la tonalidad correspondiente). La situación modulante de aceleración a la manera clásica es suplantada por texturas y motivcas estáticas, pero de tan fluída textura, que la seccionalidad de los autores post- clasicos (por ejemplo Hummel) que resultará modelo para Chopin o Schumann, está aquí superada.

Evidentemente deriva de la idea de este segundo tema y remarca la relación existente con el final de la obertura *Sommernachtraum* Op. 21:
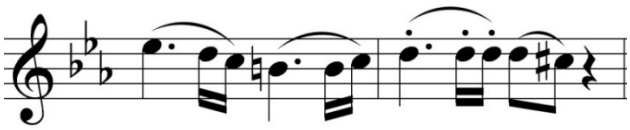


Ejemplo 163: Mendelssohn, Sonata en Mi mayor Op. 6[276]

[274]Transcripción en Finale del Autor.
[275]Transcripción en Finale del Autor.
[276]Transcripción en Finale del Autor.
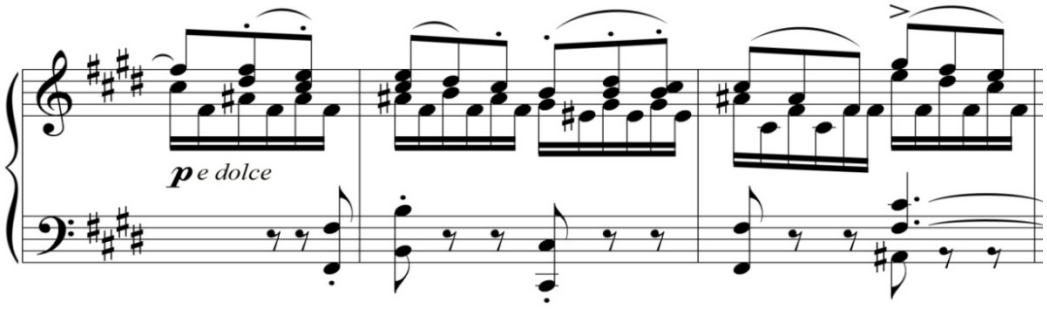
Impresiona que la literatura sobre Mendelssohn en general sostenga que la cancion de las sirenas del *Obreón* de Weber sea el origen de esta idea melódica; mas bien ya era un rasgo propio, que Mendelssohn reconoció en Weber…ya que el *Oberon* para marzo de 1826 (fecha de esta Sonata) no estaba concluído ni estrenado y era desconocido para el joven compositor.

Aun más: el *Octeto,* de octubre de 1825, ya presentaba este resgo en el *Andante*:



Ejemplo 164: Mendelssohn, Octeto Op. 20[277]

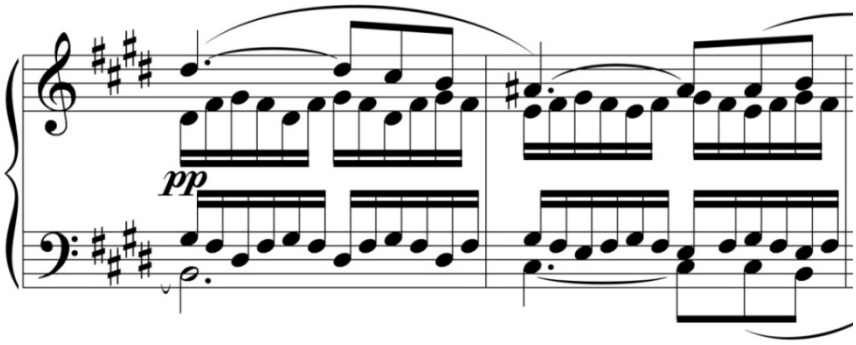
Antes de aparecer en la tonalidad de Si, la textura incorpora más bien un aligeramiento con la aparición de bajos *staccati.* La textura, la amalgama de timbres, aparece como la norma de transicón mendelssohniana: no se corta la fluidez rítmica del discurso que confiere el carácter general, más bien se la reiterpreta. Este elemento es utilizado reveladoramente dentro de los sectores como el desarrollo, o la relación entre movimientos. Mendelssohn confiere al timpbre y la articulacióm el lugar que los clasicos conferian casi con exclusividad al motivo



Ejemplo 165: Mendelssohn, Sonata Op. 6[278]

La melodía se asienta luego en la correspondiente tonalidad de Si mayor (quinto grado) que aparece simétricamente dos veces, con la textura aumentada en cuanto a densidad pero no en cuanto a la dinámica (el bajo es siempre *pianissimo)*

[277]Transcripción en Finale del Autor.
[278]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 166: Mendelssohn, Sonata Op. 6[279]

El motivo de acompañamiento Rosen lo relaciona con el segundo movimiento de la Sonata en Mi menor Op. 90 de Beethoven, en cuanto al murmullo, basado en la bordadura del quinto grado compartida entre las dos manos, sobre lo cual se desarrollan dos líneas melódicas divergentes: la superior también liederística pero más lenta que la primera idea y la inferior, en neto contrapunto. Esta idea ya está presente en obras anteriores de Beethoven; por ejemplo, en el segundo tema de la Sonata Op. 28, *Pastoral*, por lo que creemos que Mendelssohn se relacionaba no solamente con aspectos de obras tardías de dicho compositor sino también con las obras más líricas del período previo.

Tampoco podemos negar que en el acercamiento al Lied de Mendelssohn en este período necesariamente tuvo que existir un conocimiento de los Lieder de Schubert, como lo demuestran las ejecuciones que realizó con Anna Milder Hauptmann y otras sopranos de la época; en esos programas se anuncian a veces, vagamente, "Lieder de Schubert". Evidentemente, a pesar del rechazo que Zelter tenía por los Lieder schubertianos, es imposible no encontrar una traza de Schubert en los Lieder iniciales y posteriores de Mendelssohn y, por supuesto, en la impronta del segundo tema de la Sonata Op. 6.

Llama la atención el hecho de que en el periódico berlinés *Allgemeine Musikalische Zeitung* el día que anuncia la publicación del *Capricho* Op. 5 también aparece en ese mismo anuncio la publicación de la Sonata en La menor Op. 42 de Schubert, que por otra parte tuvo una crítica muy favorable en los círculos berlineses.¿Sería posible que el joven Mendelssohn, siempre al tanto de estas novedades, desconociese estas obras?. Trazas schubertianas también se encuentran presentes, según marca Di Benedetto, en los Cuartetos

[279]Transcripción en Finale del Autor.

Op. 12 y Op. 13. Por eso, en el nacimiento del pianismo mendelssohniano no se debe olvidar, además de las influencias clarísimas de Beethoven, algún rastro schubertiano que constituirá una influencia importante en las obras de la década siguiente.

El segundo grupo temático es siempre una creciente expansión lírica que presenta, al final de la exposición. En primer lugar la armonía se intensifica en sus juegos de interdominantes y cromatismo: algo que se convertirá en rasgo tambien propio, del autor que lleva la máxima expresion armónica a los segmentos conclusivos.

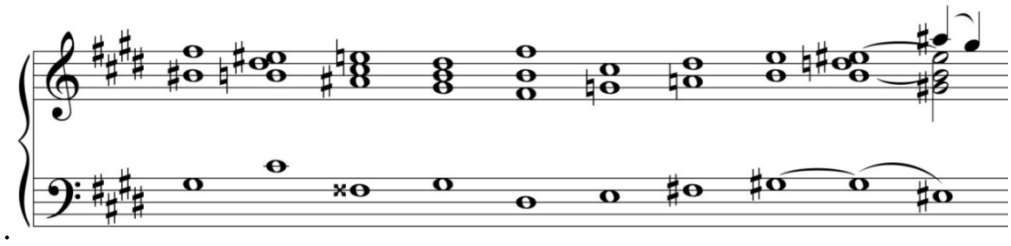
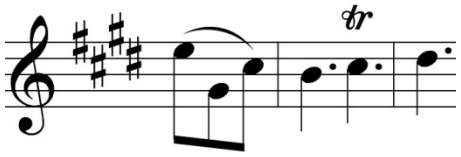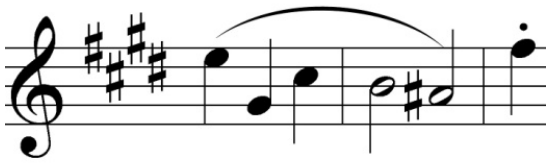


Gráfico 2: Esquema armónico

Esta armonía no esta escindida de un rasgo típico de alargamiento de frase que analizaremos oportunamente (simetría de motivos / asimetria de canatidad de compases del segundo miembro de frase) y un manierismo melódico que Mendelssohn presentará en muchas obras de la época tales como *Sueño de una noche de verano*, siempre destacando la expresividad de subdominante. En este caso sí la característica melódica esta fuertemente influída por el Weber mas audaz: el de la opera *Euryanthe*, de 1825. Felix la hizo propia, nuevamente, gracias al trabajo de organización personal de este tipo de material en el discurso melódico.
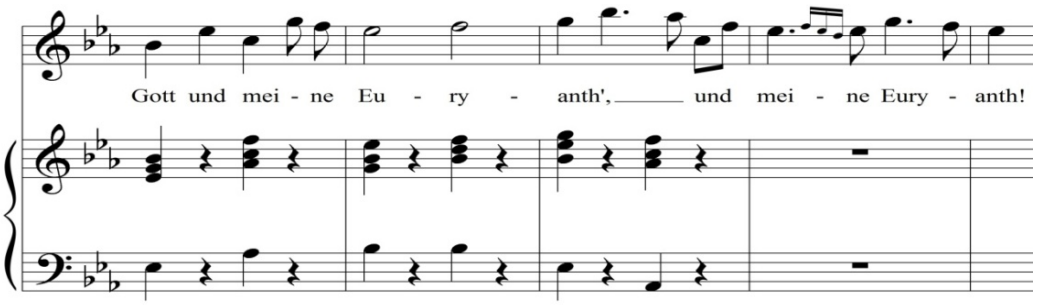


Ejemplo 167: Mendelssohn, Sonata Op.6[280]

[280]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 168: Mendessohn, Op.21[281]



Ejemplo 169: Weber, *Euryanthe* (1825)[282]

Al concluir la exposición, el enlace de cuarto ascendido sobre el pedal de tónica en arpegios descendentes, seráficos, del piano, será un elemento unificador de toda la obra.

En la primera idea vamos a destacar así mismo que el consecuente (compases 3 y 4) está utilizado como refrán, a la manera de Lied, para cerrar la obra; por otra parte, esta célula se presenta, transformada, en pasajes de los otros movimientos. También es característico el alargamiento del segundo miembro de frase de esta primera idea producido por secuencia melódica repetida en las mismas alturas, gesto típico de Mendelssohn en su música posterior y que ha sido marcado como un defecto de su estilo por Tovey y de alguna manera recalcado también por Rosen como el único manierismo un poco obstrusivo para la apreciación de Mendelssohn como uno de los grandes compositores. Creemos que realmente podemos marcarlo como un gesto de su estilo, que Mendelssohn repite generalmente para estirar un eje y sí debilitar un poco las funciones de dominante y tónica y destacar siempre la subdominante.

También es interesante observar que el refrán presenta el acorde de subdominante sobre el pedal de dominante, creando una sonoridad característica que se vuelve a repetir justamente en la cadencia previa a la tónica. Aquí, el movimiento de semicorcheas puede

[281]Transcripción en Finale del Autor.
[282]Transcripción en Finale del Autor.
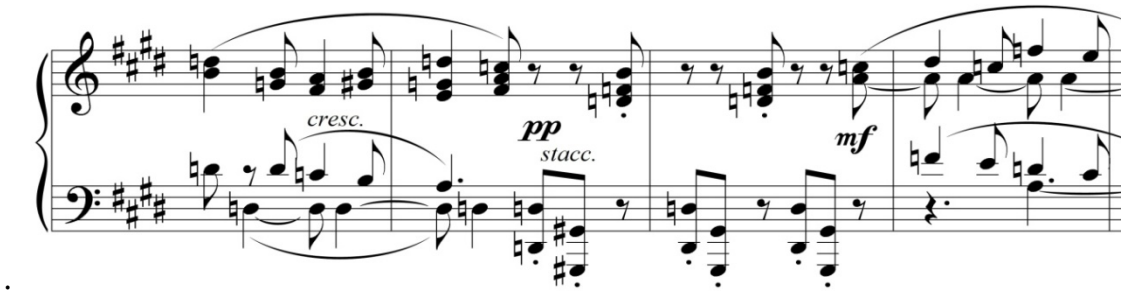
estar tomado de la Sonata en La bemol Mayor Op. 39 de Carl Maria von Weber de 1816 (recordemos que esta sonata tiene une textura bastante similar en el planteo de la primera idea, si exceptuamos la presencia de *tremolos*; también en ella está presente el andamiento de barcarola). También lo que Mendelssohn presenta como segunda idea (que en Weber inicia el puente modulante) es semejante en cuanto al planteo weberiano.

Aquí también, como ocurre en la sonata de Weber, Mendelssohn utiliza semicorcheas constantes, en un *moto perpetuo* que no termina hasta el final de la exposición y sobre el cual se presentan ideas melódicas de carácter totalmente liederístico, aunque de amplitud instrumental y netamente weberiano: las dos ideas weberianas, la de barcarola y la de *moto perpetuo*, aparecen reducidas y condensadas en su textura (en Weber es mucho más amplia y con carácter de arabesco).

El sector conclusivo comienza con una reformulación de la melodía del segundo tema con el registro ampliado. Un elemento característico de Mendelssohn es el trabajo sobre células rítmicas iguales, absolutamente simétricas, pero presentando la asimetría del diseño melódico en su totalidad (el diseño es de diez compases aunque su apariencia es de una simetría de ocho compases). Lo que aquí se observa es una distensión del discurso clásico en cuanto a la melódica, manteniendo la idea de ritmo de barcarola, en donde se ve cómo la armonía cambiante intensifica una misma nota antes del cierre codal donde retoma el primer tema en un trabajo tímbrico de oposición extrema de registros (referido probablemente a Beethoven) y amplitud de décima (de probable origen weberiano) y luego el acorde de séptima disminuida sobre tónica y la cadencia plagal con intercambio modal, característica de toda la obra de Mendelssohn.

El desarrollo trabaja preferentemente por oposición: primero, con la característica que mencionábamos anteriormente, prefiriendo el contrapunto a un trabajo de recorte de motivos, que como Dahlhanus marca muy bien, arruinarían la esencia misma de los temas líricos como el que aquí se presenta; segundo porque el contrapunto que Mendelssohn utiliza aquí no es de carácter imitativo o académico sino más bien de superposiciones. Es interesante observar cómo Mendelssohn plantea todo el acorde disminuido sobre dominante e inmediatamente se dirige hacia la ampliación de las terceras. Luego del planteo del tema en Sol mayor, en una textura primero más acotada y luego amplia, Mndelssohn coloca un
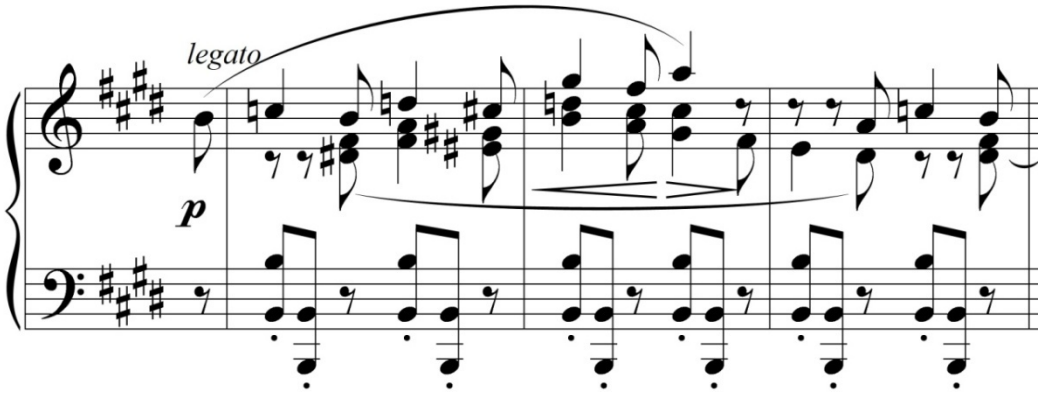
elemento de separación tímbrica dentro de este pequeño desarrollo (en este sentido podemos decir que el modelo vuelve a ser el primer movimiento de la Sonata Op. 101 de Beethoven), pero Mendelssohn actúa de una forma completamente distinta, en un gesto que es análogo a la presencia de acordes disminuidos en la Obertura de *Sueño de una noche de verano* destinados a las maderas mientras el discurso es mantenido por las cuerdas. De esta forma, en el piano Mendelssohn actúa orquestalmente, planteando con acordes disminuidos casi yuxtapuestos una textura de octavas *staccato* en saltos de tritono pero con la sutileza que marca Rosen en las obras de Mendelssohn: la máxima tensión armónica (el tritono) unido a la paradoja del *staccato pianissimo*



Ejemplo 170: Mendelssohn, Sonata Op. 6[283]

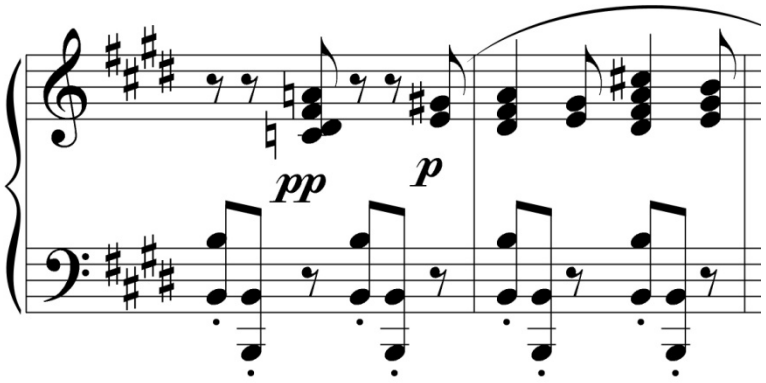
Luego, en otro plano, aparece el tema en La menor que está insinuado: nunca resuelve. A partir de allí, el *staccato* de las octavas se convierte en un pedal de Si sobre el cual se tejen, a la manera del final del desarrollo del *Octeto*, una serie de enlaces de acordes disminuidos y luego una especie de pequeña célula canónica. Este planteo no está lejos de los planteos schumannianos, de los cortes del discurso, solamente que en Mendelssohn la imbricación de estos aspectos netamente románticos dentro de la macro estructura sonatística a veces nos hacen temer en cuanto a hacer estas afirmaciones, pero indudablemente no encontramos otra que los conceptos schlegelianos sobre lo romántico, en los cuales el mundo poético, el elaborado y el humorístico se mezclan.

[283]Transcripción en Finale del Autor.



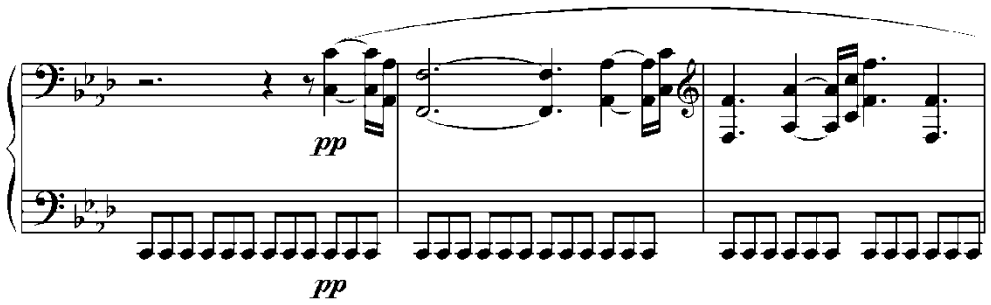
Ejemplo 171: Mendelssohn, Sonata Op. 6[284]

Estas disgresiones de Mendelssohn en la forma –como también las llama Di Benedetto- son evidentes y palpables, quizás en pequeña escala, o quizás en menor medida que las que encontramos en Schubert o Schumann, pero están. Justamente los dos mundos se chocan y luego se juntan en la reexposición sobre pedal. Es una reexposición temática diferida, es decir, de la resolución tonal, cosa que hemos planteado en nuestro trabajo al respecto[285]. Podemos encontrar en Beethoven -en la *Appassionata*- una vez más, el antecedente, pero es un detalle que Mendelssohn transformó en absolutamente propio.



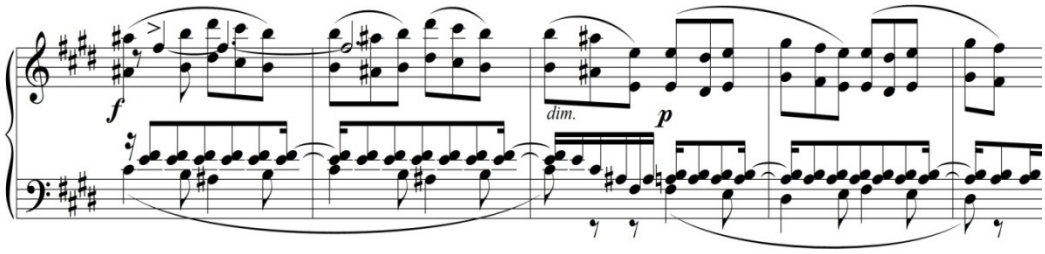
Ejemplo 172: Mendelssohn, Sonata Op. 6[286]

[284]Transcripción en Finale del Autor.
[285] FORMARO, Antonio. "Mendelssohn y la recapitulación". En *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*. Año 23 No.23, pp. 255-274. Buenos Aires: EDUCA, 2009
[286]Transcripción en Finale del Autor.
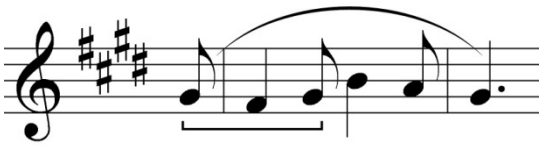


Ejemplo 173: Beethoven, Sonata Op.57 *Appaassionata*- Reexposición[287]

Luego, en el bajo aparece, escondida la célula beethoveniana que Mendelssohn no había tomado en cuenta al imitar el modelo de la Sonata Op. 101, como una forma de rearmonizar la melodía, en un silencioso y nuevo homenaje. Luego, elimina lo que antes colocaba como puente (el fragmento en Do sostenido menor) sustituyéndolo por una ampliación de la melodía sobre la armonización cromática que ya había utilizado e insistiendo nuevamente en la típica cadencia plagal presente en la Obertura de *Sueño de una noche de verano*.



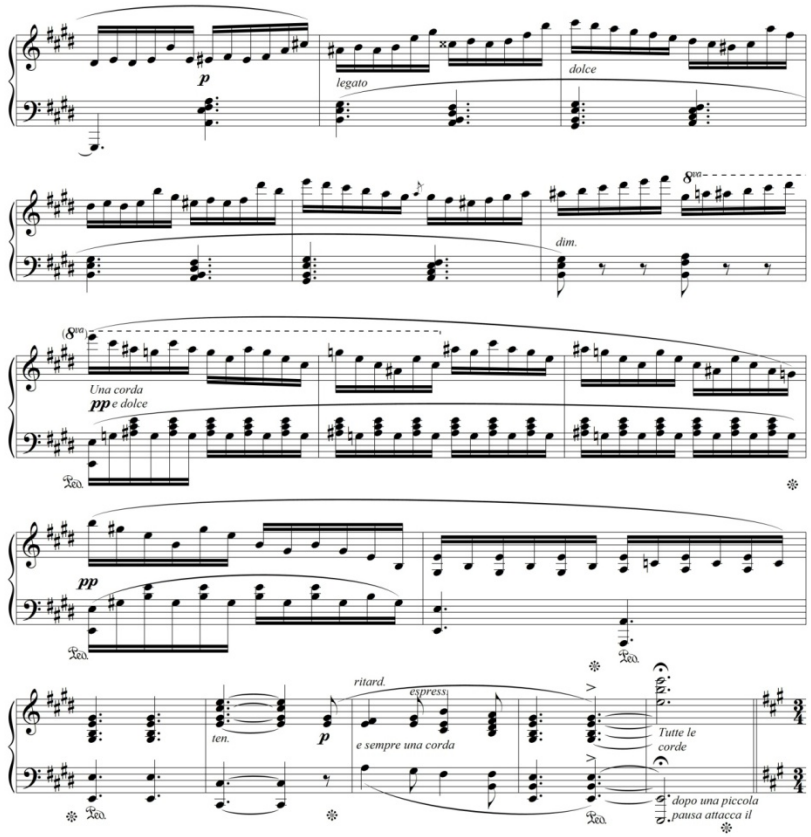
Ejemplo 174: Mendelssohn, Sonata Op. 6[288]



Ejemplo 175: Mendelssohn, Sonata Op. 6:[289]

[287]Transcripción en Finale del Autor.
[288]Transcripción en Finale del Autor.
[289]Transcripción en Finale del Autor.

El segundo tema se articula en forma similar a la exposición y, antes de la *coda* elaborada con arpegios disminuidos, que también encontramos como un *motto* que une los movimientos, aparece una *coda* poética de gran intensidad expresiva aunque de una dinámica tenue, con un momento de gran separación tímbrica, contrapunto libre, y una cascada weberiana, en el espíritu de un *arabesque*, que Mendelssohn varias veces tomará en cuenta, pero exenta del capricho, de la inorganicidad, de algunas páginas de Weber: aquí se presenta imbricada con un bajo contrapuntístico que plantea siempre las notas iniciales del tema y sobre el cual se teje una hermosa red, también cercana a la sonata de Weber a la cual hicimos alusión; el Do sostenido menor que eludió en la reexposición aparece planteado en forma de acorde *tenuto* previo a la aparición de lo que llamamos el refrán de la sonata –que aparece planteado en *una corda*- y luego, a la manera del Beethoven tardío, coloca la indicación *tutte le corde* en el acorde sin tercera que cierra el movimiento



Ejemplo 176: Mendelssohn, Sonata Op. 6[290]
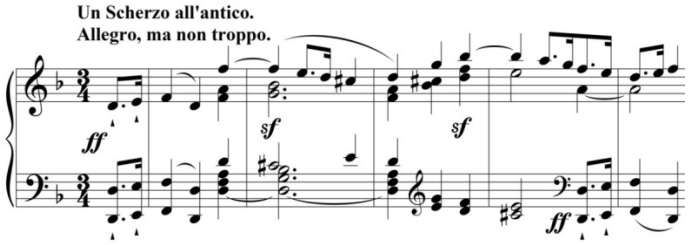
[290]Transcripción en Finale del Autor.

Todo este sector está reproducido directamente en el final del último movimiento como vuelta cíclica y los tres elementos –el ascenso a la manera de *arabesque*, el descenso de acordes disminuidos y la cadencia plagal- más el refrán de la sonata, tomado de la primera idea, actúan siempre como apariciones durante todo el resto de la obra.

5.2.1.2.- *Tempo di Menuetto*

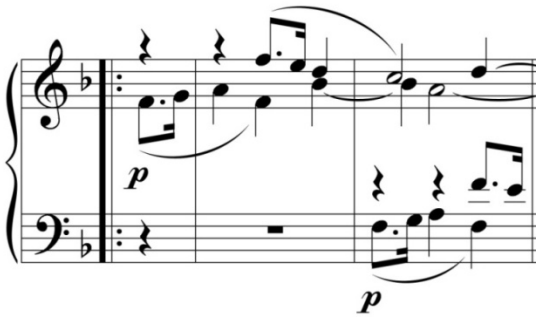
El segundo movimiento – *Tempo di menuetto*- es un claro alejamiento del gesto triunfal, grandioso, que plantea Beethoven del movimiento marcial de la Sonata Op. 101. La forma es bastante similar y otra similitud es el hecho de tomar un ritmo de danza como base, pero con la característica de que Mendelssohn, en lugar de componer un *menuetto* en la manera tradicional, lo plantea de forma evocativa, en un tipo de *menuetto* pseudo antiguo.La evocación representa un notable avance con respecto a las elaboraciones de danzas antiguas de las *Characterstücke* Op.7: tanto la presencia de contrapunto imitativo como del ritmo de danza sólo confieren un grado de sofisticación al elemento de textura que es el que domina en cuanto a sensación auditiva: este es uno de lo pilares constructivos del arte de Mendelssohn.

La idea de Minuetto o Scherzo que evoque otro momento histórico estaba presente de manera explicita en ciertas sonatas anteriores de compositores como, por ejemplo, Hummel en la Sonata en Re Mayor Op 106 en 1824; aquí se presenta la rítmica característica de lo que en ese momento se consideraba *antico*con la presencia del contrapunto de movimiento contrario, aunque con escritura robusta de acordes llenos y duplicaciones:
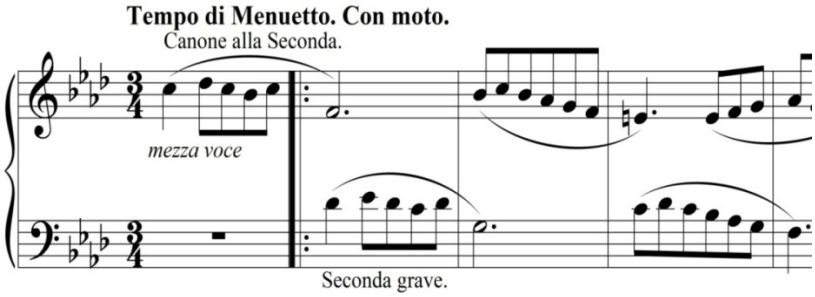


Ejemplo 177: Hummel, Sonata Op.106[291]

[291]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 178: Hummel, Sonata Op. 106[292]

Por su parte, en la Sonata Op.77, J. L. Dussek trabaja el tópico canonico como reflejo de la recuperación del pasado dentro del movimiento de danza de la Sonata:
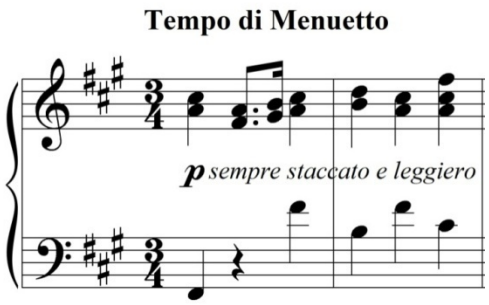


Ejemplo 179: Dussek, Sonata Op. 77[293]

Betthoven, tanto en el segundo movimiento de la Sonta Op.101 como en los Cuartetos de Cuerda tardíos (Op.130) es el que otorga una rúbrica definitiva a este tipo de experiencia, donde la enjundia motivica y audacia formal de sus planteos cambió el aspecto de imitación pintoresca a posibilidad de reinterpretación.
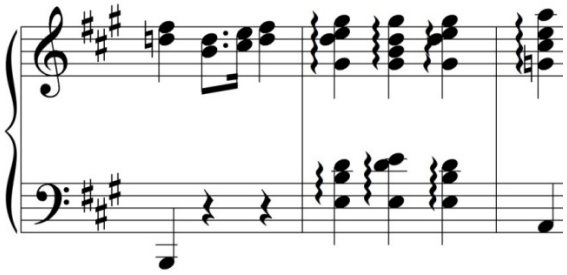
Mendelssohn trabaja un *menuetto* de ritmo constante, pero su indicación *sempre staccato e leggiero* aparece como indicación personal.

[292]Transcripción en Finale del Autor.
[293]Transcripción en Finale del Autor.
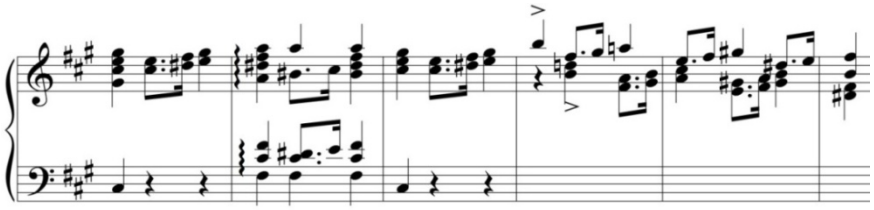


Ejemplo 180: Mendelssohn, Sonata Op.6[294]

Pronto la textura incorpra acordes arpegiados muy rápidamente, como una especie de imitación del laúd que el autor toma del inicio *Konzertstück* de Weber de 1821, (una de las piezas favoritas de Mendelssohn dentro de su repertorio como solista de piano).



Ejemplo 181: Mendelssohn, Sonata Op. 6[295]
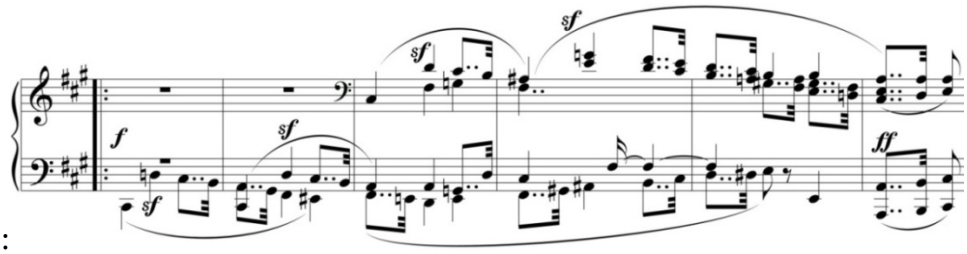
Cuando esta rítmica se une al denso tejido de contrapunto imitativo y al uso de terceras, (de un modo similar al trabajo Beethoveniano en el Op.101) es la textura paradojalmente etérea la que confiere un concepto totalmente nuevo, una real reinvención que se acentúa más con el concepto modal que la armonía insinúa en la sección B del *Tempo di Menuetto*



Ejemplo 182: Mendelssohn, Sonata Op.6[296]

[294]Transcripción en Finale del Autor.
[295]Transcripción en Finale del Autor.
[296]Transcripción en Finale del Autor.

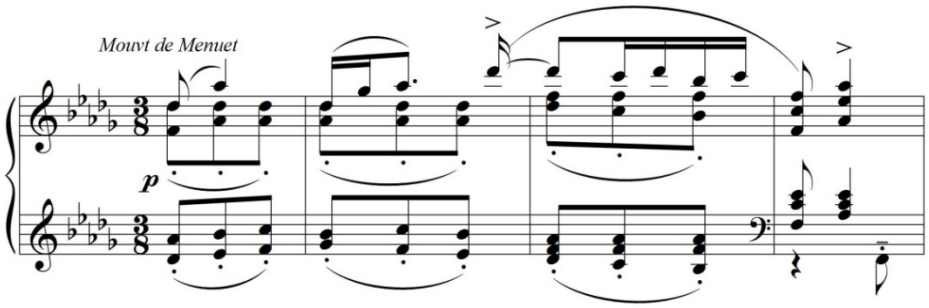
Notablemente, Schumann se dirigirá en la misma dirección de pensamiento post beethoveniano, aunque con una densidad sonora contraria a la de Mendelssohn.



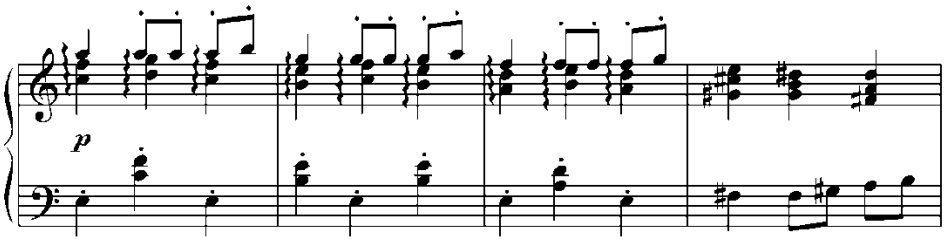
:

Ejemplo 183: Schumann, *Intermezzi* Op.4 (1832)[297]

Pero aún más revelador es que esta evocación de la danza con una textura plenamente económica y sugestiva abriría caminos al Neoclasicismo del siglo XX con insospechados márgenes de influencia:
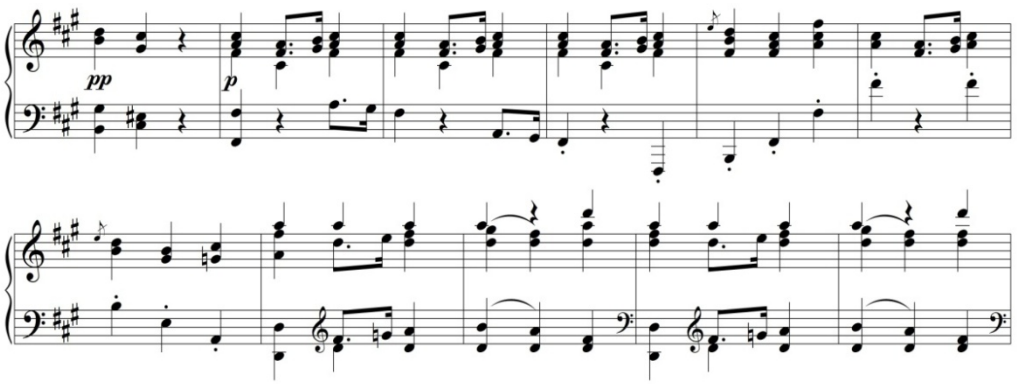


Ejemplo 184: Ravel, Sonatina (1905). 2° movimiento[298]



Ejemplo 185: Luis Gianneo, Sonatina para piano (1936). 2° movimiento[299]
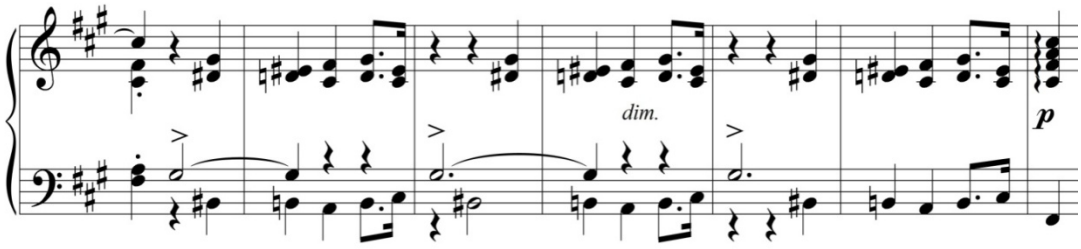
[297]Transcripción en Finale del Autor.
[298]Transcripción en Finale del Autor.
[299]Transcripción en Finale del Autor.

La reexposición, en Fa sostenido menor, nuevamente está expandida por la sonoridad de imitaciones que alargan este acorde (que duraba una fracción y ahora dura nada menos que tres compases), aunque la reexposición tonal ya estaba hecha.



Ejemplo 186: Mendelssohn, Sonata Op. 6[300]

Nótese también la insistencia de Mendelssohn en el enlace pseudo modal (segundo – quinto), evitando el tradicional segundo con la tercera mayor como dominante del quinto. Estos pequeños detalles, recordemos que Mendelssohn es el maestro de la sutileza, hacen la diferencia y nos permiten descubrir un artista tremendamente original, sobre todo cuando entendemos que esta sonata está compuesta mientras todavía Schubert trabaja en sus sonatas tardías y Beethoven está aún con vida.
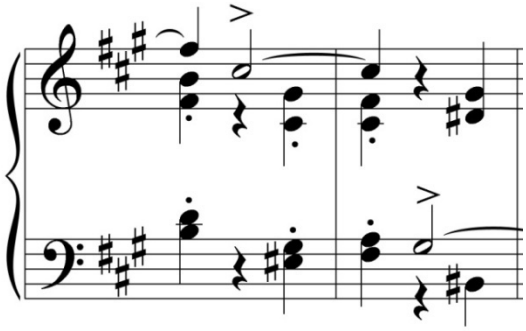


Ejemplo 187: Mendelssohn, Sonata Op. 6[301]

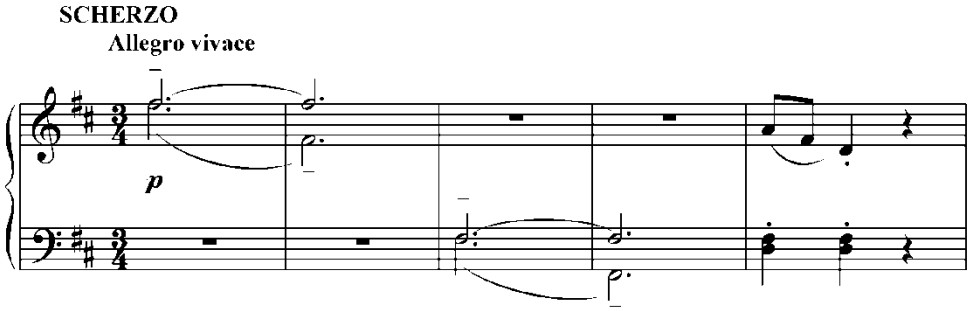
La intención orquestal hacia la *coda* la podemos nuevamente retrotraer al *Scherzo* de la Sonata Op. 28 *-Pastoral-*, pero Mendelssohn exagera estos gestos beethovenianos y los hace propios con notas tenidas que en él aparecen superpuestas a la otra idea a la manera de

[300]Transcripción en Finale del Autor.
[301]Transcripción en Finale del Autor.

una orquesta (trompetas y trompas) de la forma en que hará toda su vida (recordemos la "Marcha de los elfos" de *Sueño de una noche de verano*, de 1843.



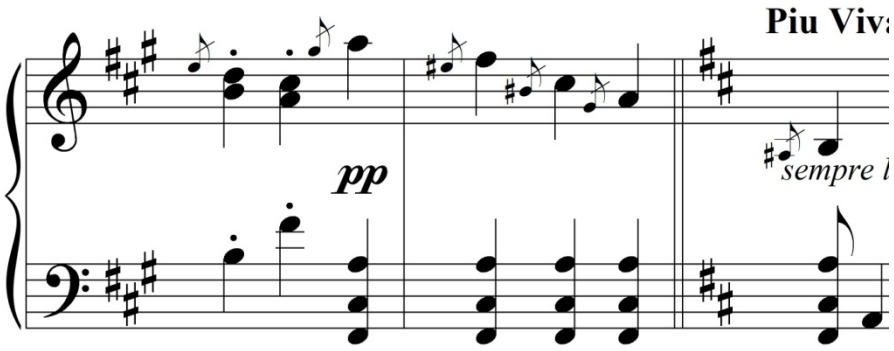
Ejemplo 188: Mendelssohn, Sonata Op. 6[302]



Ejemplo 189: Beethoven, Sonata Op. 28 – 3° movimiento[303]

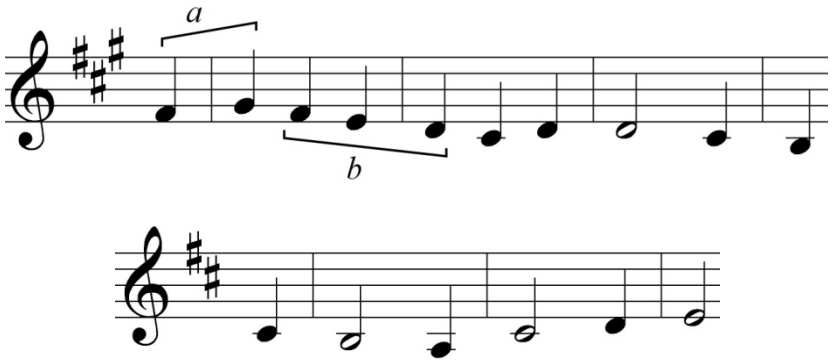
La imitación fantasiosa de una orquesta antigua y lejana pero a la vez ligera, está muy bien caracterizada y resumida en los tres compases finales, donde se da nuevamente la resolución plagal y luego, *pianissimo*, el arpegio descendente con apoyaturas de semitono en *staccato*, otra marca de fábrica del Mendelssohn 'élfico' posterior.

[302]Transcripción en Finale del Autor.
[303]Transcripción en Finale del Autor.
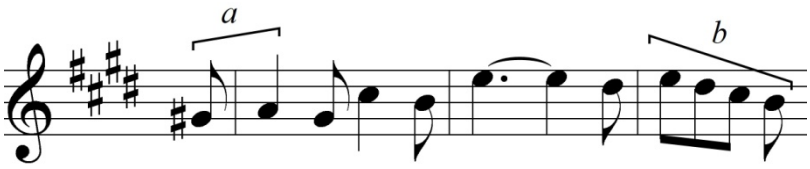


Ejemplo 190: Mendelssohn, Sonata Op. 6[304]

El Trío está planteado como una expansión de lo que hemos llamado el "refrán" de la sonata
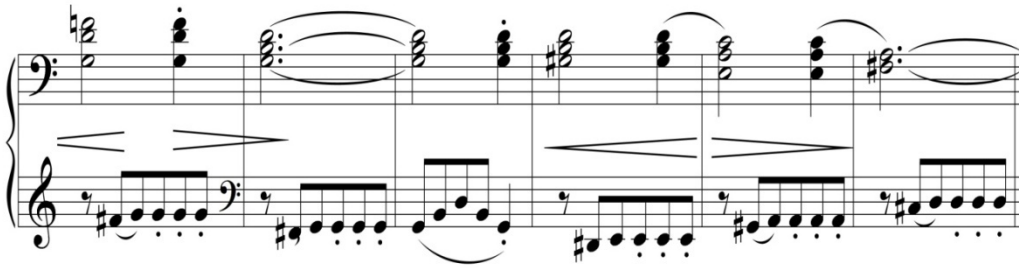


Ejemplo 191: Mendelssohn, Sonata Op. 6. 2° movimiento[305]



Ejemplo 192: Mendelssohn, Sonata Op. 6. 1° movimiento[306]

Este *Piu vivace* está indicado *sempre legato*, con lo cual volvemos a una atmósfera netamente beethoveniana, con una síncopa de pedal sobre la que se textura esta melodía en la posición de acordes que Beethoven utiliza en tantos momentos:
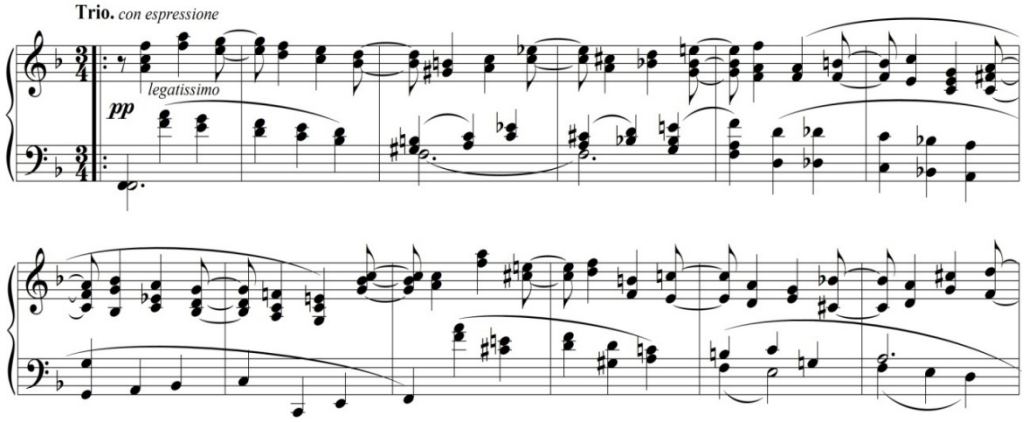
[304]Transcripción en Finale del Autor.
[305]Transcripción en Finale del Autor.
[306]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 193: Beethoven, *Variaciones sobre un tema de Grétry*[307]

No menos intensa es la sección media de este Trío, donde Mendelssohn trabaja sobre el acorde disminuido antes de reexponer.

En la sección conclusiva, tenemos una hermosa expansión de la idea de corte netamente beethoveniana en cuanto a la armonización y conducción y aglomeración de las figuras, casi en forma canónica, pero que nuevamente hace recordar que tales recursos respondían a la obsesión de las sonatas de la época respondiendo al intento de elevar la complejidad del movimiento tradicionalmente más relajado de la forma.
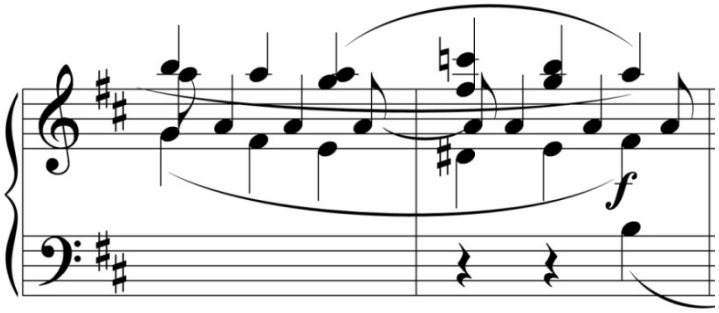


Ejemplo 194: Dussek, Sonata Op.70 (1807)[308]

Aquí la síncopas, texturas en terceras e imitaciones de Dussek, se revelan anticipatorias y demuestran, comoo los autores del *Biedermeier* comprendían ya, la necesidad de unioón con el pasado, dando lugar a un camino de recupero en el que no sólo el tardío Beethoven fue impulsor. Mendelssohn aprovecha la desemvoltura intrumental de

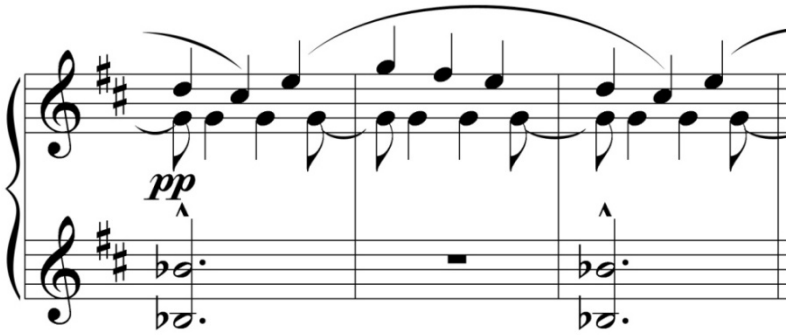
[307]Transcripción en Finale del Autor.
[308]Transcripción en Finale del Autor.

estos modelos para transformarlos en momentos expresivos como los siguientes fragmentos donde nuevamente, la region del teclado que Mendelssohn utiliza con economia de recursos, refuerza la personalidad tímbrica del autor.



Ejemplo 195: Mendelssohn, Sonata Op.6[309]

Se ve en este ejemplo la aparición de la nota Si bemol como un agregado sonoro, a la manera de llamada de trompa, que se incorpora como elemnto estructural. Lo paradójico, absolutamente Mendelssohniano, es que la relación que se establece es por evento sonoro, no por cita intervalico motívica. Este tipo de expriencia cobrará máxima importancia en las obras orquestales del autor, pero también en pianismos posteriores.
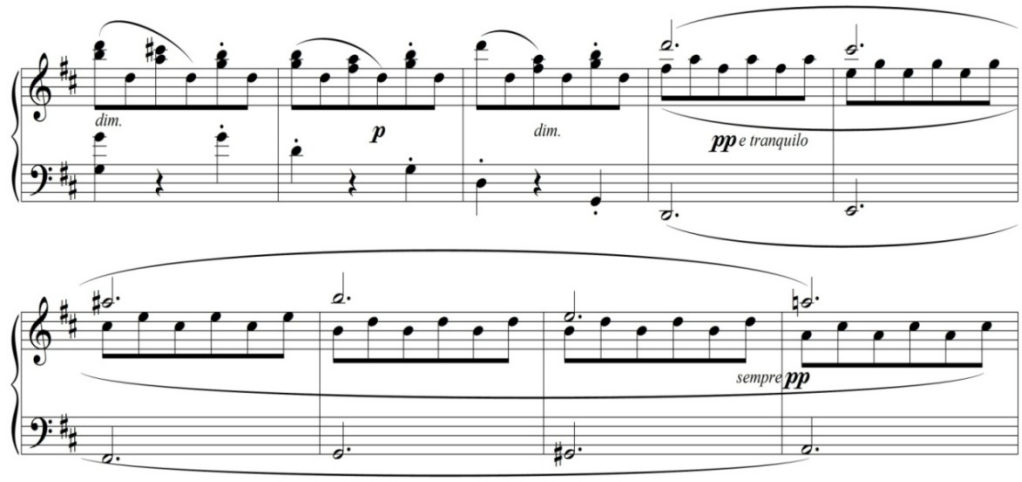


Ejemplo 196: Mendelssohn, Sonata Op. 6[310]

No obstante, la manera en que concluye el fragmento es completamente personal; Mendelssohn tiene la habilidad de recolocar la figura melódica de final del primer motivo en otra tonalidad y hacer que parezca nuevo algo que ya se dijo, dándole una frescura y una

[309]Transcripción en Finale del Autor.
[310]Transcripción en Finale del Autor.

atmósfera de leyenda similar al del sector de cierre del primer movimiento y como veremos al de toda la sonata.
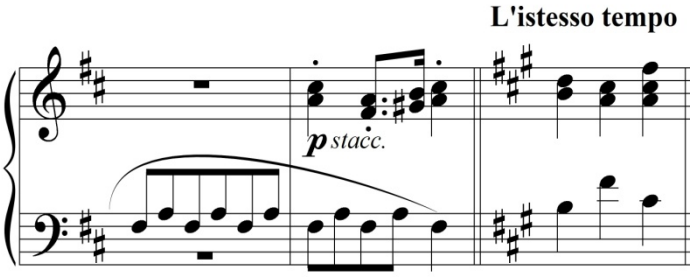
.



Ejemplo 197: Mendelssohn, Sonata Op. 6[311]

Aquí, las corcheas confieren la misma idea de motoricidad que las semicorcheas confieren al primer movimiento: la estética de cita explorada por Mnedelssohn desde el Cuarteto Op. 3, y el Octeto Op.20, se porfundiza en esta Sonata y continuará en obras posteriores.

Previo a los *staccato* de la mano izquierda, que van anunciando la vuelta al mundo del *menuetto*, tenemos un encadenamiento de acordes a la manera de la textura del segundo tema del primer movimiento, nuevamente con la cadencia plagal. Sobre la función de tónica, Re Mayor, Mendelssohn recurre a otra marca de fábrica que vamos a encontrar en la Obertura de *Sueño de una noche de verano*: sobre las notas Fa sostenido – La, por un estiramiento temporal, vamos perdiendo la sensación de Re y, simplemente, coloca sobre estas dos notas el tema en Fa sostenido menor

[311]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 198: Mendelssohn, Sonata Op. 6. 2° movimiento[312]

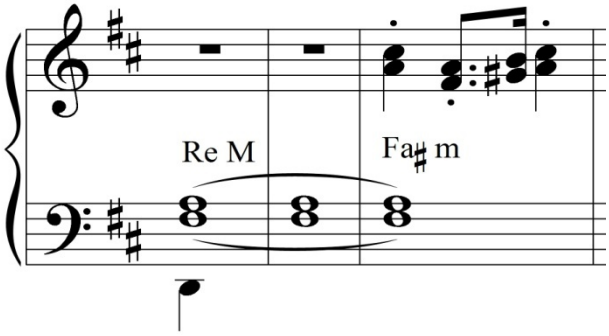
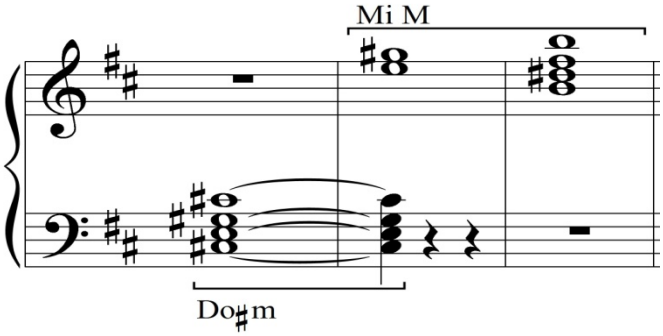


Gráfico 3: Esquema Tonal:
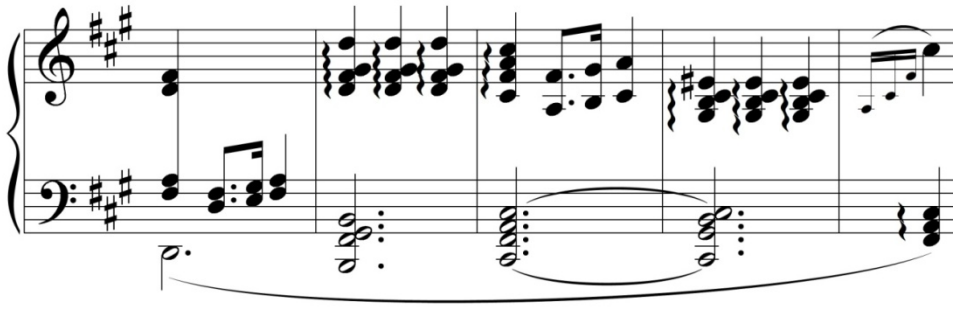


Ejemplo 199: Mendelssohn, Op.21 (1826). Reexpsición[313]

La repetición del *menuetto* sigue los mismos carriles, aunque sea digno de notar que el final está variado mediante la aparición de bajos susurrantes, misteriosos, de notas largas,

[312]Transcripción en Finale del Autor.
[313]Transcripción en Finale del Autor.

puestos por debajo del *menuetto*, como ya anunciando el mundo serio del Recitativo siguiente

;



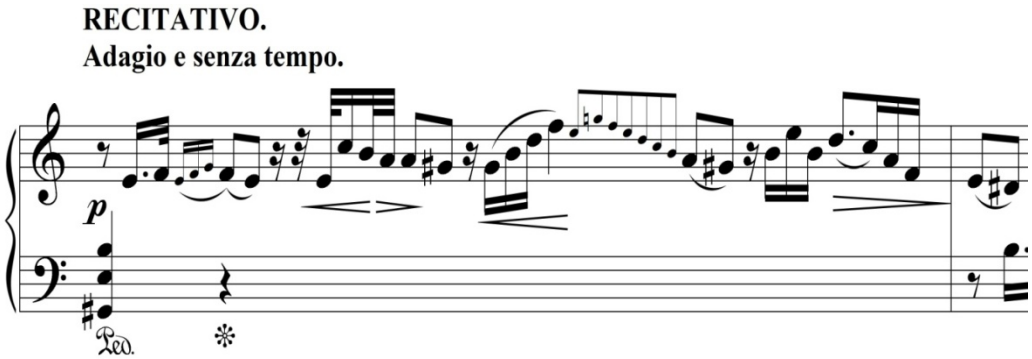
Ejemplo 200: Mendelssohn, Sonata Op. 6[314]

El movimiento concluye con una serie de apoyaturas ascendentes.

5.2.1.3.- *Recitativo: Adagio e senza tempo*
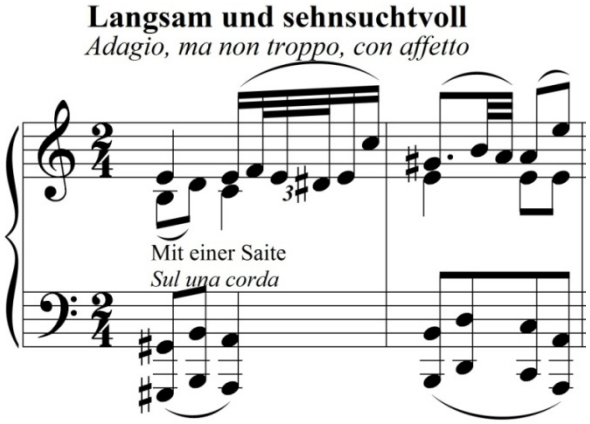
En esta sonata Mendelssohn siempre puso la indicación *dopo una piccola pausa attaca il:* en el primer caso el *menuetto*, ahora el *Recitativo*, indicación también heredada de las sonatas *Quasi una fantasia* Op. 27 de Beethoven y todas sus obras tardías.

Este *Recitativo*, soberbiamente analizado por Rosen, es el momento que considera el musicólogo pianista como la más audaz de las palpitaciones mendelssohnianas sobre el modelo del *Adagio* del Beethoven tardío.



Ejemplo 201: Mendelssohn, Sonata Op.6[315]

[314]Transcripción en Finale del Autor.
[315]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 202: Beethoven, Sonata Op.10[316]

> "Los últimos dos movimientos de la Sonata Op. 6 continúan incorporando detalles particulares definidos de la Sonata Op. 101 de Beethoven, con un resultado más sorprendente. El movimiento lento de la Sonata Op. 101 es una de las raras incursiones beethovenianas dentro del estilo barroco; más adelante, en este movimiento se encuentran indicios de su conocimiento de la *Fantasía cromática y fuga* de Bach; la influencia de Bach sobre Beethoven fue profunda, pero fue exhibida de una manera menos abierta de lo que lo hizo Mendelssohn quien, en base a las sugerencias recibidas de Beethoven, enarbola su gesto más audaz (aquí van tres sistemas del recitativo de Mendelssohn). La introducción lenta al final beethoveniano está transformada por Mendelssohn en una fantasía barroca elaborada y magnífica que, como en Beethoven, lleva directamente a una cita del primer movimiento". [317]
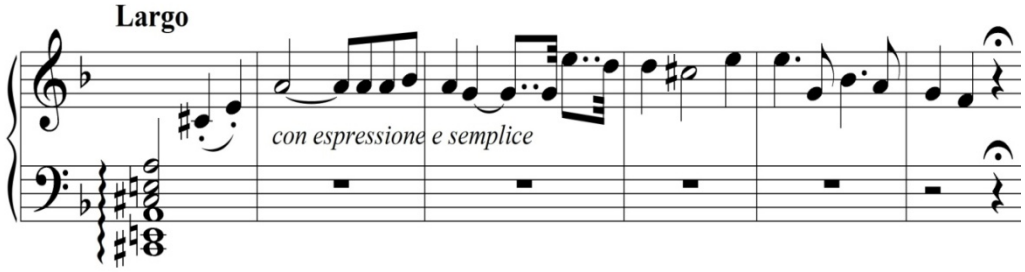
Podemos ampliar esta idea de Rosen diciendo que evidentemente la función y sonoridad del acorde inicial es idéntica en Mendelssohn y en Beethoven, partiendo de la dominante en primera inversión de La menor, sobre el cual Mendelssohn, tomando la interválica de Beethoven, desarrolla un recitativo *senza tempo* de manera fugada, plagado de valores irregulares, gestos expresivos, crudas disonancias y falsas relaciones, que lo hacen único en su producción. Volveremos a encontrar fermentos de esta música recién en las tardías Sonatas para órgano Op. 65 y la Sonata Para Violoncello y Piano N°2 Op.58, entre otras.

No obstante, descubrimos que la inspiración del mismo recae más bien en el recitativo instrumental trabajado por Beethoven desde la Sonata Op.31 N° 2 hasta la Op.110. En ese sentido, la relación de este movimiento con la sonata Op.101 como única fuente de
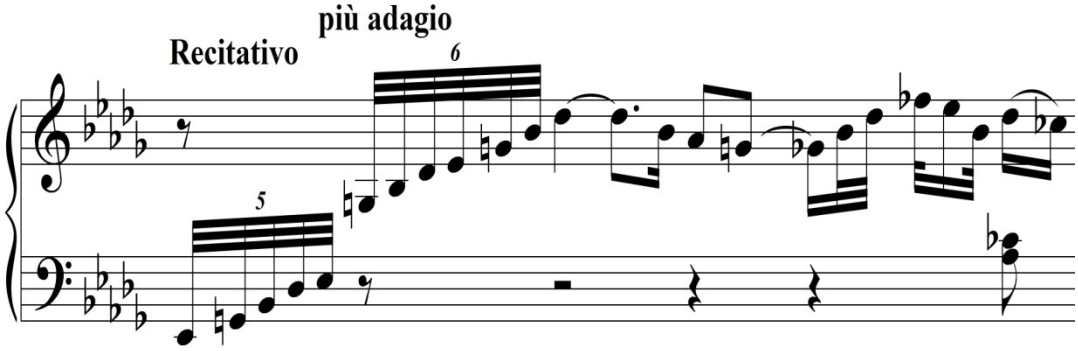
[316]Transcripción en Finale del Autor.
[317] ROSEN, Charles. *La generazione romantica*. Milano: Adelphi Edizioni, 1997. La traducción pertenece al Autor.

isnpiración nos parece limitada. De hecho sólo el *incipít* y en su ordenamiento armónico y los rasgos formales de unión cíclica con el cuarto movimiento parecen incuestinoables.

Así, la céluila del recitativo muestra claros vínculos con fragmentos beethovenianos reordenados en un marco personal.



Ejemplo 203: Betthoven, Sonata Op. 31 N° 2. 1°movimiento[318]



Ejemplo 204: Beethoven, Sonata Op.110, 3° movimiento[319]

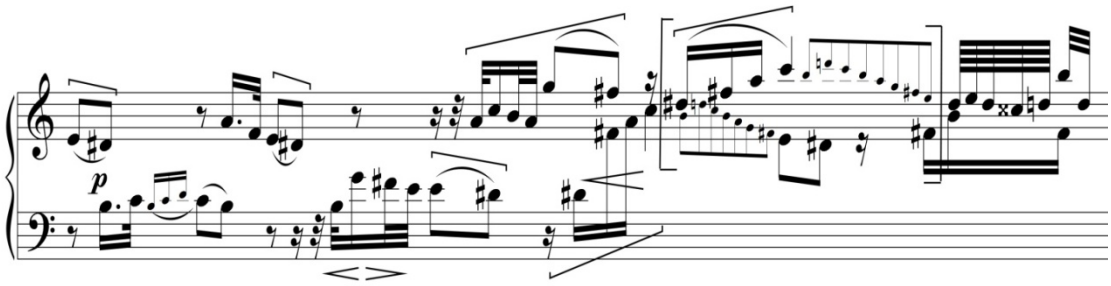
En cuanto a al interválica, la relación con la Sonata Op.31 N° 2 es evidente. En el siguuiente esquema se sigue el modelo de Beethoven (transportado un semitono) y la paráfrasis de Mendelssohn en el Op.6, para clarificar la solución del autor.
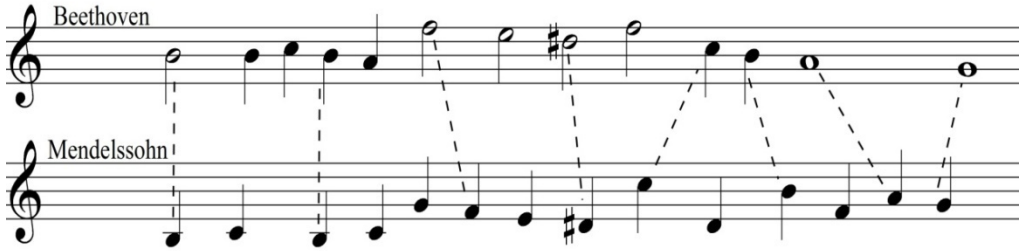


Gráfico 4: Comparación de estructuras melódicas

[318]Transcripción en Finale del Autor.
[319]Transcripción en Finale del Autor.
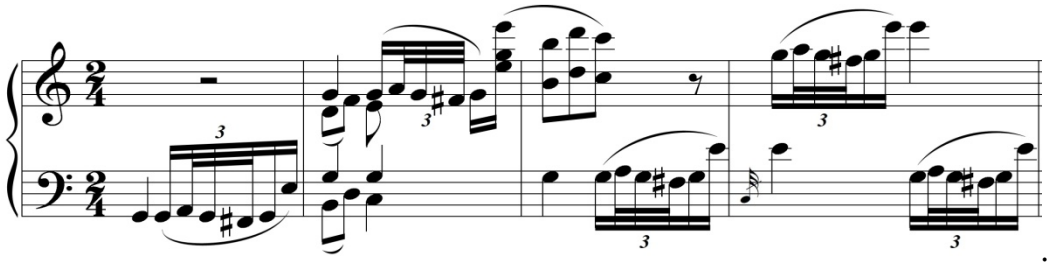
Empero, la realización polifonica a manera de una exposición fugada, resulta un desafío formidable en la unión fantasiosa del Beethoven más libre en lo rítmico (recitativo) y la máxima rigurosidad contructiva (Bach), Mendelssohn establece, descubre,el nexo entre ambos mundos desde lo inteálico y se une a ellos aportando como modernidad a la escritura pianística el énfasis en la armonía de séptimas disminuidas enlazadas entre sí, la disonancia permanente y falsas relaciones en los intervalos. El aspecto del mundo sonoro así resulñta de un 'goticismo'es decir, un sujeto de fuga, pero estructurado dentro de la dominante a manera de recitativo, con cinco células muy determinadas, contra sujetos imitativos, y la fantasía rapsódica desde lo rítmico y pianístico, a lo que agrega la no marcación temporal.



Ejemplo 205: Mendelsoohn, Sonata Op. 6[320]

Este ejemplo ilustra lo expuesto y en él se marca la insitencia en la segunda Mi-Re sostenido imitada en tal medida que resulta un timbre en sí.
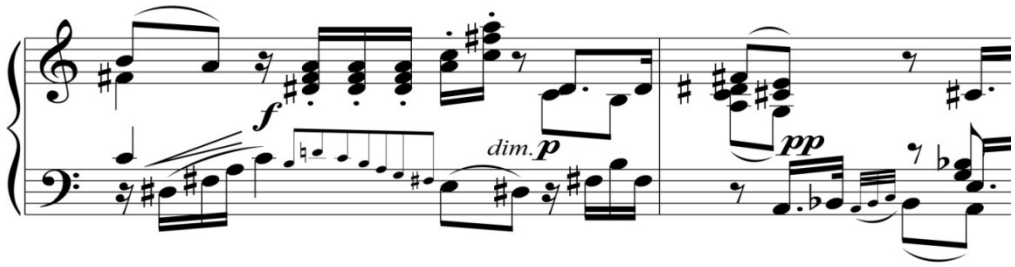
Siguiendo el propuesta de Rosen de tomar como modelo la Sonata Op.101 de Betthoven, sólo podemos afirmar que la insinuación de dicho porceder se encuentra en los compases 9 a 12 del tercer movimiento, pero aún, asi la plasmación atmtmosférica de Mendelssohn es absolutamente diferente



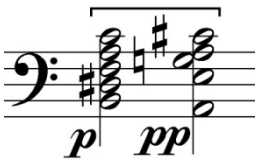
Ejemplo 206: Beethoven, Sonata Op. 101[321]

[320]Transcripción en Finale del Autor.
[321]Transcripción en Finale del Autor.

Es notable cómo al avanzar el Recitativo se presentan situaciones donde la armonía es conducida en un alto grado de complejidad y la textura se torna más compleja, pero la dinámica no coincide con el aumneto de dicha tensión. Rosen afirma, que dicha actitud es típica del autor, y de hecho, el fragmento siguiente a la exposicipon de Recitativo como *fugato* enlaza burscamente un cambio tonal de Mi menor a la lejana Re menor, yendo del *forte* al *pp* donde como Rosen expone "cualquier otro compositor hubiese indicado un acrecentamiento del volumen sonoro"[322] acompañando la complejidad de la armonía.



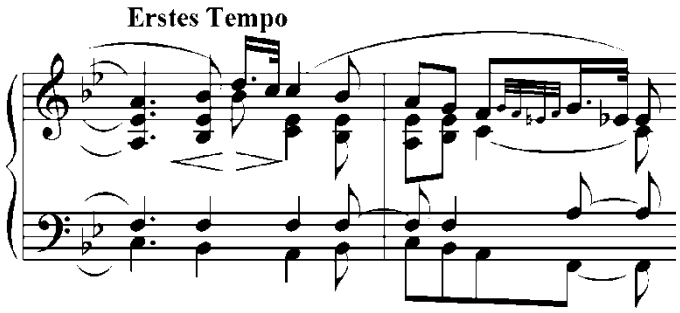
Ejemplo 207: Mendelssohn, Sonata Op. 6[323]



Ejemplo 208: Mendelssohn, Sonata Op. 6[324]
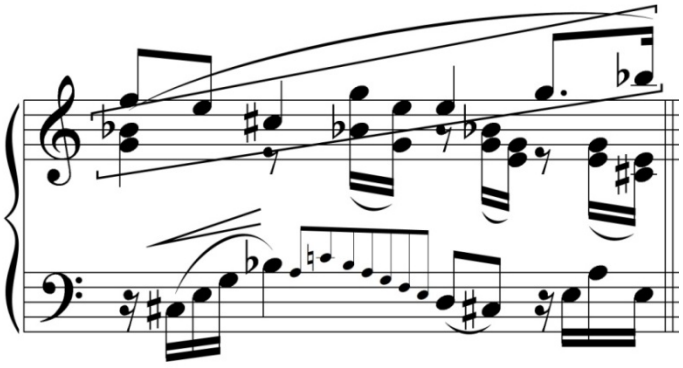
Estos ejemplos nos muestran a la primera etapa de madurez de Mendelssohn como puente indispensable en el desarrollo del pianismo germánico postbeethoveniano y en este tipo de gestos nos coloca a un paso de los experimentos schumannianos tales como los movimientos lentos de *Kreisleriana*, con toda la expresión del mundo fantástico y ominoso de Hoffmann.

[322] ROSEN, Charles. *La generazione romantica*. Milano: Adelphi Edizioni, 1997. La traducción pertenece al Autor.
[323]Transcripción en Finale del Autor.
[324]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 209: Schumann, *Kreisleriana* Op.16 (1837). N° 2[325]

La partida desde Re menor produce una especie de contra exposición libre. Llena de entrecuzamientos de voces y gestos que dan una idea de la capcidad improvisattoria del autor al piano, juzgada por todos sus contemporáneos como formidable.
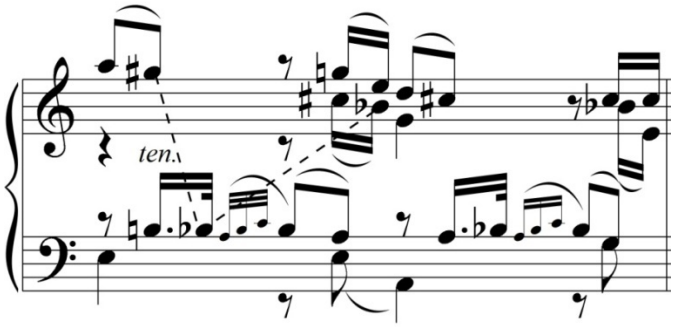


Ejemplo 210: Mendelssohn, Sonata Op. 6. Recitativo[326]

Aquí el acorde disminúido está bajo la apariencia de improvisación trabajado en descesnso en sextas y terceras en semicorcheas, entrecortadas por silencios y tambien en corcheas en la misma dirección. Sorprende la dispocición de las mismas notas en disrección acendente (movimiento contrario) y en valores de negras.
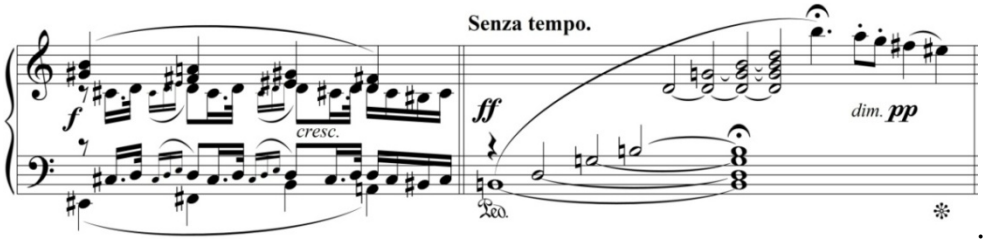
A partir del *a tempo*, en cuatro, tenemos una especie de *stretto* sobre una figura tomada del recitativo

[325]Transcripción en Finale del Autor.
[326]Transcripción en Finale del Autor.

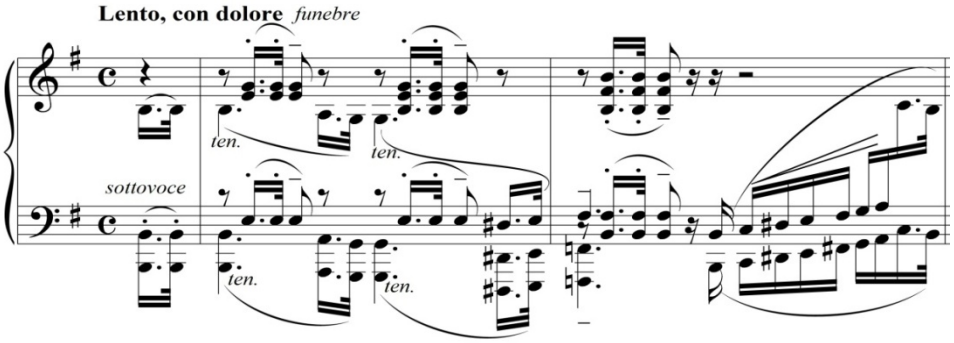


Ejemplo 211: Mendelssohn, Sonata Op. 6[327]

La sección cobra un súbito carácter marcial con duplicaciínes del motivo de semocorchea con puntillo-fusa de una intansidad pre lisztiana que estalla en la vuelta al Recitativo, pero ahora sin el juego de imitacioínes.



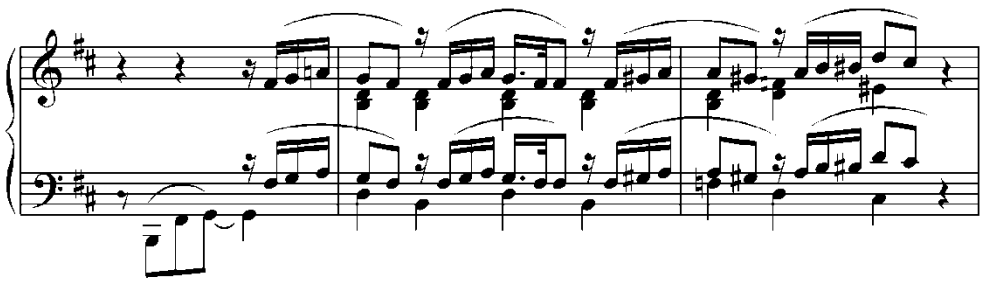
Ejemplo 212: Mendelssohn, Sonata Op. 6[328]



Ejemplo 213: Liszt, Rapsodia N° 5[329]

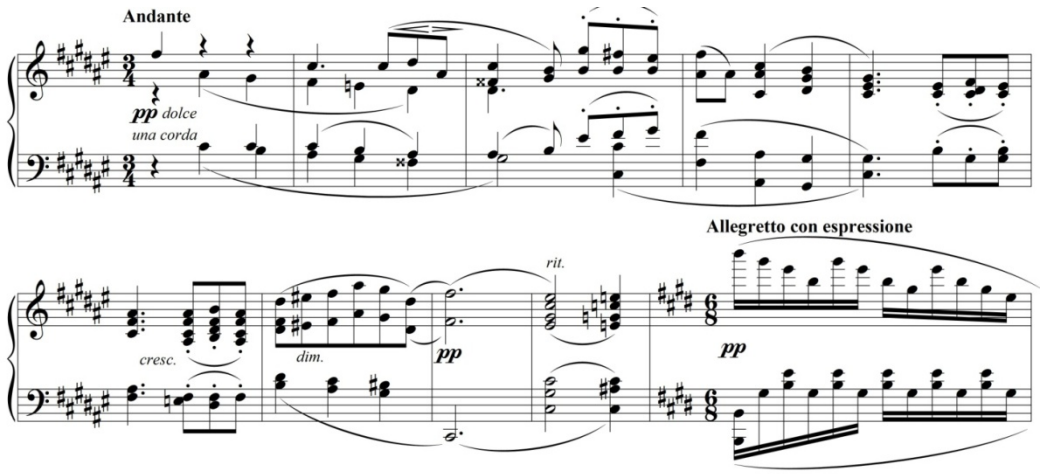
Pero este juego de densidades ya presenta en Mendelsshn el gérmen del estilo que hará propio Cesar Franck, siguiendo la linea de unión de Bach y los románticos:

[327]Transcripción en Finale del Autor.
[328]Transcripción en Finale del Autor.
[329]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 214: C. Franck: Preludio, Coral y Fuga[330]
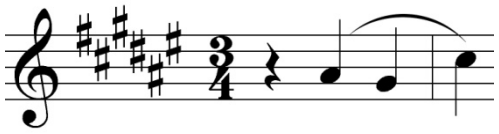
Luego del la vuelta al gesto improvisatorio del Recitativo, un *Andante* en Fa sostenido Mayor, que ya presenta fragmentos del primer tema
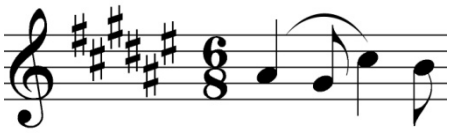


Ejemplo 215: Mendelssohn, Sonata Op.6[331]

En los compases 5 y 6 de este *Andante* aparece la transformación del primer tema de la sonata de una forma que algunos han sugerido pudo haber tenido influencia nada más y nada menos que en la gran Sonata en Si menor de Liszt. Las siguientes fragmentaciones del discurso evidencian la idea ciclica tan compleja elaborada por el compositor:
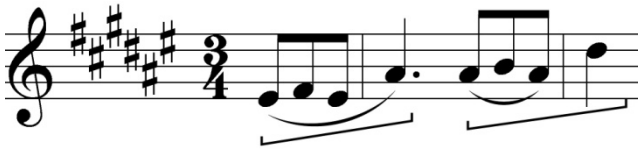
[330]Transcripción en Finale del Autor.
[331]Transcripción en Finale del Autor.
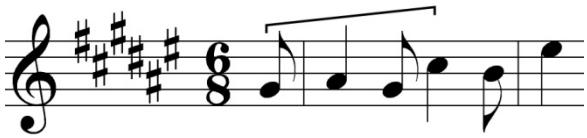


Ejemplo 216: Mendelssohn, Sonata Op.6, 3° movimiento[332]



Ejemplo 217: Mendelssohn, Sonata Op.6, 1° movimiento[333]



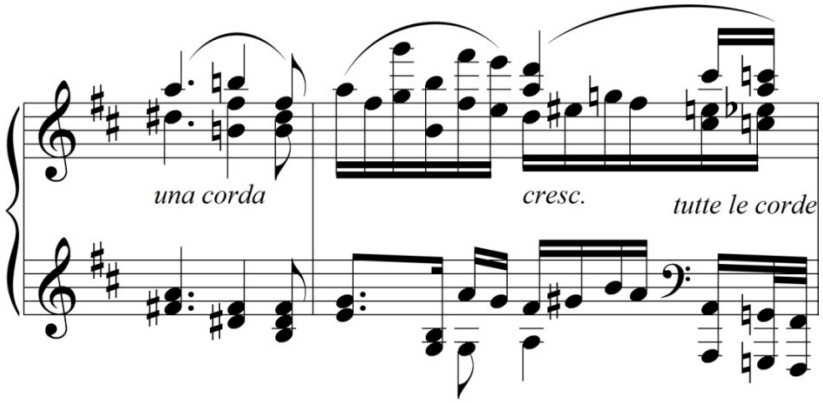
Ejemplo 218: Mendelssohn, Sonata Op.6, 3° movimiento[334]



Ejemplo 219: Mendelssohn, Sonata Op.6, 1° movimiento[335]
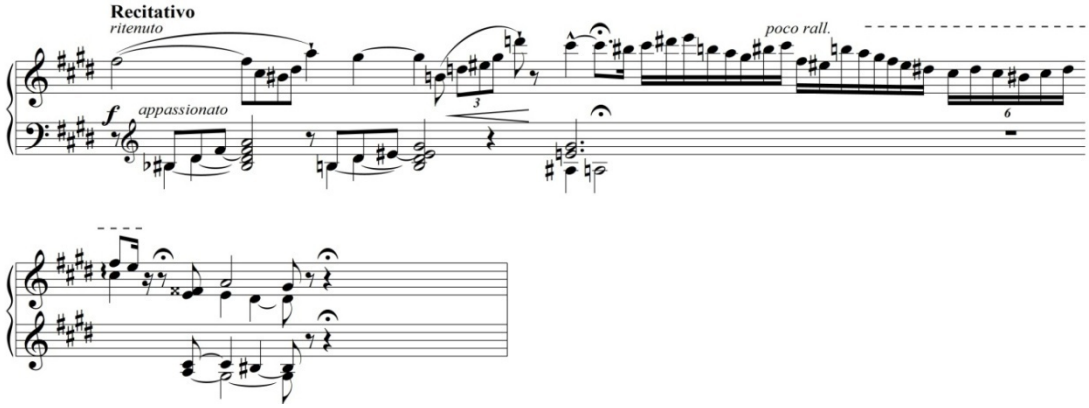
Y en el conjunto, nuevamente Felix se permite una reverencial visita al Beethoven más complejo revelado al comparar el segundo y tercer compases del Andante con el siguiente segmento de la *Hammerklavier*

[332]Transcripción en Finale del Autor.
[333]Transcripción en Finale del Autor.
[334]Transcripción en Finale del Autor.
[335]Transcripción en Finale del Autor.
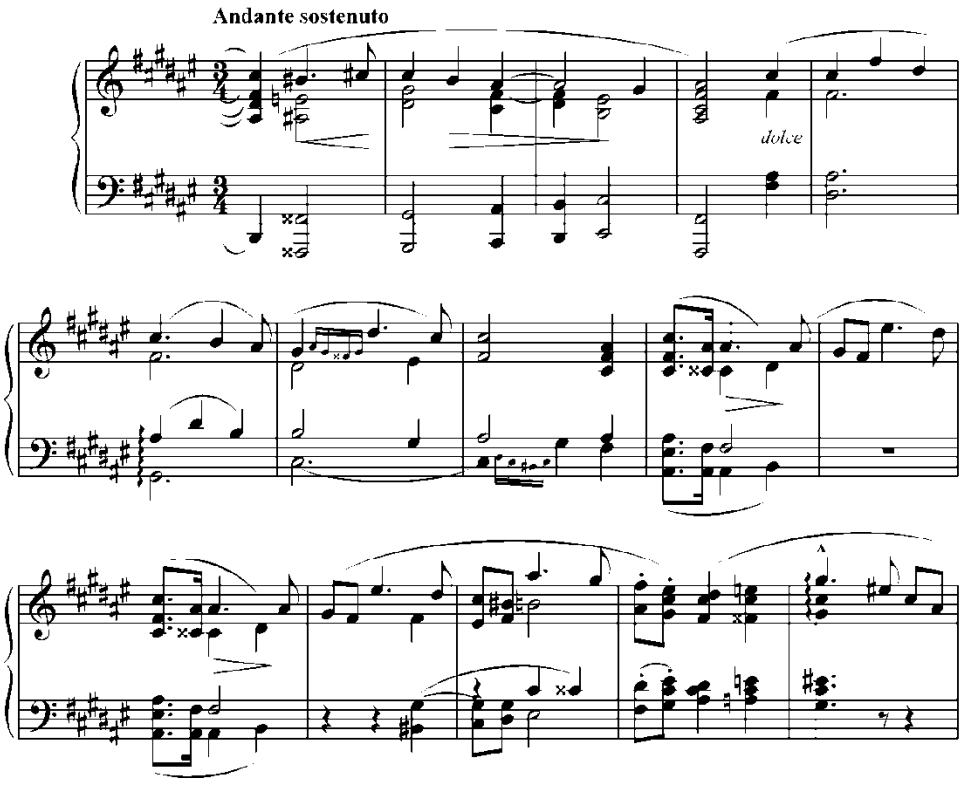


Ejemplo 220: Beethoven, Sonata op.106, 3° movimiento[336]

Ubicada casi 30 años después, La Sonata en Si menor de Liszt revela esta relación entre Recitativo e "Himno", por asi decirlo, que Mendelssohn hace emanar de sus estudios so el último estilo de Beethoven.



Ejemplo 221: Liszt, Sonata en Si menor (1853) c. 301[337]

[336]Transcripción en Finale del Autor.
[337]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 222: Liszt, Sonata en Si menor[338]

También la marcha armónica explora las posibilidades de la enarmonía para la modulación de Fa sostenido mayor a Mi mayor, que prepara la cita expresa del primer movimiento, colocándose así Felix entre los compositores más modernos de su época, por el nuevo concepto de la armonía como expresión de lo "infinito" según los postulados de Schlegel:

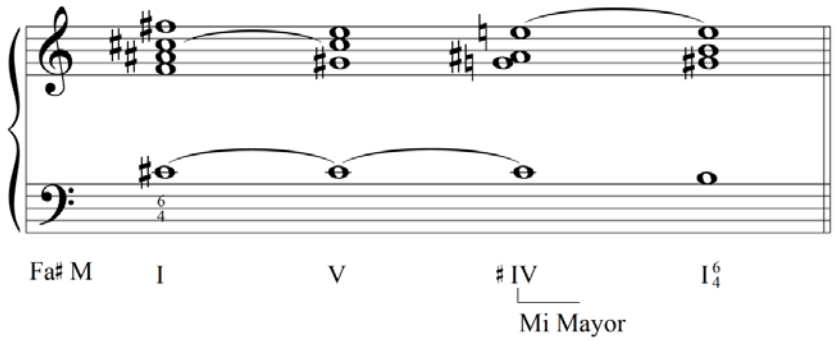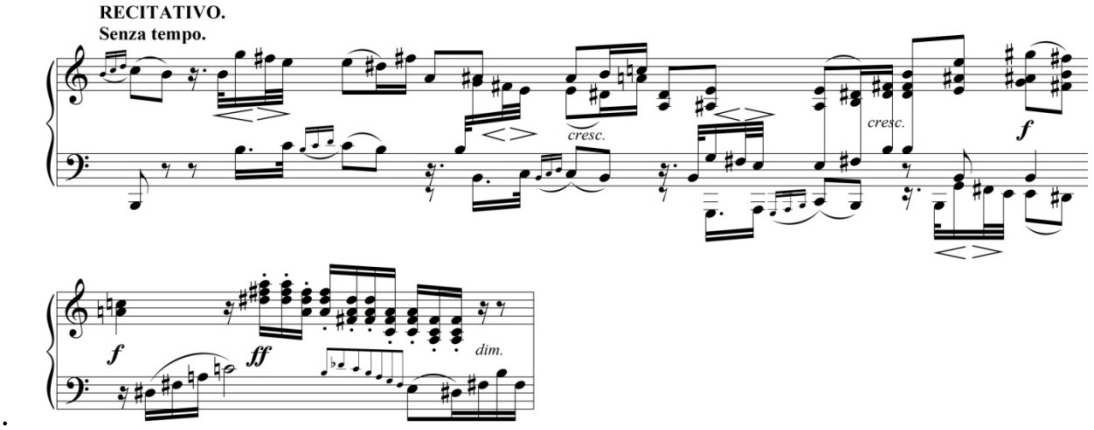


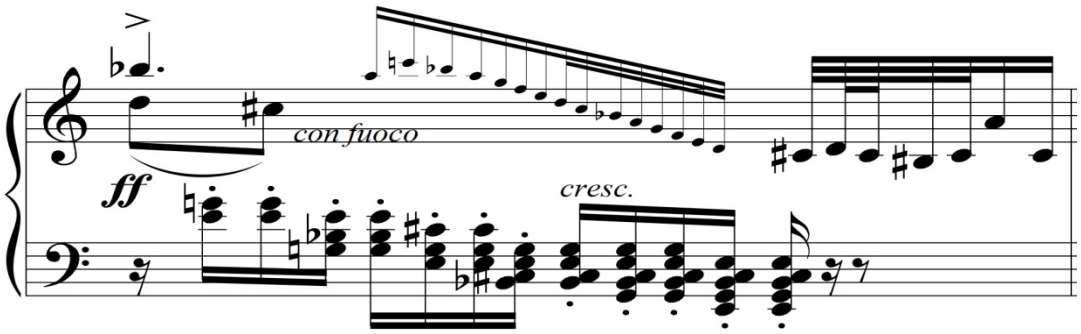
Gráfico 5: Marcha armónica

[338]Transcripción en Finale del Autor.

Luego aparece la cita expresa del final del primer movimiento, el *Allegretto con espressione* (los arpegios descendentes que reapareceran a manera de *motto* al final de este movimientocomo nexo y luego como conclusión de toda la sonata). Ahora, a modo de reexposición, se vuelve al recitativo –esta vez fugado, a manera de estrecho- con un *accelerando* también de una tensión que prácticamente por su teatralidad encontraremos en un Liszt



Ejemplo 223 Mendelssohn, Sonata Op. 6:[339]
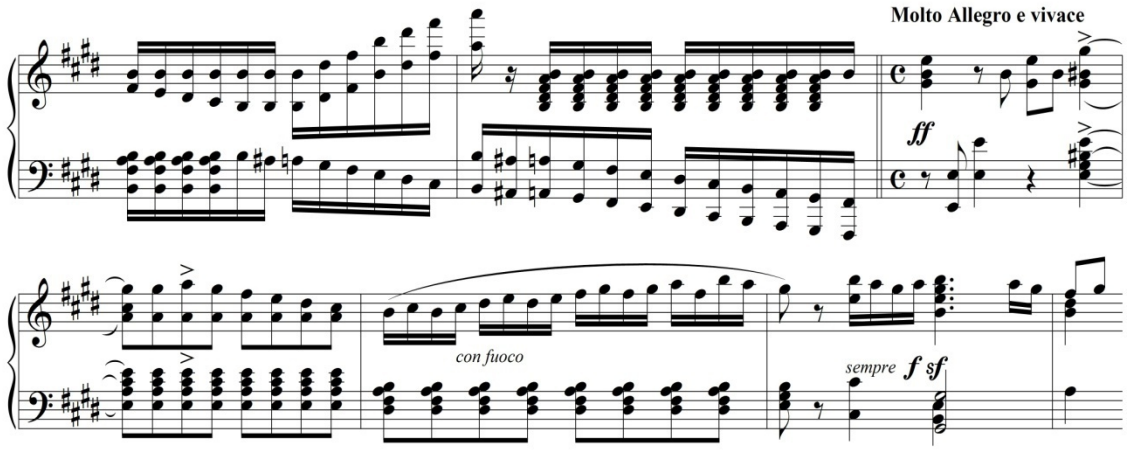


Ejemplo 224: Mendelssohn, Sonata Op. 6[340]

Luego, el *Andante*, en Si bemol Mayor retoma la idea del previo Andante en Fa sostenido mayor, y se llega al *Allegretto come prima*, que como indicamos, será nexo para

[339]Transcripción en Finale del Autor.
[340]Transcripción en Finale del Autor.

desembocar en el cuarto movimiento, el *Molto allegro e vivace* al que se llega mediante un *accelerando* y aumento de la masa textural:



Ejemplo 225: Mendelssohn, Sonata Op. 6[341]

De modo análogo al nexo armónico previo a la primera cita del *Allegretto*, la modulación altamente cromática de este espisodio postula a Felix como un autor en la vanguardia de las búsquedas armónicas de mediados de la década de 1820.

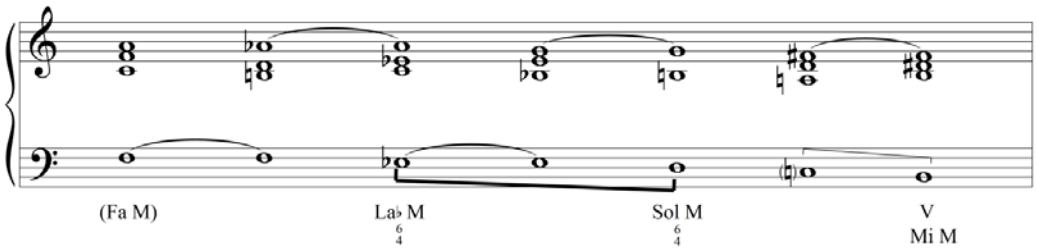


Gráfico 6: Recorrido armónico

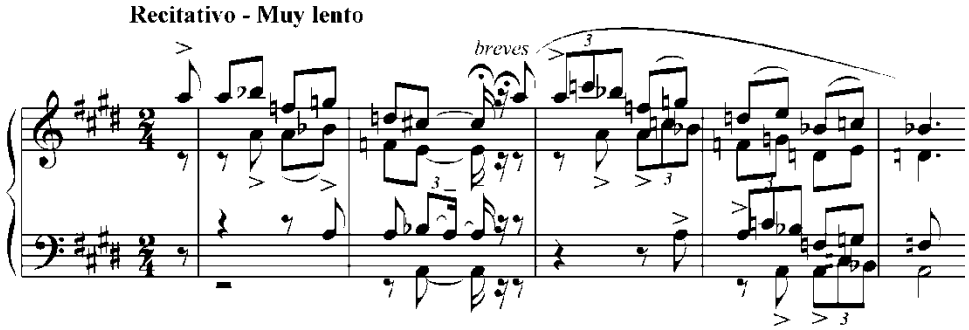
Este *Recitativo* es el movimiento más inquietante y audaz de la sonata, el más comentado por todos los autores; esto sucede no tanto por su rítmica o su fantasía estructural, sino que creemos que aquí se vislumbra la mano que Beethoven le tiende a Mendelssohn en seguir su propia línea en su asimilación del estilo bachiano, Mientras Rosen se refiere a una influencia más limitada de Bach sobre Beethoven, no creemos que sea absolutamente así; Beethoven mostró en todas sus obras tardías una predilección por

[341]Transcripción en Finale del Autor.

modelos antiguos y elementos tanto de recitativos como de fugados, aplicados a veces a la variación, a movimientos de sonatas, a cuartetos, obras que Mendelssohn conocía y amaba apasionadamente, en particular en este período.

Obviamente, la lejanía histórica nos quita la perspectiva de lo que para el joven compositor significaba un Beethoven, todavía vivo, trabajando en esta dirección; es más, probablemente Mendelssohn no la haya considerado ni la obra final ni tardía de Beethoven; es en ese sentido en el que a veces la contextualización del momento se torna confusa, borrosa. Mendelssohn en 1826 consideraba a Beethoven el máximo compositor viviente y seguía lo que él consideraba la misma línea del gran compositor; no lo veía todavía como el gran autor del pasado a seguir. Rosen se refiere a que la muerte de Beethoven al año siguiente actúa como un ente liberador de la generación, lo cual no ponemos en duda, pero la situación de Mendelssohn es diferente a la de un Chopin o un Schumann y, por supuesto, la de un Brahms, que tendrán a Beethoven siempre como un compositor del pasado: más bien, en este momento y a pesar de su juventud, Mendelssohn comparte la situación de un Schubert, que ve a Beethoven como un maestro mayor y contemporáneo que plantea el camino a seguir. Mendelssohn toma lo último que Beethoven "está haciendo" en ese momento, no lo último que "hizo" y ese es un aspecto interesante en el momento de juzgar si Beethoven siguió o no modelos barrocos. En ese momento, Beethoven estaba planteando la convivencia de una cantidad de estilos, explotados con una fantasía particular que parecía seguir en proceso (no olvidemos que Beethoven aún vivía y todavía no había publicado ni *La Gran Fuga* op.133 ni el Cuarteto Op. 135.)

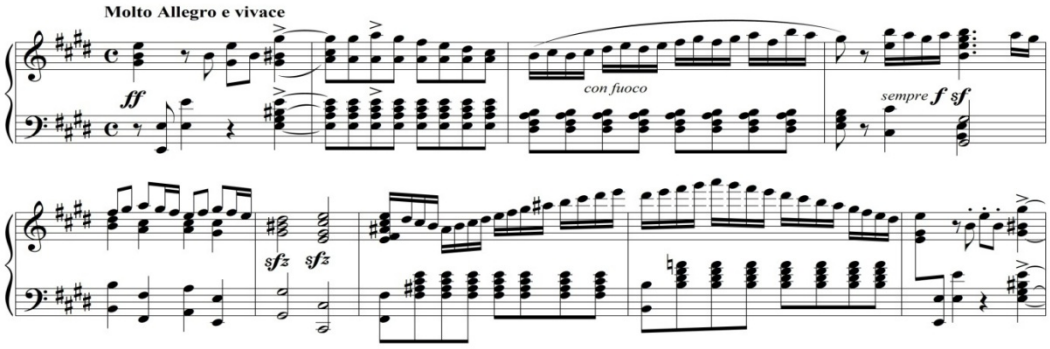
Mendelssohn así marca el primer intento de continuidad en la sonata del tardío Beethoven en adelante: una continuidad que no sólo lo proyectó a su estilo personal, sino que dio sus frutos en obras tan radicalmente lejanas a su estilo y época como la ya mencionada Sonata en Si menor de Liszt, la Sonata para violín y piano en La mayor de Franck (en el Recitativo Fantasía) o en la Sonata para piano de Carlos Guastavino. Sorprende constatar que el esquema externo de estas dos últimas obras sea a grandes rasgos similar al mendelssohniano (1-Allegretto "cantable" 2- Movimiento de danza o rápido, 3-Recitativo con sectores fugatos, y 4-Finale contrapuntístico en parte)



Ejemplo 226: Guastavino: Sonata en Do sostenido menor (1946) [342]

5.2.1.4.- *Molto allegro e vivace*

El *Molto allegro e vivace* final es el que aparece más abiertamente como un *allegro* de sonata brillante weberiano. Superficialmente, podríamos confundirnos y pensar tal cosa, especialmente al encontrar recursos heredados del pianismo de Weber tales como, por ejemplo, las notas repetidas rápidamente en la mano izquierda, luego también asimiladas por Mendelssohn sobre todo en *scherzi*, los bajos de octava y las voladas de semicorcheas, como también la melodía en el registro central del segundo tema; pese a ello, este movimiento sigue basándose en la sonata en La Mayor Op. 101 de Beethoven. No obstante el carácter heroico y solemne del final de Beethoven, no excluye cierta ligereza, cierta alegría, cierta relajación formal ya marcada por Rosen en *Formas de Sonata* como abiertamente mendelssohniana, e inclusive advertida por Wagner, como una conclusión un tanto relajada más que un típico final heroico dramático.
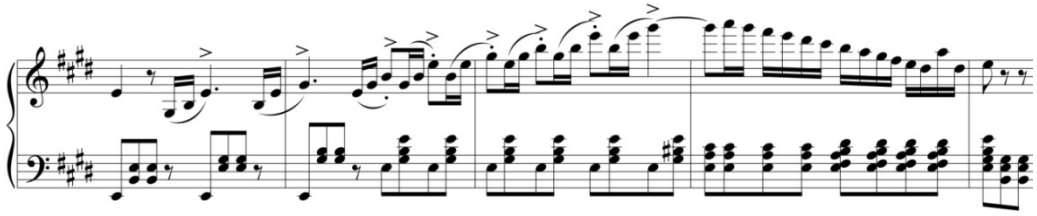


Ejemplo 227: Mendelssohn, Sonata Op. 6[343]

[342]Transcripción en Finale del Autor.
[343] Transcripción en Finale del Autor.
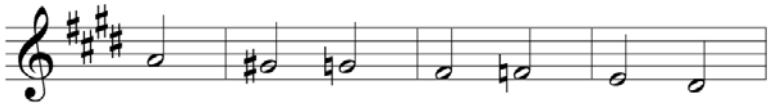
Mendelssohn trabaja una marcha con una característica beethoveniana ya desde el comienzo; nótese la respuesta en Beethoven a contratiempo que Mendelssohn respeta en el comienzo de la frase, como recordatorio quizás de su fuente de inspiración, y luego, a la manera weberiana, el acorde de quinta aumentada con apoyatura del cuarto, para nuevamente el gesto del compás 4, 5 y 6 recuerda la sonata de Beethoven mientras la volada de la mano derecha nuevamente se acerca al estilo de Weber. Es decir, como lo expresa Schumann: "de una mano Beethoven, de una mano Weber".

Evidente en todo este *allegro* es la presencia de ritmos de marcha, particularmente en el motivo que abre la transición modulante, que es mucho más larga que la del primer movimiento, donde nuevamente la presencia de Beethoven en la rítmica se hace evidente, aunque no en el pianismo, que continúa siendo de dependencia weberiana.



Ejemplo 228: Mendelssohn, Sonata Op. 6[344]
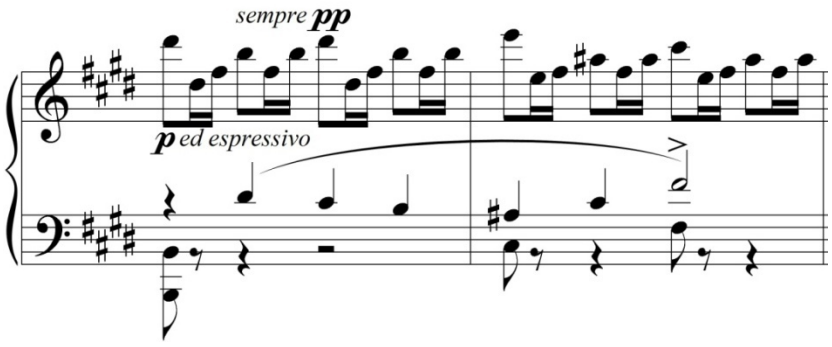
Luego, esa figura conlleva en su voz superior el descenso cromático característico:



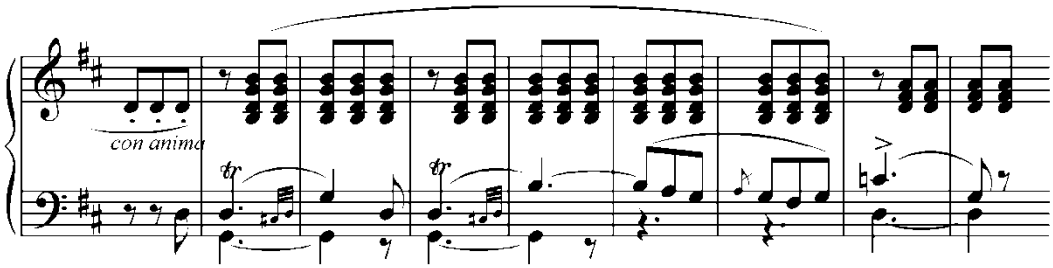
Ejemplo 229: Mendelssohn, Sonata Op. 6[345]

Y es transformada por Mendelssohn en el acompañamiento de un segundo tema lírico y totalmente personal; marcado *piano ed espressivo*, la mano actúa como en las melodías de violoncello de Weber, en un efecto que éste inaugura en la Sonata Op. 49 en Re menor (en el *Finale*).

[344]Transcripción en Finale del Autor.
[345]Transcripción en Finale del Autor.
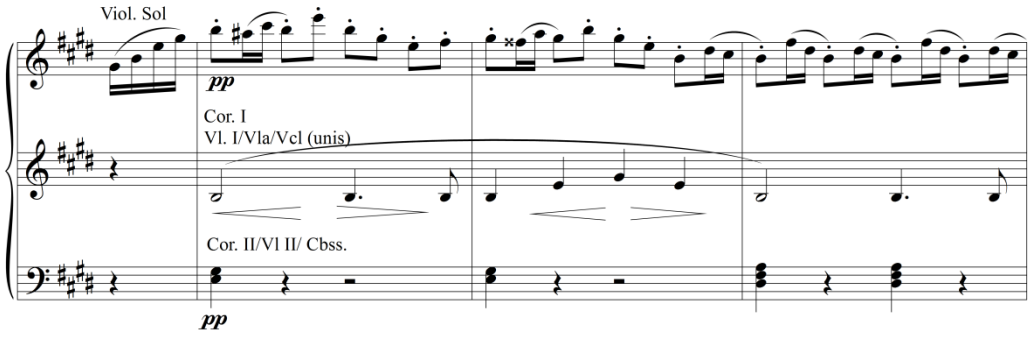


Ejemplo 230: Mendelssohn, Sonata Op. 6[346]
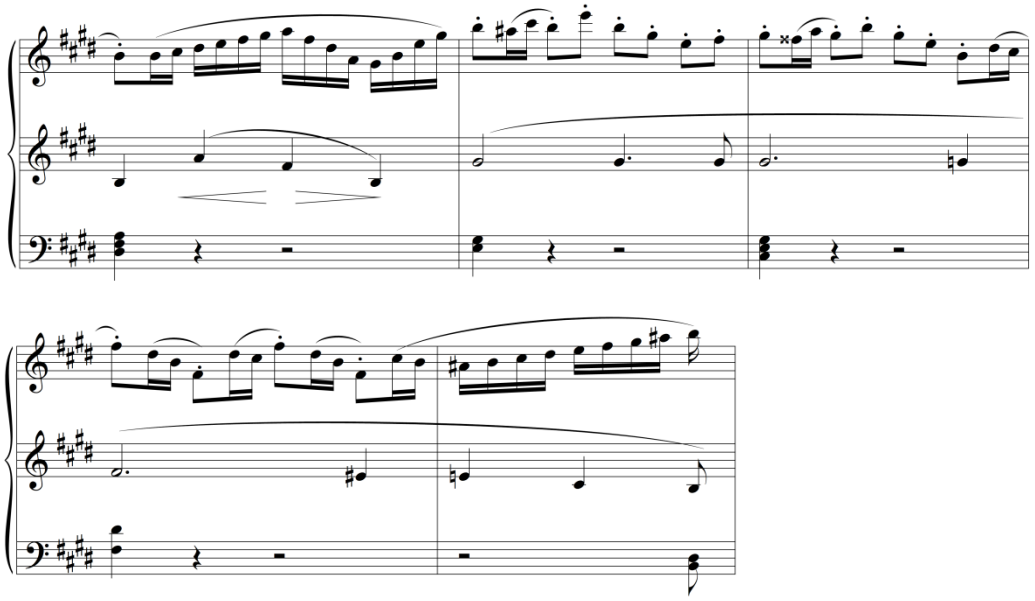


Ejemplo 231: Weber, Sonata Op.49[347]

Este efecto textural, de superposición tímbrica y al vez motívica será una de las marcas de fábrica del autor en cuanto a su manera de reinterpretar el trabajo motívico en la forma de Sonata tradicional. Como podemos constatar en un ejemplo tardío donde el recurso es utilizado con suma eficacia:

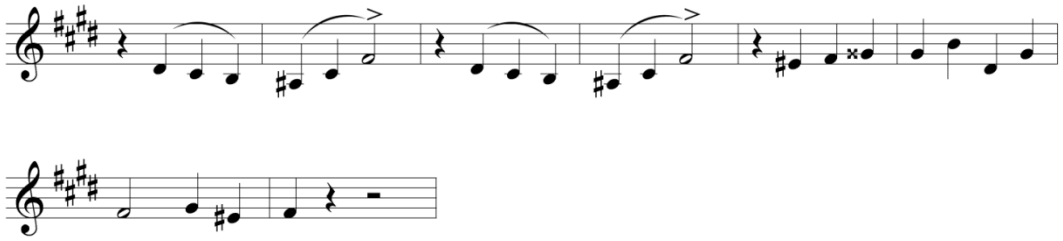


[346]Transcripción en Finale del Autor.
[347]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 232: Mendelssohn, Concierto para violín Op.64, Finale [348]

La simetría de ritmo de los motivos es absolutamente mendelssohniana. Trabajando en secuencia, logra un momento lírico cuya intensidad crece al final de la exposición al agregar la figura cromática característica que aparecía de puente; se basa en la idea conclusiva de la exposición del primer movimiento:



Ejemplo 233: Mendelssohn, Sonata Op. 6[349]

Notemos hasta qué punto está Mendelssohn consiguiendo una personalidad estética, que esta misma figura melódica va a transformarse, por movimiento contrario, en el segundo tema del Concierto para piano y orquesta en Sol menor, Op. 25, de 1831.

[348]Transcripción en Finale del Autor.
[349]Transcripción en Finale del Autor.

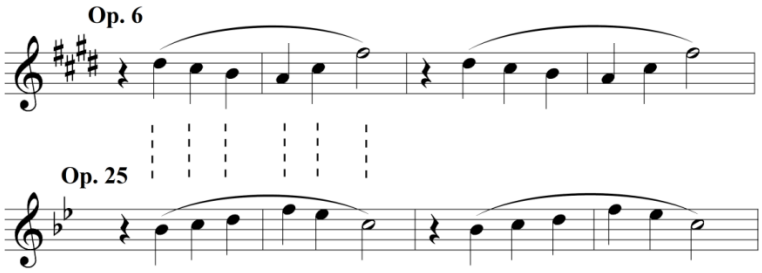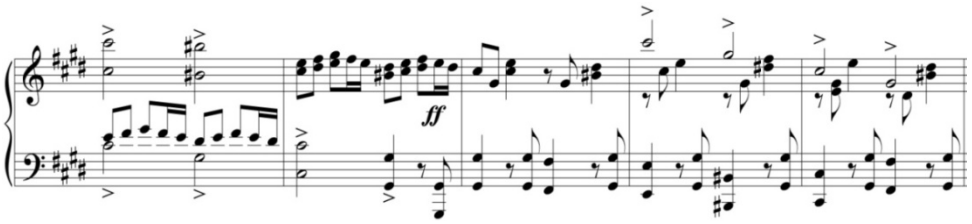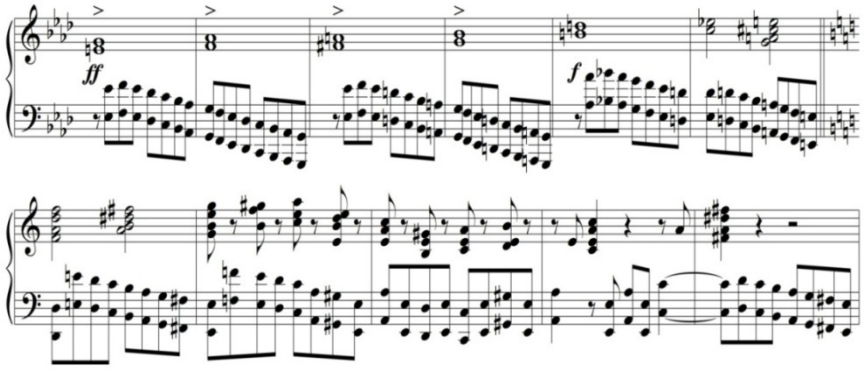


Gráfico 7: Comparación melódica entre el Op. 6 y el Op. 25

El desarrollo, fiel a la Sonata Op. 101, sigue un esquema contrapuntístico,



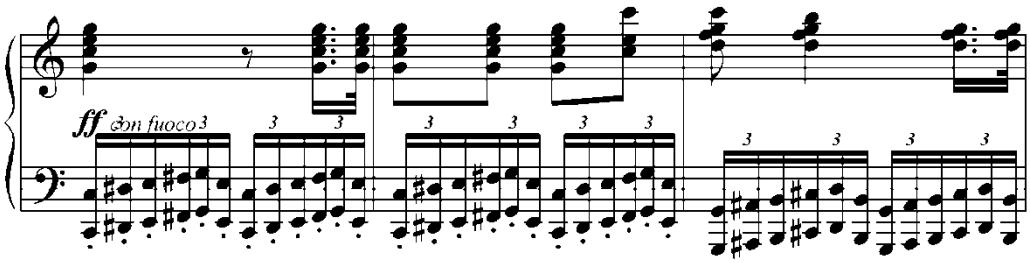
Ejemplo 234: Mendelssohn, Sonata Op. 6[350]

Pero en caso contrario a la complejización operada en el tercer movimiento, en este caso, el comportamiento es mucho más simple que la sonata de Beethoven: el discurso está basado en octavas en corcheas repartidas entre las dos manos, con una escritura ya netamente virtuosística de filiación weberiana, y donde la figuras de notas largas, ya sean en intervalicas como el salto de cuarta que caracteriza al primer tema de la Sonata y de este movimiento o la línea cromática de notas largas actúan como *cantus firmus*:



Ejemplo 235: Mendelssohn, Sonata Op. 6[351]

[350]Transcripción en Finale del Autor.
[351]Transcripción en Finale del Autor.
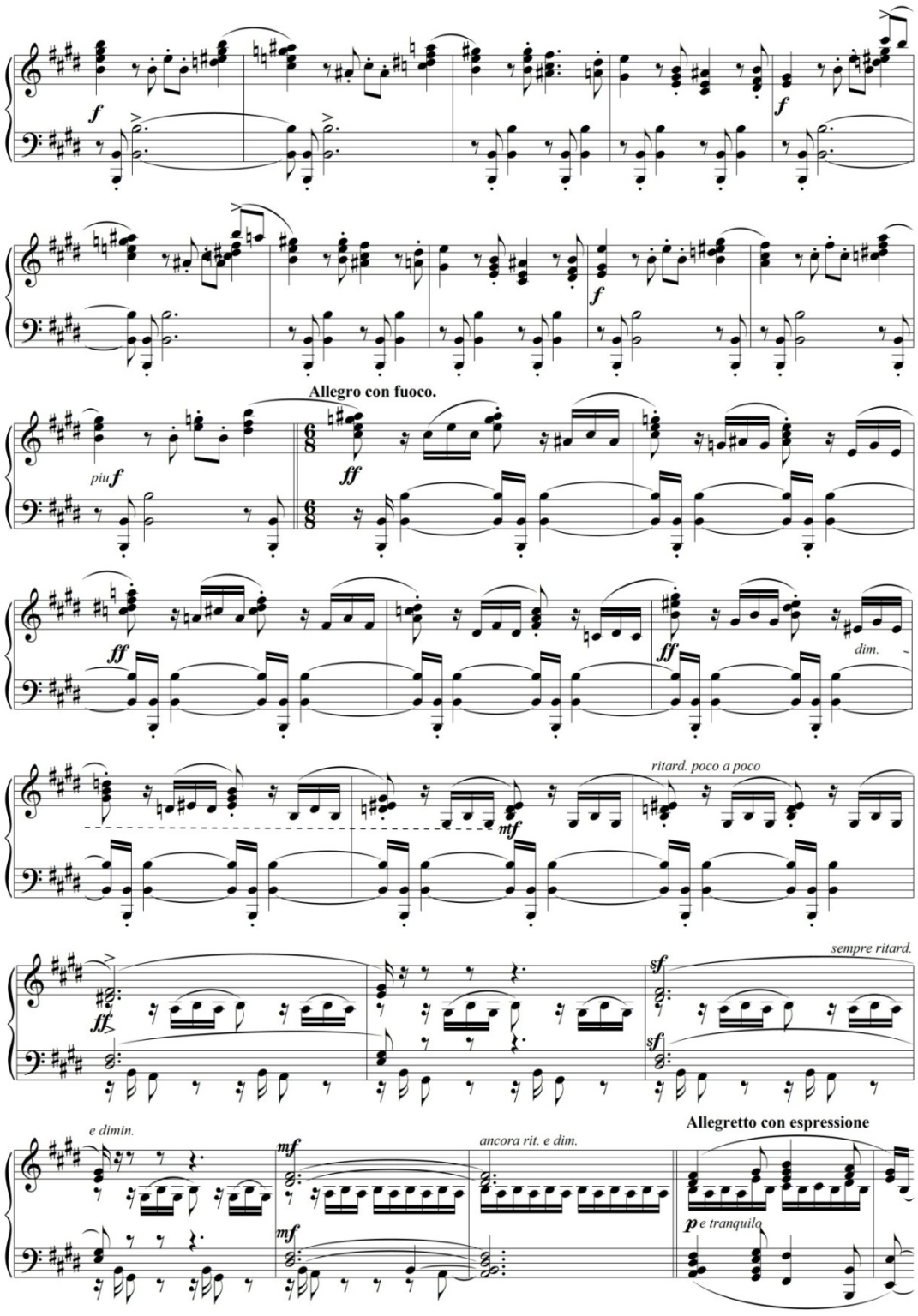


Ejemplo 236: Weber, Sonata Op.39, 2° movimiento[352]

La reexposición es fiel a la exposición, pero con un amplio estiramiento del segundo tema que enlaza con la extraordinaria *coda*, que comienza en el *fortissimo e vivace*, en franca imitación de la orquesta mendelssohniana, que estallaría en la Obertura de *Sueño de una noche de verano*, pero de la cual ya había dado muestras de su existencia en algunas obras que aparecen un poco oscurecidas (por ejemplo, la ópera *Las bodas de Camacho*, compuesta el año anterior, con la tonalidad también de Mi mayor como fundamental de la obra, en cuya Obertura encontramos ejemplos similares derivados de la escritura orquestal weberiana); aquí aparecen dichos elementos transportados al piano y mezclados con efectos cómicos tales como los *staccato* en el registro medio-agudo en los cuales Mendelssohn demuestra saber explotar una sensibilidad y una ligereza únicas hasta ese momento.

La *coda* conduce, en lugar de a una conclusión de apoyo en la tónica, a una extensión del pedal de dominante (sobre el cual se desarrollan los acordes presentes en el primer movimiento, pasando luego al compás de 6/8 en el *Allegro con fuoco*, que se va deteniendo hasta llegar al *Allegretto con espressione* donde, en una cita expresa de toda la última página del primer movimiento, Mendelsson cierra la obra de la misma forma

[352]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 237: Mendelssohn, Sonata Op. 6[353]

[353]Transcripción en Finale del Autor.

Señalaremos algunos detalles estructurales para tener en cuenta. En el cambio a la pulsación de 6/8 (*Alllegro con fuoco*) los *ff* indican la percusión enfática y espaciada de la escala cromática descendente que estructuraba los secotres de enlace de esta sonata:

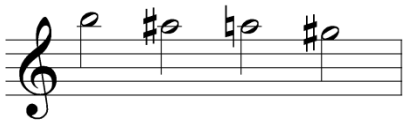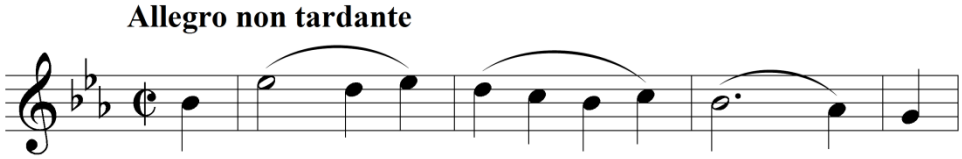


Gráfico 8: Escala cromática estructurante

Asi se va deteniendo paulatinamente el discurso en lo temporal y espacial, y la llegada al *Allegretto con esspressione* es gradada en todos los parámtros.

La idea cíclica tal la plantea Mendelssohn en su Sonata Op.6 es un notable avance en la dirección del desarroollo de la sonata 'unitaria', sobre todo por la textualidad y evidencias de sus citas. Este proceso comenzó en el *Octeto* Op.20 (con la superposición de *Scherzo* en la mitad del *Finale*) y continuó en esta obra de tan sólo cinco meses después. En este caso, la cita final del cierre del primer movimiento confiere un halo poético nuevo y justifica la frase de Rosen: "Los movimientos por separado en Mendelssohn comenzaron a carecer de sentido"[354].

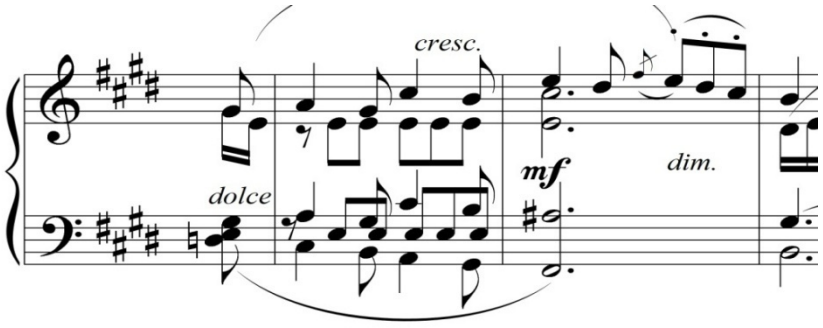
Esta experiencia continuó inmediatamente en la Sonata en Si bemol mayor, los Cuartetos Op.12 y Op. 13, pero alcanza una cantidad de obras posteriores del propio compositor: El Salmo 114, el Concierto para violín, El primer Concierto para piano, las Sinfonías, la Musica para *Sueño de una noche de Verano, Athalie, Die Erste Walpurguisnacht*; el Salmo 95.



Ejemplo 238: Mendelssohn: Cuarteto Op.12, 1° movimiento[355]
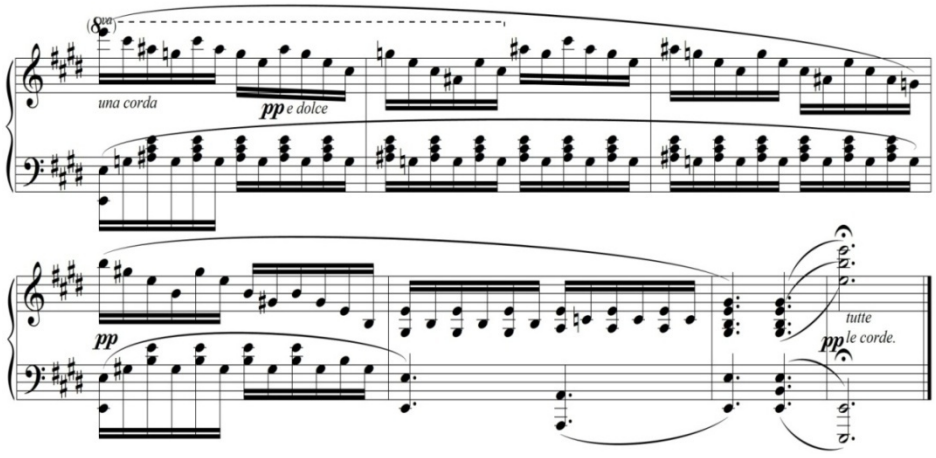
[354] ROSEN, Charles. *La generazione romantica*. Milano: Adelphi Edizioni, 1997. La traducción pertenece al Autor.
[355]Transcripción en Finale del Autor.

Otra interesante muestra de la brillante lógica compositiva de Mendelssohn es que, al final de la sonata, evita la vuelta al acorde de sexto grado; por otra parte, el refrán aparece al comienzo del *allegretto*, inaugurándolo y no cerrándolo (ya comienza el *Allegro con fuoco* con las primeras dos notas marcadas como campanadas sobre un acompañamiento murmurante) y evita ese acorde de Do sostenido menor que detenía;



Ejemplo 239: Mendelssohn, Sonata Op. 6[356]

Obviamente, porque ya el refrán estuvo antes, pero también, no olvidemos que en la misma estructura de la melodía inicial del *Finale* (en el compás 6), ya aparecía ese sexto grado marcado.



Ejemplo 240: Mendelssohn, Sonata Op. 6[357]

[356]Transcripción en Finale del Autor.
[357]Transcripción en Finale del Autor.

La marca indeleble que esta Sonata dejó silenciosamente en la esfera del piano romántico es definida como “la estetica del paisaje y el recuerdo”, las verdaderas animadoras del ciclismo de Mendelssohn.

5.2.2.-Sonata en Si bemol mayor Op. 106

Datada el 31 de mayo de 1827, a poco más de un año de la Sonata Op. 6, esta composición es contemporánea a las dos fugas en Mi menor que Mendelssohn estaba trabajando en este momento. Evidentemente, se trata de un período de fuerte investigación pianística. La época en que Mendelssohn escribió esta obra, los primeros meses de 1827, estuvieron marcados por una serie de sucesos particulares; algunos musicólogos la consideran una época de crisis artística, luego de las espectaculares obras maestras que ocurren entre el *Octeto* y la Obertura de *Sueño de una noche de verano*.

En primer lugar, tenemos que recordar que el 29 de abril de 1827 sube a escena en un teatro pequeño de Berlín, luego de largas negociaciones con el intendente de ópera de la ciudad, Gasparo Spontini, la ópera de Mendelssohn *Las bodas de Camacho*, publicada como Op. 10. Mendelssohn había compuesto esta ópera entre los años 1824 y 1826 y hacía mucho tiempo que se encontraba lista para su primera ejecución. Debemos decir que Spontini, primer gran representante de la ópera seria italiana y probablemente el creador del estilo de gran ópera que luego reformularán Rossini y Meyerbeer, era hostil a toda ópera de la joven generación alemana, particularmente luego del estruendoso éxito de *Der Freischütz*, en 1821, y el estreno de *Euryanthe* en 1825, ambas de Carl Maria von Weber. Mendelssohn había participado activamente del estreno de *Euryanthe*, colaborando con Weber y yendo a casi todos los ensayos; entusiasmado con el material musical de la obra, tuvo una cercanía muy particular con el compositor en cuanto a una admiración notable por su lenguaje. También sabemos que en 1826 Mendelssohn ya conocía la partitura de *Oberon*, la ópera inglesa de Weber, de la cual sacó la idea primigenia de la Obertura de *Sueño de una noche de verano*.

Esta cercanía de Mendelssohn con la ópera en estos años es de suma importancia porque el mundo operístico de la Alemania de los años veinte era un mundo agitado, donde

las óperas de Weber y Ludwig Spohr eran consideradas las más importantes. En 1824, este último había estrenado *Jessonda* en Berlín, y todas estas influencias más la de su ópera favorita de toda la vida, *Fidelio* de Beethoven, lo impulsaron a componer *Las bodas de Camacho*, basada en un fragmento del *Quijote* de Cervantes.

Una obra compuesta entre 1824 y 1825 y terminada en 1826, estaba también relacionada con los primeros escarceos en el mundo de la ópera que Mendelssohn había hecho durante sus años de niñez y adolescencia. No olvidemos que cinco *Singspiele* habían sido compuestos por él; alguno, como *Los dos sobrinos*, en 1823, para orquesta completa y reparto. Todos estos experimentos muestran una gran influencia de Mozart, pero también un real talento para lo que es el drama, particularmente para las situaciones donde prima lo cómico o lo fantástico.

Siempre se ha dicho, por otra parte, que en momento en que se estrenó *Las bodas de Camacho*, Mendelssohn ya se hallaba en otro mundo en cuanto al lenguaje y después de su estreno, con un éxito moderado y una sola representación, nunca más quiso saber nada de ella. Incluso se refería a ella como "mi viejo pecado". La representación fue recibida con ese famoso "suceso de estima", que suele acompañar a la obra de un joven compositor talentoso, pero Mendelssohn se retiró de la sala sin siquiera saludar al público. Éste quedaría como un período extraño en su vida, que algunos biógrafos como Todd y Werner no dudan en tomarlo como una especie de frustración que le generó un "miedo al ojo público", como lo llama Todd; un miedo a los críticos y a que una obra sea mal tomada o no comprendida y a la ferocidad de la posición de los públicos y de los críticos. Mendelssohn compondría en 1829 un pequeño *Singspiel* en un acto para la familia y toda su vida buscaría un libreto, pero también es cierto que cuando viajó a París y conoció el nuevo estilo de ópera meyerbeeriano se sintió abrumado e inclusive indignado por un nuevo género que consideraba de baja categoría. Escribió a su amigo Eduard Devrient que se iba a dedicar a la música sacra en lugar de la ópera por cómo la ópera estaba evolucionando en ese momento y hacia qué lugares se dirigía. De todas formas, la búsqueda de libretos continuó y culminó hacia 1846, con la colaboración con Geibel para la composición de *Loreley*, circunstancia para la cual tuvo mucha influencia la amistad que

trabó con la soprano sueca Jenny Lind, para quien había escrito el papel de la viuda en *Elías*.

No obstante, este vuelo de pájaro sobre la relación con la ópera y Mendelssohn, por otra parte traumática, nos pone en evidencia el por qué el año 1827 fue un año crítico en el cual el compositor dio un vuelco en cuanto a su relación con el público. En primer lugar, decide no estrenar obras en ejecuciones públicas durante un cierto tiempo, shockeado ante lo que puede ser el rechazo del público y de los críticos; de hecho, casi todas las composiciones que escribió en este período fueron estrenadas hacia 1831-32. Por supuesto, se han hecho conjeturas de toda clase en cuanto al psiquismo mendelssohniano en lo referente a esa necesidad apremiante de aceptación que tenía la primera generación judía que salía del ghetto en la primera mitad del siglo diecinueve y, probablemente, haya más de un punto de verdad en ese asunto.

En 1827, Mendelssohn se dedica por lo tanto a planear una serie de proyectos importantes como la entrada a la Universidad de Berlín, para tomar clases con profesores eminentes como Hegel y Humbolt, pero fundamentalmente quien más le impresionó fue el profesor de geografía mundial Gaspart von Ritter.

Vista desde otro ángulo, *Las bodas de Camacho* fue una ópera contemporánea al *Octeto* y a la Obertura de *Sueño de una noche de verano*, anterior y posterior, compuesta de a poco, retocada, pero que demuestra un avance en el pensamiento orquestal de Mendelssohn tan impresionante como el que se ve en la Obertura mencionada. Es decir: si bien la ópera es una construcción dramáticamente débil, está plagada de una música con muchas influencias weberianas pero con una orquestación particular y un verdadero sentido de lo que son las personificaciones.

Lo que más nos importa como estudiosos de la obra de Mendelssohn es el rol que tuvo en el pulido de una orquesta completa con trombones, con percusión, con utilización de *divisi*, con situaciones de carácter fantástico –como el final del primer acto en el jardín encantado-, con situaciones populares –como las arias para tenor de Basilio-, con musicalización de personajes cómicos, que lo acercaron mucho al estilo del Weber de *Preciosa*, la música incidental de 1820 y al de *Euryanthe*, en cuanto al uso del cromatismo.

Por otra parte, Mendelssohn comenzó a utilizar unos empastes tímbricos que serían fundacionales de su estilo y que veremos reflejados con una enorme seguridad de aquí en adelante. Nótese que Mendelssohn en este período no compuso sinfonías; desde la Nº 1, segura, brillante y vigorosa, Op. 11, de 1824, tenemos que esperar a la *Sinfonía de la Reforma*, una obra de alto contenido simbólico, en 1830. En cuanto a las Oberturas, todas las producciones de este período develan un fondo experimental que no solamente debemos buscar en las Sinfonías para cuerdas iniciales, sino también en los trabajos de primera categoría que Mendelssohn realizó para esta ópera de dos actos.

Si la fuerza en cuanto al lenguaje para *Las bodas de Camacho* fue Weber, el fracaso de esta ópera lo lleva a refugiarse de nuevo en Beethoven. Hay una famosa frase del compositor citada por Chrysta Jost en su artículo sobre las *Variaciones Serias* Op. 54 que vendría muy bien a colación en este momento. Mendelssohn, que entonces estaba en Inglaterra dice: "Estoy cansdo de esta sobriedad. Tengo que volver a tocar Beethoven"[358]. Así escribía el joven Mendelssohn desde Londres, antes de asumir la responsabilidad de tocar la parte solista del Concierto *Emperdor*. "Sobriedad" podemos tomarlo como lo común, lo correcto (lamentablemente se trata de una traducción). Lo que sí es cierto es que luego de la Obertura de *Sueño de una noche de verano*, Felix estuvo un tanto apartado de la composición instrumental, puliendo la ópera y preparándola.

Los estudios en la Universidad de Berlín deberían ser para nosotros una puerta abierta para encontrar a un joven compositor decidiendo su futuro con la convicción de que sus conocimientos generales lo harían reencontrarse con su personalidad. Felix se matriculó en dicha Universidad el 8 de mayo, días después del fracaso de su ópera; se conservan cuadernos de notas sobre las clases de Historia y Geografía. Sobre esta última, Carl Ritter es citado por Larry Todd al declarar que su libro *Geografía en relación con la naturleza y la historia humana* "[…] planteaba la idea de que el globo terráqueo tenia vida por sí mismo; los vientos, agua, las masas de tierra actuaban unos sobre otros como organismos animados y que cada región tenía su función para promover el buen estado del resto. Rosen

[358]JOST, Christa. *In Mutual Reflection: Historical, Biographical an Structural Aspects of the Variations Serieuses*. En *Mendelssohn Studies.* Larry Todd (ed.). New York: Cambridge University Press, 1992, pág. 33.

aclara que es altamente probable que este aspecto de la enseñanza de Ritter haya particularmente impresionado a Mendelssohn y que haya ponderado de allí en adelante una situación cada vez más orgánica entre las relaciones temáticas de sus propias obras instrumentales.

Aquí es donde tenemos que volver a la figura de Beethoven. Justamente, era el músico que revelaba esas características; Beethoven acababa de fallecer y bajo esa fuerte impresión, Mendelssohn se lanza a la composición de obras a gran escala dentro del dominio de la sonata, la fuga y el cuarteto, que lo tendrán entretenido durante el año 1827. En mayo, trabajó en la Sonata en Si bemol Mayor, que es la que nos compete en este momento, y las dos fugas que mencionamos y que aparecieron en junio. A fines de ese mes, se embarcó en su primer viaje romántico con amigos. Este viaje siempre se lo ha considerado una especie de aliciente frente a la situación opresiva que sentía en Berlín luego del fracaso de su ópera. Perteneciente a una sociedad patricia, no podía más que sentir un cierto despecho ante esa situación de condescendencia que tenían en general las relaciones familiares con respecto al fracaso de *Las bodas de Camacho*. El viaje fue el primer antecedente de los grandes viajes que iniciaría en 1829; fue un viaje considerable, si se piensa que fue hecho a pie con sus amigos. El viaje por Alemania, Mendelssohn lo realizó con sus amigos Luis Heydemann y uno de los hermanos Magnu. Estimulado por las lecturas geográficas con Ritter, Mendelsson recorrió las montañas del Harz, intentando escalar el monte Brocken, pero se perdieron. La crónica de este viaje entre agosto y octubre es una de las lecturas más hermosas sobre lo que era Mendelssohn como "Wanderer", una característica que nunca perdió. Algunas cartas especifican claramente su estado anímico.

Vale la pena recordar ciertas descripciones que Mendelssohn hacía de sus viajes:

> "A las dos horas y media empezamos a subir por el Valle del Ilsenstein al Brocken, acompañados por un hombre de edad, Dwernigerode. El sol brillaba claro, hacía calor y nosotros pasamos el río llenos de alegría. Heydemann se puso de pie sobre una piedra en el medio de un arroyo y agitaba con la mano la corriente del agua. Levantó luego una piedra y me enseñó cómo corría el agua; ahora corría diferente, y todo esto lo expresamos en frases a la manera de Ritter".[359]

[359]HENSEL, S. *Felix Mendelssohn Bartholdy*. Buenos Aires: Coepla, 1953, pág. 118.

Luego comenta cómo se perdieron y el hecho de que el guía tampoco sabía dónde llevarlos:

> "Llegó la tarde y nos sentimos contrariados; sacamos un mapa del Harz; acá nos encontramos – dice uno – no, aquí – dice el otro. No nos podíamos poner de acuerdo y seguimos al guía, que nos conduce de vuelta abajo y por un camino incómodo, escarpado; siempre afirmaba que pronto estaríamos arriba. Finalmente, empero, confiesa que no conoce este camino, que nunca había estado allí. Subimos a un inmenso bloque de granito y miramos por el telescopio; empezó a llover. No pudimos ver nada. Proseguimos nuestro sendero, que se pone poco a poco más blando, resbaladizo y húmedo. Anochece. Llueve a torrentes. No vemos salir a nadie. De pronto, un muchachillo sube con hachas y un caballete para la siega desde el valle; le cercamos y le preguntamos dónde nos encontrábamos: 'a una hora y media de Ilsenburg', contestó. Entonces encontramos una casa deshabitada. Luego, bajo un torrente de lluvia, llegamos, luego de haber caminado cuatro horas, de nuevo a Ilsenburg".[360]

De allí se dirigirá a Heidelberg y finalmente a Stuttgart. En Heildelberg conocerá al profesor y jurista Thibaut, con el cual comentó sobre "La pureza de la música", libro que había publicado Thibaut en 1825 comparando los estilos de Bach, Victoria y Palestrina.

Previo a este viaje, Mendelssohn pasó unos días en Postdam, en primavera.

Lo antdicho sirve para poner en cuestión el lado paisajista y pintoresco de Mendelssohn que empieza a aparecer, tanto en la imaginación como en la realidad del compositor. El año 1827 nos dio la Sonata en Si bemol para piano durante el mes de mayo. Obviamente que estamos antes de este viaje y después de la fallida producción de *Las bodas de Camacho*.

La muerte de Beethoven, los preparativos del viaje, la concentración en Beethoven, en Bach, el redescubrimiento del pasado, el descubrimiento de la naturaleza real, la mezcla de la naturaleza imaginaria y real, la corroboración de esta naturaleza, son todos ejemplos de un alma romántica. La Sonata en Si bemol mayor, es la antesala al Cuarteto en La menor que culminaría en octubre de este año. Siendo las dos obras más importantes de este período, además de la colección de *Lieder* Op. 8, la diferencia entre lo que para Mendelssohn era la plenitud, el espíritu de viajero, la exploración de los bosques alemanes, en este caso, llenos de poesía simbólica, sus intereses, contrastan con el mundo de Berlín, que cada vez se le hace más académico y más lejano a toda forma de arte real. La muerte de Beethoven actúa como un agente de impresionante contrariedad para Mendelssohn: por un lado lo libera, por otro lado, lo ata; por un lado es una pérdida inestimable para él como

[360]HENSEL, S. *Felix Mendelssohn Bartholdy.* Buenos Aires: Coepla, 1953pág. 120.

alumno permanente de Beethoven, por otra parte, contribuye a la mayoría de edad de Mendelssohn como compositor.

La relación con Beethoven –que ya hemos comentado con respecto a la Sonata Op. 6- adquiere otro carácter en esta Sonata en Si bemol Mayor. La elección de la tonalidad, similar a la de la Sonata *Hammerklavier*, y otro par de similitudes con esa obra, hicieron sugerir a Ernest Newman que era una de las derivaciones de esta sonata beethoveniana que tuvieron lugar en el siglo diecinueve (entre otras, podemos citar a una más evidente réplica en la Sonata Op. 1 de Brahms).

Es interesante observar que el 8 de noviembre de 1825, para el cumpleaños de Fanny, Mendelssohn le regla un ejemplar de la Sonata Op. 106 de Beethoven como si fuera el propio Beethoven, incluso falsificando la firma de Beethoven. Al leer la carta nos damos cuenta quién era Beethoven para Mendelssohn:

> "Viena. 8 de noviembre de 1825. Mi estimadísima señorita: La fama de sus méritos ha llegado a mi conocimiento y a Viena: un hombre gordo con bigotes y uno flaco con acento parisino me han referido cómo Usted ha hecho oír en público mis conciertos en Mi bemol y en Sol y mi trío en Si bemol. […] pero Vuestra amable intervención […] volverá a poner las cosas en su lugar. No se necesita demasiado para que la gente aprecie mis tríos, mis primeras dos sinfonías o alguna de mis primeras sonatas; finalmente se hace música como los otros, y es fácil ser comprendida y apreciada. Pero todo esto me vino a la inspiración y le he hecho una música a la altura del señor Beethoven; de ahora en adelante**,** mientras mis años y mi soledad, que tengo en mi desolada habitación, me pasan por la mente cosas que probablemente no le gustan a todos. Por eso, cuando encuentro personas que saben comprender esta música mía y también mi estado de ánimo más íntimo, demostrando amistad por el viejo y solitario hombre que soy, digo que tal personas son merecedoras y dignas de gratitud, son mis verdaderos y únicos amigos. Gracias a tal amistad oso tomarme la libertad de enviarle para su cumpleaños, además de mis cordiales saludos, mi Sonata en Si bemol Mayor Op. 106: no está ciertamente compuesta por amor al humo azul; tóquela solamente cuando tenga todo el tiempo, porque así debe ser tocada, ya que no está entre las más breves. Si su amistad por mí no le alcanza, refiérase a mi conocedor Marx, que le dará todas las explicaciones, especialmente en el *Adagio*. Me es sumamente agradable poder ofrecer a semejante señora alemana, como Usted me ha sido descripta, una sonata que no sea para el *pianoforte*, que sea más bien par el *Hammerklavier*. En fin, le agrego un feo retrato mío: soy un hombre poderoso como algunos otros que regalan su propio retrato. No me controlo a pesar de ser un sujeto feo. Quiera recordar con simpatía a su devotísimo Beethoven".[361]
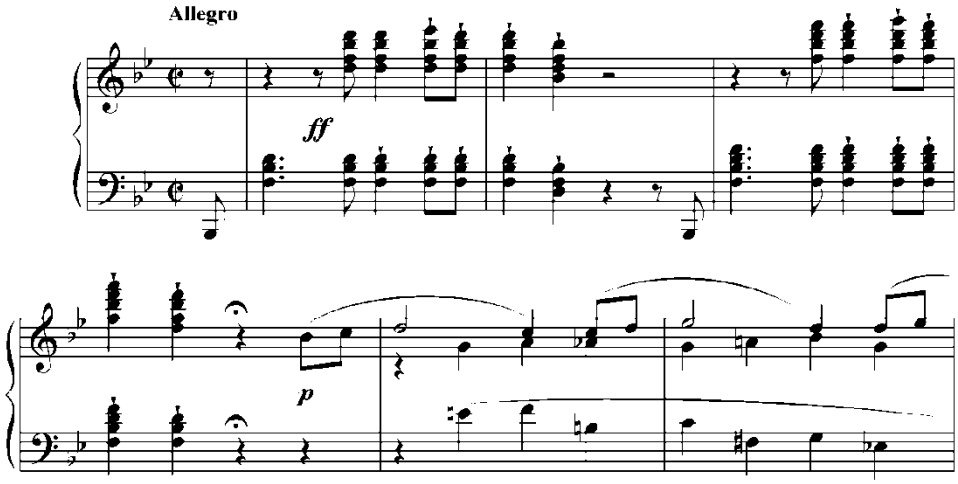
Evidentemente esta carta marca el estudio del Beethoven tardío que dominaba esta época de Mendelssohn quien tenía además absoluta conciencia de la diferencia de estas obras con las de los otros períodos beethovenianos. Según Eric Werner:

[361] WERNER, Eric. *Mendelssohn. La vita e l´opera in una nuova prospettiva*, Milano: Ruscon, 1984 pág. 138. La traducción prtenece al Autor.

"La constante aplicación del joven Mendelssohn a la obra de Beethoven lo hacían atender algunos problemas de fondo que asimilaron todos los compositores después de Beethoven: a) a la música descriptiva; b) al uso del cromatismo exasperado en el interno de la tonalidad; c) el problema de la sonata; la tendencia romántica a la música autobiográfica y la exigencia de originalidad. Todos estos problemas ocuparon a Mendelssohn, que buscó resolverlos con las notas y con las palabras. Fue un sostenedor de la música pictórica, incluso de programa; del alargamiento de la tonalidad mediante el cromatismo y las modulaciones lejanas, sobre todo en la música instrumental; sustituyó el sonatismo dualístico por la función dialéctica de temas con una función cíclicamente integradora; en este sentido, experimentó nuevas categorías formales, como testimonian la Sonata Op. 6 o la Sinfonía *Reforma*".[362]
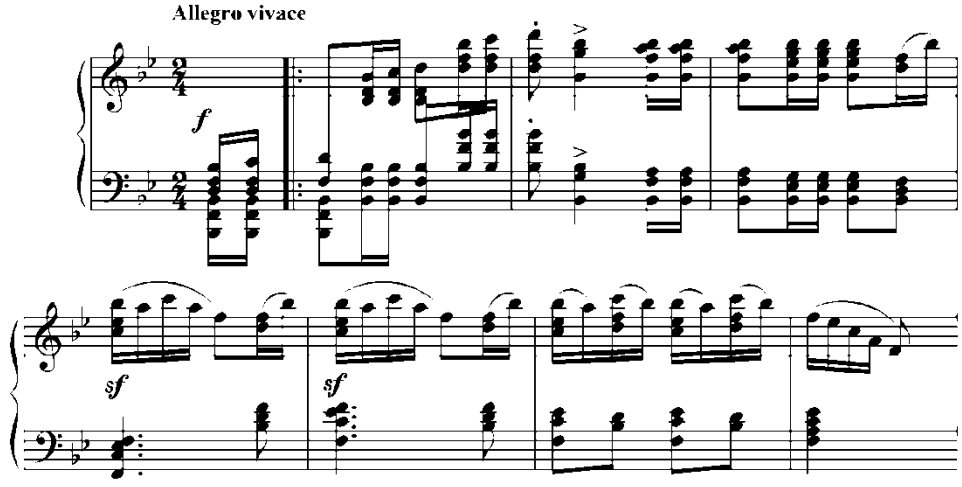
Así, la Sonata en Si bemol Mayor, como su precedente en Mi Mayor, resulta naturalmente una reflexión del sonatismo beethoveniano en sus últimas consecuencias. Pero el elemento fundamental de la obra nos parece la búsqueda de absoluta originalidad como premisa beethoveniana. Desde el descubrimiento de esta obra, después de la muerte de Mendelssohn, se ha comparado muchas veces a esta sonata con la *Hammerklavier* en un sentido peyorativo. Cuando Eduard Rietz la publica con el mismo número de *opus* que la sonata de Beethoven, cometió un crimen con la obra porque la sepultó a la perpetua comparación compartiendo tonalidad y *opus* pero un carácter absolutamente distinto que confunde, en el inicio de la obra, por dos o tres similitudes solamente aparentes.

Estas similitudes se refieren en primer lugar a la rítmica inicial del primer tema de la sonatay a la utilización estructural de la relación Sol- Si bemol, primer tema, Sol Mayor, segundo grupo temático (idéntica a la de la sonata de Beethoven).
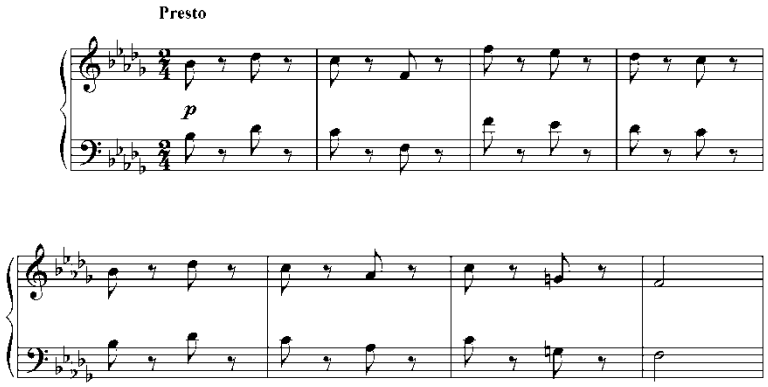


Ejemplo 241: Beethoven, Sonata Op.106 – 1° movimiento[363]

[362] WERNER, Eric. *Mendelssohn. La vita e l´opera in una nuova prospettiva*, Milano: Ruscon, 1984, pág. 139. La traducción pertenece al Autor.
[363]Transcripción en Finale del Autor.



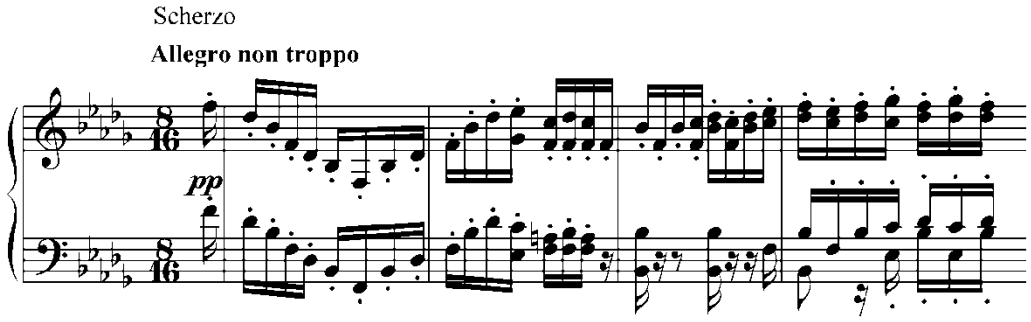
Ejemplo 242: Mendelssohn, Sonata Op.106 – 1° movimiento[364]

Luego, Larry Todd sugirió que el *scherzo* deriva de un sector intermedio del propio *scherzo* de la *Hammerklavier* y por otra parte, la relación de bemoles y sostenidos como claves fundamentales (en el caso de Beethoven todos los movimientos con tonalidades de bemol, excepto el *lento* en Fa sostenido menor, y en Mendelssohn, todos con tonalidades de bemoles excepto el *lento*, en Mi mayor) quisieron hacer ver un intento por imitar a la *Hammerklavier*.



Ejemplo 243: Beethoven, Sonata Op.106- 2° movimiento[365]

[364]Transcripción en Finale del Autor.
[365]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 244: Mendelssohn, Sonata Op.106.- 2° Movimiento[366]

Pero en nuestra opinión no se tratan ni de un intento por imitar la obra, o por homenajearla, ni siquiera por citar algún fragmento. Todas las obras largas de Mendelssohn de este período –la Sonata Op. 6, la Op. 106, los Cuartetos Nos. 1 y 2, la Sinfonía *Reforma*, etc.- tienen planteos que directamente citan algún gesto beethoveniano, pero como Rosen explicó, "como fuentes de la propia personalidad". Mientras Beethoven trabajó una sonata de concierto, grandiosa, con un implante que prácticamente había abandonado luego de la *Appassionata* Op. 54, en cuanto a su demostración abierta de enorme virtuosismo y proezas técnicas y estructurales, Mendelssohn trabaja una sonata que es justo lo contrario: una sonata que parece una pieza pensada para él mismo, nuevamente íntima, aunque de un carácter absolutamente distinto al de la Op. 6; una sonata que podríamos denominar "pintoresca", como Cortot denominaba a veces a la Sonata en La bemol mayor Op. 39 de Weber.

La Sonata en Si bemol de Mendelssohn es una obra que, en el estado anímico que el compositor se encontraba, como contrapartida, parece la expresión de su fuerza juvenil y de una serie de estados anímicos que tienen que ver con lo pictórico, con lo poético; pero donde la influencia de Beethoven se ve con una enorme profundidad es en la acabada estructura motívica, las ligazones psíquicas que hacen de esta sonata una de las piezas mendelssohnianas más unidas de toda su producción. Una de las obras que hacen a Mendelssohn merecedor de una de las frases que Rosen dijo de él: "Considerar a una sonata

[366]Transcripción en Finale del Autor.

de Mendelssohn como movimientos separados se hace realmente muy difícil" y esta sonata es una de las que más lo expresa. Quizás precisamente por ser una obra a la vez íntima y candorosa, haya permanecido en los cajones del compositor, que nunca pensó en publicarla. En ese sentido, Mendelssohn perjudicóa esta obra que, por otra parte, es comentada por todos los especialistas en este compositor como más personal que su antecesora, la Sonata Op. 6.

El clima lírico es absolutamente espontáneo; las citas cíclicas se dan con total naturalidad y continuidad, y la influencia de Beethoven, que es tan visible en cuanto al trabajo motívico, jamás empaña la espontaneidad que, en este caso, deriva de una utilización de gestos weberianos pero no en lo pianístico sino en el concepto del lenguaje. En esta sonata el pianismo de Mendelssohn se refiere, como siempre, a sus dos grandes antecesores, pero cada vez más depurado y más tendiente a una personalidad.

Si las dos fugas en Mi menor de esta época son la parte oscura de la meditación mendelssohniana luego de la decepción de su ópera, esta sonata representa una explosión del romanticismo juvenil que en este momento tenía Mendelssohn como lector de Jean Paul Richter, como apasionado de Shakespeare, y en los preparativos de su gran viaje por los bosques de Alemania. La sonata trasunta toda esta atmósfera; es, quizás, una de las obras donde el compositor expresó sus ideas con mayor libertad y donde claramente los conceptos estructurales de Beethoven están trabajados dentro de una liviandad opuesta a la de éste, pero sin jamás caer en la vulgaridad de las sonatas de los compositores menores de la época.
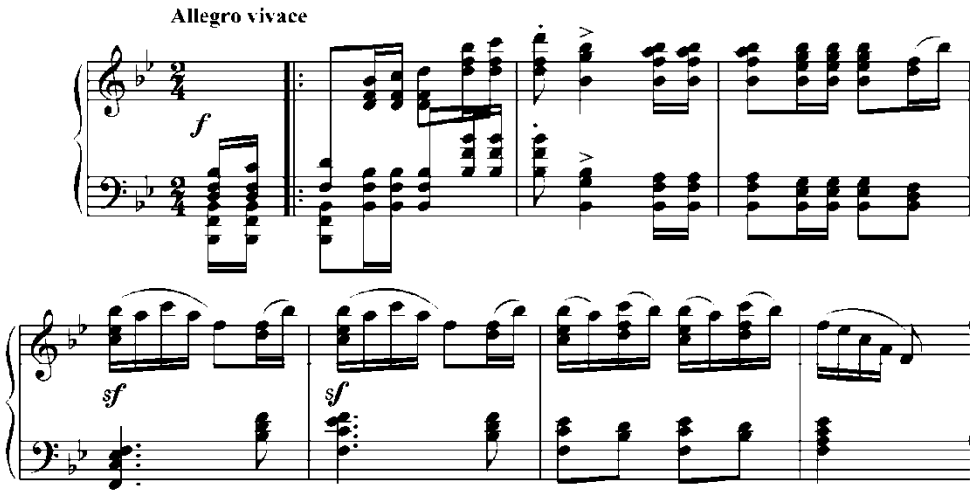
La Sonata Op. 106, póstuma, de Mendelssohn puede, a nuestro entender, ser concebida como una de las últimas sonatas para piano no pensadas directamente para el concierto público. Sus cuatro movimientos se ordenan en un sentido decreciente en cuanto a su sonoridad; mientras un sentido orquestal, dinámico, anima el primer movimiento, los dos centrales son dos imágenes nocturnas completamente distintas y el *finale* toma una idea del *Euryanthe* de Weber y la desarrolla a la manera de *papillotte* jeanpaulescodentro de un clima notablemente centrado en las sonoridades *piano-pianissimo*, terminando prácticamente en una disolución, en una desaparición, con uno de los finales menos

enfáticos de la historia de la sonata. Más adelante, la sonata en Chopin y en Schumann, como hemos dicho, al igual que las posteriores, tomarán otro carril.

Es notable la ceguera de los musicólogos que no han visto en esta obra el qué y el por qué Mendelssohn abandona la sonata para piano. Leyendo la carta en la cual Mendelssohn se hace pasar por Beethoven, entendemos lo que quería decir cuando se refería a "obras no pensadas para agradar a todos". Hoy la Sonata en Si bemol de Mendelssohn, sobre todo después de su publicación por la editorial Henle en 1973, en edición *Urtext* , ha comenzado su nuevo camino no solamente como una digna compañera de la Sonata en Mi Mayor sino como una obra más personal e inconfundiblemente mendelssohniana.

5.2.2.1.- *Allegro vivace*

La obra se inicia con la repetición de tres figuras iguales de escritura netamente orquestal, en ritmo dactílico, que constituyen una de las similitudes que se le achacan a esta sonata en cuanto a la copia de la *Hammerklavier* de Beethoven.
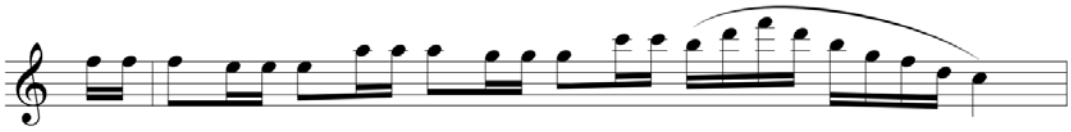


Ejemplo 245: Mendelssohn, Sonata Op. 106[367]

Observando un poco más, encontramos que la figura que Mendelssohn toma como punto de partida implica las primeras tres notas de la escala de Si bemol mayor ascendente (Si-Do-Re) que repite en los tres registros del teclado –el grave, el medio y el agudo- con
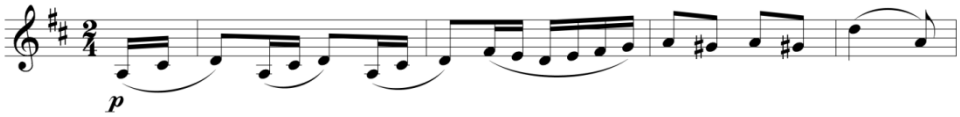
[367]Transcripción en Finale del Autor.

este ritmo que Mendelssohn había utilizado en otras ocasiones previas (por ejemplo, en el Nocturno , luego publicado como “Obertura” para instrumentos de viento Op. 24 de 1824, que volverá a utilizar en una obra relacionada con una travesía (el *Singspiel* en un acto *El regreso al país* Op. póstumo 89, en el segundo tema de la Obertura):



Ejemplo 246; Mendelssohn, Op. 24 - Obertura[368]

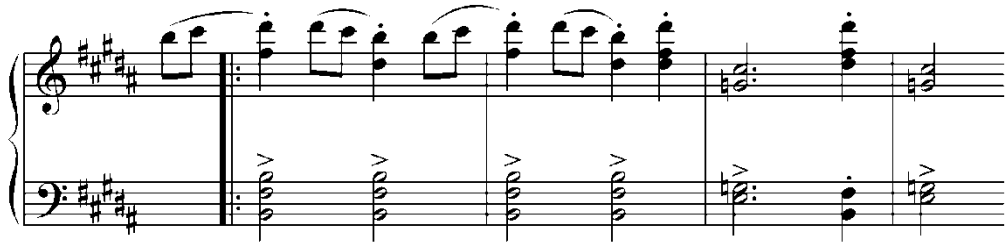
Y yendo mas atrás, en la Danza del juvenil Singspiel *Los dos Sobrinos* (1823) encontramos la misma rítmica :



Ejemplo 247: Mendelssohn, *Die beide Neffen* (1823)[369]

Pero lo que más nos sorprende es la relación que tiene la obra como un desgrane de la obra instrumental previa más importante que tenemos en el repertorio de Mendelssohn que justamente es la Obertura de *Sueño de una noche de verano*. Sin negar la relación tonal y la escritura masiva que parece aprender de la sonata *Hammerklavier*, evidentemente la obra se relaciona con la personificaicón de los *clowns* de *Sueño de una noche de verano*. En la segunda sección del segundo tema de la obertura se presenta lo que tradicionalmente se ha interpretado como la plasmación del espíritu de los *bruts mechanicals*, como los llamó Shakespeare, o los *clowns*, hecho aclarado por el propio Mendelssohn en 1843 al trabajar la música incidental para la obra cuando, en el momento de la aparición de los payasos, utiliza la misma figura.

[368]Transcripción en Finale del Autor.
[369]Transcripción en Finale del Autor.



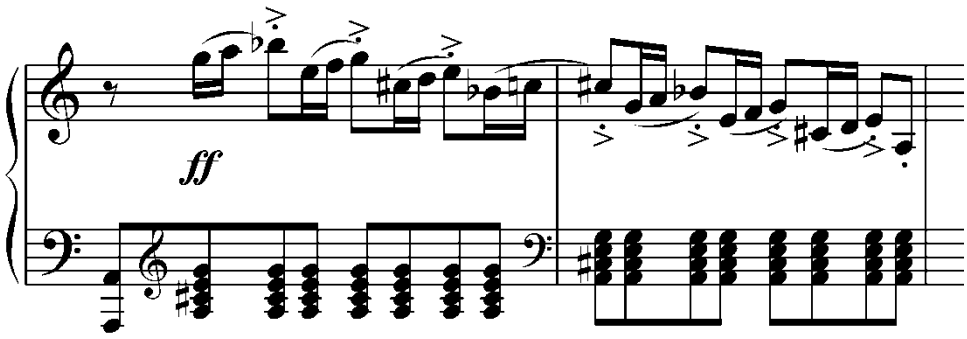
Ejemplo 248: Mendelssohn, *Sueño de una noche de verano* Op.21 y Op.61 N° 11[370]

Esta rítmica tan representativa de Mendelssohn vuelve a corroborar la idea de Rosen del encuentro con sí mismo en fragmentos, en fermentos de la música de Beethoven, justamente en una música totalmente opuesta al mundo feérico que inspira al joven Mendelssohn. Esta rítmica inunda todo el primer segmento de la obra.

Encontramos más elementos en cuanto a lo interválico elementos que la relacionan a la Obertura del año previo. Por ejemplo, el final de la frase mantiene como pedal el Si bemol en la repetición, y el descenso de línea Sol-Fa-Mi-Re, que es una melódica que Mendelssohn extracta y luego desarrolla en la idea secundaria de la obra, en este primer sector, en el compás 15; esto lo podemos asociar a dos momentos de la mencionada Obertura: en primer lugar a la irrupción de la tonalidad de Mi Mayor luego de la exposición y más adelante los contrapuntos que ellaengendra.

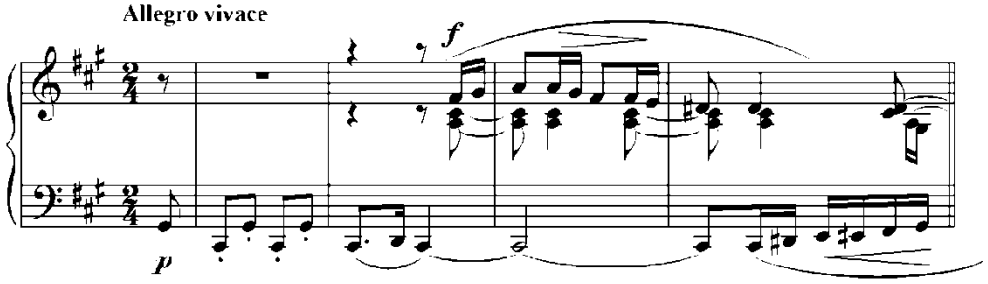
En el consecuente de la primera idea puede observarse con qué sutileza en este caso imbrica ya en el primer movimiento y en la primera idea, elementos de origen weberiano. Aquí, los compases 5, 6 y 7 derivan perfectamente de la escritura del la Sonata en Do mayor Op. 24 de Weber**,** de la cual Mendelssohn extracta lo que le interesa, que es el trabajo sobre la apoyatura para hacer un final suave que permita el regreso de la idea inicial *fortissimo* masivamente expuesta en acordes, como al inicio de la obra, creando una idea que contrasta lo grandioso y festivo con lo gracioso, dando un ambiente pintoresco, fantástico, a la sonata.

[370] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 249: Weber, Sonata Op.24 – 1° movimiento[371]

Digamos más acerca de esta figura. Con todo lo que se ha especulado acerca de si es una copia de Beethoven, sobre todo por la tonalidad y la rítmica de la obra, evidentemente debida en algún punto a la Sonata *Hammerklavier* y a alguno de sus ritmos, poco se ha dicho, exceptuando el comentario sagaz de Jorge Fontella en la revista *Ars* Nº 59, del aspecto schumanniano que ya esconde esta figura. Cuando vemos el inicio de la sonata y comparamos con el *Allegro vivace* de la Sonata en Fa sostenido menor de Schumannno nos queda duda acerca de la utilización de la misma rítmica por parte de este último unos siete años después y sin conocimiento de esta obra.



Ejemplo 250: Schumann, Sonata Op.11 – 1° movimiento[372]

La cercanía de los mundos fantásticos del Schumann inicial y del Mendelssohn inicial ha sido puesta de manifiesto por Ronald Taylor en la biografía de Schumann de 1986, de Editorial Vergara. Estos son algunos de los ejemplos que la corroboran. En cuanto a

[371] Transcripción en Finale del Autor.
[372] Transcripción en Finale del Autor.
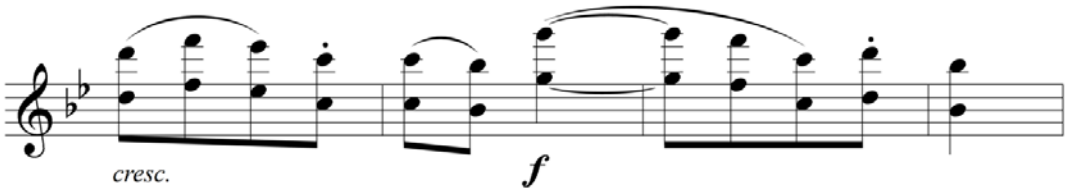
Mendelssohn, la cercanía con Schumann también se advierte por la utilización de una escritura orquestal y la presencia de ritmos obsesivos en toda esta sonata, en cada uno de sus movimientos. De hecho, la unidad temática, la caracterización rítmica de cada uno de ellos y las derivaciones, la hacen aparecer como una especie de sonata característica que casi se acerca a un ciclo shumanniano, por la brevedad de cada uno de sus movimientos, que prácticamente tienen la misma duración, y la similitud de duración de cada uno de sus sectores.

La idea secundaria a la que nos referíamos antes (compás 15) toma nuevamente la idea de Beethoven de espacialidad, de lejanía de planos que se van juntando para alcanzar el registro agudo donde se plantea una derivación del ritmo del compás 4 con la figura de grado ascendente, que estará relacionada con el *Scherzo* (segundo movimiento). Aquí sí, directamente, está planteada como una marcha graciosa, una marcha de elfos.

Súbitamente, la música se encamina hacia el grado subdominante menor, con pedal de Si bemol agudo, que será el encargado de cerrar el primer movimiento y unir con el siguiente, que estará en Si bemol menor, con lo cual el compositor ya estará anticipando el cambio tonal siguiente, al igual que en el compás 28 cuando súbitamente pasa a la dominante de Sol menor, anticipando el siguiente sector tonal del primer movimiento, Sol Mayor. En este fragmento se condensa la información tonal de dos momentos importantes de toda la sonata.

Para nosotros es más importante constatar que la relación de esta obra con Beethoven va mucho más allá de la Sonata *Hammerklavier*, cuando observamos la similitud de posición de la mano izquierda, en cuanto a su tesitura y su figura melódica, en relación con la Sonata Op. 81a, *Los adioses*, primer movimiento, en donde la mano izquierda plantea un bajo semejante al que encontramos en la *coda* del primer movimiento de la sonata, con un acompañamiento similar al que se aprecia en el primer tema. Pero Mendelssohn aquí plantea la consabida expansión lírica del compositor, que estira la melodía a partir del compás 28 en una serie de nueve compases más utilizando la relación de tercera de Mi bemol en cromatismo y enarmonía para alcanzar un Sol menor que finalmente resuelve como dominante secundaria del segundo grado para llegar nuevamente al primer grado en el compás 36. Previo a eso, Mendelssohn engendra una figura melódica, también tomada de

Sueño de una noche de verano, en el compás 34, basada en el salto de sexta ascendente, que se encuentra en la *coda* de la reexposición de la Obertura, que por algunos años será un manierismo de Mendelssohn, como una cita a sí mismo, que el compositor realiza en obras como la Obertura *Mar calmo y feliz viaje*, La Fantasía en Mi Mayor Op. 16 Nº 3, La Obertura del *Singspiel* titulado *El regreso al país*, etc. etc.



Ejemplo 251: Mendelssohn, Sonata Op. 106[373]

Para nosotros lo más importante es que esa figura melódica será la que Mendelssohn retomará en el *finale*, antes del cierre de la obra. Si pensamos que en esta exposición de la primera idea tenemos el planteo de elementos del primer movimiento, del segundo y del cuarto, y corroboramos que la la transformación de la figura inicial (Si-Do-Re) derivará en el *Nocturno* del tercer movimiento, encontraremos un planteo cíclico distinto al de la Sonata en Mi Mayor.

Mendelssohn. Sonata en Si bemol mayor (*icipit* de primer y tecer movimientos)

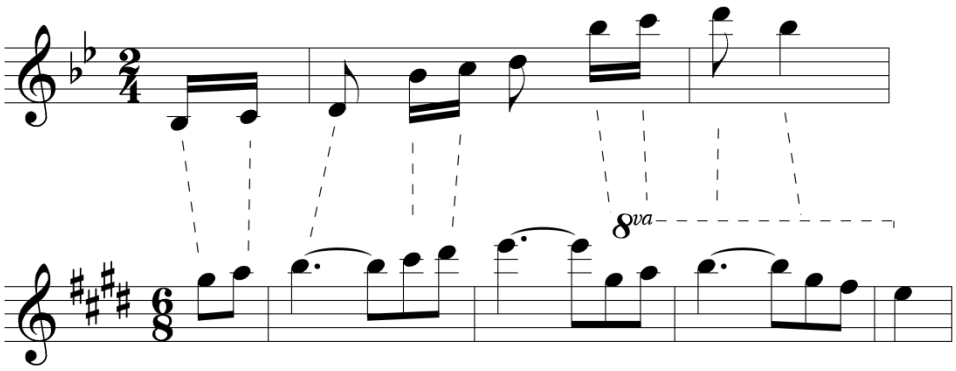


Gráfico 9: Comparación de los íncipit del 1° y 3° movimientos

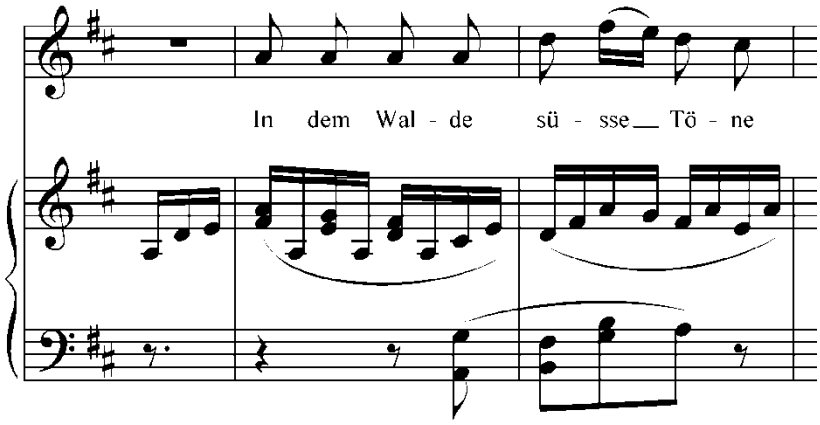
Con su aspecto más grácil, espontáneo y primaveral, la Sonata en Si bemol aparece más condensada, como un trabajo muy importante desde lo motívico, donde evita cualquier tipo de pedantería; sólo un detallado conocimiento del *modus operandi* de Mendelssohn, es

[373] Transcripción en Finale del Autor.

decir, del desgranamiento de ideas iniciales, como marca Dahlhaus, nos permite descubrir el maravilloso mundo que esta obra ofrece.
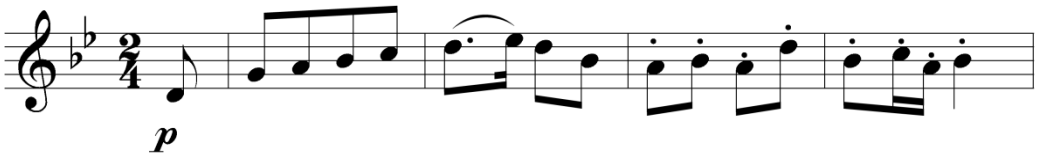
En el compás 36, como se ha dicho, Mendelssohn retoma la primera idea en Si bemol mayor, y un bajo descendente (Si-La-Sol) nos transporta a Sol mayor mediante la utilización de una idea de trompeta fija en el registro central que hace de pedal y une los saltos de registro que plantea Mendelssohn siguiendo la orquestación original de la obra. En el compás 40, Mendelssohn reexpone el primer tema de la sonata en un camino que prácticamente sería típico del monotematismo de Haydn, es decir, todo el primer tema en Sol mayor y el ascenso de bajos sobre la figura descendente Sol-Fa-Mi-Re, transportada de la figura del compás 15.

Esta reaparición de los elementos de la primera idea textual en Sol Mayor lleva, ahora sí, a una idea melódica distintiva en el compás 58, donde prima el elemento lírico. Aún así, el tratamiento que Mendelssohn hace de esta melodía es extrañamente rígido en cuanto a su costumbre de estiramientode motivos melódicos, probablemente la intención sea de acercamiento al mundo del *Volsklied* que en esa época tomaba vuelo en los *Lieder*del compositor:
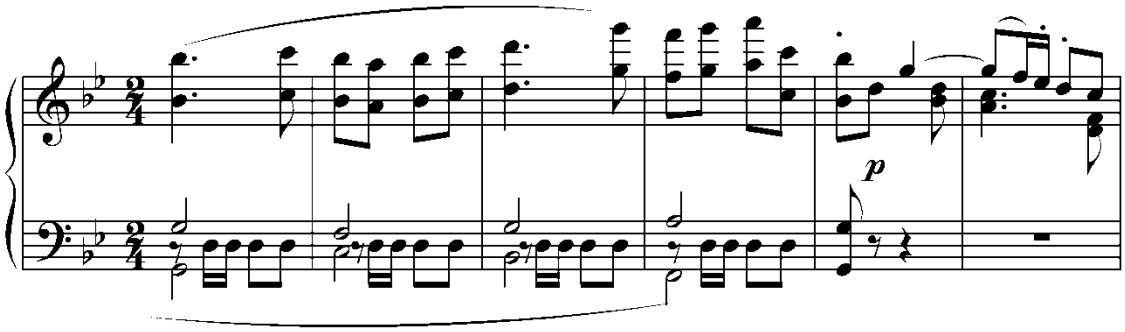


Ejemplo 252: Mendelssohn, *Fruhlingslied* Op.19 N° 1 (c. 1829)[374]

[374] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 253: Mendelssohn, Cuarteto Op.12, *Cazonetta* (1829)[375]

.

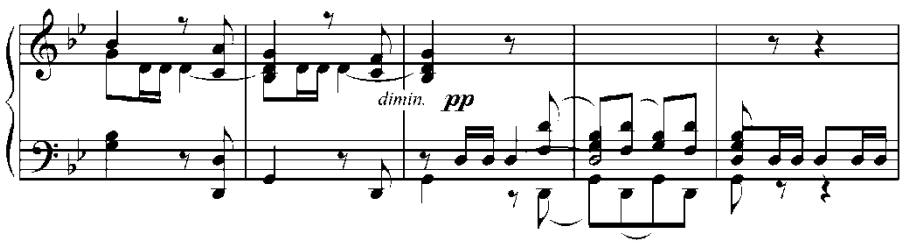


Ejemplo 254: Mendelssohn, Sonata Op. 106[376]

La textura, evoca la orquesta: sobre un acompañamiento pintoresco en el registro grave que imita los llamados de trompas sobre acordes de fagot; este planteo es muy similar a la obra para instrumentos de viento, *Nocturno* Op. 24, a que hacíamos referencia.
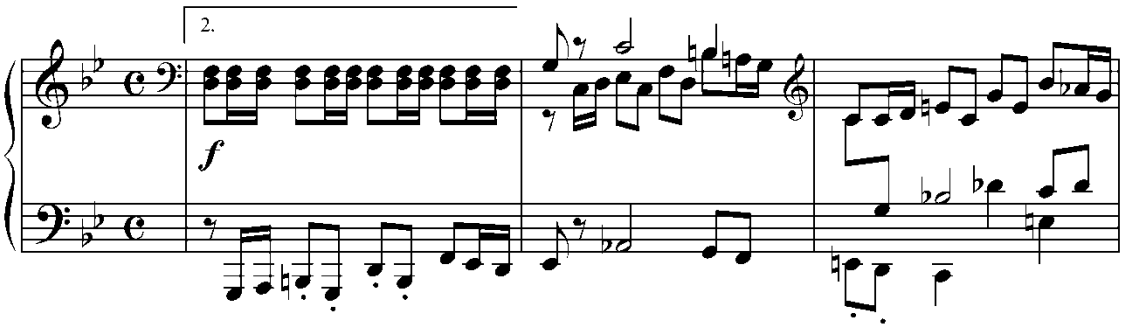
Todo el sector de cierre es un lugar de fantasía, donde el discurso se descomprime totalmente. La esencia rítmica de la obra se mantiene por pequeños llamados de golpes de trompeta o de trompa, lógicamente imaginarios, y repeticiones de cadencias auténticas o rotas que van desgranando los elementos de la melodía que va cobrando carácter danzante. Mendelssohn pide una repetición tan necesaria como aquella que pedirá en la Sinfonía *Italiana*. La vuelta al comienzo de la obra se realiza simplemente por superposición sobre el quinto grado de Sol Mayor, del séptimo becuadro y la repetición cada vez más fuerte de la tercera Re-Fa becuadro, hasta alcanzar un volumen tal que el inicio de la pieza (Si bemol-Do-Re) se hace absolutamente necesario y natural. El efecto es a la vez grandioso y cómico.

[375] Transcripción en Finale del Autor.
[376] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 255: Mendelssohn, Sonata Op.106[377]

Siguiendo adelante, la segunda casilla hace ingresar una indicación de compás diferente, 4/4 en lugar del 2/4, que teníamos en el comienzo de la sonata. Mendelssohn aquí trabaja una fuga que comienza con un aspecto serio y petulante, en un estilo no muy diferente del *Intermezzo alla burla* que plantea Schumann en su Sonata Op. 11, o al espíritu que anima los *Intermezzi* Op. 4, donde el contrapunto se mezcla entre la aspiración de seriedad y el estilo cómico que ya Mendelssohn había trabajado con figuras contrapuntísticas en el final del *Octeto*, en la Obertura *Sueño de una noche de verano*, o en la Obertura en Do Mayor Op. 101 de 1826. Lo cierto es que en el inicio, sobre la tercera que mencionábamos, se introduce un sujeto largo, basando la cabeza del tema en la figura del comienzo de la obra y luego haciendo una serie de saltos de tercera y quinta disminuida marcados*staccato*, Este sujeto es de índole modulante porque trabaja los grados V – I (compás 80).

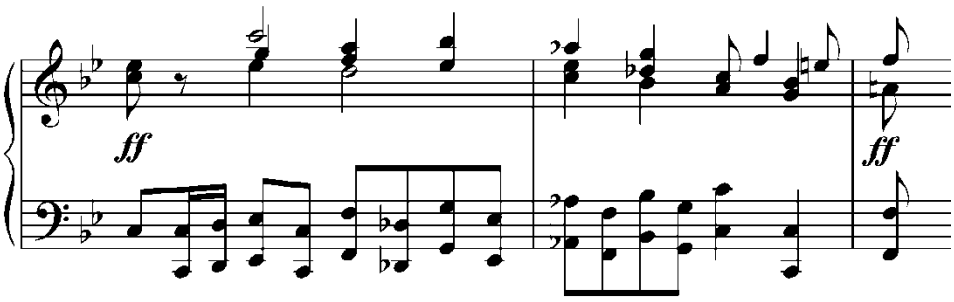


Ejemplo 256: Mendelssohn, Sonata Op.106[378]

De ahí en adelante Mendelssohn trabaja un *fugatto* con contrasujeto incluidoel cual es absolutamente contrastante: son notas largas. Si nos ponemos a pensar, las notas largas por

[377] Transcripción en Finale del Autor.
[378] Transcripción en Finale del Autor.

sí solas mantendrían el discurso, mientras que la indicación *staccato* que Mendelssohn da al sujeto lo coloca en otro mundo, totalmente distinto, más cercano a un carácter caprichoso. Así Mendelssohn mantiene notas largas de carácter casi organístico con un *staccato* puramente orquestal, que se va aglomerando hasta alcanzar, en el compás 90, la tonalidad de La bemol Mayor y luego Mi bemol Mayor en el compás 95.



Ejemplo 257: Mendelssohn, Sonata Op.106[379]

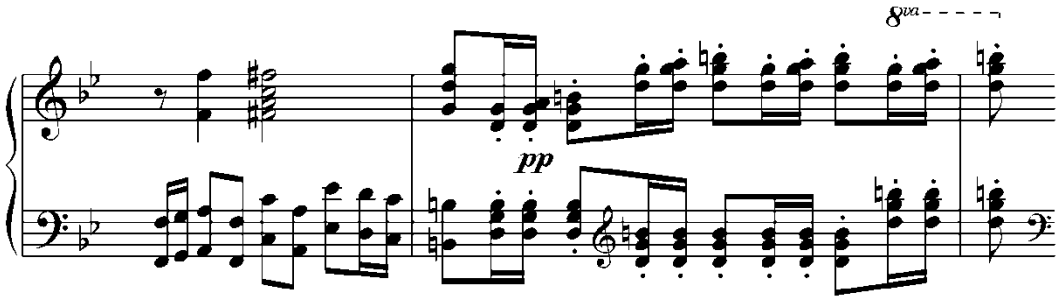
Todo este sector, como una exposición de fuga, nos lleva al comentario que ya hemos hecho sobre la utilización del contrapunto fugado como sector de desarrollo de la sonata; es indudable que en esta sonata Mendelssohn no está trabajando sobre modelos de la escuela del norte de Alemania sino que el ejemplo es claramente el *Finale* de la Sonata Op. 101 de Beethoven, tanto por la figuración rítmica como por el carácter. Aquí no hay ninguna clase de academicismo; los elementos están plenamente derivados de una reconstrucción de la primera sección con un carácter que mezcla lo serio, lo muy elaborado y lo cómico, muy cerca de los postulados schlegelianos del Romanticismo. En ese sentido, también la sonata plantea una curiosa cercanía al mundo de Schumann.

Por otra parte, Mendelssohn no trabaja el elemento melódico puro en todo este desarrollo, pero sí los grandes contrastes de masas. Ya de por sí la superposición de notas largas plantea un toque beethoveniano de caída de brazo que Mendelssohn marca claramente al no utilizar, en el momento que hay notas largas, contrapunto en la misma mano, dándonos la sensación idéntica a la del final coral de la Fuga Op. 35 Nº 1; y además, a partir del compás 96, se atreve como a parodiar el estilo de Haendel de la misma manera que lo hacía en el *Octeto* en Mi bemol Op. 20, haciendo contrastar a un sector de octavas en unísono entre las dos manos marcando como en una trompeta la sonoridad del disminuido

[379] Transcripción en Finale del Autor.

(compás 95) con el ascenso, ahora *pianissimo*, de la figura inicial de la sonata que Mendelssohn marca con un pedal largo.

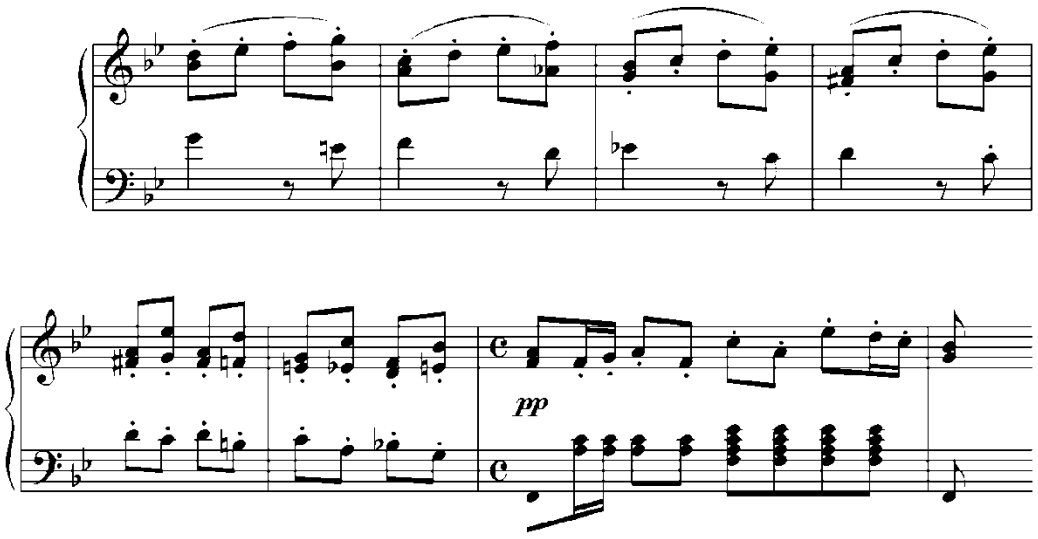
Así va modulando hacia tonalidades cada vez más lejanas de la tónica pero que se refieren continuamente al Sol mayor, que había sido el segundo tema de la obra. El contraste entre estos dos grupos, uno fantástico y el otro absolutamente real y académico, se hace irresistible y plantea un riesgoso desafío al intérprete. Los dos mundos, que podríamos llamar "sueño" y "realidad", usando palabras de Eric Werner, se van juntando, ya que la aparición contrapuntística del compás 100 en adelante, va contrastando con la figura fantástica de repetición a manera de charanga del tema inicial. Además, el contrapunto se va haciendo en estrecho, mezclando elementos de la fuga propiamente dicha con la sonata.



Ejemplo 258: Mendelssohn, Sonata Op.106[380]

El punto pedal se alcanza en un *pianissimo* que crece irresistiblemente a la manera de una orquesta completa para, desde el acorde de segundo grado del compás 119, bruscamente alcanzar un V que nos lleva a una reexposición muy abreviada, donde el segundo tema ahora se alarga a partir del compás 145 y va deteniendo el discurso casi en un misterioso disminuyendo de sonido y rítmico desde el compás 157, justamente con el trabajo de la figura descendente que observábamos como similar a la de la Obertura de *Sueño de una noche de verano*.

[380]Transcripción en Finale del Autor.

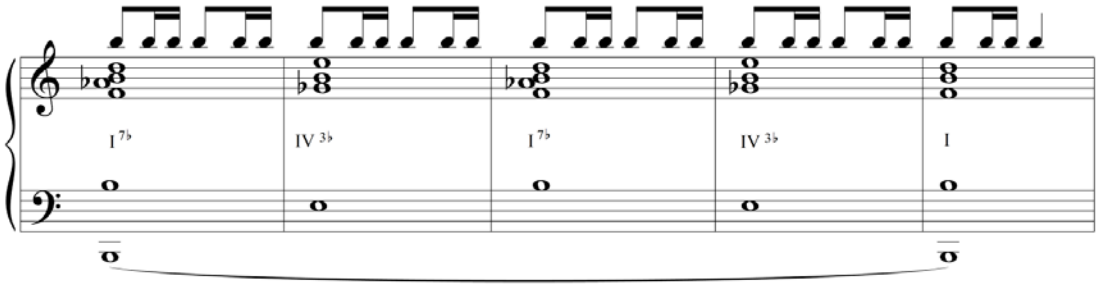


Ejemplo 259: Mendelssohn, Sonata Op.106[381]

La sección final aparece como un nuevo desarrollo. Tan extensa como cualquiera de las otras tres partes, muestra influencia de Beethoven al trabajar la sonata cuatripartita, un poco como el planteo que Beethoven hizo tanto en la *Appassionata* como en *Los adioses* o en la *Waldstein*. La sonata cuatripartita ubica una *coda* no más breve que ninguna de las secciones previas. Aquí Mendelssohn trabaja una improvisación libre sobre el elemento fundamental de la obra -el ascenso Si bemol-Do-Re y el salto por varios registros-, donde el compositor explora las posibilidades tonales de reinterpretación de la figura, utilizando la mezcla de modos –Si bemol mayor, Si bemol menor y su dominante- para alcanzar el final de la obra desde el grado subdominante (compás 185). En el compás 186 aparecería la verdadera *coda* de toda la pieza, y Mendelssohn, que había dejado de lado la repetición de la nota Si bemol en el agudo durante el desarrollo, la utiliza aquí como unión con el movimiento siguiente. El Si bemol, repetido en octavas a la manera de una campanilla o una pequeña trompeta, va ascendiendo hacia la última nota posible en el teclado de la época y va pasando de semicorcheas a tresillos de corchea en un *pianissimo diminuendo* que cierra en una única octava en redonda tenida e indicación *sempre pedale* en el compás 191. Bajo este ascenso, fragmentos del tema inicial pasan a manera de trompas y timbales

[381] Transcripción en Finale del Autor.

esparcidos por el registro central en la mano izquierda, hasta dejar el Si bemol absolutamente solo. Este Si bemol tenido, hace de unión con el movimiento siguiente.



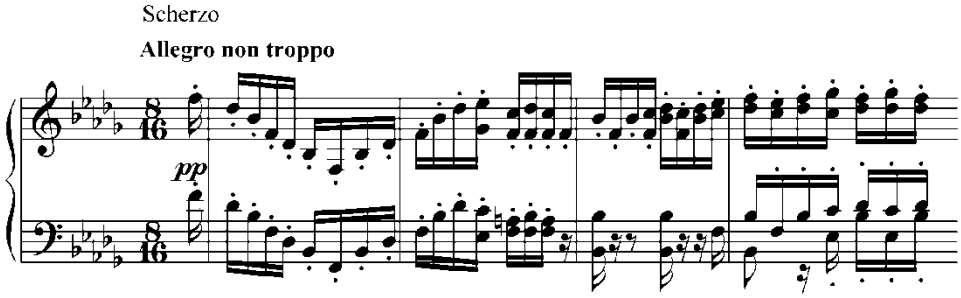
Ejemplo 260: Mendelssohn, Sonata Op.106[382]

5.2.2.2.- *Scherzo, allegro non troppo.*

En 2/4. Si bemol menor. El ataque naturalmente resulta inmediato. Este *scherzo* binario es, junto al *Leicht und luftig* de las piezas características, uno de los primeros ejemplos del estilo de *scherzo* feérico de Mendelssohn en el piano. En nuestra opinión, se trata de una pieza incluso superior a la incluida en la colección Op. 7; primero, porque es más condensada, segundo por su imaginación formal y tercero por sus sonoridades, que exploran el lado demoníaco y a la vez benigno y gracioso del mundo fantasioso.

Mientras la idea inicial del primer movimiento era netamente ascendente en *forte*, la idea inicial del *scherzo* es como la contra cara. Si el primer movimiento planteaba una atmósfera de dicha, de luminosidad, de un viaje, el *scherzo* es un mundo absolutamente nocturno. Ya la tonalidad de Si bemol menor y el descenso de arpegios en *staccato* unísono en las dos manos, nos muestra una referencia al *scherzo* (segundo movimiento) de la Sonata Op. 31 Nº 3 de Beethoven.

[382] Transcripción en Finale del Autor.
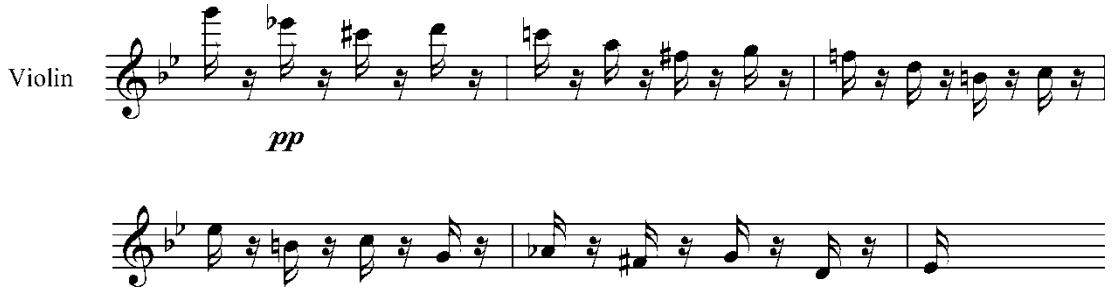


Ejemplo 261: Mendelssohn, Sonata Op. 106[383]

Se ha repetido miles de veces que Mendelssohn emanó sus *scherzi* binarios de este ejemplo y también se ha retrucado otras tantas que había que tener genio para hacerlos emanar desde allí; es cierto, la intención de Beethoven no era tan pintoresca como la de Mendelssohn quien elabora desde esta idea – por otra parte ya había ejemplos de *scherzi* binarios en Haydn- un mundo donde lo tímbrico, lo armónico y lo melódico se juntan para generar un clima que desde este momento será llamado mendelssohniano.Rosen se refiere a la similitud de este *scherzo*, planteado en Si bemol menor, con el sector en Si bemol menor de la parte central del *scherzo* que lleva al joven compositor a evocar su imaginación élfica. Evidentemente en la Sonata *Hammerklavier* existe un momento similar. Es uno de esos momentos en los cuales Beethoven utilizaba elementos populares y además creaba una sorpresa en cuanto al clima general de su movimiento previo, lo cual es también frecuente en cuartetos de la época. Pero digamos que si Beethoven plantea este *Presto* en 2/4 en la Sonata *Hammerklavier* con una duración de ocho compases en *pianissimo*, luego se produce un inmenso ascenso orquestal en un *crescendo* al *fortissimo* y una cadencia, del lo cual Mendelssohn no participa en lo absoluto. Probablemente, lo que sí ocurra es que Mendelssohn, conciente de su propia personalidad, vistala sonata de Beethoven, haya tenido el ímpetu necesario para desarrollarla: la energía y la situación de amarre en Beethoven en esa máxima originalidad, para seguir su propio camino. Así, Mendelssohn continúa todo el *scherzo* en forma sonata con la misma traza tímbrica, sin exponerse nunca a la manera beethoveniana de ascenso dramático.

[383] Transcripción en Finale del Autor.

Es más evidente, que en este caso la relación con el *Octeto* Op.20 es clara: parece derivar tanto en articulación como en direccionalidad de los últimos compases del *Scherzo*

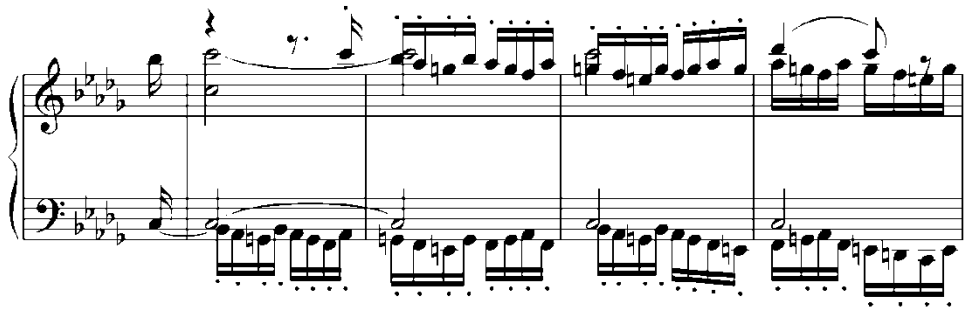


Ejemplo 262: Mendelssohn, Octeto Op.20- *Scherzo*[384]

Volviendo al esquema de este *scherzo,* el planteo de descenso en lugar de ascenso nos marca la caída del telón de la noche. El arpegio vuelve a ascender, y Mendelssohn trabaja sobre la figura inicial de la obra, escondida en una figura continua pero visiblemente derivada del material del primer movimiento. Se suceden los rasgos característicos del *scherzo* mendelssohniano: octavas que simulan percusiones mínimas, (por ejemplo en el compás 3, o en el compás 7) y el uso de terceras y sextas con aglomeración de contrapunto de primera especie pero sin cambio de matiz (Mendelssohn exige el *pianissimo* constante), lo cual da una cierta tensión al final de las frases. Cuando comienza una frase, Mendelssohn utiliza el contrapunto imitativo –otro rasgo característico del *scherzo* mendelssohniano- donde contrasta la figura *legata* en el descenso melódico con el *staccato* del ascenso, dando un equívoco de lirismo y *féerie* absolutamente fantástico.

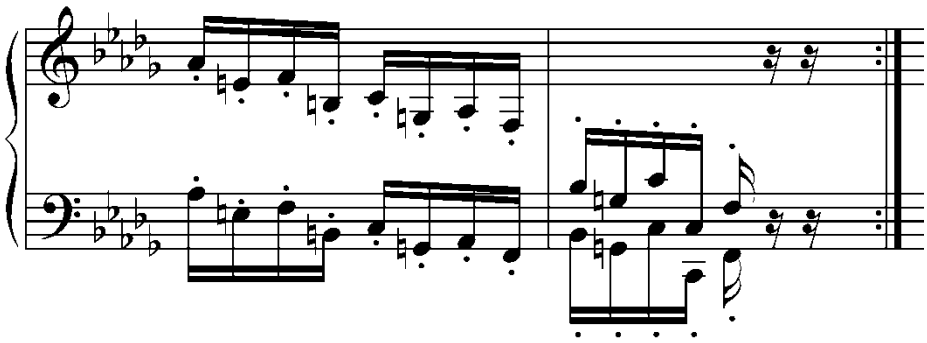
Mendelssohn trabajaba estos *scherzi* en una forma sonata en miniatura inventada prácticamente por él. En el compás 11, con el pedal de Do tenido como si fueran armónicos de violín o una flauta tenida, se inicia el planteo de una idea en Fa menor, que es monotemática y derivada de la idea inicial, pero con el carácter descendente ahora por grado conjunto) que en realidad es la inversión del primer tema de la sonata.

[384] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 263: Mendelssohn, Sonata Op.106[385]

Notemos cómo a Mendelssohn le interesa la caracterización atmosférica de sus figuras, no tanto la manipulación pura en cuanto a lo técnico. En estos compases de segunda idea, Mendelssohn borda el Do con el semitono Re bemol – Do, generando una serie de novenas con el Do que tiene en el bajo a cuatro octavas de diferencia, buscando una espacialidad tímbrica inaudita y cierra esta mini exposición con la cita del descenso del primer tema arpegiado y una serie de bordaduras características sobre el arpegio descendente de Fa menor, evidente reflejo del final del *scherzo* de la sonata de Beethoven. Lo totalmente propio es el corte brusco del discurso, sin ninguna acotación.

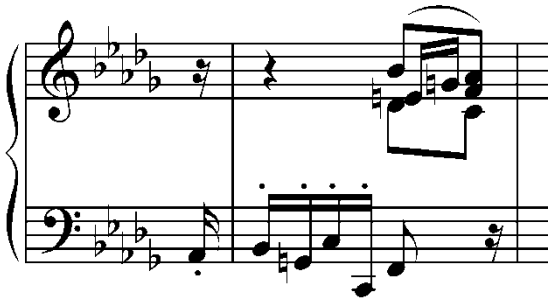


Ejemplo 264: Mendelssohn, Sonata Op.106[386]

Así, este descenso es más similar al sector que se produce al final de la primera sección del *scherzo* del *Octeto* o a los que encontraremos en futuros ejemplos de este tipo en el propio compositor.

[385] Transcripción en Finale del Autor.
[386] Transcripción en Finale del Autor.

En el compás 20 se inicia el desarrollo con una nueva idea en Fa menor, derivada de la mezcla del semitono que habíamos encontrado en el compás 14, ahora trabajado por disminución, en corcheas. Se da un diálogo de dos mundos: la mano izquierda representando la oscuridad y marcando obsesivamente la cuarta dominante –tónica de Fa menor, mientras la derecha, a dos octavas y media de diferencia, plantea el semitono cuarta por tercera armonizado cromáticamente y así va subiendo.



Ejemplo 265: Mendelssohn, Sonata Op.106[387]
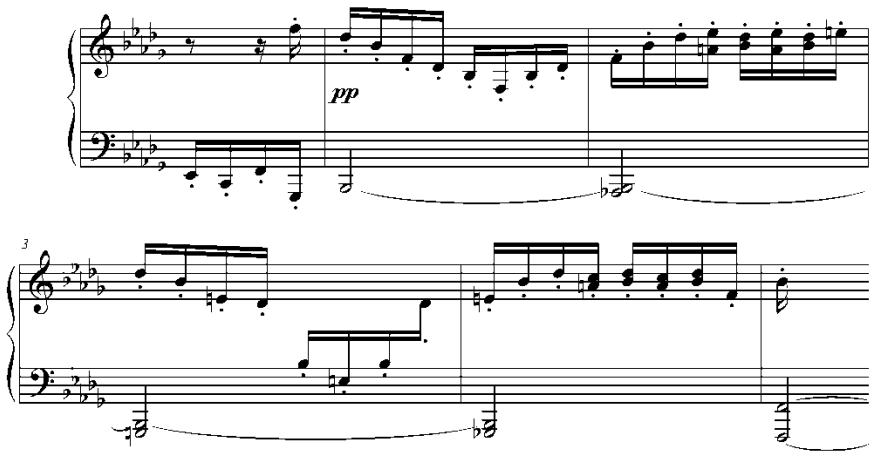
Esto se reporta melódica y armónicamente por Si bemol menor y desemboca en un sector de contrapunto por movimiento contrario que desarrolla armonías del círculo de quintas desde el compás 27 en un efecto maravilloso, típico de este compositor, porque las armonías simples, diatónicas, se complejizan por el uso del movimiento contrario y el *staccatissimo* que Mendelssohn plantea desde ese compás, para llegar a una detención del tiempo y el espacio de nuevo en el compás 30 con la aparición de la cuarta La bemol- Re bemol y la respuesta de semitono en la derecha en Re bemol mayor.

Desde ese Re bemol mayor, Mendelssohn directamente reexpone; sin ningún dramatismo, como si simplemente hubiera sido un pasaje más misterioso dentro de la ya extraña luz de este *scherzo*. La reexposición del mismo está enriquecida por algunas figuras *legato*: particularmente en el compás 37, una figura descendente que da un efecto característicamente mendelssohniano, eleva aún más nuestra sensación de ligereza de la mano derecha al contrastarla con esas octavas ominosas de la mano izquierda, que recorren los grados modales de la escala. Luego de que la segunda idea es similarmente presentada a la exposición, el cierre de ésta se presenta como un canon estricto a la octava que recorre

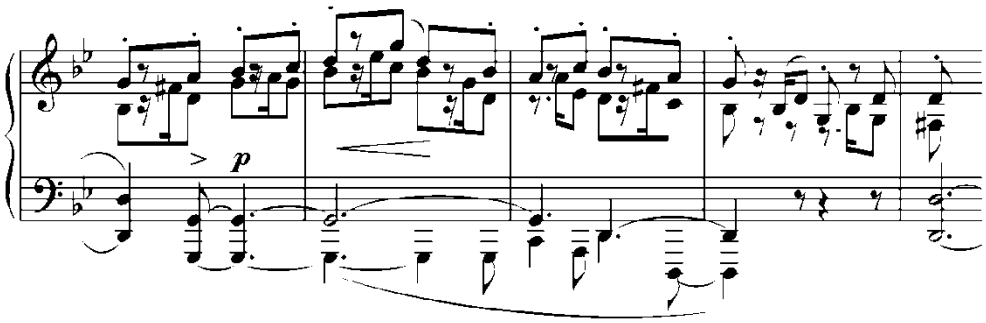
[387] Transcripción en Finale del Autor.

todo el teclado dando una atemporalidad absoluta al discurso, un no punto de apoyo sobre el compás; en la música para piano de Mendelssohn esa nuevamente es una conquista que dará sus frutos en el *Rondó caprichoso*, o en las *Variaciones serias*¸ o en donde se la quiera encontrar.

Más sorprendente aún es la *coda* de la segunda casilla del compás 58. Esta *coda* se basa en la exposición repetida de la primera idea en la tónica y en la subdominante; allí Mendelssohn llega a la máxima espacialización que trabajó en este tipo de casos. El descenso del bajo (Si bemol – La bemol – Sol becuadro – Sol bemol – Fa – Mi bemol), en el registro súper grave, con la décima (compás 67) sobre él, Sol bemol, se coloca por debajo de la primera idea en su registración original, dando un efecto que encontraremos recién en el último número de la *Kreisleriana* de Schumann.



Ejemplo 266: Mendelssohn, Sonata Op.106[388]



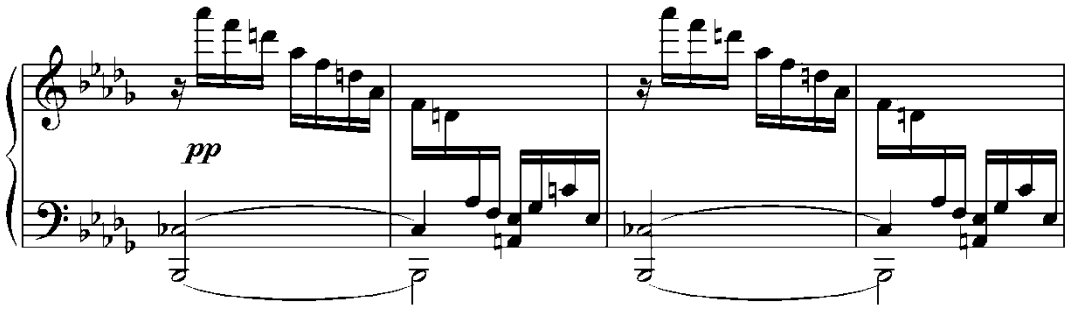
Ejemplo 267: Schumann, *Kreisleriana* Op.16[389]

[388] Transcripción en Finale del Autor.
[389] Transcripción en Finale del Autor.

Vale la pena recordar que el final de la *Kreisleriana* de Schumann, ese momento memorable, también tenía su velado homenaje a Mendelssohn cuando detecta, por ejemplo, el músicólogo la relación que existe entre la melodía de ese final y la de la citada *Canzoneta* del Cuarteto Op. 12 de Mendelssohn de 1829.

Esta enorme espacialización, que es frecuente en la orquesta mendelssohniana y que aparece como una rareza pianística en esta sonata, demuestra que el homenaje iba más allá, que había un probable conocimiento de los métodos mendelssohnianos de concepción del timbre y del espacio. Lo único que los diferencia es el corrimiento temporal que Schumann hace de los bajos, pero en cuanto textura estamos ante la misma idea hoffmannesca, nocturnal y casi diabólica.

En el compás 71 se produce una nueva intensificación dentro del eterno *pianissimo* de este *scherzo*. En lugar de la décima Sol bemol – Mi bemol, Mendelssohn plantea la novena menor Si bemol - Do bemol en el bajo, como bordadura del séptimo grado. Sobre este bajo, Mendelssohn hace descender obsesivamente la figura inicial del *scherzo*.

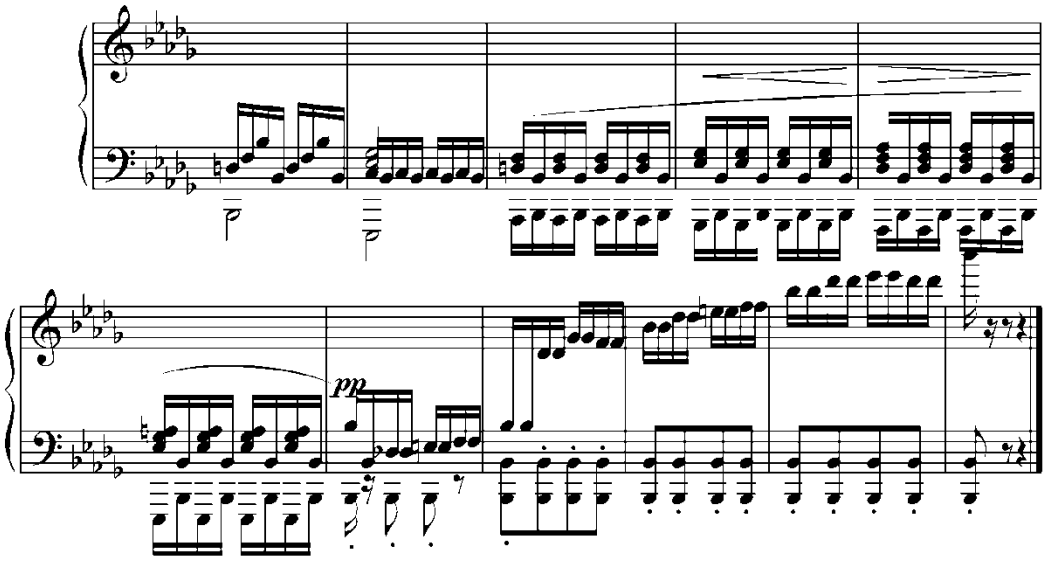


Ejemplo 268: Mendelssohn, Sonata Op.106[390]

El Do bemol aparece repetido con insistencia; naturalmente evoca la tonalidad del napolitano, Si mayor, y actúa como enarmonía para la tonalidad siguiente, Mi mayor, donde tendremos emplazado el *Andante*. Antes de cerrar, Mendelssohn anula todos los *staccato* y genera una atmósfera misteriosa, como un último golpe de gracia de estos espíritus de la noche que escapan en un *legato* de trémolos medidos pasando por la dominante del IV, el IV en primera inversión, la dominante del IV y la pseudo cadencia

[390] Transcripción en Finale del Autor.

plagal que cierra el movimiento antes de que el *staccatisimo* se haga cargo de la izquierda y la bordadura que antes acompañaba los descensos de cada nota del arpegio, ahora acompaña en los ascensos con nota repetida en una propia cita del compositor al final del *Octeto* de cuerdas basado en la escena de la *Walpurgisnacht* de Goethe.
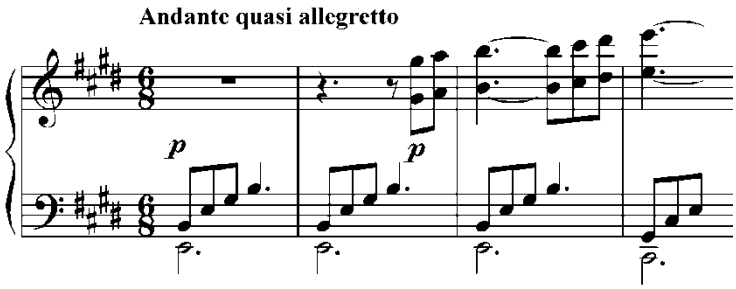


Ejemplo 269: Mendelssohn, Sonata Op.106[391]

El *scherzo* de esta sonata, comparándolo con el *Tempo di minuetto*de la Sonata en Mi mayor, pero también con su organicidad con respecto al primer movimiento, con sus detalles estructurales como el Do bemol anticipando al Si becuadro del *Andante quasi allegretto*, demuestra que Mendelssoh no necesitaba un gesto grandioso o grandilocuente para forjar una obra de una solidísima construcción totalmente inaparente.

5.2.2.3.- *Andante quasi allegretto*

Si de la energía y espontaneidad del primer movimiento, lleno de imágenes primaverales, habíamos pasado al oscuro mundo del *scherzo* fantástico y casi macabro del segundo movimiento, descendiendo la intensidad general, el *Adagio* termina de relajar y expresar un momento idílico único en la obra de Mendelssohn.

[391] Transcripción en Fuinale del Autor.



Ejemplo 270: Mendelssohn, Sonata Op.106[392]

En 6/8, en Mi mayor. Este movimiento podría ser llamado la 'primera barcarola para piano de Mendelssohn'. La mano izquierda plantea claramente la figura de barcarola con un arpegio ascendente en la tónica, en segunda inversión, sobre el pedal de tónica. Este ascenso se detiene en el segundo pulso en la nota Si. Este comienzo y la detención en la nota Si relacionan al *Andante* con el *Scherzo* que planteaba la disonante superposición del Do bemol sobre el Si bemol como bordadura de la séptima (La becuadro), planteándose ya el Do bemol como anuncio enarmónico del cambio brusco de tonalidad desde Si bemol menor a Mi mayor, como nota común de referencia auditiva. Su estructura general es de una pieza ternaria. Del compás 1 al 35 tenemos la primera sección y la reexposición de esta sección A acaece en el compás 63.

Esta estructura ternaria también es respetada por la primera sección de este *andante*, el cual se presenta como una pequeña pieza en tres partes divididas por su textura más que por su material temático. En la primera sección, los espaciados acordes quebrados de la mano izquierda a manera de barcarola introducen la melodía principal en octavas, que resulta una variación de la primera figura de toda la sonata, Si bemol-Do-Re, transformada en Sol sostenido-La-Si; de ahí en adelante, Mendelssohn construye una frase de cinco compases trabajada sobre esta célula, con un sentido de ascenso y descenso melódico que se refleja en los balanceantes arpegios de la izquierda que realizan al mismo tiempo un movimiento contrario al de este dibujo. Los acordes descienden a una armonía de sexto grado, Do sostenido menor, para volver, por el cuarto grado, hacia Mi mayor en el transcurso de la melódica. Es notable la manera en que Mendelssohn evita la dominante a

[392] Transcripción en Fuinale del Autor.

toda costa y enfatiza el Do sostenido menor, que será la tonalidad principal de la sección B de todo el *Andante*.

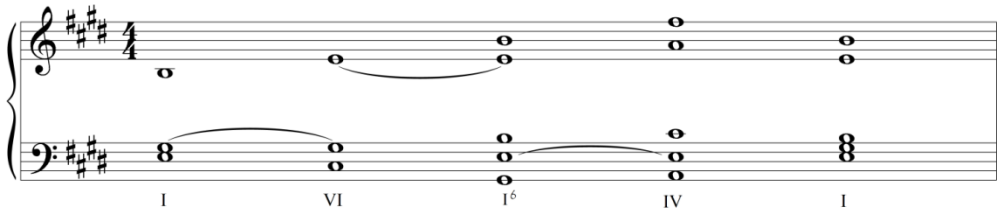


Gráfico10: Esquema armónico

La atmósfera creada es idílica; podríamos decir que es otra visión nocturna, diferente a la que planteó en el *Scherzo* de tintes macabros; aquí parecería un reflejo del *Hombre y mujer mirando la luna*de Carl Friedrich, como un claro de luna llena en el bosque o en un lago y que se evidencia sin dudar a partir de la figura de acompaámiento presente en todos los *Lieder* de Schubert y edl propio autor en el tratamientos de posías de este tipo de temática:
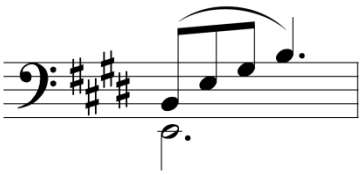


Gráfico 11: Figura de acompañamiento

Evidentemente, estas imágenes románticas son pertinentes en este momento de Mendelssohn, que se preparaba para el viaje por los bosques alemanes, pero también por los estudios que iba perfeccionando en la Universidad sobre Geografía, y además por los intereses literarios que plasmaba por primera vez en sus *Lieder* Op. 8. Por otra parte, esta figura de barcarola aparece como inversión –y en el compás 6 una cita textual- de la melodía que cierra la Obertura de *Sueño de una noche de verano*, que estaba tomada de la *Canción de las sirenas* de la ópera *Oberon* de Weber, que Mendelssohn admiraba y cuya partitura conocía desde 1826. Es decir, esta atmósfera netamente romántica, de gran espacialidad en el teclado y una sonoridad tenue, que sería una de las especialidades de Mendelssohn tanto en la orquesta como en sus piezas para piano, nos coloca a un paso del

mundo de los *Claro de luna* de un Fauré o un Debussy y lejos del de la Sonata *Claro de luna* de Beethoven.

El sector B de esta primera sección comienza en el compás 13, donde el trabajo sobre la figura generadora de toda la sonata, que vemos desde el primer movimiento, es tomado por movimiento directo en la mano izquierda mientras la derecha establece la misma melódica por movimiento contrario sobre la armonía de dominante; aquí se reduce completamente la escritura a un estilo coral, con una resonancia constante del pedal de Si a la manera de trompas lejanas; sobre esta pedal, Mendelssohn empieza a abrir nuevamente la textura recorriendo las armonías de Mi menor, Si mayor y cuarto ascendido, antes de llegar a la conclusión en la dominante de Si mayor.Notamos que el bajo que conduce la armonía reproduce melódicamente la figura del bajo final de toda la obra:

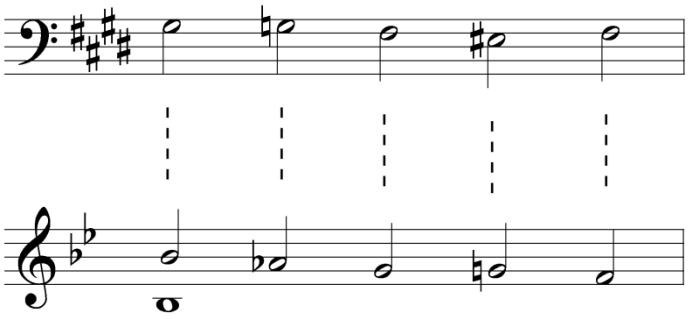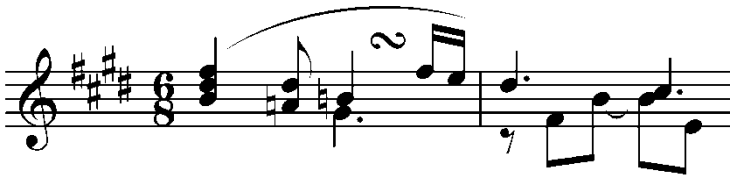


Gráfico 12: Comparción de estructura melósica
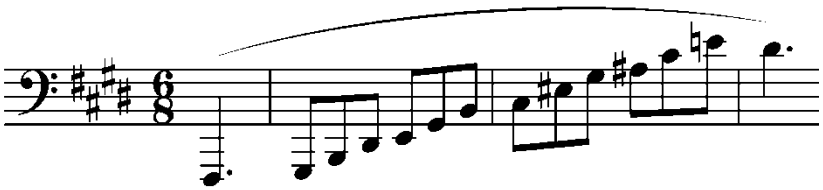
En ese preciso instante aparece la figura de Beethoven de improviso; el compás 22, con su *levare* es una cita casa textual del compás 11 de la Sonata Op. 109 de Beethoven en Mi mayor, en el momento en que ella misma modula a Si mayor. Lo notable es la naturalidad con la cual Mendelssohn condensa el discurso para que la cita llegue de una forma casi imperceptible, un poco a la manera que Schumann hará en su *Fantasía* Op. 17 con la cita de *A la amada lejana* de Beethoven



Ejemplo 271: Mendelssohn, Sonata Op. 106[393]
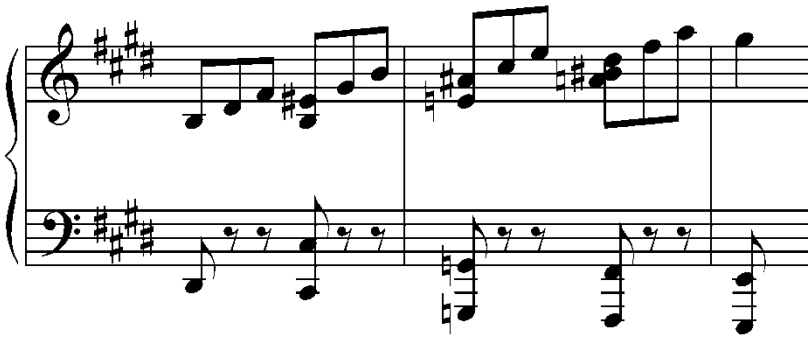
[393]Transcripción en Finale del Autor.

De ahí en adelante, la conclusión en Si mayor de este sector se estira nada más y nada menos que veinte compases, en los cuales Mendelssohn se dedica a trabajar sobre la arpegiación, que antes era sólo acompañamiento y ahora se establece como ente motívico en la mano izquierda y recorre los grados de la supradominante, la subdominante y el séptimo grado armonizado, en un constante ascenso de la mano izquierda entre los compases 23 y 26:



Ejemplo 272: Mendelssohn, Sonata Op.106[394]

Y luego de la misma manera, en trocado de la mano derecha en los compases 28, 29 y 30. En el momento de detener el discurso en Si Mayor, Mendelssohn indica *pianissimo*, en el sector más agudo del teclado, sin octavar, la melodía inicial del movimiento delicadamente texturada con acordes que suplantan los arpegios de la barcarola.



Ejemplo 273: Mendelssohn, Sonata Op.106[395]

La armonía desplegada en este sector muestra al autor en en su más alto grado de sutileza: la tensión sugerida por los intervalos de tritono es contrariada por la permanente insistencia en la dinámica más tenue posible:

[394] Transcripción en Finale del Autor.
[395] Transcripción en Finale del Autor.

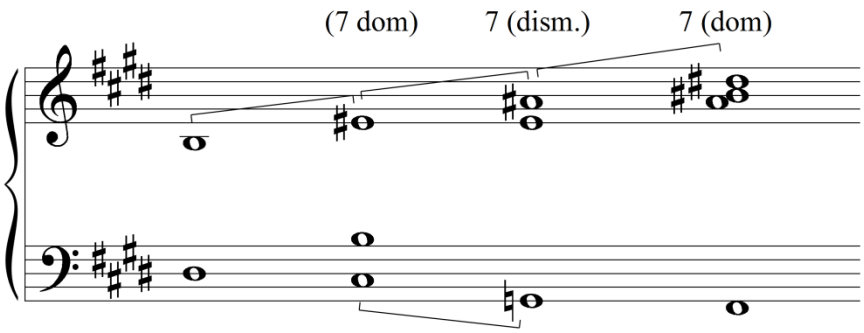
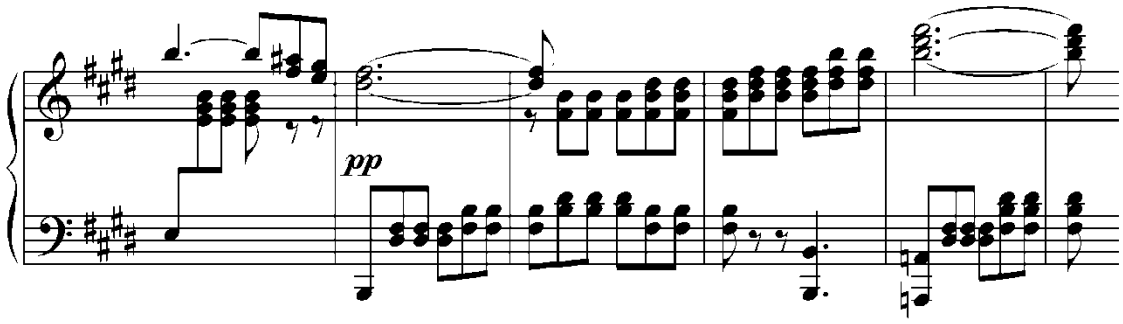


Gráfico 13: Reducción esquema armónico

En el compás 34 la llegada a la tónica de Si mayor es clara y allí los acordes comienzan a espaciar la sonoridad hacia el agudo, mientras octavas se dirigen hacia el registro más grave del piano, en una dispersión sonora que recuerda la distancia que teníamos entre la mano derecha y la mano izquierda en el *Scherzo* previo.



Ejemplo 274: Mendelssohn, Sonata Op.106[396]

El *sempre pedale* asegura que los cambios armónicos se confundan, en este caso el descenso a la sonoridad de séptima de dominante en el bajo y la sonoridad se transforme casi en un estremecimiento impalpable y suave. Allí alcanzamos nuevamente la tónica de Mi mayor, pero queda claro que es como relacionada a la tónica de Do sostenido menor que es expuesta *pianissimo* pero dramáticamente en unísono en el compás 41, donde se elabora el intervalo de cuarta con bordadura.

Con un doble discurso entre esta figura y una idea de recitativo que Mendelssohn elabora a partir de la Sonata Op. 109 en la voz superior, el compositor casi yuxtapone estas

[396] Transcripción en Finale del Autor.

dos ideas hasta que domina la primera de las dos –la que era planteada en unísono- , la cual desciende cada vez más profundo en las notas reales de la tríada de Do sostenido menor, con acordes espaciados en la mano derecha. De allí en adelante, empieza a ascender sobre la tríada de Fa sostenido menor sobre pedal de Do sostenido y se transforma lentamente en un acorde disminuido para concluir en la tónica del sexto grado plenamente asegurada.

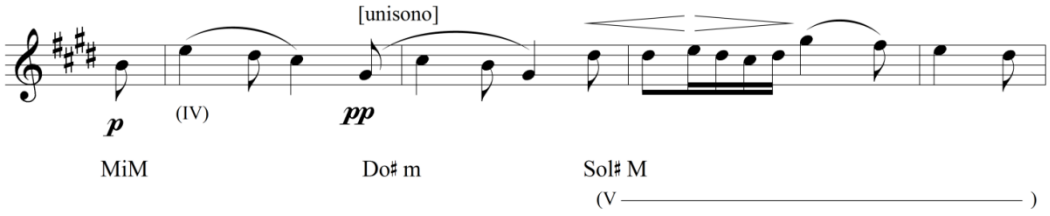


Gráfico 14: Estructura

Allí, los arpegios que teníamos en la mano izquierda al comienzo del *Andante* pasan a ser la melodía principal, contrapuestos a acordes y octavas que dialogan bajo ellos en la mano izquierda. Poco a poco el arpegio desciende y la alcanzar la armonía de La menor, se transforma nuevamente en el acompañamiento para la reexposición, en el compás 63, de la melodía de barcarola en disposición amplia y sonora, marcada con un *crescendo*.

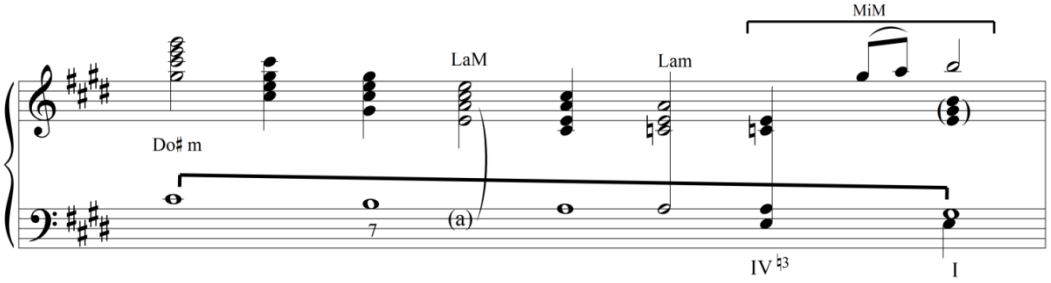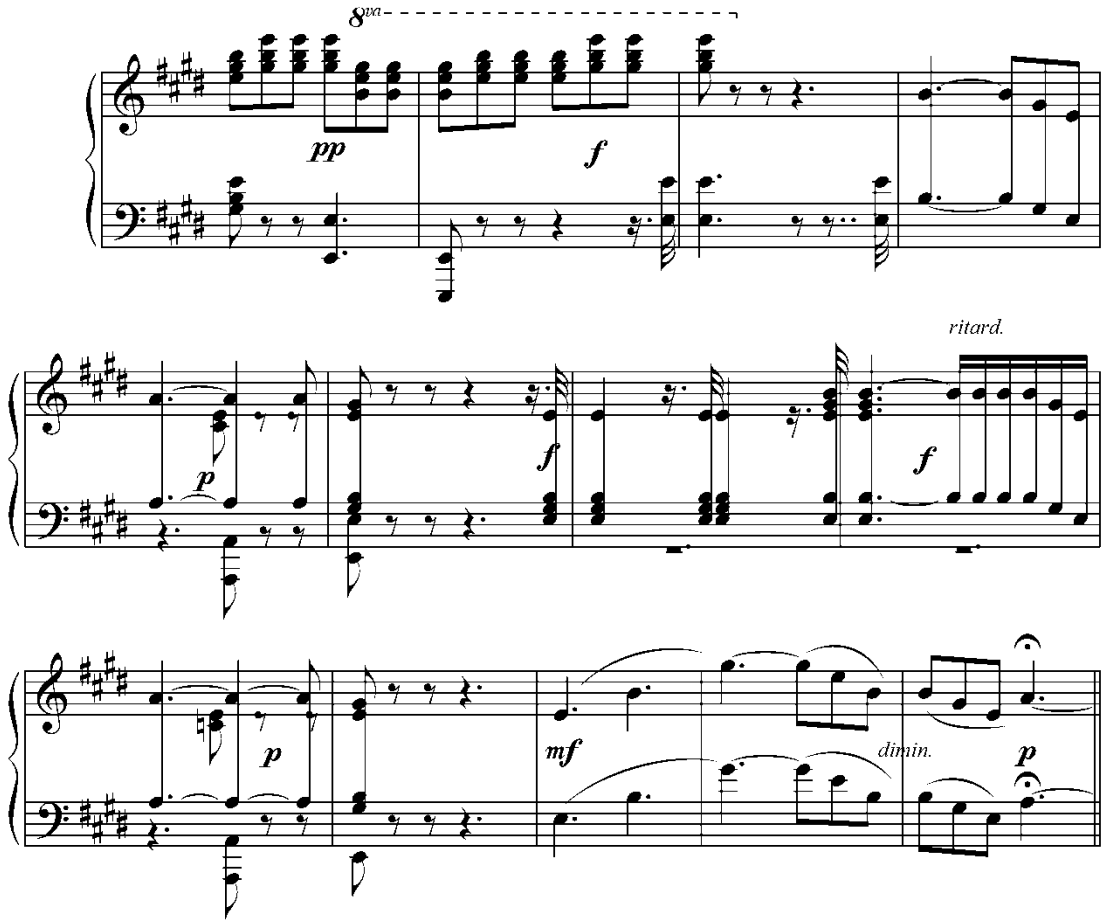


Gráfico 15: Reducción estructural

Tenemos la sensación de una cierta estereofonía del sonido, como si el arpegio y los acordes cambiaran de lugar de una manera imperceptible pero circular. Así, la segunda idea de la primera parte aparece expandida en doce compases en lugar de los cuatro iniciales, de una manera netamente weberiana, con saltos muy característicos hacia las notas disonantes.

Mendelssohn recorre una gama cromática de gran intensidad. La presencia del cromatismo sobre el diatonismo de la melodía da una coloración extraña que nuevamente se resuelve con la cita del compás 11 de la Sonata Op. 109 de Beethoven, en el compás 76

de Mendelssohn. Ésta da pie a una sección de un *crescendo* expresivo que culmina con la melodía inicial sobre el pedal de dominante y alcanza la tónica en el compás 86. En ese lugar, la sonoridad de trompas se hace cada vez más presente en las octavas del centro del piano, que marcan un insistente repiqueteo de la nota Si. Desde allí en adelante, parecería que estas trompas empiezan a alejarse físicamente; una sensación de lejanía inunda todos estos acordes que suben impresionísticamente a lo agudo del teclado.

De repente, en el compás 91 irrumpe una gran figura evocativa de los bronces en la orquesta parece en unísono con rímos apuntillados en un gesto teatral como si anuncunciara el final de una travesía:



Ejemplo 275: Mendelssohn, Sonata Op.106[397]

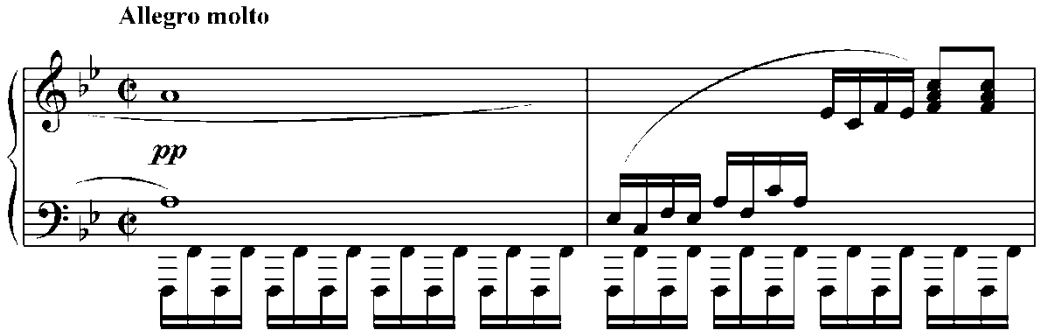
En este sentido anticipa el final de la obertura *Mar calmo y feliz viaje* Op.27 del año siguiente. Aquí, con acordes *staccato,* sugerentes de un *pizzicato* de cuerdas por su

[397] Transcripción en Finale del Autor.

brevedad, en el cuarto grado con la tercera descendida, Mendelssohn apoya esta especie de recitado de trompas. La repetición de la misma figura se hace por acordes poderosos imitando trombones o a las cuatro trompas. Por última vez, se repite la figura pero ahora sin rítmica, con notas largas que ascienden en una décima por medio de tres escalones –tónica, dominante y mediante- y descienden por la tríada a manera de trompas, hasta tocar el La, al cual Mendelssohn le confiere un calderón.

5.2.2.4.- *Allegro molto*

Casi en la extinción del sonido –Mendelssohn marca *pianissimo*- se inicial el *Allegro molto*, especie de interludio entre el tercero y el cuarto movimiento, sobre un pedal tremolado de Fa que, en una alta velocidad, reincorpora el elemento de semicorcheas del primero y segundo movimiento ahora como unas vertientes que alcanzan las notas repetidas de las trompas en el registro agudo y llegan a citar los compases 81 al 84 del *Scherzo*, aquí en movimiento contrario y en tonalidad mayor, previo a la aparición del motivo del primer movimiento, claramente expuesto sobre el *tremolo sempre pianissimo* del bajo en la dominante.

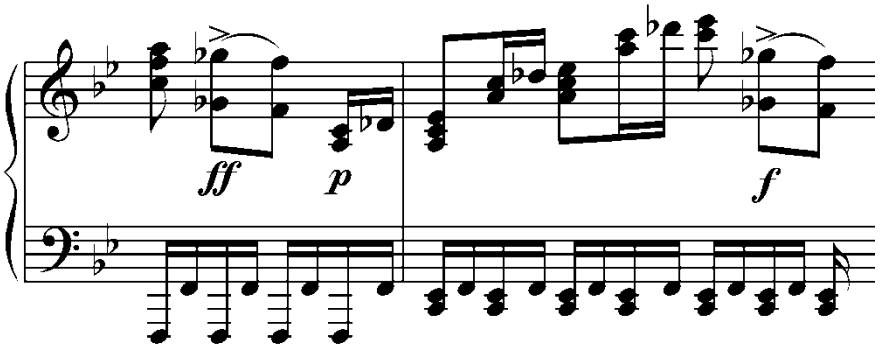


Ejemplo 276: Mendelssohn, Sonata Op.106[398]

Las varias apariciones del primer tema del movimiento dan la respuesta al carácter cíclico de la sonata y están rematadas por un disonante uso del semitono Sol bemol - Fa en *fortissimo* yuxtapuesto a esta primera idea del primer movimiento en *pianissimo*. Irregularmente esta aparición va cediendo al movimiento de terceras alternadas de manera

[398] Transcripción en Finale del Autor.

orquestal, que van generando un paulatino disminuir de la tensión; los dos últimos compases plantean nuevamente la cita de los compases aludidos del *Scherzo* para dar pie al *Allegro moderato* final.



Ejemplo 277: Mendelssohn, Sonata Op.106[399]

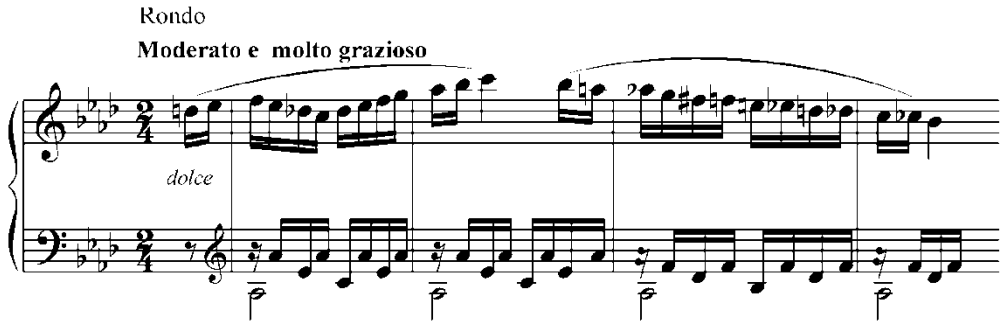
La exaltación de este *Allegro molto*, introductorio al *finale* pero también nexo con el primero y segundo movimientos, nos recuerda a procesos que Mendelssohn trabajó en otras obras, por ejemplo, en el Coral de la Sinfonía *Reforma*, en el nexo entre el primer movimiento y el segundo del Concierto en Sol menor Op. 25, pero ¿dónde está su fuente? Creemos encontrarla ya en la *Sonata quasi una fantasia* en Mi bemol, con el nexo entre el *Adagio* y el *Allegro vivace* final y fundamentalmente sí encontrmos una nueva ligazón con la Sonata Op. 101 en el nexo, por cita del primer movimiento antes del *finale* y también, por el sentido de creciente animación, con la Sonata *Hammerklavier* en el nexo entre el final del *Adagio* y el comienzo de la Fuga.

Naturalmente, el carácter que Mendelssohn le confiere es netamente fantástico, pintoresco, cercano más al mundo de un Weber que de un Beethoven. Sin embargo, como proceso la idea es netamente beethoveniana en cuanto a la cita cíclica de otros momentos de la sonata, aparentemente inconexos entre sí, y en los cuales Mendelssohn demuestra que las relaciones interválicas entre los mismos estaban totalmente calculadas. La falta de petulancia de Mendelssohn en cuanto a estos efectos la hacen aún más maravillosa a nuestros ojos.

[399]Transcripción en Finale del Autor.

5.2.2.5.- *Allegro moderato - Allegro non troppo -Tempo I*

La introducción al *finale* parecería prepararnos para un momento cumbre, grandioso, como había ocurrido en la Sonata en Mi mayor. Sin embargo Mendelssohn opta por un final amable, en la tradición de finales como el de le Sonata en Si bemol mayor Op. 22 de Beethoven o el de la en Mi menor Op. 90, en dos movimientos. En realidad, tanto Beethoven como Mozart habían trabajado el final en tono amable como una posibilidad de la sonata íntima, reconcentrada. Este tipo de *Rondó* –como el de las Sonatas Op. 2, Op. 7 u Op. 31 Nº 1 de Beethoven- era un tópico frecuente en la sonata desde sus comienzos. Ya Haydn, al colocar minués para terminar la sonata daba un clima de distensión al final, lo mismo que hizo Mozart en varios rondó (como el de la Sonata K. 570). Por otra parte, Schubert se hace cargo de la idea en obras como la Sonata en Re mayor Op. 53, una obra imponente con un final gracioso a la vienesa, o la Sonata en Sol mayor Op. 78, que relaja las tensiones de la composición en un vivaz pero sobrio final. Más adelante, este rasgo sobrevivirá en obras de cámara y volverá a hacerse presente en obras de gran envergadura como el final del monumental Concierto para piano y orquesta Op. 83 de Brahms, donde el final claramente relaja las tensiones de la sonata. En linea directa a Mendeslssohn, esta tradición parece derivada del Rondó de la Sonata N° 2 de Weber:
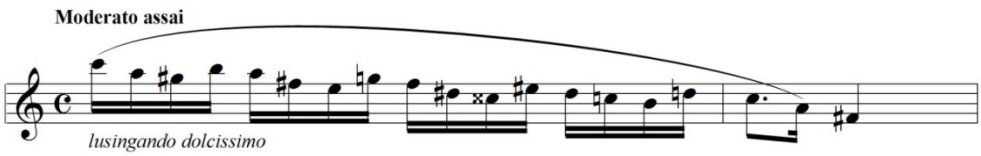


Ejemplo 278: Weber, Sonata Op.39 - Rondó[400]

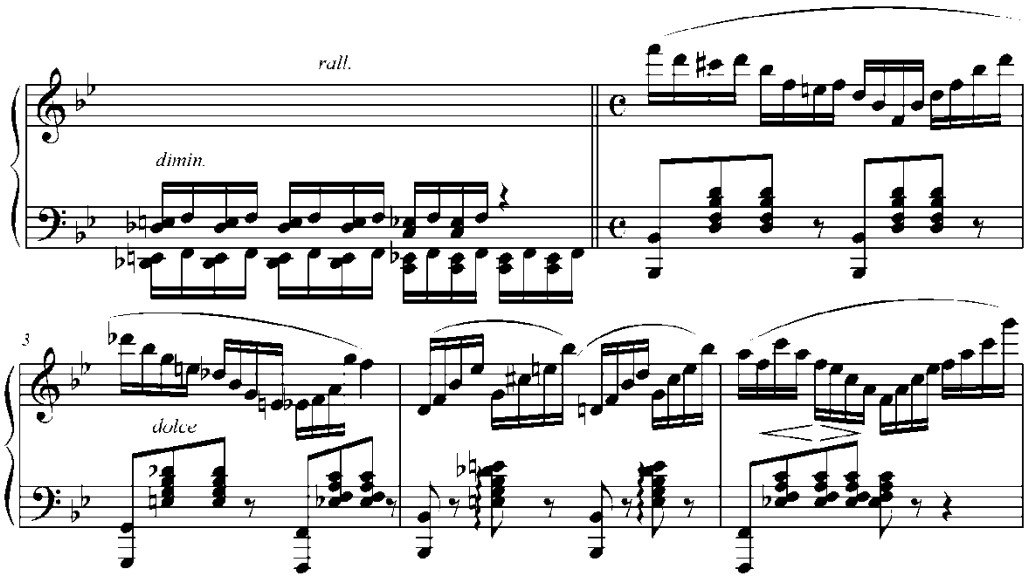
Las similitudes incluyen el movimiento que Mendelssohn elige, *Allegro moderato* en 4/4, acompasado por un bajo, dos acordes y un silencio en la mano izquierda, que acompaña a una filigrana perpetua -un real *moto perpetuo*- en la mano derecha: tiene una

[400] Transcripción en Finale del Autor.

impronta claramente weberiana, dado que Mendelssohn hace una variación evidente de la figura de arpegio descendente que planteó en el *scherzo* en Si bemol menor que ahora, pasada a mayor, se nutre de bordaduras sobre las notas reales y, en estas bordaduras, trae a colación una figura de la ópera *Euryanthe*, aquella que acompaña a la antiheroína Eglantine de esa ópera.



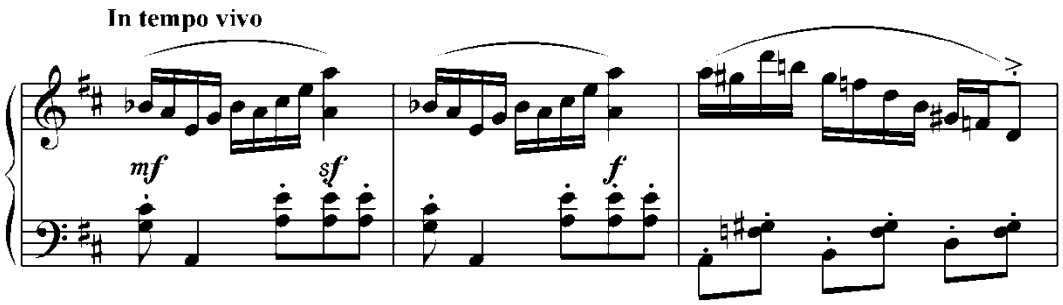
Ejemplo 279: Weber, *Euryanthe* (1823) – Acto I, Escena 3[401]



Ejemplo 280: Mendelssohn, Sonata Op.106[402]

Nuevamente, y en este sentido el estilo de Weber es fuerte influencia para Mendelsoshn, pero tambien en este aspecto para Schumann, en situaciones graciosas como *Papillons* Op.2; de este modo, el mundo inicial de Schumann está anticipado por Mendelssohn que se contituye en un puente entre ambos:

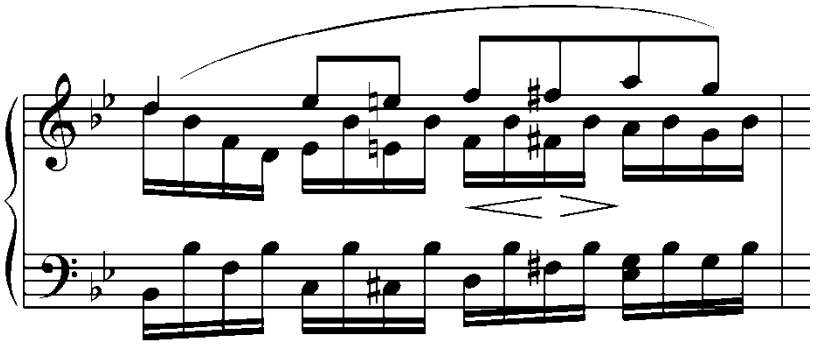
[401] Transcripción en Finale del Autor
[402] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 281: Schumann, *Papillons* Op.2 – N° 11 (1830-31)[403]

Este zigzagueo, este vagar que plantea dicha idea, es transportado por Mendelssohn al aspecto armónico. Podemos observar cómo la armonía básica de los primeros dos compases recorre el primer grado, el cuarto ascendido en sonoridad de disminuido y el quinto en sonoridad de dominante con novena. Luego, el compás 3 expande la misma idea con los bajos disonantes Si bemol – Mi, en tritono, marcando las dos tonalidades principales de toda la Sonata (Si bemol - Mi mayor). El Mi aparece armonizado dentro de un acorde disminuido mientras el Si bemol plantea la tónica.

Melódicamente, el devenir del *finale* sigue trabajando sobre esta estela weberiana que se resuelve en una figura melódica más neta en el compás 7, cuando Mendelssohn hace una variación de la segunda idea del primer movimiento



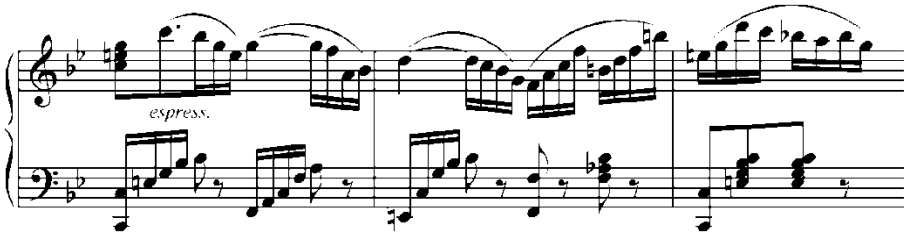
Ejemplo 282 Mendelssohn, Sonata Op.106[404]

Esta figura parece ya casi de corte ternario y se produce una especie de hemiola entre los compases 7 y 9. Es de notar que en ese momento, las cuatro voces actúan en

[403]Transcripción en Finale del Autor.
[404] Transcripción en Finale del Autor.

movimiento de semicorcheas, lo cual quiere decir que, para Mendelssohn, es la reflexión de alguna figura marina que tanto obsesionaban al compositor en esta época, tanto como las figuras aéreas de *Sueño de una noche de verano*. Como escribió en una carta a Rebeca, su hermana menor a propósito de un viaje que en esos años ella emprendía: "saluda a cada arroyo, saluda a cada río, saluda a cada océano, saluda a cada vertiente de agua". Pues bien, la figura de semicorcheas en *allegro moderato* es el preanuncio de las aguas reflectantes de *La gruta de Fingal*. Sobre esta base de figuración de *moto perpetuo* no virtuosístico; en este sentido hemos de marcar la enorme diferencia con el planteo que Weber hace en la Sonata en Do mayor Op. 24 de lo que es un *moto perpetuo*; Mendelssohn plantea la misma idea desde un punto de vista absolutamente poético y en una atmósfera de rizo de papel que recuerda las anotaciones de Schumann acerca de la novela de Jean Paul *La edad del pavo*, que también era una de las favoritas de Mendelssohn en esta época.

La melodía derivada del primer movimiento se inflama dentro de la tonalidad de Fa menor, para detenerse en cuatro compases suspendidos sobre la dominante de esta tonalidad antes de la aparición de la melodía *espressivo* tomada desde la síncopa del Do agudo en el compás 16 y desde donde teje una figura de negra ligada y tres semicorcheas que bordan las notas principales de la tríada de Fa mayor en un sentido rítmico quebrado y gracioso, diferente al de la figura inicial.
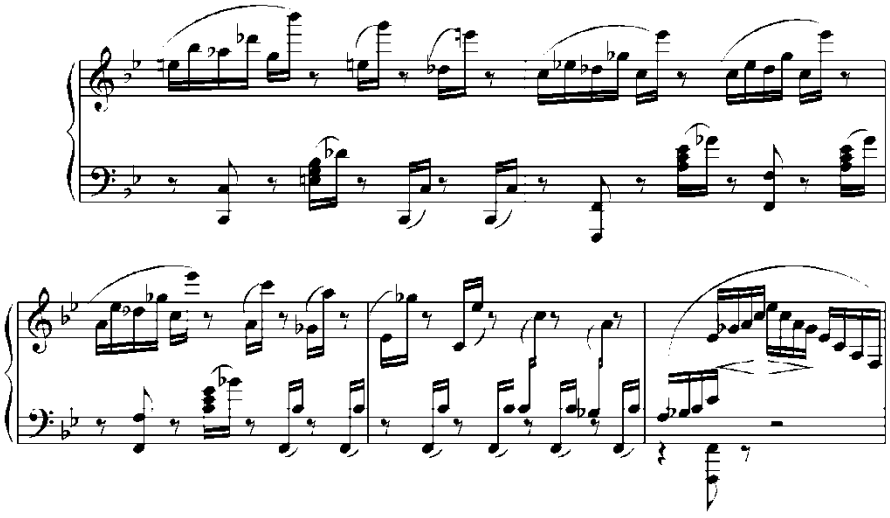


Ejemplo 283: Mendelssohn, Sonata Op.106[405]

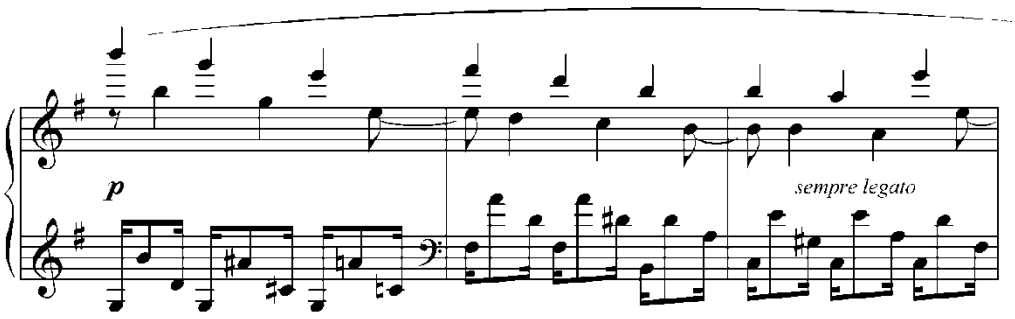
En ese momento, la mano izquierda llena los huecos que las negras de la mano derecha permiten y utiliza la arpegiación ascendente del tercer movimiento, *Andante*, ahora en semicorcheas, recordando las luminosas aguas de la barcarola en Mi mayor, ahora dentro de la tonalidad de Fa. La idea se presenta variada en un *moto perpetuo* que parece

[405] Transcripción en Finale del Autor.

caer en un espejo de agua en el compás 20, cuando Mendelssohn plantea en la mano derecha una figuración sobre el descenso Si bemol – La bemol – Sol, pertenecientes a las notas iniciales de la sonata en movimiento contrario, pero repartidas en un contrapunto lineal que enfatiza la armonía de Si bemol menor en las voces agudas. Las seis notas de la mano derecha se compensan con llamados de segunda aumentada, enfatizando el acorde disminuido sobre el pedal de dominante, en la mano izquierda. La expansión impresionista de esta figura acuática es transportada por Mendelssohn a la dominante de Fa y de allí, figuras ascendentes y descendentes sobre la dominante con coloración de disminuido nos acercan a la reexposición en el compás 29. Es de notar el trabajo expresivo que Mendelssohn realiza de las décimas anticipando el que Schumann hará en *Papillons* Op. 2 tres años más tarde.



Ejemplo 284: Mendelssohn, Sonata Op.106[406]
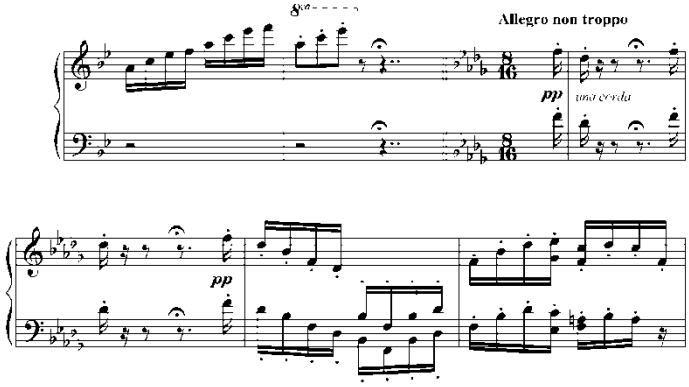


Ejemplo 285: Schumann, *Papillons* Op.2 – N° 11[407]

[406] Transcripción en Finale del Autor.
[407] Transcripción en Finale del Autor.

La reexposición de la idea inicial en Si bemol se cumple perfectamente y la modulación ahora nos lleva a presentar la segunda idea en Sol mayor. No olvidemos que Sol había sido el centro tonal que Mendelssohn había tomado de la sonata *Hammerklavier* y utilizado para el segundo tema del primer movimiento. Esta repetición del B en el *Rondó* nos lleva a Sol mayor y desde ahí, el mismo desarrollo hacia una serie de dominantes encadenadas, en este caso desde los pedales de Re, Sol, Do y Fa, totalmente expandidos, de la misma manera en que Mendelssohn lo había realizado en el lugar análogo previo a la reexposición de A, pero ahora enfatizando mucho más la expresividad de las décimas en un juego casi de estudio de extensiones entre ambas manos que genera una especie de vacío sonoro inaudito a niveles tímbricos y que anticipan a los juegos de las *Tres fantasías o caprichos* Op. 16.

El arpegio que conduciría hacia la nueva reexposición, de golpe se detiene en lo más agudo del teclado en tres notas (La-Do-Mi bemol) y un calderón nos lleva a la aparición de la tonalidad de Si bemol menor, donde la tercera , repetida a la manera de *cu-cú* en los compases 59 y 60 marcando las notas Fa-Re bemol, separada por calderones, nos introduce de golpe a la cita textual de la reexposición del *scherzo*, que aparece a veces con los bajos corridos a fin de dar una sensación de irrealidad, la que se hace aún más evidente cuando Mendelssohn comienza a trabajar la figura en los registros del grave sobre pedales ominosos, como el final del *scherzo* y la figura principal expuesta conla mano derecha sobre clave de Fa en lo más grave del teclado.

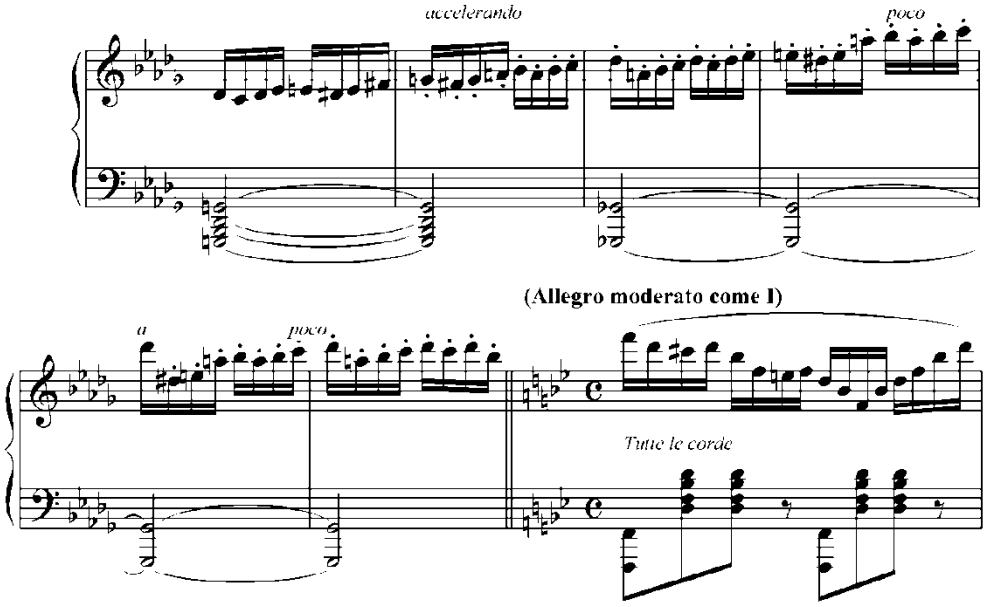


Ejemplo 286: Mandelssohn, Sonata Op. 106[408]

[408] Transcripción en Finale del Autor.

Desde allí Mendelssohn, siempre *staccato* en las figuras, comienza un *accelerando* que lentamente nos lleva al *Tempo I¸*en el compás 91 y la vuelta al *allegro moderato,* donde aparece la reexposición del tema A sobre el pedal de dominante, como muchas veces ha realizado Mendelssohn y hemos estudiado en nuestro trabajo *Mendelssohn y la recapitulación.*

Esta aparición del *scherzo* se muestra como una especie de resolución del enigma de la esfinge; aquí reconocemos que, en realidad, el tema ornamental de este *rondó* era una ornamentación sobre las notas básicas del descenso de este *scherzo,* y además, actúa como tema C del *rondó.*



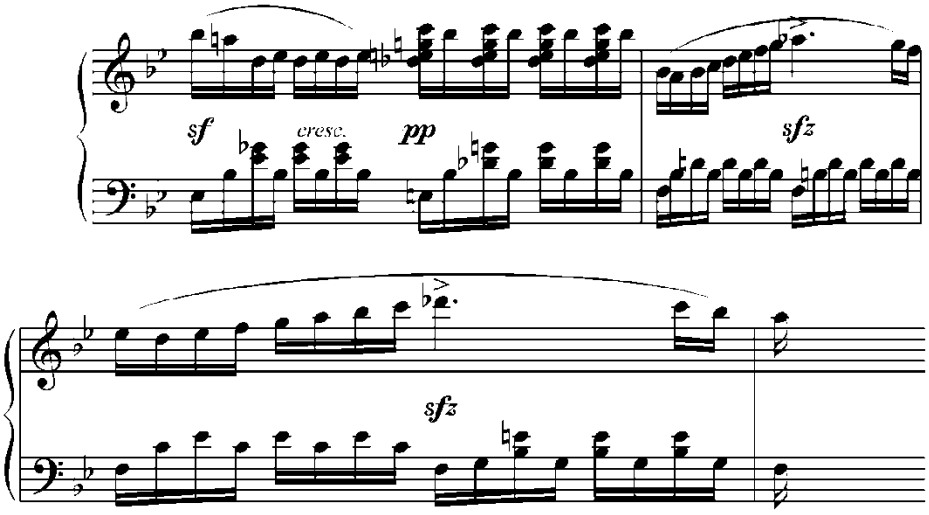
Ejemplo 287: Mendelssohn, Sonata Op. 106[409]

La llegada a la tónica en posición fundamental se produce en el compás 97 con la exposición de la idea lírica tomada del primer movimiento y variada por punzantes cromatismos que dan una intensidad que en este movimiento aparecía velada. Toda esta página, previa a la conclusión de la forma en el compás 115 plantea una utilización de las semicorcheas ahora como elemento lírico donde dominan los grados conjuntos, y van generando una serie de ascensos sobre acordes de dominantes secundarias, utilización de

[409] Transcripción en Finale del Autor.

intercambio modal y particularmente la llegada a notas cada vez más agudas a la manera de vocalizaciones muy cercanas a la ópera.

Es de notar cómo algunos *pianissimos*, como el del compás 107, quieren detener el discurso conjurando la atmósfera que Mendelssohn había trabajado en momentos previos a las reexposiciones (lo notamos por los acordes disminuidos elaborados con notas repetidas y bordaduras).



Ejemplo 288: Mendelssohn, Sonata Op. 106[410]

Esto ocurre justo antes de que la continuidad lírica siga ascendiendo, alcanzando paulatinamente las zonas más agudas del teclado con armonizaciones sobre el pedal de dominante y descensos cromáticos de la armonía que generan una intensa emotividad. Ésta estalla en el compás 110 con la cita expresa de la figura a la cual nos referíamos en el primer movimiento que el compositor tomaba de la Obertura *Sueño de una noche de verano* Op.21:

[410]Transcripción en Finale del Autor.

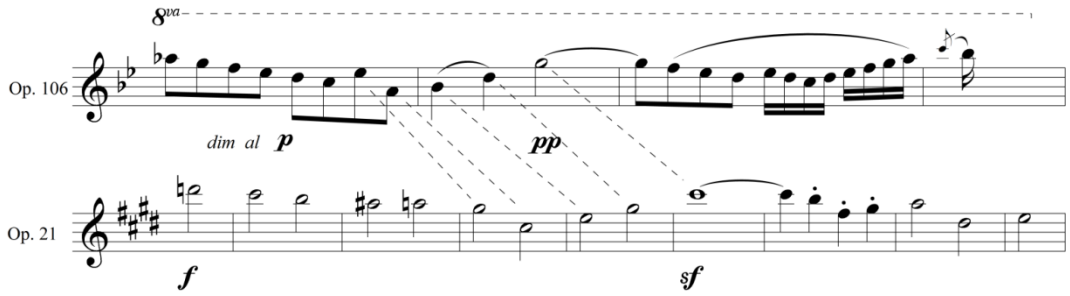
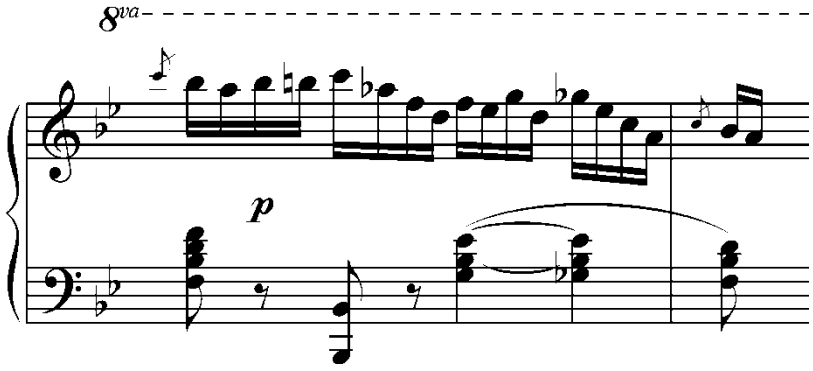


Gráfico 16: Comparación entre los Opp. 106 y 21

Curiosamente cuando ésta finalmente aparece, en el compás 113, Mendelssohn la marca con su máxima sutileza, en el matiz *pianissimo*, dando la sensación de recuerdo. La conclusión de la forma se produce en los bajos, desfasada de la melodía; la melodía llega mucho antes a la tónica de Si bemol y el bajo por lo menos un pulso después, planteando el típico descenso del cuarto grado en primera inversión (con la mediante de bajo) que utiliza el cromatismo de intercambio modal (Sol-Sol bemol-Fa) y pedal de tónica. Sobre esto, Mendelssohn teje una red descendente que muy paulatinamente alcanza el registro grave.

En el compás 120, finalmente el compositor coloca la tríada completa de Si bemol mayor luego del descenso típico de *Sueño de una noche de verano*: Si- La bemol-Sol- Sol bemol



Ejemplo 289: Mendelssohn, Sonata Op. 106[411]

[411]Transcripción en Finale del Autor.

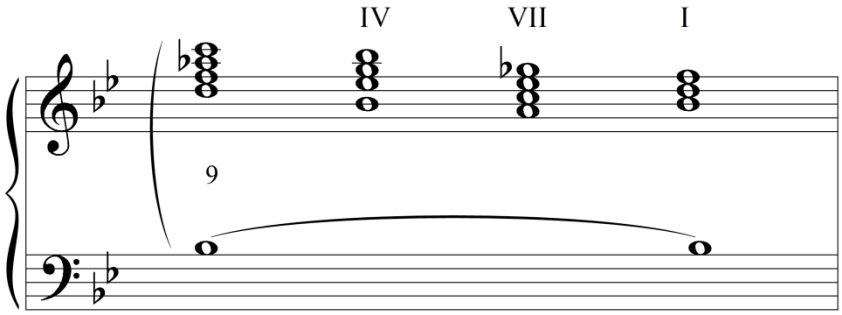
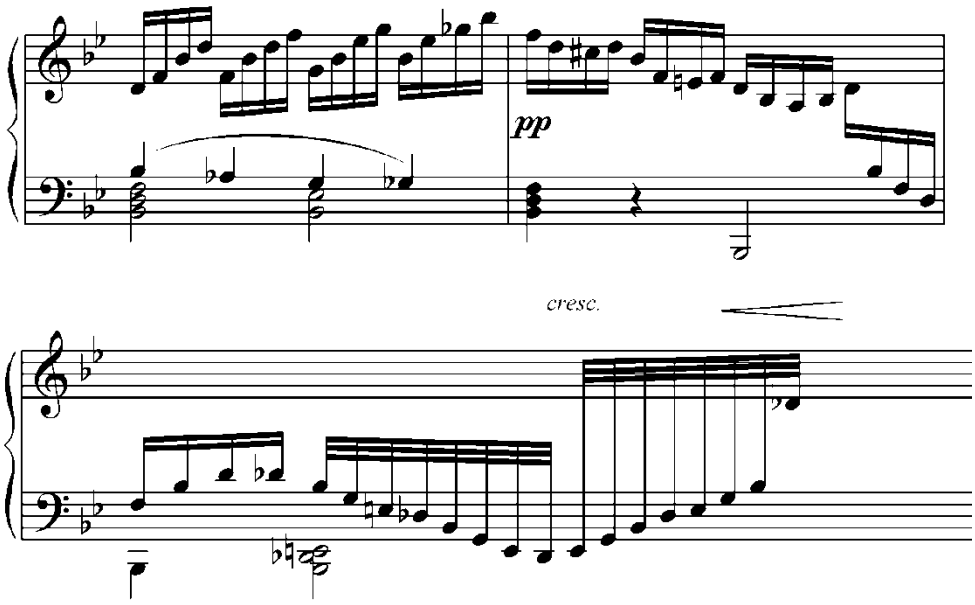


Gráfico 17: Esquema armónico

Cuando la sonata parece desaparecer, un brusco arpegio, como un borbotón de agua, asciende desde lo más grave hasta lo más agudo del teclado sobre el acorde disminuido para mantener la atmósfera fantástica que no se disipa nunca.



Ejemplo 290: Mendelssohn, Sonata Op. 106[412]

Observando detenidamente el plano estructural de la sonata, pensamos que el bajo Mi, recuerda a la tonalidad de Mi mayor, la del tercer movimiento, y este bajo tambien está utilizado, como hemos visto, en los compases 7 como bajo del tritono Si bemol – Mi. La nota Re belmol es caractrística de la tonalidad de Si bemol menor, la del segundo

[412]Transcripción en Finale del Autor.

movimiento, aquí reitarpretada desde el acorde disminuñido sobre el cuarto grado ascendido, Mi.:

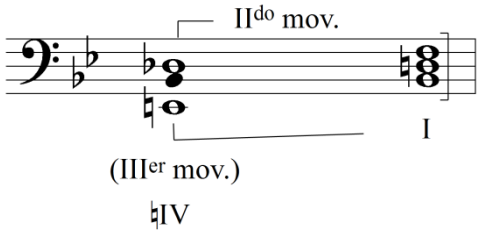


Gráfico 18: Estructura de enlace

Pero aun yendo más allá, y dentro de la tendencia a los acrósticos, netamente romántica, las notas tienen en su nomenclatura alamana quizaá, un significado posible: Tanto Fa , Mi , Re y Si bemol, son las únicas notas musicales del nombre del autor la F (Fa) de Félix, la E (Mi) y D (Re) de Mendelssohn y la B (Si bemol) de Bartholdy y cuando recorremos la sonata completa, vemos la relación que hay entre las tonalidades de Si bemol (B) y Mi mayor (E); de hecho, en el compás 124, la tonalidad de Si bemol es repuesta y con arpegios que parecen brotes de luz en el agua, Mendelssohn enfatiza las notas Fa – Re – Si bemol en la mano izquierda, con el tema principal sobrepuesto, y las mismas notas llegan exhaustas a la conclusión en *ritenuto* sin ningún acompañamiento más que la resonancia de pedal que queda de todo este expandir la tónica. Estas notas inundan obsesivamente el final hasta desparecer en tres tañidos en el registro sobreagudo del piano:

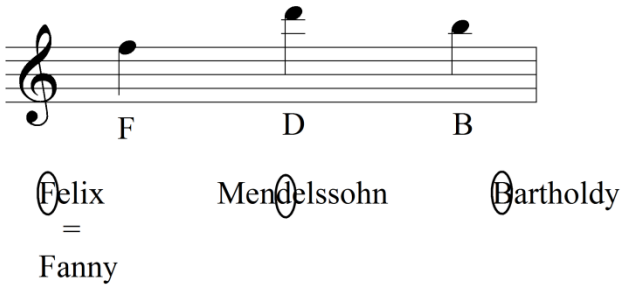


Gráfico 19: Notas con su posible significado oculto

Nos arriesgamos a aseverar que esta figura tenía un lenguaje oculto que no podemos reconocer del todo entre él y probablemente su hermana Fanny, que compartía estas letras musicales. Nos damos cuenta de que la sonata, además de derivar de la atmósfera de *Sueño*

de una noche de verano, traduciéndola en un poema completamente distinto al de la Obertura, podría llevar una carga simbólica oculta que decidió al compositor mantenerla como una obra privada y no darla a la publicación. Esta actitud ha sido sostenida por Mendelssohn en varias ocasiones; no es de extrañar que esta sonata, la cual consideramos la obra pianística más representativa que el compositor escribiera dentro del marco de la sonata, haya permanecido en el cajón del músico como un tesoro íntimo, ya que está pulida hasta sus mínimos detalles y sonoramente plantea un universo totalmente distinto al de las sonatas contemporáneas y mucho más al de las sonatas románticas posteriores. Volvemos a insistir sobre la inhibición de Mendelssohn para publicar obras que no eran consideradas dentro de lo que el género exigía; así, esta sonata permaneció póstuma hasta 1868 cuando se le ocurrió a Eduardo Riets la infeliz idea de colocarle el mismo número de *opus* que el de la sonata *Hammerklavier* de Beethoven en la misma tonalidad, con la cual podrá compartir detalles estructurales pero ningún aspecto estético o espiritual. Las dos obras están animadas por espíritus completamente diferentes y en ese sentido es el logro en el cual saludamos a Mendelssohn como un verdadero creador de una música pianística totalmente personal.

5.3.- Piezas contrapuntísticas (1826-1827)

Así como Mendelssohn trabaja en este momento la sonata romántica, se ve interesado en seguir aquella famosa invitación de Beethoven al decir “debemos hacer poética a la fuga”. Se ha discutido acerca de esas palabras de Beethoven sobre lo que es poetizar. Dahlhaus nos retrotrae a las palabras de Tieck, en su artículo sobre “Lo poético en el arte” (1801). Mendelssohn parece ir en esta dirección. Básicamente podríamos tachar a estas fugas, como a otras de Mendelssohn, como ejemplos de un homenaje a Bach, o una continuación del estilo bachiano o, como se lo ha llamado también, el Bach consolador de Mendelssohn, teñido de un cierto sentimentalismo, pero esto no alcanza para cubrir el espectro, la variedad y el aporte que Mendelssoh ha hecho a la fuga romántica. A partir de estas fugas de 1826-27, a las cuales debemos unir la mencionada Fuga en La mayor de las *Siete piezas características*, Mendelssohn trabajará hasta su muerte en todas sus obras la

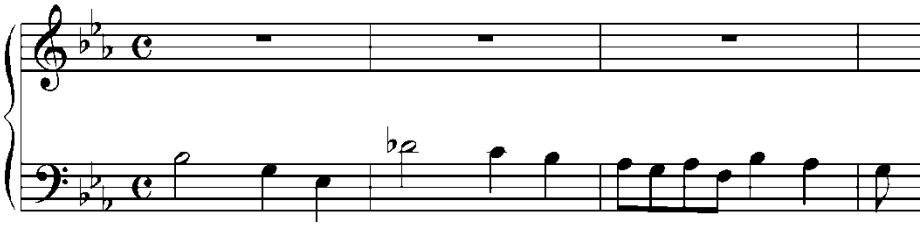
colocación de fugas o de grandes fugados o de coros fugados, cuartetos con grandes fugados, en música de cámara en general, y, por supuesto, en obras corales. También en el piano y, obviamente, en su música para órgano, esto estará muy presente como parte de la tradición en su lenguaje.

Entre 1826 y 1827 compuso tres Fugas que doenotan plenamente la madurez del compositor. Son la Fuga en Mi menor (luego revisada e incluída een el monumental ciclo de Preludios y Fugas Op.35, 1837), la Fuga en Mi menor (revisada y publicada juanto a unpreludio compuesto para esa ocasión en 1840) y la Fuga en Mi bemol mayor de fines de 1836 que quedeó sin públicar. Estas tres fugas ejemplifican a la perfección lo que es la fuga romántica, de forma magistral y definitiva.

Las Fugas en Mi menor, serán tratadas como parte de los ciclos en los cuales fueron publicadas, en tanto nos concentraremos en la Fuga en Mi bemol mayor.

5.3.1- Fuga en Mi bemol mayor (1826) MWV:U 57

De las tres fugas, ésta fue publicada recién en 1985, en una antología: *Early works for piano,* editado por Larry Todd para la Cambridge University Press, que ha arrojado mucha luz en cuanto al estudio de las obras juveniles de Mendelssohn. Pero en particular la joya del álbum es la fuga mencionada, la cual puede estar sin ningún problema al lado de las obras maduras del compositor, notándose en ella algunas de las características que Mendelssohn mantendrá en la fuga a lo largo de toda su vida. En primer lugar, el sujeto presenta ya algún tipo de información que es el germen de una armonía disonante que podríamos llamar armonía expresiva.



Ejemplo 291: Mendelssohn, Fuga en Mi bemol mayor[413]

[413] Transcripción en Finale del Autor.

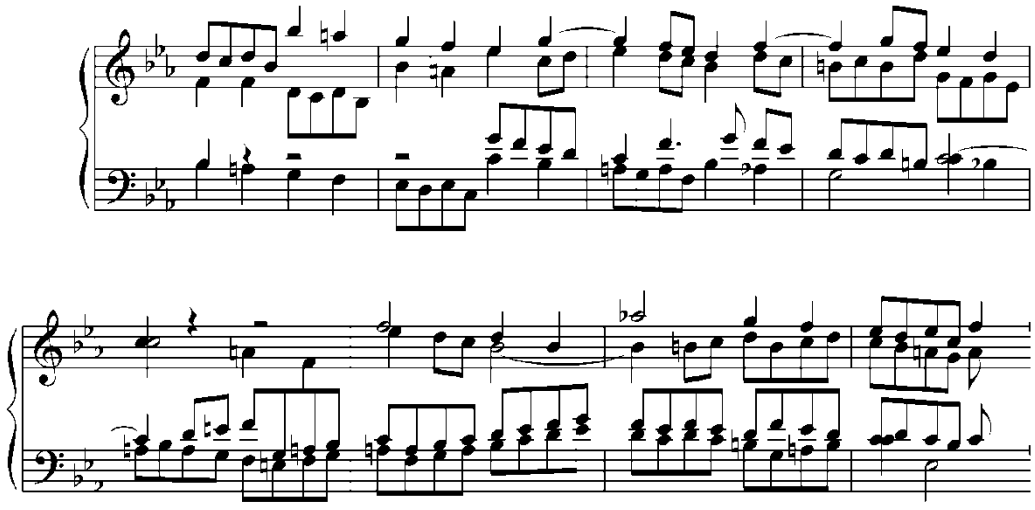
No olvidemos que para esta época los hermanos Schlegel habían popularizado su idea de que la música romántica ya no se basaba tanto en el poder de comunicación de la melodía pura sino que la superposición de líneas generaban la entrada a ese mundo impalpable, a ese mundo de espiritualidad y de poesía y eran mucho más eficaces para manifestar el infinito, el ideal; obviamente, tenemos que tener en cuenta esto al hablar de Mendelssohn, influenciado por los escritos de Schlegel sin ninguna duda, conociéndolos, emparentado con ellos.

Casi todos los sujetos de fugados de Mendelssohn tienen ya en su germen el contenido interválico armónico que permitirá un desarrollo armónico poético expresivo: la "armonía expresiva" de la cual habla Schumann en tantos de sus escritos. Por supuesto que las lecciones de Bach en esto no tienen ningún tipo de atenuante; Mendelssohn era un estudioso apasionado de la obra de Bach, tanto como de la de Beethoven, así como también de la obra de Palestrina, Haendel y otros maestros antiguos, mostrándose sensible ante la posibilidad de que un sujeto marque, no sólo las posibilidades interválicas, armónicas, sino que en su caso, las posibilidades expresivas y el color de toda la fuga. En ese sentido, podemos hablar de la fuga como una pieza de carácter romántico, una pieza con una impronta sonora que, en general, Mendelssohn o mantiene, o cambia radicalmente a manera de una obra de transformación; cuando lo mantiene, generalmente el tono inicial se va intensificando en sus posibilidades expresivas pero continuando con el planteo característico: el sujeto hace que las fugas de Mandelssohn se mantengan como piezas características para piano, dentro de lo que sería la tradición romántica.

La *Fuga en Mi bemol mayor* se inicia con un sujeto que plantea la tríada de Mi bemol mayor partiendo desde la dominante y luego oímos inmediatamente el salto de séptima menor seguido del descenso hacia la tercera; la respuesta, lógicamente, a la manera de Bach, con mutación de la cabeza del tema y, lo que nos sorprende, es que el contrasujeto va a tener poco valor en la fuga en general: es un contrasujeto con ritmo de andamiento, contrapuesto al más bien cercano al sujeto de *cantus firmus*, al igual que sucede en la Fuga en La mayor de las *Piezas características*. La mano personal del compositor se ve en seguida; lo que llamaba Schumnann "los pequeños toques de la escuela moderna" que Mendelssohn le supo dar a la fuga; esto lo podemos ver a partir del compás siete, en la

siguiente entrada del sujeto, armonizado de una manera poco convencional: quinto, sexto, primero con séptima, sexto dominante, segundo y de acá las voces no son más que una excusa para destacar la 'arcaísta' ida al tercer grado, lo mismo que el canon de nexo con la contra exposición. Mendelssoh utiliza en vez de La bemol un La becuadro permanente, dando una idea de lo que para los románticos era el ideal de música pura eclesiástica (no olvidemos los escritos de Thibaud, que Mendelssohn conocía perfectamente, que contraponían el estilo de Palestrina al de Bach); Mendelssohn va a intentar toda la vida cultivar una continuación de los dos, pero jamás emularlos.

El contrapunto en Mendelssohn generalmente tiene una función expresiva. No obstante su complejidad, la habilidad de su realización, su organicidad dentro del discurso, no deja de estar comprometido directamente con el aspecto expresivo poético que el compositor quiere darle. Las figuras, sobre todo de corcheas, surgidas sin duda del planteo del sujeto, tienen ese don de ir recorriendo y acompañando los aspectos de reinterpretación armónica del sujeto que Mendelssohn hace propio y con el cual influyó a toda una generación (o varias) de compositores.



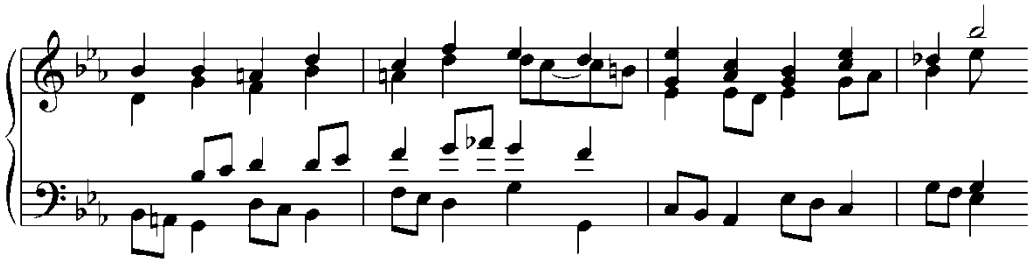
Ejemplo 292: Mendelssohn, Fuga en Mi bemol mayor[414]

En el compás dieciocho se ve claramente algo característico del colorismo de las fugas de Mendelssohn: por ejemplo, las terceras, que Bach utilizó en pocas fugas (por

[414]Transcripción en Finale del Autor.

ejemplo, la fuga en Si bemol menor) bajo el sujeto, cosa inadmisible en una fuga de escuela. Cada aparición del sujeto va a estar teñida siempre de un color armónico y una reinterpretación de una libertad tan sorprendente como la que plantea desde el compás veinticinco al veintiocho, donde Mendelssohn presenta el sujeto desde un Fa mayor que se dirige a Si bemol mayor y resuelve sobre pedal de Si bemol pero, si se ejecuta el sujeto solo, éste se presenta en Fa, pero el pedal de Si bemol le da una sensación tanto de extrañeza como de lejanía y nostalgia, lo cual va a ser característico particularmente de Schumann, sin duda con rítmicas más sincopadas o cambios de acentuación, pero con la misma intención poética y armónica.

De la misma manera, los divertimentos, que comienzan en el compás treinta, se basan prácticamente en la disminución de la última figura del sujeto y van reforzando una idea de coral que se presenta en la mano derecha, produciendo casi una fantasía sobre un coral más que un propio divertimento de fuga; le rítmica constante parece casi de una pieza característica. Lo maravilloso es cómo Mendelssohn intenta reforzar las relaciones plagales comenzando a trabajar en lo que Rosen llamó, de una manera quizás violenta, el "kitsch" religioso de Mendelssohn: dar la sensación de religiosidad en una obra que no tiene por qué tenerla, en una fuga. Para Mendelssohn sí tenía que tenerla y ahí se revela el espíritu propiamente romántico.

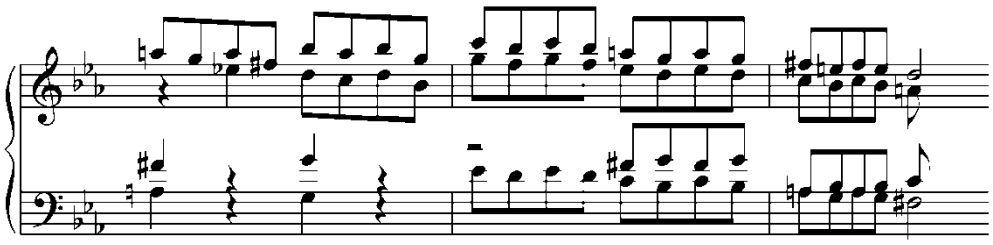


Ejemplo 293: Mendelssohn, Fuga en Mi bemol mayor[415]

Todos los divertimentos aparecen también como incrustados, como separados del discurso de la fuga. Momento análogo al del compás treinta es el del compás cuarenta y ocho, y luego hay una serie de reapariciones del sujeto incompleto que dan la sensación de falsas tonalidades que Mendelssohn sólo insinúa y desarrolla un contrasujeto más bien de

[415] Transcripción en Finale del Autor.

color cromático. El último divertimento es el que está más hipertrofiado, de una forma casi desproporcionada si tenemos en cuenta los criterios de la fuga barroca real.



Ejemplo 294: Mendelssohn, Fuga en Mi bemol mayor[416]

Luego de la reaparición del sujeto en Mi bemol, en el compás noventa y nueve Mendelssohn inicia un lugar digno de mención: un gran pedal con estrechos, sobre el cual se superponen una serie de armonías tornasoladas y una direccionalidad netamente dramática del discurso que se inicia con unos bajos profundos en el compás ciento siete, que transcurre por Re bemol mayor como plagal de La bemol mayor, como sexto de Fa menor, el cual está relacionado de una manera casi modal con Do menor.

Parece mentira que todas estas búsquedas se puedan encontrar en Mendelssohn, pero no exageramos; entraremos en razón cuando comparemos con el *Te Deum*, contemporáneo, de 1826, o el *Tu est Petrus*, para coro, de 1827, o el *Hora est* de 1828, obras en las que Mendelssohn intentaba unir la expresividad de la coralidad de Gabrieli y de Palestrina al discurso romántico y mezclarlo con el estilo bachiano, en función siempre de la búsqueda de la pura expresividad de la música contrapuntística, creando así una especie de sagrario musical, de visitación a los grandes modelos transformados por la poesía romántica en algo actual, y, por ende, continuador de una tradición siempre viva.

En líneas generales, la fuga mantiene siempre un clima casi místico religioso, por el andamiento de corcheas (no hay una sola semicorchea en toda la fuga) y el movimiento de *adagio*. Mendelssohn siempre se caracterizó por esos largos pedales y esas *codas* expresivas ajenas al antiguo molde que, sea como fuere, logran renovar el estado de la fuga en este momento de la historia de la música. Recordemos que, salvo las fugas que

[416]Transcripción en Finale del Autor.

Beethoven escribe en sus últimas obras, los trabajos de Reicha -muy innovadores desde todo punto de vista pero poco eficaces artísticamente- y los trabajos de Clementi en el *Gradus ad Parnassum* -que tenían un fin netamente didáctico y se basaban en la fuga rítmica, de inspiración haendeliana- no alcanzaban para darle una nueva vida al género: Mendelssohn se hace cargo absolutamente de esta tradición y tenemos que saludarlo como el renovador de la fuga romántica, cosa de lo cual no dejarán dudas los trabajos posteriores.

5.3.2.- Fuga en Do sostenido menor MWV:U 59

Datada en 1826 existe una fuga en Do sostenido menor que revela un estilo más severo y observante del modelo bachiano. Como tal, aunque resulta interesante desde el punto de vista de la asimilación de procesos canónicos, no plantea un avance desde el modelo que Mendelssohn había dominado ya en la Fuga en La mayor de las Piezas características Op. 7

5.4. - Las Fantasías

El grupo de obras que primero resaltan en el período de viajes dentro del corpus pianístico son las series de Fantasías para piano.

La Fantasía es un género con raíces muy antiguas, desde la Fantasía barroca contrapuntística a la pieza improvisatoria del período hiper clásico de los compositores del estilo de la sensibilidad, donde se alternan movimientos virtuosísticos y expresivos; así se generan las *Fantasías* Mozartianas y para comienzos del Romanticismo el término tenía varias acepciones: desde una pieza basada en un grupo de variaciones con introducción y coda, por ejemplo la *Fantasía Coral* de Beethoven o la *Fantasía para violín y piano* de Schubert, o una forma de sonata libre como la Fantasía para piano Op. 15 de Schubert "*El viajero"*. También compositores secundarios como Hummel llamaban Fantasía a algún tipo de pieza por un lado de vastas proporciones pero basadas en criterios impovisatorios mezclados con procedimientos de la sonata o a piezas breves de un carácter particular; en ese sentido ya Haydn tiene la *Fantasía en Do mayor*, que es prácticamente un rondó con carácter de danza, por ejemplo, y Hummel o Moscheles trabajan en fantasías sobre temas

populares u operísticos, tradición que continuará Liszt. Obviamente que el elemento improvisatorio se hace siempre presente al menos en lo sonoro: las grandes fantasías de Schubert, Schumann o Chopin, edificadas sobre bases sólidas de estructura clásica, presentan siempre momentos que suenan a extrapolaciones dentro del discurso normal de la sonata, aún cuando un análisis profundo de estas grandes composiciones demuestra la solidez de la estructura. Mención aparte merecen las sonatas *quasi una fantasía* inauguradas por Beethoven en las dos sonatas Op. 27, donde elementos de la fantasía tendientes a la improvisación o a formas breves se encadenan con otros recursos propios de la sonata como la estructura de rondó o de forma sonata mediante movimientos entrelazados, fragmentos de recitativo o simplemente conexiones temáticas muy evidentes. La intromisión de Mendelssohn en el terreno de la fantasía, da obas totalmente distintas, pero todas relacionadas con un mundo espiritual que es el del viaje a las Islas Británicas, viaje que ya había planeado a comienzos de 1828 pero postergado por lo menos en dos ocasiones por diversas causas, familiares o de salud. El mundo poético y visual que desatan la imaginería de Félix en cuanto a Gran Bretaña es intensísimo.

En primer lugar ya en la juventud de su hermana Fanny mientras Mendelssohn aún era un niño, su cuñado Hensel había organizado como entretenimientos de salón la puesta en tablón (*tableaux vivant*) de la obra de Thomas Moore “Lalah Rock”. Este cuento orientalizante del poeta irlandés hoy olvidado resultó siempre atractivo para los románticos iniciales, incluso Schumann, que tomó un fragmento de la historia de Lalaroque para configurar su oratorio *El paraíso y la Peri* de 1843. Thomas Moore además de poeta y biógrafo de Lord Byron había publicado como nacionalista irlandés una colección de mil canciones populares irlandesas armonizadas por el mismo, de las cuales una de ellas es tomada por Mendelssohn para la creación de la Fantasía opus 15: la canción “La última rosa de verano”, de composición original de Moore, aunque en ese momento pasó como popular irlandesa y se transformó en una de las canciones mas famosas de todo el repertorio irlandés. La idealización de la verde Irlanda, sus luchas de libertad y su catolicismo, eran un elemento recurrente para los románticos como, por ejemplo, para Berlioz en sus canciones irlandesas, y tanto este país como Escocia eran considerados lugares remotos del mundo europeo en los comienzos del Romanticismo, que valoraba todo lo natural, lo no

contaminado, lo no explorado. En la misma temática estaba toda la poesía ossiánica: las Sagas de Ossian habían impresionado desde Napoleón hasta Schubert en el comienzo del Romanticismo, creando una moda irrefrenable que comienza con las óperas de Lesieur, como *La caverna* y termina con las canciones para voces femeninas y arpa de Brahms de 1858. Esta poesía había sido creada por Mac Phearson, el supuesto descubridor de los poemas del bardo Ossian que cantaba la luchas de libertad de los antiguos escoceses: la descripción de los paisajes nórdicos, la descripción del mismo Ossian cantando como un Homero nórdico junto a su arpa, las historias de los soldados y de los mares turbulentos del Norte, las historias de amor de estos guerreros y sus mujeres esperándolos en las chozas de las islas del norte y particularmente una visión desolada de estos parajes, con castillos en ruinas con cielos diáfanos y heladas corrientes, despertaron la imaginación de un sinnúmero deartistas, desde Ingres en "El sueño de Ossian" hasta el mismo Turner.

En Mendelssohn la obsesión de este mundo parece haber sido quizás la más perenne de todos estos artistas; de hecho llegó a imaginar un folklore basado en publicaciones de antiguas melodías escocesas -recordemos que hasta el propio Beethoven había arreglado alguna de ellas y Mendelssohn hará lo propio en 1839-, pero también Mendelssohn es el inventor de una tímbrica de una sonoridad, de una textura que evoca esta paisajística. Mendelssohn lo ha hecho de dos modos, en cuanto una melódica basada en modos menores y en melodías de sesgo pentatónico o pseudomodal y desde una tímbrica de especialización del espectro, basada en quintas vacías en los graves, tenidas en notas largas, alternadas a veces con figuras tormentosas e ilustrativas del paisaje de los mares del Atlántico Norte. En ese sentido podemos encontrar desde las trascendentes Obertura *Las Hébridas* o la *Sinfonía Escocesa*, hasta pequeñas canciones como los *Folkslieder* en estilo escocés que aparecen una y otra vez en sus colecciones de canciones para canto y piano o dúos vocales para canto y piano, como demuestra Belasz Mikusi en la revista Ninetheen Century Music en el artículo *Mendelssohn y la modalidad escocesa*.

En música para piano se plasmará en una obra de grandes proporciones, también llamada Fantasía, cuyo primer título fue Sonata Escocesa y fue publicada bajo el Op. 28. Mendelssohn compuso en Gales tres piezas que primero llamó "Recuerdos de Gales" o más precisamente "Galesianas", que luego pasaron a llamarse Tres Fantasías o *Caprices*

Op.16.Composiciones de diferente forma pero de una alta calidad poética son un corpus que abarca los años 1828 al 1833, fechas extremas que van desde la primera gestación, hasta el momento que las cinco piezas estaban publicadas.

En el transcurso, además de las piezas que llamaremos escocesas o las piezas británicas, Mendelssohn escribe algunas otras obras importantes, como el famoso Rondó Caprichoso para piano Op. 14. Esta importante composición, que marca el comienzo de un tipo de *scherzo* virtuosisticos de vastas proporciones, estuvo acompañada por algunas miniaturas como el *Scherzo* en Si menor, el primero de los dos *scherzi* de Mendelssohn, una obra de una página, pero de un valor artístico ya saludado por Schumann, y el nacimiento del género que lo acompañará durante toda su vida: las Romanzas sin palabras, que comienzan a surgir previo al viaje en 1828 y se desarrollan y cristalizan, para ser publicadas luego de la tournée en 1832 en el primer cuaderno Op. 19.

5.4.1.- Fantasía sobre una canción Irlandesa en Mi mayor Op.15

La primera obra que vamos a comentar es esta fantasía compuesta sobre la melodía "La última rosa de verano". Thomas Moore compuso esta obra en 1805 y fue publicada rápidamente en la colección de canciones populares irlandesas; la pieza se popularizó inmediatamente. Beethoven hizo un arreglo de ella y Kalkbrenner compuso su Fantasia sobre una canción irlandesa Op.50, hacia 1822, que es básicamente una serie de variciones brillantes sobre la melodía, precedida de una introducción portentosa. Inclusive a mitad del siglo XIX fue incluida en la ópera *Martha* de Federich von Flotow, y a lo largo del siglo XX ha sido grabada en innumerables versiones.

La moda por lo céltico, como hemos dicho, caracterizó la etapa romántica; los tópicos del arpa y la verde irlanda aparecen en una serie de canciones populares o *Lieder* artísticos que incluyen nombres como Schubert, Loewe o Beethoven, el cual también realizó arreglos de canciones populares irlandesas para voz y trío de cámara. Por otra parte, innumerables compositores del período *Biedermeier* compusieron *souvenirs* de Irlanda, arreglos de canciones sobre temas irlandeses, variaciones sobre temas irlandeses entre los cuales se cuentan aquellos sobre esta misma canción, por ,lo cual quizás la obra de Mendelssohn permanece prácticamente desconocida por los pianistas, el público y los

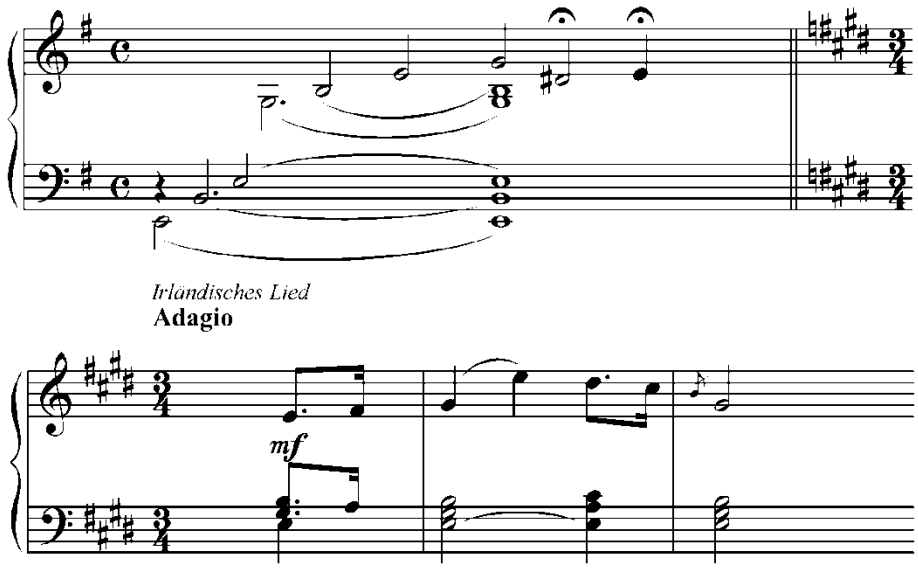
amantes de la música en general, varios motivos. Ya el título de la obra, *Una fantasía basada en una canción*, nos recuerda a las piezas de bravura de los compositores de la época o las posteriores de Liszt o Chopin.

El caso es que la obra está totalmente alejada de los preceptos virtuosistas: en realidad Mendelssohn se sintió fascinado por la simpleza de la melodía de Moore y atraído por la estructura tonal de la misma, con su modulación en el sector medio al sexto grado y su reexposición directa en la tónica sin ningún proceso modulatorio, rasgo del propio estilo de Mendelssohn. Claro, acá podemos seguir como siempre la sabia imagen de Rosen del compositor reconociéndose en otra música ya previamente escrita. Sea por este prejuicio y también por la colocación de la pieza en las publicaciones completas de Mendelssohn realizadas por la vieja edición Peters, que ubica a esta Fantasía e el quinto tomo llamado apéndice junto con las sonatas y preludios y obras sueltas sin número de opus alejada de sus compañeras las Fantasías Op.16 o la Fantasía Op. 28, la obra permanece prácticamente a oscuras del repertorio.

En cuanto a la calidad musical, ya algunos estudiosos de la obra de Mendelssohn como Henry Iako, que la cataloga a la obra de muy alta calidad y el reciente Todd, que habla de una obra melancólica e interesante, son apoyados por la estudiosa Josseline Goldwin en el artículo “El primer Meldelssohn y el último Beethoven” que demuestra la relación de esta fantasía con procesos de las sonatas tardías para piano, particularmente la Op. 109. Todos estos datos llamaron nuestra atención hacia la obra y hemos descubierto una pieza fascinante, una obra de casi diez minutos de duración que muestra claramente los procesos improvisatorios de Mendelssohn pero también elaborativos a partir de una melodía popular; solamente Mendelssohn realizará elaboraciones similares a partir de corales en las sonatas para órgano, tardías Op. 65 o en algunos oratorios. Posteriormente Mendelssohn hizo un arreglo de canciones escocesas para canto y piano con menos imaginación, en el año 1839; lógicamente, estos arreglos pertenecen a otro género muy distinto a la de la fantasía que básicamente usa el tema popular para desarrollar un proceso formal y un lenguaje enteramente propio. La fecha exacta de creación de esta obra permanece incierta; mientras tradicionalmente se daba como escrita en 1827, marcada por Kohler en su catálogo de las obras de Mendelssohn, Larry Todd se inclina por aseverar que

la obra fue compuesta en 1830. Las dos fechas son distintas: en 1827 Mendelssohn todavía no había viajado a las Islas Británicas y en 1830 Mendelssohn regresaba de las Islas Británicas. Podemos ver que la obra fue publicada junto con el Rondó Caprichoso Op. 14, por Mecheti de Viena, y si consideramos la génesis del Rondó Caprichoso como una obra escrita en dos pasos distintos, también la Fantasía podría haber tenido el mismo proceso de composición. Aún así, queda claro que pertenece al período de viaje a las Islas Británicas y está inspirada en sensaciones producidas por la travesía. La composición está estructurada de una forma totalmente personal, original, distinta a las otras fantasías que veremos y muy distinta a otros ejemplos, más allá de utilizar elementos reconocibles propios de todas las fantasías típicas del primer Romanticismo como los elementos improvisatorios de recitativo o de arpegiación.
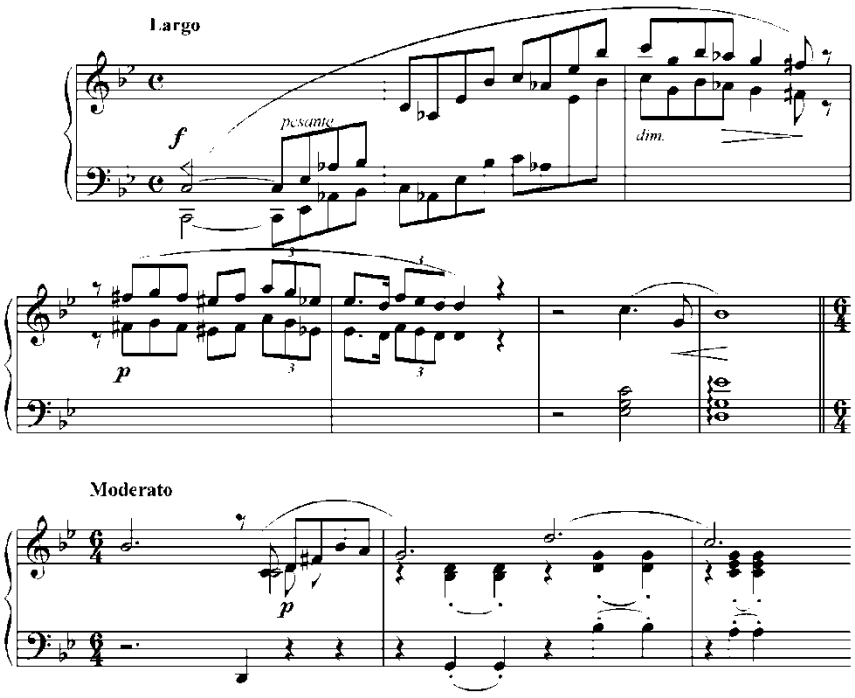
Al inicio de la obra se plantea la tonalidad de Mi menor, durante un compás *senza tempo* que explaya un arpegio ascendente, donde lo que primero Mendelssohn presenta es la quinta vacía, típico de su evocación céltica y una aparición del tritono sobre el tercer gado, el séptimo y el primero. Con un calderón se cierra este pórtico que conduce a la canción misma marcada *Adagio* en 3/4. Observemos la armonización que Mendelssohn hace de la canción a la de Thomas Moore original



Ejemplo 295: Mendelssohn, Fantasía Op. 15[417]

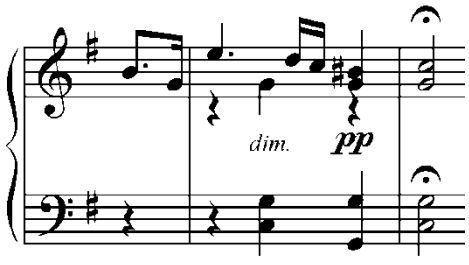
[417]Transcripción en Finale del Autor.

La apertura de este pórtico tiene en común rasgos que percibiremos en inicios de obras de Chopin y otros cuando la intención es narrativa:



Ejemplo 296: Chopin, Balada en Sol menor Op.23 (1836)[418]

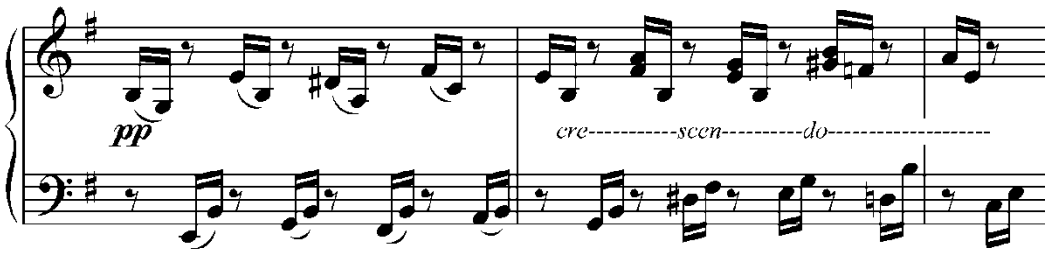
La armonización de Mendelssohn sobre la melodía folklórica es económica y destaca los rasgos fundamentales evitando todo cromatismo y haciendo destacar los elementos que él considera arcaicos: la apoyatura en tiempo fuerte, por ejemplo, en el segundo compás y en el compás 12 la llegada de Do sostenido que Medelssohn plantea con una estructura vacía, es decir sin tercera, aunque la melodía claramente evoca a Do sostenido menor:



Ejemplo 297: Mendelssohn, Fantasía Op. 15[419]

[418]Transcripción en Finale del Autor.
[419]Transcripción en Finale del Autor.

Para la reexposición de la melodía Mendelssohn la marca *forte* a diferencia de la idea original de Moore, aunque se desliza hacia un *piano* final, en un *poco retenuto*; concluyendo la melodía, la marcación de *tempo* es más lenta por parte de Mendelssohn que la original de Moore, quien plantea un *andante con espressione* mientras Mendelssohn prefiere el *adagio*, destacando la melancolía del texto quizás, pero también una expresión más tranquila permite la percepción que en el piano puede ser más emotiva que en la voz. Sorpresivamente luego de la canción, entramos en un *presto agitato* en Mi menor en cuatro tiempos:



Ejemplo 298: Mendelssohn, Fantasía Op. 15[420]

Se trata de un *presto agitato*que está estructurado como un *allegro* de sonata interrumpido por recitativos que cumplen varias funciones; en general, podemos decir que los recitativos aparecen interpolados dentro de la segunda idea temática previa a la *coda* de la exposición formando parte fundamental del desarrollo u ocupando el lugar del desarrollo y en el mismo sitio de la exposición en la reexposición y luego sirviendo de *coda* del movimiento de sonata completo, previo a la aparición del pórtico arpegiado en Mi menor. Yendo más fino, este movimiento de sonata poco tradicional, en una observación detallada nos ofrece una estructura muy sólida: la primera idea deriva de la transformación de la achacatura sobre el tercer grado que presentaba el compás 2 de la melodía folkórica transformado en un ente temático a la manera de alternaciones derivadas del primer movimiento de la sonata Op. 109 de Beethoven, aquí pasados a Mi menor (el ejemplo de Beethoven es en Mi mayor)

[420]Transcripción en Finale del Autor.

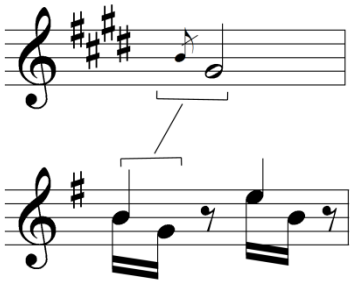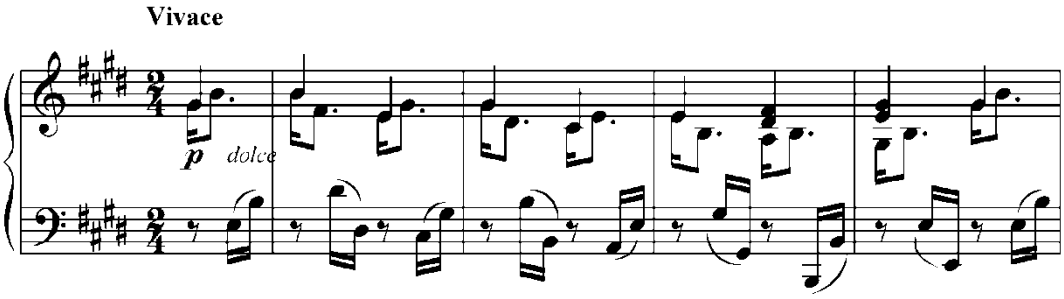


Gráfico 20: Comparación entre ambos elementos



Ejemplo 299: Beethoven, Sonata Op. 109- 1° movimiento[421]

Otro aspecto que podemos destacar de la obra en este sentido, es la división del lenguaje diatónico de la canción irlandesa y las apariciones de punzantes cromatismos en el *presto agitato*; pero el criterio de firme organización está mucho más presente que lo que aparenta en superficie. Así, notamos como la primera idea del presto, deriva de la melodía popular; vemos cómo Mendelssohn reelabora la melodía popular pasándola a modo menor y dándole un tinte oscuro. Esta misma melódica está presente en varias obras importantes posteriores de Mendelssohn, entre ellos *Lieder*, piezas para piano, obras para cámara e incluso obras sinfónicas. Notemos en los siguientes ejemplos, la elaboración que Mendelssohn hace en esta Fantasía Op. 15 y comparemos con el *Scherzo a Capriccio* en Fa sostenido menor de 1835 y la *Sinfonía Escocesa* de 1842: la dos obras plantean modos menores, sonoridades oscuras y un clima popular en estas melodías que tienen exacta interválica de la derivada de la real melodía popular irlandesa, lo cual nos hace reflexionar sobre la estilizacion del lenguaje popular que Mendelssohn vino desarrollando desde su época infantil y adolescente en obras no pianísticas como la Sonata para clarinete de 1824 o

[421]Transcripción en Finale del Autor.

las Sinfonías para cuerdas de 1823, donde utilizó melodías suizas; también Mendelssohn recopiló en su viaje a Suiza varias melodías folklóricas transformándolas en un estilo propio, y utilizando en obras propias.

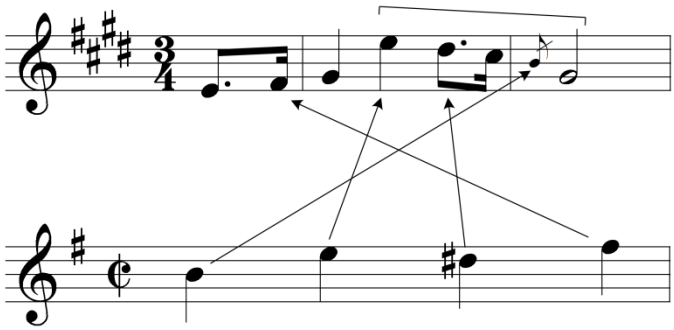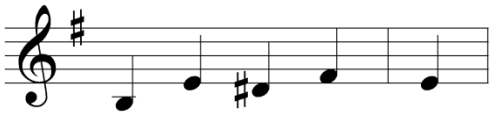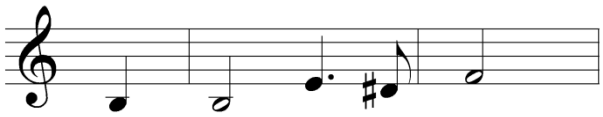


Gráfico 21: Melódica utilizada
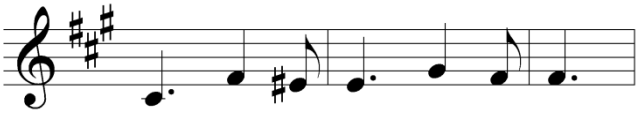
Esta línea resultante evoca la sensación para Mendelssohn de antigua balada narrante y de hecho es reutilizada en el *Scherzo a capriccio*, y así fue reinterpretada por autores como Grieg, Brahms y otros en situaciones similares y de inspiración folk, nórdica o céltica:



Ejemplo 300: Mendelssohn, Fantasía Op. 15[422]
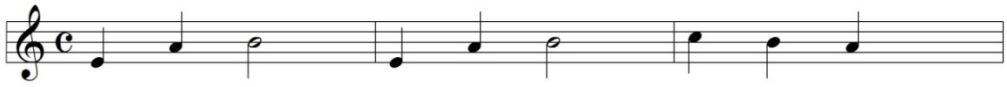


Ejemplo 301: Mendelssohn, Sinfonía Escocesa Op. 56[423]
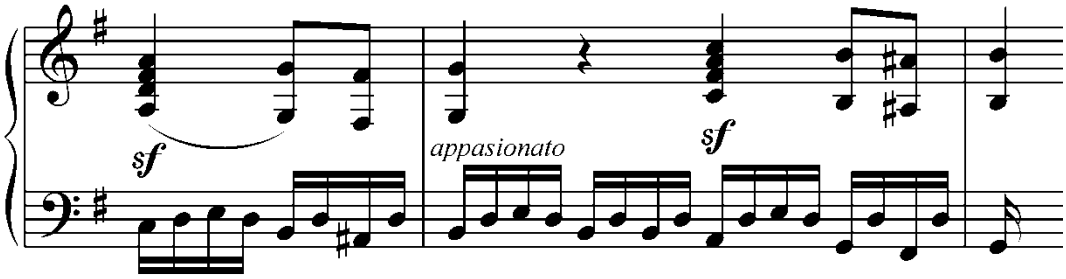


Ejemplo 302: Mendelssohn, Scherzo a Capriccio[424]

[422]Transcripción en Finale del Autor.
[423]Transcripción en Finale del Autor.
[424]Transcripción en Finale del Autor.
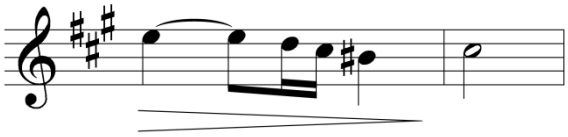


Ejemplo 303: Grieg, *Peer Gynt* Op. 23: La muerte de Aase [425]

Con ese elemento interválico y la rítmica tomada del Op.109 de Beethoven, Mendelssohn improvisa un tema motórico que conduce a una segunda idea sobre la dominante de Sol mayor, tomada del descenso melódico del final de la sección b, aquel que conducía Do sostenido menor en la canción y aquí conduce sobre la dominante la tónica de Sol mayor.
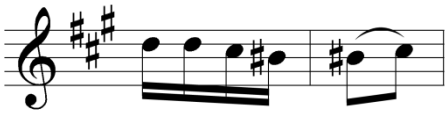


Ejemplo 304: Mendelssohn, Fantasía Op. 15-*Presto agitato* [426]



Ejemplo 305: Mendelssohn, Fantasía Op. 15- *Adagio* [427]

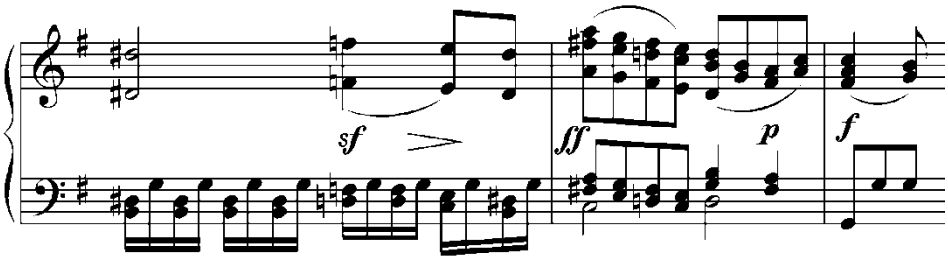
[425]Transcripción en Finale del Autor.
[426]Transcripción en Finale del Autor.
[427]Transcripción en Finale del Autor.

Es notable cómo la unión con la Fantasía Op. 28 se vuelve evidente tanto por atmósfera como por material temático surgiente de la inspiración que para Mendelssohn proveyó la imaginería nordica:



Ejemplo 306: Mendelssohn, Fantasía Op. 28- *Andante*- 2° tema[428]

Como elemento de gran tensión aparece el uso del acorde de quinta aumentada enfatizado por el decenso cromático, mientras las escalas descendentes en lo melódico y dobladas por terceras derivan del segundo inciso de la canción folk.
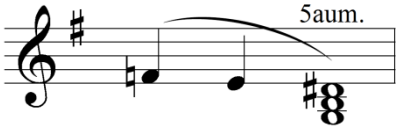


Ejemplo 307: Mendelssohn, Fantasía Op. 15[429]

Volviendo sobre el el sector de movilidad tonal, hacia la tonalidad relativa, y antes de la llegada de este segundo tema, Mendelssohn se detiene en una serie de retardos muy expresivos que si bien presentan las voces externas en consonancia, el descenso interno de las voces genera acordes séptimas sin resolver por retardos, característica propia de Mendelssohn que toma de los modelos barrocos, incluso del último Renacimiento. Parece extraño esto que pase en una pieza para piano, pero no nos será raro cuando veamos su irrupción en un Schuman del *Intermezo* Op. 4, y de ahí en más desde 1832, donde el contrapunto estará muy presente como ya se ha indicado para piezas para piano de

[428]Transcripción en Finale del Autor.
[429]Transcripción en Finale del Autor.

intención puramente característica o poética, en que el contrapunto se torna elemento fundamental de este lenguaje nuevo. Por supuesto Beethoven marcó el camino en cuanto a este tipo de adopción; nuevamente la Sonata opus 109 aparece como un modelo no sólo en el aspecto rítmico sino también en el aspecto conductivo de voces.

Y dentro de la segunda idea en Sol mayor, debmos destacar cómo Mendelssohn detiene el natural devenir de la frase con una serie de acentos sobre acorde de dominante sobre primer grado transformado en acorde de quinta aumentada,



Ejemplo 308: Mendelssohn, Fantasía Op. 15[430]
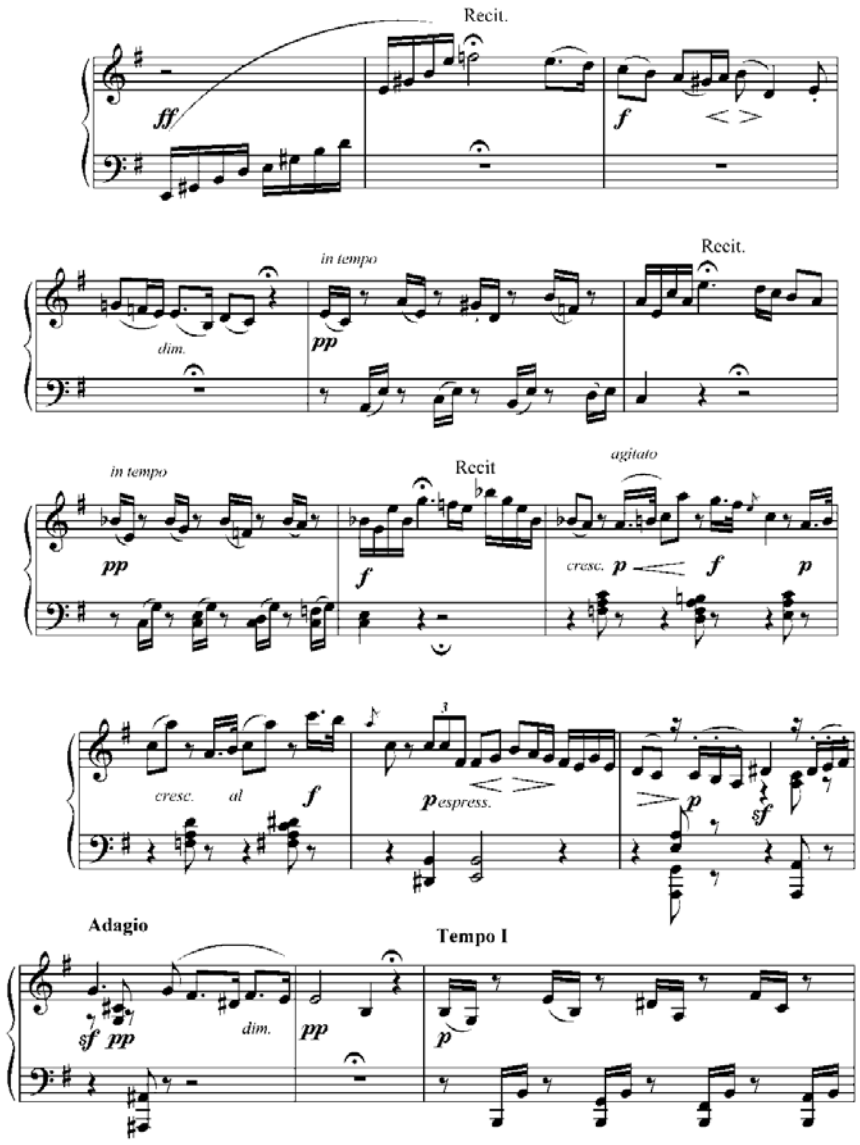
Lo curioso es que Mendelssohn se toma prácticamente siete compases donde ésta sonoridad predomina de forma absoluta mediante la repetición de módulos de a dos, y con la mínima resolución pasajera sobre la tónica, insiste en esta sonoridad que queda suspendida de forma ya impresionista. Resulta curioso constatar cómo Debussy criticó estas repeticiones de Mendelssohn, en cuanto el mismo compositor francés, desde otro punto de vista se hizo cargo de ellas: lo que nunca fue negado por los exégetas de la música de Debuss es la presencia de estos efectos impresionistas en la música de Mendelssohn, los cuales, obviamente, son más visibles en las obras orquestales como *Las Hébridas*.

En los compases finales de la exposición, el desarrollo del acorde de Sol mayor con batimentos de ambas manos, también notamos una intención que por lo menos es predebuissiana en cuanto a su colorística.

Antes del cierre de la exposición., aparece el recitativo de gran expresividad que Mendelssohn lo va deteniendo muy lentamente haciéndolo parecer primero un eco de la canción citada, para luego terminar en una solemne detención que conduce a la *coda* en Sol mayor. Bruscamente ésta plantea un arpegio dominante en La menor en el cual se desarrolla un recitativo totalmente modulante que está interrumpido por apariciones de la

[430]Transcripción en Finale del Autor.

primera figura motórica aludida del *presto agitato*. Este fragmento demuestra ser una estilización de los procedimientos desarrollativos explorados en la Sonata Op.6, que retornarían en el Mendelsoshn tardío de las sonatas para órgano y música de cámara:



Ejemplo 309: Mendelssohn, Fantasía Op. 15[431]
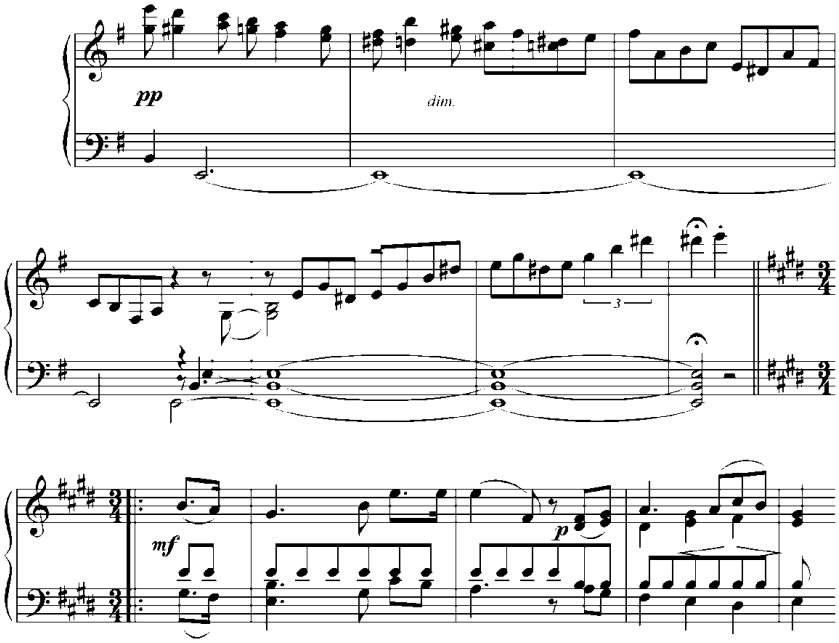
La reexposición del *presto* se produce en el momento de mayor tensión del recitativo; marcada *agitato* y *esspresivo*, esta reexposición es característicamente medelssohniana

[431]Transcripción en Finale del Autor.

porque se produce sobre pedal del quinto y retrasa la llegada de la tónica en la posición fundamental

La técnica deja estupefacto al analista de las obras de Mendelssohn, porque la fusión de géneros románticos se dá en los más mínimos detalles, como el mezclar recitativo, sonata y topografias que pueden emplear esta téctica constructiva tanto en lo *scherzante* (*Octeto* Op.20) como en lo meditativo (*Andante* de la *Sinfonía de la Reforma*):

Aquí el criterio es netamente evocativo o narrante y en lo estructural, conduce a la segunda idea ahora en Do mayor y no en la tonalidad de Mi mayor que sería la naturalmente esperada; a partir de la vuelta del recitativo éste va modulando desde Do mayor a Mi menor utilizando la relación de napolitano y el enlace de terceras, que conduce a una cita textual de la canción previo a la *coda* en Mi mayor. Esta *coda* en Mi mayor sorprendentemente resuelve en Mi menor y luego de una aparición del recitativo marcado *apiacere*, expone ese pórtico que habíamos tenido a la manera de arpa expandida dos octavas más arriba que en la original. Un calderón cierra esta sección, cuando sentimos que la pieza concluye, aparece sorpresivamente un *andante con moto*, que es una estricta variación de la melodía original:



Ejemplo 310: Mendelssohn, Fantasía Op. 15[432]

[432]Transcripción en Finale del Autor.

Pero se trata de una variación de tal sutileza que hace aparecer prácticamente como desconocida la melodía, porque Mendelssohn trabaja los motivos en movimientos contrarios y en dúo entre melodía principal con un acompañamiento de notas repetidas, que nos acerca al universo de las Romanzas sin palabras. Es muy interesante ver cómo Mendelssohn trabaja la sección central de la pieza antes modulante y ahora sostenid, y ahora que Mendelssohn la lleva a Sol sostenido menor, al tercero, además estirando el tiempo en la utilización de la repetición secuencial de esta figura en la misma altura de Sol sostenido menor en un efecto de gran poesía que directamente se enlaza por nota común con la reexposición de la melodía variada de Mendelssohn La *coda* es de una enorme expresividad por que desarrolla como habitualmente Mendelssohn hace el sector de la dominante que en general en esta obra estuvo evitada pero estaba presente en el tema. Con un fragmento del recitativo utilizado de forma mensurada Mendelssohn llega a un punto pedal en el cual, por descenso cromático de la armonía, expone los fragmentos de la melodía de la canción en un ascenso melódico que termina prácticamente en el suspenso hasta los últimos acordes que cierran poéticamente la partitura. Pero más allá de ello, es un ejemplo del afianzamiento del leguaje mendelssohiniano personal, en un *Andante con moto finale*, como hemos dicho es una variación que hace ya irreconocible a simple audición el tema popular irlandés, tanto en la conducción contrapuntística del consecuente como en la detención sobre el segundo grado del dominante en el séptimo compás. Y sobre todo es otra prueba de alargamiento mendelssohniano de ordenexpresivo que transforma una frase convencional de ocho compases en nueve y además la lleva a una resolución de dominante, que gracias a este estiramiento aparece más estable de lo que estamos dispuestos a aceptar; no olvidemos que esta resolución, que ocurre en todo este período, es de extremada sutileza que estira este segundo grado que se transforma en séptimo del quinto, para dar una mayor sensación de reposo en la dominte. Todos estos elementos saltan a la luz en la siguiente comparaciñon estructural de la canción original y su variación:
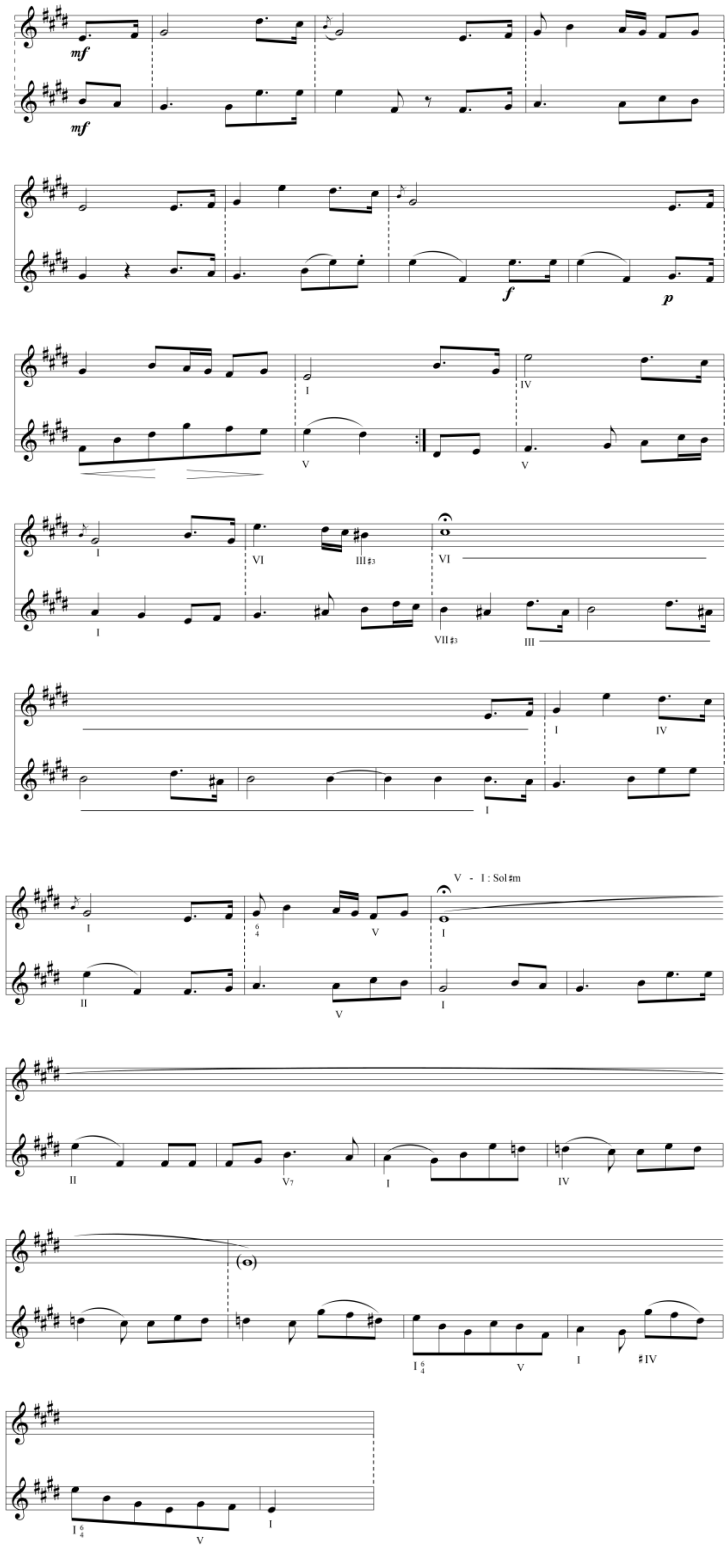


Gráfico 22: Comparación entre la canción y su variación

Viendo a grandes rasgos se aprecia una fantasía en la cual conviven de una forma armoniosa elementos típicos de la fantasía del primer Romanticismo, la improvisación, la estructuración de una sonata en estilo libre, el recitativo y la variación: lo curioso es la estructura armónica que plantea Mendelssohn y totalmente equilibrada que vemos en este cuadro:

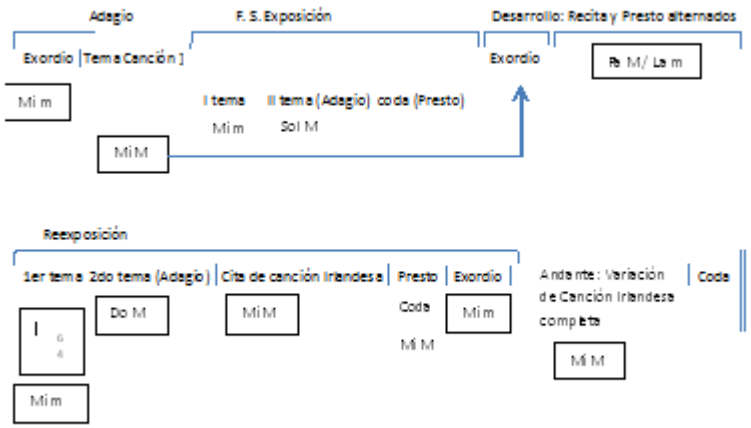


Gráfico 23: Estructura armónica y formal

Esta pieza de originalisima concepción es una muestra de lo mas elocuente del talento de los aspectos líricos y organizativos del compositor y en este punto tenemos que destacar la alternancia de modos mayor y menor durante toda la obra que le dan una ambigüedad modal absolutamente moderna.

Remarcaremos ahora algunos detalles del lenguaje de Mendelssohn presentes en la Fantasía sobre la canción irlandesa Op. 15. En cuanto a la textura de la obra, la misma parece acercarse a la idea de dos cuadros paisajísticos planteados por Mendelssohn en *Mar calmo y feliz viaje* Op. 27 para orquesta; esta obra, de grandes proporciones, resultó una de las piezas más importantes en el desarrollo creativo de Mendelssohn, porque encaró musicalmente la resolución de un planteo filosófico que a Mendelssohn le impresionó de sus conversaciones con Gohete, que se refiere a la oposición de la calma y el movimiento, como aquello que está presente en la vida del ser humano. La melodía popular que Mendelssohn toma presenta las características estáticas y aquello inmóvil, eterno, de la

quietud: de una manera representa lo natural en su estado inalterado; la elaboración del *presto agitato* en su movimiento arremolinado de semicorcheas divididas entre ambas manos, si bien está tomada del planteo beethoveniano de la Sonata Op. 109, nuevamente Felix remonta una reinterpretación totalmente personal, acercándose al criterio que trabajó en su obertura, por otra parte basada también como fuente de inspiración en la obra homónima para coro y orquesta de Beethoven. En la composición también Mendelssohn plantea detenciones en el sector en que aparece el recitativo, quizás como elemento de reflexión poética. En este sentido Todd remarca en *Mar calmo y feliz viaje* la presencia de tres situaciones: la naturaleza, la quietud, y el movimiento, y la misión del poeta es reflexionar al respecto. Esta presencia en esta Fantasía podría estar dada por los sectores del recitativo y por el *andante con moto* final, que mezcla los elementos del recitativo y de variación de la canción popular en sí, hasta hacerla parecer romantizada en el sentido schlegeliano del término

La Fantasía Op. 15es un testimonio precioso para nuestro estudio de la obra completa de Mendelssohn, porque es una de las pocas obras donde explícitamente Mendelssohn hace referencia a una melodía popular que elabora de una manera no virtuosística sino poética y donde su búsqueda no pasa por la contemporización de recursos mecánicos sino expresivos, como la armonía, el contrapunto y la estructura.

Esta Fantasía Op. 15, resulta así mismo ser una pieza de sumo interés en una concepción final, porque es una obra que además plantea una ubicación de la forma sonata en un solo movimiento, en una pieza para piano, hecho que Mendelssohn trabajó profundamente en sus oberturas programáticas para orquesta, lo cual nos hace pensar en estas intuiciones que Mendelssohn tuvo y que fueron desarrolladas en gran medida por otros compositores como Chopin en las Baladas y Liszt en las grandes composiciones como la fantasía *Sonata Dante*.

5.4.2. - Tres Fantasías o Caprichos Op.16

En agosto de 1829, Mendelssohn fue recibido en Gales por los Taylor, una familia de mineros que residían en Coed Du, cercano a Holywell. Frecuentó asiduamente a las tres hijas del Taylor y cada una de ellas le inspiró una composición pianística:

> "No olvidaré jamás mis vacaciones junto a los Taylor, me pondrá siempre de buen humor y recordaré siempre los prados, los bosques, los arroyos, las ranas, y el murmullo del agua. […] adoro a las muchachas y también ellas me quieren mucho... además les debo a ellas tres de mis mejores piezas para piano. Cuando las dos mas jóvenes vieron que yo tomaba en serio los claveles y las rosas y que comenzaba a componer, la segunda vino a visitarme y se puso campanillas amarillas entre sus cabellos asegurándome que eran trompetas…y entonces escribí una danza para ella en la cual se escuchan las flores en forma de campanillas. Para la otra me he inspirado en el arroyo que tanto me gustó durante un paseo, al punto de descender del caballo para beber en sus orillas. Esta página es una de las mejores que yo haya escrito entre aquellas de tal género".[433]
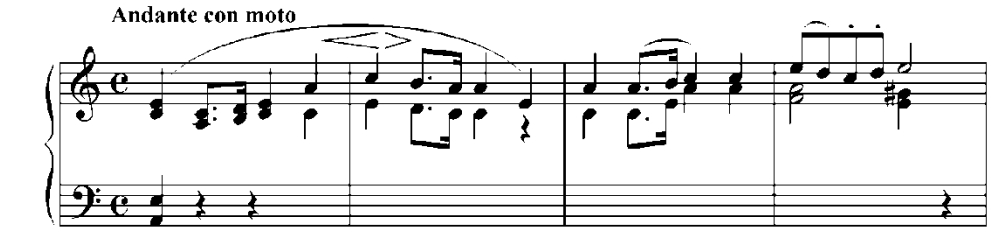
Estas opiniones han sido ampliamente compartidas por los especialistas en Mendelssohn y en el romanticismo en general. "La recolección completa es una de sus obras para piano más bellas" afirma Charles Rosen, en tanto Montserrat Albet se refiere al ciclo como "obras de bellísimas sonoridades". Las tres fantasías presentan un interés múltiple: Preanuncian la idea de ciclo pianístico conectado por ideas temáticas, luego desarrollado a gran escala por Schumann, exploran timbricamente al piano desde inspiraciones extramusicales, y son testimonio del triunfo del intimismo de la pieza romántica de alto contenido poético, que el propio autor desarrollara en sus "Romanzas sin palabras".

Mendelssohn oscilo en relación la titulo del ciclo: "Recolecciones", "Recuerdos de Gales" hasta que se publico por Mechetti de Viena en 1831, como "*Trois Fantaisies ou Caprices"* sin las alusiones literarias explicitas (algo característico del pudor del autor), aún cuando en la edición inglesa contemporánea se colocó el titulo de "El arroyo" en la última de las tres

5.4.2.2.- *Andante con moto – Allegro vivace – Tempo dell´andante*

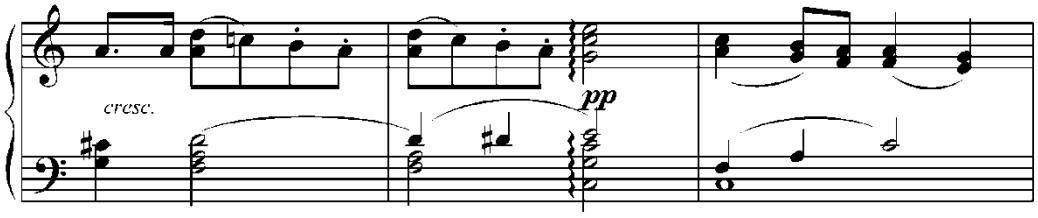
Esta primera pieza dedicada a Anne Tylor, evoca un ramillete de claveles ("Nacken und Rosen in Menge" reza el manuscrito). El *Andante* en La menor de inicio parece un estudio preparatorio para la Sinfonía Escocesa, llevada a cabo trece años después, con su carácter melancólico, sus quintas vacías de bajos y el estilo de antigua balada de la melodía.

[433]HENSEL, S. *Felix Mendelssohn Bartholdy.* Buenos Aires: Coepla, 1953, pág. 151-52.



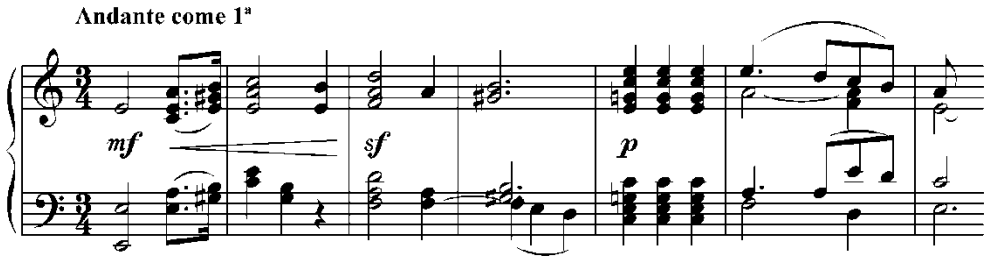
Ejemplo 311: Mendelssohn, Op. 16-1[434]

Inmediatamente la llegada brusca al tercer grado es un indicativo preciso dentro de la estética de Mendelssohn de la inspiración que desde el mundo céltico el autor plasmó con una serie de recursos:



Ejemplo 312: Mendelssohn, Op. 16-1[435]

La relación con la Sinfonía Escocesa en su material principal no es sólo motívica sino también armónica:
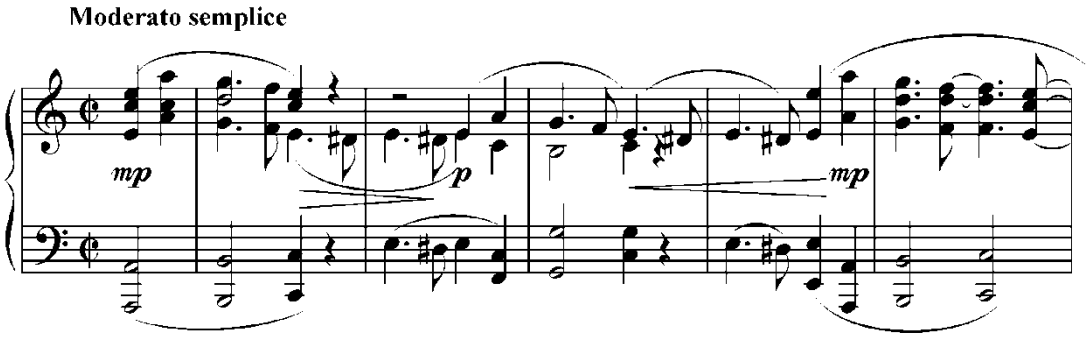


Ejemplo 313: Mendelssohn, Sinfonía en La menor, Escocesa Op.56[436]

[434]Transcripción en Finale del Autor.
[435]Transcripción en Finale del Autor.
[436]Transcripción en Finale del Autor.

Tal como apunta Belasz Mikusi:

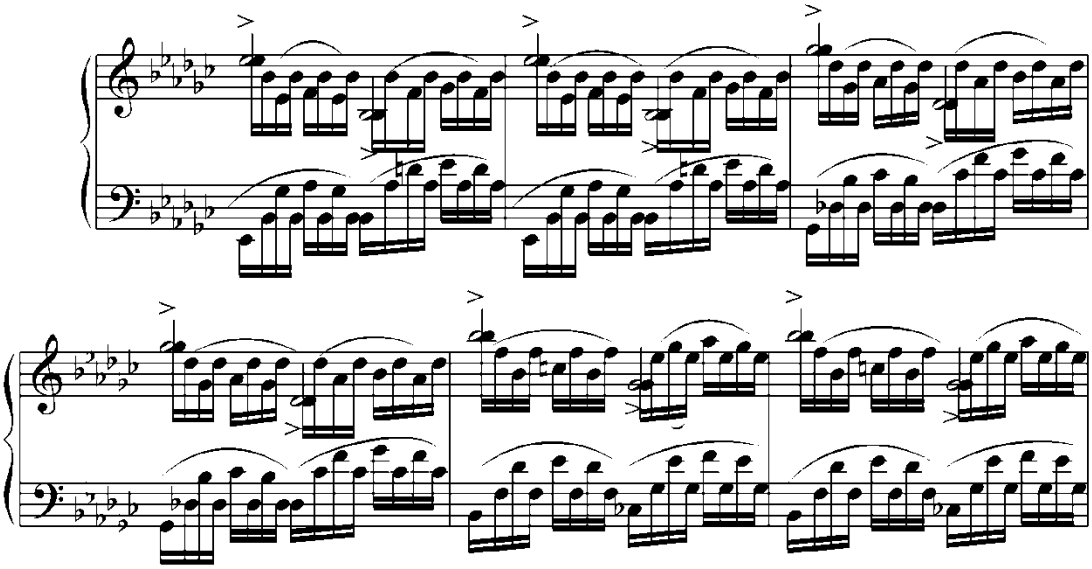
> ”Varias de las canciones en modo menor de Mendelssohn , dúos y coros de canciones cuentan con un movimiento tonal peculiar : un cambio repentino nos lleva a la importante relativa (sin una " modulación " propiamente dicha) , pero el tono menor que abrirá en breve vuelve igual de bruscamente (a través de su V) . Un examen más detallado de estas piezas sugiere que el compositor utiliza el excursus modo mayor como topos , cuyas asociaciones incluir las ideas de la despedida, vagar, y la distancia (este último tanto en el sentido geográfico y cronológico , de acuerdo con el cuasi - modal del cambio - por lo tanto igual de exótico y arcaica - personaje). Sugiero que este topos puede haber influido en la estructura tonal de al menos tres composiciones de Mendelssohn a gran escala , los cuales están estrechamente relacionados con las mismas ideas exóticos e históricos. En la Obertura Las Hébridas la relación entre el menor B primario y el secundario es Re mayor (para un movimiento en forma sonata) excepcionalmente iguales: en lugar de actuar como agudamente contrastantes áreas tonales , que casi aparecen como dos caras de una misma clave. El final del primer acto de la ópera inacabada , “Die Lorelei” , elabora el topos original de otra manera: el mi menor - sol mayor - principal núcleo se extiende en ambas direcciones, lo que resulta en una cadena de claves relacionadas con el tercero , lo que finalmente nos lleva de vuelta al nivel de apertura mi menor (ahora convertida en importante) . A la luz de este ejemplo la estructura tonal de la Sinfonía " Escocesa ", también se puede entender como surgiente de los mismos topos de canciones en miniatura.”[437]

Esta reflexión es clave para una serie de nuevas concepciones del trabajo de Mendelssohn con la tonalidad y pone en perspectiva la múscia del autor en obras “sin palabras” desde movimientos de Cuartetos de cuerdas hasta la música para piano concerniente a nuestro estudio. Este *Andante* tan relacionado con el de la sinfonia Escocesa, es una prubea del mismo con implicancias modales que son heredadas por Brhams, Wagner y sobre todo la escuela francesa desde Gounod a Ravel.



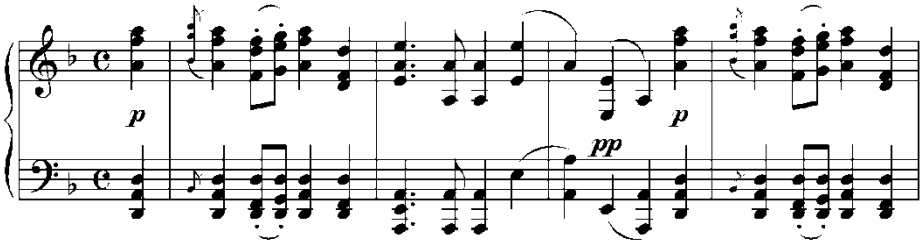
Ejemplo 314: Brahms, Intermezzo Op. 76[438]

[437] MIKUSI, Balázs. “Mendelssohn's "scottish" tonality?”.En *19th Century Music*, v.29 No.3, págs. 240-260. California, 2006. La traducción pertenece al Autor.
[438] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 315: Fauré, Nocturno Op. 36[439]

Pero tambien en la tímbrica casi espacial, que ya Mendelssohn sugiere, es un notable protagonista de la plasmación del foco sonoro, el estatismo y la idea de atemporalidad continuada desde Brahms en adelante como una propuesta distinta a la de Chopin y otros:

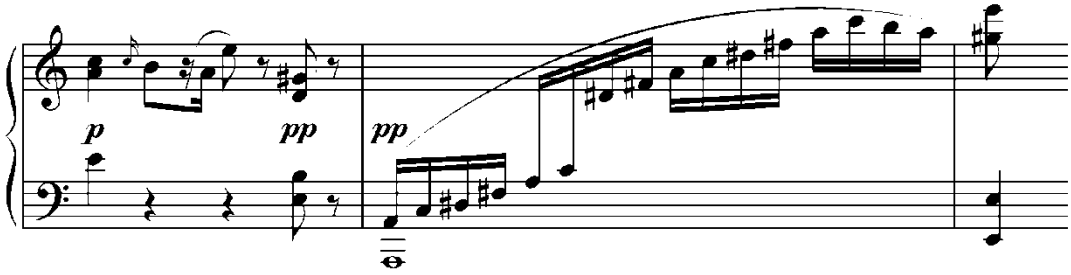


Ejemplo 316: Brahms, Balada Op. 10 N° 1[440]

Siguiendo en el análisi de la fantasía Op.16 N°1, un misterioso arpegio introduce al Allegro en la mayor. Anne Tylor se refería en su diario a que el arpegio significaba el aroma de los claveles que expelía su perfume, según el autor.
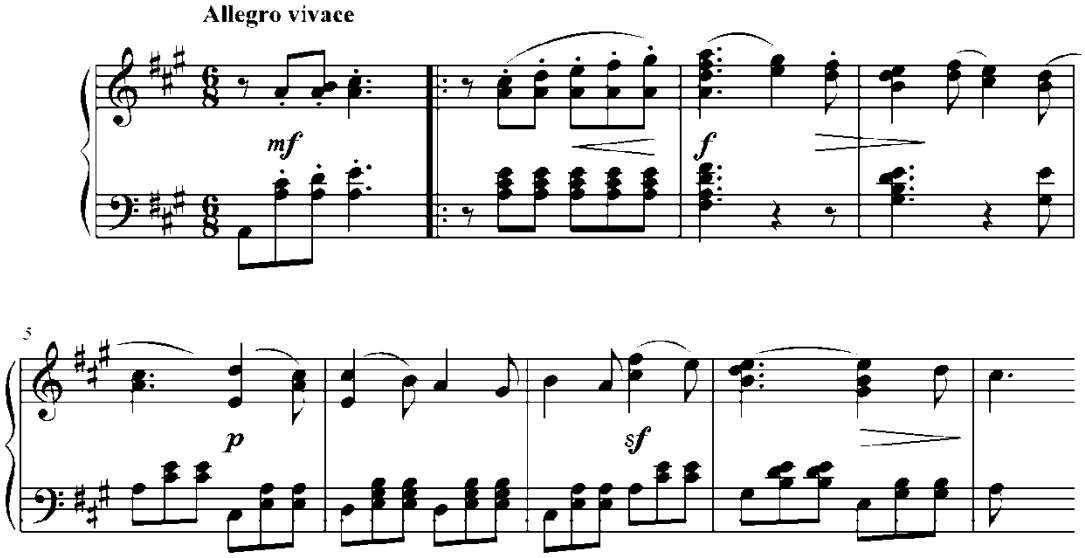
[439]Transcripción en Finale del Autor.
[440]Transcripción en Finale del Autor.

El arpegio dentro del contexto de las Fantasías en conjunto, puede ser tomado como rasgo improvisatorio característico del género y aún más, como evocación directa del clima céltico de la mitología de Ossian y sus cantos acompasados por el arpa; el gesto es elemento común de los Opp. 15, 16 y 28.



Ejem plo 317: Mendelssohn, Op. 16-1[441]

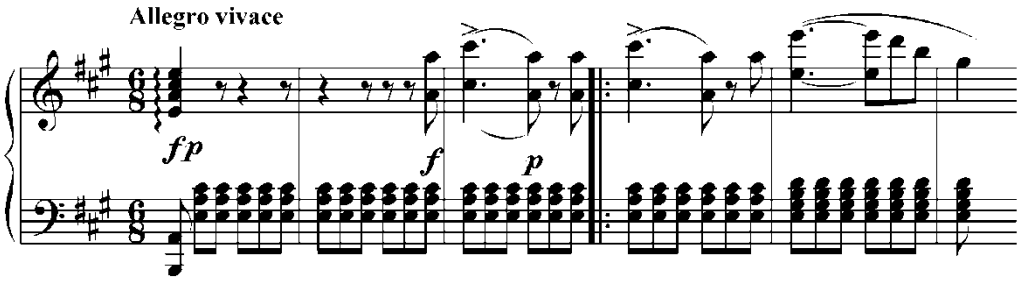
El allegro, en 6/8, un verdadero "Freundlische landschaft" (Paisaje risueño) en palabras de Schumaan; es un cambio total de escena, en un clima de serena alegría. Las flores que Felix tomó poéticamente de inspiración revelan aquí su aspecto primaveral.



Ejemplo 318: Mendelssohn, Op. 16-1[442]

[441]Transcripción en Finale del Autor.
[442]Transcripción en Finale del Autor.

En la topografía orquestal de Mendelssohn siempre la repetición de acordes rápidos son conferidos a los instrumentos de viento para dar esta sensación de alegría o exuberancia explicitada por la carga extramusical que el autor confiere desde sus títulos (la "llegada de la Primavera" en *Die erste Walpurgisnacht* , o el inicio de la Sinfonía Italiana, por ejemplo) de la misma manera que notamos en la escritura pinística:



Ejemplo 319: Mendelsoshn, Sinfonía en La mayor, Italiana Op.90[443]

Volviendo al aspecto estructural, notemos la unidad del Op.16 como ciclo romántico: el *incipit* del Allegro contiene los gérmenes temáticos de las dos piezas siguientes y tambien es transformación del inicio del *Andante*. Esto, como veremos, es el comienzo del concepto de ciclo de piezas para piano que Mendelssonhn, creemos, realizó en un sentido pre schumanniano

El siguiente cuadro indíca las relaciones temáticas directas de dos ideas generadoras en lo melódico, de todo el Opus 16:

1) Andante Op. 16 N°1; 2) Allegro Op.16 N° 1; 3) Op.16 N° 2; 4) Op.16 N°3:

[443]Transcripción en Finale del Autor.

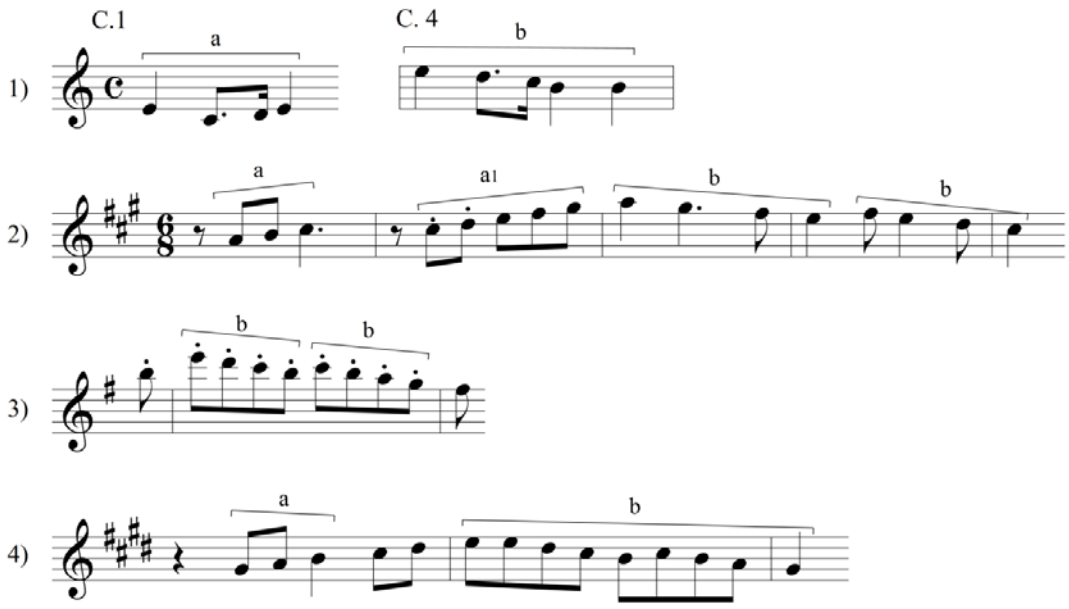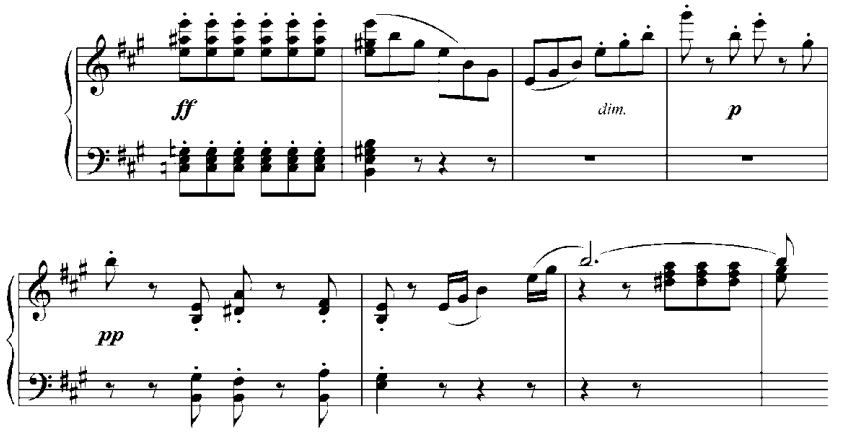


Gráfico 24: Relación temática entre las piezas del Op. 16
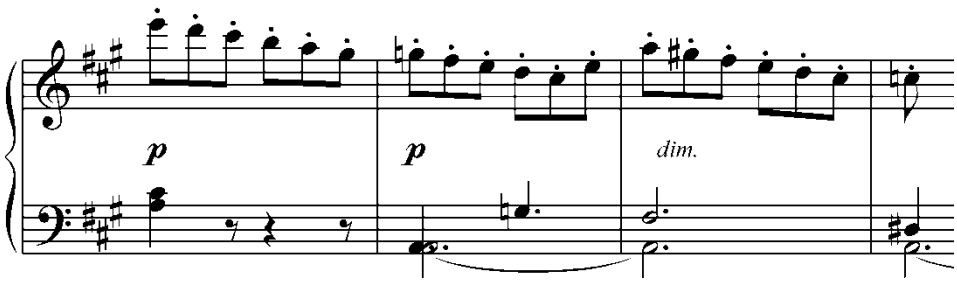
Volviendo al *allegro*, éste se estructura en forma sonata muy breve, que mantiene la delicadeza sonora unida al vigor rítmico y es la textura espaciada hacia los registros agudos y la situación en planos que evocan llmadas de trompas lejanas la responsable del hallzgo mendelssohniano de no dramatizar la sonata, sino de mantener una atmósfera continua, contrariando los valores clásicos de la misma. La segunda idea en Mi mayor es elocuente al respecto



Ejemplo320: Mendelssohn, Op. 16-1[444]

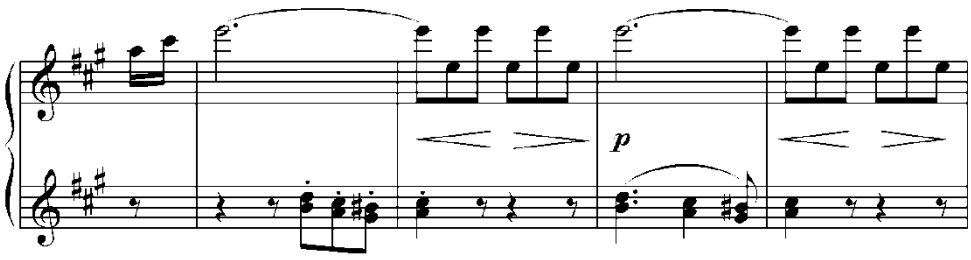
[444]Transcripción en Finale del Autor.

En tan condesada pieza, no están exentos los arrebatos armónicos. Además del psedo – modalismo indicado en el *andante,* el uso poético del acorde de sexta aumentada se percibe con claridad en este ejemplo donde la dinámica confiere aún otro elemnto expresivo netamente romántico. En el final de *Allegro* el descenso de corcheas en *staccato* anticipa el carácter ligero del movimiento siguiente, pero también demuestra la prescencia del cromatismo sobre pedal, en dinámicas tenues, como rasgo característico del autor:

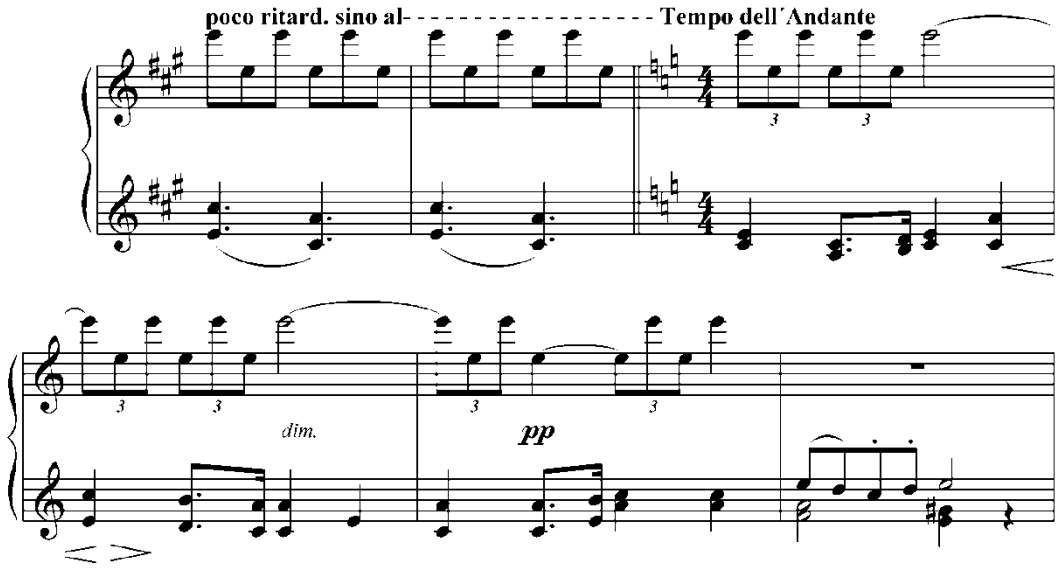


Ejemplo321: Mendelssohn, Op. 16-1[445]

La vuelta inesperada del *Andante*, implica el cambio de modo y se insinúa bajo puntos de pedal en el registro agudo, donde las llamadas del segundo tema se transforman en tresillos dando la sensación de una lejanía y, por su tesitura, más bien una sonoridad de tañido de arpas, bajo el cual la "balada " inicial reaparece.

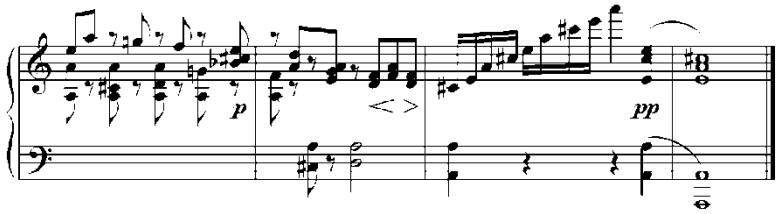


[445]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo322: Mendelssohn, Op. 16-1[446]

El *andante* a su vez cita la melodía del *allegro* brevemente, en un criterio circular: la altaoriginalidad de esta pieza también abarca lo formal. El cierre, luego de las citas de arpegios de la primera sección parece un recitado: otra idea de lo narrativo que inunda el mundo de las fantasías. En este caso la derivación se produce desde un refinamiento textural y melódico de la experiencia que de la inspiración bachiana realizó Mendelssohn en el cierre de la *Characterstuck* Op.7 N° 1:
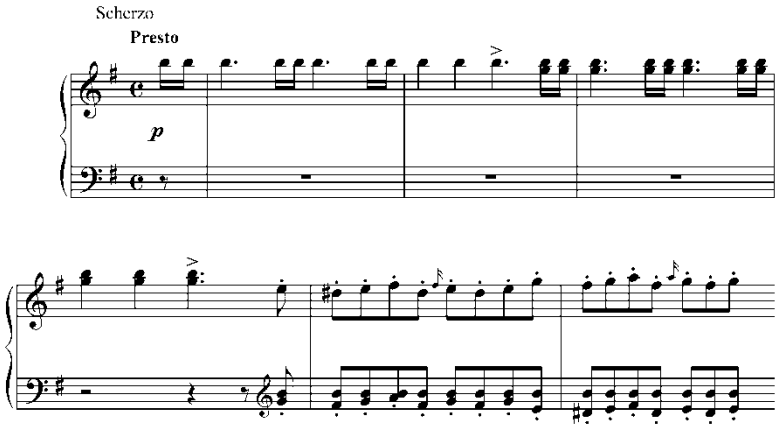


Ejemplo323: Mendelssohn, Op. 16-1[447]

El contratiempo no deja de revelar la presencia de una linea entrecortada de carácter recitado. Tanto el predominante uso del enlace plagal como la última cita del tópico de arpa son rasgos unívocos de la unidad de las Fantasías.

[446]Transcripción en Finale del Autor.
[447]Transcripción en Finale del Autor.

5.4.2.2.- *Scherzo: Presto*

Este explosivo y al vez delicado *Scherzo* de ritmo binario, muchas veces extractado como pieza independiente de la colección por los virtuosos, inspirado por las campanillas-trompetas de Honoria Taylor, es una pieza típica del autor que preanuncia la "Marcha de la hadas "en la música de *Sueño de una noche de verano* de 1843 (en la misma tonalidad de Mi menor).



Ejemplo 324: Mendelssohn, Op. 16-2[448]

Revelador es el hecho que el manuscrito de esta pieza esté iluminado con un dibujo del propio Mendelssohn de dichas flores en forma de trompetas tocadas por elfos en el *íncipit*.
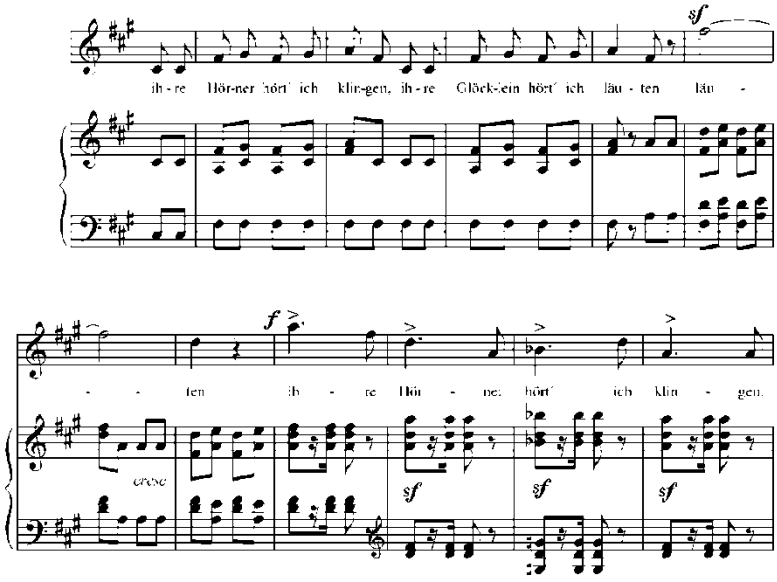
Pero mas revelador por su cercanía temporal resulta ser el lied *Neue Liebe* (Nuevo Amor) sobre texto de Heine.Su texto refeleja fielmente la inteción fantástica que el autor desliza en la carta explicativa sobre el Op.16 N° 2: los elfos y sus trompas apercen no sólo en el imaginario de Mendelssohn sinó en el del principal poeta de su época:

"En el bosque, alumbrado por la luna,
hace poco vi cabalgar a los elfos;
oí sonar sus cuernos de caza
y el tintineo de sus campanillas.
Sus blancos corceles llevaban dorados
cuernos de ciervo y volaban veloces;

[448]Transcripción en Finale del Autor.

parecía como si cisnes salvajes
surcaran el aire.
La reina me saludó sonriente,
sonriente al pasar a caballo.
¿Se refiere acaso a mi nuevo amor?
¿O significa la muerte?"
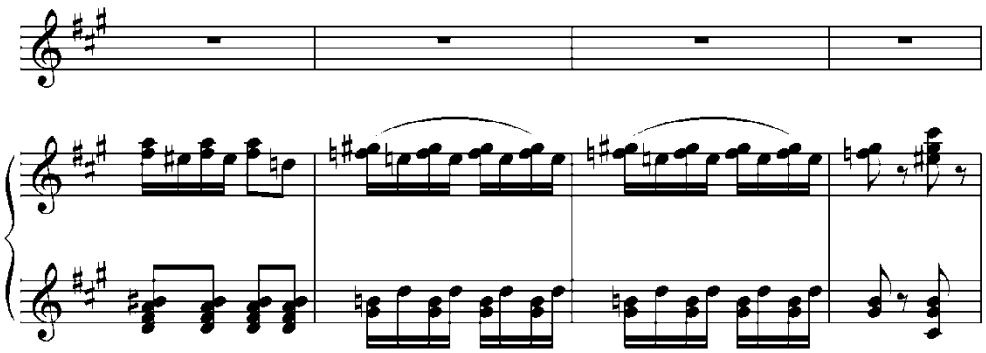
La música para este *Lied,* presenta la misma escritura marcial y aligerda al máximo por el constante matiz *pp* y la escritura predominante en el registro agudo. Apenas posterior en composición a esta Fantasia, nos ilumina sobre el aspecto feérico y diabólico combinados en Mendelssohn, que derivados del mundo del segundo acto del *Freischutz* weberiano encontró en él un cristalización formal y una condensación de elementos totalmente propia.



Ejemplo 325: Mendelssohn, *Neue Liebe* Op.19b N° 4[449]

El final del *Lied* propone una caracteistica detención en el acorde de sépima diminuída texturado en trémolo por semitonos en todas las voces a la manera propia del autor desde el *Scherzo* del *Octeto* Op, 20: la detención armónica, la baja intensidad sonora y la máxima velocidad rítmica generan un efécto de incertidumbre relacionada por el autor al mundo sobrenatural.

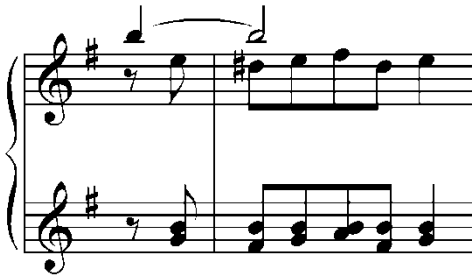
[449]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 326: Mendelssohn, *Neue Liebe* Op.19b N° 4[450]

Estos elementos subyacen en esta Fantasia / Scherzo de forma condensada y sin palabras; nuevamente el mundo literario y la imaginería visual preparan en la música para piano del autor el camino hacia las Romanzas sin palabras.

En forma sonata en miniatura introducido por una pequeña fanfarria, que imita la sonoridad de una orquesta de hadas: pizzicatos, notas tenidas de trompas, flautas ligeras, que toman aspecto estructurante de llamadas esterofónicas, siguiendo el plan de la primera Fantasía, pero en clave fantástica:
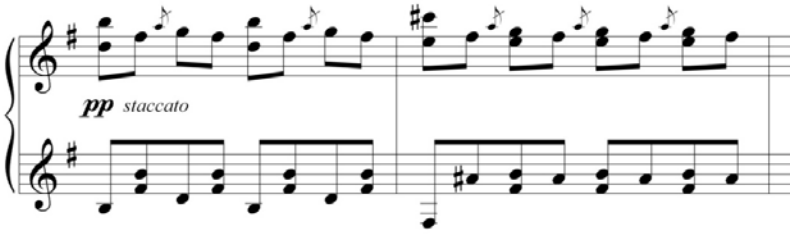


Ejemplo 327: Mendelssohn, Op. 16-2[451]

También en forma sonata brevísima y de un solo topos, el mundo feérico tan originalmente planteado en ésta y otras ocasiones por Mendelssohn se vale de una serie de ideas análogas, pero no iguales, que confieren una unidad de clima a una forma como la
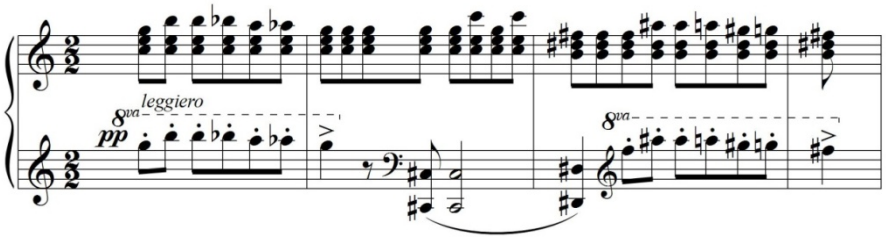
[450]Transcripción en Finale del Autor.
[451]Transcripción en Finale del Autor.

sonata, basada en el contraste, unidad inusitada, siguiendo los hallazgos personales desde el *Octeto* Op.20 o el *scherzo* de las Sonata Op.106.
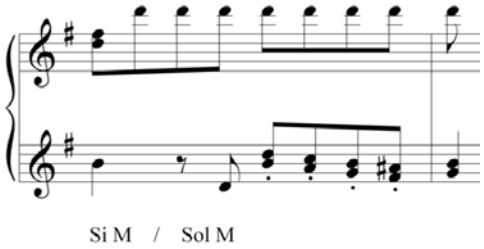


Ejemplo 328: Mendelssohn, Op. 16-2[452]

Aquí el elemento marcial en registro agudo y con mordaces apoyaturas es una nueva aportación al corpus de escritura feérica que subyace en todos los compositores pianísticos en el aspecto textural en situaciones similares



Ejemplo 328: Prokofiev, *Sugestión diabólica* Op. 4[453]

La incríble nocion de unidad de armonía estructurante se revela en detalles como la brusca yuxtaposición de mediantes sin modulación:

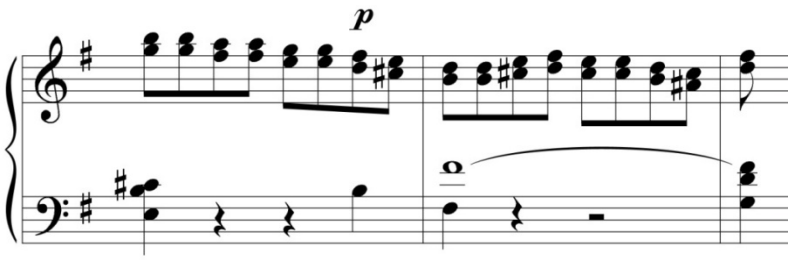


Ejemplo 330: Mendelssohn, Op. 16-2[454]

[452]Transcripción en Finale del Autor.
[453]Transcripción en Finale del Autor.
[454]Transcripción en Finale del Autor.

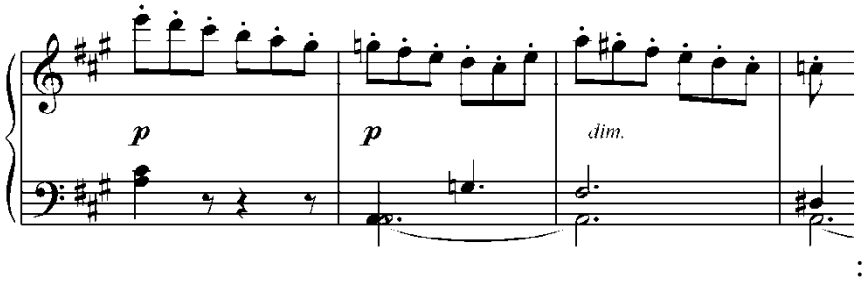
Al igual que en el andante de la primer pieza este rasgo evoca distancia y sorpresa, aquí dentro de un topo rítmico vivaz y, dentro de los criterios de escritura pianística de ela época, totalmente inusitado en la especialidad tímbrica.

Las llamadas de trompetas, ya desde este punto de vista netamente programático, siguiendo la carta mencionada del autor, aparecen en la *coda* de la exposición:



Ejemplo 331: Mendelssohn, Op. 16-2[455]
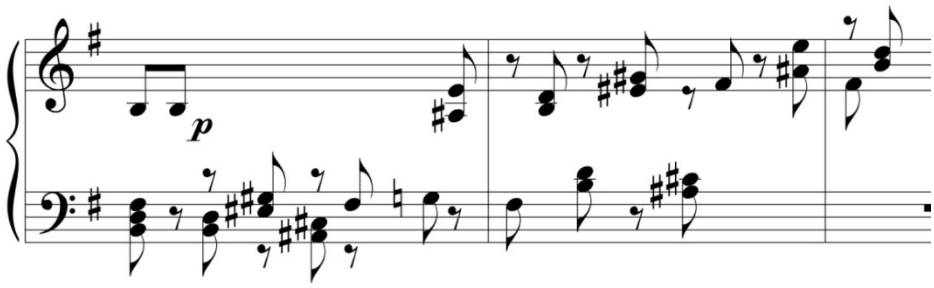
Nuevamente la unión cíclica con le primera de las piezas se hace evidente en el sector análogo de la misma:



Ejemplo 332: Mendelssohn, Op. 16- 1[456]
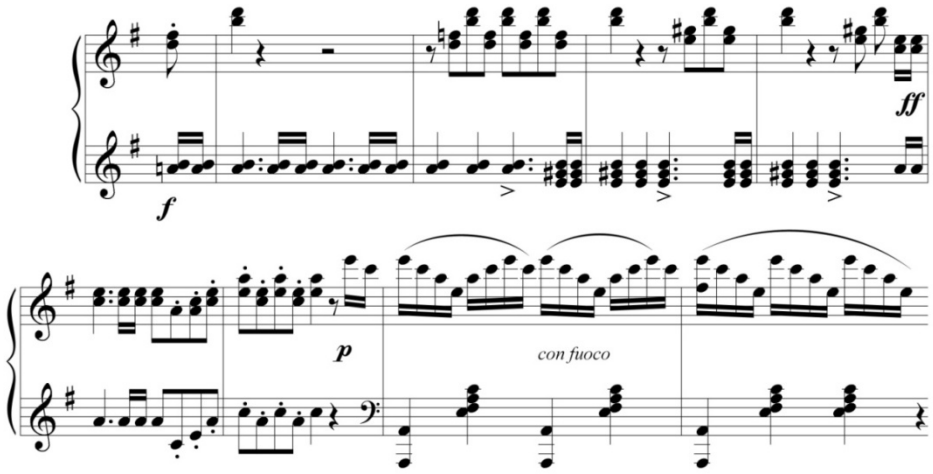
La sección conclusiva elabora la textura de cotratiempos en matiz *pp* pero por percusión de bicordios y acordes disminuídos que se derivan de la experiencia de la *Characterstuck* Op.7 N° 7.

[455]Transcripción en Finale del Autor.
[456]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 333: Mendelssohn, Op. 16-2[457]

El sector de desarrollo posee un acrecentaminto impactante de la dinámica: primero por diálogo del elemento de fanfarria y marcha superpuestos en el regitro agudo pero en diferente matiz, a la manera del desarrollo que Mendelssohn presenta en gran escala en las Oberturas, todas por expresión de ideas poemáticas donde domina la inspiración fantástica, paisajística o narrativa:
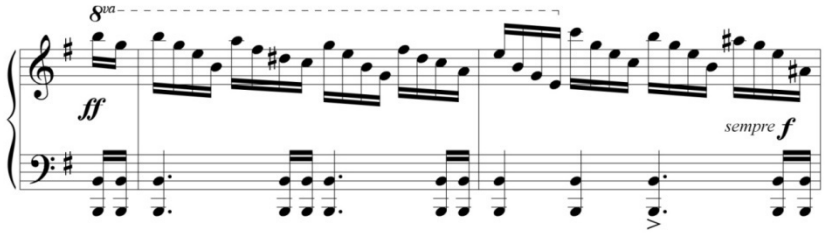


Ejemplo 334: Mendelssohn, Op. 16-2[458]

Luego, los arpegios que aprecen se relacinan de alguna manera con los poéticos arpegios lentos del andante del Op.16 N° 1, y aqui son presentados como tumultuoso arrebato paroxístico; pero mas allá del gesto, contienen no sólo el gérmen de la fanfarria en

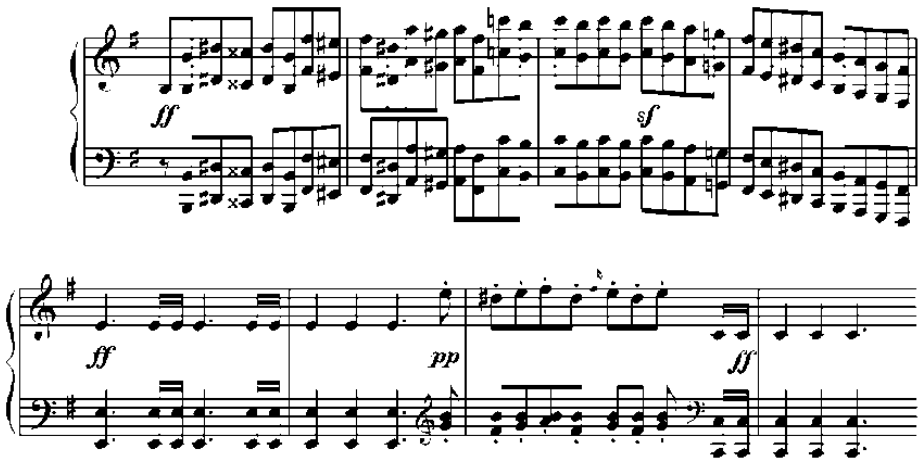
[457]Transcripción en Finale del Autor.
[458]Transcripción en Finale del Autor.

cada anacrusa, sino que ésta se retextura en el registro grave a manera de los timbales de la orquesta: de esta forma, la idea de estructura por densidades que la obra orquestal de Mendelssohn tambien en reducido formato se presenta aquí:
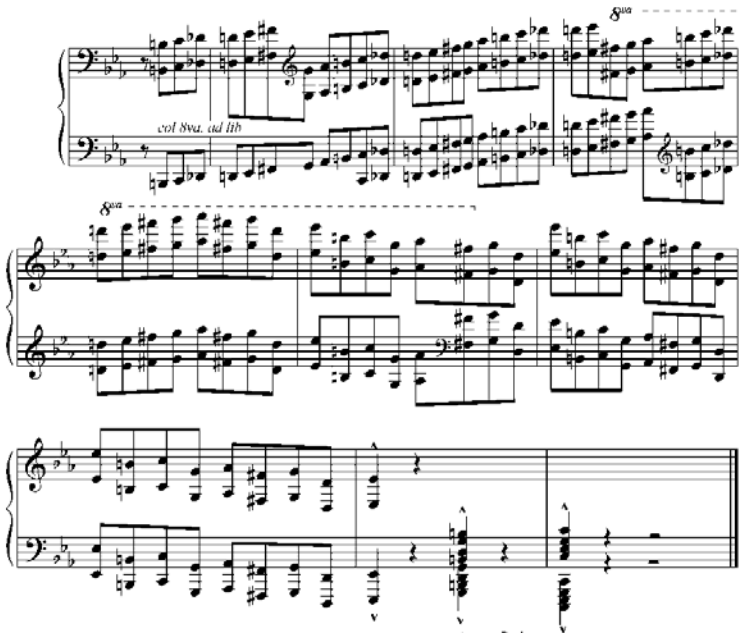


Ejemplo 335: Mendelssohn, Op. 16-2[459]

El virtusismo de arpegios y octavas se centraliza en todo este sector: su germen no ha sido el virtusismo *per se*, sino una elaboración a partir de ideas rítmicas scherzantes, derivadas de una personal translación del mundo feérico evocado. El virtusismo explosivo adquiere desde la delicadeza inicial ribetes macabros (percusión dela figura inicial, contraste brusco entre *pp* y *ff*) insospechados con herederos como Liszt, Rachmaninov o Prokofiev
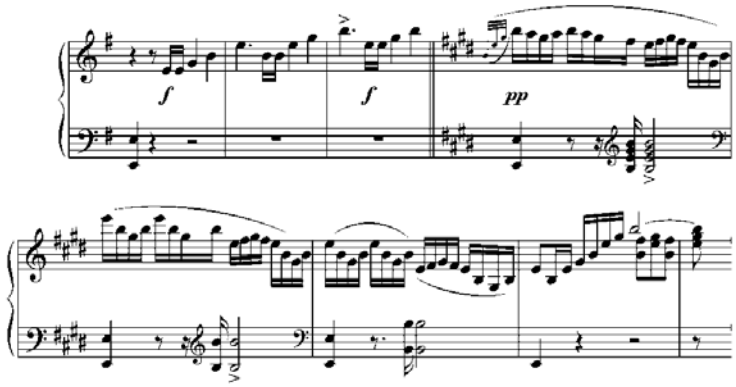


Ejemplo 336: Mendelssohn, Op. 16-2[460]

[459]Transcripción en Finale del Autor.
[460]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 337: Liszt, *Anees de Pelerinage-Orage* (1855)[461]

La conclusión proviene, resplandece, por una centellante escala descendente de Mi mayor bajo la cual se oyen las llamadas lejanas de trompetas.



Ejemplo 338: Mendelssohn, Op. 16-2[462]

El cambio repentino de modo como efecto de luz inesperado revala la relación con el Op.7 N° 7 en situación inversa. Notemos cómo la cinta de semicorcheas descendentes por un lado relaciona de nuevo con el ejemplo de la *coda* del allegro de la primera pieza, y por otro une con el inicio en la misma figuración y tonalidad pieza conlusiva.

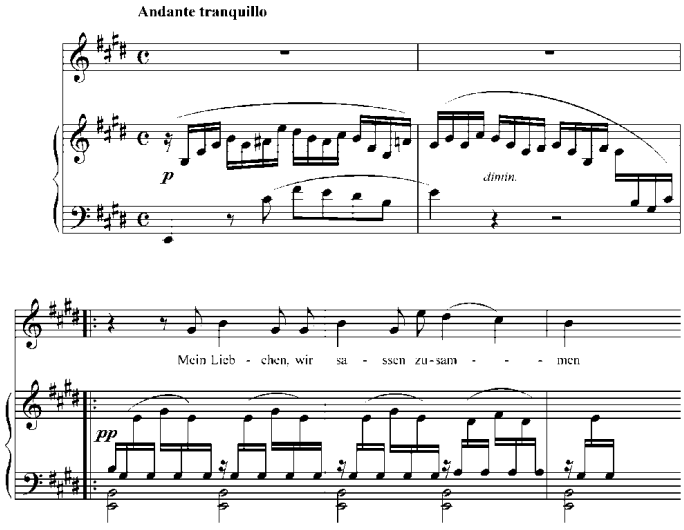
[461]Transcripción en Finale del Autor.
[462]Transcripción en Finale del Autor.

En menos de tres minutos de duración, el cúmulo de información de este momento mendelssohniano le ha valido las líneas del poeta Yann Walcker:

Ami des farfadets,
des lutins domestiques
des fées, des feux follets.
et dês miriors magiques

5.4.2.3.- *Andante*

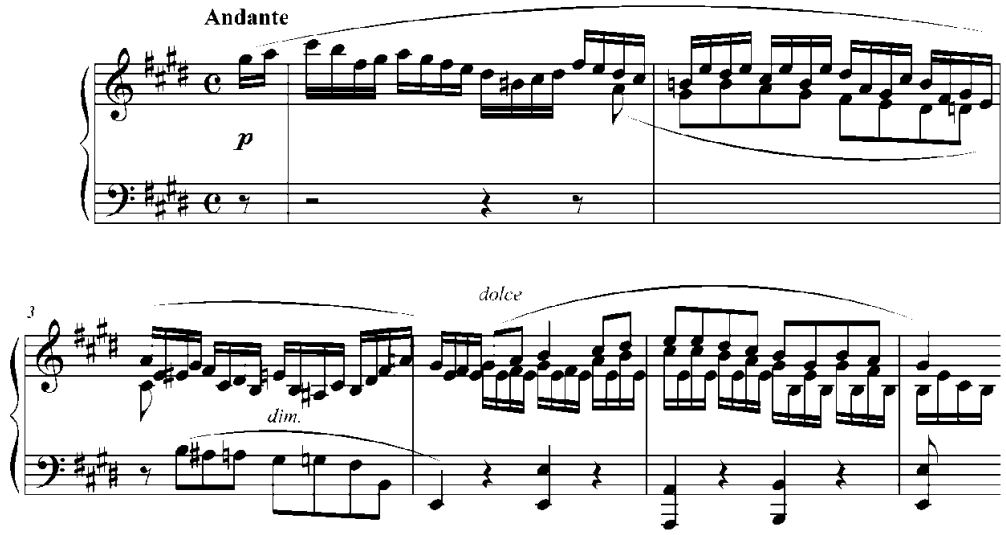
Esta hermosa pieza, casi un *Abchied* (despedida) dedicado a Susan Taylor, inspirado en el devenir del arroyo de la campiña galesa y predilecto del autor, es un cuadro musical a la Constable (el famoso paisajista inglés), que se inicia con la misma idea descendente que cerraba el *Scherzo*, pero ahora en pulsación más lenta. Toda la pieza exhala una elegante simplicidad y expresiva poesía. El murmullo del agua es dado por un flujo regular de sonidos sobre el cual se desarrolla una lírica melodía cercana al mundo de las Romanzas sin palabras del autor. Es que en realidad, Mendelssohn fue quizás el primero de los especialistas en 'marinas musicales: en el mundo de *Lied* presenta una analogía clara con *Auf den Wasser* (Sobre las aguas) compuesto en la misma tonalidad de Mi mayor, donde el fluír de las semicorchas a *tempo* moderado y constante, más la delicada textura con espaciados pedales armónicos plasman la idea del suave fluir del arroyo.



Ejemplo 398: Mendelssohn, *Auf den Wasser*[463]

[463]Transcripción en Finale del Autor.

La similitud y el titulo en el manuscrito que reza *"Am Bache"* ("En el arroyo") son traducidos con una pericia textural pero tambien polifónica personal:



Ejemplo 340: Mendelssohn, Op. 16-3[464]

Desde aquí el camino tonal hacia la dominante, parece resumir los aspectos armónicos antes descriptos en las otras dos piezas, en una continuidad rítmica uniforme:

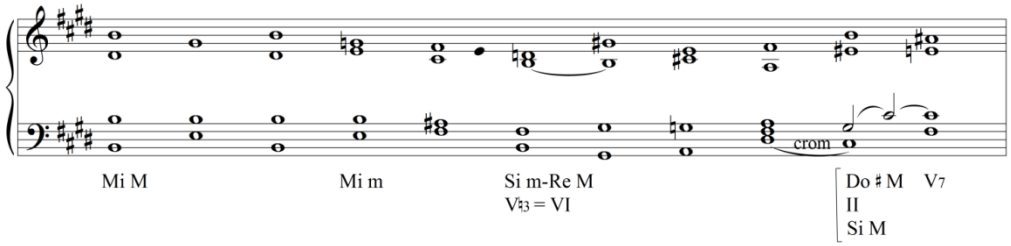
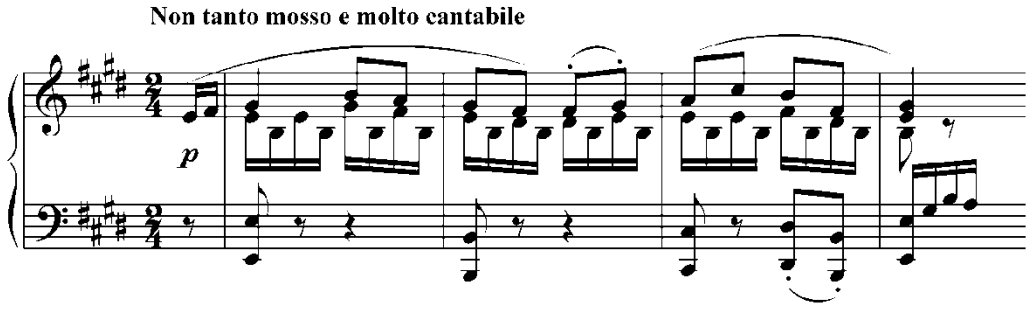


Gráfico 25: Camino armónico

La forma también, como en los otros números del Op.16, se acerca, aunque más libremente, a la idea de Sonata con una segunda melodía expresiva que Cooper define como apropiación de *bel canto* a la poética del autor y que como tal presenta alargamientos a base de figuras simetrícas sin adornos: en ese setido, una de las más bellas del autor.

Rosen remarca la dependencia de ideas Beethovenianas tardías, donde el maestre de Bonn se acercó al *Lied*, dentro del marco de la Sonata:
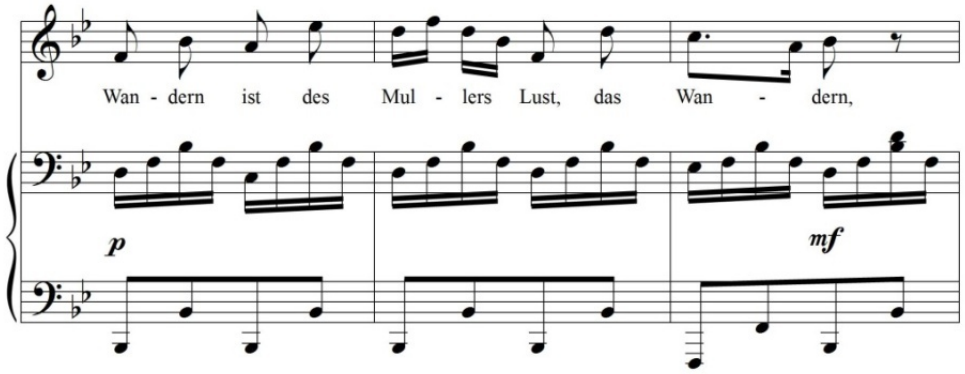
[464]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 341: Beethoven, Sonata Op. 90- 2° movimiento[465]
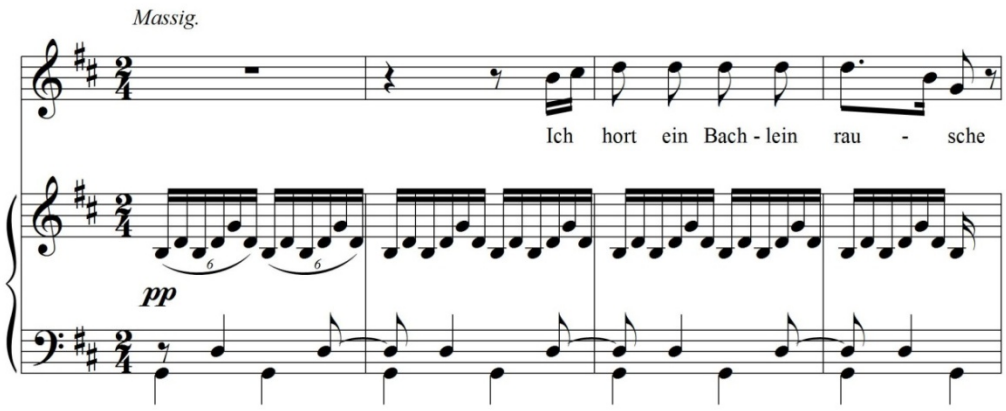
En el centro de la composición, la modulación a M i menor y un sorprendente juego de seisillos *pianissimo* en la mano derecha sobre lentas octavas (como gotas de agua en el sentito de las futuras experiencias de Debussy) en el registro grave parecen iluminar aún más la idea acuática de la inspiración, de manera casi impresionista.

Es evidente que la imaginería despelgada en las visiones del arroyo en el ciclo "La bella Molinera" Op.25 de Schubert marcaron un camino que Di Benedetto no duda en remarcar:
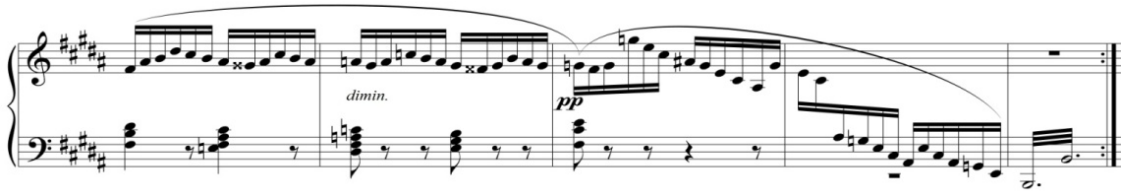


Ejemplo 342: Schubert, Das Wandern Op. 25 N° 1 (1823)[466]

[465]Transcripción en Finale del Autor.
[466]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 343: Schubert, *Wohin*, Op. 25 N° 2 (1823)[467]
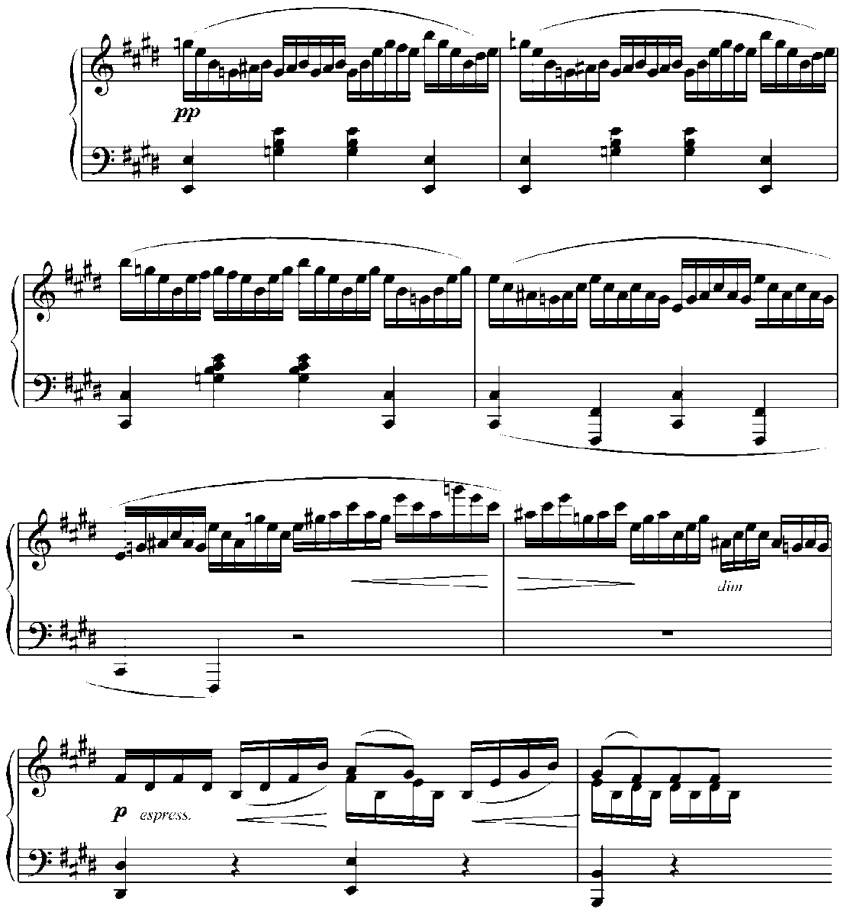
Ya en 1825, Mendlesohn apropió estas tendencias en su *Lied* "La Cascada"



Ejemplo 344: Mendelssohn, *Die Wasserfall* (1825)[468]

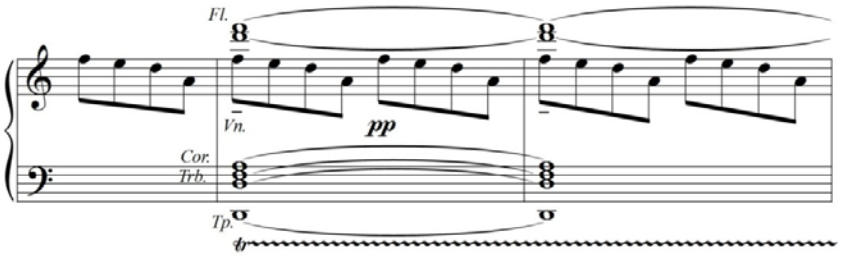
Pero aquí se une con mayor delicadeza por relación motivica y contrapuntñistica, confieriento un corte netamente personal y apareciendo esta figuración como elemento de unión y recuerdo en todo este ciclo Op.16. Asi encontramos que la arpegiación, como arpa céltica del primer número, y la turbulencia de los arpegios del segundo se transforman aquí en su especialidad pintoresca: la reminiscencia del agua.

[467]Transcripción en Finale del Autor.
[468]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 345: Mendelssohn, Op. 16-3[469]

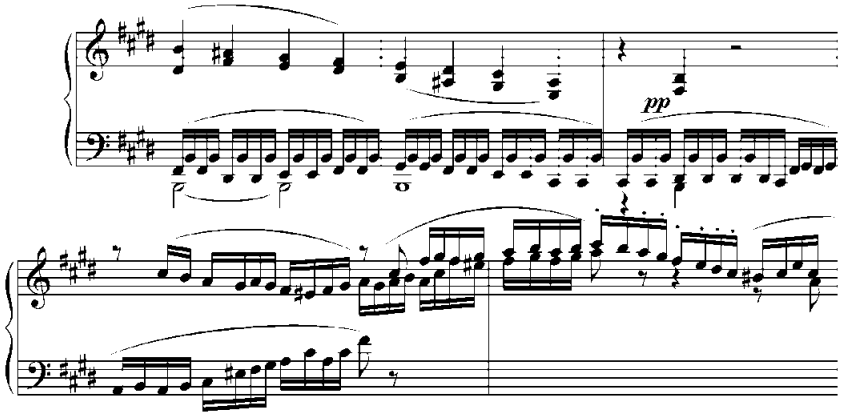
Esta registración espacializada es evocadora de momentos orquestales como *Mar calmo* y *feliz viaje* (Op.27- 1828) o *Las Hebridas* (1830-32



Ejemplo 346: Mendelssohn, *Mar calmo y feliz viaje*, Op. 27 (1828)[470]

[469]Transcripción en Finale del Autor.
[470]Transcripción en Finale del Autor.

Luego, como en el *Lied Auf den Wasser*, la polifonía se encarga nuevamente de retomar la idea inicial saliendo de la hondura del estanque para volver al arroyo, esta vez en un entramado de dirección ascendente delicadísimo en todos los aspectos sonoros y etructurales. Bellaige refiere este momento como a un "bello recodo en el trascurrir del arroyuelo":



Ejemplo 347: Mendelssohn, Op. 16-3[471]

Se reexponen las ideas melódicas de inicio en función de que el desarrollo resulta ser 'clima sonoro' idea que será expandida en la Fantasía Op.28.

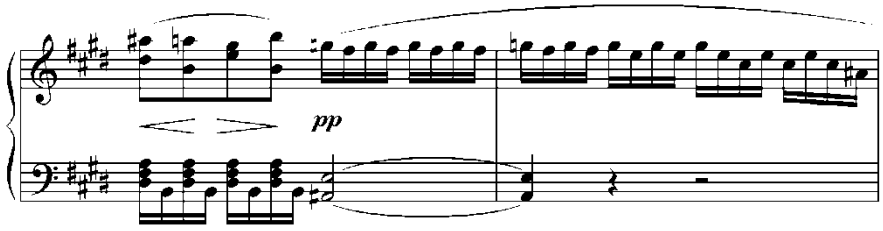
En esta reexposición el segundo tema *belcantista* cambia de aspecto alargándose por ascenso permanete de la linea melódica; el recurso de estiramiento melódico descripto para esta idea en la sección de la exposición se expande extraordinariamente y otra vez relaciones modales de superficie afloran con total claridad (Si mayor- Do sostenido menor – Sol sostenido menor – Mi mayor)
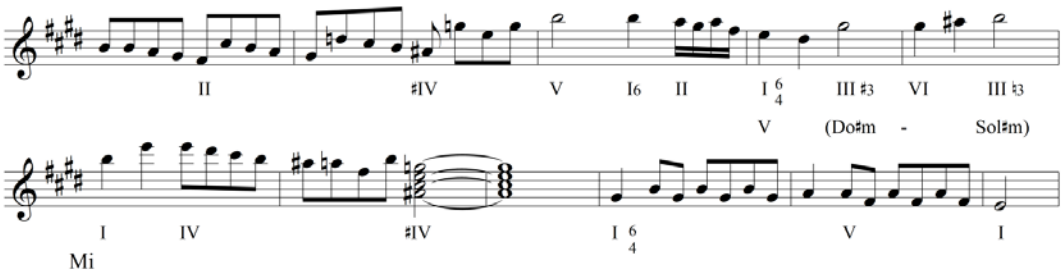


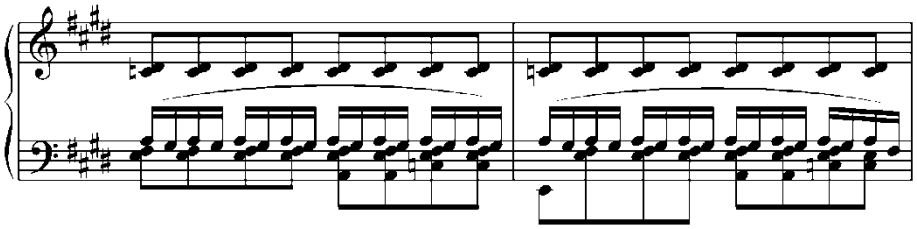
Gráfico 26: Recorrido armónico

[471]Transcripción en Finale del Autor.

Los ascensos melódicos se ven entrcortados bruscamente por yuxtaposiciones tímbricas de semicorcheas que con bordaduras detienene el discurso en acordes disonantes (cuarto ascendido), anticipando, una vez más, la inmovilidad- movil de las relaciones de armonía y movimientos ondulantes del impresionismo:



Ejemplo 348: Mendelssohn, Op. 16-3[472]



Ejemplo 349: Mendelssohn, Op. 16-3[473]

El ciclo completo termina en la extinsión sonora paulatina reflejando la influencia que el *finale* de la sonata Op. 106 dejó en el autor.

Estos elemntos y los otros mencionados, hacen del Op. 16 una obra de pirmer rango en todo el corpus mendelssohniano, lo cual como vemos, es aplicable a las Fantasías en general.

5.4.3.-Fantasía en Fa sostenido menor Op.28 “Sonata Escocesa”

Esta obra tuvo una gestación más lenta que la de otras obras para piano de Mendelssohn. Los primeros datos sobre su existencia son revelados en una carta de Fanny a

[472]Transcripción en Finale del Autor.
[473]Transcripción en Finale del Autor.

Karl Kligemann en la cual se muestra particularmente fascinada por “la temática inicial de la nueva sonata escocesa” de Mendelssohn. Esta carta es de fines de 1828.

Por ello, al menos en lo que se refiere al primer movimiento, comenzó a ser ideado antes del viaje a Escocia y no después, como se ha sugerido por el título de la obra. Aún así, durante el periplo, en 1829, Kligemann escribe a la misma Fanny diciendo que la obra aún no estaba terminada y Mendelssohn se refiere a ella como *Sonata Escocesa* recién en junio de 1830 en una carta desde Weimar a la familia, cuando ya se encontraba en el viaje a Italia con las palabras: “toqué las piezas galesas y la sonata escocesa para Goethe”, con lo cual al menos en una primera versión, la obra estaba concluida en junio de 1830. No obstante, la publicación de la obra se llevaría a cabo en la revisión que Mendelssohn realizó en los primeros meses de 1833, titulándola *Fantasía* y quitando de la edición el subtítulo *Sonata escocesa*, que era el título original que aún conserva el manuscrito.

La obra fue dedicada a Ignacio Moscheles. Esta dedicatoria al insigne pianista, compositor y maestro de Mendelssohn es evidencia de que el compositor tenía plena conciencia del valor y la importancia de esta pieza. El cambio de nombre –de sonata a fantasía- es uno de los puntos más álgidos del planteo de la obra, pero no es ajeno al Romanticismo (recordemos que el propio Schumann planteó la Fantasía en Do mayor Op. 17 como sonata, para luego elegir el título fantasía, así como el *Carnaval de Viena* fue llamado primero *Gran sonata romántica* para luego ser cambiado de nombre). Sobre estas cuestiones nos extenderemos durante el análisis de la obra.

La extraordinariamente lenta elaboración de esta obra de no más de quince minutos pero de denso contenido musical revela la dificultad que tuvo Mendelssohn en considerar a esta sonata una digna sucesora de las obras de Beethoven y, por otra parte, plantear un contenido extra musical, evidente en su título, hecho no formulado en las dos sonatas previas en Mi mayor y Si bemol mayor.

La *Sonata escocesa* lleva su título –hoy usado como subtítulo- plenamente justificado y de hecho, que Mendelssohn haya comenzado a trabajar en ella antes del viaje a Escocia, para nosotros no le quita nada del sabor de la imaginería escocesa que la obra evidentemente posee. No olvidemos que, además, ya el año anterior Mendelssohn había trabajado en la *Fantasía sobre la canción irlandesa* Op.15, donde había elaborado una

topología característica de lo que para el compositor significaba el mundo céltico en general, como una visión de lo no europeo, lo puro y no civilizado, hecho que compartió con muchísimos contemporáneos, pintores, escritores y músicos.

Esta obra en particular se revela como una creación tan importante como lo es en la música orquestal la obertura *Mar calmo y feliz viaje* de 1828, donde la presencia de Goethe es muy fuerte. Aquí, en la *Sonata escocesa*, el influjo del mundo ossiánico que Macpherson plasmó en la saga de Fingal, aparece expuesto con pocas inhibiciones por parte de Mendelssohn, con una cantidad de información que para la época era novedosa y que el propio compositor en su imaginería nórdica estaba creando. Es normal que esta creación haya partido de su instrumento personal: el piano, y que haya pasado a la orquesta en la obertura *Las Hébridas* de 1830-32 y luego a la *Sinfonía escocesa*, concluida en 1842, para retornar en el *Aria de concierto* de fines de 1846.

Haciendo un repaso sistemático de las obras en las que tenemos la presencia de lo que Mikuzi llama “Mendelssohn y la tonalidad escocesa” se incluye: la totalidad de las fantasías para piano (la *Fantasía sobre la canción irlandesa*, las Tres fantasías o caprichosOp. 16 y la Fantasía en Fa sostenido menor, la *Sonata escocesa*, que en este momento tratamos), tres obras de gran envergadura con orquesta (la obertura *Las Hébridas*, la Sinfonía Nº 3 y el *Aria de concierto* mencionada) y una serie de canciones basadas en temática folk, entre las que podemos citar la *Canción de otoño* Op. 9 Nº 5, el *Canto de invierno* Op. 19 Nº 3, sobre el folklore sueco, el primero de los tres dúos llamados *Volkslieder* de 1840, la *Romanza sin palabras* Op. 53 Nº 5, llamada *Volkslied*, el *Duetto* para dos voces femeninas Op. 65 Nº 5 y un largo etcétera de piezas breves.

En todoa ellas encontramos una serie de constantes musicales en los aspectos tímbricos, interválicos, rítmicos y texturales que básicamente emanan de la imaginería mendelssohniana tomada de la pasión que Mendelssohn sintió por la literatura ossiánica. La misma, proveyó a Mendelssohn de imágenes previas a su ansiado viaje a Escocia, las que luego del mismo se transformaron en un recuerdo permanente que lo obsesionó de una manera constante en su vida. “Los lejanos parajes”,o “ el áspero viaje escocés” (carta del 8 de junio de 1831, desde Italia) como él los llamaba, eran la contra cara del otro polo de atracción fuerte que era la luz de Italia, el cielo azul de Italia, la eterna alegría de Italia, al

decir del propio compositor. Las poesías ossiánicas, que causaron un furor enorme en Europa; desde *tableaux vivant* hasta óperas completas como *La caverna* de Lesseur, pinturas famosas como "*El sueño de Ossian"* de Ingres o "Ossian évoque les fantômes au son la harpe sur les bords du Lora" de Gerard hasta *Lieder* –los *Lieder* de Schubert sobre textos de Ossian que se publicaron en 1830- y continuará llegando incluso a Brahms, adquieren relevancia en Mendelssohn, su intérprete más refinado, en esta serie de obras que acabamos de mencionar.

Para Mendelssohn, Escocia, las islas del Atlántico Norte, no serán solamente un lugar geográfico, sino estarán relacionadas a esta saga y luego del conocimiento de las *highlands*, de las recorridas por los castillos escoceses, del conocimiento de la historia escocesa, se nutrirán y se llenarán de imágenes referentes al pasado más reciente de Escocia: la historia de Mary Stuart y las novelas de Walter Scott. Pero en principio, Ossian fue el elemento que desató en Mendelssohn esta verdadera imaginación que se tradujo en lo sonoro.

Los elementos que se aparecían en la saga tenían por un lado el corte puramente descriptivo y por otro el corte épico. Los dos atraían poderosamente la atención del compositor y se interrelacionaban. En primer lugar, el personaje de Ossian, el antiguo bardo escocés que cantaba las luchas de los antiguos guerreros pobladores de Escocia contra la invasión romana con su arpa, y que tenía visiones de ensueño proféticas y podía invocar a los espíritus. El canto de Ossian es representado desde Mendelssohn a Brahms por la aparición del arpa, fácilmente imitada en el piano por la arpegiación ascendente y descendente. Por otra parte, el carácter popular de Ossian como representante de un pueblo antiguo encuentra eco en Mendelssohn con la aparición de una melódica basada en figuras de pentatonía y de reporte melódico simple, sin hacer uso extensivo de modulación, muchas veces sostenida por las quintas vacías, que aluden a la vieja *bagpipe* escocesa. El personaje del guerrero, en sus cabalgatas por las tierras altas y bajas de Escocia, con sus paisajes desolados, poblados de ciervos, hacen aparecer a veces en Mendelssohn ritmos de 6/8, a manera de cabalgata, de un incesante recorrer. El lado femenino está representado por personajes como Vinvela, la eterna enamorada de Shilrico que espera en Escocia y muere cuando escucha que el ejército fue derrotado y vaga luego como un espíritu blanco entre los pantanos de los lagos de Escocia, que aparece los mediodías, mientras Shilrico había

sobrevivido como único salvado de una batalla; en Mendelssohn se traduce con música que se dulcifica en las tonalidades mayores o en melodías en terceras como dúos de voces femeninas o en apariciones espectrales.

Aún más que el carácter épico, que adquiere mayor relevancia en las obras orquestales, es el contorno paisajístico que al mismo tiempo es estado anímico en la obra de Macpeherson el que deslumbró al joven compositor. Las visiones del amplio Atlántico Norte, un océano abierto sometido a tormentas frecuentes con olas potentísimas, la gruta de Fingal, donde se escondían los guerreros –lugar mítico que Mendelssohn visitó personalmente y plasmó en su obra maestra sinfónica *Las Hébridas*, los desolados parajes que permitían al compositor una meditación sobre la soledad humana en sí, el infinito perderse en la lontananza de los montes escoceses cubiertos de bruma, la sensación de la lejanía inaferrable, están presentes en la poesía de Macpherson a Mendelssohn lo impresionaron de una forma que, para gozo nuestro, fue de alta imaginación.

Los instrumentos invocados, además del arpa, recorren a las sonoridades de *bagpipes*, de trompas de cacerías lejanas, de antiguas danzas y particularmente, como marca Karlheiz Köler, la presencia del mar como una fuente de energía que podía mostrar los dos extremos a los que Goethe hacía tanta referencia en cuanto al estado humano de la quietud y el absoluto movimiento: dos elementos que Mendelssohn obsesivamente trató en obras de esta época y que en la *Sonata escocesa* están plasmados de una forma admirable.

El paroxismo rítmico derivado de las cabalgatas nocturnas, feroces, que describe Ossian, de los sobrevivientes o de las hordas de tropas, encuentra en Mendelssohn una representación rítmica salvaje que alcanzará su punto máximo en el final de la *Sinfonía escocesa*. Por último, una cuestión hímnica, a la que Mendelssohn se refirió al hablar del final de esta sinfonía: es un coro masculino, no es un himno triunfal; aparece también representado en todas las obras de inspiración ossiánica.

El punto más importante es que Ossian aparece como el evocador de todo este mundo; un mundo que aparecía como en el cuadro famoso de Ingres entre tinieblas, en una realidad doble, donde se mezcla todo en una bruma que surge de las palabras del propio poeta y emanan un mundo tan propio que Mendelssohn jamás mezcló con otros tópicos; siempre lo mantuvo como una esencia propia.

Así nace la *Sonata escocesa*, una obra que surge, en nuestra opinión, de la imaginería previa al viaje, embebida de las lecturas de Ossian y Walter Scott, y que se elabora por la experiencia de ese sueño que el compositor realiza en su periplo por las tierras altas de Escocia y por las islas Hébridas y que interpreta públicamente por primera vez frente a Goethe, en su último encuentro con el gran escritor.

Esta *Fantasía,* como reza en la publicación final, tiene una posición intermedia entre las sonatas y las fantasías Op. 15 u Op. 16. En realidad se trata de una sonata hecha y derecha; el primer movimiento y el último son sonatas, pero en el primero la sonata está trabajada con una libertad tal, con escaso trabajo de material temático, que Mendelssohn no osó utilizar el término beethoveniano para una obra así. Por otra parte, el primer movimiento, básicamente un *andante,* el segundo, una pieza en forma ternaria y el final, una forma sonata plenamente constituida, hacen recordar el modelo de la *Sonata quasi una fantasia* Op. 27 Nº 2 (la sonata *Claro de luna*). La resemblanza, que tiene estos puntos en común, vuelve a ser puramente externa; podemos encontrar un nexo en cuanto a la movilidad, podemos encontrar que el *presto finale* tiene un tipo de agitación que emana de la sonata de Beethoven, pero la obra no tiene ningún rasgo beethoveniano real. Es una obra en la cual los influjos beethovenianos son profundos, son los que tienen que ver con un trabajo cíclicos, que en esta obra están presentes tanto como en las dos sonatas previas pero más velados, más por trabajo de derivación.

Finalmente, creemos que el título *Fantasía* es correcto. Pero es una *Fantasía* en el sentido de una gran fantasía romántica. Es una obra que como fantasía merece figurar junto a obras como la Fantasía Op. 15, *Wanderer*, de Schubert, la Fantasía en Fa menor de Chopin, o la Fantasía Op. 17 de Schumann; sin entrar en comparaciones, porque las cuatro obras persiguen fines completamente distintos, las cuatro comparten un elemento formal, narrativo y filosófico profundo que las aúna, separándolas del concepto de fantasía brillante sobre temas de ópera que inundaban la época.

Con todos los elementos que hemos mencionado, la Fantasía en Fa sostenido menor, *Sonata escocesa,* traduce sonoridades maravillosas, una escritura pianística muy depurada, con efectos tormentosos orquestales. Esto ha sido advertido por varios comentaristas. Por ejemplo, Philip Radcliffe apunta que la tonalidad de Fa sostenido menor parece haber

estimulado a Mendelssohn a un alto nivel de intensidad. También Todd la considera una de las obras de primer orden entre las obras de Mendelssohn para piano, lo mismo que Friskin, en su obra *La música para piano* de 1952. Harold Schonberg, en *Los grandes compositores* la apunta en 1980 como una "obra magnífica que vuelve a estar en el repertorio."

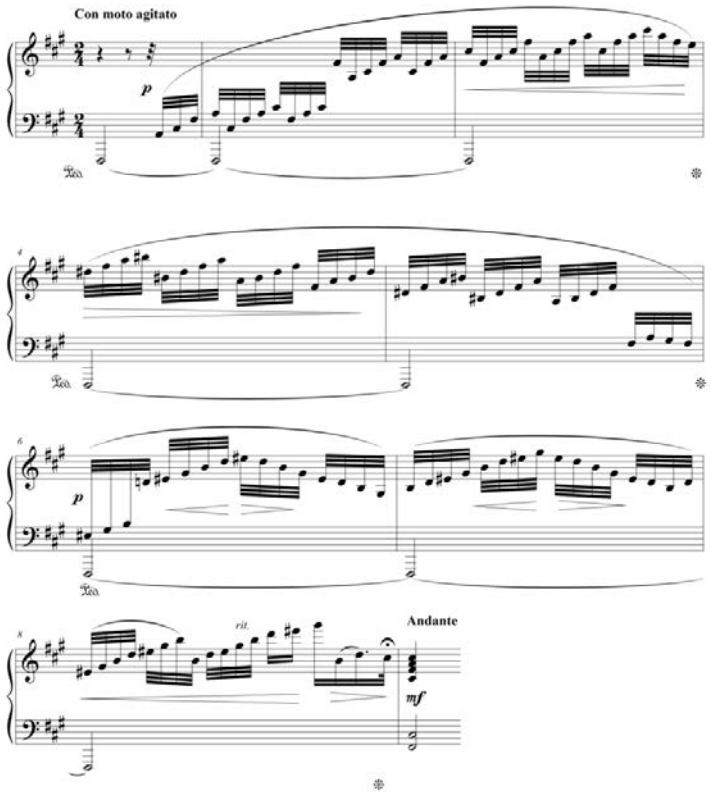
Tenemos que decir que esta Fantasía es la obra central del Mendelssohn de la primera madurez; es la obra más significativa, la pieza que lo pinta como joven compositor, imaginativo y serio a la vez. Los elementos están imbricados de tal forma que parece que la obra ya la conociésemos: la sensación es que estamos ante una obra plenamente lograda donde los antecedentes parecen ser todos y en realidad no es ninguno, como dice Marek (1972) en su comentario sobre la obra. Por otra parte, es una prueba definitiva del exuberante pianismo mendelssohniano y de su reelaboración de los elementos beethovenianos y weberianos en una obra donde en ningún momento evoca a ninguno de los dos compositores de una forma directa, amén de que Jocelyn Goldwin quiera encontrar en el final algún resabio del final de la sonata *Los adioses*, el carácter de las dos obras es naturalmente el opuesto.

Los tres movimientos, unidos entre sí, prácticamente sin pausas, tienen características que los definen y los dividen y características que los unen. En el estudio que vamos a realizar, analizaremos detalladamente cada uno de ellos.

5.4.3.1.- *Con moto agitato – Andante*

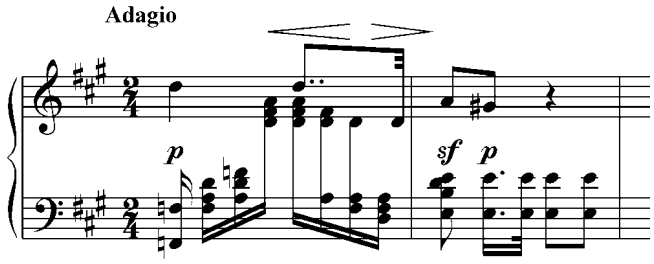
Estos dos *tempi* se alternan en la obra como dos elementos discursivos distintos. Del compás 1 al compás 9 encontramos el *Con moto agitato*, indicación que Mendelssohn utilizó muy pocas veces, donde se plantea un largo pedal de Fa sostenido en el registro grave y aparece la fantasmal arpa de Ossian que asciende en rápidos arpegios hacia el Do sostenido 2, y plantea un descenso cromático (Do sostenido – Si sostenido – Si becuadro) con sonoridades de acordes disminuidos en ascenso y descenso. Este movimiento de arpa claramente es la invocación a los espíritus ossianicos y el largo pedal, ese sostén, ya invoca la resonancia que encontraremos en el inicio de la obertura *Las Hébridas*, o sea, una doble realidad; no podemos pensar este fragmento en términos de introducción..Estas tres notas (Do sostenido – Si sostenido – Si becuadro) culminan en el compás 8 en un brevísimo

recitativo que enfatiza la tercera Si –Re, con calderón, que da paso al *Andante* en el compás 9.



Ejemplo 350: Mendelssoh, Fantasía Op. 28, Sonata escocesa[474]

De una forma u otra en la sinfonía escocesa tambien se encuentran en su primero y tercer movimientos, introducciones que preparan el discurso "narrativo" suegrido por Mikuzi, a base de arpegio, recitativo e invocación marcial:
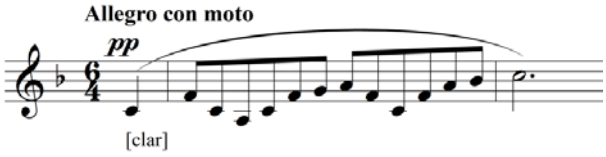


Ejemplo 351: Mendeoslsohn, Sinfonía escocesa Op.56 – 3° movimiento[475]
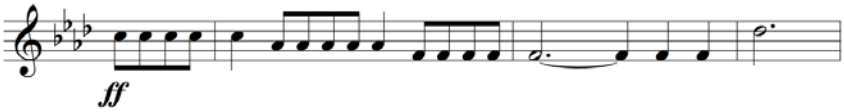
[474]Transcripción en Finale del Autor.
[475] Transcripción en Finale del Autor.

El *Andante*, entre el compás 9 y el compás 52, es una verdadera exposición de un movimiento de sonata, solamente que llevada en tiempo lento. Casi todos los comentaristas apuntan que el primer movimiento se trata de una auténtica fantasía en el sentido antiguo de C.Ph.E. Bach. Sostenemos que esta improvisación es tan sólo una sensación auditiva; la obra está estructurada con el máximo cuidado en cuanto al pulido de detalles y derivación sonatística. Lo que podemos llamar el motivo de arpa inicial reaparecerá en el desarrollo y en la *coda* de la obra y en el momento transicional del paso del primer tema al segundo del *Andante*.

Éste plantea un nuevo primer tema (o segundo) en la tónica de Fa sostenido. Este procedimiento de doble primer tema en la misma tónica, con un segundo en su relativa forma un complejo derivado de la sonata, pero diferente al modelo tradicional; es un efecto personal de Mendelssohn, que trabajaría, por ejemplo, en la obertura *El cuento de la bella Melusina* Op. 32 de 1833-34 y del que sacarán provecho obras tan alejadas de Mendelssohn como el primer movimiento del segundo Concierto para piano de Saint-Saëns; una especie de figura de introducción que finalmente es temática, en la cual se basa un amplio desarrollo y una segunda figura temática que en realidad no tiene parte activa en la sección de desarrollo. Si bien en la obertura *Melusina* el trabajo es más complejo porque los tres temas interactúan, esta idea de doble primer tema se constituye en una idea personal del compositor basada en un claro trasfondo narrativo, sugerido pero presente como demuestra su uso en la mencionada Obertura poemática:
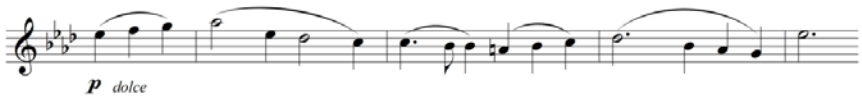


Ejemplo 352: Mendelssohn, *La Bella Melusina* Op.32 – 1° tema[476]
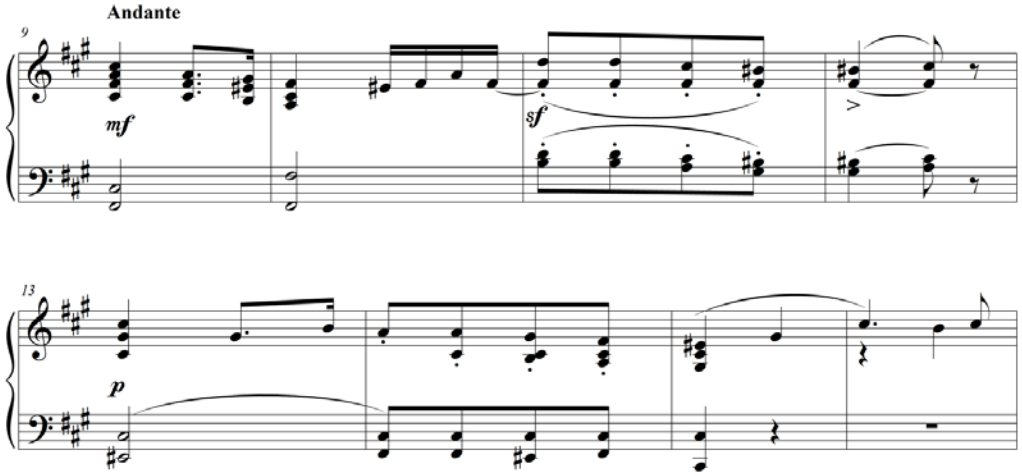


Ejemplo 353: Mendelssohn, *La Bella Melusina* Op.32 – 2° tema[477]

[476] Transcripción en Finale del Autor.
[477] Transcripción en Finale del Autor.
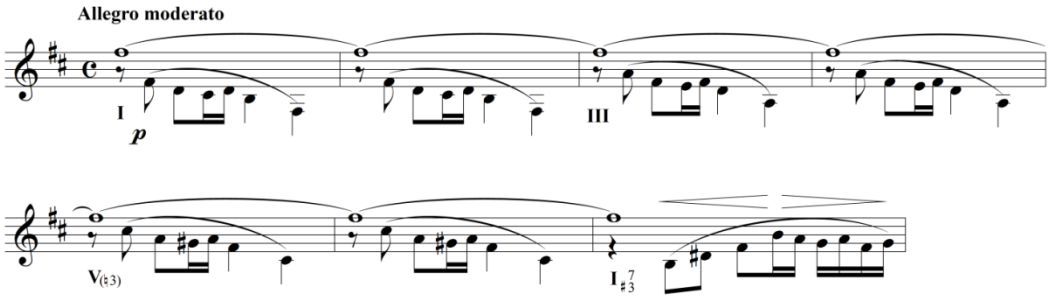


Ejemplo 354: Mendelssohn, *La Bella Melusina* Op.32 – 3° tema[478]

De hecho, el que podríamos llamar primer tema normal, a partir del compás 9, una melodía de corte descendente en su primera figura sobre una quinta vacía, característica del lenguaje escocés de Mendelssohn, y de ritmo folklórico, es decir, con presencia de notas tenidas en los primeros pulsos y figuras con puntillo y semicorchea en los segundos, con un carácter lento, ceremonial, de antigua balada, posteriormente muy frecuente en la obra de Brahms. Plantea una interválica de descenso del arpegio de la tónica a partir del quinto grado que ya preanuncia la idea generadora de la obertura *Las Hébridas*. El descenso se produce por el énfasis de la tercera descendente y el grado conjunto entre La – Sol sostenido y Fa; es idéntico al trabajo que Mendelssohn utilizará en la obertura antes mencionada, simplemente que en ese caso lo hace con bordadura del La.



Ejemplo 355: Mendelssohn, Fantasía Op. 28, Sonata escocesa[479]

[478] Transcripción en Finale del Autor.
[479] Transcripción en Finale del Autor.
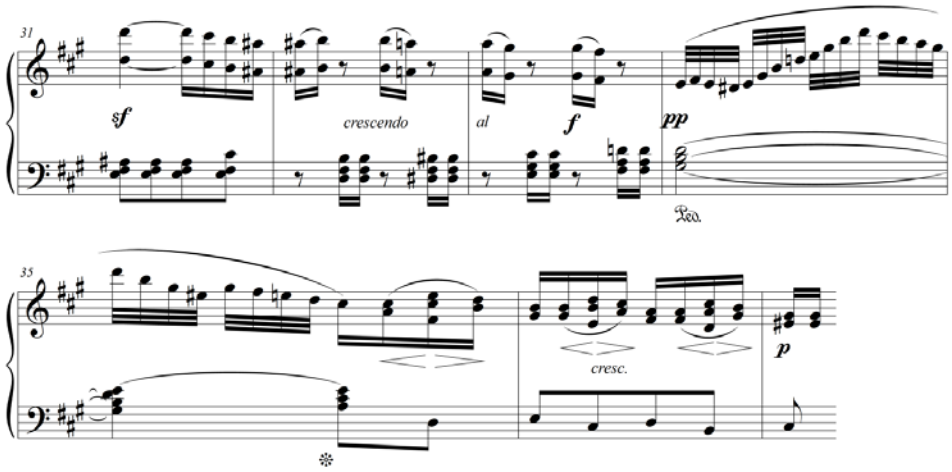


Ejemplo 356: Mendelssohn, *Las Hébridas* Op. 26[480]

El segundo miembro de frase es un recitado sobre la nota dominante, a partir del sexto grado con repetición del Re y bordando el Do sostenido por sobre y debajo de él por semitono cromático, enfatizando el tritono a manera de lamento. Esta figura será la que generará en el compás 43 el segundo tema por disminución de valores. La melodía inicial tiene un consecuente simétrico en su inicio pero luego es detenido, esparcido hacia el final en la sonoridad de dominante que en los compases 15 y 16 desgrana la sonoridad del piano hacia prácticamente la nota Do sostenido con la segunda Si a la manera de dos instrumentos de viento, dos flautas o dos clarinetes, donde la melodía de antigua balada se retoma. Ésta es repetida textual en su antecedente y Mendelssohn agrega el consecuente típico sobre el cuarto grado que permite, como subdominante, dar una atmósfera popular y no enfática como sería desde el quinto grado.

Desde esta subdominante, Mendelssohn plantea de nuevo la idea de terceras, como si se tratara de instrumentos de madera, en grado diatónico descendente, que termina con dos simples acordes de tónica y dominante que resuelven en la tónica vacía del compás 24 (hablamos de un acorde de Fa sostenido, sin tercera, también característico de la atmósfera céltica que el autor plantea). A partir de aquí empieza un lento camino tonal con un ritmo sostenido de corcheas en la dominante, sobre el cual se plantea un bajo cromático y una melodía diatónica de carácter meditativo, casi como si se tratase de un recitativo bachiano; la atmósfera es como la llama Antonio Ruiz Tarasona en su libro sobre Mendelssohn "esa meditación sobre los desolados parajes del norte". Mendlssohn intensifica la sensación de melancolía, transportándola al cuarto grado e incorporando octavas que se resuelve en el
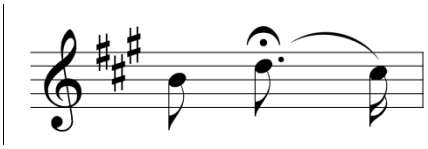
[480] Transcripción en Finale del Autor.

compás 32 en un estremecimiento de aceleración de las apoyaturas que el compositor utilizaba como final de frase y acordes en corcheas y cromatismo ascendente en la izquierda dialogando entre sí.



Ejemplo 357: Mendelssohn, Fantasía Op. 28, Sonata escocesa[481]

En el momento culminante reaparece el arpa ossiánica en una filigrana sobre la dominante de La mayor que conduce hacia esta tonalidad. Ésta es presentada fugazmente, donde un nuevo descenso de bajos nos llevan a la dominante de Do sostenido menor; es notable el uso del intercambio entre tónica y relativa, que casi se funden, como también distintivo de estas obras de inspiración céltica de Mendelssohn. Este maravilloso pasaje presenta unos esfumados prácticamente chopinianos en cuanto a la textura, si notamos cómo los acordes de las terceras de la derecha que producen una disminución del ritmo planteado en el recitativo del *ritenuto* del compás 8
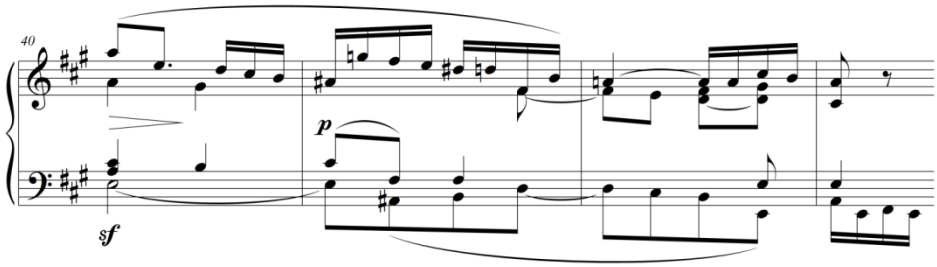


Ejemplo 358: Mendelssohn, Fantasía Op. 28, Sonata escocesa[482]

aparecen ahora armonizados por un bajo descendente en terceras y se presentan con terceras en la mano derecha y contrapuntísticamente generan acordes de novena por apoyatura y enfatizados por el compositor por reguladores que expanden esa idea de

[481] Transcripción en Finale del Autor.
[482] Transcripción en Finale del Autor.

recitativo y vuelven a llevar a la dominante. Allí esta idea de recitado se expande en valores largos –en negras- acompañada por acordes apremiantes que culminan en la llegada al *forte* en el Laagudo –el La 2- y en un descenso cromático conducen a la tríada de La mayor, en el compás 43, donde se establece el segundo tema. La vaguedad tonal de todo este pasaje es admirable así como la variedad rítmica; justamente en la mayor tensión Mendelssohn coloca valores rítmicos más largos y en el momento más estático, valores breves, usando una extraña capacidad, ya advertida por Rosen en las *Piezas características* Op. 7, de dicotomía entre el proceso de aceleración clásica de la modulación expresiva y la sensibilidad romántica que camufla un proceso de tensión como distensión. De hecho, cuando realmente se distiende el discurso, en la llegada al acorde en segunda inversión en el compás 40, Mendelssohn estira la resolución a la tónica en tres compases, con una melodía de extraordinaria riqueza cromática y expresividad, antes de que comience el balanceo del acompañamiento que parafrasea los pedales en bordones del primer tema con una especie de canción de cuna oculta en los bajos de la mano izquierda.
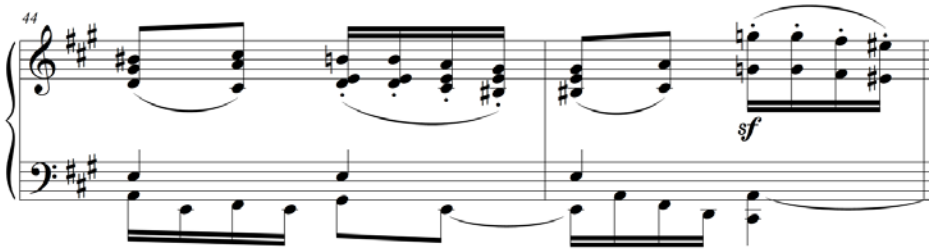


Ejemplo 359: Mendelssohn, Fantasía Op. 28, Sonata escocesa[483]

Sobre esto Mendelssohn coloca, dialogando con las semicorcheas de la izquierda, una figura de semicorcheas de la derecha que no es otra cosa, como decíamos, que la disminución de las mismas alturas de la melodía del segmento del compás 11 del primer tema. Nos sorprende que trabaje sobre las mismas alturas en la misma posición del teclado; en este sentido se muestra la gran modernidad de la obra y además el provecho que pudo sacar el compositor del estudio profundo de la obra tardía de Beethoven.

Por secuencia, avanza la intensidad de la obra, donde el compositor incluso se anima a citar, en el compás 45, el bajo inicial de su propia obertura *Mar calmo y feliz viaje*, dando

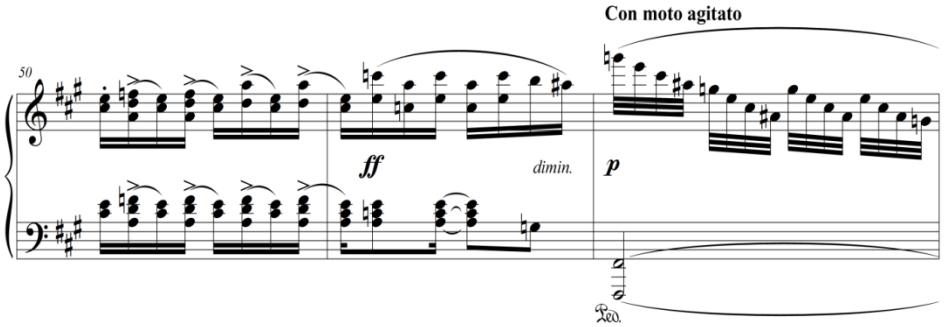
[483] Transcripción en Finale del Autor.

un clima particularmente sereno a este sector en La mayor que, contradictoriamente, se presenta cromático en su melódica, contrastando así con el diatonismo pseudo folklórico de la primera idea.



Ejemplo 360: Mendelssohn, Fantasía Op. 28, Sonata escocesa[484]

Unas insistentes cadencias del grado subdominante sobre la tónica en el compás 50 nos conducen bruscamente desde La mayor a La menor donde termina la exposición y se inicia el desarrollo cuando desciende a la nota Fa sostenido e irrumpe el movimiento *Con moto agitato* en la movilidad de fusas de arpas descendentes.
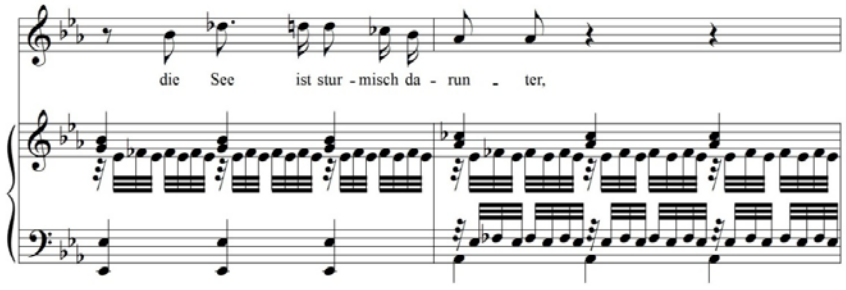


Ejemplo 361: Mendelssohn, Fantasía Op. 28, Sonata escocesa[485]

Los acordes y notas largas de la mano izquierda en el registro grave ponen de manifiesto como dos mundos: por un lado las arpas se transforman en oleajes y las notas largas simulan la estaticidad del mar, que luego estalla en una expresión tormentosa y naturalista.

Desde el mundo del *Lied*, podemos aseverar tales reflexiones. Y máxime, cuando encontramos en Schubert, la misma intención naturalística al toparse con la inspiración literaria escocesa de Osssian en el *Lied* "Cronan", tomado de la saga de Fingal:
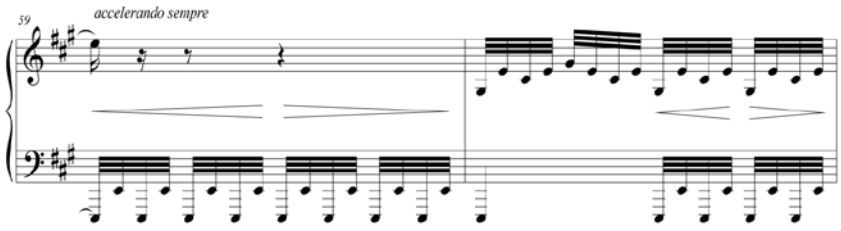
[484] Transcripción en Finale del Autor.
[485] Transcripción en Finale del Autor.

Schubert: Cronan D. 200 (1815)
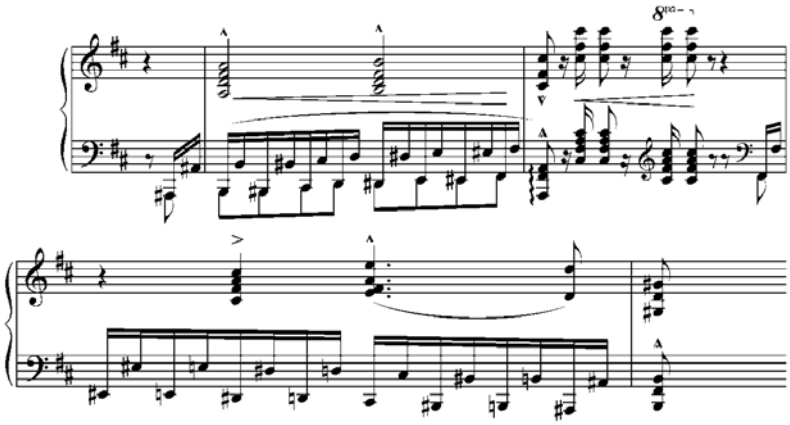


Ejemplo 362: Schubert, *Cronan* D. 200 (1815)[486]

El texto, cuando se refiere al "mar con olas atormentadas" inspira las figuras tremoladas por semitonos en el piano, que en un formato mas amplio y sin palabras encontramos en la Sonata escocesa de Mendelssohn y de un modo similar trabajará Liszt en su Balada en Si menor de 1853, basada en la leyenda de Hero y Leandro, llena de imágenes marinasen una escritura aún más desarrollada



Ejemplo 363: Mendelssohn, Fantasía Op. 28, Sonata escocesa[487]
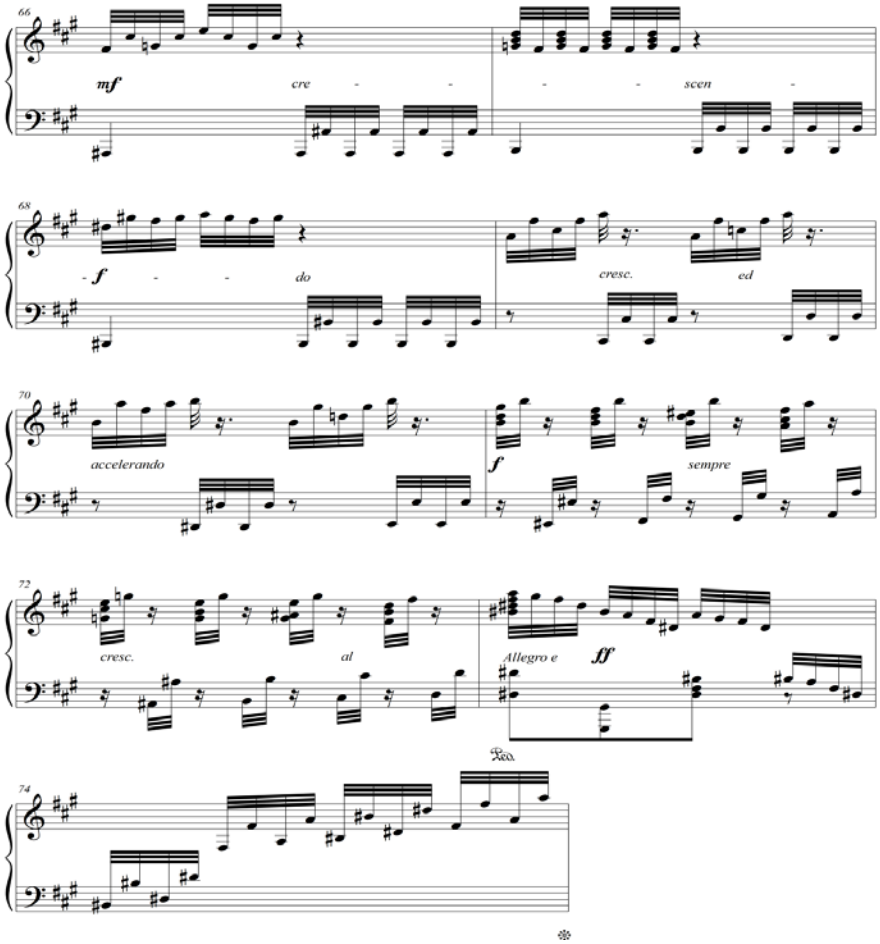


Ejemplo 364: Liszt, Balada N° 2 en Si menor[488]

[486] Transcripción en Finale del Autor.
[487] Transcripción en Finale del Autor.
[488] Transcripción en Finale del Autor.

A partir del compás 48, donde el bajo descendió a Mi en un recorrido completo de séptima, se inicia un *accelerando* donde la mano derecha trabaja sobre figuras de acordes quebrados y la izquierda en trémolos amenazantes que mantienen un discurso propio de ascenso cromático que estalla en el *allegro* de compás 74. En este ascenso la imagen paisajista se vuelve amenazadora y gestual.

Decimos que es un discurso propio porque toda la mano izquierda va ascendiendo cromáticamente primero en grupos de ocho notas, luego de a cuatro y finalmente de a dos en un estrechado netamente beethoveniano, y la mano derecha va enfatizando los intervalos de segunda o de séptima en acordes altamente disonantes que dialogan o se superponen a este ascenso de la mano izquierda.
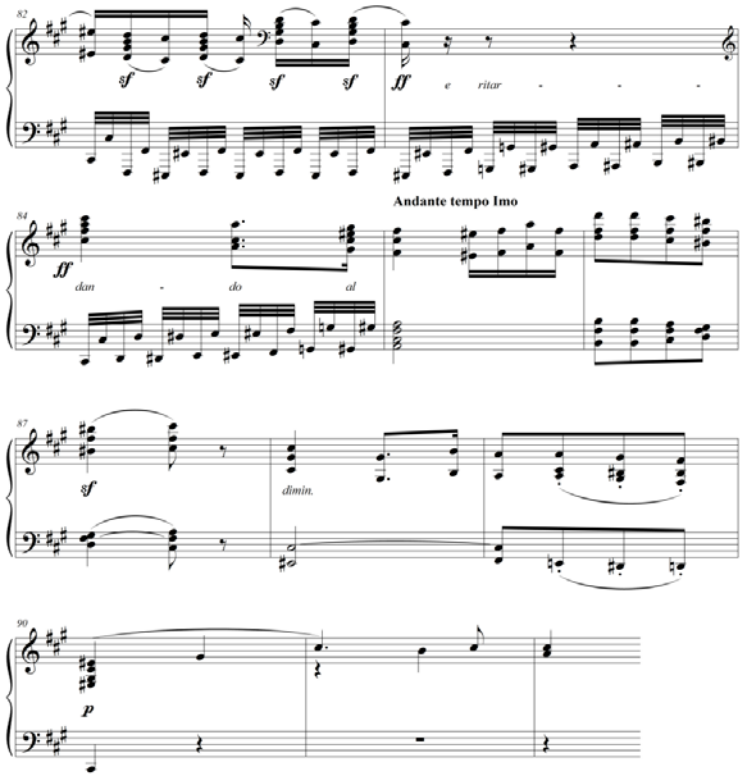


Ejemplo 365: Mendelssohn, Fantasía Op. 28, Sonata escocesa[489]

[489] Transcripción en Finale del Autor.

En el *allegro*, Mendelssohn trabaja dos acordes disminuidos como si se tratara de rompientes de olas sobre acordes muy marcados en la izquierda, cual si fueran toques de trompetas, por la figura de terceras y la repetición insistente de acordes en un registro y un golpe de timbal en el otro registro, recordando los efectos similares de la obertura *Las Hébridas*. Estos acordes disminuidos, que ahora hacen pasar las octavas quebradas a la mano derecha, estallan en un *con fuoco* donde la mano izquierda retoma las fusas en arpegios quebrados en la posición de tónica en primera inversión, y la mano derecha presenta una disminución motívica del tema principal en corcheas y semicorcheas sobre los grados de tónica y segundo napolitano, para alcanzar la dominante con *sforzatos* en bordaduras sobre la misma en grandes acordes y octavas.
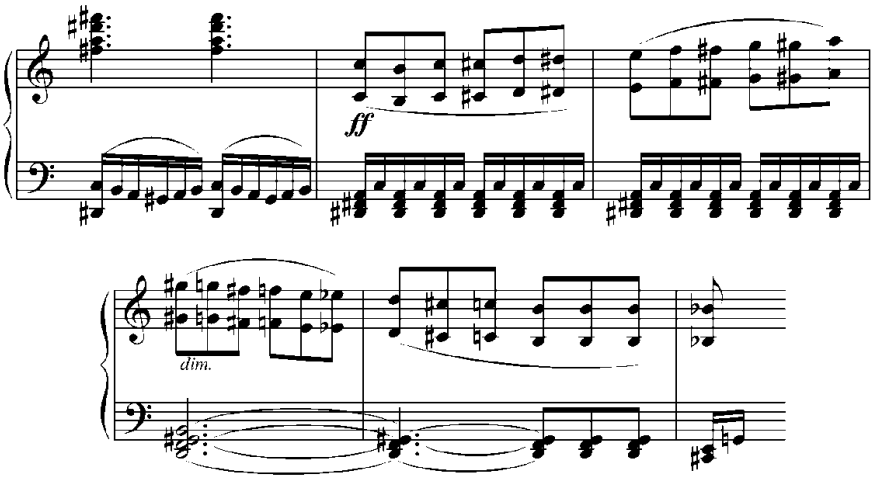
En el compás 84 alcanzamos la dominante en segunda inversión y un impresionante ascenso cromático marcado *ritardando* en *fortissimo* alcanza la posición de primero en primera inversión donde se presenta la reexposición de la primera idea.



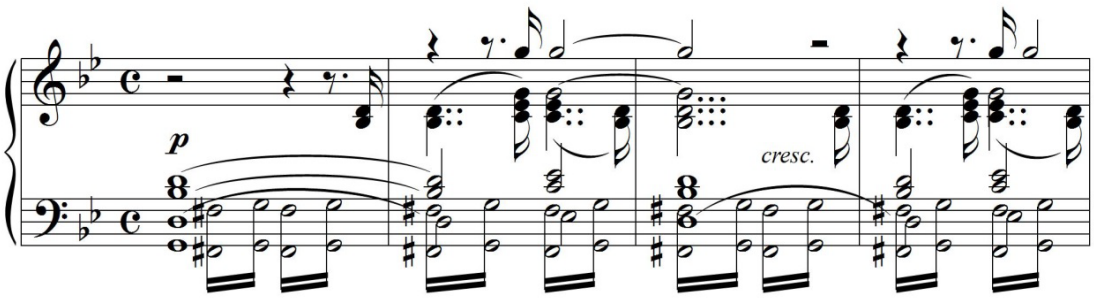
Ejemplo 366: Mendelssohn, Fantasía Op. 28, Sonata escocesa[490]

[490] Transcripción en Finale del Autor.

Nuevamaente, no es complicado ver la relación con el mundo delas otras piezas célticas del autor en formatos de gran envergadura donde con el uso de la gran orquesta Mendlesoshn representó los oleajes marinos y tempestades de manera original y convincente:



Ejemplo 367: Mendelssohn, Sinfonía escocesa Op. 56-1° movimiento[491]
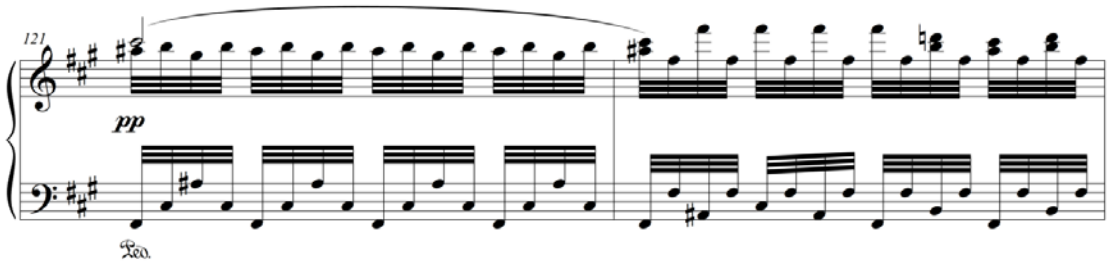


Ejemplo 368: Mendlessohn: *Ossianes Gesang* para baritono y orquesta[492]

La reexposición, convierte el gesto de la nostalgia al heroísmo, de la lejanía a la imposición. Lentamente se va desgranando para alcanzar el matiz *piano* en el compás91 en el desgrane desolado de las notas fundamentales de la tríada de dominante y la exposición de la idea inicial ahora sobre el sexto grado pero en la misma interválica. Es notabilísimo cómo Mendelssohn mantiene toda esta reexposición mucho más condensada, evitando

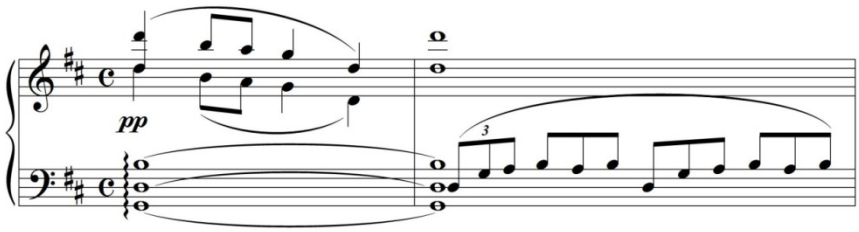
[491] Transcripción en Finale del Autor.
[492] Transcripción en Finale del Autor.

siempre el grado de tónica en la posición fundamental, que aparece recién con la reexposición del segundo tema, que se presenta normal en Fa sostenido mayor. Al final de esta aparición, Mendelssohn vuelve a citar, luego de un bajo melódico que la anticipa en el compás 108, la primera idea, ahora en *pianissimo*, sobre corcheas repetidas en la lejanía, a la manera de trompas lejanas, sobre el pedal de tónica.

La conclusión de esta aparición nos lleva a la *coda*, basada en la movilidad del arpa ossiánica en Fa sostenido mayor en un efecto glorioso: es un momento de sonoridad impresionista, ya que la subida al Do sostenido y luego el descenso a Si sostenido y a Si becuadro nos lleva a una visión prácticamente análoga a esa gran visión del Atlántico que se creyó ver en la mitad de la obertura *Las Hébridas*. En ese sentido es significativa la visión acuática que Mendelssohn plantea en el compás 122; el Do sobreagudo y el Fa sobreagudo están tenidos como redonda o percutidos como trémolo, lo mismo que el Fa grave, mientras en el medio, sutiles movimientos de bordaduras sobre la tercera y sobre la quinta, con intercambio modal, dan la sensación de lo móvil e inmóvil sobrepuestos.
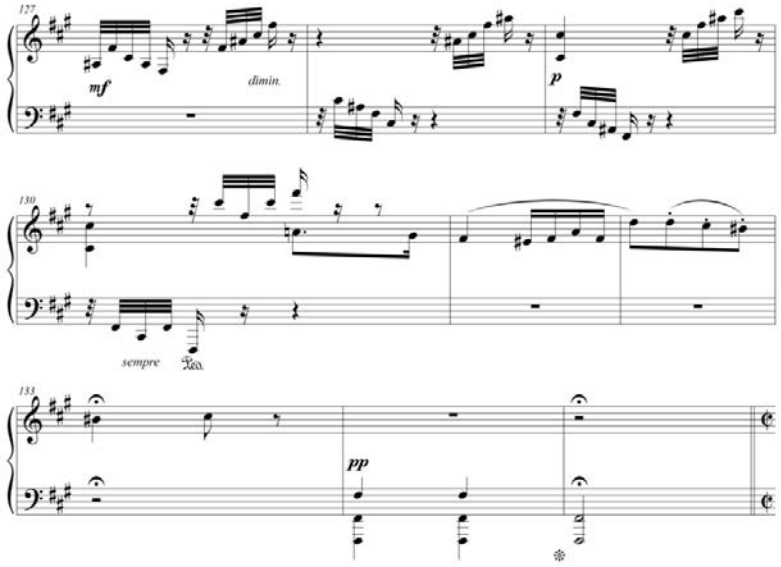


Ejemplo 369: Mendelssohn, Fantasía Op. 28, Sonata escocesa[493]



Ejemplo 370: Mendelssohn, *Las Hébridas* Op.26 (1830-32)[494]

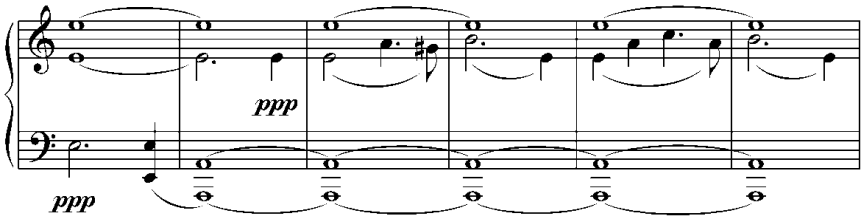
[493]Transcripción en Finale del Autor.
[494]Transcripción en Finale del Autor.

La imagen va desapareciendo con el descenso del arpa, que va desgranando sus arpegios en movilidades contrarias y va desapareciendo, mientras una trompeta lejana, en los compases 130 y 131 anuncia, en un magma de pedal –Mendelssohn indica expresamente *pedale sempre tenuto*- la aparición, otra vez, de la vieja balada escocesa a manera de recitativo en la mano izquierda pero en la misma registración de siempre. El compositor destaca particularmente el cuarto grado ascendido de la melodía lo cual, dentro del enorme pedal de Fa sostenido, destaca la sonoridad de tritono. Cuando este timbre se evapora, Mendelssohn plantea tres Fa sostenidos en el registro más grave del teclado y todo desaparece en una visión de ensueño única en toda la obra pianística de este compositor.



Ejemplo 371: Mendelssohn, Fantasía Op. 28, Sonata escocesa[495]

Este efecto impresionista de pedal y remebranza de la idea es análogo a la imagen de recuerdo cíclico y sonoro que se aprecia en la sección final de la Sinfonía Escocesa:
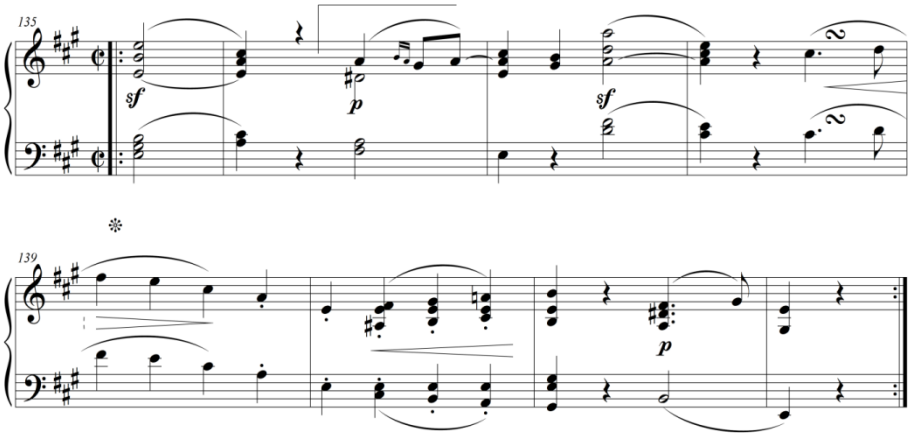


Ejemplo 372: Mendelssohn, Sinfonía escocesa Op. 56[496]

[495] Transcripción en Finale del Autor.
[496]Transcripción en Finale del Autor.

5.4.3.2.- *Allegro con moto*

La estructura es básicamente la de *scherzo-trio-scherzo*, pero el carácter es el de un *intermezzo* pintoresco que nos lleva a un mundo tornasolado, podríamos decir que a una soleada mañana invernal, porque manteniendo el mismo clima melancólico, plantea ribetes que sin dejar la nostalgia se tiñen de una serena alegría.

La primera sección, de 18 compases con esquema ternario, presenta irregularidades fraseológicas que portan un marcado pintoresquismo a la pieza. El componente fundamental es la tercera descendente (mismo intervalo que observábamos cono figura fundamental del tema principal del primer movimiento) Mi – Do, que es armonizada con quitas vacías en la derecha y acorde de Mi mayor en la izquierda, y marcada *sforzato* en el primer acorde que es, por un lado, anacrúsico, pero el acento colocado *sforzato* en la primera nota da la sensación de una métrica falsa.

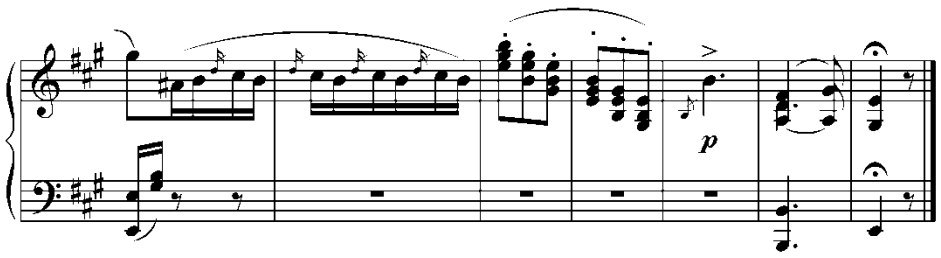


Ejemplo 373: Mendelssohn, Fantasía Op. 28, Sonata escocesa[497]

Luego de un silencio de negra viene un consecuente basado en el *grupetto* sobre la tónica, que resuelve en el tercero y segundo grado como apoyatura, también elementos del primer movimiento, y luego la quinta vacía se produce como simetría de la primera idea sobre la tónica aguda, en armonía de cuarto grado, descendiendo plagalmente al primer grado en primera inversión.

[497] Transcripción en Finale del Autor.

Este conjunto simétrico de primera idea como un esquema ternario es contrapuesto a una tirada melódica basada en la idea del *grupetto* sobre una figura netamente pentatónica al unísono de ambas manos que nos lleva hacia el quinto grado. Cuando alcanzamos plenamente la tonalidad de Mi mayor, en el compás 5, ésta se detiene por otro silencio – colocado luego de la nota Si- y presenta una especia de refrán basado en la cadencia de tónica-dominante con escapatoria del segundo por el tercer grado hacia el primero y marcado *piano*; este refrán será presentado por Mendelssohn en el final de cada una de las frases de esta sección A y será repetido por el compositor a manera de recuerdo en obras como la *Romanza sin palabras* Op. 62 Nº 4, o la Op. 67 Nº 6, entre otras, siempre que una *Romanza sin palabras* presente un carácter popular; de hecho, por la rítmica, las quintas vacías, los unísonos, el ritmo binario, la pentatonía, la atmósfera de carácter popular se mantiene en este delicado *intermezzo.*



Ejemplo 374: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op.67 N° 6[498]

Nos volvemos a sorprender cuando notamos que la frase está trabajada en siete compases, muy alejado de los ocho tradicionales (hecho que es común en el compositor); se trata de dos entes melódicos irregulares que se equilibran perfectamente con el refrán.

La sección central se basa en la tercera inicial, planteada en la mano izquierda, con un contrapunto en la mano derecha que hace alusión a la apoyatura del consecuente, es decir, superpone las dos ideas como si fueran una y las trabaja como trocado llevándolas por las tonalidades de La, Si menor y en seguida regresando a La mayor en el compás 10. En cambio, extiende la versión plagal (la quinta vacía que notábamos sobre La) repitiendo la cadencia plagal en dos ocasiones y expandiéndola en un descenso diatónico en blancas,

[498] Transcripción en Finale del Autor.
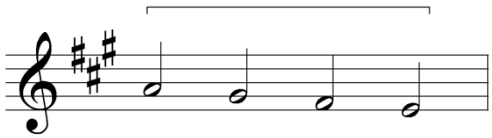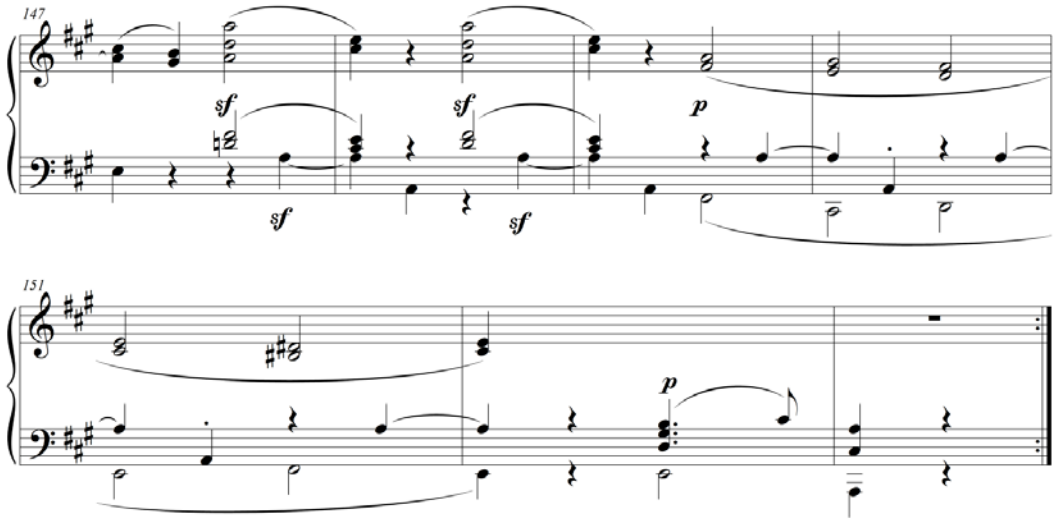


Gráfico 27: Descenso diatónico

sobre pedales que imitan trompas lejanas –marcados con *sforzatos* y ligaduras- en la nota La, sobre una primera especie, también diatónica, en la mano izquierda.
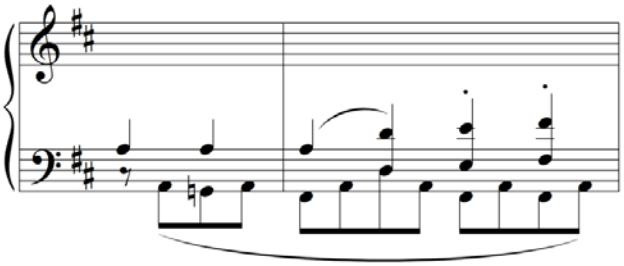


Ejemplo 375: Mendelssohn, Fantasía Op. 28, Sonata escocesa[499]

Ésta se detiene y hace uso del refrán de los compases 6 y 7 ahora en los compases 17 y 18 dando al todo simetría. Resulta particularmente notable cómo todo este primer sector se mantiene como una danza muy finamente estilizada .La danza es un recuerdo, no es una cita; es un elemento casi de fondo del paisaje que es el sentimiento del propio compositor en viaje real o imaginario por las tierras escocesas.
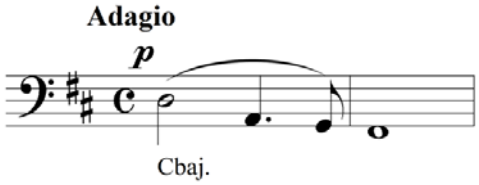
Desde el compás 18 hasta el 70 tenemos un amplio sector B, totalmente asimétrico con el A, en sus proporciones, donde el movimiento continuo de corcheas de la mano izquierda, que en Mendelssohn suele simbolizar los movimientos acuáticos y en este sentido tiene mucha cercanía con la obertura *Mar calmo y feliz viaje* Op.27, tanto por

[499] Transcripción en Finale del Autor.

tonalidad –Re mayor- como por el tipo de figura que contrapone amplias décimas a segundas o terceras trabajadas como contrapunto lineal de cuarta especie que recorren la mano izquierda en un planteo de una melodía en la mano derecha en octavas beethovenianas pero que derivan de la melodía principal del primer movimiento trabajada en espejo, es decir: el intervalo de tercera descendente transformado en cuarta ascendente y los grados diatónicos de tercera descendente, en tercera ascendente.

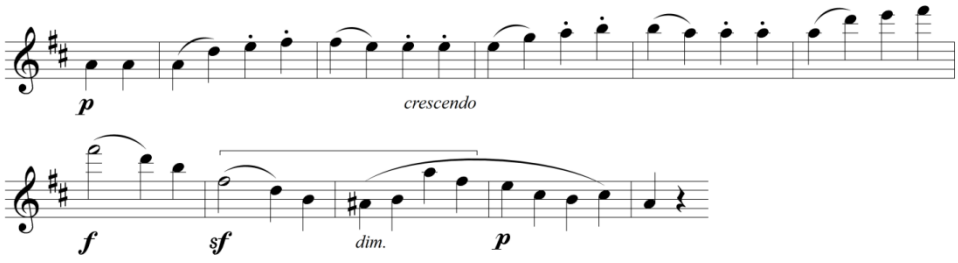


Ejemplo 376: Mendelssohn, Fantasía Op. 28, Sonata escocesa[500]



Ejemplo 377: Mendelssohn, *Mar calmo y feliz viaje* Op. 27[501]
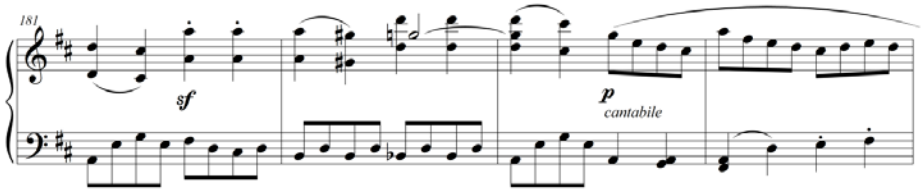
Esta melodía, que aparece desnuda con este contrapunto vuelve a relacionar Re con su relativa Si menor, previo a una llegada a la dominante de La. Ocurre esto en dos ocasiones con expansión de registro. Nuevamente, rasgos simétricos aparentes, resultan en una melodía que elude el habitual esquema de ocho compases, expandiéndolos a 10.
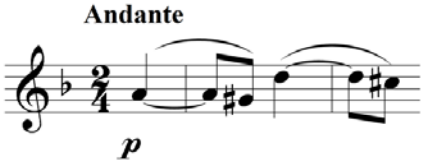


Ejemplo 378: Mendelssohn, Fantasía Op. 28, Sonata escocesa[502]

[500] Transcripción en Finale del Autor.
[501] Transcripción en Finale del Autor.
[502] Transcripción en Finale del Autor.

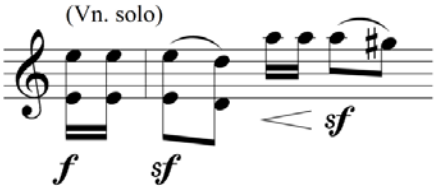
En el compás 37 se inicia la sección central, que plantea directamente la primera idea de la *Fantasía*, ahora con notas largas, que dan un aspecto casi de contrapunto pero sin embargo esconden las mismas notas del tema, trabajadas en un ritmo de segunda especie (una negra por dos corcheas de la mano izquierda). Aquí transforma la melodía inicial que presentaba negra-corchea con puntillo-semicorchea y negra en una serie de negras donde los silencios están reemplazados por notas repetidas y la va reportando melódicamente a varias tonalidades generando una simetría de motivos que se transforma en asimetría discursiva de doce compases que intensifican las subdominantes antes de alcanzar la tónica en el *piano cantabile* del compás 48. Esta figura de semitonos descendentes genran cierta inquietud al discurso, y es característico su uso posterior en obras o momentos dramáticos o de carácter apesadumbrado



Ejemplo 379: Mendelssohn, Fantasía Op. 28, Sonata escocesa[503]



Ejemplo 380: Mendelssohn, *Variations serieuses* Op. 54[504]
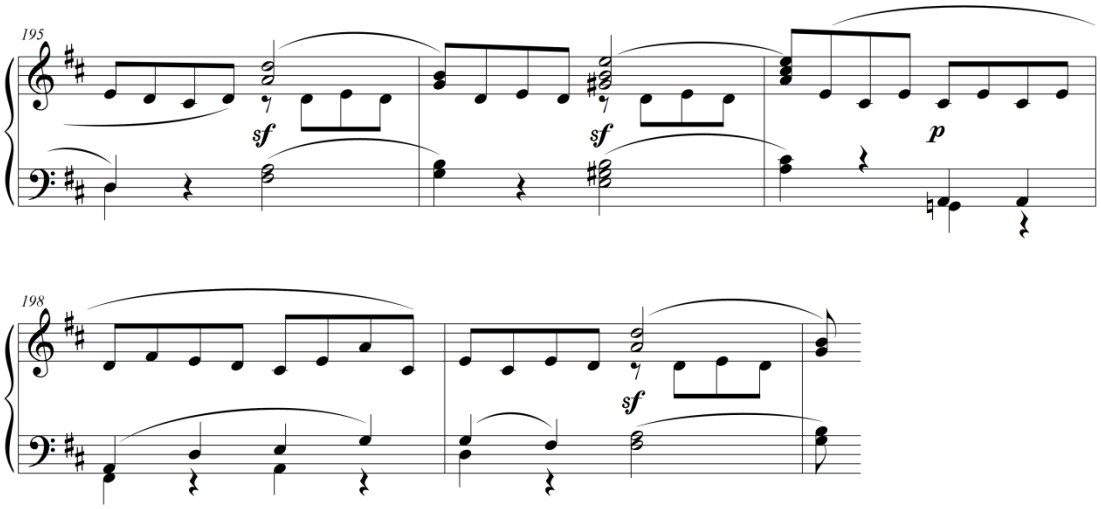


Ejemplo 381: Mendelssohn, Concierto para violín y orquesta Op. 64[505]

[503] Transcripción en Finale del Autor.
[504] Transcripción en Finale del Autor.
[505] Transcripción en Finale del Autor.

Lo más importante es que este lamento aquí apenas insinuado reaparece con fuerza como gesto en el tormentoso *Presto final* de esta Op.28.

Desde allí, la mano izquierda se hace cargo de la melódica, a la manera que ocurre en el *Rondó caprichoso*, mientras la derecha trabaja toda la cinta de contrapunto que evoca la idea de mar, o de viaje, o de travesía, mientras canta plenamente la mano izquierda en un dúo. Cuando la sección se cierra, en el compás 62, aparece, mezclada con el elemento de la sección inicial, el *allegro con moto* en La mayor, que va haciendo apariciones fugaces imbricándose al discurso de la mano izquierda basada en esta melodía.



Ejemplo 382: Mendelssohn, Fantasía Op. 28, Sonata escocesa[506]

En la tercera insistencia, Mendelssohn detiene y cambia bruscamente la armadura de clave a La mayor, y con absoluta naturalidad reexpone sin modulación, simplemente pasando el acorde de Re del compás 69 al de Mi como si se tratara de una inflexión más y luego deteniendo a este Mi mayor como dominante de La y planteando a Re como plagal de La y reexponiendo la primera sección, apenas expandida en la sección central (entre el compás 76 y 80), en dos compases más y también extendiendo la sección final de expansión de esta idea plagal pasándola desde La mayor a Re mayor y nuevamente a La mayor con la misma estructura en tres que presentaba el tema en sus inicios. Es decir: como el tema principal estaba planteado como la quinta vacía resolviendo en la tercera y luego el *grupetto*, más nuevamente la quinta vacía en cadencia plagal, aquí, esta descenso que

[506] Transcripción en Finale del Autor.

cerraba la pieza antes del refrán, se traduce en tres apariciones (una en La mayor, otra en Re mayor y nuevamente en La mayor en el agudo) para recién producir el refrán, como si se nos acercara la idea y luego el refrán detiene la obra.
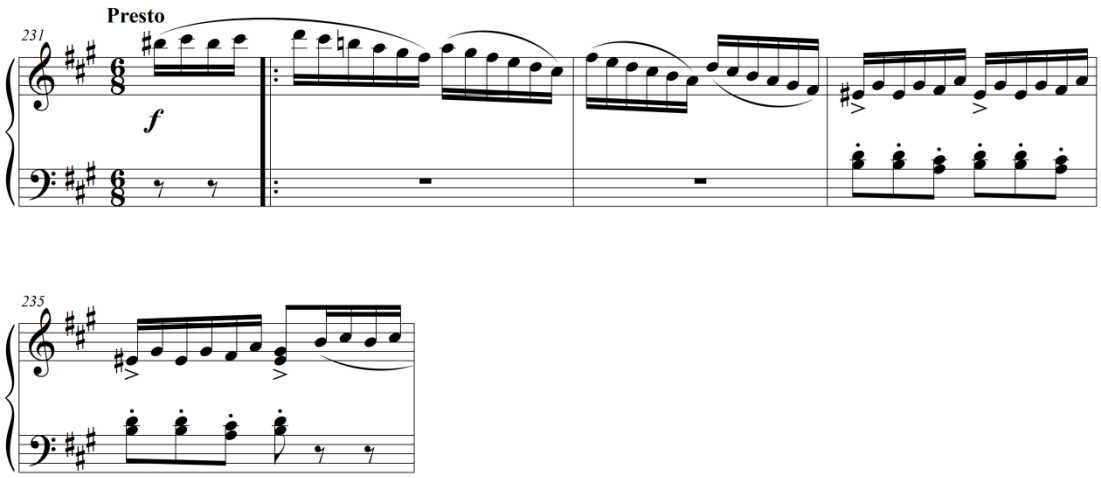
Del compás 92 al 96 está la verdadera *coda*. Esta idea descendente que cerraba la primera sección se presenta entrecortada por silencios y en *ritardando*, como si ahora la idea se alejase y se perdiese, luego de un calderón, en una lejana aparición del refrán, en la lontananza.

5.4.3.3.- *Presto*

En amplio diseño de sonata, este final atormentado, de pasmoso virtuosismo, refleja la atmósfera de una cabalgata nocturna. El primer temaa plantea un arremolinado gesto en semicorcheas, contrastado por secos acordes. Destaquemos en principio que textura, ritmo y atmósfera dominan y permiten un juego de bravura impactante pero absolutamente medular, fuera de toda conseción vacua del virtusismo como diversión que inundaba las composicines de Kalkbrenner y otros.

Dos elementos fundamentales revelan el clima de efervescencia y agitación que posee: por un lado el material surtido por las semicorchas que a manera de filigrana recorrene todo el discurso. En este sentido este Presto es la supercación del modelo weberiano de *moto perpetuo* (que detectamos en la Op.119), y que en Mendelssohn generaba una adecuación al mundo élfico desde un punto de vista cómico. Ahora, la tonalidad de Fa sostenido menor, el abundante uso de material de contrapunto lineal en tirada de semicorcheas plagadas de implicancias armónicas disonante, generan un continuo arrollador y volátil.

Esta idea surge en realidad desde el temprano *scherzo* del Cuarteto con piano Op, 3 y el capriccio Op. 5, ambos en la misma tonalidad que esta pieza. A través de la utilización del *moto perpetuo* de estas características interválicas, desde la Cancions de las Brujas Op. 8, Felix asoció esta gestualidad aérea a un imagen atormentada, que, luego de esta Fantasía, adquiere niveles inusitados en la Oberturs de“Die erste Walpurgisnacht” y el *allegro agitato* de la Sinfonía escocesa, con la cual la obra está tan relacionada:

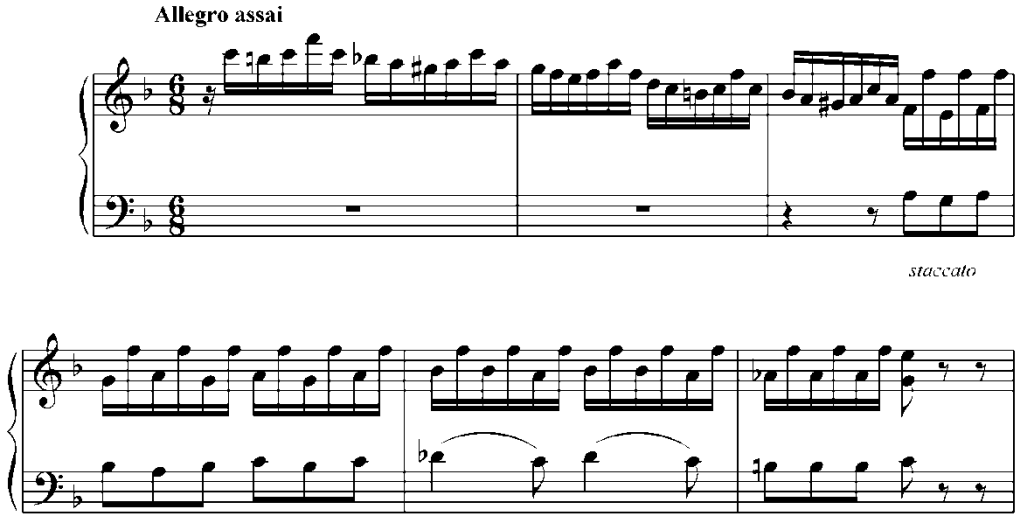


Ejemplo 383: Mendelssohn, Fantasía Op. 28, Sonata escocesa[507]

Este elemento se puede apreciar ya en el primer tema: esta configurado a partir de escalas descendentes de seis notas partiendo de las notas Re- La- Fa sostenido deteniendose en el grado de la sensible (Mi sostenido) enmarcando la armonia de septima disminuida que será básica en la expresión agitada de este movimiento. Este comportamiento armónico y textural representa una vuelta al desarrollo del primer movimento. Es notable que la idea no está enftizada por el acorde de tónica ni donde hay silencios en el bajo, ni en la reexposición, donde se superpone al punto de pedal de dominante. Sólo al cierre de la obra el acorde de tónica en posición fundamental aparecerá debajo del tema.

La propulsión ritmica propuesta por Mendelsshon revela en este comienzo una sutil derivación del *finale* de la sonata K.332 de Mozart; pero a diferencia de Mozart y sus contrastes topograficos posteriores en dicha pieza, el *Presto* de Mendelssohn mantiene una continuidad y sentido de crecimiento paulatino sobre topografias análogas más cercana al mundo de los finales de las Sonatas de Chopin o Schumann.

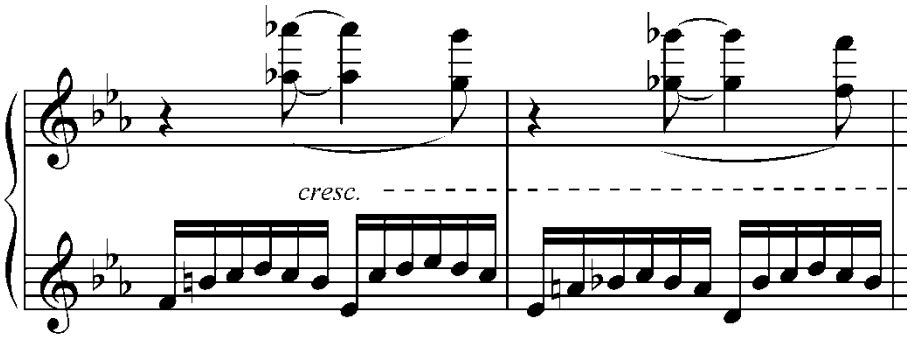
[507] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 384: Mozart, Sonata en Fa mayor K. 332- 3° movimiento[508]

El segundo elemento lo constituye el motivo de tres corcheas y negra con puntillo. Es interesante notar cómo la propuesta ritmica de tres notas repetidas y pausa actúa como consecuente y deriva según todos los autores de la asimilación de los elementos más violentos presentes en la Sonata Op. 57 "Appassionata" de Beetohven y el *finale* de la Op. 81a "Los Adioses"

Beethoven: Sonata Op.81ª . Tercer movimiento

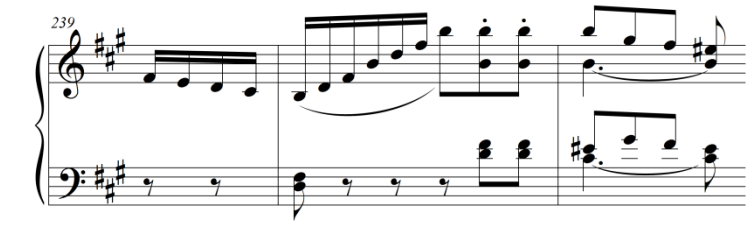


Ejemplo 385: Beethoven, Sonata Op. 81 a – 3° movimiento[509]

[508] Transcripción en Finale del Autor.
[509] Transcripción en Finale del Autor.

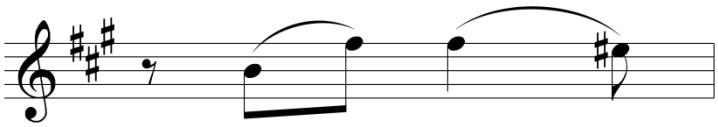
Aún reconociendo estas cercanías, el entramado general se reviste de contornos netamente mendelsshonianos, como el siguiente a manera de lamento que reecontraremos como segundo tema del primer movimiento de la Sinfonia Escocesa y que retoma de un giro presente en los dos movimientos previos:

a)



Ejemplo 386: Mendelssohn, Fantasía Op. 28, Sonata escocesa [510]

b)



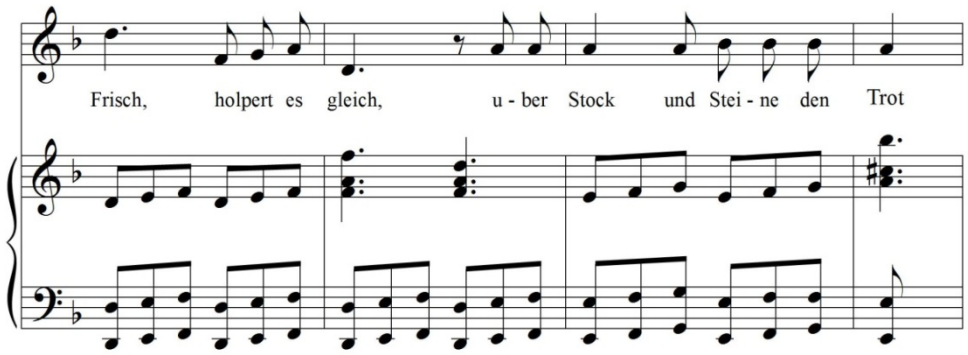
Ejemplo 387: Mendelssohn, Fantasía Op. 28, Sonata escocesa [511]



Ejemplo 388: Mendelssohn, Sinfonía Escocesa Op. 56 – 2° tema[512]
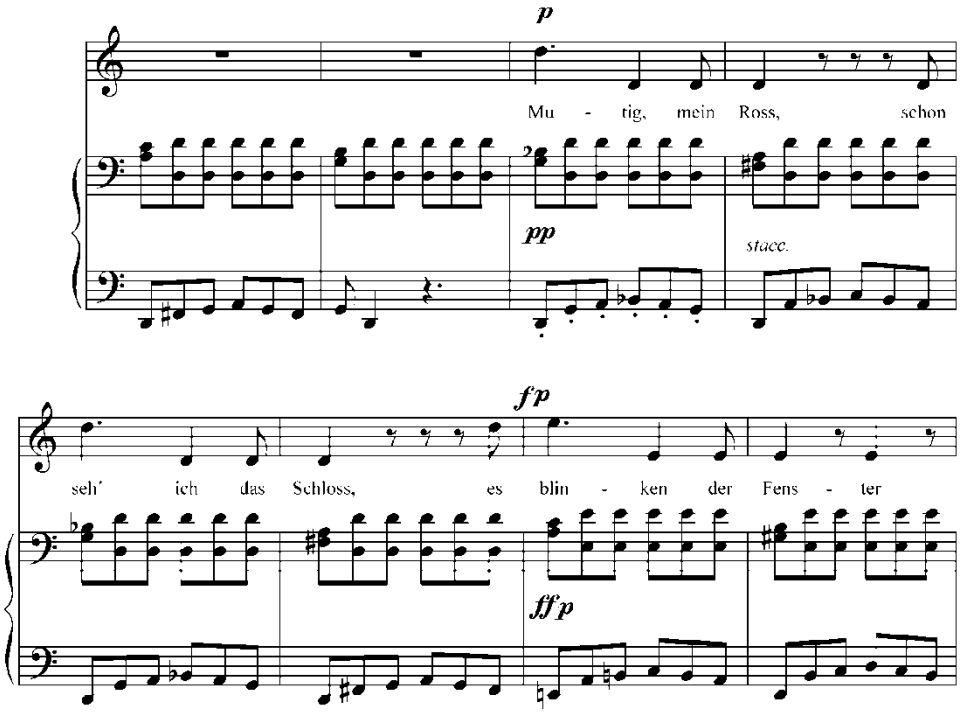
Mucho más convincente resulta la comparación de esta música con el universo poetico del *Lied* contemporáneo ya que las texturas empleadas por Mendelsshon en este movimiento se reencuentan en importantes canciones de Schubert sumamente descriptivas como *An Schwager Kronos,* sobre textos de Goethe, que describe una cabalgata feroz como analogía del tiempo representado por Cronos que con su guadaña, siega la vida humana:

[510] Transcripción en Finale del Autor.
[511] Transcripción en Finale del Autor.
[512] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 389: Schubert, *An Schwager Kronos*, Op. 19 N° 2 [513]

Mendelssohn exploró esta topografia en canciones como el *Reiterlied* (Canto del caballero, del ciclo de *Lieder* "*Der Tag*", "El día.", de 1831) y el ejemplo siguiente demuestra la cercania entre este clima y el de la sonata Escocesa:



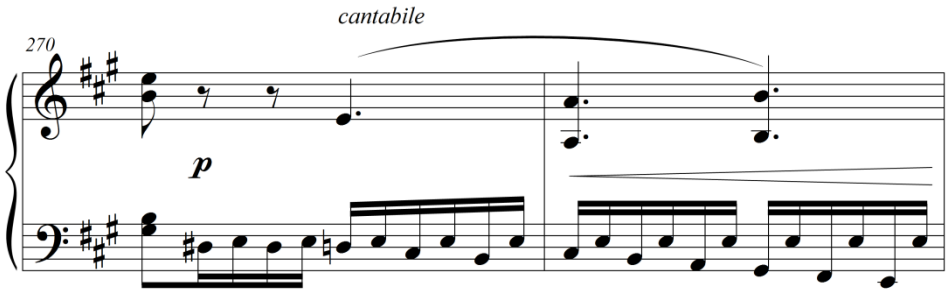
Ejemplo 390: Mendelssohn, *Reiterlied* [514]

En tal sentido cabe recordar que la travesia realizada por el compositor por Escocia fue mayormente a caballo y la impresión de la aspereza del paisaje que le dejó se refleja en

[513] Transcripción en Finale del Autor.
[514] Transcripción en Finale del Autor.

este tipo de movimientos musicales acompasados rítmicamente en el pulso de seis ocatavos y figuras de *ostinato*, tanto aquí como en la Sinfonia Escocesa.

El sector de puente presenta una idea danzante de sonoridad tenue que alcanza bruscamente la tonalidad de La mayor. Sobre un murmullo de semicorcheas en el registro grave se sobrepone una melodía en valores largos derivada de la seccion central del segundo movimiento



Ejemplo 391: Mendelssohn, Fantasía Op. 28, Sonata escocesa[515]

La comparacón entre ambos movimientos demustra la claridad del concepto cíclico de la obra tan presente aquí como en la Sonatas Opp. 6 y 106:
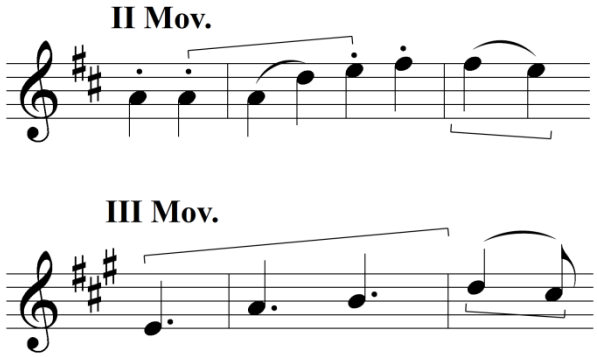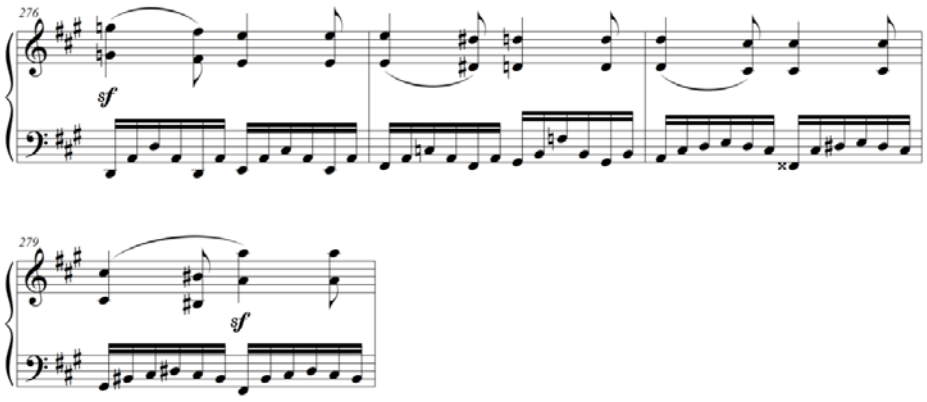


Gráfico 28: Comparación entre ambos movimientos
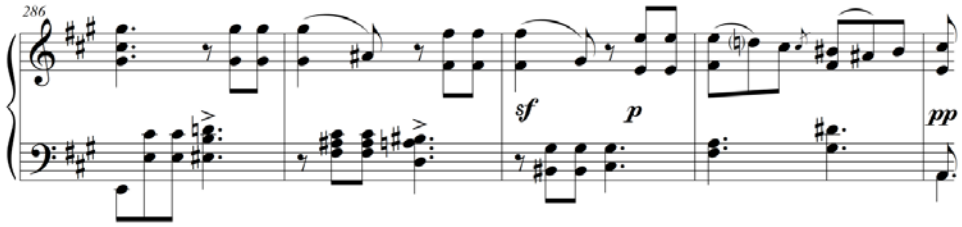
Su expresividad se va incrementando de tal modo por el uso de cromatismos descendentes que representa la idea de lamento tanto en la tradición musical general desde el Barroco como en este movimiento:

[515] Transcripción en Finale del Autor.
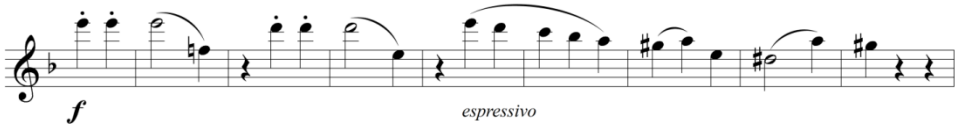


Ejemplo 392: Mendelssohn, Fantasía Op. 28, Sonata escocesa[516]

Es notable el hecho de que la tensión armónica generada por los acordes disminuidos y los retardos melodicos y los saltos de séptimas descendentes se vean acompañados por una detención rítmica y acotamiento textural de una manera netamente anti beetoveniana



Ejemplo 393: Mendelssohn, Fantasía Op. 28, Sonata escocesa[517]
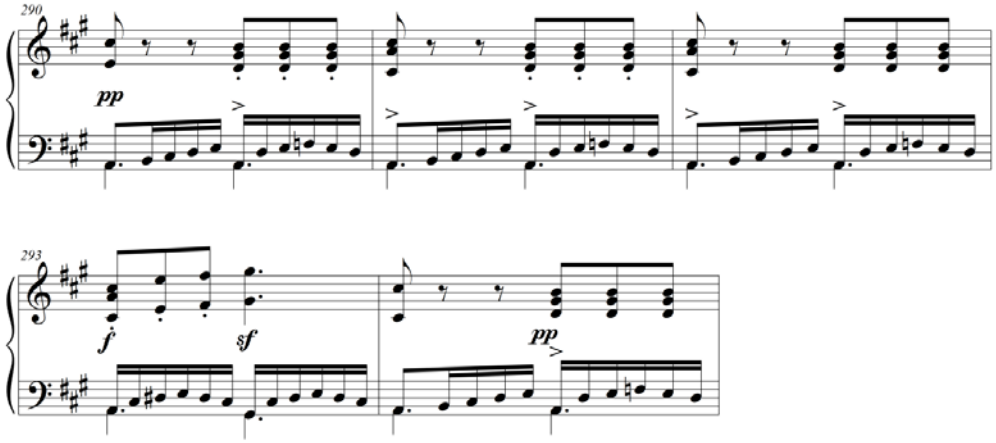
La utilización de esta armonización descendente del cromatismo más los saltos de sépima crean momentos de los más expresivos y memorables de obras posteriores como el Trio para piano y cuerdas N° 1, la Sinfonía Escocesa y la Obertura *La Bella Melusina*:



Ejemplo 394: Mendelssohn, Trío Op. 49[518]

[516] Transcripción en Finale del Autor.
[517] Transcripción en Finale del Autor.
[518] Transcripción en Finale del Autor.

El disurso conduce a una especie de *coda* de la exposición de misteriosa sonoridad donde se retoma paroxísticamente el ritmo de corcheas y el ritmo con puntillos sobre el tumulto murmurante de semicorcheas en los graves alternando ambigüamente las tonalidades de La mayor y Do sostenido menor diferenciadas por matices *pp* y *f* respectivamente concluyendo en un descenso percusivo de octavas que enfatizan saltos de tritono realzando el aspecto macabro del conjunto.
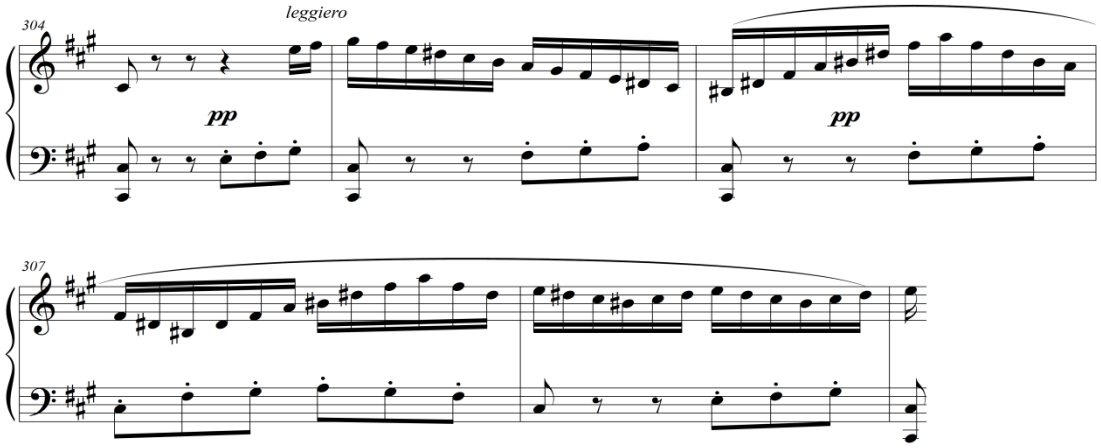


Ejemplo 395: Mendelssohn, Fantasía Op. 28, Sonata escocesa[519]

El desarrollo es un ejemplo maduro del trabajo continuo de esta sección que Mendesssohn propuso, manipulando el material contrapuntistica y texturalmente, en lugar de tranformar motivos a la manera clásica. La continuidad que logra en este segmento es impresinante y anticipa claramente el trabajo realizado por el autor en el desarrollo de la Sinfonía Escocesa:

.En principio, los dos motivos que aparecían como linealidad en el planteo temático de la pieza aprecen superpuestos dentro en un volátil movimiento de sonoridad *pp* permanente a la manera de los *scherzi* mendelssohnianios. La presencia del tritono es permanente en las figuras de la mano izquierda; desde el final de la exposición emana una figura interválica de ascenso de tres notas y salto descendente de quita o tritono. La articulación de *staccato* y *leggiero* confieren el aspecto de ronda de brujas que hemos observado pertinentemente en el *Hexenlied*:
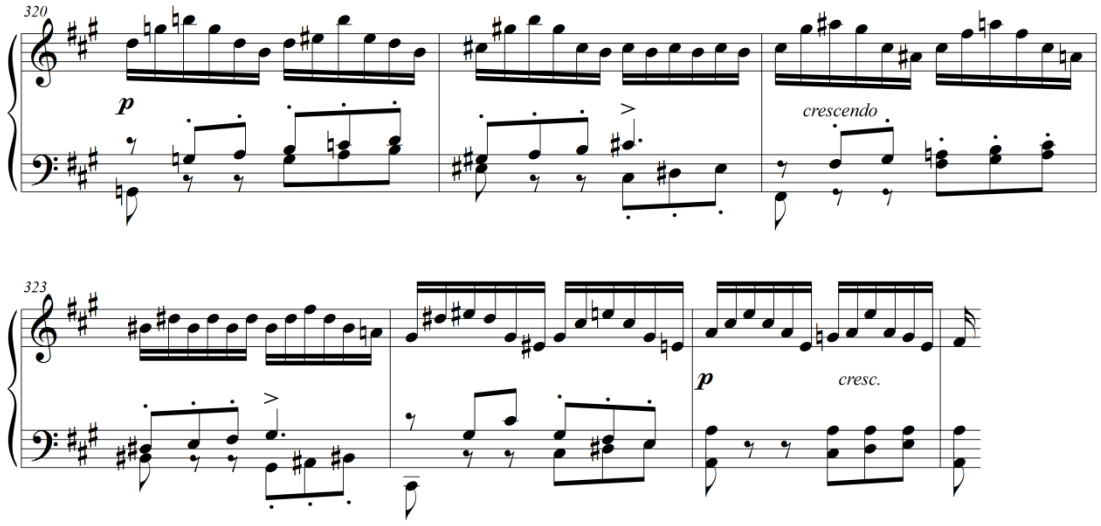
[519] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 396: Mendelssohn, Fantasía Op. 28, Sonata escocesa[520]

El clima fantástico y espectral domina todo el desarrollo, basado en planos superpuestos de semicorcheas afiligranadas, contrapunto imitativo y una propulsión rítmica que se hace cada vez más violenta, alcanzando un potente final tormentoso.

El entramado canónico de la mano izquierda sobre el motivo de corcheas, se compensa con la figura perpetua de semicorcheas que poseen en su seno interválico y acuciante crecimento de contrapunto lineal. La acumulación de complejidad es pareja en ambas manos que se combinan, pero están planteadas con una lógica propia.



Ejemplo 397: Mendelssohn, Fantasía Op. 28, Sonata escocesa[521]

[520] Transcripción en Finale del Autor.
[521] Transcripción en Finale del Autor.

Por otra parte el plan tonal general, recorre la gama posible de enlaces diatónicos de terceras (explorados por Mendelssohn en "Las Hébridas"), poniendo énfasis en las relaciónes de tritono y marchas cromáticas que sin duda son marca de la modernaidad de la pieza. Así el siguiente cuadro resume la marcha de la estructura de este desarrollo hasta la reexposición de ambos temas, *coda* y final de la obra:

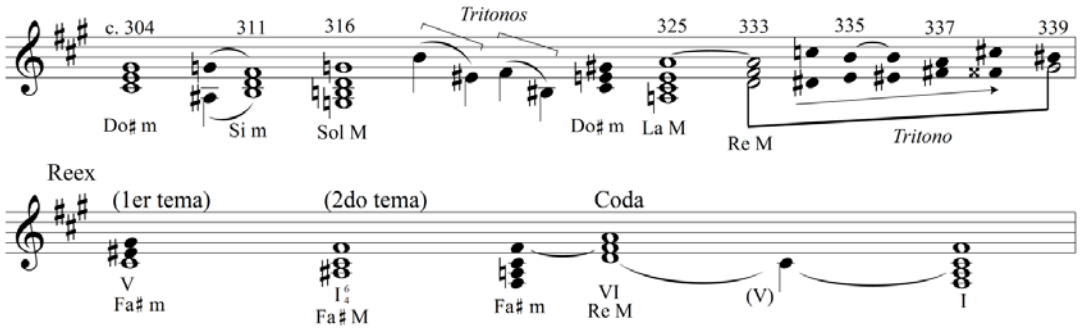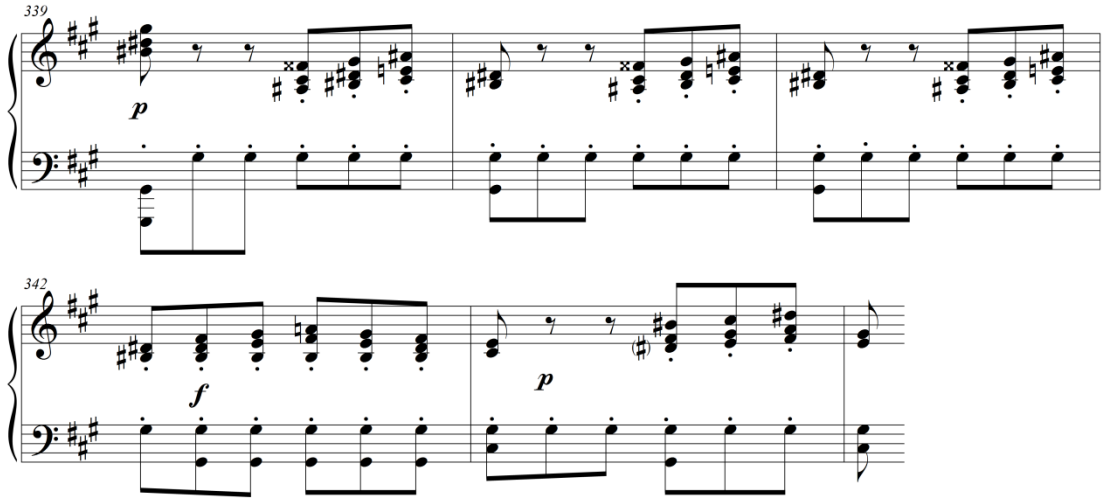


Gráfico 29: Plan tonal
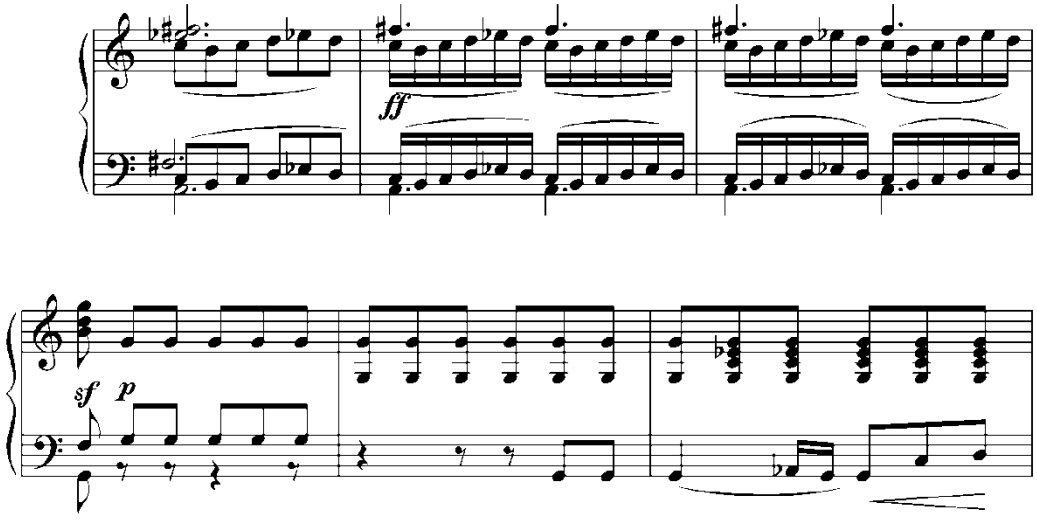
Este impresionante crecimiento de la tensión sonora de gran originalidad, desemboca en un sector de pedales percutidos a manera de tropmas en la mano izquierda. Sobre éstos, se dispone el motivo melódico generador del desarrollo en la mano derecha en acordes.



Ejemplo 398: Mendelssohn, Fantasía Op. 28, Sonata escocesa[522]

[522] Transcripción en Finale del Autor.
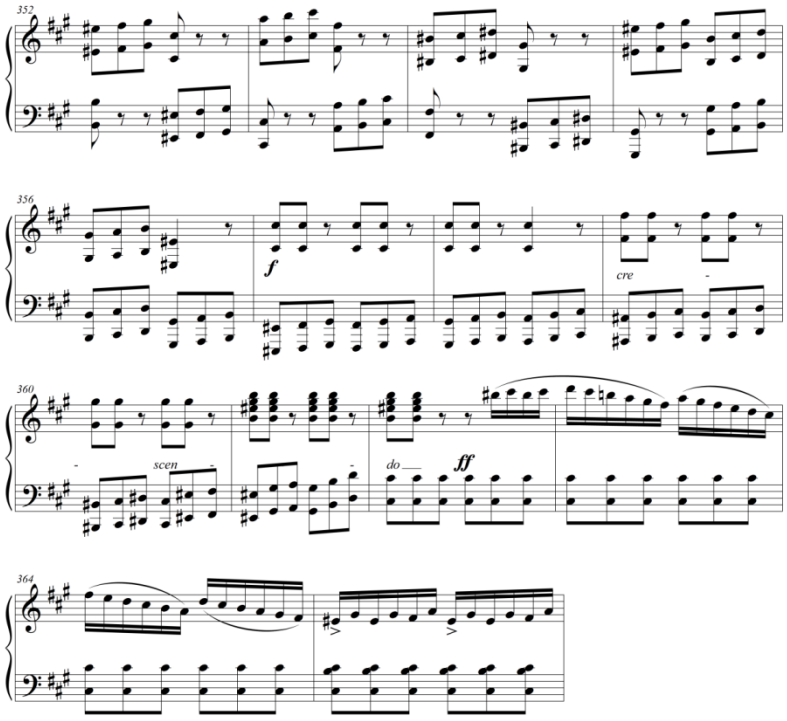
Impacta por su originalidad que un elemnto como el canon, mas común en la fuga que en la forma sonata, indique el final del desarrollo: es así que en potentes octavas este recurso impacta por la sequedad y violencia orquestal que adquiere una figura que hasta el momento fue gradada generalmente en matiz *p* o *pp*. Del mismo modo, el desarrollo de la Sinfonía Escocesa propone un gesto similar, con la misma idea de cabalgata nocturna a la que apelamos:



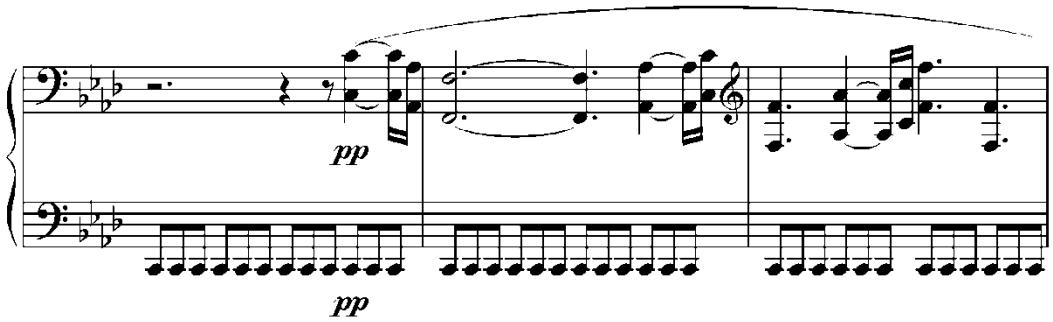
Ejemplo 399: Mendelssohn, Sinfonía Escocesa Op. 56-1° Movimiento[523]

La reexposición coincide con un nuevo punto pedal ahora de dominante, clara cita del momento de reexposición del primer movimiento de la Sonata "Appassionata" Op. 57 de Betthoven:

[523] Transcripción en Finale del Autor.
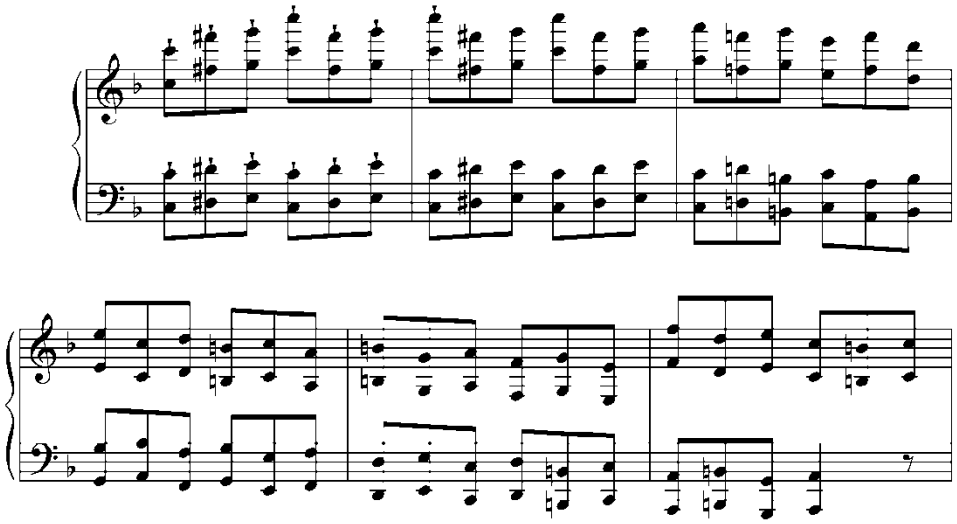


Ejemplo 400: Mendelssohn, Fantasía Op. 28, Sonata escocesa[524]



Ejemplo 401: Beethoven, Sonata Op. 57-1° movimiento[525]
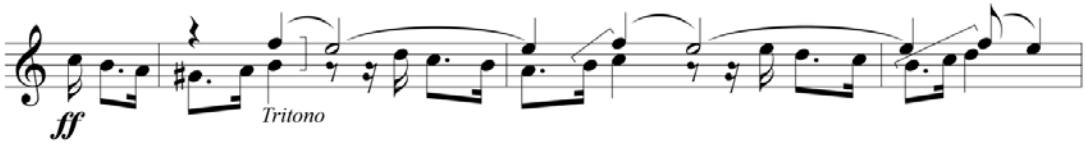
Aún así, el trabajo en octavas insicivas, derivan del fogoso pianismo weberiano, que Mendelsoshn vuelva a hermanar con el rigor motívico de un Bach o un Beeethoven con la idea de continuidad propia:

[524] Transcripción en Finale del Autor.
[525] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 402: Weber, *Konzertstück* Op. 79[526]

Volviendo al ejemplo de Mendelssohn, nótese cómo el canon enfatiza de modo permanente el interválo de tritono que es estructura del desarrollo y aflora aquí de forma insistente. El compositor renueva su uso cada vez que decida conferir aspereza a una obra, y la más relacionada con la Op.28, la Sinfonía Escocesa, lo demuestra:



Ejemplo 403: Mendelssohn, Sinfonía Escocesa Op. 56 (Finale)[527]

La reexposcicon, es nuevamente un acto de individualidad compositiva notable que dará sus frutos en otros momentos mendelssohnianos (como el *saltarello* de la Sinfonía Italiana Op.90): los bajos no reposan en la posición fundamental de la tóinca hasta concluir la enuinciación del primer tema y el segundo completos.
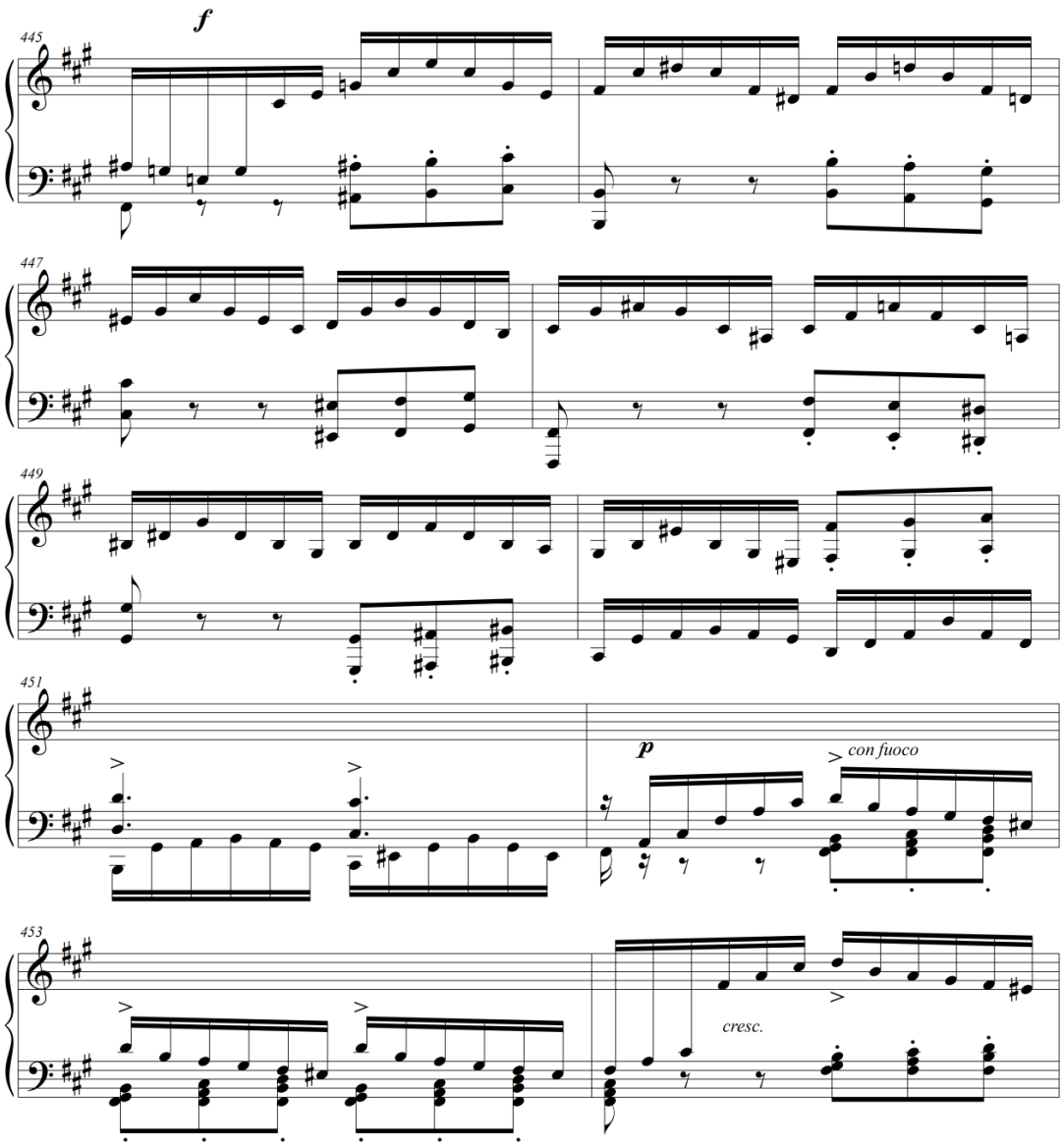
Entre ellos un sector melódico apasionado hace de puente sobre las tumultuosas semicorcheas que vuelven a la mano izquierda

La *coda* se inicia luego de una intensificación del descenso cromático análogo en la exposición, que alcanza un momento de tenuidad antes de acometer la sección final desde

[526] Transcripción en Finale del Autor.
[527] Transcripción en Finale del Autor.

la alternancia Re mayor / Fa sostenido menor que retoma la danza macabra como al final de la exposición.
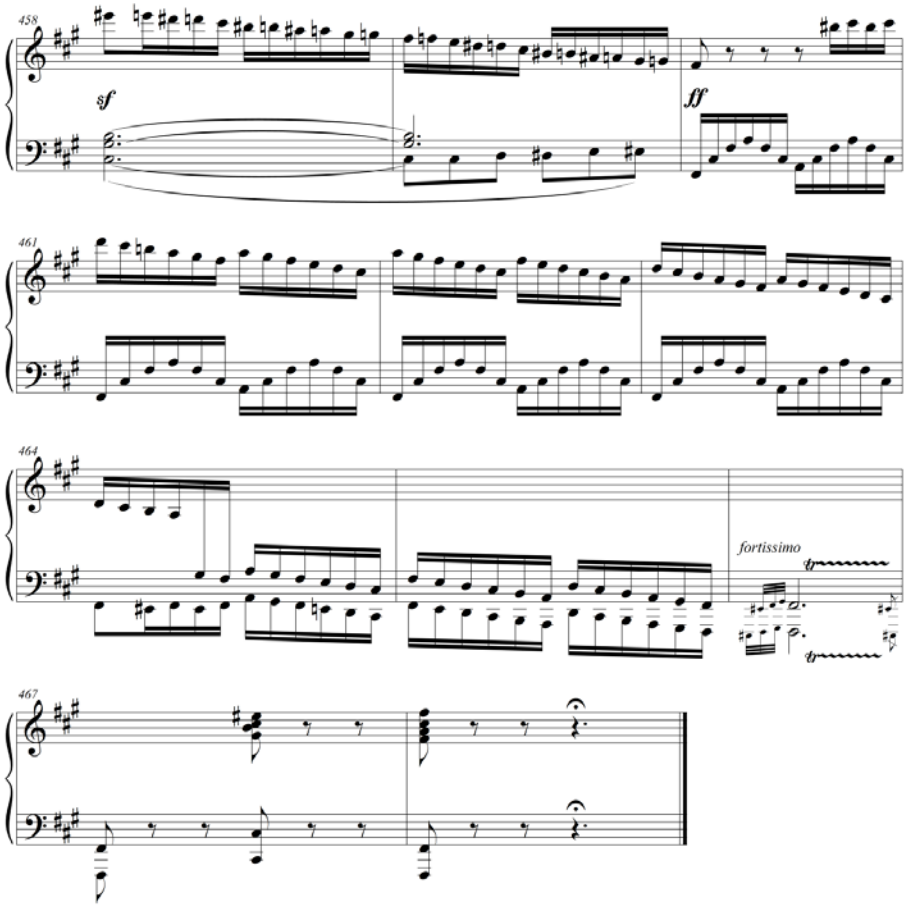
El conjunto alcanza el ápice de potencia virtusística en el desarrollo codal donde los procesos descritos en el sector de desarrollo se retoman ahora desde una dinamica tormentosa:



Ejemplo 404: Mendelssohn, Fantasía Op. 28, Sonata escocesa[528]

[528] Transcripción en Finale del Autor.

Esta tensión recorre a tal punto las armonías cromáticas que el compositor resuelve el final con una tirada en semitonos descendentes y la enunciación del tema por primera vez armonizado sobre arpegios de tónica. Estos arpegios tiene un rol armónico de cierre, rítmico de movilidad textural de empaste y lo más importante: son los mismos arpegios *ossiánicos* que abrieron el primer movimiento de la Fantasía. Así el reciclaje cíclico de fragmentos durante todo el trascurso tiene un cierre en espejo donde el inicio es el retorno de concepción netamente romántica. La idea alcanza su máxima expresión en el punto final confiado a un violento trino sobre el Fa sostenido en las octavas graves del teclado en fortísimo: tambien el sonido del Fa sostenido grave (aunque en *pp*) había sido la primera voz oída en la obra. Uno de los logros más importantes y bellos del compositor.



Ejemplo 405: Mendelssohn, Fantasía Op. 28, Sonata escocesa[529]

[529] Transcripción en Finale del Autor.

5.5.- Romanzas sin palabras

Mendelssohn comenzó a escribir las *Romanzas sin palabras* hacia 1828. Se trata de la creación más original de la producción pianística de este compositor y una de las más influyentes de la totalidad de su obra. Constituyen el testimonio de una rica vida espiritual interior, de la cultura de Mendelssohn, del mundo de Mendelssohn, de su fuero más íntimo y, además son, como se las llamó, una prueba de la irrupción del Romanticismo en la música europea en el siglo XIX. En este contexto, las *Romanzas* se erigen en uno de los testimonios más importantes del movimiento romántico de la música y claramente constituyen una de las composiciones más representativas del período de la Restauración, quedando luego como emblema de la época victoriana. Para nuestra época, las *Romanzas sin palabras*, junto con las piezas breves de Chopin y Schumann, son elementos ineludibles en cuanto al estudio de este periodo histórico musical tanto como música de época, como música artística o como música que trasciende su época.

5.5.1.- Génesis

Hacia el comienzo del siglo XIX aparece un género contrario a la sonata, a la variación o al rondó, las grandes formas clásicas, que podemos denominar *Handstücke*: piezas sencillas, breves, de forma binaria o ternaria, que aparecen en colecciones de doce, ocho o seis piezas de la mano, por ejemplo, de Clementi (Op. 49) y piezas de danzas alemanas de Weber, Schubert o piezas sencillas de Hummel, Cramer o Moscheles. La improvisación, la danza o la ejercitación constituyen el motivo de estas pequeñas piezas que generalmente, con la excepción de las danzas de Schubert, presentan escasa calidad artística o personalidad.

Incluso nos podemos remontar a la escuela berlinesa de siglo XVIII de Wilhelm Friedemann Bach o Carl Philipp Emanuel Bach, quienes habían compuesto música de danza con significación más expresiva dentro del estilo de la sensibilidad de la mitad del siglo XVIII. Pero nuevamente la influencia importante para Mendelssohn resulta ser Beethoven, como liberador, como modelo. Beethoven posee en su producción tres series de piezas breves llamadas bagatelas (Op. 33) de 1801 y las contemporáneas al primer Mendelssohn (Op. 119 y Op. 126). Estas piezas fueron los verdaderos modelos que

Mendelssohn decidió tomar porque el contenido poético y la caracterización rítmica que cada una de ellas presenta las hace verdaderas piezas características. No solamente Mendelssohn las tomó como modelo de pensamiento breve y altamente significante sino que también Schubert iría en la misma dirección, tanto en la colección de obras a cuatro manos, las colecciones de marchas, como en los *Momentos Musicales* para piano solo. No obstante, creemos que Mendelssohn no pudo haberlas conocido sino parcialmente en el momento de la creación de las *Romanzas sin palabras*. Por otra parte, tanto las marchas a cuatro manos (que sí estaban publicados desde 1825) como los impromptus, desconocidos para Mendelssohn en este momento, son obras de una extensión mayor.

Las Romanzas sin palabras, en cuanto a su contexto filosóficopoético, conforman una de las primeras encarnaciones del ideal romántico de expresión de un único sentimiento por obra: un sentimiento que básicamente no cambia en el transcurso del discurso y se mantiene en la brevedad del fragmento. Señalemos que, sobre el fragmento y su potencialidad y el hecho de ser una parte de un todo, varios filósofos – particularmente cabe citar el caso de los hermanos Schlegel, emparentados familiarmente con el compositor - han teorizado y expuesto la idea de la creación de este tipo de obras como una verdadera pieza emblemática del pensamiento romántico que contiene una alta dosis de poesía, de elaboración, y por otra parte de espontaneidad.

Por estas razones, unos de los primeros exégetas de Mendelssohn, su amigo Robert Schumann, años después saludará a las *Romanzas sin palabras* como una de las creaciones "absolutas" del compositor. El pensamiento breve que las *Romanzas* transmiten, cerrado y al mismo tiempo abierto, es un pensamiento que nace ya perfecto en sí mismo y no es susceptible a demasiada variación, a demasiado cambio, el cual turbaría el mensaje oculto, clarísimo musicalmente en estas piezas y que ha sido puesto de manifiesto gracias a las últimas investigaciones sobre el tema.

Hacia 1828 Mendelssohn se concentra en la composición de *Lieder* para canto y piano (Op. 8 y parte del Op.9) y al mismo tiempo nace el *Lied* sin palabras, del cual da cuenta Fanny en su diario personal en noviembre de ese año. Félix para su cumpleaños le había obsequiado una obra de grandes proporciones, el motete *Hora est* y al mismo tiempo

una obra de apenas dos páginas, un *Lied* para piano solo en Mi bemol mayor; ese *Lied* es la primera *Romanza sin palabras* sobreviviente de las que informa Fanny en su diario:

> "Félix me regaló una de sus últimas *Romanzas* para piano, de las más bellas que ha escrito últimamente". [530]

Resulta evidente que este medio de comunicación se repitió muchas veces entre Félix y Fanny, pero también entre sus otros hermanos y con otras amistades, como veremos más adelante.

En un inicio las Romanzas no aparecieron pensadas como ciclos, sino que fueron surgiendo como piezas aisladas, luego recopiladas por Mendelssohn para su publicación a partir de 1832. Charles Gounod cuando conoció a los Mendelssohn en 1842, dejó claro que tanto Fanny como Félix de chicos jugaban a poner letras a las Romanzas sin palabras y además muchas de ellas eran un mensaje oculto que los hermanos compartían. Gounod también especula acerca de que algunas de ellas, publicadas luego bajo el nombre de Félix, eran en realidad de Fanny, lo cual no ha sido jamás comprobado. Por otra parte, la reciente publicación de *Canciones sin palabras*, compuestas por Fanny, demuestran que los estilos, más allá de lógicas similitudes, tienen sensibles diferencias. Sí es un hecho verídico el que en los Op. 8 y 9, Fanny publicó algunas canciones bajo el nombre de su hermano, cosa que él jamás negó.

Uno de los temas menos elaborados, menos desarrollados, con referencia las Romanzas sin palabras es el hecho de que Mendelssohn comienza a escribirlas al mismo tiempo que comienza a escribir *Lieder* para canto y piano, el género romántico por excelencia, el género que verdaderamente marca en Alemania el nacimiento del nuevo estilo, corroborado precisamente hacia 1814 con la irrupción de Schubert y su *Margarita en la rueca*, los *Lieder* de Goethe y la colección de Beethoven de 1816 *A la amada lejana.*

El *Lied* plasmaba la cristalización musical de la poesía romántica alemana de una forma perfecta, sobretodo en manos de Schubert y alcanzaría las cimas que lo colocaron como un género clásico comparable en calidad a toda una ópera, una sinfonía o una sonata. En un espacio breve expresa toda la gama de emociones que un poema exhala; estos poemasgeneralmente eran breves y de un gran contenido emocional, el cual tenía que

[530]TODD, R. Larry. *Mendelssohn: a life in music*, Oxford: Oxford University Press, 2003, pág. 191. La traducción pertenece al Autor.

expresarse por medio de la melodía: una melodía generalmente de largo aliento y de rítmica pareja, con sutiles cambios armónicos. Schlegel se refería a este tipo de obras como a una nueva forma de expresar lo infinito. Cabe destacar en este sentido que el acorde, en relación a la melodía, es también tomado por Schopenhauer como la representación de lo infinito, siendo éste justamente uno de los ideales románticos de trascendencia, y de lo inaferrable, aquello que no se puede asir, aquello que no puede ser expresado ni siquiera por las mismas palabras del poema.

Al hablar del *Lied* y Mendelssohn hay que consignar que Mendelssohn pertenece, por su zona de influencia y por su formación, a la escuela berlinesa del *Lied*, una escuela que nace en el siglo XVIII y se elabora bajo la égida de Johann Wolfgang von Goethe, un hombre de siglo XVIII amante de la ópera de Gluck, de la simpleza y grandiosidad del arte clásico, de un oído no demasiado musical, que enarboló la bandera del *Lied* cuyo contenido fundamental era la palabra sostenida sutilmente por la música. Sobre esta dogmática la escuela, que contaba entre sus representantes a Zelter, maestro de Mendelssohn, creó una forma de *Lied* francamente mediocre: simples acodes que acompañan una línea melódica de poco vuelo expresivo, salvo escasas excepciones. Mendelssohn aparece indudablemente como una de esas excepciones y el más importante de esta escuela; de hecho, algunas de las canciones para canto y piano tienen la sobriedad de escritura propuesta por la escuela berlinesa, pero más allá de esto, Mendelssohn superó ampliamente los presupuestos propuestospor la escuela berlinesa, construyendo un puente importante e ineludible entre Schubert y Schumann.

De hecho, Mendelssohn se aleja incluso de la manera de otros compositores menores de la época tales como Loewe, creando un tipo de *Lied* no siempre comprendido por los estudiosos, que presenta paulatinamente al piano como en una pieza característica, independiente del canto; esto no quiere decir que el canto y el piano no estén imbricados, pero el comentario pianístico de Mendelssohn llega a una independencia tal que crea una pieza característica para piano en el acompañamiento mismo. El comentario pianístico se estandariza según el tipo de *Lied*, adquiere carácter propio, y si bien no presenta el diálogo schumanniano entre canto y piano, prepara al *Lied* de Schumann en cuanto al detalle pianístico que va mas allá de la armonía o la figuración, ya que tiene elementos rítmicos,

melódicos y armónicos que convierten a la parte instrumental en una pieza epigramática para piano.

Los caracteres explorados por Mendelssohn en sus dos cuadernos Op 8 y 9, en total veinticuatro – recordemos que siete de ellos fueron compuestos por Fanny - recorren una gama de expresiones características de la poesía de la época, de las que a Mendelssohn le interesan en particular,: el *Lied* amoroso, el primaveral - donde la primavera representa la esperanza del amor -, también el *Lied* serio - que elabora la idea de una poesía antigua y por ende arcaizante - o el *Lied* feérico, fantástico, muchas veces de carácter diabólico. Estos caracteres Mendelssohn los representa con mucha más habilidad en la parte de acompañamiento que en la vocal; la voz se mantiene generalmente en una fraseología más comedida que la parte pianística, que suele ser expresiva, fantasiosa, punzante. Las obras maestras del *Lied* mendelssohniano surgen cuando las dos fuerzas se encuentran parejas, cosa que ocurre con mayor frecuencia a partir de la colección Op. 19. Pero aún así las dos primeras colecciones presentan una expresividad muy variada y muy personal y permitieron a su autor salir de la música basada en los modelos clásicos de forma larga.

El *Lied* le permitió además una gama de exploración melódica y una confrontación no sólo con Beethoven sino ahora también con Schubert, de quien sí conocía los *Lieder* desde joven y por los cuales demostró una gran admiración.

Del *Lied* propio, Mendelssohn saca una pieza característica, como lo expresa Kohler con referencia a la *Seis canciones para canto y piano* Op.19 a y las *Seis canciones para piano* Op. 19 b, publicadas en 1832:

> "los acompañamientos pianísticos se fueron configurando como piezas características en sí mismas, un desarrollo que llevó a las *Romanzas sin palabras* para piano solo, esta conexión fue subrayada por el mismo Mendelssohn en la función dual del Op. 19 a y b como canciones y como canciones si palabras".[531]

Siguiendo a Kohler, las canciones de Mendelssohn difieren en tiempo y forma; junto con piezas de carácter virtuoso hay canciones populares simples, lo cual también puede decirse de las piezas para piano solo, los *Lieder sin palabras*; los mismos presentan tipos muy caracterizados que fueron delineados por varios autores como Jaques André Merertier

[531]KOHLER, Karl-Heinz. "Mendelssohn", en *The New Grove Early Romantic Masters* 2.G.B.: Norton, 1985, pág. 252. La traducción pertenece al Autor.

y últimamente Larry Todd quienes distinguen la canción para una voz acompañada con movimiento arpegiado o móvil, la misma con acompañamiento acórdico, la misma con un ritmo característico, la canción tipo dúo, la canción coral, otra forma que Mendelssohn desarrolla posteriormente que consiste en el estudio característico de tipo melódico, y otras que iremos destacando a medida que revisemos estas Romanzas sin palabras.

La conexión de estas canciones sin palabras con su hermana Fanny ya denotan la fuerte presencia femenina presente en Mendelssohn con referencia a la composición de estas piezas; de hecho, todos los cuadernos que Mendelssohn publicó de *Romanzas sin palabras y* muchas de las Romanzas sueltas que fueron publicadas póstumamente o aún sin publicar, estaban dedicadas a mujeres: a damas de la alta sociedad o artistas que Mendelssohn admiraba, lo cual muestra a la mujer como fuente inspiradora de la música en Mendelssohn en un grado que hasta hace pocos años no había sido observada. Al respecto es interesante observar cómo el especialista en piano Piero Rattalino destaca esta presencia en las Romanzas sin palabras cuando se refiere a una nueva lectura crítica que demuestra que las mismas se insertan en un filón romántico no sólo intimista sino también introspectivo en el que serpentean oscuras inquietudes, pensamientos de muerte y una velada nota erótica que fluye en los ocho cuadernos. En ese sentido, Rattalino demuestra que la cima emotiva de alguna de las piezas fluye en un sutil pero turbador erotismo e ilumina sobre esta situación que se une a la idea de su dependencia de las mujeres en general en toda su vida como estimulante para desatar una potencia creativa determinada. Se puede observar que Mendelssohn dedicó sus obras orquestales o camarísticas a amigos músicos como Ferdinand David, Ignaz Moscheles, Ludwig Spohr y otros personajes, mientras su música más íntima fue siempre dirigida al mundo femenino del salón romántico que florecía en Alemania, en Inglaterra y en otros lugares de Europa con una presencia fuertísima. No olvidemos que el compositor fue hijo de esta generación del salón romántico que presidió primero su propia madre y luego su talentosa hermana Fanny.

Todo este mundo emerge de estos cuadernos de *Romanzas sin palabras* y toda la riqueza espiritual que estas piezas poseen, son las que a pesar de “las vicisitudes que este corpus ha padecido….” - acusadas de representar la época victoriana, de la cursilería de la segunda mitad de siglo XIX, de lo baladí, del agua de rosas de la sociedad inglesa de la

época mencionada o de la pequeña burguesía alemana - han logrado restablecerlas incluso en las salas de concierto, cosa que no ocurría por años.

Evidentemente el término genérico Romanzas sin palabras sugiere un gesto tácito, una suerte de programa o paisaje poético que Mendelssohn expresó él mismo en una carta:

> "creo que las palabras son insuficiente para expresar lo que la música puede expresar, la música que amo no me es indefinida para ponerla en palabras, me es muy definida y si yo tengo una idea particular una palabra o palabras en la mente cuando escribo una pieza u otra no deseo pronunciársela a ninguna persona porque la palabra no significa para un hombre o para otro lo mismo, en cambio el lied puede significar la misma cosa, una suerte de mismo sentimiento en un hombre o en otro, un sentimiento que no puede ser capturado por las mismas palabras".[532]

Destaquemos por último que las imitaciones surgieron rápidamente después de las primeras publicaciones, particularmente después del segundo cuaderno de *Romanzas sin palabras* del Op. 30 que se publica en 1834; de ahí en adelante y hasta bien entrado el siglo XX, tales imitaciones fueron desde la máxima vulgaridad hasta el máximo refinamiento. Las imitaciones finas o reflexiones sobre el estilo de las Romanzas sin palabras de Mendelssohn provinieron de personajes como Brahms, Schumann, Liszt, Fauré, Bizet, Saint-Saëns, Albéniz, Tchaikovsky, Mihlaud, Rachmaninoff, y un larguísimo etcétera, mientras que las otras, las del estilo de las imitaciones pobres, se debieron a un centenar de compositores de segunda o tercera categoría que denigraron el sentido profundo y expresivo de las Romanzas sin palabras. Aún así, ellas nunca dejaron de ser el modelo compositivo de la melodía y de la pieza breve usado por todas las instituciones y todos los maestros de composición a la hora de la construcción melódica, no habiendo perdido un céntimo de su originalidad y su belleza.

5.5.2.- <u>Antecedentes</u>

Si bien podemos detectar que el estilo pianístico de las Romanzas sin palabras se empieza a delinear a partir de al primer movimiento de la Sonata Op. 6, el tercer movimiento de la Sonata Op. 106 y se cristaliza aún más en las Fantasías, las primeras piezas de formato breve independientes de grandes formas comienzan a aparecer tímidamente en el corpus de Mendelssohn.
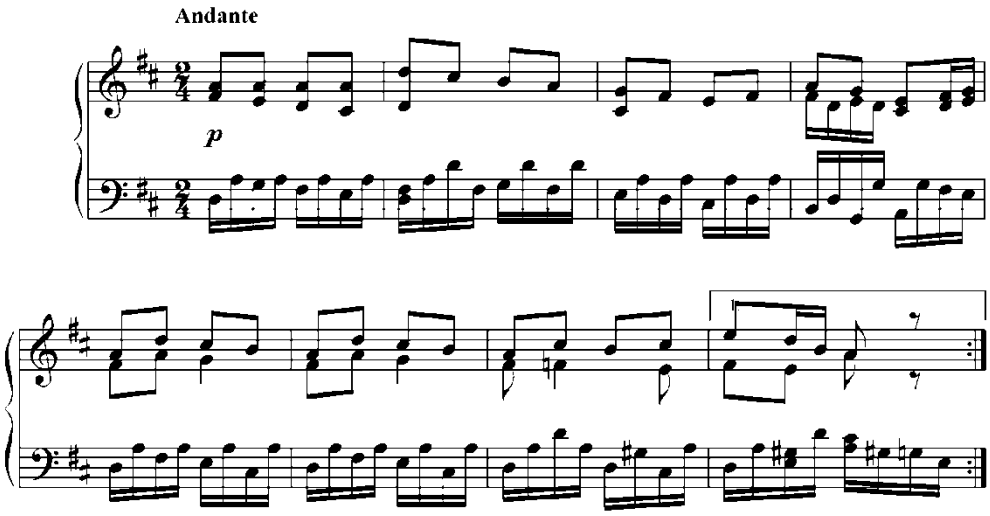
[532]MENDELSSOHN BARTHOLDY, Felix. *Lettere dall´ Italia*. Torino: Fògola, 1983, pág. 271. La traducción pertenece al Autor.

Consignaremos dos obras que aún no llevan el título habitual en Mendelssohn para estas piezas (*Lied*) pero presentan las características propias del nuevo género que más adelante habrían de ser desarrolladas por el compositor.

5.5.2.1.- *Andante y Canon en Re mayor MWV U 53*

Este *Andante* fue pensado para rubricar la serie de Piezas caracterìsticas Op.7 antes de su publicación: data de 1826, pero al final quedó sin publicar en su estilo de canto acompañado; en él se advierte la primera unión del mundo del *Lied* sacro y popular con la técnica más estricta dividida en dos breves pero evocadores cuadros.

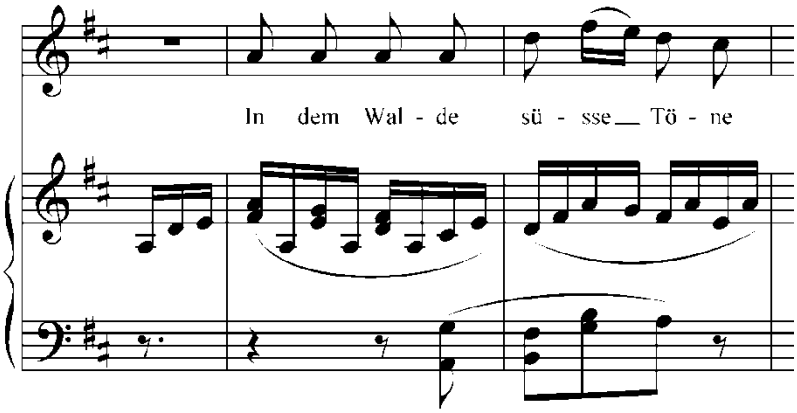
El primero de ellos, fiel al mundo del *Lied*, anuncia el mundo de las Romanzas sin palabras como la Op.30 N° 5, en la misma tonalidad:



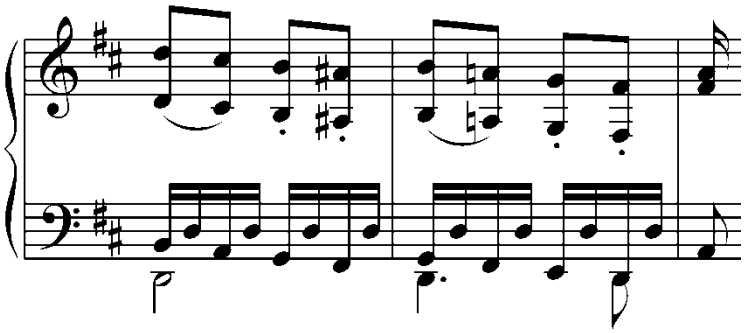
Ejemplo 406: Mendelssohn, Andante y Canon en Re mayor[533]

La conducción netamente colorística de la armonía y doblajes en terceras, y el movimiento continuo, pueden sugerir un primer apropiamiento de rasgos del *Lied* schubertiano y del propio *Lied* del autor

[533] Transcripción en Finale del Autor.

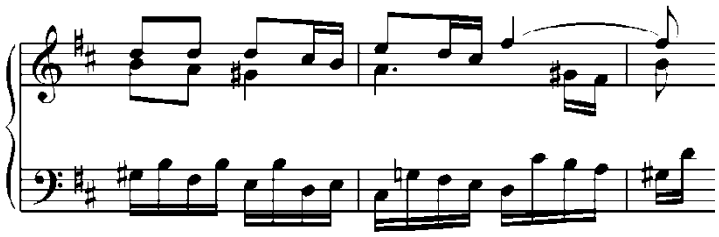


Ejemplo 407: Mendelssohn, *Frühlingslied* Op. 19 N° 1[534]



Ejemplo 408: Mendelssohn, *Frühlingslied* Op. 19 N° 1[535]

De esta manera, en 1826 muestra cómo contrapunto y *Lied* podian convivir para Mendelssohn e iban configurando un nuevo ideal sonoro entre lo folk y lo erudito sobrepuestos:

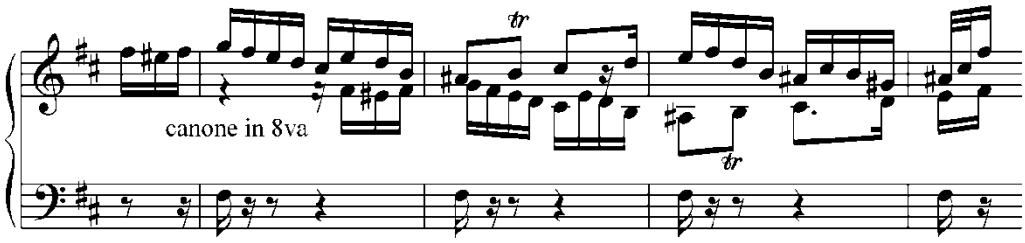


Ejemplo 409: Mendelssohn, Andante y Canon[536]

[534] Transcripción en Finale del Autor.
[535] Transcripción en Finale del Autor.
[536] Transcripción en Finale del Autor.
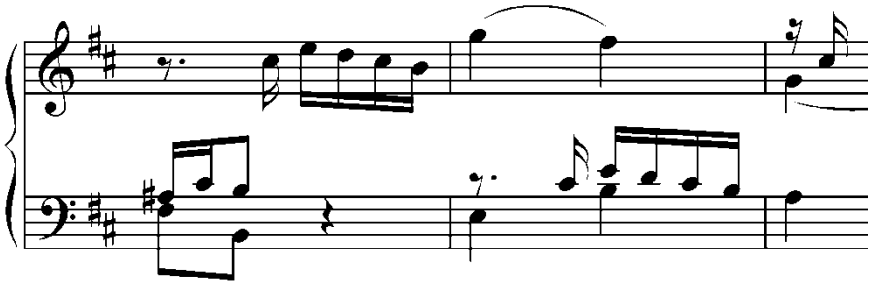
Observaremos dicha instrumentación característica en la Romanza sin palbra Op.30 N°.5, el Preludio Op.35 N° 2, el *allegretto* de la Sonata Op.65 N° 4 para órgano, el*Andante* de la Sinfonia Italiana.

El Canon, que ocupa la sección central, lejos de tratarse ede un ejercicio académico, presenta un juego canónico en las voces superiores acompañado por un bajo libre:



Ejemplo 410: Mendelssohn, Andante y Canon en Re mayor[537]

Esta pieza ya infúnde la intención netamente expresiva de la interválica en el contrapunto, como idea de tensión dentro de un clima que no cambia. De esta forma, auncia los preludios y Fugas del Op.35 (particularmente el N° 2) y marca un distanciamiento de modelos bachianos notable acercandose como en la Sonata Op. 6, y anunciando experiencias que también se encuentran en Romanzas sin palabras como las Op. 30 N° 4, aunque en formato reducido, y luego en las búsquedas de Schumann:

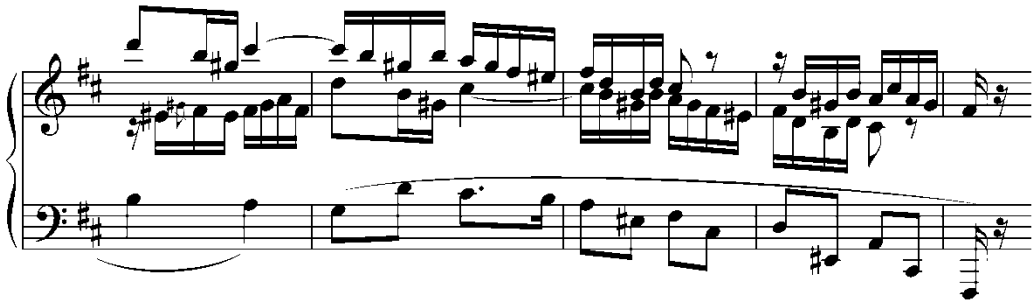


Ejomplo 411: Mendelsoohn, Andante y Canon en Re mayor[538]

Por ulltimo notemos cómo momentos como el suguiente, con sus equivocos armónicos y sutileza textural ya pertenecen a la poética propia del autor que en

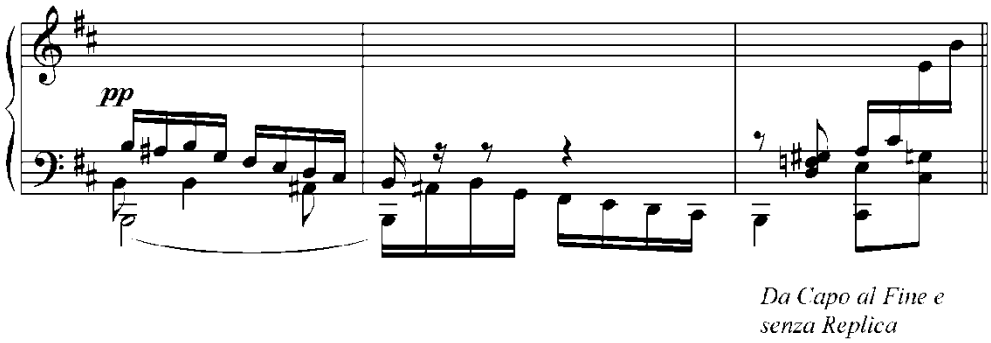
[537] Transcripción en Finale del Autor.
[538] Transcripción en Finale del Autor.

moviemientos como el *Andante* de la Sinfonía Italiana o el Coro 41 del Oratorio *Paulus*, expandirá a la orquesta:



Ejemplo 412: Mendelssohn, Andante y Canon en Re mayor[539]

Lo mismo cabe consignar en lo que se refiere al sector de enlace y retorno al *Andante*:



Ejemplo 413: Mendelssohn, Andante y Canon en Re mayor[540]

5.5.2.2.- *Thema und Coda en La mayor MWV U 63 (1827)*

Este tema es otro de los primeros estudios sobre la idea de la pieza breve cantabile, que se acerca de modo distintivo ala experiencia que Mendelssohn hizo de pasar el *Lied* "Frage" Op. 9 N°1 a Cuarteto de cuerdas en el inicio y final del Cuarteto Op. 13 en la misma tonalidad y contemporáneo. Aparece como un sutil esbozo del mismo pero tambien

[539] Transcripción en Finale del Autor.
[540] Transcripción en Finale del Autor.
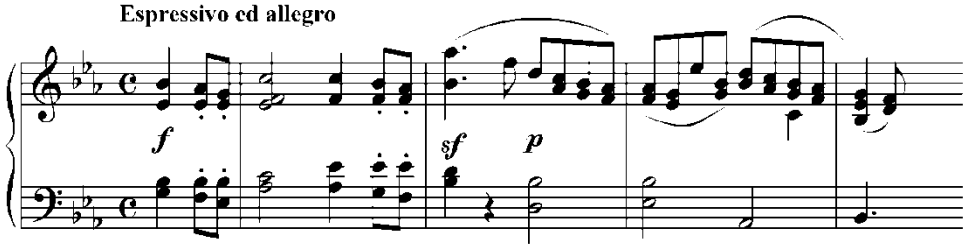
del tipo de de *Lied* coral llevado al piano que encontraría plasmación y seria publicado en el Op. 19 N° 4.

5.5.3.-Primeras Romanzas sin palabras

5.5.3.1.- *Romanza sin palabras en Mi bemol mayor* MWV U 68 (1828)

Como dijimos, la primera sobreviviente de las *Romanzas sin palabras* es la llamada *Lied del libro de notas de Fanny Hensel*, firmado por Mendelssohn el 14 de Noviembre de 1828, cumpleaños de su hermana. Su estructura es la de una pieza ternaria con repetición de la primera sección y una *coda* final marcada *grave*. El *tempo* general de la pieza está indicado *espressivo ed allegro*; la rítmica, en cuatro tiempos, parece estar inspirada en una marcha alegre y en un tipo de *Lied* que mezcla elementos del *Lied* coral y el solístico. La melódica se desarrolla básicamente en corcheas, en una idea que Mendelssohn toma de la Bagatela Op. 33 Nº6 de Beethoven

Mendlesossohn: Romanza sin Palabras MWV U 68 (1828)
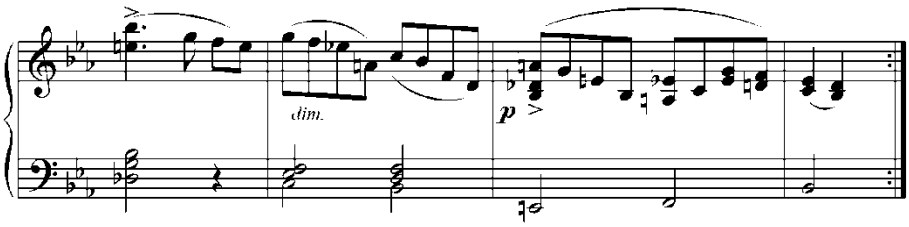


Ejemplo 414: Mendelssohn, Romanza sin palabras MWV U 68[541]

La idea de marcha alegre y el sentido ascendente de la melodía, enfatizan el salto de cuarta y de octava que le dan una expresión vivaz a la obra, junto con el ritmo que Mendelssohn plantea, pero lo más interesante para nosotros es notar cómo desde el punto de vista armónico, la melodía se apoya sobre los grados subdominantes con séptima y dominante y luego desciende expandiendo la dominante. Más adelante, con un pequeño

[541] Transcripción en Finale del Autor.

nexo de imitación del bajo, entramos en el consecuente, que tiene el típico estiramiento melódico de Mendelssohn que acá detectamos en una de las primeras ocasiones. Éste radica en utilizar segmentos melódicos totalmente simétricos pero una asimetría de frase en cuanto a que la segunda sección está alargada por medio de un estiramiento de la resolución en la dominante debido a la armonía, siempre sobre el quinto grado, utilizando subdominantes con estructura de séptima, lo cual podemos observar en los compases 7, 8 y 9, para llegar en el compás 10 a la resolución
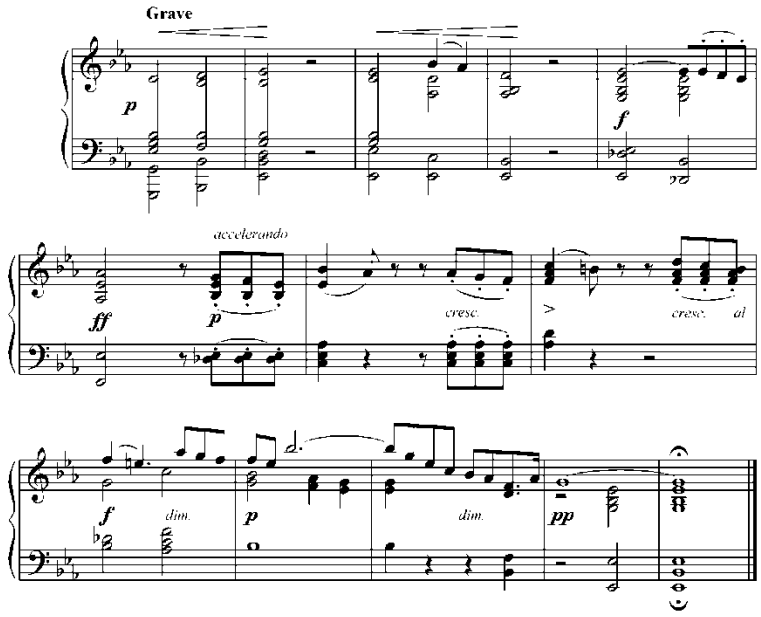


Ejemplo 415: Mendelssohn, Romanza sin palabras MWV U 68[542]

Por otra parte, la utilización de la misma célula melódica le da una gran unidad expresiva y característica. Luego, el estiramiento produce el primer descenso, que es una ampliación del descenso del compás 3. Otro rasgo característico del estilo de Mendelssohn en la melodía es el final de frase femenino.

La obra se basa luego más en lo rítmico para continuar el discurso y en las apoyaturas, sobre todo en el compás 12 y 13 y luego la ampliación de esta apoyatura a nivel armónico y melódico. Después de la reexposición de la melodía de marcha utiliza este mismo descenso para enfatizar otro de los elementos característicos de su música que es la relación plagalcuarto - primero, que es la construcción que notamos ya en la Sonata en Si bemolmayor Op. 106 y en la música de *Sueño de una noche de verano*. En esta Romanza, desde el compás 23 en adelante, nuevamente se pone énfasis tanto la cadencia plagal como la ida al sexto grado. La *coda, grave*, parece ser un recordatorio, un mensaje oculto para su hermana.

[542] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 416: Mendelssohn, Romanza sin palabras MWV U 68[543]

Como sostiene Larry Todd, podemos ver dos cosas en este *grave*: una anticipación de la *Romanza sin palabras*, Op. 19 Nº4 el La mayor, pero también muestra una cercanía con la Obertura *Mar calmo y feliz viaje*, la obra sinfónica más importante del año 1828. Por otra parte, este *grave* final del compás 30 al 42 es una especie de pequeña improvisación con elementos de recitado y elementos acórdicos que todavía notamos a un medio camino entre lo que es la fantasía, o el capricho, o las piezas que Mendelssohn llama fantasías, como por ejemplo el Op. 16 o el Op. 15.
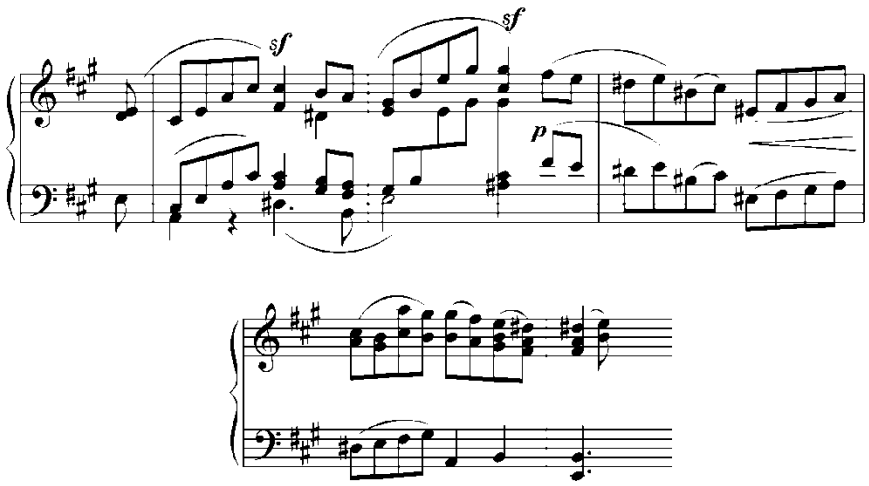
5.5.3.2.-*Hoja de Album en La mayor*MWV U 75(21 de mayo de 1830)

Antes de pasar revista al Op. 19, el primer ciclo de *Romanzas sin palabras*, seguiremos revisando las piezas no publicadas que Mendelssohn compuso en el mismo período de composición que este primer cuaderno. Una de las que ha llegado a nosotros es esta *Hoja de álbum*, compuesta para Otilia von Goethe, la esposa de Goethe, durante la última visita que Mendelssohn realizara al gran escritor alemán en Weimar entre mayo y junio de 1830, en camino a Italia. La pieza muestra nuevamente una dedicatoria a un

[543] Transcripción en Finale del Autor.

personaje ilustre femenino. Es una obra de estructura característicamente mendelssohniana A – B – A – B, en realidad una ternaria con una extensión de la parte B en forma de *coda* o de cierre.

La primera parte es una melodía de 9 compases donde nuevamente encontramos unos de los rasgos típicos de la melódica mendelssohniana: el estiramiento del segundo sector de la frase en una figura asimétrica: cinco compases mediante el ensanchamiento de la línea melódica por medio de ascensos de expansión interválica y de detenciones en acordes que llamaríamos expresivos dentro de la estética romántica, o sea, acordes de séptima sobre grados de subdominante.



Ejemplo 417: Mendelssohn, Hoja de Álbum MWV U 75[544]

La melodía se basa en la expansión del arpegio sobre tónica y el descenso del tetracordio superior, lo cual constituye una de las características de Mendelssohn en general.

En esta obra notamos la cercanía con otra obertura, *La gruta de Fingal*, obra de la época que Mendelssohn comenzaba a trabajar esta *Romanza* en 1830; la semejanza se ve particularmente con el segundo tema y en cuanto al descenso del tetracordio superior sobre armonía subdominante. Es un rasgo que, sobre todo en este período, el período de los viajes de Mendelssohn, se presenta como un lugar común, como un manierismo que el compositor

[544] Transcripción en Finale del Autor.

destaca de una forma constante, que se nota ya desde el *Octeto* de 1825 al igual que en la Sonata en Mi bemol mayor, la Sonata Si bemol, y varias de las Romanzas sin palabras.
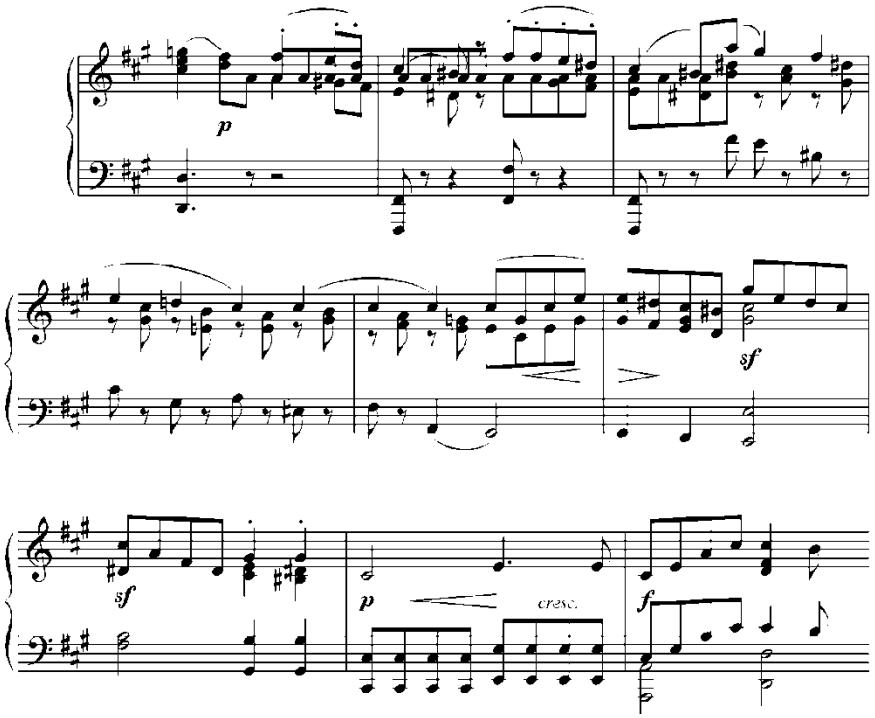
La pieza en sí está trabajada de modo similar al *Lied* en Mi bemol anteriormente comentado o al Op. 19 Nº4 de 1829, o sea, es una mezcla de *Lied* coral y vocal a solo, con fragmentos de melodía acompañada por notas repetidas y fragmentos netamente corales. Esta *Hoja de álbum* presenta aún así una escritura mucho más fina, compleja en el aspecto pianístico y elaborada que sus compañeras, y sí se podría ver aquí una influencia de Schubert en dos rasgos: en la octavación de la melodía en el inicio y en los unísonos entre ambas manos sin acompañamiento acórdicos de los compases 6 y 7.

La regularidad rítmica es uno de los rasgos típicos que ya encontramos como marca de fábrica, como un elemento anti clásico en Mendelssohn, y en esta obra se ve representada en una forma clara, tanto el ascenso melódico superior, como el acorde descenso superior, planteados dentro de la rítmica de corcheas. Además, los finales femeninos de frase del tercero sobre el segundo están armonizados dos veces, o sea, parecería que antecedente y consecuente son una variación el uno del otro y armonizados dentro dela subdominante y dominante. Durante todo el descenso mencionado domina la armonización del subdominante; la expansión de la repetición, que deberían ser otros cuatro compases, son cinco y está estirada por las llegadas marcadas en *sforzato*. Como rasgo más importante cabe señalar que el descenso hacia el quinto, en este caso está trabajado de forma coral, como si el coro se mantuviera en un unísono, en un rasgo típico schubertiano, y luego armonizando con sextas y terceras características.

La segunda sección plantea una fragmentación de la melodía del compás 3 aunque se acerca a la textura del Cuarteto Op. 12, también contemporáneo (1829) y aparece también el rasgo de repetición de frase mendelssohniana que logra expandir el tiempo de esta música y la inversión del grado conjunto y arpegio que aparece invertido con respecto al planteo inicial.

Resulta sumamente interesante ver ya el lenguaje personal de Mendelssohn en cuanto al tramado contrapuntístico de la búsqueda de cada nota con una distinta armonización y una distinta conducción contrapuntística del acompañamiento, circunstancia que puede verse entre los compases 10 y 13, mientras que el consecuente de esta frase es un

maravilloso estiramiento que parte desde el Fa sostenido menor y se dirige a Do sostenido menor el cual, merced a una conducción de bajos realmente lenta, enfatiza la culminación de este sector B en Do sostenido menor en el compás 20; con una misma nota y sin pasar por la dominante - a la manera del desarrollo del *Sueño de una noche de verano*- se llega a la tónica. El bajo está reforzado - quizás de nuevo una pequeña alusión schubertiana - y está estirado, ahora nuevamente a seis compases. Toda esta sección reexpositiva enfatiza siempre los grados subdominante en los compases 24 al 26; aún así, cuando Mendelssohn marca *dolce* en el compás 26, se inicia el replanteo de la sección B sobre La mayor.



Ejemplo 418: Mendelssohn, Hoja de Álbum MWV U 75[545]

Es decir, va naciendo aquí la pieza de alto contenido poético mendelssohniana que tendrá una influencia mucho más importante de la que a veces los teóricos están dispuestos a concederle. Mendelssohn creó un lenguaje distinto al de Beethoven, distinto al de Schubert, tomando ideas de ellos. No olvidemos que para este momento Schumann o Chopin recién estaban componiendo sus primeras piezas importantes y eran desconocidos entre sí y por el propio Mendelssohn, con lo cual estas sutilezas medelssohnianas

[545] Transcripción en Finale del Autor.

armónicas, contapuntísticas, melódicas, son totalmente personales y surgen de su propia elaboración de modelos escasísimos.

La profusión de detalles en una estructura breve es una de las características más importantes de esta pieza y de muchas otras de las mejores obras de esta época de Mendelssohn. Obviamente esta *Hoja de album* también está a medio camino entre lasFantasías y Caprichos del Op. 16 y las *Romanzas sin palabras* Op. 19. Aún así, se acera más a ellas en la poética *coda* que cierra la pieza, basada fundamentalmente en el ascenso arpegiado en terceras del final que se asemejan a los dos clarinetes de la Obertura *Las Hébridas*.

5.5.3.3.- *Andante en La mayor* MWV U 76 (13 de junio de 1830)

Félix recibe una carta de Fanny y escribe desde Munich una respuesta:
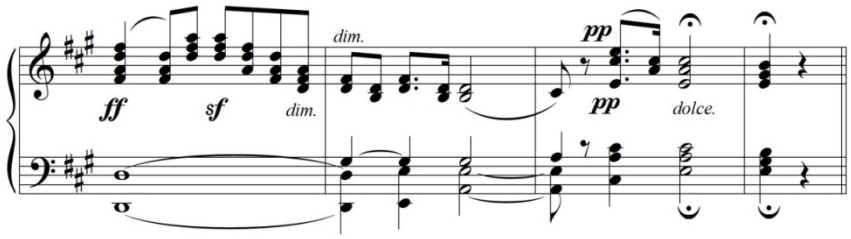
> "Querida hermana esta mañana recibí tu carta del 6 de junio y comprendí que todavía no estás bien; quisiera estar cerca para verte y contarte alguna cosa pero no es posible, entonces he transcripto para ti un canto que exprime mis deseos y mis pensamientos. He pensado en ese momento en ti y fue dulcísimo; no hay casi nada de nuevo. Me conoces bien y sabes quién soy; soy siempre el mismo y puedes reír o retarme. Yo podría decir y desearte muchas cosas para ti pero nada mejor,. En una carta no se puede decir nada más: que yo soy tuyo y lo sabes. Pueda Dios concederte todo lo que yo deseo para tí y por lo cual ruego".[546]

En esta carta la pieza llamada *Andante* es descripta por Mendelssohn como canto. Lo curioso es que la pieza está relacionada fuertemente con la *Hoja de álbum* en La mayor: comparten la tonalidad, la métrica y la rítmica. Este pequeño *Andante*, todavía más breve, realmente un epigrama, que permaneció en el álbum de Fanny y no fue publicado hasta 1988, arroja mucha más luz a lo que Mendelssohn escribe sobre la pieza, aplicable a todas las *Romanzas sin palabras* y sobre todo el mundo que contienen: un mundo íntimo, un mundo con un mensaje oculto que con estos nuevos documentos parece cobrar nueva vida y nuevas posibilidades de reinterpretación.

El *Andante* está estructurado con las mismas células melódicas que la *Hoja de álbum* dedicada a Otilia von Goethe pero invertidas: el descenso diatónico sobre el tetracordio inferior y el ascenso arpegiado sobre el tetracordio superior y en la armonía subdominante.

[546]MENDELSSOHN BARTHOLDY, Felix. *Lettere dall´ Italia*. Torino: Fògola, 1983, págs. 48-51. La traducción pertenece al Autor.

Nuevamente Mendelssohn relaciona tónicas en posiciones débiles (primera inversión) y subdominantes que dan ese aire *dolce* al cual Mendelssohn alude en su carta. El consecuente es de una gran intimidad, con sutiles disonancias en el compás 3 al 4; nuevamente aparece un llamado a *Mar calmo y feliz viaje*, esa obra tan simbólica y tan importante para Mendelssohn, que parece que Fanny apreciaba de una forma especial.



Ejemplo 419: Mendelssohn, Andante MWV U 76[547]

La sección media plantea una serie de acordes repetidos de corte más instrumental que vocal que desarrolla la idea de resonancia planteada por Mendelssohn en un clima algo más doloroso, casi litúrgico. Hay una reexposición y la obra termina en un *fortissimo* sobre el cuarto grado que se conduce a la tónica en *pp* como cita de la célula inicial que lleva a la dominante donde se detiene.

5.5.3.4.- *Andante Maestoso MWV U 81 en Fa mayor*

Del 11 de diciembre de 1830, ya en Roma, Mendelssohn manda una carta con un fragmento musical para el cumpleaños de su padre. Mendelssohn escribe:

> "Justo ahora en tu cumpleaños vinieron en mente algunas notas y si no valen nada es signo de que no tienen gran valor, ni siquiera los augurios que siempre te hago. Fanny puede hacer la segunda parte, yo escribo lo que me vino en mente cuando entré en mi habitación donde resplandecía el sol y era tu cumpleaños" [548]

Éste es un fragmento de 16 compases que se inicia como una fanfarria weberiana en Fa mayor y dentro de ese estilo mantiene un *andante maestoso* de escritura casi schumanniana acórdica, grandiosa, orquesta, que Mendelssohn usará pocas veces en las *Canciones sin palabras* y en toda su música para piano.

[547] Transcripción en Finale del Autor.

[548] MENDELSSOHN BARTHOLDY, Felix. *Lettere dall´ Italia*. Torino: Fògola, 1983, págs. 124-125. La traducción pertenece al Autor.

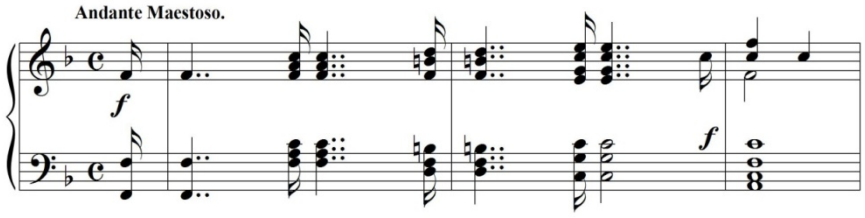
La visita de Mendelssohn a la ciudad eterna le facilitó su inmersión en el inagotable corpus de la música católica. Estudió canto en la Basílica de San Pedro y pudo admirar la polifonía de Palestrina, llevando este lenguaje a una serie de obras mayores en una forma decididamente romántica.

Por otra parte, las imágenes visuales que inundan sus descripciones encontraron su plasmación tanto en el aspecto de la sonoridad como de la estructura de las melodías y los ritmos evocadores de Italia.

En primer lugar constatamos que las cartas de viaje contienen innumerables ejemplos musicales: por un lado, esbozos para composiciones futuras y por otro, recolecciones, particularmente de la música sacra católica.

En cuanto al primer ítem, vemos en la carta del 11 de noviembre de 1831 un fragmento musical para piano que, como expresa en la carta: "se me ocurrió mientras el sol resplandecía en mi habitación" y muestra una serie de fanfarrias exultantes en *fortissimo* y luego un cierre más suave con notas en el registro grave a manera de pasos de un caminante. Estos dos gestos después se encontrarán en diferentes momentos de la Sinfonía *Italiana*.
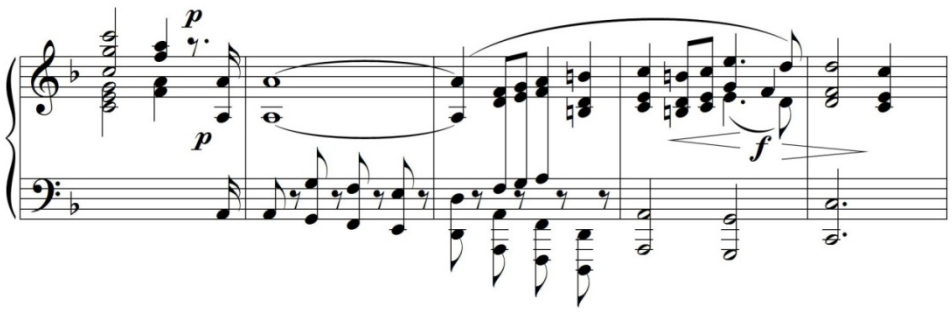
Esta pequeña marcha de cumpleaños inconclusa de estilo weberiano nos muestra dos características interesantes: una, la regularidad rítmica que no va unida a una regularidad en este caso temática, sino que más bien parece una improvisación; segundo, que salvo en la fanfarria inicial o en un punto pedal en el compás 9, el acorde de Fa mayor aparece siempre en las posiciones de 6 ó 6/4, enfatizando las subdominantes nuevamente y luego se encamina de una forma pintoresca, básicamente teatral;



Ejemplo 420: Mendelssohn, Andante maestoso MWV U 81[549]

[549] Transcripción en Finale del Autor.

Luego se encamina hacia una especie de *pizzicati* imitados de la orquesta en los graves, quedando en la dominante para que, según Mendelssohn dice en la carta, Fanny continúe la pieza, dando otro ejemplo de esta comunicación que había entre ellos con respecto a las piezas pianísticas que iban configurando las *Canciones sin palabras*.



Ejemplo 421: Mendelssohn, Andante maestoso MWV U 81[550]

5.5.4.- *Seis Romanzas sin palabras, primer cuaderno, Op. 19a*

Piero Rattalino arroja nueva luz sobre este primer cuaderno de *Romanzas sin palabras* considerándolo

> "un progreso decisivo en la obtención del mayor provecho de la cantabilidad pianística" [….] "la intensidad del *cantabile* favorecida por el pedal de resonancia y la vibraciones por simpatía y sobre todo por la disposición pianística y por el toque, es una de las cosas que marca la historia del instrumento" [551]

Para Rattalino, Mendelssohn en el Op. 19 aprovecha por primera vez al máximo las posibilidades del nuevo instrumento, creando una sonoridad más opaca, más llena, más *cantabile* y más profunda, abriendo el camino hacia los descubrimientos posteriores de un Schumann. Rattalino toma como ejemplo la primera *Romanza* del Op. 19.

Dos compases de introducción nos dan la fórmula de acompañamiento rítmico armónico que durará a lo largo de toda la pieza: el desarrollo de acordes en cuatro semicorcheas. Al final del segundo compás entra en el registro medio la melodía que con no poca sorpresa del oyente se superpone tranquilamente al acompañamiento mientras en el

[550] Transcripción en Finale del Autor.
[551] RATTALINO, Piero. *Historia del piano: el instrumento, la música y los intérpretes.* Barcelona: Labor, 1988, pág. 94

bajo se apunta una contra melodía. En este momento Mendhelssohn divide la mano, por así decir, en dos sectores: confía el meñique, el anular y el medio de la mano derecha la melodía, al meñique y al anular de la izquierda la contra melodía y fracciona las cuatro semicorcheas entre el índice, pulgar y medio de la mano derecha y el índice, pulgar, índice y medio de la izquierda. La solución no sólo es ingeniosa mecánica sino colorísticamente.

Mendelssohn emplea su instrumentación característica en movimientos veloces o velocísimos variándola de diversos modos, ya sea con el uso de acordes arpegiados, con el uso de *staccato leggero*, con acordes repetidos, con manos alternadas, con efectos de acompañamientos densos, incisivos, estremecidos.

Rattalino destaca que Mendelssohn ciertamente no es el inventor de todo lo que saca de su sombrero mágico, pero él, junto con los otros románticos, conducen a una definitiva significación estética los intentos y las búsquedas del período anterior, iniciando al mismo tiempo nuevas búsquedas sobre las potencialidades del piano. A su vez, este autor describe la instrumentación básica de las *Romanzas sin palabras* que se ha hecho célebre: una base arpegiada o de figuración pianística repartida entre ambas manos con melodía y contra canto sostenidos en la voz superior o media y un bajo cantante en la voz inferior, estructura pianística muy característica de Mendelssohn y Schumann, que alcanzará a Brahms y contraria, por otra parte, a las búsquedas de las melodías sostenidas por arpegios amplios en la izquierda de Chopin o Liszt, quienes, no obstante, no serían ajenos a la invención de Mendelssohn, como tampoco lo sería casi toda la música posterior, particularmente francesa y rusa de la segunda mitad del siglo.

En cuanto a su lenguaje típico, Mendelssohn se consolida como compositor en este primer cuaderno; se dejó llevar por su imaginación poderosa en estas primeras *Canciones sin palabras* y esa influencia fue directa para Schumann, quien hizo varios comentarios sobre los Cuadernos de *Romanzas sin palabras*, tomando siempre como propio lo que encontraba en su colega mayor.

Como característica propia del lenguaje de estas seis *Romanzas sin palabras* encontramos un hecho definitivo en el estilo mendelssohniano: en primer lugar, la elaboración de la melodía es secuencial pero trabajada con el estiramiento del segundo miembro de frase o del consecuente; las repeticiones presentan este alargamiento como un

manierismo que Mendelssohn mantendrá como propio toda su vida y casi a él solo le pertenece. Aquí está el significado de la célebre elegancia melódica mendelssohniana, la melodía que asciende y desciende casi simétricamente. Creemos que el secreto de esta simetría, contrariamente a una cuadratura, se basa justamente en estos estiramientos que Mendelssohn realiza ni bien repite la célula melódica inicialen un consecuente determinado. Generalmente a Mendelssohn se le ha criticado esto, y así lo señala Rosen, como su único defecto como compositor, ya que Rosen lo toma como un manierismo que ablanda el final de frase; en realidad, podemos decir que en vez de ablandar el final de frase lo estira, permite ampliar el contenido poético de un segmento, con lo cual evita el cambio de afecto o el cambio de sentimiento de un sector, desde lo melódico. Además es un rasgo tan propiamente mendelssohniano que no entenderíamos la música de este autor sin esta característica, una característica tan importante en Mendelssohn que lo ha transformado en uno de los melodistas más fecundos de la historia.

La otra característica significativa es el aspecto armónico combinado con el melódico, Mendelssohn hará gala de conocimientos armónicos profundos en su música y muy personales; ya hemos mencionado el uso de la subdominante con estructuras de séptimas y novenas como color, los enlaces de estos acordes entre sí, pero algo propio de él, a diferencia de Chopin o Schumann, es que la melodía continuará siendo evidenciada por la armonía de color. Con esto queremos decir que la armonía actúa como una acentuación expresiva hacia la melodía, una tendencia que en el Romanticismo posterior no seguirá el mismo cauce, ni en la escuela cromática que desembocará en Wagner, pasando por Chopin y Schumann, donde la armonía va a generar motivos y va a generar el lenguaje en sí, ni en la escuela que continuará un contrapuntismo a la manera de Brahms donde la armonía de color será evitada como medio de expresión. En ese sentido Mendelssohn continúa la tradición de Weber - Spohr y se ve probablemente influenciado por Schubert en algunos aspectos, pero hay que saludar a Mendelssohn en este cuaderno como a un armonista totalmente personal.

Medelssohn armoniza sus ascensos melódicos con una armonía que se aleja de la tónica muchas veces, hacia grados más punzantes o más suaves, por ejemplo la subdominante pura o la subdominante alterada, en un aspecto aparentemente diatónico,

evitando las repeticiones de la sintáctica primero - quinto - primero, estirándolo con una manera personal donde tiende más bien al estatismo armónico, como demuestra muy bien los acompañamientos mendelssohnianos sostenidos, que se ven así mismo intensificados por esta ausencia de dominantes, la presencia de pedales, la presencia del grado subdominante sobre pedal, de tiradas cromáticas descendentes sobre pedal, y los enlaces de acordes cromáticos, todos los cuales tienden a mantener la expresividad de la melodía y la expresividad del clima, a no cortar con esa atmósfera creada inicialmente, sino solamente intensificarla o suavizarla, manteniendo el afecto general. Éste es uno de los logros más importantes de Mendelssohn y su influencia será incalculable; la volveremos a encontrar en obras de Fauré, Tchaicowsky, Rachmaninof o Mahler y por otros cauces, permitirá también en las obras grandes de Mendelssohn crear una suerte de impresionismo orquestal, a lugares estáticos donde él solamente llegó, como ejemplo *La bella Melusina* o *Las Hébidas*.

La idea que Mendelssohn planteó nos muestra cómo, por lo menos en el Op. 19, las *Romanzas sin palabras* estaban pensadas como un pequeño ciclo. Para nuestro asombro o no, la célula melódica que las une es el descenso del tetracordio. Esta idea que Medelssohn trabaja obsesivamente en una cantidad de obras como hemos mencionado al hablar de la *Hoja de álbum* o de la *Sonata en Si bemol*, o de la *Sonata en Mi mayor*, le da el pie para componer de nuevo, para abrir su fantasía en piezas breves para piano de carácter propio. En una crítica a unas obras para piano de Mendelssohn de 1835, Schumann dice: "parece que a este artista le gusta soñar siempre el mismo sueño",[552]palabras muy literarias que indican que probablemente Schumann percibió este aspecto interválico. La idea del tetracordio en grados conjuntos se va transformando en una tras otra de las piezas, como un hilo conductor. Mendelssohn tomó probablemente esta idea de la suite bachiana-hendeliana que conocía muy bien; aún así, la imaginación con la que trabaja el procedimiento o la idea no nos hace sospechar, ni escuchar la célula: solamente una audición de las seis piezas integralmente tocadas, muestra esta relación.

[552]SCHUMANN, Robert. *Gli scripti critici*. Prefazione de Piero Rattalino. Milano: Ricordi, 1991, pág. 370. La traducción pertenece al Autor.
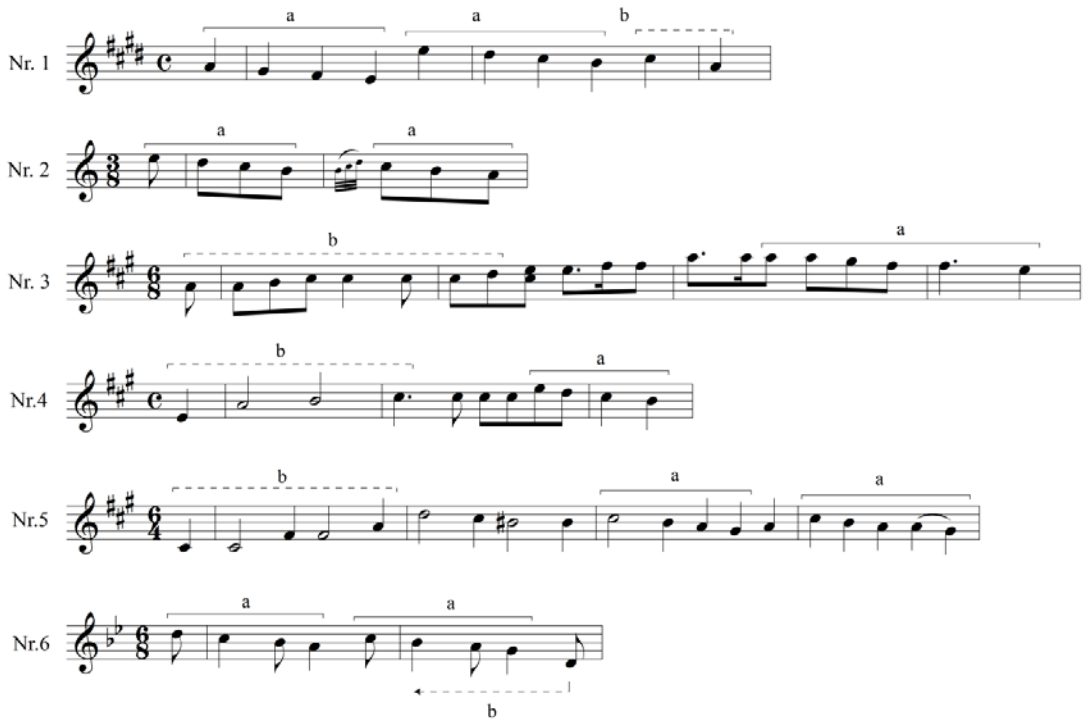


Gráfico 30: Relación entre las piezas del Op. 19

Otro detalle que queremos mencionar es el orden tonal del ciclo: las piezas están ordenadas en sus primeros cinco números de una forma lógica, tonalidades con sostenidos trabajadas de una manera fácilmente comprensible para el músico Mi mayor, La menor, La mayor, La mayor, Fa sostenido menor y la última pieza en Sol menor con bemoles. La brusca exploración de los bemoles en Fa sostenido menor muestra una idea de escape, una idea que ya habíamos visto, un brusco final en cambio de modo, una apertura a un mundo casi irreal.

Tres aspectos importantes por último que queremos destacar de este ciclo. El Op. 19 no fue publicado con el título con el que se hiciese famoso más adelante, *Lieder ohne Worte.* Primero se publicó como *Original melodies for pianoforte solo*. Mendelssohn dudó varias veces con respecto a qué nombre ponerle a la colección; si bien el nombre *Romanzas sin palabras* ya circulaba desde 1828 en sus cartas, en su círculo familiar y de amigos, la publicación muestra la clara prudencia mendelssohniana en cuanto a la elección de títulos: primero habló de “Klavierstücke” (piezas para piano) y en otra ocasiónde “Romanzen” para piano, hasta que en la segunda edición reciben el título de *Lieder ohne Worte*. El título

inglés “Songs without Words” nunca fue usado en vida de Mendelssohn; siempre prefirió el título alemán incluso en la edición inglesa. Otro dato interesante es que la edición original no tuvo éxito; el Op. 19 fue una de las obras menos vendida de Mendelssohn, casi incomprendida. El éxito masivo llegó realmente con el tercer y cuarto cuaderno.

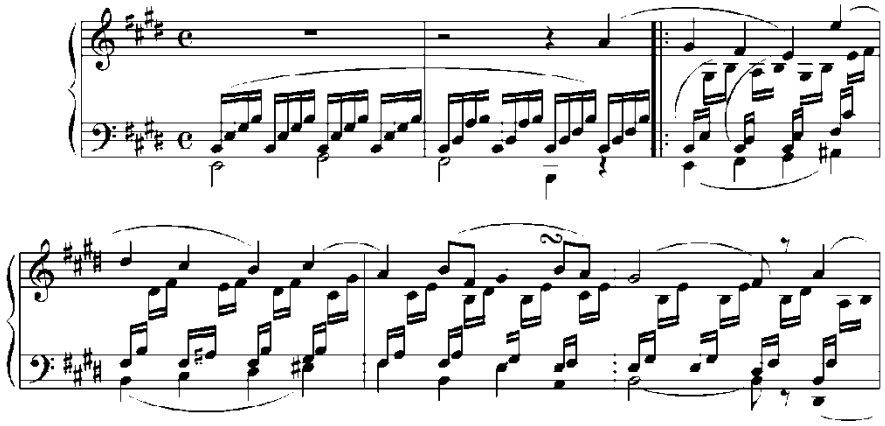
El segundo aspecto que queremos mencionar es los arquetipos que Mendelssohn generó a partir del Op. 19. Este corpus tiene una primera selección de los tipos de piezas para piano basadas en el *Lied* romántico que Mendelssohn explota; la primera pieza tiene la característica de que los arpegios llevan la armonía y hacen de soporte de la melodía en la voz superior, o sea, como un *Lied* para canto y piano; la segunda es una canción más ensimismada, con un acompañamiento más contrapuntístico y presenta también la estructura para canto solo y acompañamiento; hay dos ejemplos de *Lied* coral que son la tres y la cuatro, una de carácter vigoroso con grandes acordes repetidos y otra lenta y contemplativa; la Nº 5 es el estudio característico, una pieza atmosférica que más se acerca a una pieza de fantasía y a un *etùde* o a una impresión en donde, si bien el aspecto *cantabile* está presente, está repartido de una manera netamente pianística. Por último, la “Barcarola veneciana” es un *duetto* sobre acompañamiento ondulante. Estos modelos reaparecerán en todas las colecciones con algunos nuevos, pero la base ya está planteada en este grupo.

En cuanto al tercer aspecto, es el formal. Mendelssohn emplea formas emblemáticas que también mantendrá durante toda la colección de *Romanzas* publicadas en vida y póstumamente. En este grupo aparecen: la básica, que es la forma ternaria con repetición de la primer sección, la forma binariacon puente y *coda*, la forma ternaria simple con preludio y postludioy una forma ternaria que se presenta con un sector casi desarrollativo de gran translación tonal; la pieza con carácter de *ètude*, presenta un bitematismo claro, cercano a las formas de sonata del pasado o a pieza de carácter de la misma manera que Schubert lo había trabajado, por ejemplo, en el Improntu Op. 90 N° 1.

5.5.4.1.- *Romanza sin palabras en Mi mayor Op. 19 Nº1*

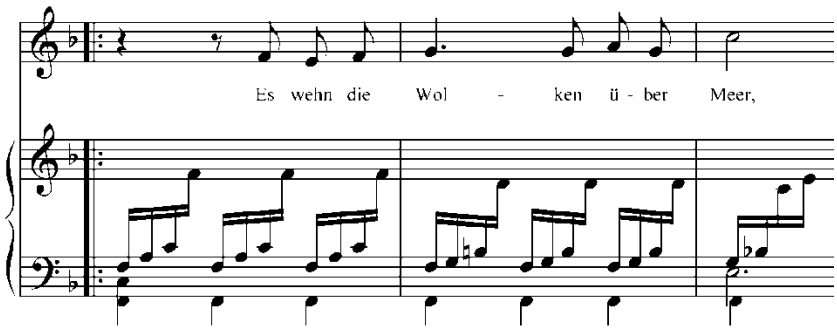
Maracada Andante con moto, esta romanza una de las más comentadas por todos los libros sobre Mendelssohn y su música para piano; fue llamada, con justa razón, uno de los

tikets de entrada al Romanticismo musical. Claramente el carácter de las Romanzas sin palabras está expresado por primera vez en su estado más perfecto, la disposición que describió Rattalino de división del acompañamiento pianístico entre ambas manos, sobre las cuales figuran el canto y el bajo es la que arma una textura de una densidad notable pero sin pesadez



Ejemplo 422: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 19 N° 1[553]

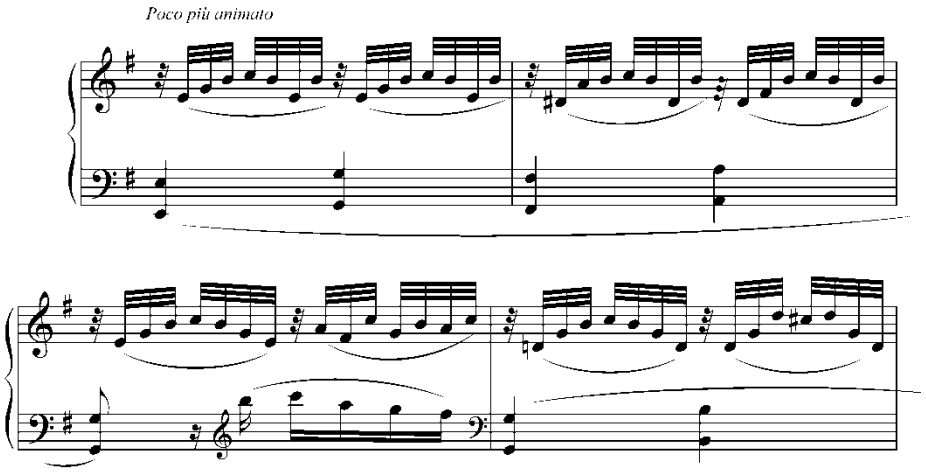
Esta disposición es característica del *Lied* alemán en general, ejemplos en Schubert o Loewe bastarían para demostrarlo, pero en Mendelssohn se presentan con una frecuencia mayor: la primera romanza sin palabras publicada parece corroborar esta marca de personalidad:



Ejemplo 423: Mendelssohn, *Abschied*[554]
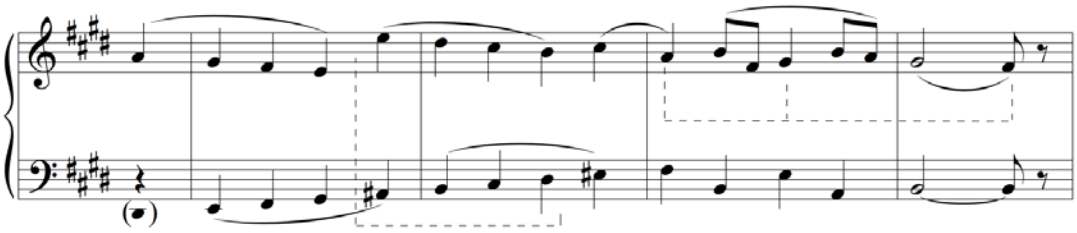
[553] Transcripción en Finale del Autor.
[554] Transcripción en Finale del Autor.

Esta disposición, nuevamente muestra la lejana influencia de Beethoven, que como siempre en Mendeslsohn resulta un agente de liberación de su propia personaldad:



Ejemplo 424: Beethoven, Sonata Op. 2 N° 3- Adagio[555]

Al margen de la disposición, la conducción presente entre la línea melódica de la voz superior y la del bajo muestra el rasgo polifónico permanente como constante en la obra del autor y de alguna manera, confiere al universo del *Lied* en su plasmación pianística un elemneto de enjundia propio de la música instrumental de mayores proporciones:
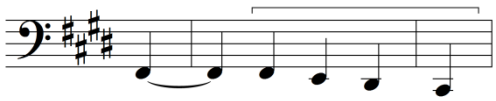


Ejemplo 425: Mendelssohn, Romanza Op. 19 N° 1[556]

Luego del preludio de dos compases, entre el compás tres y el quince tenemos la primera sección que va de Mi mayor a Si mayor , con una melodía que fluye naturalmente en negras, que se desarrolla en el tetracordio descendente, en sus dos posiciones, en la inferior y la superior de dicho tetracordio, pero lo más notable es cómo Mendelssohn detiene el discurso a partir del compás ocho sobre el acorde de sexto grado subdominante y
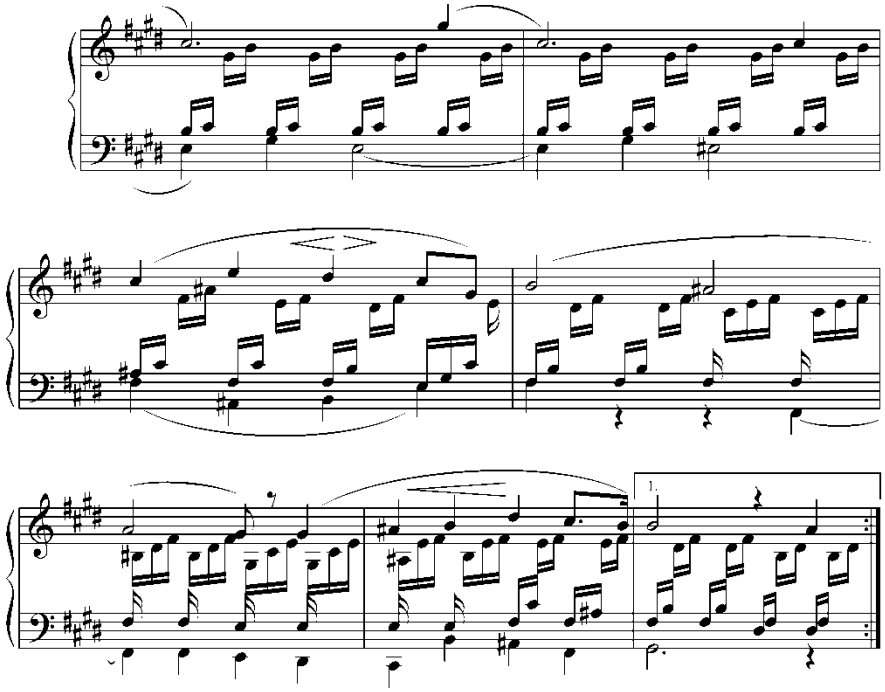
[555] Transcripción en Finale del Autor.
[556] Transcripción en Finale del Autor.

hace dialogar en la sonoridad de séptima mayor como llamadas, el canto y el bajo, antes de la llegada Si mayor en el compás 12 que también está detenida por un lento descenso cromático de la melodía y en el del tetracordio temático en el bajo a destiempo:



Ejemplo 426: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 19 N° 1[557]

Este detalle genera una expectación repentina la cual se detiene la llegada a Si mayor, rasgo que Schuman debió tener muy en cuenta a la hora de componer sus primeras obras para piano; comparemos esto con el efecto, por ejemplo, del final de la *Arabesca* Op. 18, y veremos como casi diez años antes Mendelssohn está trabajando en paralelo a Schuman y se hace una voz fundamental del Romanticismo.

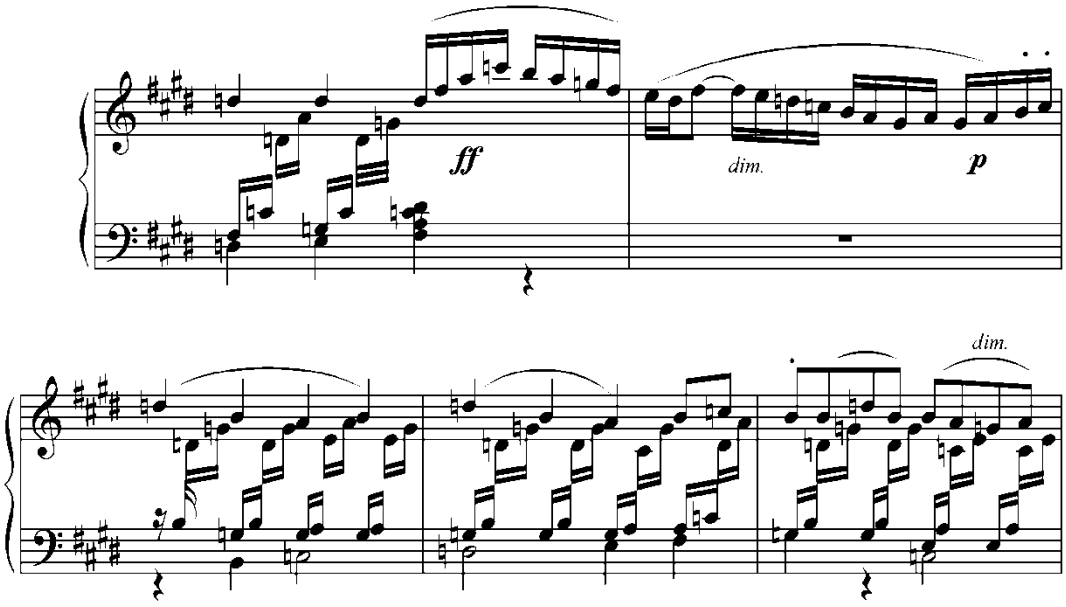


Ejemplo 427: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 19 N° 1[558]

La segunda sección, es una sección sin cambio de textura donde se desarrolla el mismo tetracordio de forma variada: descenso de tres nota y descenso de cuarta que de por sí va modulando hacia el tercer grado descendido de Si a Sol mayor. La elección de

[557] Transcripción en Finale del Autor.
[558] Transcripción en Finale del Autor.

Mendelssohn también es netamente romántica y probablemente aquí entra la influencia de Schubert. La aparición de una línea melódica en la mano derecha sola, en semicorcheas sugiere una especie de vocalizo que será una marca propia del compositor en casi todas las Romanzas sin palabras en momentos estructurales conmo la vuelta a la aparición de la melodia principal, la *coda* y el énfasis en una modulación importante.



Ejemplo 428: Mendelssohn, RFomanza sin palabras Op. 19 N° 1[559]

Otra característica propia del compositor es el ascenso del bajo y el recorrido tonal de toda esta sección: hasta la llegada de Sol mayor, esos bajos son llevados diatonicamente, pero de esa forma relacionan armonías por terceras, y sugieren un juego modal ambiguo entre Mi menor, Sol mayor y Si mayor; un aspecto de Mendelssohn que tendrá influencia particularmente en la música francesa luego de 1850

[559] Transcripción en Finale del Autor.

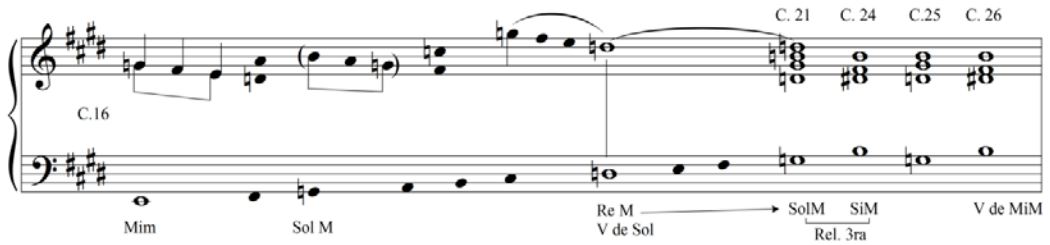
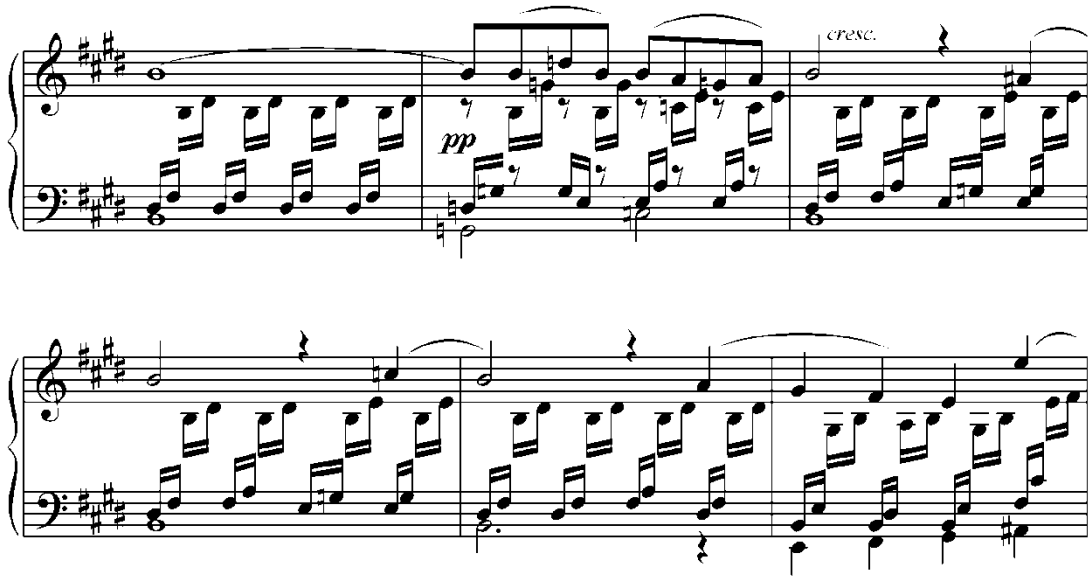


Gráfico 31: Planteo armónico

Tambien un rasgo absolutamente personal es la detención en Si mayor marcando la detención de tercero-quinto uno de los rasgos mas poéticos marcados con *piano* y *pianissimo* por Mendelssohn antes de la reexposición; evidentemente los rasgos coloristas a los que se refiere Rattalino también se dan en la armonía que con los medios más simples evitan la referencia dominante tónica y prefieren un color de intercambio modal con un perfume totalmente distinto al clásico
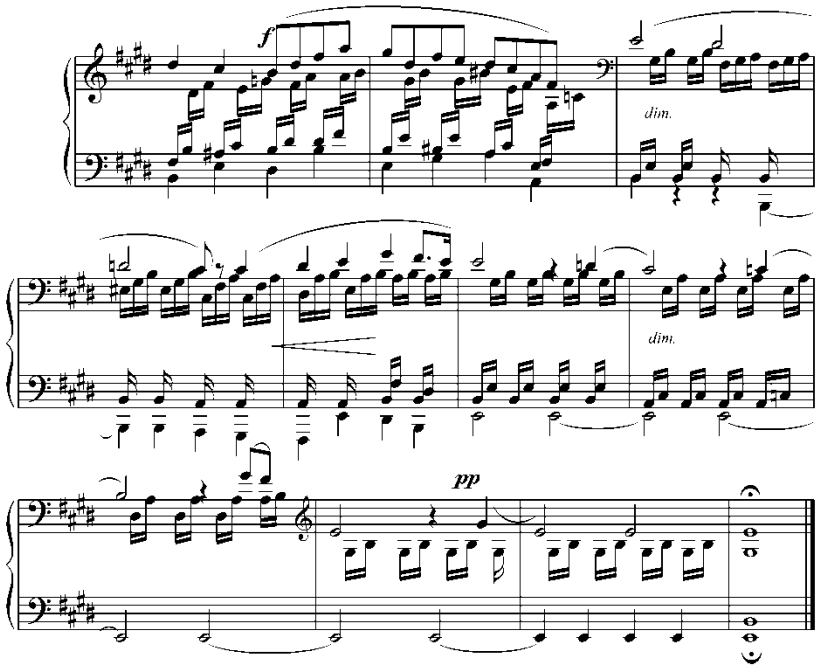


Ejemplo 429: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 19 N° 1[560]

La repetición de la melodía inicial y la vuelta al sector A está intensificada expresivamente por un estiramiento aún mas amplio de la melodía, que en corcheas recorre

[560] Transcripción en Finale del Autor.

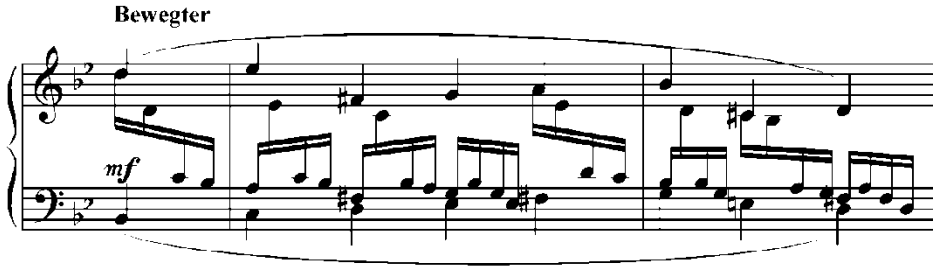
el registro más agudo en los compases 39 y 40, hasta plantear el cierre en mi Mayor de manera análoga al de la sección A.



Ejemplo 430: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 19 N° 1[561]

El clima de la pieza netamente poético que ha sido comparado con un canto de flauta sobre movimientos de arpa ha inspirado muchas imitaciones que no han opacado jamás la frescura de la primera canción sin palabras.

Para concluír notemos cómo ya los más importantes contemporaneos de Mendelssohn asimilaron su estilo de modo siempre personal, pero no por eso menos tributarios de la creación mendelssohniana:
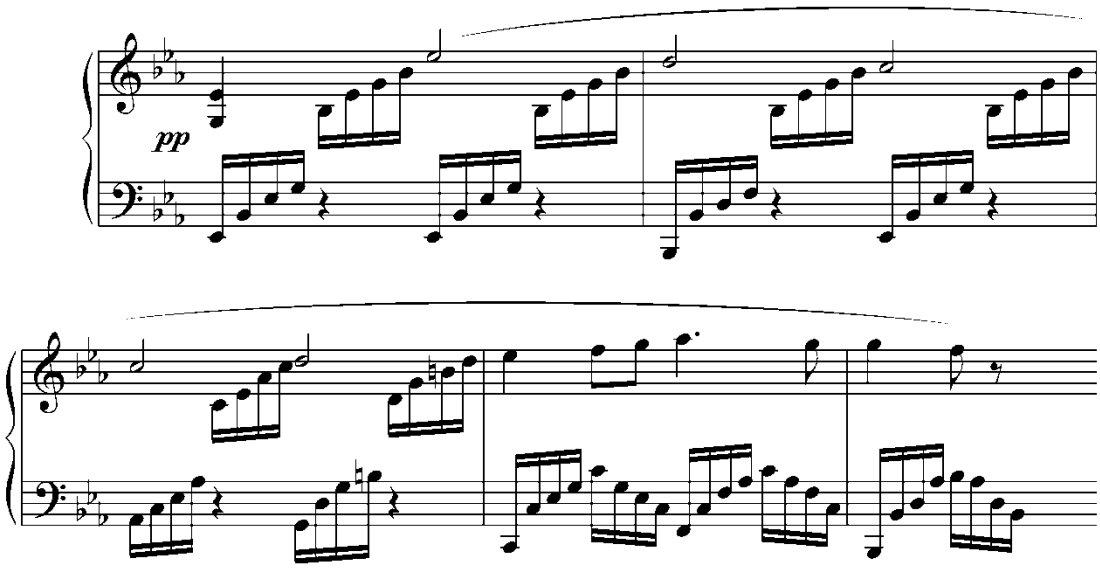


Ejemplo 431: Schumann, *Kreisleriana* Op. 16[562]

[561] Transcripción en Finale del Autor.
[562] Transcripción en Finale del Autor.

Pero más isugetivo es la inmensa significación que tuvo para la música francesa de fin de siglo XIX. El clima de la pieza netamente poético que, como se ha dicho, ha sido comparado con un canto de flauta sobre movimientos de arpa, en palabras del musicólogo frances Camile Bellage, amigo de Gounod y Saint Saens, sugirió cómo Mendlessohn ha inspirado desde estos modelos varios de los logros más notables de la escuela francesa .

Nos sorprende constatar cómo Bizet orquesta en su *Pescador de perlas* (1862) un framgento similar en textura a la Romanza Op.19 N° 1, con la sonoridad propuesta por Beillagede arpa y flauta. La modalidad impícita en el pasaje en cuestión tambien surge de la apropiación de los incipientes tópicos modales que desde el coral o *Volkslied*, Mendelssohn utilizó.

Esto muestra cómo Mendelsoshn fue un agente de unión entre la tradición germánica y la francesa, que encontró en él un modelo textural y melódico más cercano a las ideas de textura clara, aérea y sutil de Francia, y su propia tradición modal.

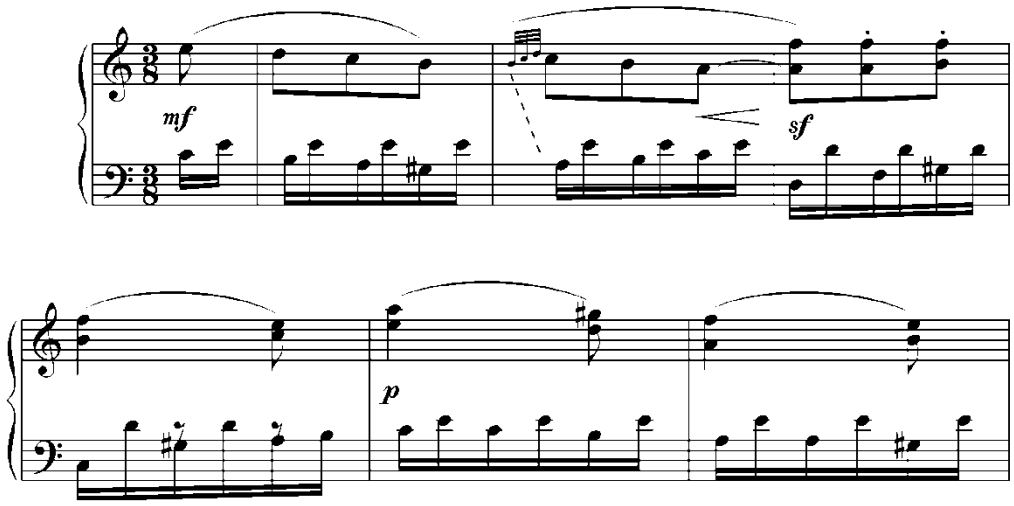


Ejemplo 432: Bizet, *Los pescadores de perlas*-Acto I, dúo Zurga-Nadir[563]

[563] Transcripción en Finale del Autor.

5.5.4.2.- *Romanza sin palabras Op.19 N° 2 en La menor*

Esta pieza (*andante espressivo*) está compuesta en diciembre de 1830 y dedicada a la hermana menor de Mendelssohn, Rebeca; se basa también en el mismo tetracordio que hacíamos referencia y presenta un carácter serio entre popular y contrapuntístico. Meretiere la compara con ciertas bagatelas de Beethoven, lo cual no es totalmente errado; aún así dentro de su ondular ternario presenta rasgos contrapuntísticos que le acercan a un *Lied* casi sacro, dentro de la tradición del siglo XVIII alemán



Ejemplo 433: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 19 N° 2[564]

Particularmente dentro de su disposición más antigua, con menos evidencia de repartición de manos del acompañamiento y sus movimientos contrapuntísticos clarisimos, entre acompañamientos y melódicas que a veces son dúo, la muestran como más cercana a un espíritu neobarroco o neobachiano,

[564] Transcripción en Finale del Autor.

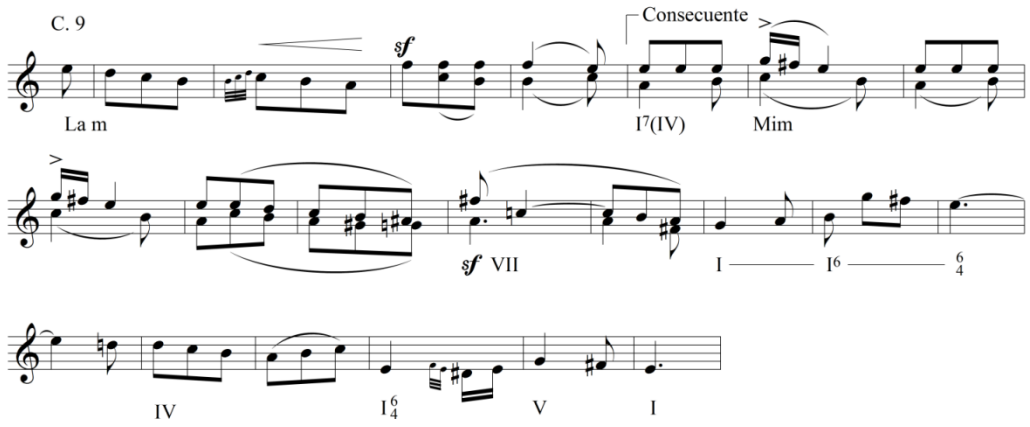


Gráfico 32: Análisis armónico

La relación entre tonalidad y modalidad presenta sutilezas considerables, como se desprende del uso en el compás 14 de la ambigüedad entre La menor y Mi menor, que generan la momentánea sensación de uso del modo dórico:

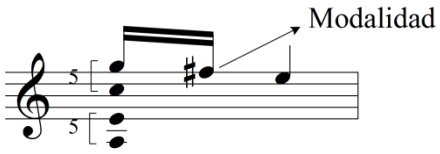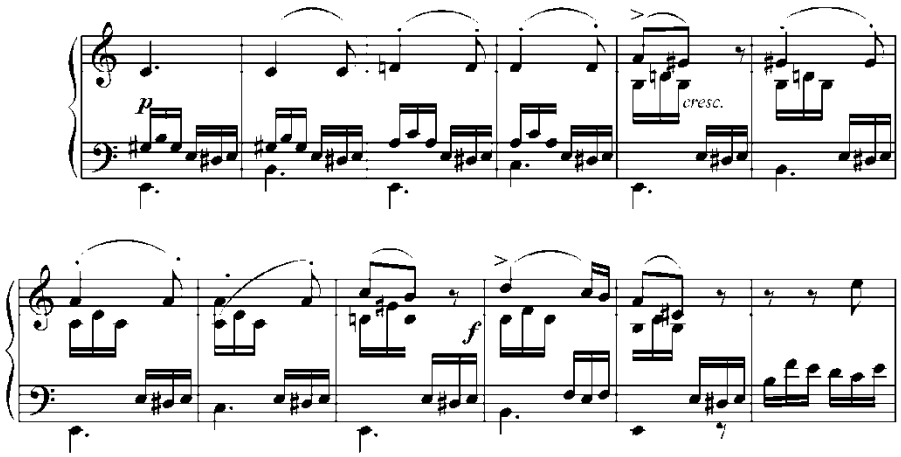


Gráfico 33: Relación modal
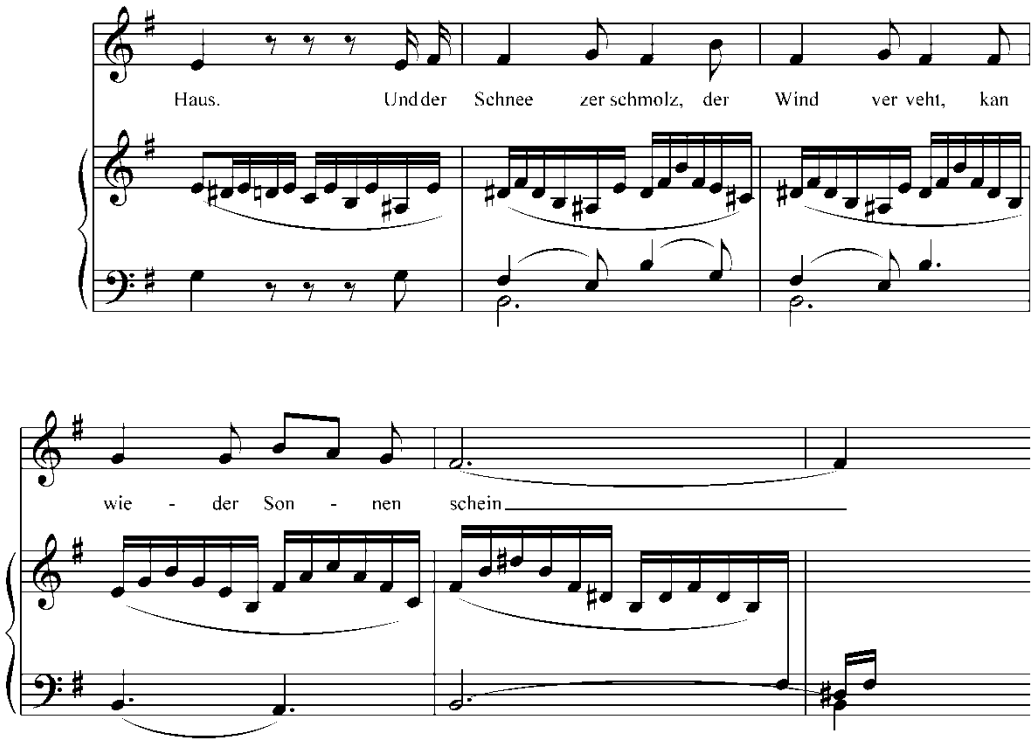
En el final de la sección inicial cuando se acerca a Mi menor, compás 19, con el final de picardía, se aprecia como un claro arcaísmo:



Ejemplo 434: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 19 2[565]

[565] Transcripción en Finale del Autor.

Podemos decir que el tópico que explora la pieza Nº 2 estaría cercano a la búsqueda de una atmósfera a la vez antigua como Mendelssohn ya había planteado en el *Erntlied* Op. 8 N° 4, o en el *Winterlied* Op.19 Nº3; antiguo y popular, mezcla extraña pero de alta resonancia en el Romanticismo posterior. En el *Winterlied* sobre texto popular sueco que Mendelssohn usa en la colección de *Lieder* con canto opus 19 a, tenemos un movimiento melódico, atmósfera y rítmica similares a esta Romanza sin palabras: también una elaboración contrapuntística del acompañamiento:



Ejemplo 435: Mendelssohn, *Winterlied*[566]

En el avance del discurso de la Romanza en La menor, Mendelssohn enfatíza los retardos y apoyaturas en la mano derecha destacando la expresividad de las disonancias y uniendo (como el Chopin del Preludio Op.28 N° 4) sugestiones bachianas desde lo interválico con atmósfera romántica:

[566] Transcripción en Finale del Autor.

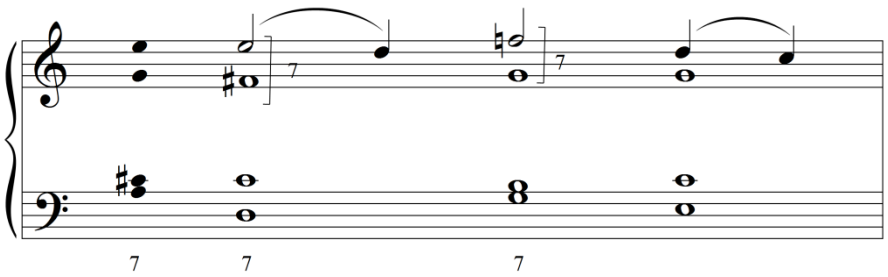


Gráfico 34: Interválica utilizada
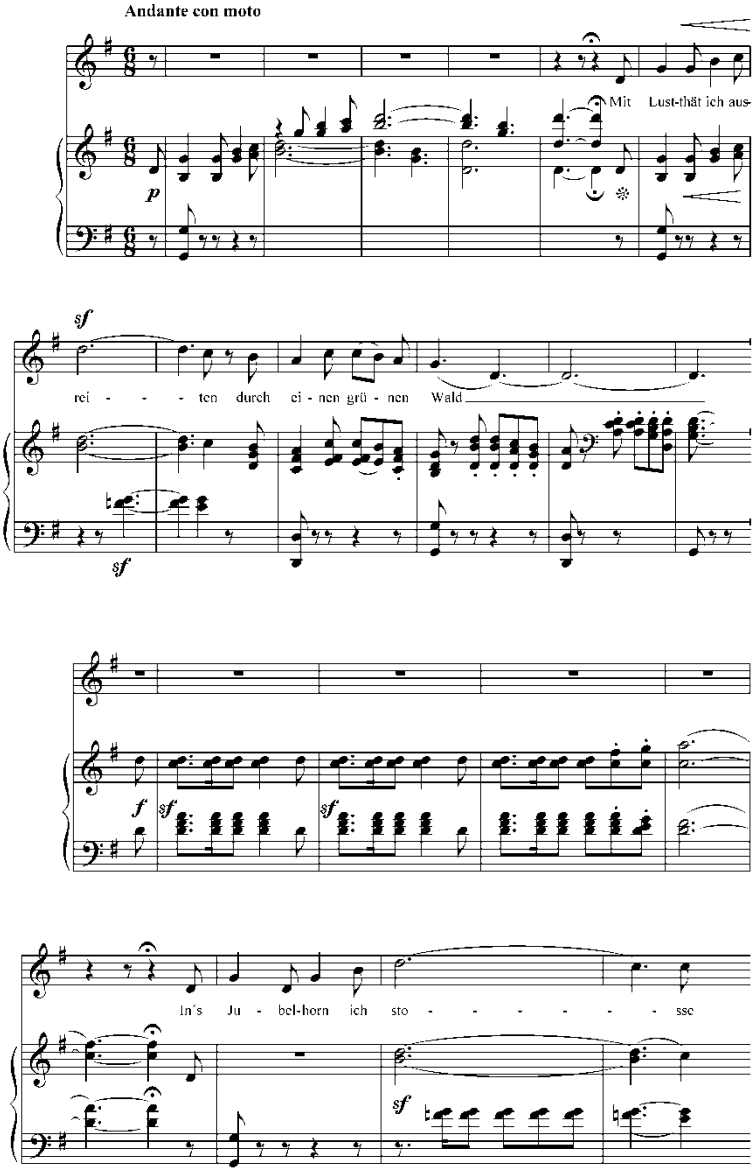
Incluso en la *coda* demuestra un trabajo prácticamente bachiano de contrapunto de superficie: este recurso que utilizala distingue totalmente de la pieza Nº1 y aquí Mendelssohn ofrece una obra misteriosa, con elementos arcaízantes, donde lo popular y lo contrapuntístico se entrelazan para crear un nuevo tópico romántico que va a ser ampliamente aprovechado por Schumann o Brahms.

5.5.4.3.- *Romanza sin palabras Op.19 N° 3 en La mayor "Jagdlied"*

La Nº3 es una pieza brillante exuberante pianísticamente, mucho más demandante que las dos primeras y también de las más famosas de las Romanzas sin palabras "La canción de caza". El tópico de la cacería en los *Lieder* de Schubert o en las óperas de Weber es absolutamente frecuente; yendo más atrás también se presentaban en los conciertos para trompa o para piano de Mozart o en el oratorio *Las estaciones* de Haydn: la novedad es que Mendelssohn condensa la información y la transforma en una pieza para piano vibrante que elabora el lado característico de la caza y por otro, el lado vertiginoso, transformándolo en un pequeño cuadro lleno de vida. Esta pieza tiene una amplitud mayor y otra enjundia virtuosística que las dos anteriores; todos los cuadernos de romanzas serán possedores de una o dos piezas que trascienden el mundo del *Lied* y se acercan a la *Characterstuck* que, aún de inspiración vocal, se desarrollan de manera puramente instrumental por su trabajo del material temático y virtuosístico.

El ritmo que Mendelssohn elige, la emparenta tanto con la Séptima sinfonía de Beethoven (el primer movimiento, también por la tonalidad) como anticipa momentos schumanianos como el *Carnaval* Op. 9 o la *Canción de caza*, de las *Escenas del bosque*, Op. 82. Pero las llamadas de trompas de caza imitadas en el piano, la melódica derivada de

los intervalos de la escala de armónicos naturales de la trompa y la rítmica de fanfarria es explotada por Felix en *Lied* con palabras de forma directa en relación a textos de cacería: Mendelssohn:



Ejemplo 436: Mendelssohn, *Jaglied* Op. 84 N° 3[567]

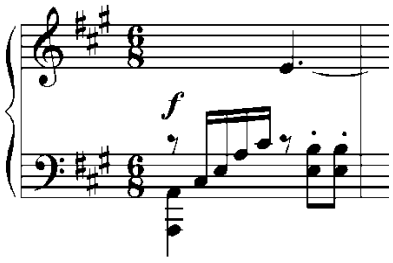
Las topografías características del mundo del *Lied* y la ópera alemana surgen del texto:

[567] Transcripción en Finale del Autor.

"Con gozo paseoa través de un bosque verde, Se oye mi cantar……confío en el jubiloso sonido de mi trompa!"
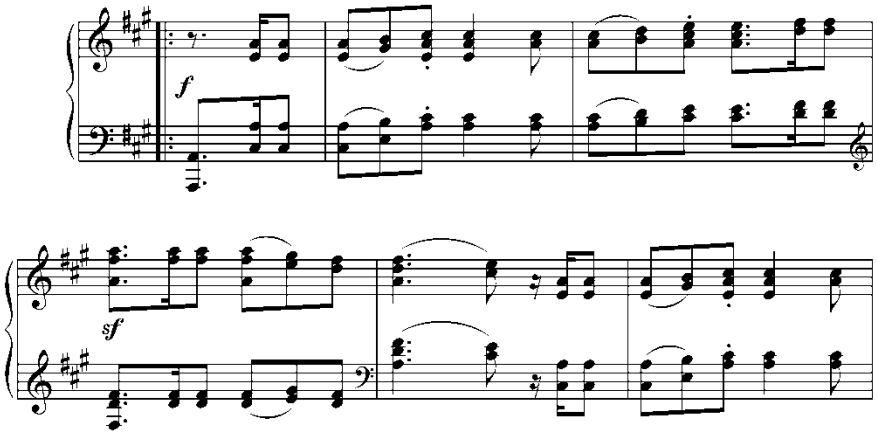
Estas mismas topografías aparecen en en la Romanza sin palabras N° 3 justificando el sobrenombre.

En la primera parte Mendelssohn trabaja como en un neto *Lied* coral, dividido en dos grupos; lo mismo ocurre en la segunda parte donde la mano derecha en octavas hace como llamadas de trompa, sobre el cual se elabora el tópico de cacería: la figura inicial que se presenta en el compás 5 luego de una introducción que plantea semicorcheas ascendentes y resonantes quintas en la mano izquierda, tradicionalmentes asociadas a las trompas de caza.



Ejemplo 437: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 19 N° 3[568]

La melodía no deja duda de la evocación de la cacería en la escritura para trompas que presenta el compás 6 y en el compás 8.



Ejemplo 438: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 19 N° 3[569]

[568] Transcripción en Finale del Autor.
[569] Transcripción en Finale del Autor.

En lo formal, Todd la llama “Pieza sonata en miniatura” en cuanto el sector A cierrra en Mi mayor con una idea melódica descendente derivada de la melodía principal pero plenamente distinguible.A pesar de la evocación naturalista de la topografía, un sofisticado uso del acorde de séptima de sensible actúa como elemento transicional entre las tonalidades de La mayor y Mi mayor:

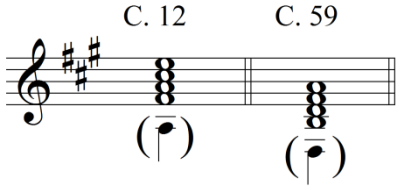
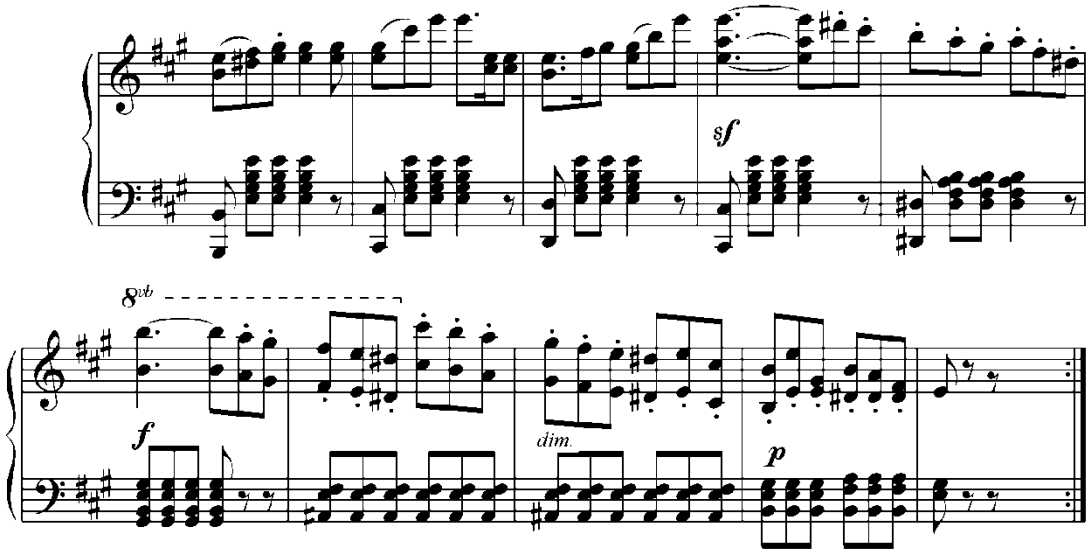


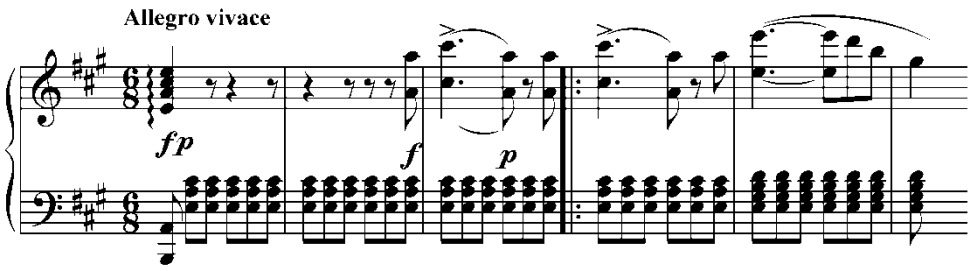
Gráfico 35: Transición La mayor-Mi mayor

El cierre de la primera sección utiliza la escritura *scherzante* característica de Mendelssohn, en acordes rapidamente repetidos y octavas *staccato*, que difuminan los ecos de cacería en un diminuendo de corte más bien fantástico:



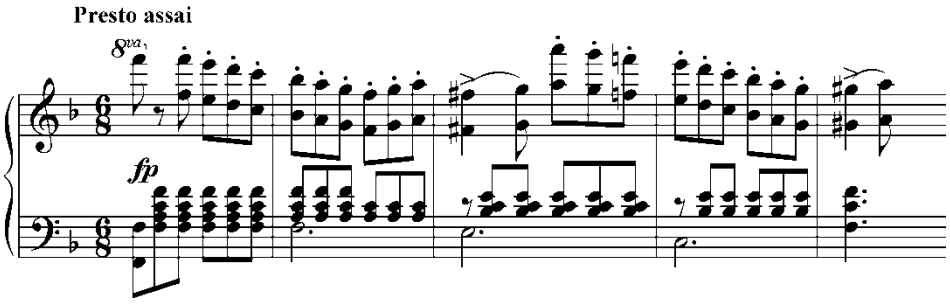
Ejemplo 439: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 19 N° 3[570]

[570] Transcripción en Finale del Autor.



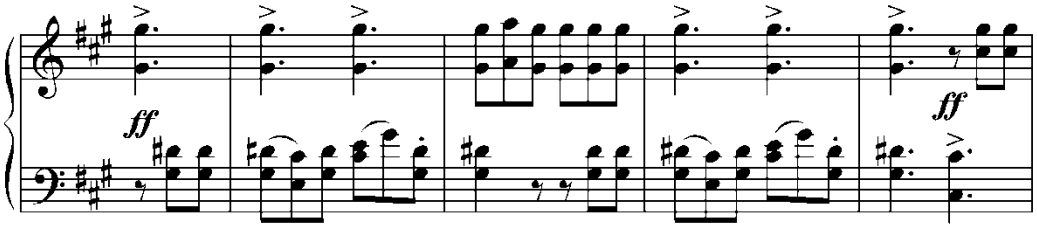
Ejemplo 440: Mendelssohn, Sinfonía Italiana Op. 90[571]

Pero en la realización pianística, estas texturas son una estilizcaión de procedimientos weberianos que el autor, alivianándolos, hizo propios:



Ejemplo 441: Weber, Konzertstück Op. 79[572]

Desde la seccion de desarrollo, la pieza retoma la sonoridad robusta y trabaja en planos orquestales, con efectos de notas tenidas a manera de llamadas de trompa y superpocicienes.



Ejemplo 442: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 19 N° 3[573]

[571] Transcripción en Finale del Autor.
[572] Transcripción en Finale del Autor.
[573] Transcripción en Finale del Autor.

Tonalmente presenta una analogía estructural en cuanto al trabajo visto en la “Hoja de Album”en La mayor (1830) al centrarse en la tonalidad de Do sostenido menor y llegar al La mayor por enlace de tercera y sin modulación reexponer en la mano izquierda el tema inicial sobre el pedal de Mi en la derecha,

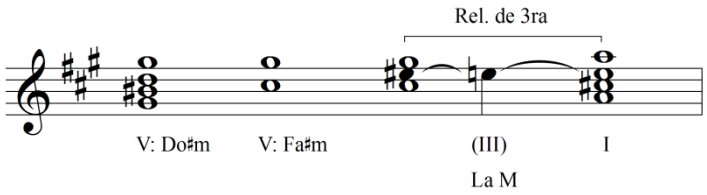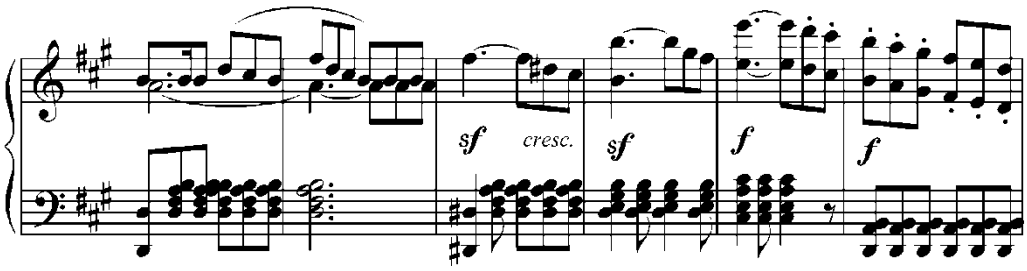


Gráfico 36: Plan tonal

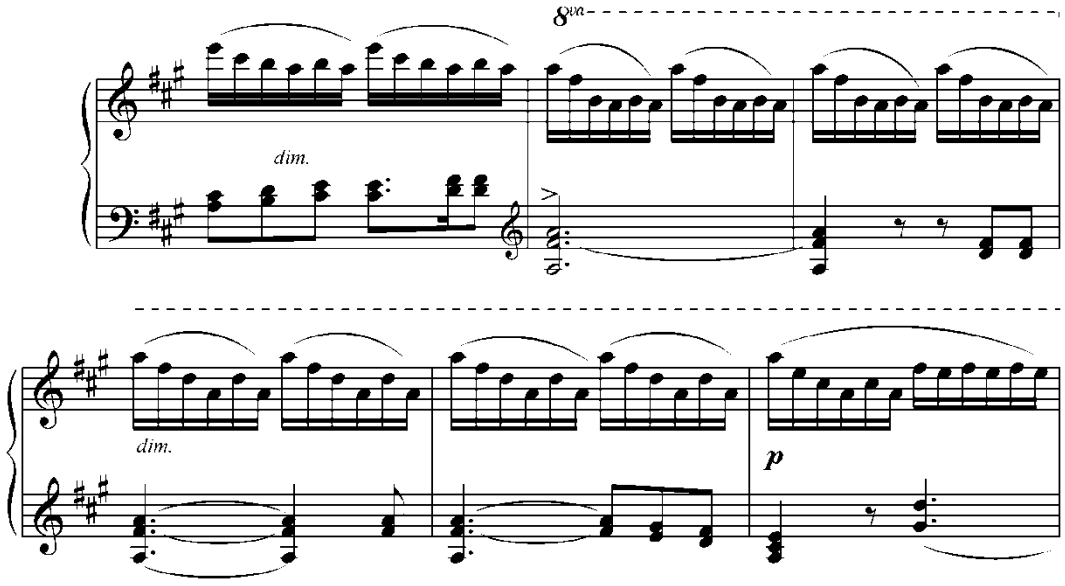
En la vuelta a la idea inicial se vuelve a presentar el aspecto más propio de Mendelssohn como constructor melódico: el alargamiento de la línea por repetición de motivos simetricos, que forman una frase asimetrica y donde el cambio armónico vigoriza el discurso:



Ejemplo 443: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 19 N° 3[574]

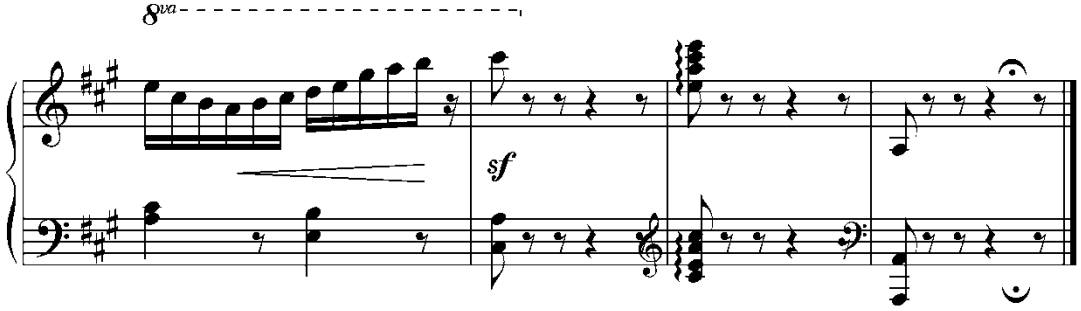
Por último, uno de los rasgos más vivaces de la Canción de cacería es la amplísima *coda* basada en la introducción; el posludio está elaborado de forma virtuosistica reminicente del Rondó capriccioso Op.14, utilizando tres planos del piano: el medio donde se desarrolla la melodía en la lejanía, sobre alegres semicorcheas en la mano derecha que actúan como una repetición tímbrica, a las cuales se superponen grandes golpes como si fueran de timbal en los bajos,

[574] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 444: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 19 N° 3[575]

El cuadro que enfatiza constantemente la armonía de subdominante tónica y se va perdiendo delicadamente en el registro más agudo del piano y tiene uno de esos finales que se evaporan en el aire característico de los *scherzi* mendelssohnianos.

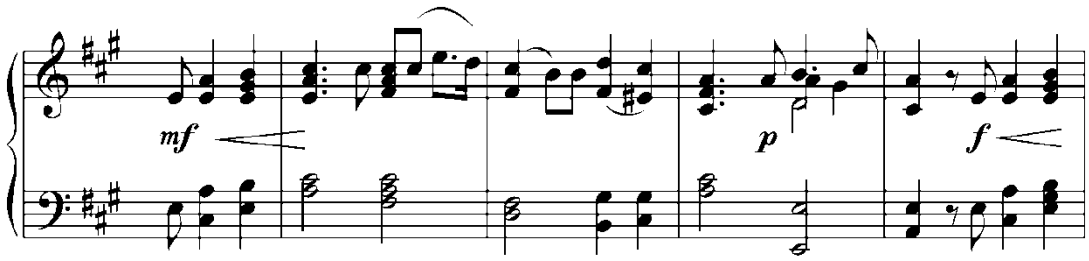


Ejemplo 445: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 19 N° 3[576]

[575] Transcripción en Finale del Autor.
[576] Transcripción en Finale del Autor.

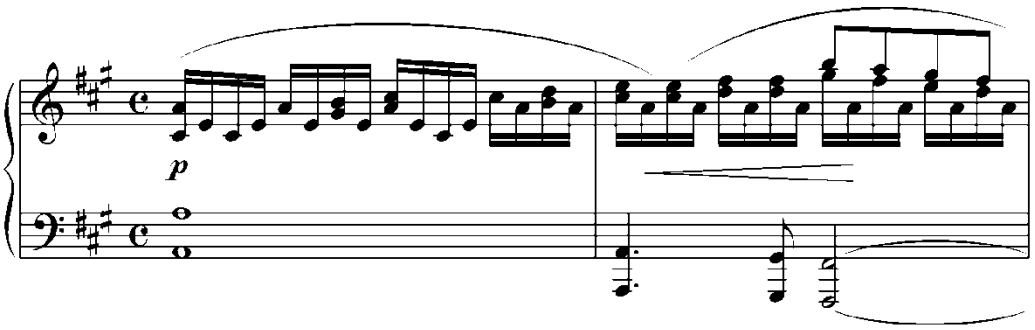
5.5.4.4.- *Romanza sin palabras Op.19 N° 4 en La mayor*

Tood la identifíca como la Canción del cazador, mientras la Nº3 sería la Canción de Caza; considera que, mientras la posición de la Nº4 plantea la misma interválica y la misma tonalidad en un tono introspectivo es como una vuelta a una interioridad luego de una visión paisajística que plantearía la Nº3,



Ejemplo 446: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 19 N° 4[577]

Esta obra (*moderato* en La mayor), tiene una de las formas más características de las Romanzas sin palabras: un preludio y un posludio iguales en semicorcheas rodean a la canción en la tradición más cercana a los *Lieder* de Zelter y otros de la escuela berlinesa.
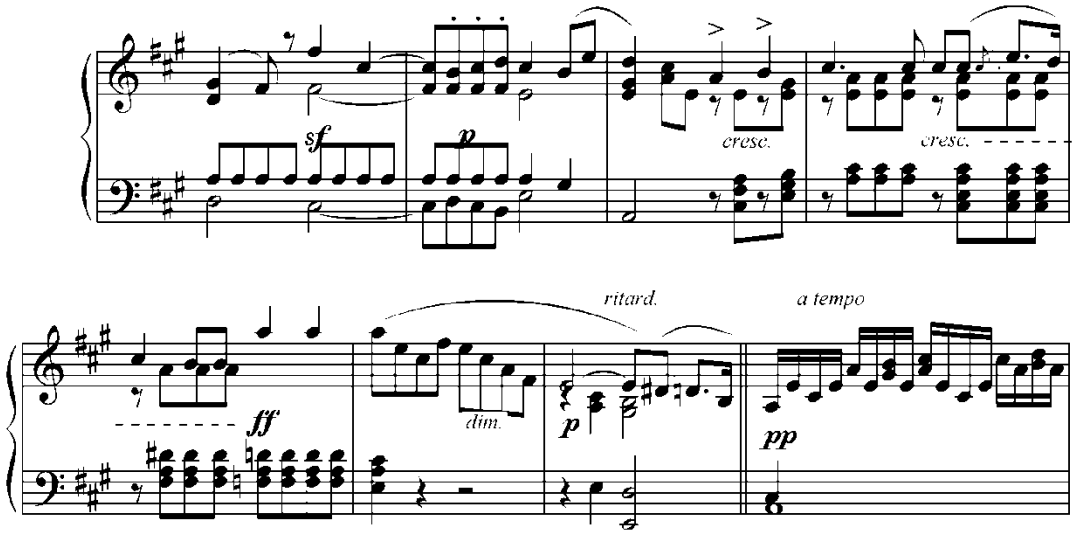


Ejemplo 447: Mendelssohn: Romanza sin palabras Op. 19 N° 4[578]

Como hemos visto, la cancion en sí es de estilo coral y está relacionada temáticamente con las Hojas de Album de 1828. En lo formal, se elabora como una forma ternaria en miniatura, de la cuales la primer sección es netamente coral y la sección central es una melodía con la presencia de un acompañamiento de corte instrumental con notas

[577]Transcripción en Finale del Autor.
[578]Transcripción en Finale del Autor.

repetidas, típico de las piezas para piano de esta etapa de Mendelssohn; por ejemplo, hagamos la analogía con el sector final de la Fantasía Op. 15 sobre la Canción irlandesa, y con las Hojas de Album en La mayor y Mi bemol mayor que hemos comentado. Característico es en esta pieza el uso de la armonía como intensificadora de la expresión, como se ve en los compases 22 y 23: sobre las mismas notas de la melodía inicial, se ha armonizando como tónica en primera inversión, cuarto ascendido y segundo grado por intercambio modal (con la tercera decendida) para dar una mayor expresividad a la cuarta nota, La



Ejemplo 448: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 19 N° 4[579]
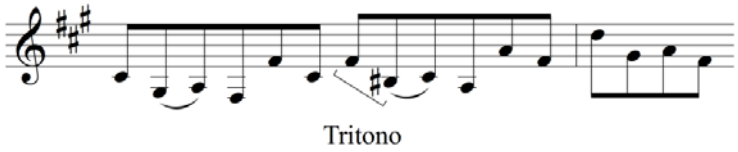
Evidentemente la armonía aparece como de corte expresivo; también lo podemos observar eso en el tratamiento de la armonización hacia el sexto grado en el compás siete en el mismo inicio de la pieza, usando el tercero mayor como dominante del cuarto. En orden estructural la pieza es de una enorme simpleza trabajando con los mínimos elementos de una expansión de la tónica hacia la dominante y vuelta, la armonía de color que Mendelssohn usa aquí en lugar de ensuciar esta simplicidad, la enfatiza por medio de los cromatismos puramente de color expresivo y armónico. El postludio y el preludio de esta pieza, tienen una gran similitud con el inicio de la Fantasía opus 16 Nº3, de 1829 siendo

[579]Transcripción en Finale del Autor.

contemporáneas estrictamente ya que esta pieza fue escrita en 1829 como las tres piezas del Op. 16. Diríamos que parecen dos versiones de la misma idea, más que una derivada de la otra, pero mientras en la Fantasía Op. 16 Nº3 la idea que aquí se presenta como preludio es desarrollada como la base de una amplia composición, aquí permanece solamente esbozada como un recuerdo, lo cual le hizo a Schumann pensar que la pieza mencionada era el origen de las Romanzas sin palabras, cuando en realidad lo que ocurría es que iban naciendo al mismo tiempo.

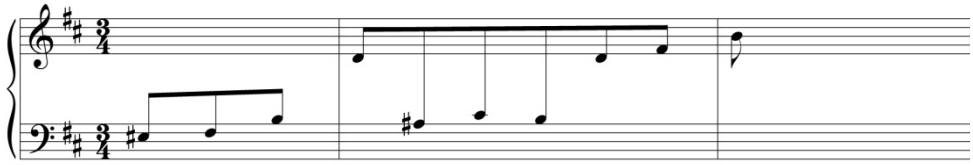
5.5.4.5.- *Romanza sin palabras Op.19 N°.5 en Fa sostenido menor*

El Nº5 cambia totalmente de clima; la tonalidad de Fa sostenido menor y la indicación *piano agitato*,indicación poco frecuente pero que sin duda se refiere a un *agitado moderato* o *un poco agitato* probablemente, enarbola una estructura pianística mucho más compleja y como hemos dicho cercana a la pieza de *etude poetique*, o podemos llamarla también pieza característica más que de Romanzas sin palabras; Si bien la idea melódica está netamente presente su forma es más ambiciosa: es una forma sonata con dos ideas melódicas muy claramente deducibles, una está claramente expresada entre los compases 1 y 17, en la voz superior, mientras que desde el compás 19 al 33 aparece una nueva idea en La mayor, primero expresada por la mano izquierda en el registro grave y luego tocada con la mano derecha con acompañamiento de semicorcheas en estilo contrapuntísco. El discurso plantea más dedosplanos porque en este caso el movimiento deja la arpegiación armónica pura y se transforma en un elemento contrapuntístico motívico fundamental que se anticipan a ciertos momentos de una *Fantasiestusck* o una *Nachtstuck* schumaniana, o del Chopin mas agitado, inquieto de los *Scherzi.*



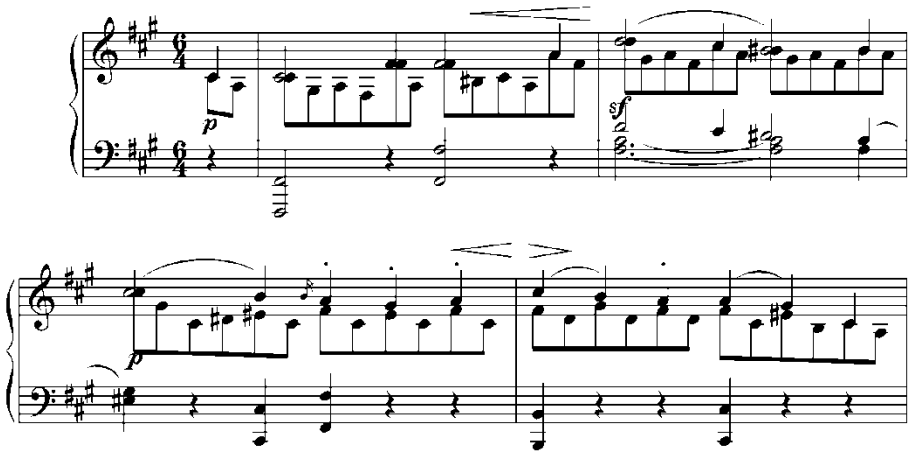
Ejemplo 449: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 19 N° 5[580]

[580]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 450: Chopin, Scherzo Op.20[581]

Luego, la melodía explora los aspectos más disonantes de la tonalidad Fa sostenido con la utilización de la expansión de tritono; tanto en lo armónico como en lo melódico, los bajos se manejan en dos planos, por un lado que diríamos de puro acompañamiento a la manera de contrabajos y por otro lado a la manera de refuerzo tímbrico de la melodía,y por otra parte la célula que vemos como *Leitmotiv* de todas la Romanzas sin palabras opus19, aparece en el compás 3 y en el 4 variado, ese descenso del tetracordio de cuatro notas.
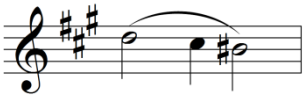


Ejemplo 451: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 19 N° 5[582]

La estructura melódica está muy emparentada a la estructura de la melodía de la Canción de caza: ascenso arpegiado y descenso de escala; no obstante aquí se presentan varios cromatismos, tanto en la melodía como en la armonía de acompañamiento, la repetición de la idea muestra lo que antes previamente referíamos como alargamiento de
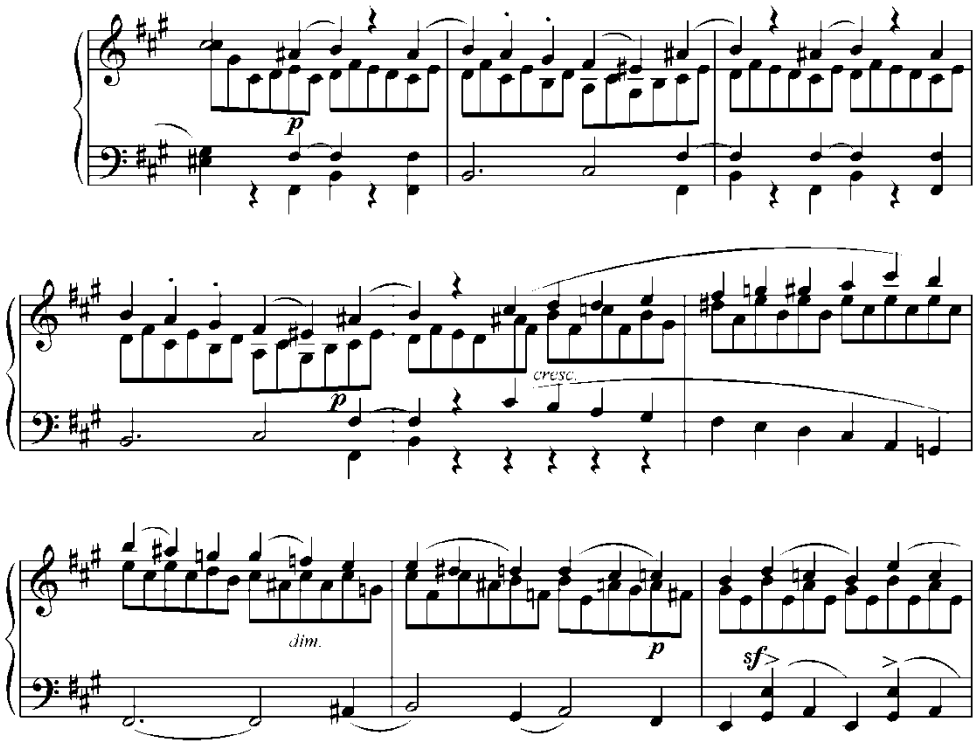
[581]Transcripción en Finale del Autor.
[582]Transcripción en Finale del Autor.

frase, en este caso de una manera muy sutil por repetición de la célula del semitono, movimiento contrario al planteado inicialmente:



Ejemplo 452: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 19 N° 5[583]

Luego, éste se expande como melodía cromática a partir del compás 11, generando una enorme tensión por el contrapunto descendente de la mano izquierda y la armonización cromática de dicho juego; todo este cromatismo que desemboca en la dominante del compás 15, muestra el estilo más disonante y más apasionado del lenguaje mendelssohniano que se basa de cromatismos dentro grados alejados de las tónicas características de una obra
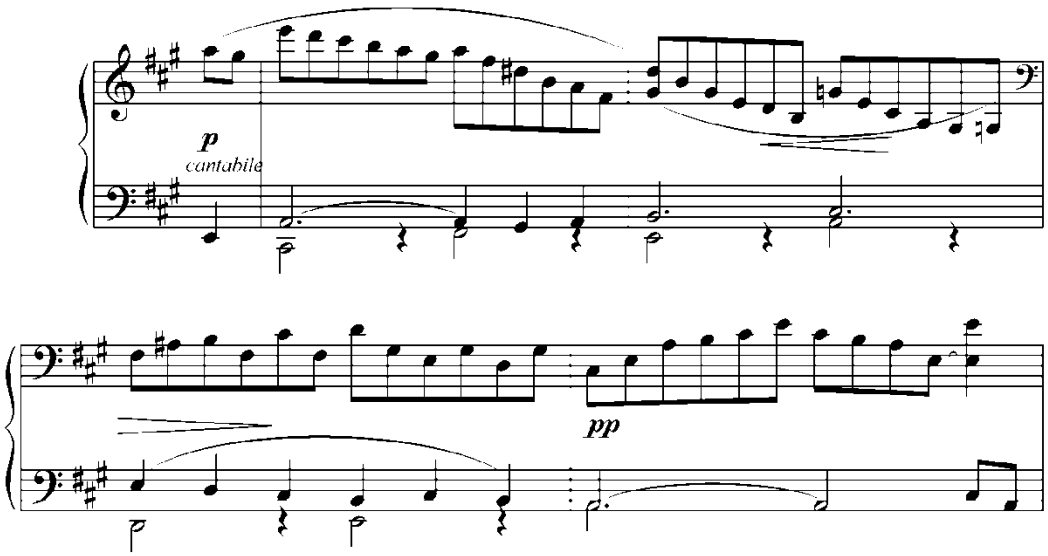


Ejemplo 453: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 19 N° 5[584]

[583]Transcripción en Finale del Autor.
[584]Transcripción en Finale del Autor.

En este caso se encamina haca Si menor en la subdominante para llegar a Mi mayor dominante de la tonalidad a la que hacemos referencia, o sea cromatismo, contrapunto y armonización cromática pero conducción armónica lógica: son características de los enlaces mendelssohnianos, de sus piezas más apasionadas. En este período tenemos que hacer referencia a la Fantasía en Fa sostenido menor, misma tonalidad que esta Romanza, Op. 28, que presenta los mismos rasgos y también en los momentos mas agitados de *La Gruta de Fingal* o *La bella Melusina.*

La Nº5 es el arquetipo de pieza fantástica, apasionada y al mismo tiempo dramática de Mendelssohn; esta idea está contrastada por la música tranquila aunque oscura del segundo tema *cantabile* (puesto por Mendelssohn) sobre todo una gama descendente, casi una disminución de las figuras utilizadas por toda la pieza en corcheas en la mano derecha; esta melodía pasa muy a la manera del *presto* de la Fantasía Fa sostenido menor a la mano derecha, pero incluso el acompañamiento que Mendelssohn plantea es imaginativo con contrapunto lineal, como si se trataran de dos voces reales todo el tiempo
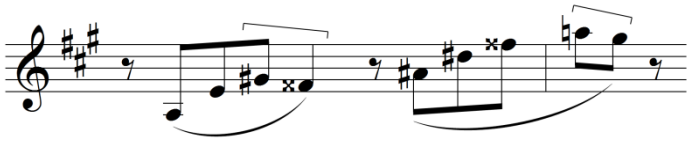


Ejemplo 454: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 19 N° 5[585]

Magnífica es la detención que Mendelssohn hace luego en el compás 29, enfatizando el carácter danzante que esconde todo este momento fantástico. El desarrollo tiene mucho

[585]Transcripción en Finale del Autor.

que ver con lo que Mendelssohn suele hacer con los *scherzi*: utilizar una célula rítmica única y pasearla por una serie de tonalidades relacionadas por dominantes que se entrecruzan,



Ejemplo 455: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 19 N° 5[586]

La palabra *agitato sempre crescendo* domina siempre este sector, donde Medelssohn explora los aspectos más oscuros de la tonalidad, partiendo deLamenor, pasando por Si menor, y remarcando el poder estructural del descenso cromático contenido en la melodía de inicio y que inunda las partes de bajo y melodía de la marcha armónica; pero, el camino tonal trabaja este cromatismo en forma ascendente como se deduce del siguiente cuadro:

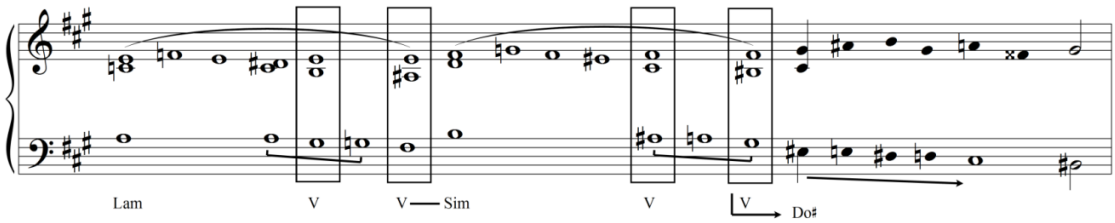


Gráfico 37: Marcha armónica

Hasta llegar a la dominante de Fa sostenidomenor, (Do sostenido mayor) el transcurso armónico se posa en una serie de dominantes que relacionan cromáticamente por acenso a La menor, Si menor y Do sostenido mayor.

En el momento que llega esta dominante Medelssohn no reexpone, el episodio tranquilo desarrolla la armonía surgida desde el acorde napolitano:

[586]Transcripción en Finale del Autor.

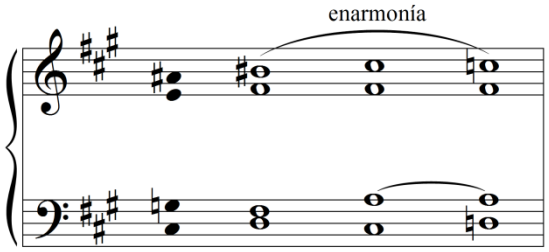
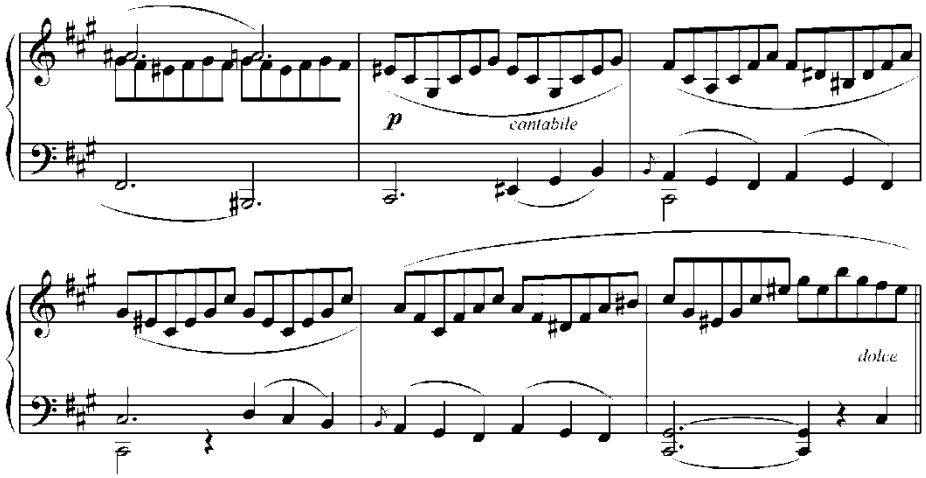


Gráfico 38: Armonía utilizada

Y en un contrapunto de movimientos contrarios entre voz y bajo en notas largas detiene la tonalidad en esta dominante sin reexponer el primer tema:



Ejemplo 456: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 19 N° 5[587]

Aquí se dirige directamente al segundo de forma similar a la antigua sonata preclasica italiana de Domenico Scarlatti, que tambien utilizará en ocasiones Chopin; directamente en le segundo tema en Fa sostenido mayor, la *coda* de esta pieza es al mismo tiempo celestial e inquieta en un Fa sostenido mayor que recorre todo el teclado y queda prácticamente suspendido dando poca idea de quietud final a pesar de las redondas que tiene la izquierda. Llamemos la atención en el compás 55, la inventiva armónica de Mendelssohn, que acá si aparece desnuda, no acompañando una melodía.

[587]Transcripción en Finale del Autor.

5.5.4.6.- *Romanza sin palabras Op. 19 N° 6. "Barcarola veneciana"*.

De Fa sostenido mayor Mendelssohn asciende a Sol menor con una relación en el sentido de la enarmonía del La sostenido hacia el Si bemol, La Barcarola veneciana es una obra maestra en su género, cuando tenemos en cuenta en el momento que fue escrita, momento que el compositor plantea por primera vez el sentido de arribo o despedida típicos de la barcarola, de alejamiento, de tristeza, de amor, de fin, de un viaje; compuesta en Venecia *in situ* Mendelssohn pudo ver y vivenciar cómo los gondoleros que llevaban a los visitanteshacia tierra firme, cantaban estas barcarolas con temáticas de encuentro o despedida de los amantes, pero también como canciones fúnebres.

Esto trae a colación el sentido de la latinidad en Mendelssohn, fuertemente marcado por la idealización de Italia que, a partir de Goethe, lo llevaron a realizar el periplo romántico más importante de su vida, junto con el eviaje a Escocia.

En octubre de 1830, ni bien llegó a la ciudad, se sintió impresionado y conmovido, como se destaca en la carta a su familia:

> "[…] en este momento los gondoleros gritan de nuevo entre ellos y las luces se reflejan desde lo lejos; uno toca la guitarra y canta. ¡Que noche maravillosa!".[588]

La visión que Medelssohn tuvo de Italia, absolutamente romántica inspirada en el libro "Viaje a Italia" de Goethe, se ve reflejada en esta pieza y evidentemente el agua es un elemento que a Mendelssohn le impresionó toda su vida, ¡cuántas obras del compositor para orquesta están basadas en los movimientos de aguas!

Yendo al aspecto puramente musical, los bajos profundos y el ondular del acompañamiento en el sector central del teclado caracterizan a toda barcarola a partir de Mendelssohn.
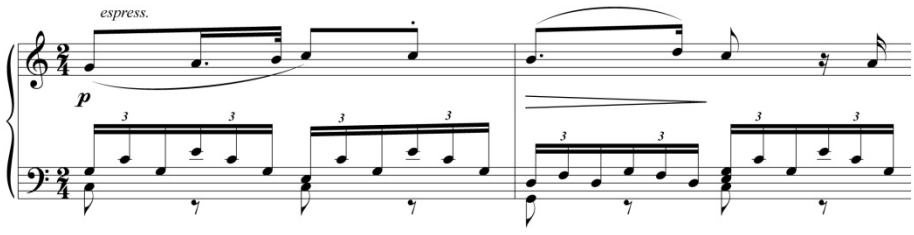
La plasmación de imágenes peninsulares abarca desde la exuberante Sinfonía Italiana a las místicas músicas sacras sobre textos latinos que toman ecos de Palestrina, Marcello y otros en un juego de colores inusitados.

---

[588] MENDELSSOHN BARTHOLDY, Felix. *Lettere dall´ Italia*. Torino: Fògola, 1983. La traducción pertenece al Autor.

También el conjunto de barcarolas abrió todo un capítulo en la literatura pianística y vocal del siglo XIX. Sin estas Barcarolas venecianas nunca hubiera existido un "Abord de l´eau" de Fauré, y el juego modal que Mendelssohn va a empezar a explorar y pocas veces se ha tenido en cuenta, aparece claramente en el trabajo, sobre la escala antigua de Fa - Sol menor. También Mendelssohn inventa prácticamente el acompañamiento pianístico de barcarola, si tenemos en cuenta que las barcarolas fúnebres que el mismo Schubert escribió en obras como la Sonata en La mayor D. 959 o los Momentos musicales Op. 94, le eran seguramente desconocidos a Mendelssohn en el momento de escribir estas piezas; la analogía pone luz ciertamente en una afinidad espiritual entre Mendelssohn y Schubert. El tópico de barcarola, una nota punteada y dos notas en descenso marcando la ondulación de la olas, se transformará en un ícono de todo el Romanticismo, marcando la melancolía y en algunos casos la sensualidad y en otros casos la despedida o la muerte (Chopin, Liszt, Offenbach, Faurè)

Pero en rigor, desde la música de Rossini por ejemplo el *Ecco ridente in cielo* del "Barbero de Sevilla" o el *Nessun maggior dolore* del "Otello",el ritmo popular italiano se habia extendido como uno de los más característicos del Romanticismo.



Ejemplo 457: Rossini, cavatina *Ecco ridente in cielo* [589]

John M. Cooper (2003) demuestra que las melodías de clarinetes dobladas en terceras como la que se presenta en esta Barcarola veneciana o en el segundo tema del primer movimiento de la Sinfonía Italiana, se retrotraen al moderno estilo de ópera de *bel canto* practicado por Rossini, a quien Mendelssohn frecuentó en Paris (en 1825 y 1832) y de quien recibió una afectuosa visita en Leipzig en 1836 y por Bellini y Donizzeti, a quien

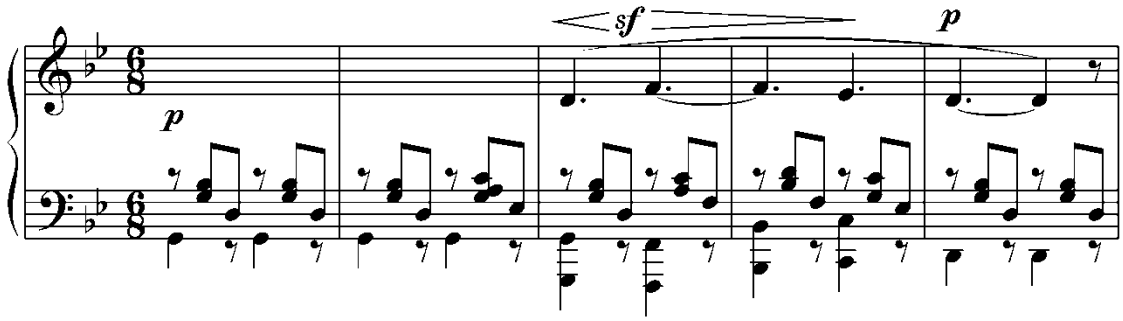
[589]Transcripción en Finale del Autor.

Felix conoció en Nápoles. Todd remarca que más allá de un comentario hostil a este último, en años subsiguientes, Mendelssohn tenía a *Lucia de Lamermoor* y *La Favorita* como sus óperas predilectas del estilo italiano y que podía tocarlas y cantarlas de memoria. Esto indica que el autor amplió su espectro topográfico y expresivo a partir de este importante periplo italiano y del conocimiento previo de la obra rossininana.

Cooper tambien se refiere a que los motivos de estas obras tienen una relación directa con los ritmos de melodías italianas publicadas en la revista de música *Caecilia* (Berlin 1829) y conocida por Mendelssohn.

Aún con estas influencias la versión "sin palabras" de Mendelssohn para piano solo es absolutamente una creación plagada de detalles originales.

Sobre la escritura vasculante, se sobrepone como introducción el llamado del gondolero sobre el séptimo grado de la escala menor antigua, confiriendo un aspecto modal, que Mendelssohn armoniza de una forma elegantísima con el séptimo grado mayor, con el tercero, el cuarto y el primero en sexta y cuarta:



Ejemplo 458: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 19 N° 6[590]

La relación modal es evidente en la siguiente reducción del fragmento:
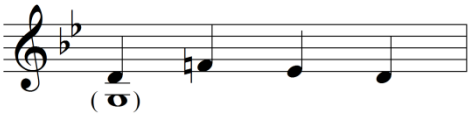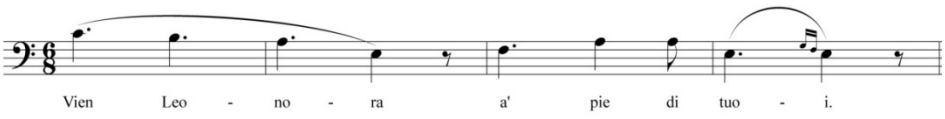


Gráfico 39: Relación modal
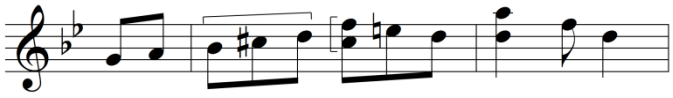
[590]Transcripción en Finale del Autor.

Luego se inicia la célebre melodía en dúo, donde está clarísimamente planteado nuestro *Leitmotiv* descendente que une a todas estas Romanzas sin palabras.Ésta muestra claras relaciones con la direccionalidad interválica y cadencia de la práctica común en los mejores autores del *belcanto* de la época, por ejemplo en el aria de Alfonso, en *La Favorita* de Donizzetti, que, si bien es algo posteior, repite gestos ya presentes en otras obras del bergamasco, y que eran muy propias del estilo melódico del melodrama peninsular:



Ejemplo 459: Donizatti: Aria de Alfonso *Vien Leonora*[591]
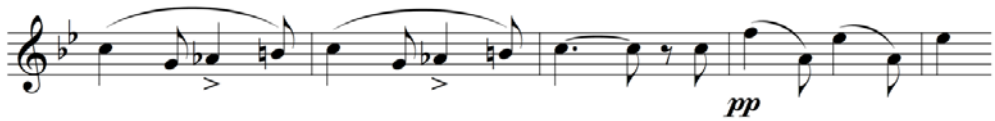
Incluso, el compás 13 y 14 marcan la extensión de la primera frase hacia la dominante Re, y llamemos la atención sobre el uso de la escala armónica con un pequeño rasgo orientalizante, evidentísimo y pocas veces tenido en cuenta; es que olvidamos en qué momento fue escrita la pieza y las connotaciones que Venecia tenía para Mendelssohn y para todos los románticos:
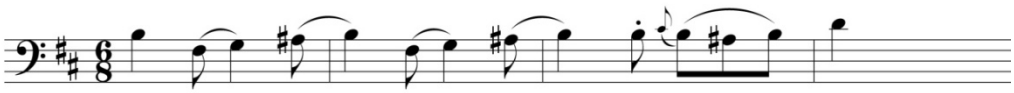


Ejemplo 460: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 19 N° 6[592]

En realidad se trata del ascenso de la escala armónica menor que después Mendelssohn usa para construir la sección B, que está dividida en dos partes: una parte netamente modulante que llega a la dominante de la tónica, que presenta una idea de ondulación alrededor del semitono cercana al mundo de la interválica utilizada por Chopin mucho más adelante en su Sonata Op.58:

[591]Transcripción en Finale del Autor.
[592]Transcripción en Finale del Autor.

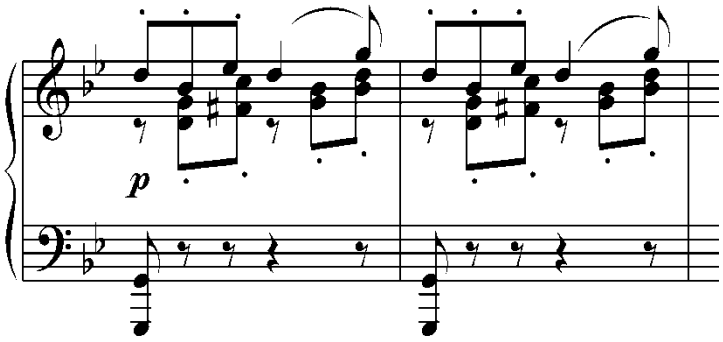


Ejemplo 461: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 19 N° 6[593]



Ejemplo 462: Chopin, Sonata Op. 58 (Finale)[594]

La otra parte ya está en la tónica o sea que tonalmente resuelve, aunque no temáticamente: por el contrario, el discurso presenta una digresión: hay un cambio de textura importante donde Mendelssohn imita al laúd o a la mandolina en la textura de acompañamiento de una forma similar al que los *pizzicati* de viola y violoncello confieren a la melodía de la Canzonetta, tambien en Sol menor, en el Cuarteto Op.12 (1829):



Ejemplo 463: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 19 N° 6 [595]

Esta idea, que nuevamente intensifica el intervalo de semitono, da paso a la repetición episódica de la melodía inicial con llamados lejanos en las octavas de la mano derecha. La pieza se cierra con la llamada del gondolero que hacía de introducción que queda suspendida bajo las olas del acompañamiento que se va apagando en un murmullo, detalles que nos hacen pensar sobre la vulgarización de esta pequeña obra maestra cuando ha caído en manos inexpertas de alumnos o de pianistas aficionados: solamente artistas

[593]Transcripción en Finale del Autor.
[594]Transcripción en Finale del Autor.
[595]Transcripción en Finale del Autor.

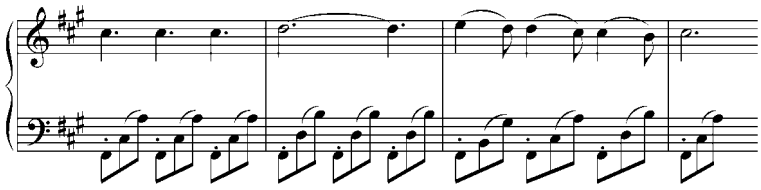
como un Gieseking dan a esta pieza este significado tan extraño y tan expresivo que creemos encontrar en ella.

En los *Lieder* para canto y piano mendelssohnianos, previos a esta Canción sin palabras, encontramos el llamado *Scheidend* Op. 9 Nº6, "Separación" sobre textos de Voss, el cual está muy relacionado con todo este ciclo de Romanzas sin palabras: por la tonalidad con las primeras en Mi mayor, por la rítmica y el trabajo sobre el tópico de la Barcarola en 6/8 con la última. El texto de esta canción inspiró a Mendelssohn una de sus mejores piezas para canto y piano; de un intimismo y un diálogo entre la melodía del canto y el bajo del piano de los más sutiles: se trata el tema de la despedida de los amantes y la melancolía del surcar de las aguas en esta travesía:

"Separación" de Voss:

Cuán calmas llevan al bote.
Lejos están la vida y la tierra de la juventud,
lejos están el dolor que me ataban allí.
Llevadme gentilmente, aguas, a la tierra lejana.
Sobre mi, el silencioso brillar de las estrellas.
Las aguas siguen y siguen.
Si, cuan ricas eras tierra de la juventud si,
qué dulce lo que me aferraba allí.
Llevadme gentilmente, aguas, a la tierra lejana.

Como conclusión, podemos decir que no obstante los trabajos de Schubert en el *Lied* "Aus den Wasser zu singen" Op. 72, en el Momento Musical Nº2 Op. 94 o la Barcarola de *Oberón* que Mendelssohn amaba de la ópera de Weber, los cuales sin duda fueron los modelos, nuevamente Mendelssohn aparece como un estilizador y un condensador de estas ideas en una pieza breve e intensa que ha sido comparada, por ejemplo por Eric Werner, con obras como los más breves preludios de Chopin, y permanecen en una esfera especial dentro de todo el Romanticismo.



Ejemplo 464: Schubert, Momento musical Op. 94 N° 2[596]

[596]Transcripción en Finale del Autor.

5.6 – Obras Sueltas

Estas dos obras son dos aportes de diferente significación, pero cruciales en la idea del virtusismo romántico que Mendelssohn contribuyó a definir.

5.6.1.– Rondó caprichoso en Mi mayor Op.14

Una de las obras más famosas del piano de Mendelssohn y de todo el Romanticismo, el Rondó Caprichoso ha sido comentado por casi todos los estudiosos de la literatura pianística y naturalmente de la obra de Mendelssohn. En primer lugar tenemos que decir que se trata de una de las primeras obras virtuosísticas de la historia del piano que han permanecido en el repertorio, su estructura de introducción lenta y de pieza virtuosística ya existía en modelos de Dussek, Hummel, Kalkbrenner y Weber, pero ninguna de esas obras ha logrado imponerse de la forma duradera que el Rondó Caprichoso logró desde el mismo momento de su publicación, exceptuando "La invitación a la danza" opus 65 de Weber subtitulada Rondó Brillante de 1821. El Rondó Caprichoso es una obra prácticamente sin antecedente en cuanto a su calidad artística, como planteo de pieza de concierto para piano solo. Antes de pasar al análisis y arrojar un poco de luz sobre una obra que es tan conocida, que a veces impide tener un acercamiento objetivo a ella, veremos algunos de los comentarios acerca de la obra de los más ilustres comentaristas de la época, en primer lugar en la *Guía para la escucha de música para piano*, compilada por F. R. Tranchefort, el comentarista que se dedica a Mendelssohn es Jean Alexander Ménétrier. Esta colección merecidamente prestigiosa posee un artículo bastante extenso sobre la obra de Mendelssohn, si bien incompleto y el comentario para el Rondó Caprichoso contiene reflexiones como la siguiente:

> "esta pieza famosa de sorprendente modernidad, refleja el virtuosismo pianístico del compositor, inaudita en su época esta música habría de generar muchas imitaciones firmadas incluso por Liszt"[597]

En otro sector Ménétrier deduce, hablando del pianismo de Mendelssohn

[597]TRANCHEFORT , François-Rene. *Guia de la musica de piano y de clavecín*. Madrid: Taurus, 1990.

> "una seductora imitación de la orquesta se encuentra en sus mejores obras, el Capriccio Legero, el famoso Scherzo mendelssohniano lleno de encantamientos, de pizzicatos y de llamados de trompeta".

Más atrás en el tiempo el famoso libro El piano de Alfredo Casella, sentencia "el delicioso Rondó Caprichoso en el que se reviste grandemente esa fantástica obra shakespeariana de Sueño de una noche de verano". En 1959 en la revista Ars, nuestro Jorge Fontenla agudamente reflexiona

> "Este Rondó que es un Scherzo de gran envergadura sigue siendo uno de los trozos favoritos de los grandes pianista, ya que manifiesta en todo su esplendor el juego virtuosístico de Mendelssohn, brillan en el los atributos de un pianismo incomparable en la manifestación de sonoridades de levedad casi irreal". [598]

Tres comentarios totalmente similares en momentos distintos se coronan por la idea vertida por Piero Rattalino en *Historia del piano* de 1988 "la perfección formal de esta pieza y el dominio de la técnica son asombrosos y no puede ignorarse su instrumentación, esta escritura perfecta es la escritura de un genio". Los biógrafos de Mendelssohn, como hemos comentado en nuestra introducción, a veces han tenido juicios absurdamente peyorativos con las obras más famosas y a veces más hermosas de Mendelssohn; ese es el caso de Eric Werner en su importante libro *Mendelssohn una nueva imagen del compositor y su época*, donde solamente comenta algunos juicios sobre de Hans von Büllow. Mucho más importantes son los aportes que hace Larry Todd quien pone a la obra en una perspectiva totalmente novedosa, sobre todo en su modelo de pieza de virtuosismo para el propio Mendelssohn y además en su relación sobre la génesis de la pieza. Todd aclara que se trata de un movimiento lento unido a un final de bravura en una desbordante "show piece" (pieza de virtuosismo) que sirvió como paradigma para otras obras de Mendelssohn y, por ejemplo, demuestra cómo el Rondó Caprichoso fue base de obras tan tardías como el final del Concierto para violín y orquesta en Mi menor opus 64, semejante no sólo en carácter sino interválicamente en la manera de trabajar la temática de este movimiento.

Todas estas fuentes y otras que hemos consultado, muestran una intrigante carencia de información en cuanto a la fecha real de composición de esta pieza, exceptuando por supuesto a Larry Todd y a su colega alemán experto en Mendelssohn, Carl G. Kohler, que arrojan luz mediante el estudio de los manuscritos sobre la verdadera datación de la obra.

[598] En CASELLA, Alfredo. *El piano*., Buenos Aires: Ricordi Americana, 1948., pág. 75.

Aclaremos que durante años, quizás durante un siglo, se consideró la obra una pieza compuesta en la extremada juventud de Mendelssohn, anticipándose al espíritu del *Sueño de una noche de verano* de 1826; de hecho, Rattalino mismo sorprendentemente cataloga la obra compuesta por Mendelssohn a los 15 años, en 1824 y lo mismo hace Ménétiere, que también da una fecha errónea, 1827. Dicho sea de paso, muchas otras fuentes serias no dan la fecha exacta de composición: por ejemplo el italiano experto en Medelssohn, Raúl Melonceli coloca también al Rondó Caprichoso en 1824 y así sucesivamente. Carl G. Kohler, en el catálogo publicado en 1980, el Diccionario Groves de Música y Músicos, arroja luz sobre el asunto: el Rondó Caprichoso comenzó como un estudio para piano, compuesto por Mendelssohn en 1828 el cual reelaboró en 1830 para su publicación; yendo más allá y siguiendo esta idea, Larry Todd tanto en el libro mencionado como en el *Piano music* de la Oxford University Press nos aclara que el Rondó Caprichoso es una reelaboración de este estudio de 1828 realizada por Mendelssohn como regalo para Delfína von Schauoroth (1814-1887). Como ya habíamos dicho Mendelssohn pudo haber tenido un romance con la joven pianista: los dos se habían conocido en París en 1825 cuando ella estudiaba con Carl Fren, pero para 1830 se había convertido en una atractiva mujercita de 27 años, a la cual Mendelssohn describe “delgada, rubia, de ojos azules, con blancas manos y un aire aristocrático”; poseía en su casa un muy buen piano inglés donde Mendelssohn y ella practicaron dúos de Hummel e hicieron intercambio musical: de hecho Delfina le dedicó a Mendelssohn una Romanza para piano en Mi mayor y Mendelssohn revivió el estudio en Mi menor agregándole una introducción en estilo de nocturno en Mi mayor que se transformaría en el Rondó Caprichoso, o sea que la pieza larga data con toda seguridad el mes de julio de 1830. Esta relación con Delfina se profundizaría el año siguiente en 1831 cuando Mendelssohn regrese a Munich después de la estadía de un año en Italia y le dedique el Concierto en Sol menor opus 25, otra de las obras maestras de este período que Mendelssohn compuso para piano. No es sorprendente que las dos obras más virtuosisticas de este período estén pensadas para Delfina, una gran pianista y a la vez una mujer muy atractiva que resultó ser una constante en la producción de Mendelssohn de acá en adelante, sobre todo en cuanto a lo que tiene que ver con la música para piano. La recomposición, como la llama Todd, del estudio de 1828, es una situación que se repite en la obra de

Mendelssohn; de hecho Mendelssohn revisitó sus obras más importantes muchas veces antes de darlas a su publicación, y algunas de ellas, como la Sinfonía Italiana, nunca vieron la luz de la imprenta en vida de Mendelssohn, que continuaba retocando las composiciones en un sentido o en otro. En el caso del Rondo Capriccioso, tenemos que estar agradecidos a este encuentro con Delfina porque las dos páginas introductorias se unieron al rondo en sí mismo, al cual Mendelssohn agrega que le añadió "salsa y hongos". Es decir, también el estudio en Mi menor de 1828 se ve enriquecido, se ve modernizado, se ve retocado. Tenemos muy pocos ejemplos en cuanto a manuscritos de esta práctica de Mendelssohn. Uno de ellos también lo aporta Todd en cuanto a otra obra importante posterior: el Trío para piano N° 1 Op. 49, donde quedan los dos manuscritos y vemos allí estas reestructuraciones sobre todo en cuanto a escritura y rasgos armónicos que Mendelssohn hacía de ideas preliminares.

En cuanto al *Rondo Capriccioso*, lo que podemos decir es que la elaboración debió ser altamente provechosa porque todas estas piezas de este periodo, en particular la que nos concierne y la Fantasía en Fa sontenido menor Op. 28, se vieron favorecidas por los contactos con pianistas y músicos en todo este periplo dando por resultado obras que guardan los rasgos más característicos de Mendelssohn y a la vez son apropiadas para la sala de concierto. Podemos afirmar que el Rondo Capriccioso de 1830 es la primera obra que Mendelssohn piensa en estas prerrogativas y su primer éxito en tal sentido, que será continuado con otras características en obras como la Fantasía Op. 28 o las Variaciones serias Op 54, refiriéndonos por supuesto a la música de concierto.
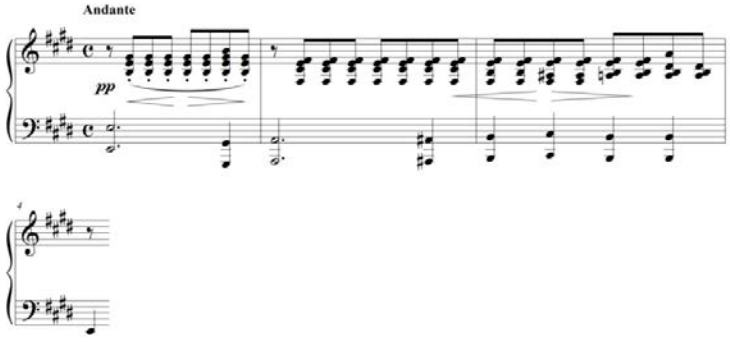
La estructura básica de la obra plantea la introducción lenta y la pieza de virtuosismo. Por supuesto que además de los modelos citados, el propio Mendelssohn ya había trabajado en un proyecto similar en el Capriccio en Mi bemol menor de 1823 con un resultado mediocre. Aquí, en cambio, su estilo está afianzado y produce una obra maestra. La intensión concertística de la obra se revela en varios rasgos de la escritura de la obra, tanto en el *andante*, donde tenemos una escritura amplia derivada de un canto escénico de clara influencia weberiana, particularmente del Weber de las óperas –no confundamos con el estilo de Weber de los *andantes* o *adagios* pianísticos- exceptuando la Concerstuk Op 79 para piano y orquesta, obra favorita del repertorio de Mendelssohn como pianista y que

tuvo una enorme influencia en su estilo propio de teclado. De la misma obra, tenemos rasgos brillantes con la excepción del Rondó, donde los rasgos de la Consestuck en cuanto a la movilidad amplia de semicorcheas veloces que recorren todo el teclado, se unen en la utilización de un *staccato legero* de palma propio del Momento Capriccioso Op. 12 de Weber –notemos también la analogía con la elección del título. Aún así con esta impronta weberiana, Mendelssohn supera ampliamente las intenciones del compositor más anciano, particularmente la unión de rasgos virtuosísticos más el contrapunto imitativo que Mendelssohn utiliza, así como un intrincado juego de ritmos, tonalidades y una intención poética oculta, renuevan el típico virtuosismo de *Biedermeier* transformándolo como dice Di Benedetto, en una reinvención poética de la bravuran este sentido Mendelssohn está a la par de la generación romántica: Chopin, Schumann.

La introducción lenta, en cuanto a su escritura revela estas intenciones muy bien explicadas por Rattalino

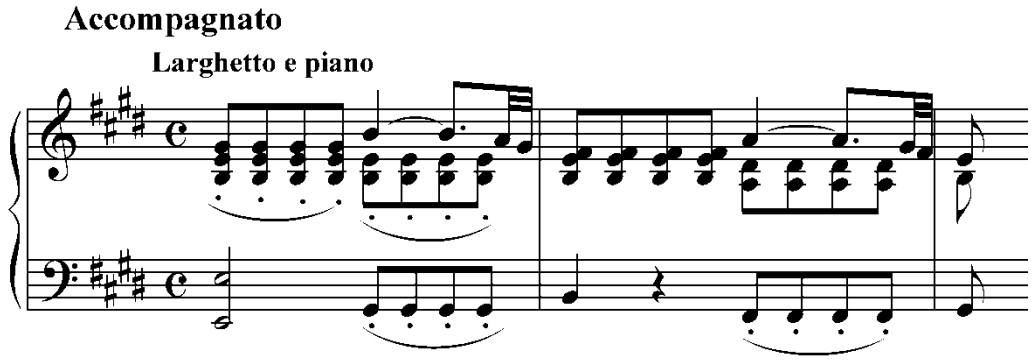
> "[…] en el comienzo Mendelssohn adopta una disposición típica derivada de Field (nocturnos): la melodía en la mano derecha en el registro medio agudo con peso de bazo apoyado sobre el fondo de la tecla, bajo y parte del medio, todo ello unido por el pedal de resonancia en la mano izquierda" [599]

Todd se refiere a una atmósfera de nocturno, mientras Ménétriere nos aporta la idea de canto escénico de Bellini. Aún así, antes de la aparición de dicha disposición la derecha lleva el discurso de acordes con una referencia clara al Aria"Comfort thy"del *Messiah* de Haendel y el bajo cromático de ascenso desde el 4to al 6to grado que será amalgama de toda al pieza:



Ejemplo 465: Mendelssohn, Rondó Caprichoso[600]

[599] RATTALINO, Piero. *Historia del piano: el instrumento, la música y los intérpretes*. Barcelona: Labor, 1988.
[600]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 466: Haendel, "Comfort Thy", de *El Mesías*[601]

El bajo que borda el quinto grado melódico es reelaborado por Mendelssohn desde el modelo haendeliano y se reencuentra en la sección *Presto*:
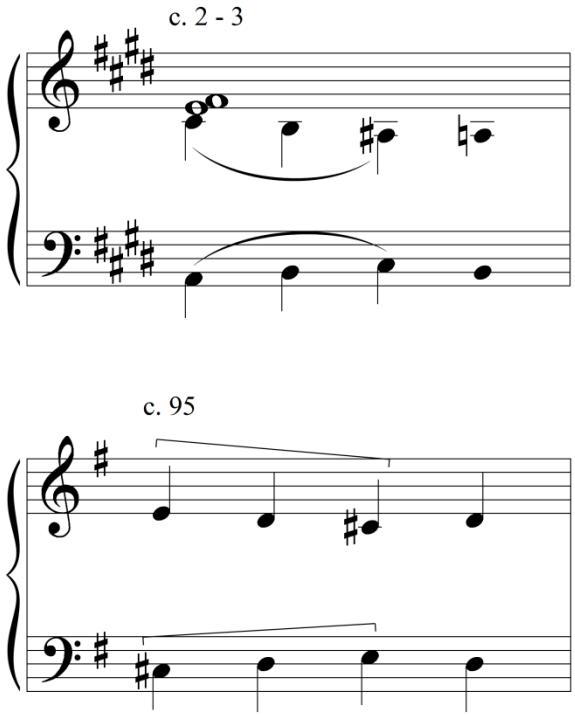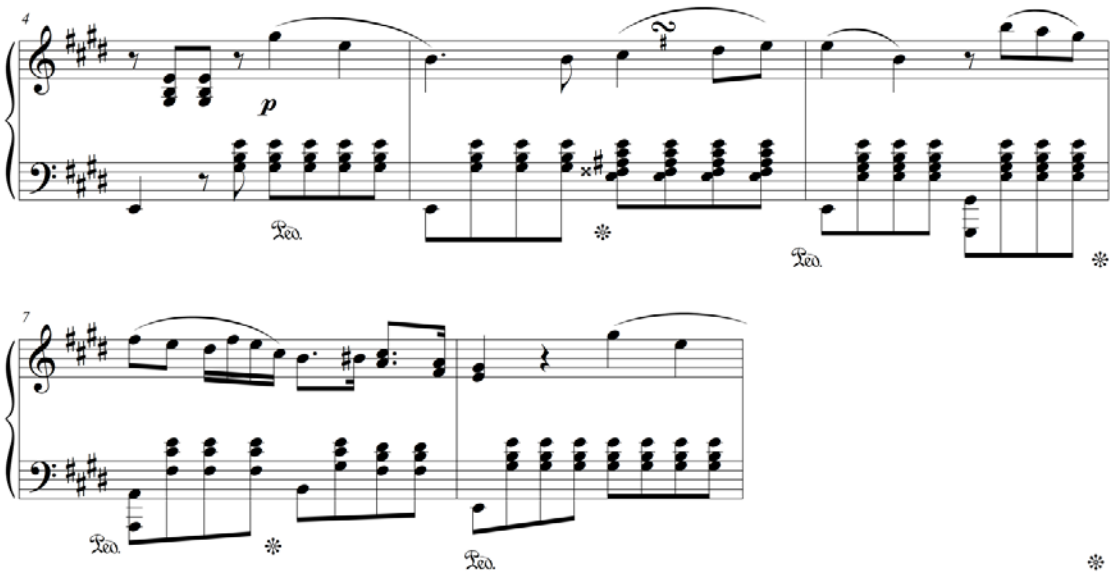


Gráfico 40: Comparación entre ambas secciones

[601]Transcripción en Finale del Autor.

En cuanto a la estructura del *Rondo Capriccioso*, calando más profundo en sus bases, trataremos de buscar en las relaciones, a nuestro entender, pasadas por alto, si tenemos en cuenta el *Adagio*, o *Andante introductorio*, compuesto luego que de que existiese al menos el esbozo del *Rondó*. Notaremos que las estructuras melódicas, lo cual Todd marca perfectamente, están derivadas de una simplificación de las fibras del motivo principal del *Rondó* a sus notas reales dentro de la tonalidad de Mi mayor



Ejemplo 467: Mendelssohn, Rondó Caprichoso[602]

El estudio de la melódica de la obra nos ordenará estos conceptos previos; el carácter de la introducción parece ser un pórtico,(“un pórtico teatral” como Ménétriere propone) la amplitud de registros utilizada en la melodía que anticipa el descenso melódico del motivo del rondó hacen de esta introducción una suerte de telón que se abre, paulatinamente van ascendiendo los registros sobre la base de la arpegiación de la tríada descendente que luego se va llenando de cromatismos y síncopas hasta comenzar el Rondó propiamente dicho en el *presto*. Éste plantea inmediatamente su refrán basado en bordaduras sobre cada una de las notas de la tríada, comenzando por la tríada principal en Mi menor en el registro agudo, comenzando desde la nota Mi y descendiendo en dos octavas hasta el Si.

[602]Transcripción en Finale del Autor.

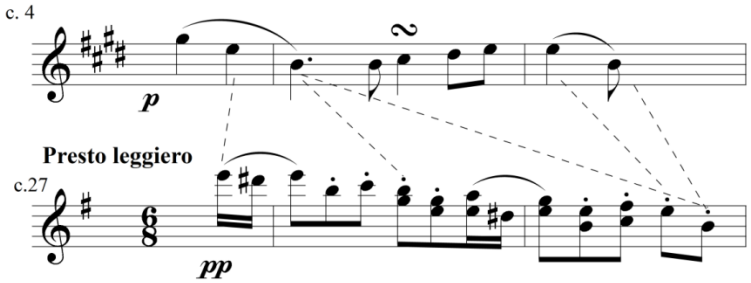


Gráfico 41: Comparación entre ambos sectores

Incluso el consecuente se relaciona con el segundo tema del Rondó:

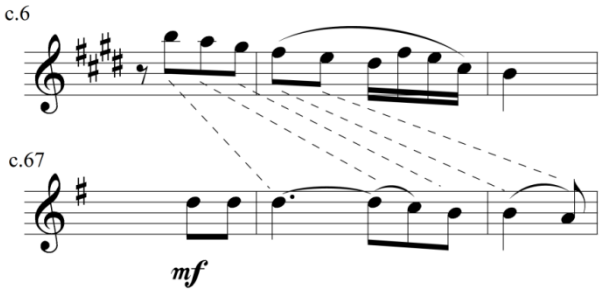
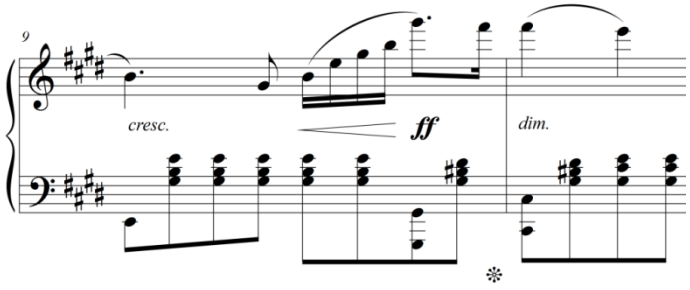


Gráfico 42: Relación temática

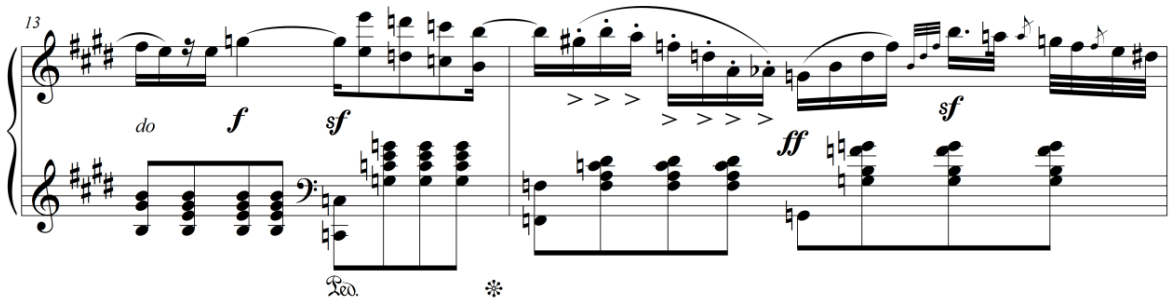
La estructura general del camino tonal que recorre este *andante*, parte de la tónica Mi y la expande hasta llegar a su dominante Si mayor en el compás 26; aún así las tonalidades que toca este camino son Do sostenido menor, Si mayor y Do mayor, como llegadas temporales:



Ejemplo 468: Mendelssohn, Rondó Caprichoso[603]

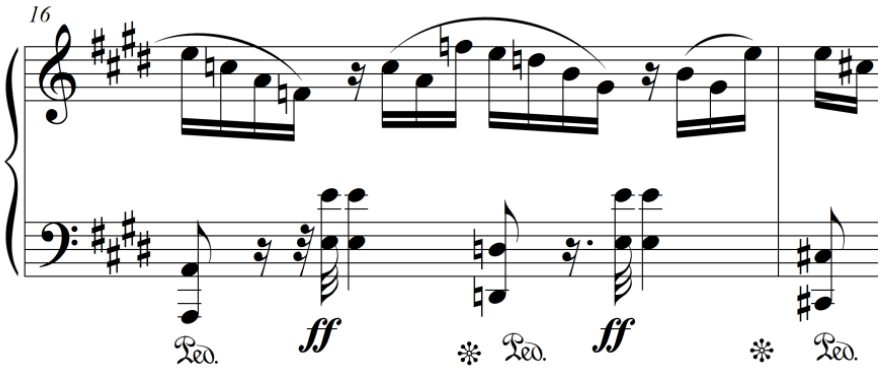
[603]Transcripción en Finale del Autor.

Es curioso que en cada una de estas entradas la velocidad de la pieza vaya sutilmente acelerándose, primero la melodía nocturnal sobre la base de acordes repetidos en Mi mayor, luego un apasionado recitativo en la entrada en Do sostenido menor con la transferencia de dos octavas al registro agudo, para la llegada a Si mayor, donde se agregan los cromatismos y el contrapunto lineal que conjuran ya la figura de bordaduras del Rondó propiamente dicho. En la modulación a Do mayor aparecen las síncopas y las octavas



Ejemplo 469: Mendelssohn, Rondó Caprichoso[604]

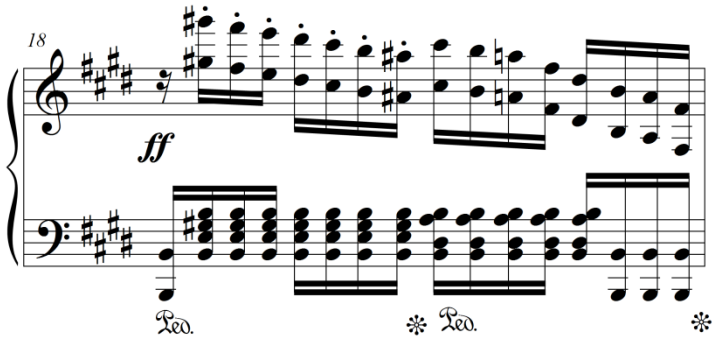
Para la vuelta a Mi mayor sobre pedal de Si, Mendelssohn la va preparando con la aparición en *fortissimo* a manera de llamada de trompetas en el registro medio de elMi repetido que va anticipando también la repetición de la nota Mi ahora en *pianissimo* del compás 23, un murmullo que antecede directamente al tema del Rondó.



Ejemplo 470: Mendelssohn, Rondó Caprichoso[605]

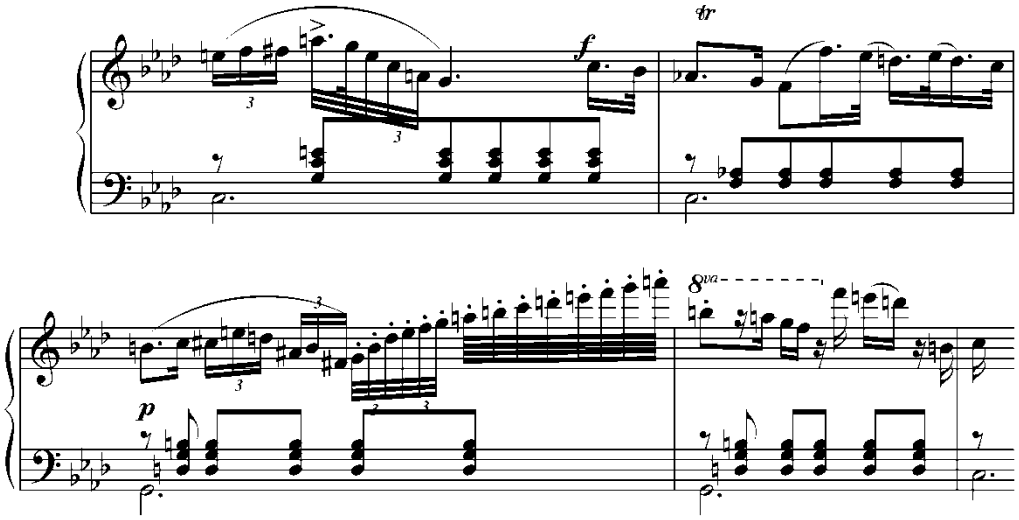
[604]Transcripción en Finale del Autor.
[605] Transcripción en Finale del Autor.

La escritura entonces es una escritura por crecimiento que va transformándose desde una pieza íntima similar a un nocturno o a una Romanza sin palabras, hasta un auténtico Andante de concierto, una auténtica aria operística transcripta al piano con agudo sentido teatral.



Ejemplo 471: Mendelssohn, Rondó Caprichoso[606]

En este sentido, el criterio de pianismo de concierto, en un movimiento lento, sugieren la estilización y acotamiento de gestos de Weber:
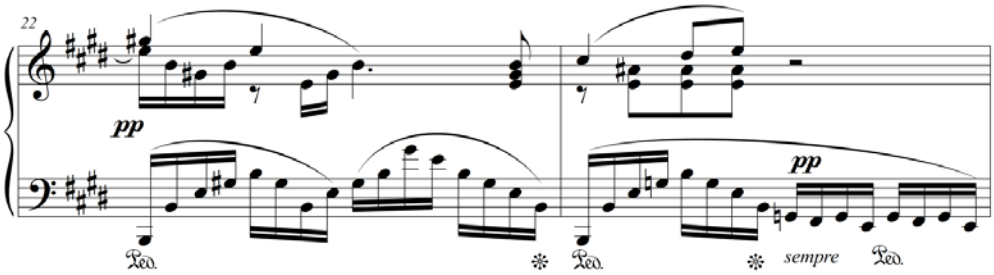


Ejemplo 472: Weber, Konzertstück Op. 79[607]

Pero los refinamientos, y asimilaciones de Mendelssohn van más allá. La apropiación de ciertos rasgos de estilo de concierto ya muestra la preocupación estructural que será

[606] Transcripción en Finale del Autor.
[607] Transcripción en Finale del Autor.

constante en este auotor. Y al decir de Dahlhaus "que su resolución sea milagrosamente impecable, no implicna la no existencia de una trabajosa reflexión sobre un problema que era casi insuperable" [608]

La estructura básica del *Andante*la podemos reducir incluso a este esquema, que no es nada más que una ampliación de la idea melódica del segundo tema del Rondó. Esta reelaboración se nota incluso en los cuatro compases introductorios de la melodía del *andante,* como por ejemplo en su aparición sobre armonía de cuarta y sexta:



Ejemplo 473: Mendelssohn, Rondó Caprichoso[609]

Todas estas características y esta paulatina ampliación de registro, melodía y armonía le dan una gran unidad y un gran sentido de continuidad y se unen con total naturalidad al Rondó que aparece como una solución necesaria al discurso. Por otra parte si observamos desde el punto de vista estructural vemos como este *Andante* no es otra cosa que una ampliación de los acordes inusuales de la Obertura *Sueño de una noche de verano* Op.21, en la misma tonalidad

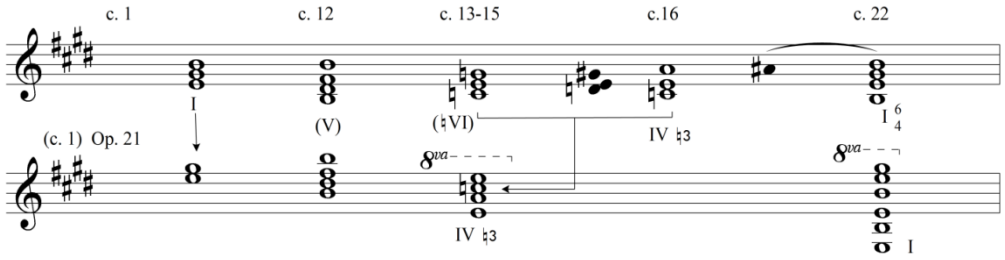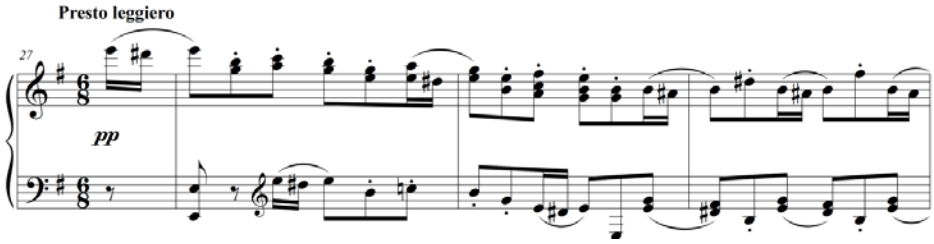


Gráfico 43: Comparación armónica entre ambas obras

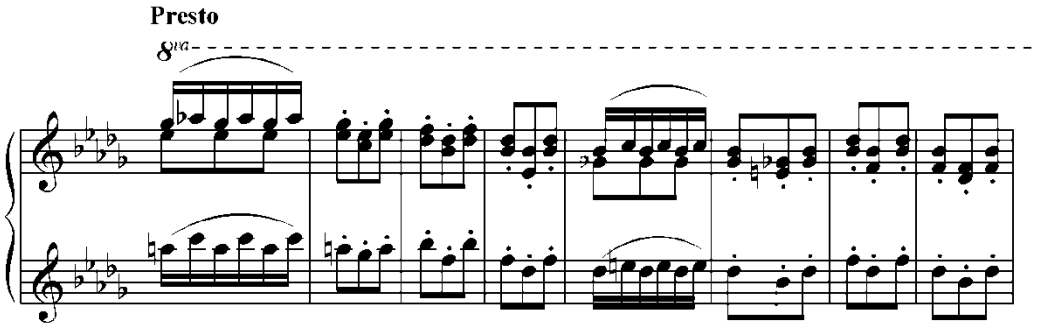
[608]DAHLHAUS, Carl. *La musica dell'Ottocento*. Firenze: La Nuova Italia, 1990, pág. 232. La traducción pertenece al Autor.
[609] Transcripción en Finale del Autor.

El Rondó en sí mismo como subraya Fontenla, “es un Scherzo de amplia envergadura”; añadamos que es un Scherzo feérico ampliado a pieza de concierto pero a diferencia de los *scherzi* típicos de Mendelssohn que encontramos, por ejemplo, en la música para *Sueño de una noche de verano* (1843) o en los Cuartetos de cuerdas o en la música de cámara, El efecto de *feérie* es un aspecto fundamental Mendelssohn: en primer lugar la textura en el registro más agudo unido a la gran velocidad, se realza por la aparición de ritmos de *passepie* y jiga muy acelerados, imitaciones en terceras, efectos percusivos, pero todo dentro de una dinamica *pianissimo* que lo torna impalpable:



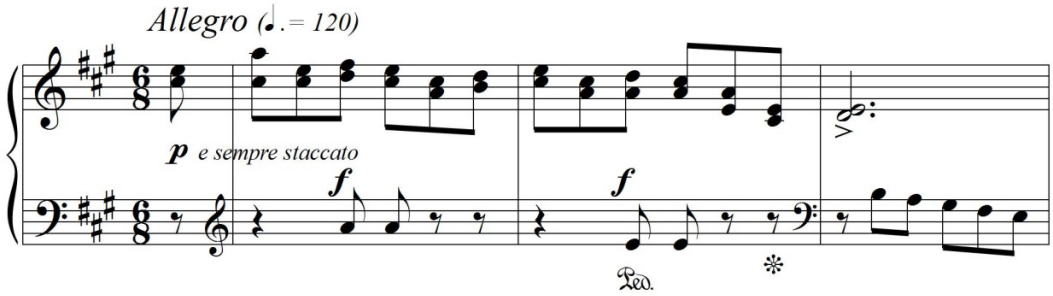
Ejemplo 474: Mendelssohn, Rondó Caprichoso[610]

Charles Rosen aporta que el Scherzo en 6/8 en Mendelssohn resultó una derivación de la pieza feérica, originalmente en ritmo binario surgida del *Scherzo* del *Octeto* para cuerdas Op.20 o de la última de las Siete piezas características Op. 7 y lo considera como todos los comentaristas un aporte trascendente al “topos” romántico: como afirmó Eduardo Devrient, en situaciones similares todos los compositores posteriores siguieron sus pasos:

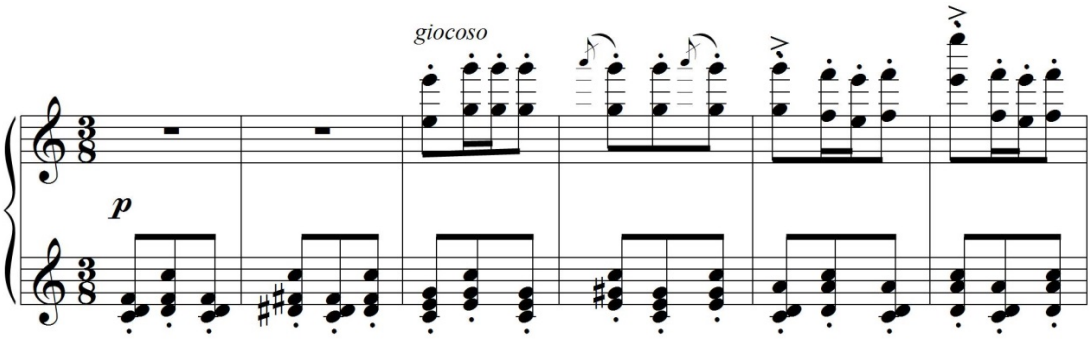


Ejemplo 475: Liszt, *Mefisto*-Vals[611]

[610] Transcripción en Finale del Autor.
[611] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 476: Martucci, Scherzino[612]



Ejemplo 477: Prokofiev, Scherzo Op. 12 N° 10[613]

Se ha dicho que esta idea surgió como derivación de un tipo de *Scherzo* beethoveniano o de fragmentos de los mismos (Sinfonía N° 3, inicio) o los rasgos imitativos que podemos encontrar en el *Scherzo* de la Sonata Op. 2 Nº3 o en el *Scherzo* de la Sonata para violín y piano Op.30 Nº2. En estas dos últimas obras, incluso la motívica es similar a la del Rondó Capriccioso en cuanto al juego de bordaduras de semitono, pero todo este material se encuentra de una forma de tal originalidad y habilidad que la influencia resulta indetectable: el Rondó Caprichoso es una de los paradigmas del pianismo y del pensamiento musical mendelssohniano: un ritmo de *passepie*, extremadamente acelerado, instrumentado en un estilo absolutamente original, con pequeñas intervenciones de bajos y una textura llevada al registro agudo de dos manos en forma canónica que conducen a la nota pedal de Si en el tercer compás del Rondó. Aquí añadamos lo que dice Ménétriere, en el sentido de que es originalisima la escritura que Mendelssohn toma para

[612] Transcripción en Finale del Autor.
[613] Transcripción en Finale del Autor.

crear este mundo alado y feérico al que hacemos referencias “las dos manos (y esto es un rasgo característico de la escritura de Mendelssohn) tienen un rol contrapuntístico y pianístico de la misma importancia”.

El primer tema del Rondó está en tono menor en comparación a la introducción en tono mayor; es un canon en cuatro partes de una ligereza sorprendente compuesto por sonoridades orquestales: pizzicatos, flautas en terceras, etc. Incluso Todd ha remarcado que el *finale* del Concierto para violin Op.64 o el *Scherzo* del *Sueño de una noche de verano* drivan de él y revelan la potencial orquestalidad que mencinabamos; la comparación entre el comportamiento melòdico del Op. 14 (a) y el Scherzo del *Sueño de una noche de verano* de 1843, (b) es reveladora:

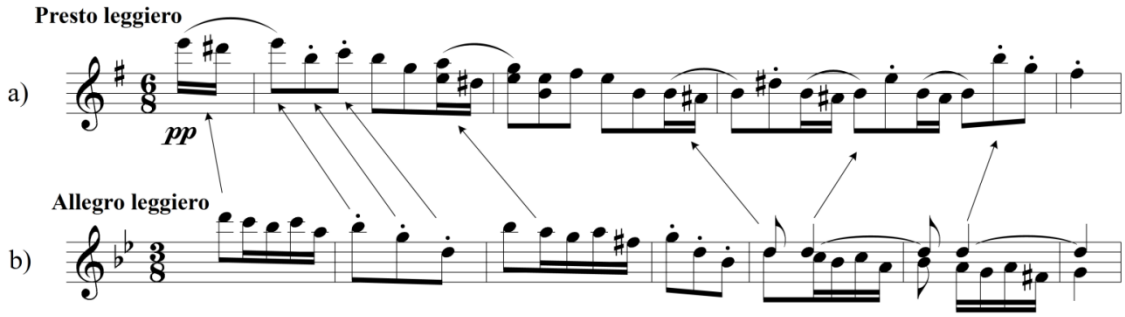
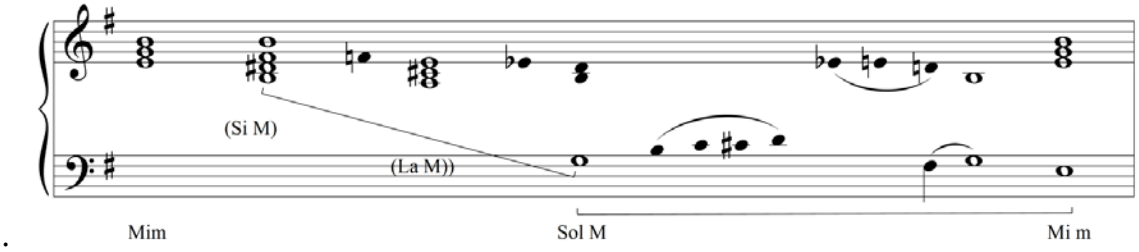


Gráfico 44: Comparación entre ambas obras

Sobre esta idea de pedal, Mendelssohn va progresionando cromáticamente pasando por Si mayor, La mayor y Sol mayor; ahí podemos observar cómo sobre sonoridades mantenidas en los registros extremos del teclado va recorriendo una gama cromática en los bajos que se presenta como estructura o cómo obtiene una pura sonoridad al ser replicada en movimiento contrario en el centro de la textura. En los dos modos, es reutilizada en momentos estrucutrales del desarrollo formal del Rondó

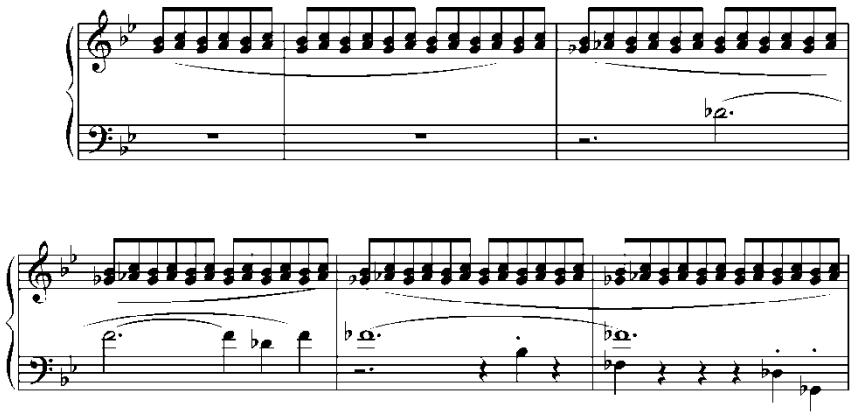


.

Gráfico 45: Desarrollo formal del Rondó

Nótese que, como obsevamos en el caso del *tempo di Menuetto* de la Sonata Op. 6, el retorno a la tònica (Mi) repite la idea de superposiciñon de tónica sobre la relativa a la manera de la reexposición de la Obertura *Sueño de una noche de Verano*.Cuando Méretrier habla de la sorprendente modernidad de esta obra nos deja pensando a qué hace referencia: ¿a su escritura?, ¿a aspectos armónicos?, ¿a su construcción?

Un aspecto interesante, siguiendo la idea de Méretrier, podemos encontrarlo en dos lugares análogos: los compases 44 en adelante y 130 en adelante. Las terceras empleadas en la mano derecha, a manera de dos flautas que realizan trinos, constituye una de las primeras manifestaciones –si no la primera- pianísticas del tópico que luego será considerado emblemático de la representación de los "fuegos fatuos" (*feux follets*), de luces incandescentes que, tanto en la orquesta como en el piano, se representarán de aquí en adelante de esta manera. Notemos, en el compás 130, la dinámica que Mendelssohn emplea en estas terceras, que se superoponen a los bajos móviles en cromatismo, dando un aspecto mágico y a la vez levemente siniestro al discurso. En ese sentido, esta idea es continuada por grandes compositores pianistas tales como Chopin (en su Estudio de terceras de 1836), Liszt (en *Fuegos fatuos*, de 1837), llegando incluso al siglo veinte.
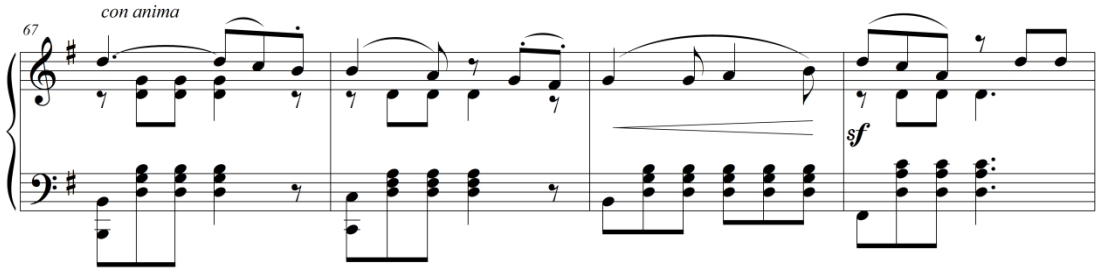


Ejemplo 478: Chausson, *Quelques danses* Op. 26[614]

Ahora bien, en el plan general del Rondó en si, Mendelssohn combina esta idea con otra de ritmo de vals que aparece ausente en estos ejemplos. Así tenemos un conglomerado de rítmico variado que permite la amplitud de este *Scherzo* de vastas proporciones que el Rondó Capriccioso alcanza (241 compases).

[614] Transcripción en Finale del Autor.
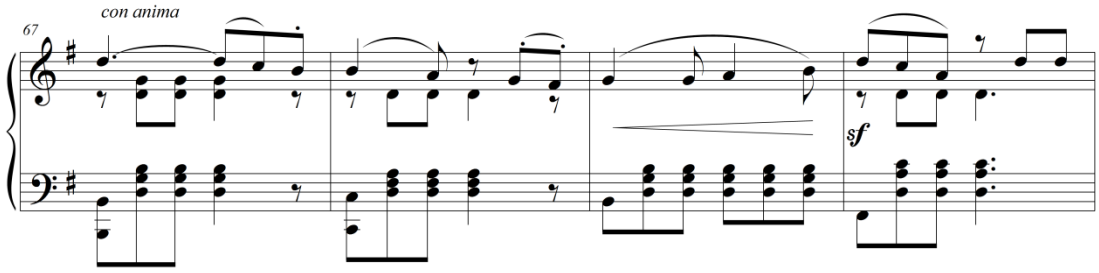
De este modo encontraremos otro aspecto moderno en la construcción mendelssohniana. Mendelssohn no emplea los complicados y dramáticos procesos beethovenianos de desarrollo visibles en sus rondóes Op.51 por ejemplo, pero tampoco la mansa suceción de ideas de los Rodoes de Hummel (Op.11, Op.19) o la inorganicidad de Weber (Rondoes Op.62, Op.65). Trabaja una complejidad distinta. La primera que detectamos esla forma personal en la que logra la extensión temporal de la pieza con un vigor y sostenimiento del interes muy notable mediante la reinterpretación armónica de frases similares; este recurso, que fuera muy criticado por compositores posteriores, constituye un aspecto muy personal del estilo mendelssohninano. Esto ocurre tanto con el tema del Rondó, siempre colocado en posiciones diversas de la tríada, en sus tres inversiónes según avanza la obra y en pasajes de enlace como el que ocurre entre el compás 133 y el 138 donde no hay más sustancia musical que las tres notas a las cuales puntea con el ritmo derivado del motivo principal de la obra en la voz intermedia. En sus tres apariciones, las cuales responden a un sector de enlace de subdominante hacia la aparición de la segunda idea de la obra, Mendelssohn presenta estas notas rearmonizadas e incluso con dinámicas distintas (primero expresivo, luego con ascenso y descenso de la sonoridad y por último en *pianissimo*), en un trabajo escalonado, totalmente orquestal, a lo cual se une la utilización de intercambios modales que constituyen la manera que Mendelssohn tiene de reinterpretar la melodía; lo que primero aparece como una célula de tres notas se transforma en un amplio fragmento de 6 ó 7 compases, donde se detiene completamente el discurso, preparando la llegada de la segunda idea con un método no clásico, a partir de la tímbrica, la dinámica y la reintrerpretación armónica.



Ejemplo 479: Mendelssohn, Rondó Caprichoso[615]

[615] Transcripción en Finale del Autor.

Eso se torna evidente también en la segunda idea del Rondó. La melódica, valseada, permite la expansión de un pianismo más sonoro, cercano al mundo de las Romanzas sin palabras más extrovertidas, como la Op.19 nN° 3 o la Op.53 N° 2, y el ascenso de la dinámica general.



Ejemplo 480: Mendelssohn, Rondó Caprichoso[616]

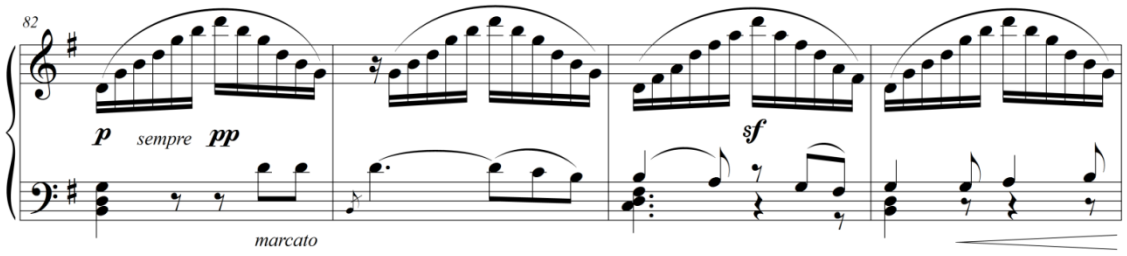
El carácter de vals extrovertido y sonoro, hacen a la música más terrena, más mundana, como si el *Rondó capriccioso* reviviera un programa oculto de la Obertura *Sueño de una noche de verano,* donde se caracterizan el mundo feérico en Mi menor *pp*, y luego el mundo humano en un festivo estilo marcial en Si mayor en *ff* **.**

Aquí se palpa una aguda captación que Mendelssohn tuvo de elementos que Weber presenta en la *Invitación a la danza* o en el último movimiento de la *Conzerstück*, pero asimilada a su propia personalidad melódica. Siguiendo esta asociación con el mundo de *Sueño de una noche de verano* podemos ver que la idea subsidiaria del Rondó, en Sol mayor, presenta una especie de vals basada en el tetracordio descendente (5- 4 -3) propio que Mendelssohn utiliza en tantas ocasiones.

Esta memorable segunda idea aparece indicada *con ánima* remarcando su carácter efusivo, y raparece en el compas 82 en una reelaboración en el registro medio como observa Rattalino “la melodía en el centro con arpegios superpuestos rápidos: melodía y bajos son ejecutados con la mano izquierda que […] cuando la palma de la mano adopta la posición de cúpula”

La idea se podría relacionar con el segundo tema del rondó de la Sonata Op. 49 de Weber aunque en ese caso ésta sólo está expuesto el tema en el registro central sobre el que se superpone otra idea melódica pero no otra textura:

[616] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 481: Mendessohn, Rondó Caprichoso[617]

Estos arpegios ascendentes y descendentes a toda velocidad que se encaminan en la siguiente secuencia cromática, propia de los toques mágicos de Oberón y Puck el la música incidental de *Sueño de una noche de verano* son una ampliación de este sector tonal de Sol mayor que recorre una gama de luces y sombras pensadas directamente desde la ampliación del uso colorístico y expresivo del bajo de inicio de la obra y del material temático. El trabajo alternado entre descenso cromático de bajos alternando secuencias de dominantes secunadarias y enarmonía caracteriza plenamente el arte armónico de Mendelssohn:

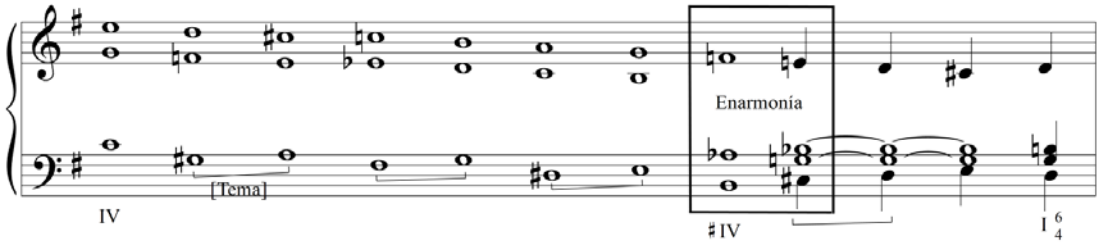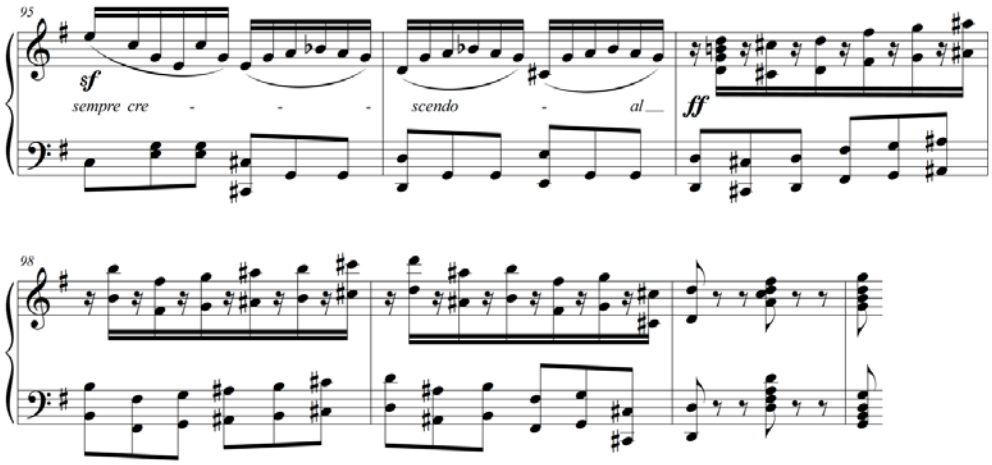


Gráfico 46: Armonización de este sector

Antes de la conclusión de octavas alternadas entre las dos manos muy sonora e incisiva del compás 97, una solución propia de Mendelssohn totalmente distinta a la planteadas anteriormente por Weber que utilizaba octavas y quebradas en las dos manos, podemos notar que esta tirada es nada menos que la inversión del descenso arpegiado con bordaduras ahora transformado en ascenso del antirresistible que conduce a la conclusión inicial del Rondó.

[617] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 482: Mendelssohn, Rondó Caprichoso[618]

Y luego, amanera de *codeta* aparece la idea *tranquillo* en el compás 102, que es otra elaboración en movimiento contrario de la misma idea, en un estilo de Romanza sin palabras punteado por apariciones furtivas del motivo rítmico que arma, que da vida a este Rondó. Impresiona con qué nautralidad los elementos más complejos del trabajo contrapuntìstico están ocultos en una aparente ligereza del discurso, lleno de elgancia.

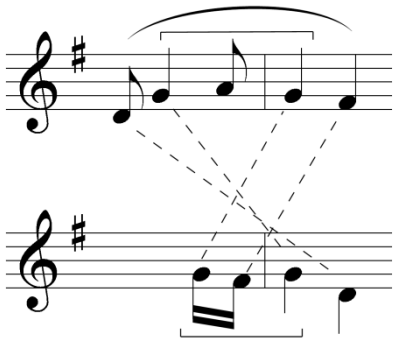


Gráfico 47: Elaboración por movimiento contrario

Esta *codeta* se transforma en nexo a partir de la reaparición del ritmo valseado de la segunda idea, antes de la reexposición real del refrán del motivo principal de la obra; éste aparece en forma característica para Mendelssohn reexpuesto sobre pedal de dominante, y cuando aparece sobre tónica comienza un proceso modulatorio que nos llevará por las tonalidades de La mayor, Re mayor, para concluir en Mi mayor, mediante un proceso

[618] Transcripción en Finale del Autor.

cromático de una riqueza tímbrica asombrosa por su exposición divergente en los registros; aún así la llegada a Mi mayor no supone una reexposición, sino un replanteo de la idea sonora planteada en la segunda parte del tema original, para conducirnos directamente al enunciado del tema *b* que nunca se posa en la tónica y queda como un nexo a una sección de estilo brillante (el compás 154) que podríamos llamarlo sector *c*. Debemos destacar que la idea *b* es ahora alargada notablemente con el recurso de repetición de incisos melódicos simetricos, pero com direccionalidad armónica ascendente y asimetría en la cuadratura de los compases, en este caso 15:
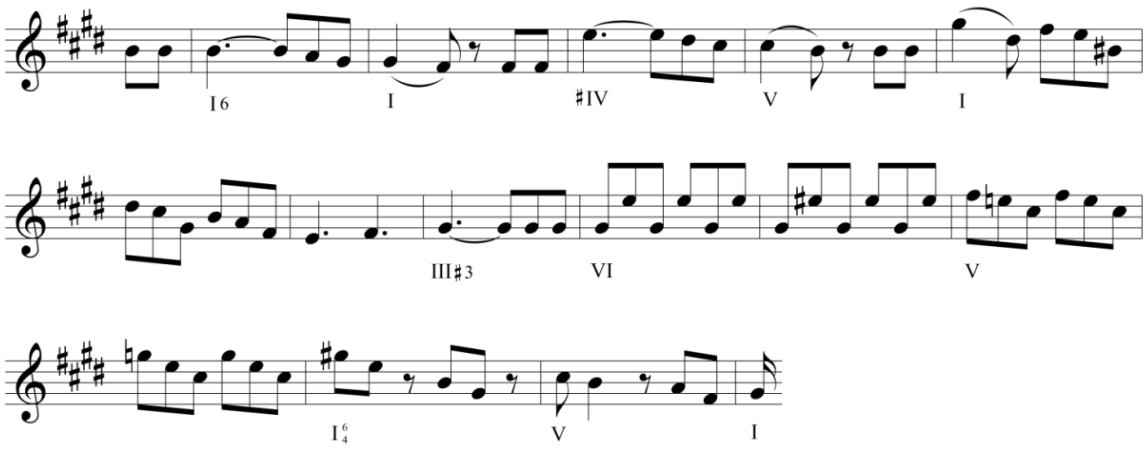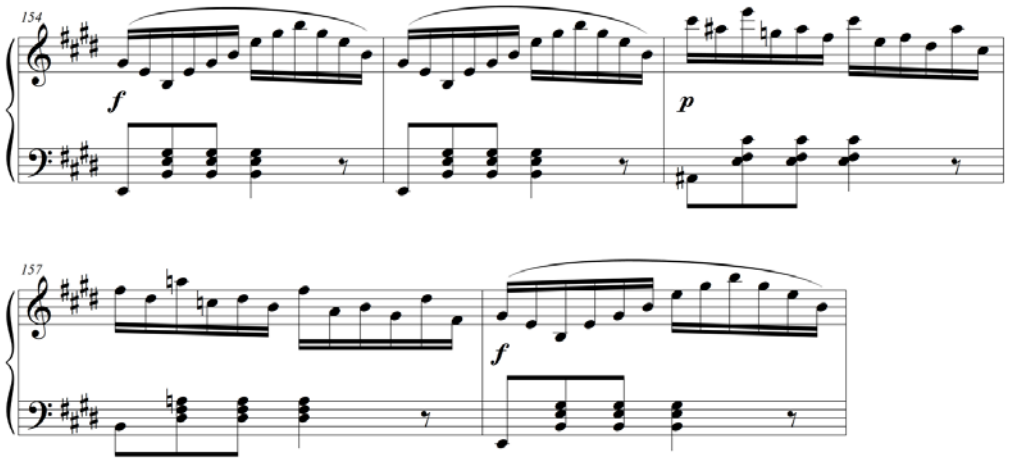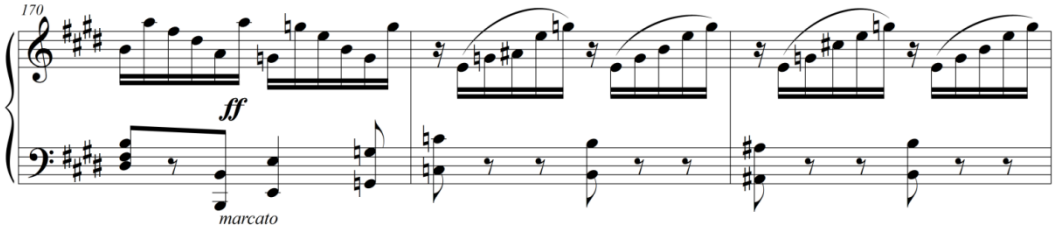


Gráfico 48: Análisis armónico del sector

El sector *c*, bien caracteristico en su topografia que retoma las semicorchas del compas 93 y siguientes,está todo el tiempo en Mi mayor,como si fuese una reelaboración de la idea valseada, lo cual notamos claramente en la izquierda, junto con la idea de arpegios que acompañaba al tema, dando así un amplio sector virtuosístico que resultará modelo para piezas similares de compositores posteriores como Saint-Saëns o Liszt; está acompasado por el desarrollo de armonías surgidas a partir de toda la obra y sobre todo las surgidas de las bordaduras utilizadas por aumentación en los bajos del inicio del *Andante* :



Ejemplo 483: Mendelssohn, Rondó Caprichoso[619]

Esta parte de gran dificultad técnica elabora todo el virtuosismo de Mendelssohn que se ha hecho famoso de diversión casi clavecinística que alterna las figuras diatónicas de arpegios con la posición de contrapunto lineal generalmente sobre acordes cromáticos como el cuarto ascendido o el quinto grado con séptima y novena, más grandes estiradas cromáticas que parecen dar la sensación de una alegría incontrolable como podemos notar en los compases 189 en adelante.



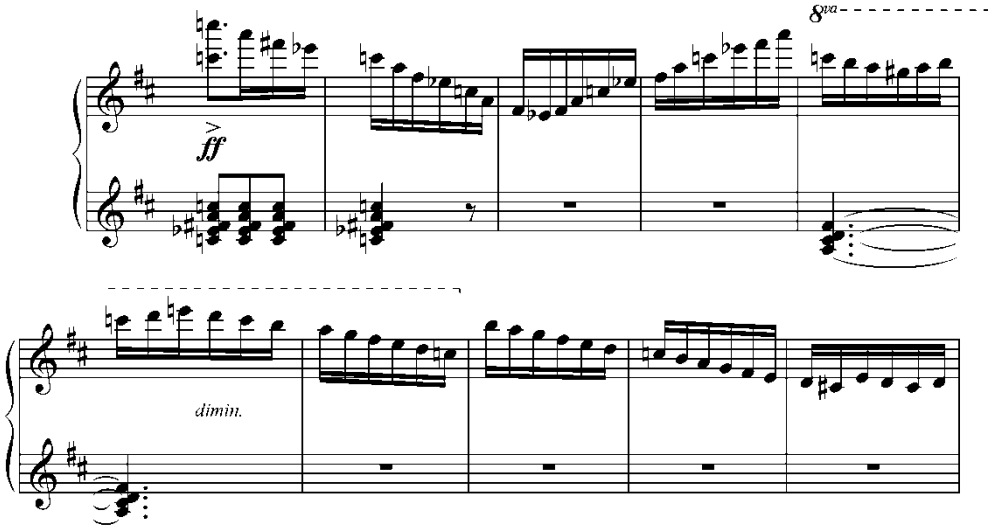
Ejemplo 484: Mendelssohn, Rondó Caprichoso[620]

Teóricamente esta gran tirada cromática conduce en el compás 197 al final de la sección y la vuelta de la *codeta* en Mi mayor, análoga de los compases 102 y 103, demuestra que este sector en Mi mayor de amplio virtuosismo, no es más que una

[619] Transcripción en Finale del Autor.
[620] Transcripción en Finale del Autor.
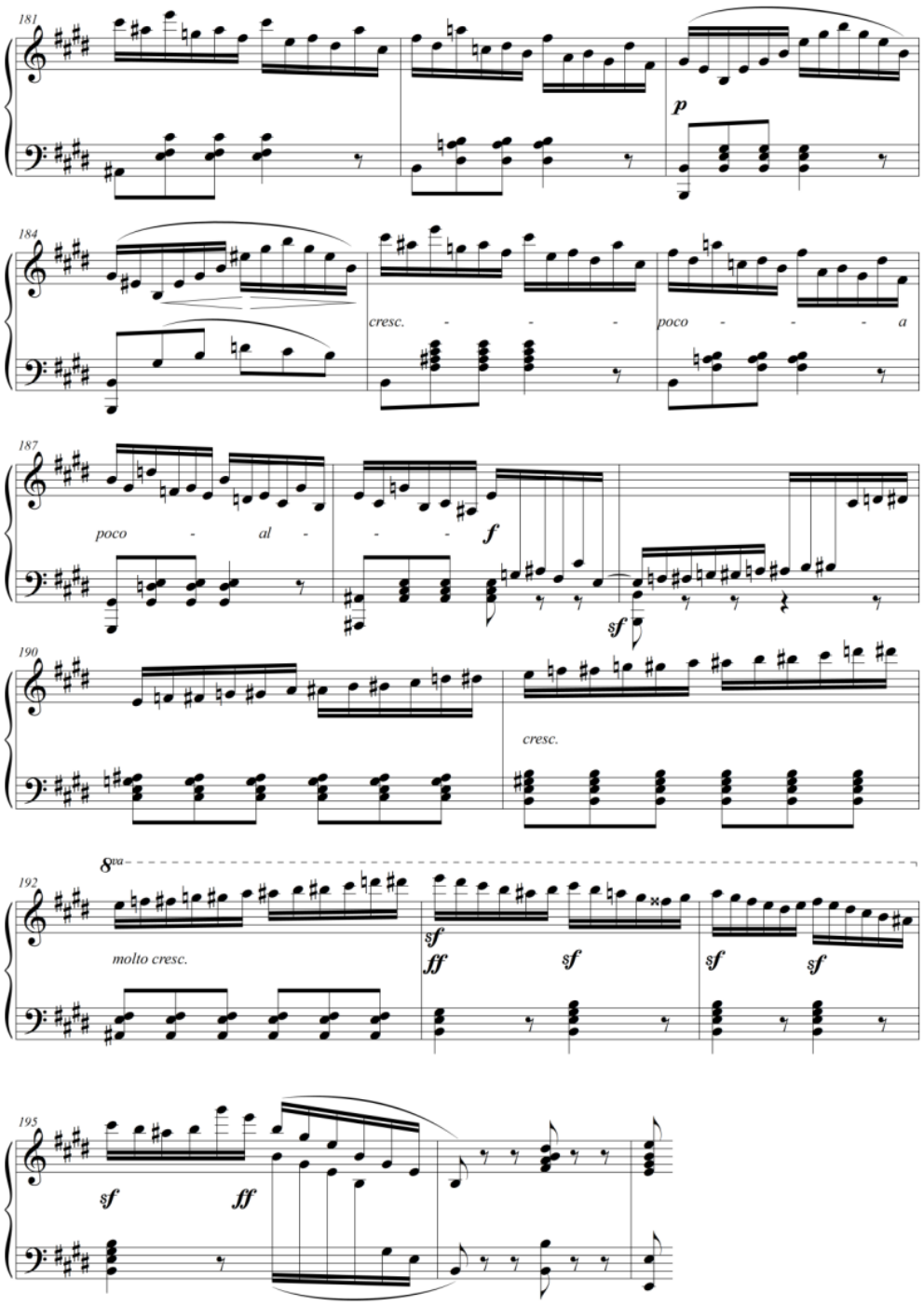
interpolación dentro del *b* y que la sección de desarrollo tonal suple la sección *c* que el Rondó verdaderamente no tiene en lo temático.

En este sector encontramos un ejemplo concreto de lo que di Benedetto llama "la reinterpretación del virtuosismo hacia ámbitos poéticos". En este caso, se trata de la demostración de agilidad más impresionante del *Rondó*, la tirada de semicorcheas que toma el lugar de fragmento brillante de bravura de la pieza. Aún así, observemos cómo el concepto de pieza de estilo fantástico permanece en la obra; esto se aclara cuando vemos la característica ubicación armónica que Mendelssohn hace de una secuencia que es de origen weberiano, pero que Mendelssohn hace propia: primero, utilizando la alternancia de primer grado – cuarto ascendido – quinto, en estructura de acordes disminuidos dominantes y otros dominantes que se van enlazando entre sí, volviendo siempre al cuarto ascendido como bordadura del primero. Debemos consignar, nuevamente que Weber aparece como el liberador de un mundo virtusistico dactilar, de velocidad que Mendelssohn aúna a su experiencia contrapuntísitica:



Ejemplo 485: Weber, Sonata Op. 49[621]
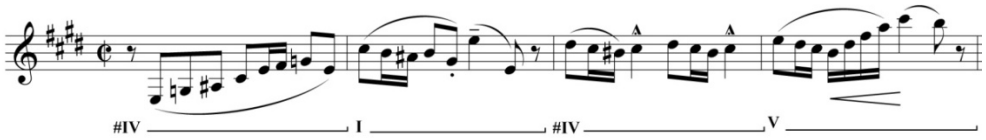
[621] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 486: Mendelssohn, Rondó Caprichoso[622]
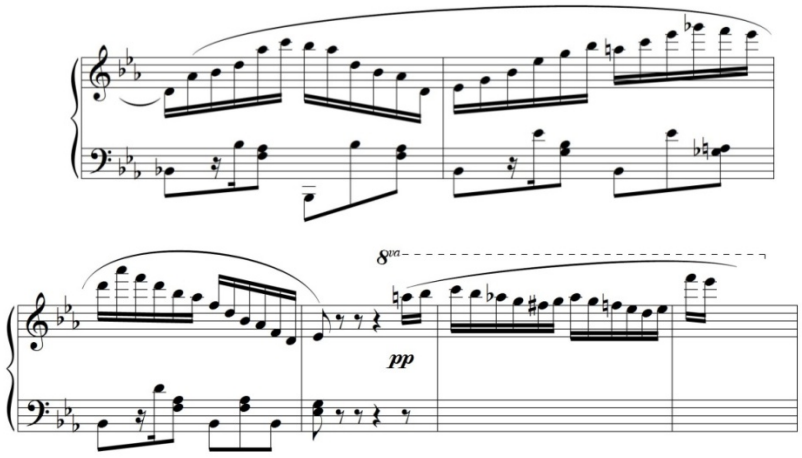
[622] Transcripción en Finale del Autor.

Lógicamente, esto es muy distinto que las simples semicorcheas colocadas como demostración de habilidad en una armonía distinta, máxime cuando para el Romanticismo la armonía va a ser tanto un aspecto de color como de debilitamiento de los ejes tonales clásicos de tónica y dominante. Observemos que, en cuanto a la ambientación fantástica, éste constituirá un tópico presente durante todo el Romanticismo, como podemos ver en la primera escena de *Tannhauser* de Wagner, de 1846: la impronta armónica fundamental del pasaje trata de enfatizar la poesía ligera y fantástica de la textura con un uso sitemático de la relación del IV ascendido con estructuras de disminuído o acorde con novena de dominante, es idéntica:
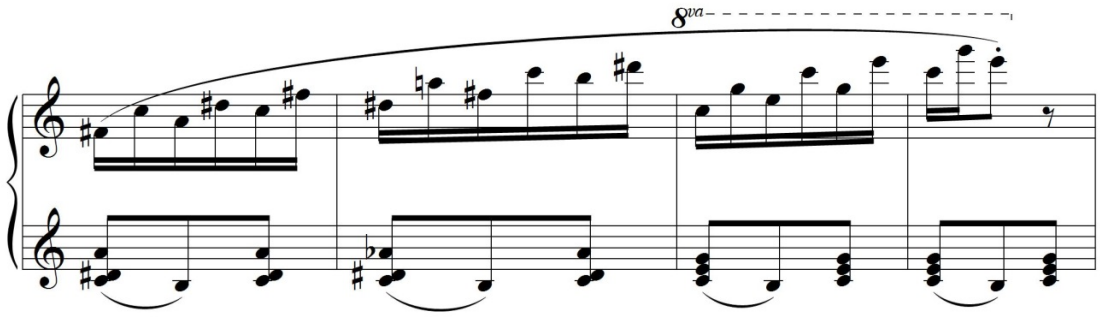


Ejemplo 487: Wagner, *Tannhauser,* Acto I-"Die Venusberg"[623]

Y en cuanto a la textura pinístíca, a partir de esta estilización de Mendelssohn , el estilo de toque de dedos veloz y alado pasó como una marca propia del autor, influenciando a las generaciones posteriores en todos los pasajes que abogan por el refinamiento de una escritura a al vez elegante y virtusosa de pasajes de dedos liegeros:



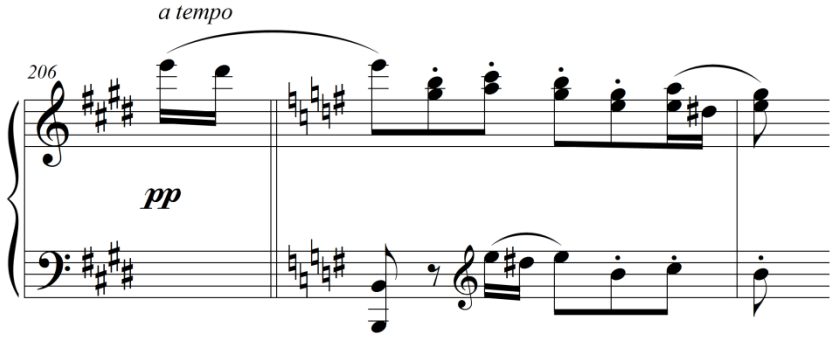
Ejemplo 488: Saint-Saëns: Concierto para piano y orquesta Op. 22[624]

[623] Transcripción en Finale del Autor.
[624] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 489: Prokofiev, Scherzo Op. 12 N° 10[625]

Luego de este sector, se produce el nexo que habíamos observado previamente para conducirnos a la reexposición de la primera figura sobre pedal, un pedal del cual, en este caso no saldrá nunca, se mantendrá sobre el mismo hasta que la cabeza del tema sea tocado en el registro más grave del piano de una manera coincidente con los compases finales de la introducción lenta (compases 23 y 24), dando así una idea de unidad muy fuerte a la obra y terminándola en las sombras, antes de que el estallido en el compás 227 *a tempo* nos traigan a la memoria el momento de cierre de la primer sección del Rondó en Sol mayor, ahora en Mi menor; aparece la misma tirada de octavas con bordaduras con sentido ascendente pero ampliada de tres compases originales a diez, dando un final casi violento, una desaparición del mundo feérico con una sonrisa digna de un Puck. Acordes secos y brillantes cierran de una manera teatral el discurso, tan teatral como había comenzado la obra.



Ejemplo 490: Mendelssohn, Rondó Caprichoso[626]

[625] Transcripción en Finale del Autor.
[626] Transcripción en Finale del Autor.

Como proceso compositivo debemos destacar que cada aparición y que cada interpolación que Mendelssohn realiza tiende a ampliar, como había hecho en la introducción con los registros y las apariciones tonales; cada sección del Rondó, es decir las secciones análogas, particularmente que tienen que ver con sectores codales, con partes correspondientes a la segunda idea y las partes de nexos, aparecen siempre ampliadas en lo armónico, en lo temporal, en lo virtuosístico y en lo seccional:
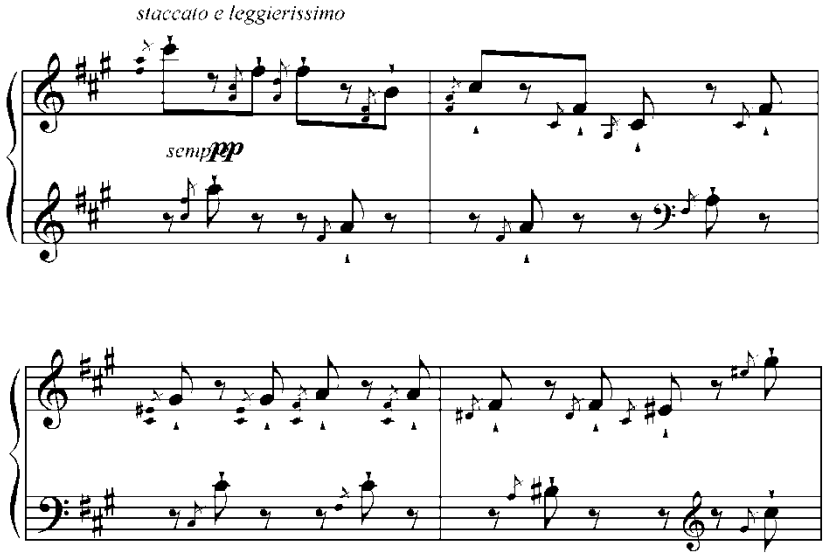


Ejemplo 491: Mendelssohn, Rondó Caprichoso[627]

Todos los sectores cuando vuelven ser enunciados están expandidos y detenidos incluso en cuanto su desarrollo armónico o funcional. Mendelssohn evita las conclusiones y construye secuencias más o menos inestables, para dar una sensación de vértigo a toda la pieza lo que le da una vitalidad que la separa totalmente de todas las piezas predecesoras. Obviamente Mendelssohn aprende esto de los grandes ejemplos de Bach o Beethoven, pero la apropiación que él hace con un discurso casi indiferente a la seriedad planteada por grandes maestros, hacen aún mas fascinante esta pieza que no ha dejado de deslumbrar a

[627] Transcripción en Finale del Autor.

los más grandes virtuosos, incluso en las épocas más duras de juicio crítico hacia Mendelssohn, por ejemplo mediados del siglo XX. Notemos, por ejemplo, que una de las mejores versiones de esta pieza, la debida a Claudio Arrau hacia los años 30, hace justicia absoluta a las más mínimas ideas de la construcción de la obra, tanto desde el punto virtuosístico o como estructural. Por eso al *Rondó capriccioso* tenemos que saludarlo como una pieza inaugural y no epigonal del estilo brillante previo; inaugural porque luego de él aparecen las verdaderas obras virtuosísticas que han permanecido en el repertorio, no olvidemos que el primer *Vals Brillante* de Chopin Op. 18 está compuesto unos años después de la publicación de este Rondó, lo mismo que la Polonesa Op. 22 la *Gran Polonesa Brillante*, obra que ha mostrado una vitalidad sorprendente a lo largo del tiempo; el ejemplo del *Scherzo* ampliado probablemente no le fue indiferente a Chopin a la hora de crear sus dramáticos *Scherzi*.

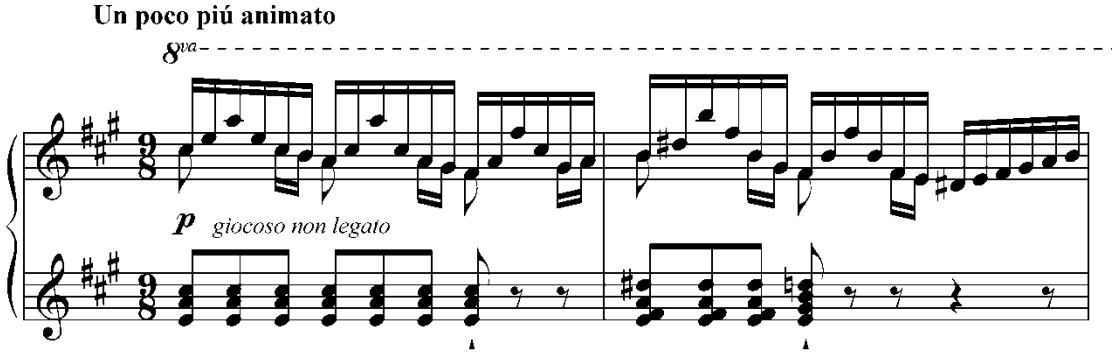
Yendo a Liszt, el ejemplo típico lo daremos a continuación, si bien se ha tomado esta idea de Liszt como un homenaje a Mendelssohn, mas bien que homenaje es una reelaboración muy virtuosística y claramente más percusiva pero directamente epigonal del Rondó de Mendelssohn,



Ejemplo 492: Liszt, *Gnomenreigen*[628]

[628] Transcripción en Finale del Autor.

Para mayor justicia con el compositor alemán digamos que Liszt también utiliza las secuencias de semicorcheas en registro agudos que Mendlessohn estandarizó para el estilo fantástico en la misma pieza alusiva al mundo élfico:



Ejemplo 493: Liszt, *Gnomenreigen* [629]

Como ya citamos, Liszt mismo, en el Vals *Mefisto*, en el sector central, de 1860, y en algunos de los momentos scherzantes de los conciertos para piano y orquesta acude al modelo Mendelssohniano. Este rastro se puede seguir desde el Scherzo del *Segundo Concierto para piano yorquesta*hasta incluso el "Aria del fuego" de *El niño y los sortilegios* de Ravel, y podríamos hacer una lista innumerable de ejemplos de *scherzo* feérico mendelssohniano expandido y estamos mencionados aquellos felices hallazgos homenaje de imitación; otros se han apropiado de estas rasgos con resultados menos felices que estas piezas llenas de originalidad y lozanía y que han permanecido como una estampa dentro del repertorio pianístico desde el momento de su publicación en 1831.

5.6.2.- Scherzo en Si menor MWV:U 69

Está firmado el 12 de junio de 1829, evidentemente compuesto en Londres, donde Mendelssohn se encontraba para entonces. Es la más breve de todas sus obras: una sola página cuya enorme velocidad (*prestissimo*) contribuya a que la pieza sea realmente fugaz.
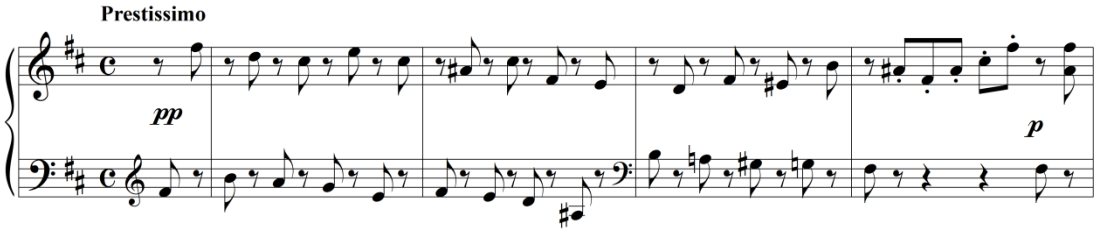
[629]Transcripción en Finale del Autor.

Schumann dijo, al criticar esta obra: “es difícil ser más genial en tan breve espacio de tiempo”.

Es una obra esfervescente, un nuevo estudio sobre las posibilidades de su invención y del desarrollo que podía lograr con la pieza fantástica para piano. Se relaciona indudablemente con la *Pieza característica* Nº 7 y con los *scherzi* de ritmo binario que había escrito para obras de cámara (tanto para el *Octeto* Op. 20 como para el *Quinteto* Op. 18, entre otras obras).

La tonalidd de Si menor aquí utilizada siempre fue la que Mendelssohn eligió para las obras de efectos especiales, tanto evocativos impresionistas o antiguos como fantásticos en un carácter algo siniestro y caprichoso. Este *Scherzo* nos permite estar en desacuerdo con Charles Rosen cuando afirma que Mendelssohn usó con demasiada frecuencia este tópico en sus dos variables: *scherzo* binario y binario compuesto (6/8). En nuestra opinión, a Rosen se le escapala observación que Schumann hace sobre el devenir estilístico constante de Mendelssohn, aún utilizando los mismos recursos. Este *Scherzo* nos prueba una vez más que la vitalidad que poseen los “arremolinados *scherzi* mendelssohnianos” –como los llama Piero Rattalino- se debe a una construcción siempre ascendente del discurso en cuanto a la dinámica y, agregamos nosotros, a una adaptación de recursos bachianos contrapuntísticos a búsquedas estéticas absolutamente novedosas.

La pieza se inicia con una alternancia de notas simples en *staccato* de esta manera:



Ejemplo 494: Mendelssohn, Scherzo en Si menor[630]

Si vemos la estructura general de la primera frase notaremos que se trata de una invención a dos voces en primera especie, donde utiliza los recursos bachianos característicos en cuanto a la tensión entre consonancias y disonancias.

[630]Transcripción en Finale del Autor.
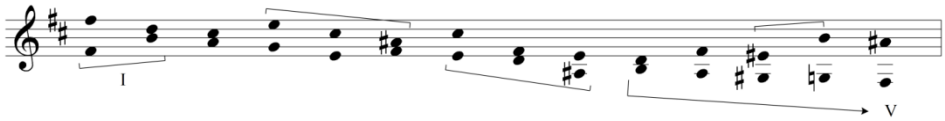


Gráfico 49: Estructura de la primera frase
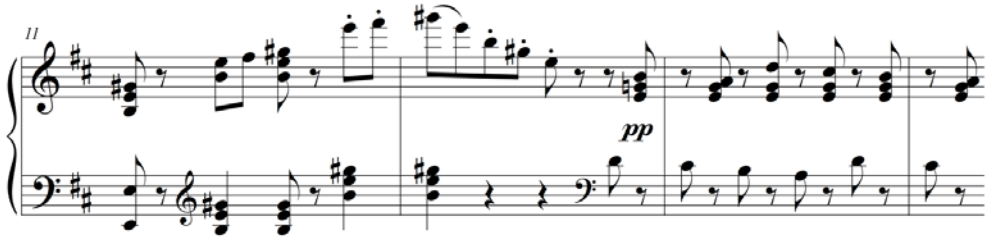
Aparece la figura típica del tritono, tanto en la voz superior como en el bajo, y es un perfecto trocado en lo que a construcción se refiere. Naturalmente, esto colocado en un ritmo lento o expresivo impresionaría como una pieza neo barroca, pero a esta velocidad y en la rítmica de alternancia de manos, parecen puntos en el espacio, cual figuras incandescentes en lo que a su dinámica respecta, y se relaciona asimismo con el *Lied* "Neue Liebe"("Amor nuevo") de esta época, que comentaremos en el momento de hablar de las *Tres fantasías y caprichos*.

Este pequeño análisis nos permite traer a colación la idea de que los *scherzi* mendlssohnianos surgieron como súper acelerciones de procesos rítmicos y contrapuntísticos del Barroco, en una textura absolutamente contraria a la utilizada en esa época, punto en el cual sí estamos de acuerdo con Rosen en lo referente a que la sensibilidad romántica de Mendelssohn transformaba todo lo que tocaba.

Incluso, el remate de la frase es aún más sorprendente; mientras el discurso del antecedente y del consecuente se mantiene dentro de la clave de Sol, en el registro agudo y medio, el final, en Fa sostenido menor, hace bajar a la mano izquierda a lo más profundo del teclado de la época, luego de que la figura a dos voces se hubiera transformado en un contrapunto a tres voces.

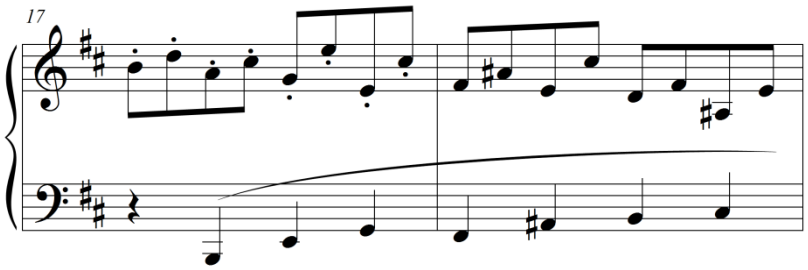
La segunda sección es brevísima. Son nada más que ocho compases (contra los dieciséis de la sección precedente) en los cuales el discurso cambia totalmente. Mendelssohn, utilizando la excusa de la interválica de remate de frase que hemos marcado, trae a la memoria dos obras que evidentemente no puede olvidar: el *Sueño de una noche de verano* y el inicio dela Sonata en Si bemol para piano (para nosotros es mucho más similar a esta última) y hace pasar a esta figura, que aparece en ambas obras citadas en *fortissimo*, a un *pianissimo*, en una reinterpretación de materiales que será tan frecuente en los compositores del siglo veinte, recorriendo en un intercambio modal las tonalidades de Si Mayor, Mi Mayor, La Mayor y Re Mayor, del discurso de la región central de la pieza. Lo

notable es cómo Mendelssohn hace aparecer esta nueva idea de una forma conpletamente fragmentaria, casi schumanniana en cuanto a la brevedad del pensamiento.



Ejemplo 495: Mendelssohn, Scherzo en Si menor[631]
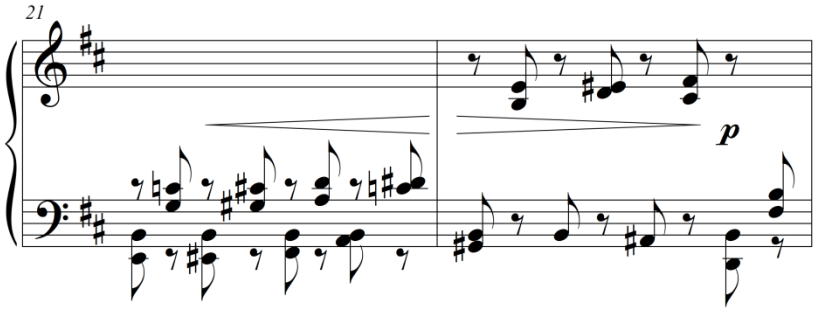
La reexposición ocurre en el compás 25, en la mano derecha. Lo que antes era en manos alternadas, ahora Mendelssohn lo transforma en un estudio de *staccato* de la mano derecha sola mientras la izquierda explora, como si fuera un fagot, el registro más grave del instrumento, en una notable distanciación de manos, efecto que él también trabajó en obras importantes en cuanto a su longitud, tales como la Sonata en Si bemol o la Fantasía en Fa sostenido.



Ejemplo 496: Mendelssohn, Scherzo en Si menor[632]
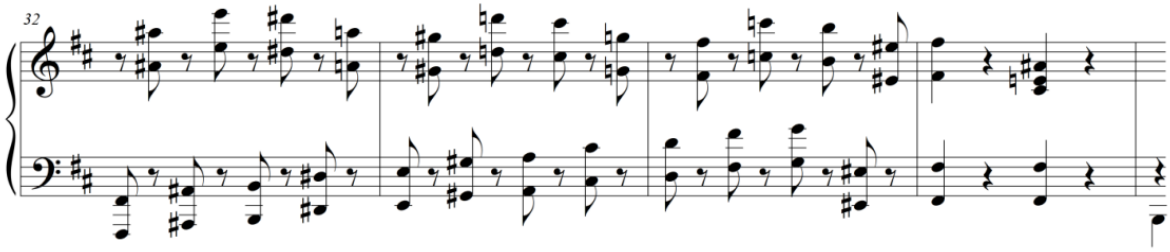
A partir de allí se presenta una nueva interpolación de una figura cromática ascendente de bajo y acordes cada vez más densos en la mano derecha, en un *crescendo* constante que arriba a una nueva versión de la idea inicial, ahora en octavas alternadas en *fortissimo*. Notemos que es la primera aparición netamente cromática de la pieza:

[631]Transcripción en Finale del Autor.
[632]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 497: Mendelssohn, Scherzo en Si menor[633]

Nuevamente la dinámica de ascenso y descenso que indica Mendelssohn revela la intención fantástica pero siniestra, a la manera de la *Noche de Walpurgis*, un efecto que trabajará en todas las obras de carácter pictórico, incluso en momentos tardíos tales como el Coro Nº 34 de *Elías* o el inicio de la inconclusa ópera *Loreley*.
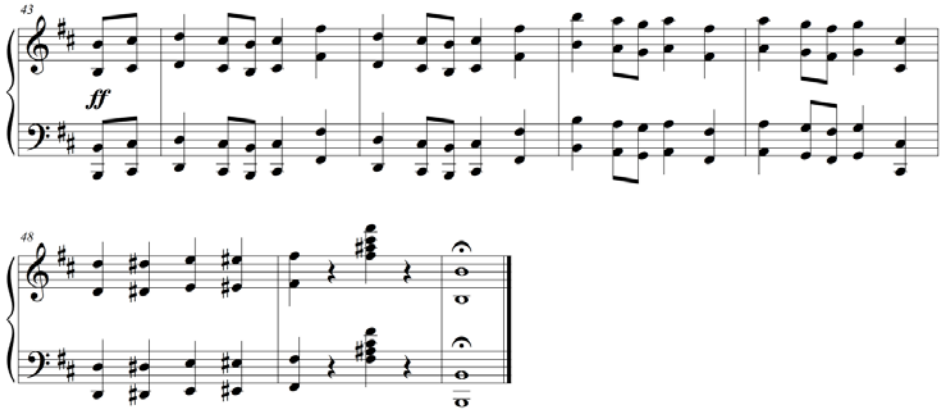


Ejemplo 498: Mendelssohn, Scherzo en Si menor[634]

Luego de la resolución de la frase de la reexposición en octavas, hace aparecer una *coda* que conjura nuevamente la fragmentaria idea del compás 17, que aquí se amplía dentro de la tonalidad de Si mayor, en ocho compases marcados *pianissimo*. Cabe destacar también el uso del pedal, como efecto de color; en ese sentido hay que marcar que Hans von Bülow, cuando tomó lecciones de piano con Mendelssohn, destacaba siempre esta idea del compositor: el pedal como efecto de color, a la manera de la orquesta, noción que se aprecia claramente en este ejemplo (toda la pieza marcada *senza pedale*, excepto en este momento y el análogo). En los últimos compases, en cambio, Mendelssohn pasa al *fortissimo,* a la manera del final del Rondó caprichoso: un *fortissimo* violento, en octavas

[633]Transcripción en Finale del Autor.
[634]Transcripción en Finale del Autor.

con las dos manos, que transforma esta idea, originalmente *pianissimo*, en un remate casi diabólico que cierra la obra con dos secos acordes.



Ejemplo 499: Mendelssohn, Scherzo en Si menor[635]

[635]Transcripción en Finale del Autor.

CAPÍTULO 6

La etapa de Dusseldorf y Leipzig 1833 -1840

6.1 – Contexto biográfico

Luego de sus viajes, la personalidad de Mendelssohn se había lógicamente transformado; su eperiencia musical había sido de lo más amplia, ya que había conocido los principales centros musicales de Europa. Regresó a Berlin a fines de 1832, via Londres.

Llegado a Berlín, su primer deseo fue instalarse allí, preparando una serie de conciertos importantes en los cuales se estrenaron obras fundamentales de su repertorio tales como *La primera noche de Walpurgis* y la *Sinfonía de la Reforma*, en un intento de que las autoridades de la Academia de Canto de Berlín lo tomaran en cuenta para el puesto de Director Musical de la misma, ya que Zelter, su maestro y Director de la Academia, había fallecido recientemente; esta muerte, unida a la de Goethe, lo colocaron en la situación de verse frente al final de una etapa y Felix creyó que la dirección de la Academia de Canto le sería automáticamente concedida, lo cual lo colocaría en una posición de liderazgo como organizador de conciertos en la ciudad de Berlín.

A pesar de haber presentado oficialmente su candidatura, el puesto lo obtuvo K.F. Rundenhagen, que era asistente en la Academia de Canto, un hombre de una gran mediocridad musical. El hecho de verse rechazado por la mayoría de los miembros de la Academia de Canto resuló traumático para Mendelssohn y algo que lo decidió a alejarse de Berlín, donde siempre sentiría que no era bien recibido. Con el tiempo, esto le permitió realizar una labor mucho más importante, al fomentar la vida musical alemana en lugar de reducirse al mundo académico berlinés.

La posibilidad surgió de Düsseldorf, donde Mendelssohn había dirigido ese verano el Festival de la Renania del Sur, que consistía en la ejecución de obras corales de gran envergadura y sinfónicas modernas. A partir de septiembre de 1833, Mendelssohn residirá en Düsseldorff, donde le ofrecieron seiscientos taleros anuales para que dirigiera todas las actividades musicales que allí se desarrollaban. Trabajó en la música sacra de las iglesias

católicas de esa ciudad, dirigiendo una obra importante de Haydn, Mozart o Beethoven por mes, y también realizó un trabajo recopilatorio del material de bibliotecas de los monasterios cercanos a Düsseldorf, reuniendo material de Lotti, Palestrina, Allegri y Francesco Durante, con el cual amplió aún más sus conocimientos acerca de la música del Renacimiento y primer Barroco.

Felix, además, tuvo que hacerse cargo del teatro de ópera, cosa que encaró primeramente con mucho entusiasmo. Allí trabajó junto con el Intendente de Teatro, Inmermann, un hombre de carácter difícil pero excelente dramaturgo y poeta, quien estuvo de acuerdo con Mendelssohn en realizar una serie de funciones modélicas de obras del repertorio operístico clásico: *Don Giovanni*, *Egmont*, *Fidelio* y *Les deux journeés* ("Los dos días", de Cherubini) fueron algunas de las obras que se estrenaron. Los elevados precios de las funciones, unido a la intransigencia de Mendelssohn en cuanto a ls licencias que los cantantes querían tomarse, llevaron a que fuera relevado de esta parte de su cargo, continundo solamente con lo relativo a la música orquestal y sacra.

En Düsseldorf, Mendelssohn se entusiasmó con la composición de música incidental; aún sin publicar; tenemos la música que compuso para *El príncipe constante* de Calderón de la Barca, traducida por Inmermann, y para el drama de este último, *Andreas Hofer*. Esta primera experiencia constituiría la base para las obras maestras en este género de la década siguiente. Lo verdaderamente interesante es el hecho de que Mendelssohn compuso música característica y algunos coros para este género musical, que había sido cultivdo por Beethoven (*Egmont*, *Las ruinas de Atenas*, etc.), Schubert (*Rosamunda*) y Weber (*Preciosa*), entre muchos otros.

Las obras para teatro que Mendelssohn escribió en este período quizás distrajeron su atención de los géneros a los que estaba habituado, pero le proporcionaron la posibilidad de componer música imaginativa que, a la larga, fue de gran provecho en cuanto a la composición de obras posteriores.La vida en Düsseldorf, por otra parte, fue una época de nuevos intercambios sociales. A pesar de la decepción que Mendelssohn tuvo como director musical, su vida como joven artista fue alegre y llena de nuevas sensaciones. En primer lugar, se relacionó con la generación de jóvenes pintores de Düsseldorf; la ciudad contaba con una Academia artística importante y la presencia de lgunos pintores

interesantes lo animó a continuar sus lecciones de acuarela con el acuarelista Schirmer y además vivió alquilando las habitaciones inferiores de la casa del pintor Wilhem von Schadow, uno de los pintores más representativos de la escuela nazarena alemana, quien además pintó un retrato de Felix en esa época.

En cuanto a lo musical, el presidente de la comuna de Düsseldorf, Otto von Woringen, lo recibía en su salón, donde le dio lecciones a sus hijas. Para las reuniones musicales que se relizaban en este salón fue que Mendelssohn compuso la mayor parte de la música para piano de esa época; quizás por este hecho domine el género breve en este período.

Mendelssohn protagonizó varios episodios graciosos en Düsseldorf, que recordaba con cariño. Uno de ellos era el hecho de que había comprado su primer caballo, previo a lo cual le había preguntado por carta a su padre:

> "Deseaba preguntarte si no crees que es más bien demasiado elegante para mí, a mis años, tener un caballo propio"; y en la misma carta, comenta que por darle clases a la hija de un vendedor de paños, éste le había pagado con un traje de primera línea: "apenas podrá creerlo al principio, pero el corte contenía realmente bastante cantidad de paño nogro del más fino para hacerse un traje completo. Esto sabe a la Edad Media: los pintores están locos de envidia por ver mi buena suerte!". [636]

De todas maneras, tenemos que recordar las palabras finales, en momentos en que Mendelssohn está por dejar Düsseldorf, que demuestrn su gran perspicacia y el aprendizaje que ha tenido por el hecho de haber sido director oficial de una orquesta y un coro y estado a cargo de la organización musical de una ciudad:

> "Düsseldorf es un nido; un nido tan estrecho que uno se siente allí en su propio aposento. Añade a esto que me he divertido grandemente porque los artistas pintores son unos camaradas excelentes y llevan una vida muy alegre. El conjunto de la población posee gusto y sentimiento por la música, pero los recursos de la localidad son tan magros y se hallan tan restringidos que la tarea de un director a la larga es extremadamente ingrata. Uno derrocha en ella, y a pura pérdida, el propio tiempo y el propio trabajo. Los músicos de la orquesta nunca atacan al mismo tiempo a la señal de mi batuta. Ninguno de ellos es lo que se llama un hombre verdaderamente sólido. La flauta predomina siempre en los *piano*; ni siquiera uno de los maestros de Düsseldorf ejecuta con igualdad un tresillo: en su lugar, todos tocan una corchea y dos semicorcheas. Los *allegro* siempre terminan más rápido que lo que comenzaron, y el oboe toca Mi natural en la tonalidad de Do menor. Cuando llueve, los violinistas llevan el violín bajo su levita y lo dejan al aire libre cuando reina buen tiempo". Y exclama a su amigo Ferdinando Hiller: "¡Ay, si alguna vez tú vinieras a escucharme dirigir esta orquesta ni siquiera la fuerza de cuatro caballos sería capaz de traerte una vez más." [637]

[636] HENSEL, S. *Felix Mendelssohn Bartholdy.* Buenos Aires: Coepla, 1953, pág. 199.
[637] Op. cit.. pág. 201.

Evidentemente, Mendelssohn terminó hastiado de la falta de profesionalismo de los músicos de Düsseldorf, lo cual lo llevaría a aceptar, como él mismo lo expresara, "cualquier propuesta que pudiera surgir". Surgieron dos: Munich o Leipzig. Munich para el Teatro de Ópera, Leipzig para dirigir la Gewandhaus, decidiéndose por esta segunda opción (tengamos en cuanta su mala experiencia en el Teatro de Ópera de Düsseldorf). Allí llevaría a la orquesta al máximo nivel posible y al primer lugar entre las orquestas euorpeas, en su trabajo como director durante los doce años siguientes.

Las obrs para piano de Düsseldorf surgen bajo estas características: un ambiente social relajado y amigable unido a tensiones impresionantes en cuanto a su trabajo; un proyecto importante a cumplir, tanto en lo musical como en lo familiar –el oratorio *Paulus*-, ya que reflejaba una reflexión sobre la historia familiar de los Mendelssohn, en este caso el cambio de religión.

En el período inicial de Düsseldorf, Mendelssohn continuó escribiendo obras de gran envergadura para orquesta -particularmente la Obertura de concierto *La bella Melusina*, Op. 32, una de sus obras más poéticas dentro del género, donde el elemento acuático es nuevamente una constante-, y la *Sinfonía Italiana*, que se estrenó en en Londres a mediados de 1833 (es sabido que Mendelssohn continuó revisando la obra al año siguiente, pero esta segunda revisión no llegó a ningún término).

La segunda etapa de Düsseldorf, a partir del año 1834, tomó un giro completamente distinto; Mendelssohn comenzó la composición de una obra de grandes proporciones, el Oratorio *Paulus*, que sería terminado recién a comienzos de 1836, la cual, a nuestro entender, inicia un nuevo período en la estética del compositor. Le llevó un gran trabajo, constituyendo una de las relizaciones más elevadas de toda su carrera. Es evidente que la creación de este oratorio aleja a Mendelssohn de su habituales mundos musicales previos: durante todos estos años no tenemos obras de música de cámara ni piezas para piano a gran escala y, por otra parte, luego de *La bella Melusina* Mendelssohn abandona prácticamente el género sinfónico, que aparecerá tan sólo de forma ocasional, reasumiéndolo de forma constante recién a partir del final de esta década.

El intrés por el ortorio y la música sacra a gran escala constituyó evidentemente una obsesión para Mendelssohn en este período, luego de años de estudio de los oratorios de Haendel, de los cuales estrenó uno por año, unido, por supuesto, a los estudios de Bach.

La época de Düsseldorf termina de una manera no demasiado grata, dado que los problemas fueron cada vez mayores en todos los ámbitos; Mendelssohn se refiere a esto en una carta a su amigo Ferdinand Hiller:

> "Te confieso aquí con toda sencillez, que no hay nada que hacer en cuestión de música; estoy suspirando por una orquesta mejor y probablemente aceptaré otra oferta que me han hecho. Tú sabes que desde la época que me instalé en Düsseldorf lo que más deseaba para mí era disfrutar de una tranquilidad absoluta para escribir una obra de cierta importancia; la misma quedará terminada en octubre próximo y, me atrevo a decirlo, me jacto de no haber perdido el tiempo". Evidentemente se refería a *Paulus*. En otra carta, del 8 de marzo de 1835, comenta: "Trabajo, desde hce más o menos un año, en un oratorio, que es mi intención finalizar el mes entrante; tiene por tema a San Pablo. Las palabras han sido tomadas de la Biblia y reunidas para mí por algunos amigos míos. El conjunto me da la impresión de ser muy serio y verdaderamente musical. ¡Pueda la música ser tan buena como yo lo desearía! Por lo menos, he experimentado un muy vivo placer en componerla".[638]

Paulus marca un nuevo comienzo en la carrera de Mendelssohn. Como otros compositores de la época y a pesar de no recibir ningún apoyo por parte de la iglesia, no supo sustraerse de la atracción que sentía por la música religiosa. Su única posibilidad de éxito era escribir un tipo de música espiritual destinada a las salas de concierto. Mendelssohn prescindió de los precedentes modelos y retrocedió al siglo dieciocho, escribiendo un oratorio en la línea de Haendel y Bach. Los amigos a los que hace referencia en cuanto a la creación del libreto, fueron los pastores Julio Schulbrin y Bauer. Schulbrin fue quien redactó finalmente el libreto.

La obra resultó una yuxtaposición de una serie de cuarenta números en los que se alternan fragmentos recitados, arias, *ariosi* y paráfrasis de coral. Dice Monserrat Albet:

> "Las páginas de *Paulus* están llenas de hallazgos melódicos, armónicos y contrapuntísticos, todo ello enmarcado en una obra de sensibilidad netamente romántica. Las paráfrasis de coral, particularmente, así como los corales en forma libre, se muestran extremadamente sueltos o totalmente rigurosos. La expresividad tiene un papel absolutamente determinante en esta obra".[639]

[638]Carta a Ferdinand Hiller, marzo de 1836. Traducción del Autor.
[639] ALBET, Monserrat. En *Los grandes compositores* Juan Salvat (ed.). Pamplona: Salvat, 1987, pág. 207.

Agreguemos nosotros que las herencias tetrales que Mendelssohn tiene en este período lo ayudarán a crear momentos climáticos que refuerzan su sensibilidad por el timbre. Todo esto hace de *Paulus* una obra verdaderamente inaugural del género que el propio Mendelssohn perfeccionaría en su siguiente oratorio, *Elías*, diez años más tarde.

La composición de esta obra estaba muy relacionada con el deseo de su padre, Abraham, de que componga una obra dentro de la gran tradición. Se ha especulado, en varias biografías, con el hecho de que los Mendelssohn Bartholdy, como judíos conversos, deseaban ver a su hijo siendo totalmente aceptado por la cultura alemana protestante y para el padre, la creación de un oratorio en la línea de Bach o Haendel, era una deuda pendiente.

En estos años, Felix estrechó las relaciones con su padre, que se había vuelto un hombre más flexible que incluso había comenzado a darse cuenta de la dimensión del talento de su propio hijo; de hecho, lo acompañó a un vieje a Inglaterra y a su primera estadía en Düsseldorf, corroborando el sensacional apoyo que su hijo tenía por parte de los músicos más importantes de ambos países.

Las conversaciones y consejos de Abraham tendían a alejarlo del mundo fantástico que Mendelssohn tanto amaba: “te ruego dejes ya tus brujas y tus hadas y te concentres en una obra seria”. Mendelssohn hizo caso a las opiniones de su padre, también como una cuestión de orgullo personal. Si bien se ha especulado acerca de si esto ha sido positivo o negativo para el talento de Mendelssohn, creemos que *Paulus* no evita los efectos sonoros de un mundo evocativo, maravilloso, que aprovecha los momentos más sugerentes de los textos bíblicos para crear imágenes, que algunos han señalado como el único antecedente de los momentos místicos de *Tannhauser* y *Lohengrin* de Wagner.

No siendo éste nuestro tema fundamental de estudio, es importante contextualizar el período que nos toca abordar. Mendelssohn en esta época dejó comparativamente en un segundo plano la música pianística en virtud de estas empresas y el período de Düsseldorf es un período transicional; un momento en el cual concluye su experiencia como compositor joven y maduro a la vez, donde había creado ya una obra maestra en cada uno de los géneros que había abordado en todas las gamas del arte musical y en lo que al piano se refiere, continúa con la producción de piezas breves líricas (las *Romanzas sin palabras*) y alejandose de la Sonata y las Fantasias.en su lugar Mendelssohn abordó la continuidad

del género del Prludio y Fuga bachiano y se enfrentó con la cuestión romántica del Virtuosismo. Aún así, las obras de Düsseldorf y Leipzig presentan características interesantes, que no han sido justamente apreciadas por los estudiosos de las obras de Mendelssohn. Nos atrevemos a decir que casi siempre la música para piano de Mendelssohn ha sido estudiada más generalmente que particularmente y esto ha traído una serie de malos entendidos muy importantes que han influenciado incluso el mundo de la interpretación de la música de este compositor.

En noviembre de 1835 fallece el padre de Mendelssohn, Abraham. La pérdida de su padre fue uno de los grandes cimbronazos que tuvo en su vida personal. Probablemente ya desde comienzos de ese año veía venir algún tipo de desenlace, ya que se había acercado mucho a su padre como ya hemos marcado. Él mismo refiere en cartas la importancia que había adquirido en su vida en el período de Düsseldorf su padre, que lo había visto trabajar y se había acercado de otra forma a su hijo. La carta enviada al pastor Schulbring demuestra claramente sus sentimientos:

> "Habrás sabido qué clase de acontecimiento cruel ha destrozado mi vida feliz. No sé si has sabido la bondad sin límite que mi padre tuvo en relación conmigo; en estos últimos años se había convertido para mí en un amigo y yo lo quería con todas mis fuerzas".[640]

Durante el invierno de 1835-36 Mendelssohn quedó sumido en una gran depresión, como se desprende de sus propias cartas y comentarios de la familia. Los pensamientos que lo acompañaron en este período tuvieron que ver con los deseos que el padre había puesto sobre él y que sintió como un mandato a cumplir. En primer lugar, terminar su Oratorio *Paulus* –la obra estaba muy avanzada pero Mendelssohn se sintió hasta culpable por no haberlo terminado antes de que su padre muriese.

Como dice Fanny en una carta, Abraham se sentía muy identificado con la obra, por un lado, por un motivo estrictamente personal, familiar, que tenía que ver con el hecho de que la conversión de San Pablo era una representación simbólica del camino que habían hecho Abraham y su familia por otra parte, porque quería ver a su hijo en una posición segura dentro del ámbito de la música alemana; luego de haberlo visto trabajar en el Festival del Rhin, se había convencido de que Felix debía continuar con todas sus fuerzas la

[640]ALBET, Monserrat. En *Los grandes compositores* Juan Salvat (ed.). Pamplona: Salvat, 1987, pág. 196.

tradición oratorial del gran repertorio alemán, deseo que compartía Felix, pero quizás de una forma más musical que social. Para Abraham, ver a su hijo en una situación de preeminencia tenía dos caminos: o la ópera o el oratorio; eso era claro en el mundo musical de la época y, con una sagacidad impresionante, Abraham notaba que Felix no había compuesto todavía una obra famosa o popular de éxito masivo; sus composiciones previas eran respetadas y conocidas en ámbitos musicales, pero en ese momento la única posibilidad fuera de la ópera de un gran éxito a nivel masivo era componer un oratorio.

Varias cartas de Abraham, diarios y comentarios, exhortan a Felix a dejar su mundo de elfos y hadas para concentrarse en lo serio de la vida. Tovey ironizó mucho sobre el tema en sus comentarios acerca de las últimas obras orquestales del período previo -la Sinfonía Italiana, o la Obertura *La bella Melusina*- sobre el mal que el padre le estaba haciendo a su hijo en cuanto a sacarlo de su propio mundo fantástico y romántico, y también sobre la obediencia que Mendelssohn tiene hacia su padre en los últimos meses de la vida de éste y que mantendrá durante bastante tiempo como prácticamente un mandato impuesto. De alguna manera, el deseo de su padre simbolizaba lo mismo que la terminación del *Paulus*: ver a su hijo ubicado en el panteón de los grandes compositores de música "seria", con un gesto de majestuosidad y seriedad que por lo menos él, hasta ese momento, no veía totalmente plasmado en las obras de su hijo.

La culminación del oratorio coincidió con la idea de dirigirse hacia la plasmación de obras en los géneros más abstractos de la música, con una tradición notablemente arraigada en el siglo dieciocho: la fuga y el cuarteto de cuerdas. *Paulus* es el logro visible que da un puntapié sobre el comienzo de este período; sabemos que fue gestado entre 1834 y 1836, pero luego del *Paulus* y contemporáneamente a él se van pergeñando una serie de obras como los Seis Preludios y Fugas para piano, los Tres Preludios y Fugas para órgano, los Tres Motetes Op. 39 para voces femeninas -que son una obra inconclusa de 1830- y de ahí en adelante un repertorio al cual nos referiremos en las siguientes líneas, que evidencian una nueva tendencia, al menos en lo externo.

Como hemos dicho, el *Paulus* no fue una obra en la cual Mendelssohn se transformó en un imitador de géneros del pasado: más que nada hay una reflexión sobre ellos. Pero aún

así, la especialización en algunos puntos que describiremos más adelante, se nos muestra como sintomática.

La tercera preocupación de Abraham era la soltería desu hijo. Ya Felix tenía veintiséis años y para ese tiempo era una edad relativamente avanzada para casarse y las aventuras románticas de Felix habían terminado en fracasos y en indecisiones. La férrea convicción de Abraham, así como también de Fanny, era que Mendelssohn debía casarse; más aún, después de la muerte del padre, cuando él debía tomar el rol de el hombre de la familia, la verdadera guía de toda la familia, dado que era el hijo varón mayor fue cumplido al año siguiente, en 1837, luego de un noviazgo de un año con Cécile Jeanrenaud; la relación con Cécile fue una relación más bien tranquila que pasional. Al comienzo Mendelssohn se mostró enamorado y apasionado por ella, mientras Cécile era muy joven, casi una niña –tenía diecisiete años cuando la conoció- y resultó la compañera ideal para Felix en muchos aspectos. En los doce años de matrimonio que seguirían Cécile supo crear un hogar tranquilo donde Mendelssohn pudo trabajar incansablemente y hacer música rodeado de amigos, como en los tiempos de su juventud. Sobre todo, lo que le atrajo inmediatamente de Cécile fue, como él mismo relata en cartas a sus amigos, la sensación que se encontraba, de nuevo, en el mundo de la infancia; ella lo hacía retornar a la inocencia de los años en la Leipzigstrasse, en Berlín.

Cécile era una mujer bella, culta, piadosa, elegante, pero convencional; más ama de casa que intelectual y, sobre todo, le faltaba un componente musical importante, lo cual, de hecho, decepcionó a Mendelssohn algunos años más tarde. No obstante, más allá de eso, el matrimonio fue armonioso y el componente familiar que Cécile tenía sobre sí misma fue otro atractivo importante a la hora de la decisión; pertenecía a una familia de calvinistas, emigrados de Francia hacía dos siglos, que habían pasado por Suiza y llegado a Frankfurt. Por parte de su madre, la familia Souchay, era una familia aristócrata, de gran poder económico en Frankfurt y con parientes en Londres, los Benecke. Por parte del padre, era hija de un pastor calvinista y eso le generó un carácter excesivamente piadoso que hasta al propio Felix le resultaba irritante pero, aún así, la fuerte presencia familiar, la pertenencia a una misma clase social, de alta burguesía, y además una cierta identificación con la familia de Cécile en cuanto a que también eran un grupo minoritario de personas dentro del ámbito

alemán, como su propia familia, que habían hecho su camino para ascender socialmente, le resultaba familiar. Otro atractivo que Cécile tenía era su francés, que Mendelssohn practicaba habitualmente con ella y, por otra parte, los primeros años compartieron momentos de alegría en los cuales Mendelssohn se jactaba de haber retornado a su infancia.

Como hombre de mundo que era, veremos cómo en los años 40 por momentos la relación tambaleó, hechos que solamente se han sacado a la luz en muy últimas investigaciones por parte de biógrafos como Werner, Köler y Todd. Se debe esto a que Cécile, luego de la muerte de su esposo, en 1847, quemó todas las cartas que Mendelssohn tenía guardadas y también la correspondencia entre ambos, un hecho que resultó muy extraño. Por otra parte, la familia de Mendelssohn trató de dar una imagen inmaculada del compositor destruyendo algunos documentos, lo cual hacía ver al matrimonio como una eterna esfera de felicidad. Sin negarlo, de hecho Mendelssohn parece haber sido feliz con Cécile y los cinco hijos que ésta le dio, Mendelssohn tuvo sus desencuentros con Cécile y algunas aristas y algunos enamoramientos fuertes en la década siguiente que están documentados por otras fuentes pero, como dice Todd,

> "[…] permaneció fiel a su esposa y mutuamente se regalaron los mejores años de su vida. Cécile resultó un ama de casa excelente y durante los años 40 resultó también una mujer paciente ante los múltiples contratos y viajes que Felix tuvo que afrontar ya como famoso directo, pianista y compositor".[641]

Concentrándonos en los años 30, la otra forma que Mendelsoshn tuvo de cumplir el sueño paterno y sentirse un verdadero patriarca de su familia fue como Director en Jefe de la Orquesta Gewandhaus de Leipzig. Este objetivo fue tomado por Mendelssohn muy seriamente, ya que llevó la Gewandhaus a convertirse en la orquesta más importante de Europa. Con ella pudo perfeccionarse como director de orquesta, crear un nuevo tipo de concierto –mucho más cercano a lo que es el concierto actual- evitando en lo posible los popurri y los números de varieté que a veces inundaban los conciertos de la época y la actividad que propuso en Leipzig dio a la ciudad un impulso fuertísimo que la convirtió, durante el siglo diecinueve, en un centro avanzado de música alemana, sólo eclipsado ante la aparición de la escuela de Weimar, comandada por Liszt y Wagner hacia fines de la década del sesenta.

---

[641] TODD, R. Larry. *Mendelssohn: a life in music*, Oxford: Oxford University Press, 2003, pág. 332. La traducción pertenece al Autor.

Mendelssohn invitaba a los más extraordinarios intérpretes –Liszt, Thalberg, Clara Novello, Berlioz- y fue para los compositores alemanes de vanguardia una plataforma para estrenar sus obras; de hecho, las Sinfonías de Schumann Nos. 1, 2 y 4, además del Concierto para piano se oyeron por primera vez allí, también estrenó la Sinfonóia Nº 9 y la Obertura *Fierabras* de Schubert, llegando a abarcar un repertorio que incluía las nueve sinfonías de Beethoven, la obra orquestal completa y extractos de óperas de Weber, y hacia el fin de su vida incluyó números hasta de Wagner. Se convirtió en el único director alemán que dirigía más a menudo Bach que compositores populares de la época como Rossini; por eso, en 1838 recibe de la Universidad de Leipzig el título de doctor *honoris causa*, lo cual lo llenó de orgullo.

En 1840, Mendelssohn comenzó a preocuparse por la creación de un conservatorio que tres años después fue abierto en Leipzig: Mendelssohn sabía que se él faltaba, podía desmoronarse toda esta actividad musical y tomó a Leipzig en cierta manera como su tierra prometida en la cual había podido desarrollar todas sus actividades.

En estos años –de 1837 a 1840- Mendelssohn vio nacer a sus dos primeros hijos: Carl Wolfgang, que fue especialista en Historia Antigua y María. Cuando nació su tercer hijo, Paul, en 1841, Mendelssohn ya había abandonado Leipzig para instalarse en Berlín durante unos años alternando su estancia entre ambas ciudades, lo cual constituirá el período siguiente.

Continuando con su idea de los festivales corales, Leipzig cristalizó lo que suele denominarse "el proyecto Mendelssohn" que consistía en elevar el nivel musical y democratizar el arte elevado, la música, en Alemania, basándose en una política de "férrea acción sobre el gusto del público". Esto Mendelssohn lo realizó con el estreno de obras modernas y los llamados "conciertos históricos" que recorrían la historia d la música de una forma ordenada. Los conciertos históricos eran para abonados, pero en los festivales corales que se hacían anualmente, Mendelssohn trataba de incluir siempre una obra importante de Bach, Haendel, Haydn o Beethoven en el terreno sinfónico o sinfónico coral para crear la conciencia de una herencia cultural alemana que pusiera en primacía al arte musical alemán sobre el predominante gusto por lo italiano y lo francés que recorría los teatros de toda Alemania.

El “proyecto Mendelssohn” aparece como una actividad pública que el propio compositor coronó con obras pertenecientes a esta esfera, de alguna manera, exterior de su producción. Spozzato marca que el *Lobgesang* – la Sinfonía Nº 2 Op. 52 de 1840-, por citar una de sus obras, es el ejemplo típico y culminante del Mendelssohn activista, organizador, una obra claramente pensada para un público masivo: una obra a la vez compleja, continuadora de la Novena Sinfonía de Beethoven, pero también de las grandes obras sinfónico corales del Barroco alemán e inglés y en ese sentido, la tensión por crear una pieza “aceptable” para el público fue un elemento importante en este período. El *Lobgesang* representa para nosotros la faceta “pública” de Mendelssohn y ocupa el último año de los que hemos llamado “los años de Leipzig” o que Werner llama “los años tranquilos” y está precedida –desde el *Paulus*- por otra serie de cantatas que tienen las mismas características.

Es interesante remarcar cómo la experiencia que Mendelssohn tiene en su vida como organizador y compositor tuvo una marca profunda en Wagner. Según Spozzato, la idea de crear estos festivales musicales y de esta conciencia musical alemana tendría una directa influencia en la idea del *Festspiele* de Bayreuth en los años 70. Spozatto cree leer que la actividad panfletaria *post mortem* que Wagner inicia en 1850 contra Mendelssohn va más hacia la idea de suplantar la idea de música culta alemana, relacionada con la alta burguesía de la época de la Restauración, por una música más directa y al mismo tiempo más compleja –el drama musical- que une no solamente la cultura alemana sino también el mito germano; así Sposato lo relaciona más con la aparición del período imperialista alemán. Estas conjeturas son interesantes para entender la actividad de Mendelssohn en estos años y su visión acerca de lo que significaba, a su manera, la creación de una identidad germana en cuanto a la cultura y a la sociedad en general.

Este período ha sido tomado como un momento que en la estilística de Mandelssohn ha sido considerada neoclásica o clasicista. Es el período en el cual el compositor, en parte por las circunstancias antedichas, llevó su estilo hacia un tipo de música que como dice Meretrier en su análisis sobre la música camarística del compositor, se encuentra a veces “un poco más acá” de sus posibilidades expresivas. Las mejores obras de este período – los tres Cuartetos para cuerdas Op. 44, o el Salmo 42, o los tres grandes Salmos de Leipzig- a veces puestos en evidencia como contenedores de rasgos que, más allá de su perfección

compositiva, se muestran menos audaces que los que Mendelssohn había realizado durante sus años de viajes y que hemos analizado previamente.

Werner, en su biografía de 1963, es tajante en este sentido, y trata de demostrar que todo el repertorio que Mendelssohn compuso en este período, excepto una o dos obras, carece del valor intrínseco de las obras previas. Estudios posteriores -de Kurmacher sobre la música de cámara, Karlheinz Köhler y Meretrier también con respecto al repertorio camarístico o Todd en cuanto a lo biográfico- demuestran que el hecho no es tan sencillo y que merece un estudio más detallado. Meretrier apunta con justeza que los logros que Mendelssohn obtiene en este momento fueron los más influyentes en la historia de la música europea de la segunda mitad del siglo diecinueve a la hora del renacimiento de la música de cámara particularmente en Rusia, Alemania y, sobre todo, en Francia; siendo francés y conociendo al dedillo el repertorio del Romanticismo francés, reconoce que lo modelos mendelssohnianos de los tres Cuartetos Op. 44, la Sonata para violoncello en Si bemol Mayor Op. 45 y el Trío en Re menor Op. 49, pertenecientes a este período,

> "[…] marcan el modelo a seguir por toda la música posterior. En ellos, Mendelssohn unió el lirismo romántico expresado por melodías cantantes junto a una técnica de unión de motivos directamente anti beethoveniana pero con una complejidad polifónica y motívica derivada de Haydn y Beethoven". [642]

Es decir, no tenemos el gran dramatismo de la sonata beethoveniana sino una sonata lógica, fluida, donde los enlaces de cada sector se producen más con naturalidad que por contraste. Meretrier llama "analogías mendelssohnianas" del tema, más que desarrollo temático.

Por otra parte, la idea de asentarse en un repertorio camarístico y sinfónico coral, que domina en este período, es la base de casi todos los compositores de la segunda mitad del siglo que podemos llamar "más cultos"; Brahms, Fauré, Saint-Saëns, Bruckner, seguirán estos pasos. Dentro de estos envases, Mendelssohn logra insuflar el espíritu del tiempo, no basándose en procesos formales extremos como en su período anterior, sino en procesos en apariencia más normales pero que, como demuestra Dahlhaus en su estudio de la música

[642] TRANCHEFORT, François-Rene. *Guia de la música de Cámara.* Madrid: Alianza Editorial, 2010.

post beethoveniana, “llevaron a Mendelssohn a un trabajo arduo y complejo que determinó resultados de olímpica elegancia en los años posteriores”, es decir, los de 1840.

Mendelssohn realizó, como Schumann detectó en su análisis del Trío en Re menor, un intento de “conciliador” de las fuerzas de la música clásica y del espíritu romántico. En esa famosa crítica, Schumann reconoce en ese Trío en Re menor la obra de arte modélica de música de cámara de la época. Schumann no se equivocaba; realmente este Trío de 1839 es una pieza que concilia los dos espíritus y que resultó imitad por casi todos los compositores de música de cámara con piano posteriores. Una pieza por la cual Mendelssohn fue llamado “el Mozart del siglo diecinueve” por el propio Schumann, de una manera no totalmente acertada, pero sí en el sentido de la naturalidad y perfección formal logradas por esta obra.

El Trío en Re menor se ubica al final de este período, mostrando que las obras anteriores de música de cámara –los tres cuartetos, las sonatas para viloncello- fueron intentos concientes de Mendelssohn por buscar un logro que concilie el espíritu de la armonía, melodía y tímbrica de la época con un tipo de pieza lógica y menos abrupta, siguiendo la gran tradición clásica. El resultado al final fue totalmente distinto porque justamente la continuidad, la linealidad y la falta de contraste que estas piezas demuestran formalmente, junto con la propensión al contrapunto, a las largas líneas melódicas y a los climax, terminaron siendo totalmente anti clásicas, fundando una manera de ser clásico dentro de lo romántico.

No siendo éste nuestro tema de estudio, queremos destacarlo porque el período, como dice Meretrier, es “fundacional del concepto que tuvo de Mendelssohn, para casi todo el siglo diecinueve y, en gran parte, el veinte”[643]: un compositor hábil, elegante, más amable que emotivo, pero sin embargo, de una influencia que Schumann catalogó de “incalculable”. Por supuesto que el estudio profundo de estas piezas demuestra que estos preconceptos están muy lejos de ser reales.

Pero lo que sí veremos es que en este mismo período conviven con estas búsquedas piezas de muy desigual interés, lo cual no era una característica mendelssohniana previa. Esto es muy claro en la producción sinfónico coral. En la música coral también Mendelssohn se esfuerza en la creación de un género típicamente romántico: explora el

[643] TRANCHEFORT, François-Rene. *Guia de la música de Cámara.* Madrid: Alianza Editorial, 2010.

oratorio, la cantata basada en salmos y la sinfonía con final de cantata, en los cuales incorpora elementos mal tachados de operísticos o de liederísticos, combinados con la presencia contrapuntística más severa heredada de Bach y Haendel. Pero una simple comparación entre el coro Nº 11 de *Paulus* y la *Cantique* de Fauré nos demostrará hasta qué punto resultaron modélicos estos ejemplos; lo mismo podría decirse del primer coro del bellísimo Salmo 42 y el primer coro del *Requiem alemán* de Brahms, donde es irrefutable que está modelado sobre la base de esta refundación de la música coral sinfónica que Mendelssohn realiza en estos años, más productiva que la faz experimental previa en cuanto a la proyección posterior.

Paralelamente, Mendelssohn compone una serie de obras circunstanciales para las Sociedades Corales, como los *Festgesange* ("Cantos de fiesta") o incluso *Lieder* y piezas para piano que no tienen ninguna trascendencia ni interés cuando, en el período previo, hemos encontrado que hasta la pieza más pequeña compuesta por él tenía una búsqueda estética muy relacionada con el movimiento romántico. Esta dicotomía que hay en esta época, más una atmósfera donde predomina la lógica musical, el diálogo entre partes y una textura más refinada con menos tendencia a la orquestalidad de la música de cámara o a lo puramente colorístico en la música coral sinfónica dieron esta falsa imagen de un Mendelssohn clasicista.

Lo que no está en discusión es la belleza de mucha de esta música pero la última palabra, la más autorizada, la tiene la reflexión que Todd hace en el capítulo *Biedermeier musical*, el capítulo que resume toda esta época de la vida de Mendelssohn.

Con la palabra *Biedermeier* se representan varias ideas: una época artísticamente pasatista, el salón típico de la época de la Restauración alemana o, en la edición de Rattalino, un período donde la música era más decorativa y de fácil acceso que la música que pertenecía al Romanticismo. Dahlhaus, en el capítulo dedicado al tema, demuestra que Romanticismo y *Biedermeier* convivieron durante todo este período, o sea, hasta 1848 (época de la Restauración) y detecta al *Biedermeier* como la música relacionada con las instituciones que surgían en la época –las Academias de Canto, las Sociedades Corales, los Institutos de Música, las Sociedades de Concierto, la institución del Salón- más que con la música en sí misma. Dahlhaus dice:

> "Un estilo verdaderamente *Biedermeier*, en realidad no existe. Tiene que ver más con en dónde y para qué se hacía música; mientras la música romántica no tenía una razón de ser en cuanto a una institución, sino que era más bien una serie de ideas fuertemente influenciadas por la Filosofía, el *Biedermeier* no tenía este componente". [644]

Agrega que es mucho más sencillo encontrar a Spohr relacionado claramente con el *Biedermeier*, afirmando que tanto Schumann, Schubert o Mendelssohn tuvieron vínculos con el mismo, que desarrollaron de una forma u otra.

Biedermeier era también una forma de vida menos ostentosa que la que se había visto durante el Imperio previo (la época napoleónica). Una vida donde la alta burguesía encontró su manera de ser y sus puntos de referencia. En ese sentido, como hombre recién casado y joven padre de familia, Mendlssohn se siente parte de una búsqueda de una mayor tranquilidad y una mayor aceptación de los códigos que la sociedad manejaba en esos momentos.

Todd en su libro *Mendelssohn: a life in Music* de 2003[645] reflexiona al respecto: "Frecuentemente obras como los Cuartetos Op. 44 son puestos en evidencia como un retroceso estilístico, como si entre 1837 y 1838 Mendelssohn hubiera frenado sus impulsos progresistas para revalidar una estética reaccionariamente clásica". En 1963, Eric Werner pone como causal de este efecto la felicidad doméstica de Mendelssohn: "Su deseo de agradar e impresionar a Cécile debilitó su integridad artística"; Mendelssohn mismo hablaba de la poca musicalidad de su esposa y veremos cómo una serie de obras menores para piano están relacionadas directamente con este hecho.

> "Algo de su calmante y moderadora influencia curó a Felix de su irascibilidad composicional y lo llevó a producir música poco demandante, música de sofá, pero sus elecciones en componer música en una línea más clásica en la segunda mitad de los años treinta, fue probablemente una elección deliberada. La presencia de balance y claridad del Op. 44, por ejemplo, puede ser entendida como un reflejo de su estable vida doméstica y por una adopción de una postura conservadora en la composición comprensible como nuevo esposo y nuevo padre pero, el tenor cultural de la época de la Restauración durante la cual en Alemania se promovían la estabilidad política y doméstica, seguramente jugaron también su rol. En este momento, aparecieron las crecientes demandas de responsabilidades frente a la Gewandhaus, requiriendo que Felix confinara la composición a los veranos, lo cual lo llevó a trabajar sobre modelos compositivos bien probados".[646]

---

[644] DAHLHAUS, Carl. *La musica dell'Ottocento*. Firenze: La Nuova Italia, 1990. La traducción pertenece al Autor.
[645]TODD, R. Larry. *Mendelssohn : a life in music*, Oxford: Oxford University Press, 2003, pág. 33-34. La traducción pertenece al Autor.
[646] Op. cit. La traducción pertenece al Autor.

También se cita el consejo que le dio Rossini en 1836 de alejarse del estilo complejo de su primera etapa para acercarse al gusto popular, a un estilo más accesible. Mendelssohn probablemente tomó en serio esta opinión. Pero finalmente, Todd remarca que como calidad musical *per se*, la música de los Cuartetos Op. 44 no demuestra ningún tipo de declinación en su calidad y cita movimientos que ofrecen cualquier cosa menos algo complaciente y pueden colocarse dentro de las mejores obras del compositor.

Más adelante, al final del capítulo, la reflexión se hace más profunda. Analizando el acercamiento de Mendelssohn al género de la canción a cuatro voces, que Felix comienza a trabajar en esta época como elemento típico de las Sociedades Corales pertenecientes al mundo institucional *Biedermeier*, Todd polemiza acerca de que por un lado, las canciones son la primera música artísticamente compuesta para este tipo de *Lied* coral alemán, con una calidad muy superior a la de cualquier compositor previo, pero también, destaca que Mendelssohn convincentemente jugó un rol en lo que es una música diseñada para llegar a la sensibilidad de las clases medias, y termina diciendo que Mendelssohn realizó una acomodación a los valores *Biedermeier* aunque esto, para Todd, es solamente un rasgo del genio multifacético y versátil de Mendelssohn.

Acá tenemos que hablar de algo un poco espinoso. Este período para los biógrafos de Mendelssohn resulta ser, en rasgos generales, un acercamiento a lo clásico. Pero tanto Di Benedetto, que llama a los Cuartetos Op. 44 “tríada ejemplar”, como Meretrier, “obra modélica” o Schumann (refiriéndose al Trío en Re menor) “el trío magistral de nuestra época”, demuestran cómo, en el fondo, estaba creando una nueva manera de construcción que permitía la aparición de tópicos antes pertenecientes a obras de vanguardia, a obras extremas en cuanto a su exposición formal, en piezas más normales que probarían ser, para los compositores posteriores, un excelente modelo a seguir en el momento de expresar pensamientos directamente surgidos del lenguaje melódico, armónico y rítmico del Romanticismo. No creemos que estos modelos se basen en el verdadero estilo clásico; justamente el elemento clásico que podemos encontrar en esta música es la idea de balance, de claridad, lógica y equilibrio. Resulta interesante constatar el calor expresivo de estas obras, la belleza melódica inagotable y la imaginación sonora personal. Schumann, agudo

como siempre los tomó de modelo a la hora de componer sus 3 Cuartetos de cuerda Op.41, de 1842. Sin dudar dedicó este opus a Mendelssohn.

Más relacionado con lo *Biedermeier* puramente dicho es la música menor de este período, que no alcanza los niveles poéticos que tienen las pequeñas piezas o los *Lieder* de la época de viajes. En ese sentido, vamos a notar en toda esta época que los primeros años están relacionados con la terminación y la edición de piezas compuestas previamente, como las *Romanzas sin palabras* Op. 38 y las canciones Op. 34 y un cambio brusco en la estética en cuanto a la calidad de los *Lieder* con palabras Op. 47 y Op. 57, que demuestran este acceso a una música más fácil. Lo mismo podemos decir de los *Lieder* corales Op. 48 y, sobre todo, de las piezas no publicadas por Mendelssohn y sin número de *opus* de la mala música que a veces Mendelssohn escribió con habilidad para las sociedades corales –o bien no publicadas o publicadas sin número de *opus*- donde lo complaciente y el lugar común son mucho más frecuentes que en su época previa. Aún así, compartimos con Todd la idea de que se trata de un aspecto dentro del cual Mendelssohn siempre logra tener algún elemento interesante. Curiosamente en esto se parece a Mozart o a Schubert. Las acomodaciones al estilo *Biedermeier* –que destruyeron a Schumann en su última etapa- en Mendelssohn aparecen justamente en este período conviviendo de alguna manera con el hecho de que como compositor siempre estaba buscando soluciones. Su temperamento, que tenía tanto la irascibilidad como el equilibrio, logra lo que Schumann llama “una milagrosa combinación de elementos antiguos y modernos” y, por otra parte, como nuevo patriarca de la familia, se quiere poner como líder y como continuador, no solamente de la tradición de su padre sino de sus padres musicales, teniendo la pretensión de entrar en el gran panteón de la Historia de la Música en los géneros sinfónico, sinfónico coral y cuartetístico.

En la música para piano, objeto de nuestro estudio, la tendencia se divide casi de manera similar: la continuación cada vez más estilizada de composiociones de Romanzas sin palabras, donde el mundo del *Lied* y el ideal de contabilidad se cristaliza de forma notablemente poética. La exploración del vínculo entre pasado y presente en el monumental cilo de Preludios y Fugas, y la búsqueda de amoldar su nuevo estilo melódico a las exigencias de la pieza virtusística que lo llevaraon tanto a éxitos como a fracasos.

6.2.- Romanzas sin palabras

6.2.1.- Seis Romanzas sin palabras, segundo cuaderno Op.30

El segundo cuaderno de las *Romanzas sin palabras* se publica en 1835; ya para el 25 de marzo, Mendelssohn envía el cuaderno revisado para su publicación simultánea en París, Londres y Alemania, siendo la primera obra para piano que publicaba en tres lugares al mismo tiempo, lo cual resultó un considerable éxito y amplió su fama como compositor de música para piano. La obra fue mucho mejor recibida que el Op. 19. Cabe aclarar que hay diferencias en la cuarta romanza de este cuaderno, ya que Mendelssohn la siguió revisando hasta la última publicación –la alemana- en mayo de ese año.

La estructura de este cuaderno es muy similar a la del primero: *Lieder* de estilo solístico, *Lieder* corales, piezas en forma de estudio u elementos del dúo. Todas las obras que lo integran no fueron compuestas en Düsseldorf; como siempre, Mendelssohn las guardba en su cajón y luego las editaba en el ciclo que le parecía más adecuado. La más antigua de este ciclo es la Nº 2, que había sido escrita durante su viaje a Italia en 1830, y las últimas son las que agregó en 1835, curiosamente la *Barcarola veneciana* - que es la última de este cuaderno-, dedicada a Henriette Voigt, íntima amiga de Schumann y una de sus futuras patronas en Leipzig.

El cuaderno Op. 30 mantiene la misma calidad del primero. En algunos puntos, presenta cierta ampliación del pianismo que veremos más adelante y alguna influencia chopiniana e incluso schubertiana, pero fundamentalmente la misma melódica se mantiene plenamente fresca. La crítica que recibió fue en general muy favorable, pero la que más nos interesa es la que Schumann publicó en la *Nueva Revista de la Música Alemana* ese mismo año. Era la primera vez que Schumann escribía una crítica completa sobre una obra nueva de Mendelssohn, considerándolo en ella uno de los nuevos miembros de la *Davidsbündler* (la “Hermandad de David”).

Schumann comienza así:

> “¿Quién no se ha sentado en un piano vertical a la hora del crepúsculo (un piano de cola hubiera sido ya demasiado de gala) y en el medio de su fantasía no se puso a cantar una ligera

melodía, casi sin darse cuenta?. Si por si acaso uno llega a poner junto un acompañamiento y la melodía con las dos manos y, sobre todo, si este último es un Mendelssohn, así veremos nacer las más hermosas Romanzas sin palabras... Ellas nos miran claras, como la luz del sol"[647]

Además del buen recibimiento que tuvieron las *Romanzas sin palabras* Op. 30 por parte de Schumann, lo cual contribuyó a la popularidad del género y a la inmediata imitación de los compositores contemporáneos, este Op. 30 parece igualmente organizado desde el punto de vista interválico de una forma similar a la del Op. 19. En el siguiente cuadro detectamos la presencia de la interválica de tercera ascendente por grados conjuntos, visible en los *incipit* de casi todas estas *Romanzas sin palabras*, exacerbándose cada vez más la presencia de la manera en que Mendelssohn iba desarrollando su melodía instrumental, que le permitía una fácil traslación tonal mediante el uso extensivo de los intervalos de tercera y quinta, en la estructura melódica.
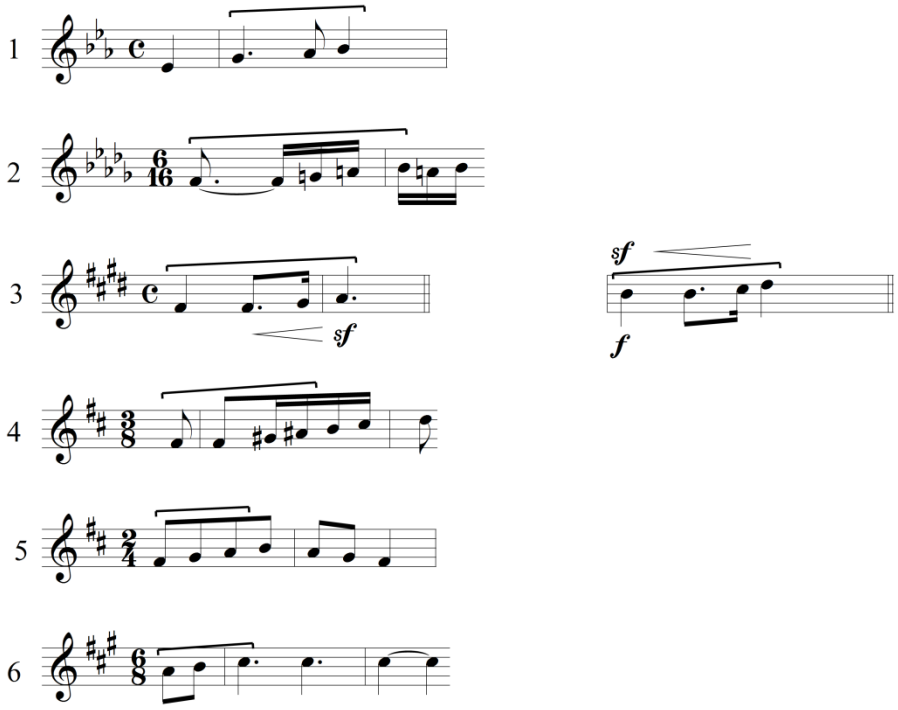


Gráfico 50: Organización tonal de las Romanzas sin palabras Op. 30

La misma es utilizada por Mendelssohn de una manera obsesiva en cuanto a la interválica y de ahí quizás provenga la admiración de Schumann, quien continuaría y

[647] SCHUMANN, Robert. *Gli scripti critici*, Prefazione de Piero Rattalino. Milano: Ricordi, 1991. La traducción pertenece al Autor

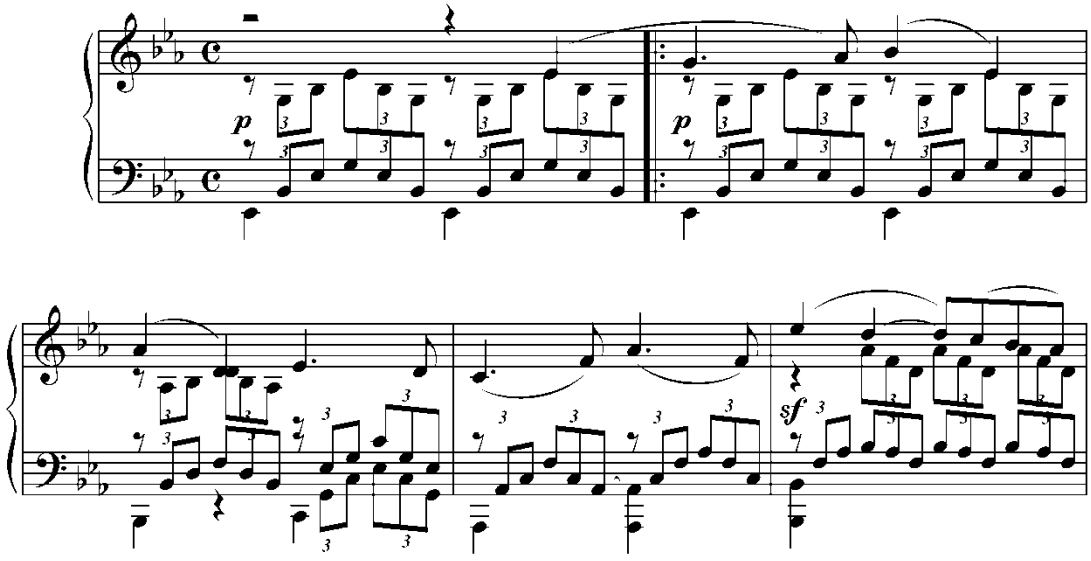
expandiría esta idea en sus ciclos pienísticos. En cuanto al uso melódico propio, la larga melodía de interválica reducida, característica de Mendelssohn, sería llevada por él mismo a un nuevo tipo de idea melódica en el género sonatístico. Creemos que estas experiencias de línea melódica con interválica controlada llevarán al compositor a una expresión cada vez más lírica en cuanto a la construcción temática, lo cual se va a expandir desde las piezas para piano y *Lieder* hacia los tríos y cuartetos con piano de la época de madurez, la sinfonía, el concierto y, finalmente, toda su producción de los últimos años.

Esta experiencia también se va a llevar a cabo mediante el uso contrapuntístico de estos sistemas: una férrea construcción interválica basada en graves de fácil transporte tonal asegura el funcionamiento del material motívico con poca elaboración en cualquier ámbito tonal y permite explorar una serie de prolongaciones tonales relajadas poco sujetas a los viejos métodos de transformación y fragmentación temática haydyniano-beethovenianos y más cercanos al concepto de trabajo melódico contrapuntístico que en Mendelssohn se originan en los estudios y transformación de los métodos bachianos y que conducirán a las prácticas de Brahms.

En estas *Romanzas* se acusa un mayor trabajo en la traslación de las ideas melódicas por diversos ejes tonales pero sin ningún énfasis en el proceso modulatorio. Éste se produce, muchas veces, directamente, sin ningún tipo de complejidad en cuanto a la modulación se refiere, lo cual les confiere un encanto particular y acentúa las características personales del autor. Resulta curioso el hecho de que este proceso haya sido llamado por los franceses despectivamente la “rosalía” mendelssohniana, ya que luego fue una especie de lugar común de toda la composición del siglo diecinueve, particularmente en Francia. No olvidemos, que el trabajo que Mendelssohn hacía escondía una ciencia contrapuntística muy particular que se nota en el trabajo de bajos que el compositor realiza; esto es lo que Brahms comprendería de una forma inteligente y ampliaría, dentro de sus propios recursos, a una suerte de derivación melódica que Mendelssohn planteaba como contraria a la manera de Beethoven y que resulta para Brahms tan importante como la experiencia del compositor de Bonn.

6.2.1.1.- *Romanza sin palabras en Mi bemol Mayor Op. 30 Nº 1*

"Quien no ha cantado una cosa así puede tener todavía una vida larga. La vida verdadera y propia. La vida después de la muerte. Creo que ésta sería mi vida preferida".[648] Florestán. Esto escribe Schumann, y añade: "Esta primera *Romanza* iguala casi en pureza y en belleza el sentimiento de aquella en Mi mayor del Primer Fascículo" (Op. 19 Nº 1).



Ejemplo 500: Mendelssohn Romanza sin palabras Op. 30 Nª 1[649]

Mendelssohn en una carta a su amigo Klingemann le confesó que la pieza se llamaba "Der Sommerabend" (Tarde de verano) título que luego no aparece en la edicón definitiva pero que nuevamente nos confirma la cercanía estrecha con el mundo literario del *Lied*.

La estructura de la *Romanza*es netamente ternaria, con un sector codal que expande la *codetta* de la primera sección. La construcción tonal es Mi bemol mayor, Si bemol mayor, Mi bemol menor, Sol bemol mayor y vuelta a Mi bemol mayor. La línea melódica principal está planteada de forma similar a la del aria "Jerusalem" del Oratorio *Paulus*. Esta línea melódica está muy presente en la literatura mendelssohniana; la podemos notar en obras como el primer número de *La primera noche de Walpurgis* y el inicio de la obertura de *Athalia*, siempre respondiendo a una imagen invocativa, pero en este caso, si la relación

[648] SCHUMANN, Robert. *Gli scripti critici*, Prefazione de Piero Rattalino. Milano: Ricordi, 1991. La traducción pertenece al Autor

[649] Transcripción en Finale del Autor.

con el aria del oratorio es más cercana a raíz de la construcción polirrítmica del acompañamiento en tresillos, la figuración de los mismos como arpegios en ascenso y descenso remiten de nuevo al tópico de barcarola y por tanto vermos como sutilmente, se relaciona con topos del mundo de la ópera italiana de la época.. Tanto en este ritmo , como su instrumentación en sextas y la posterior aparición de una idea nueva en el sector B en terceras a la manera de un dúo, revelan la intuición de Cooper que es certero al señalar la precsencia de elementos belcantistas estilizados en Mendelssohn y colocan a un paso de los ejemplos chopininanos de la adaptación de dicho estilo al lenguaje pianístco. La estilización de los mismos conlleva un proceso contrapuntístico elaborado, como el apreciado al inicio de la sección central que conlleva el uso de la melodía acompañada por los bajos que son la aumentación de la misma:
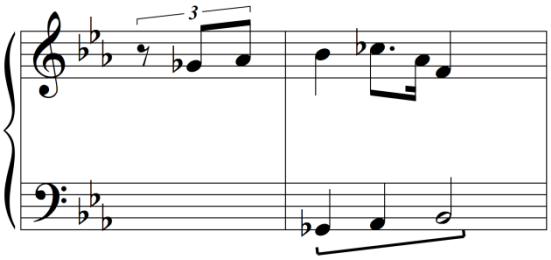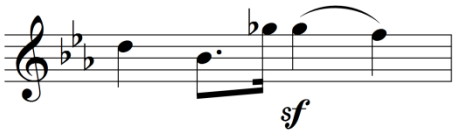


Gráfico 5 : Elaboración melódica

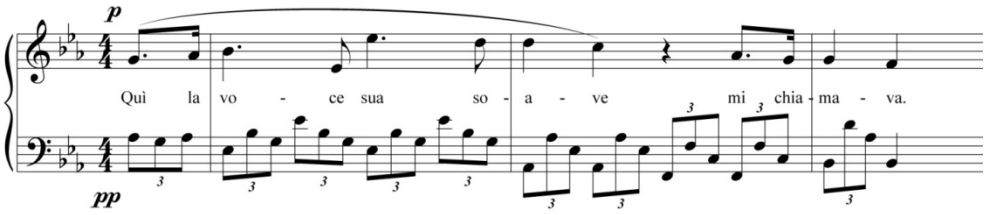
En seguida la aparición brusca de la tonalidad de Sol bemol mayor pressnta un ensanchamiento importante de la escritura tonal con respecto al Op.19 en su relación de tercera descendida por inercambio modal, con respecto a la tónica:

Aquí, además, la melodía presenta rasgos casi declamados, en el característico motivo de sextas u octavas ascendentes, la polirritmia de fiuras ternarias contra binarias, y el ritmo apuntillado sobre tresillos que caracteriza a tantas Arias de Bellini o Donizetti contemporáneas:
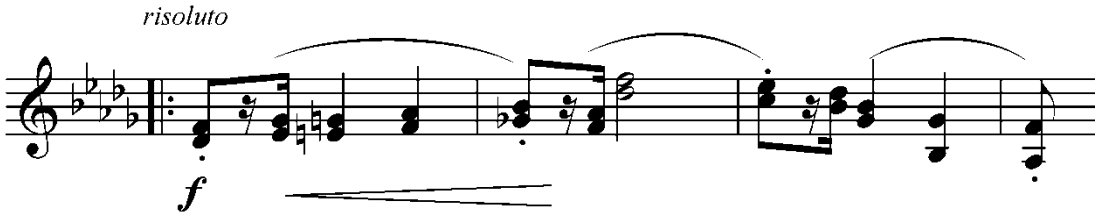


Ejemplo 501: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 30 Nª 1[650]

[650]Transcripción en Finale del Autor.

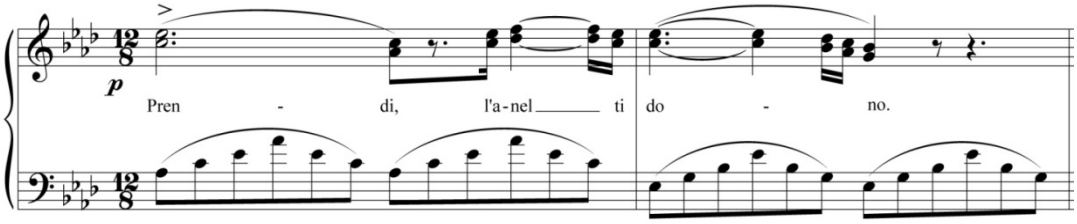


Ejemplo 502: Bellini, *I Puritani*, Aria "Quella voce soave"[651]

La manera en que Mendelssohn explotó estos rasgos belcantistas que según Dahlhaus represntan en la época "lo que el siglo XIX denominó melodía ideal" tiene puntos de contacto con las primeras obras maestras de Chopin, derivadas de las prácticas comunes del melodrama italiano:



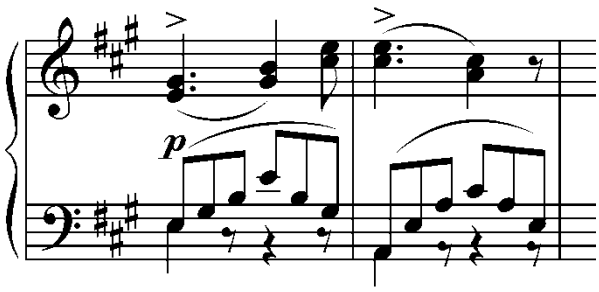
Ejemplo 503: Chopin, Mazurca Op. 24 Nª 1[652]



Ejemplo 504: Bellini, *La sonnambula*, Dúo "Prendi, l´anel ti dono"[653]

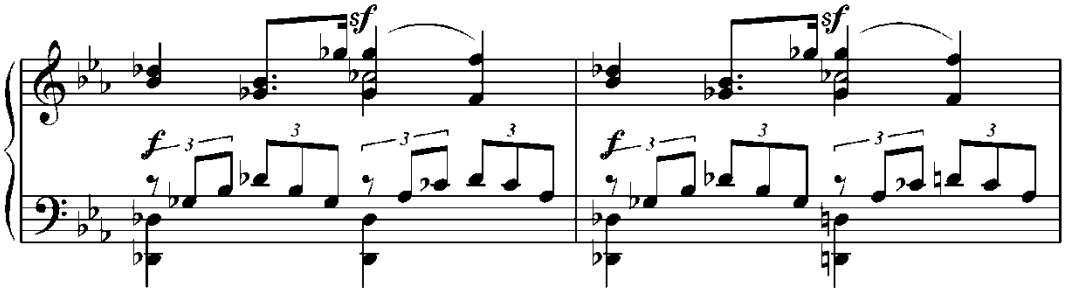
Cooper descubre estos mismos rasgos como italianizantes en la Sinfonía Italiana:

[651]Transcripción en Finale del Autor.
[652] Transcripción en Finale del Autor.
[653]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 505: Mendelssohn, Sinfonía Italiana Op. 90[654]
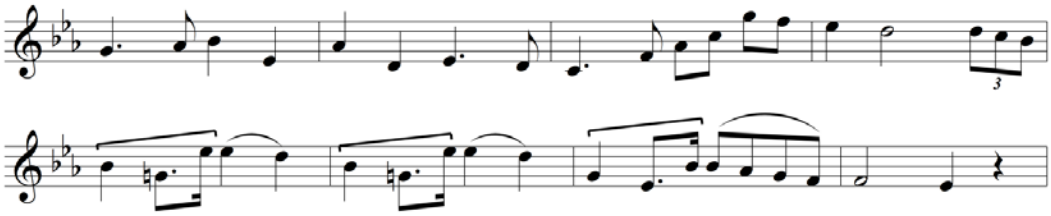
Hay otros rasgos, que apelan a esa misma fuente de inspiración, tales como, por ejemplo, los bajos octavados, el refuerzo de melodía en octavas y la aparición de puntillos expresivos como anticipación de la nota de apoyatura.



Ejemplo 506: Mendelssohn, Romanza sin palabrs Op. 30 Nª 1[655]

Si por su escritura, esta canción presenta ya una expansión sonora importante con respecto a su modelo, la Op.19 Nª1, al igual que lo hace por su melódica; observemos que luego de la idea melódica basada en la tercera ascendente en grados diatónicos, aparece un salto de séptima de gran expresividad que marca un carácter más pasional en esta pieza, lo cual se corrobora en la sección B, en la vuelta a mi bemol mayor , luego de una poética detención sobre el grado subdominante, las dos ideas aprecen ampliadas interválicamente y combinadas en un efecto arrebatador:

[654]Transcripción en Finale del Autor.
[655]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 507: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 30 Nª 1[656]

Como dijimos, la reexposición es antecedida por una detención en el grado de la subdominante, lo cual nos llama la atención sobre el plan tonal de la pieza, tambien tendiente al intercambio modal, el cromatismo y énfasis en la relación de terceras:

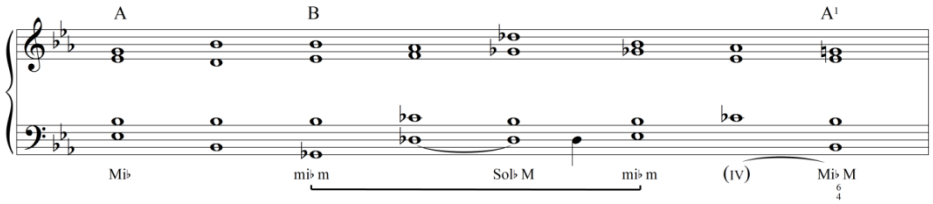
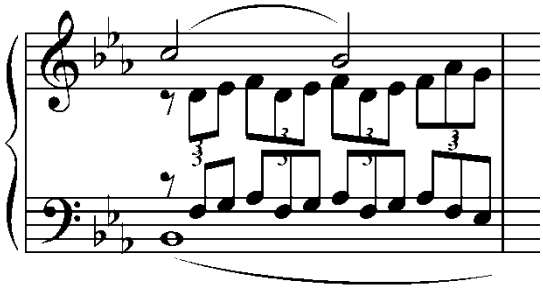


Gráfico 52: Plan tonal
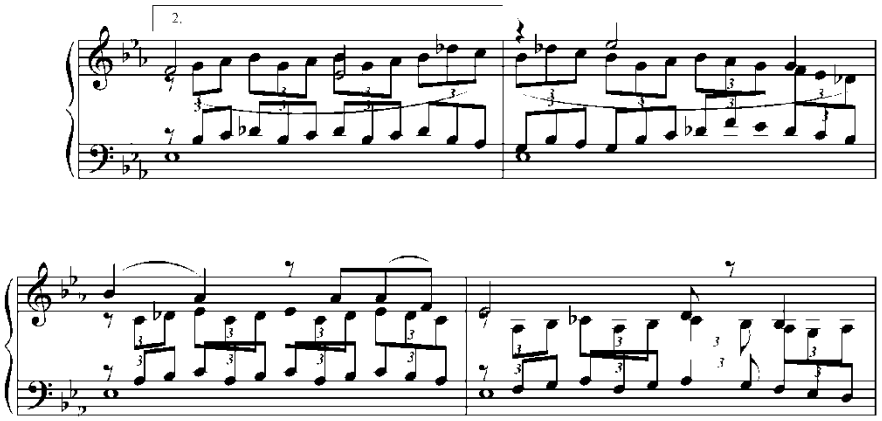
Pero sin duda el momento crucial en la estética de estas Romanzas sin palabras que representa la Op.30 Nª 1 está en el hecho que el autor reexpone la melodía inicial no solo combinada con la del sector *b* , sinó sobrepuesta en el acorde tde tónica en la posición de segunda inversión; esto constituye un rasgo propio del pensamiento estructural mendelssohniano a partir del *Octeto* Op.20 y, en la música para piano, desde la Sonata Op.6, pero es la primera vez que aparece en una pieza breve y en el marco de las Romanzas sin palabras.

La condensación de elmentos personales de esta pieza se corona con especie de *coda* contrapuntística ya insinuada al final de la primera sección y que se amplía en el final de la *Romanza*, basada casi en un trabajo de segunda especie ternaria sobre las notas reales de la melodía en la voz superior: las dos voces centrales, que antes eran sextas paralelas, ahora se transforman en un auténtico contrapunto bachiano que, a manera de paráfrasis de coral, subraya la melodía, en una casi evocación de la escritura organística

[656]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 508: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 30 Nª 1[657]



Ejemplo 509: Romanza sin palabras Op. 30 Nª 1[658]

Esto se disipa rápidamente en la cita final de la primera idea melódica de la obra. Esta reiteración del *incipit* constituye también un detalle nuevo de las *Romanzas sin palabras*, que aparecerá de ahora en adelante en muchas de ellas como un rasgo típico de Mendelssohn, el cual no era habitual en el primer cuaderno.

Esta *Romanza sin palabras* tiene un simbolismo marcadamente pasional en sus vínculos topograficos con lenguajes contemporaneos, densidad en su sonorida, y compactez en su escritura, que quizás la hagan menos fluida que su gemela Nº 1 del Op. 19 pero que, sin duda, la plantean como más intensa.

[657]Transcripción en Finale del Autor.
[658]Transcripción en Finale del Autor.

6.2.1.2.- *Romanza sin palabras en Si bemol menor Op. 30 Nº 2*

Estamos en el año 1830, en Munich, 2 de junio.

> "Querida Fanny: deseo que seas saludada y aceptes mis felicitaciones por el nacimiento de tu hijo, como aceptas todo lo que pueda ofrecerte. No pienses en el asunto sino sólo en mí. Mi corazón es rojo como la rosa; estoy contigo y lo estaré siempre. Muy gustosamente hubiera enviado una canción, pero me saló demasiado mal. En este momento la miro otra vez y pienso: bueno, es que el corazón era negro. Tú me entiendes. Allí la tienes y si te parece demasiado mala, no puedo remediarla. Así lo sentí cuando recibí tu carta, medio ansiosa, medio alegre". Así Mendelssohn describe la *Romanza sin palabras* completa, en su primera versión, y continúa: "La canción de todas maneras no es tan mala. Hoy llegó otra carta tuya. Dice que te levantarás pronto de la cama y muchas cosas agradables".[659]

Así nació esta *Romanza sin palabras*, verdadero *capricho* mendelssohniano, como lo llama Méretrier. El paso de Si bemol menor, con la ansiedad que refiere Mendelssohn en la carta, a la conclusión feliz, en Si bemol mayor parece toda una descripción del paso del nerviosismo a la alegría por el nacimiento de Sebastian Hensel, el primer sobrino del compositor.

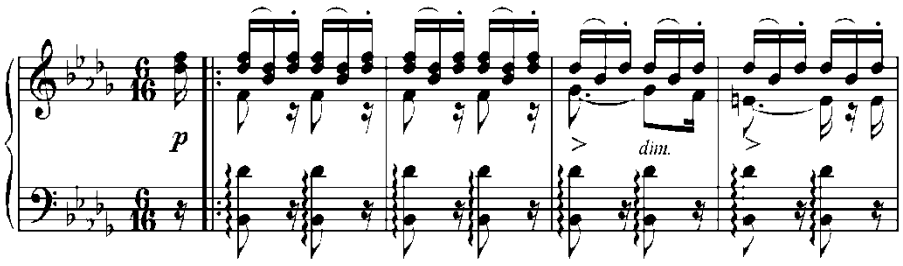
La *Romanza* en cuestión, resulta no tan mala como Mendelssohn dice; en realidad, es una de las piezas más originales de toda la colección. Schumann, en su crítica del Op. 30 compara esta *Romanza* con un poema de Goethe: *"Camino furtivo por el campo. Silencioso y salvaje. Con mi fusil en mano empuñado"* y Schumann agrega: "La construcción es delicadamente vaporosa e iguala a aquella del poeta". Evidentemente el ritmo de 6/16 y la férvida indicación de *tempo –allegro di molto-* llevan a Schumann a esta descripción. Creemos que el mismo Schumann no quedarìa insensible ante estas ideas, ya que por rítmica, por textura y por enlace melódico, el Nº 9 de los *Estudios Sinfónicos* o la segunda de las *Escenas del bosque* tienen una gran similitud con esta pieza llamada no casualmente "Cazador al acecho"

Pero en rigor, como vimos en la primera pieza, y saldrá ala luz una vez más en la barcarola veneciana que cierra este ciclo, es la imaginería itálica la que parece animar la inspiración del autor en ese momento en viaje al *"país donde crece el limonero"* (Goethe)

La rítmica de la pieza presenta un compás en 6/16, en el espíritu de un *saltarello* similar al que cierra la Sinfonía Italiana.
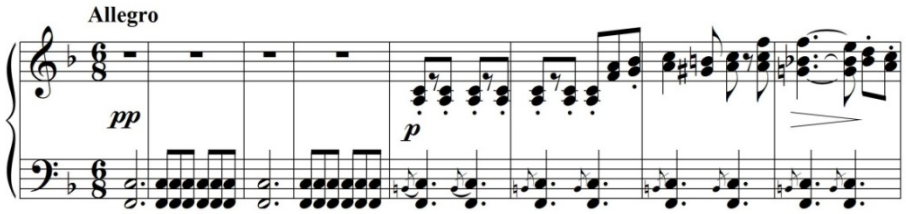
---

[659] MENDELSSOHN BARTHOLDY, Felix. *Lettere dall´ Italia*. Torino: Fògola, 1983. La traducción pertenece al Autor.
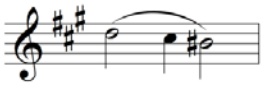


Ejemplo 510: Mendelssohn: Romanza sin palabras Op. 30 Nª 2[660]

De la impronta itálica del ritmo se puede apreciar aún ás al comparar con los ejemplos dela ópera conempranea de stilo *buffo,* donde la percusividad y la insistencia en el patrón de tarantella o saltarello era norma, que Mendelssohn estiliza de forma excepcinalmente refinada:



Ejemplo 511: Donizetti, *L´elisir d´amore*, Introduzzione e cabaletta[661]

La estilización inclluye la sofisticada textura: el inicio, netamente rítmico se enfatiza por la percusión genreada por los saltos de décimas, como pizzicatos, y las terceras repetidas que preanuncia las figuras de flautas en terceras de la Sinfonía Italiana, y se cubre de un caracter malicioso y scherzante, con la aparición de una linea melódica en el centro de la textura que por el descenso de semitonos se relaciona interválicamente con la *Romanza sin palabras* Op. 19 Nº 5
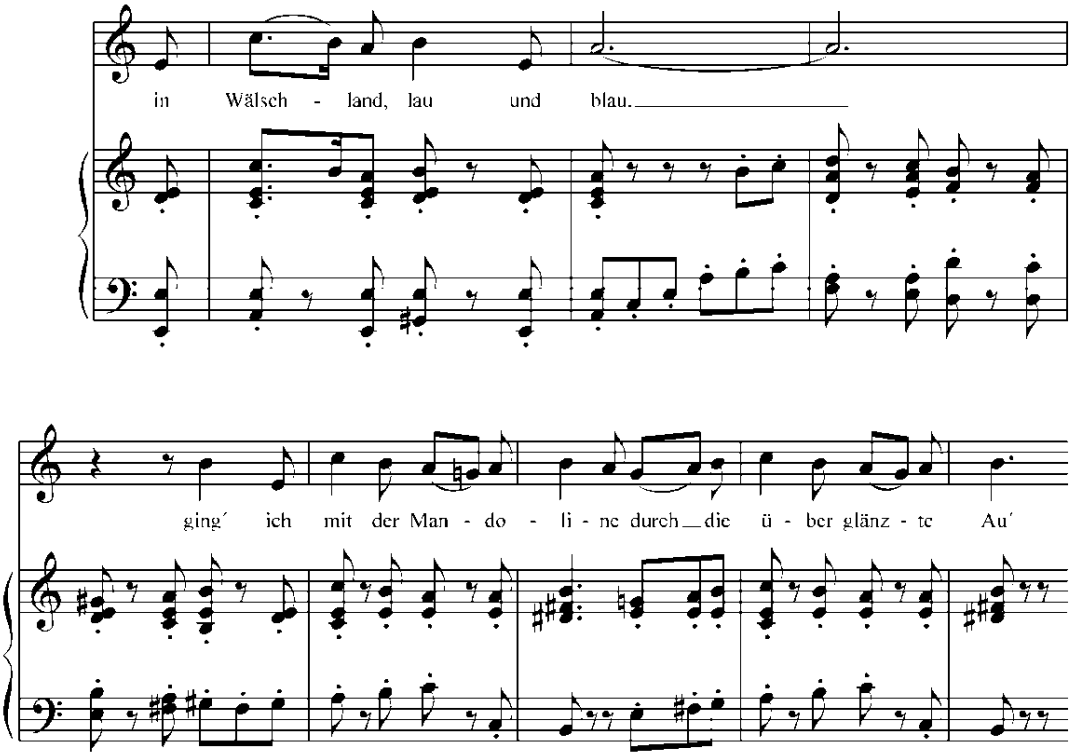


Ejemplo 512: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 19 Nª 5[662]

Después, el ritmo de *saltarello* inunda el consecuente de este inicio, que se tiñe de un diatonismo muy relacionado por Mendelssohn al mundo musical de Italia

[660]Transcripción en Finale del Autor.
[661]Transcripción en Finale del Autor.
[662]Transcripción en Finale del Autor.

Este topos rítmico mlódico lo notamos perfectamente en la música que compuso en 1832 para el *Pagenlied* sobre texto de Eichendorff que describe una cabalgata donde el proptagonista fantasea con la imagen de los cielos italianos. Notemos, además, en el ejemplo, la escritura casi de guitarra o de laúd que se presenta en la décima arpegiada de la mano izquierda y la articulación *legato-staccato* de la mano derecha con silencios de efecto cercano al de la Op.30 nNª 2



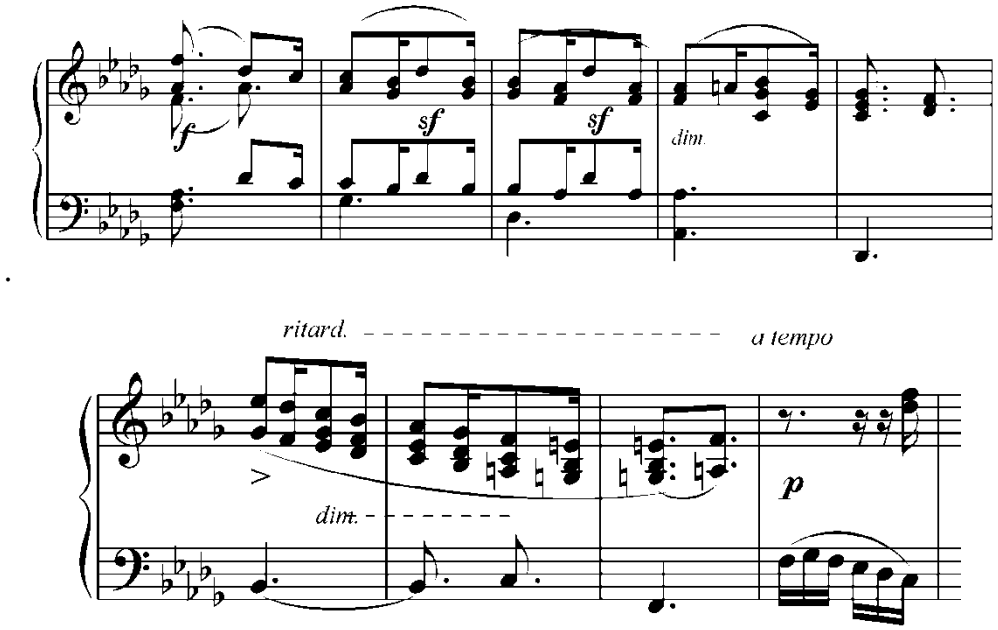
Ejemplo 513: Mendelssohn, *Pagenlied*[663]

Tambien podemos destacar, cómo la melodía de la *Romanza* se construye encastrando el registro central al comienzo y luego pasando a la voz superior en sextas, lo cual da esa escritura difusa, un tanto extraña a la que se refiere Schumann en la construcción de la melodía.

El consecuente al que aludíamos antes, en el compás 11, es completamente contrastante y presenta una detención en la inflexión a Re bemol mayor. Esta detención del

[663]Transcripción en Finale del Autor.

ritmo constante de semicorcheas le da, junto con el descenso melódico paulatino, un aire expresivo y misterioso a la pieza, como un pausa momentánea. Dicha detención se presenta en todos los sectores de cierre, como un efecto pensativo marcado *ritardando* (compás 32 y en sector análogo de la reexposición de la pieza)
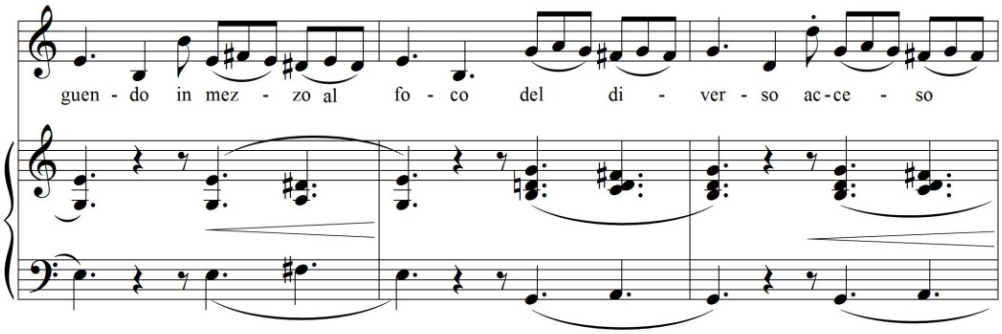


Ejemplo 514: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 30 Nª 2[664]

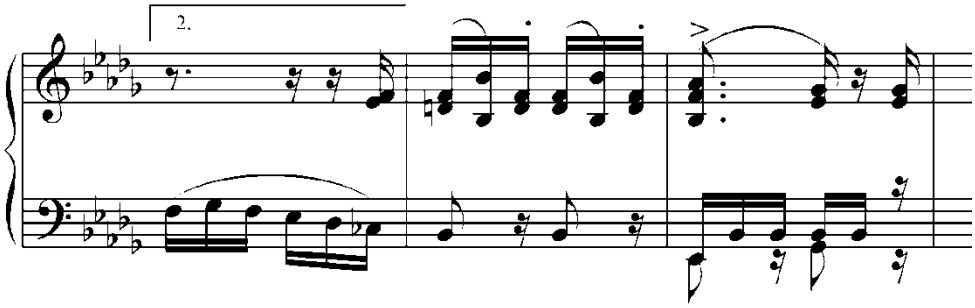
Es de gran expresividad, en el compás 32 al 34, la frase de tres compases que hace una mezcla entre el modo antiguo y el bachiano de la escala de Si bemol menor, creando una ambigüedad tonal que Mendelssohn aprovechará en todas las obras con alguna evocación pseudo arcaica.

El sector central de la obra se basa en progresiones casi barrocas, que hacen pensar en un italianismo antiguo, como el de Alessandro Scarlatti, más que en un Bach

[664]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 515: Alessandro Scarlatti, Aria *Spesso Vibra*[665]
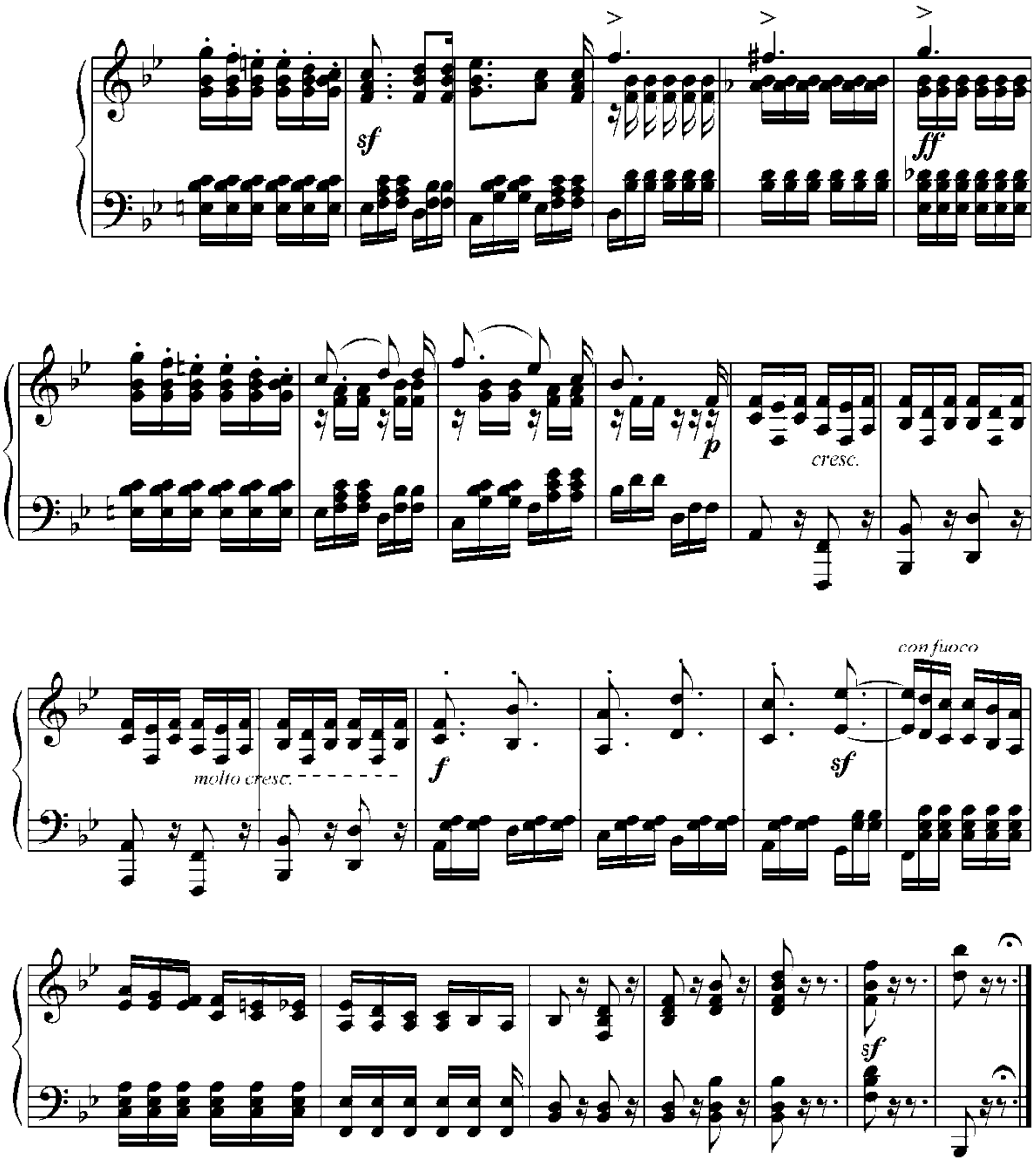


Ejemplo 516: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 30 Nª 2[666]

No obstante, texturadas bajo el ritmo de este *saltarello*, presentan un estado de ansiedad apasionada, como una mezcla de situación clavecinística (en cuanto a la escritura, la rítmica y la melódica) y romántica en cuanto al efecto de *crescendo* constante y apoyaturas disonantes que llevan al *ritardando* expresivo que antes marcábamos.En ese sentido se ve en la pieza que Mendelssohn detiene la progresión (compases 27, 29 y 31) con una triple repetición del módulo melódico tomado del consecuente, a manera de detención del camino tonal, como para estirar la función tonal de la dominante. Esta forma de repetición melódica finalmente resulta una de las marcas del estilo del compositor.

La segunda repetición de este sector lleva a la conclusión ineprada, exultante, en Si bemol Mayor, donde las expansiones de la tónica y la dominante parecen casi beethovenianas, culminando en radiantes acordes repetidos sobre la tónica de esta última tonalidad.
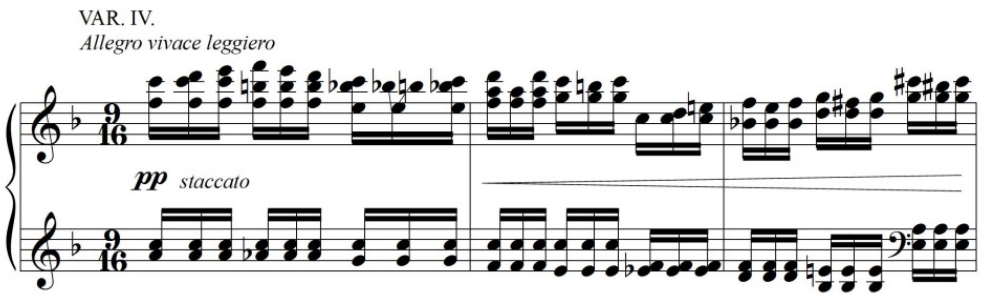
[665]Transcripción en Finale del Autor.
[666]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 517: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 30 Nª 2[667]

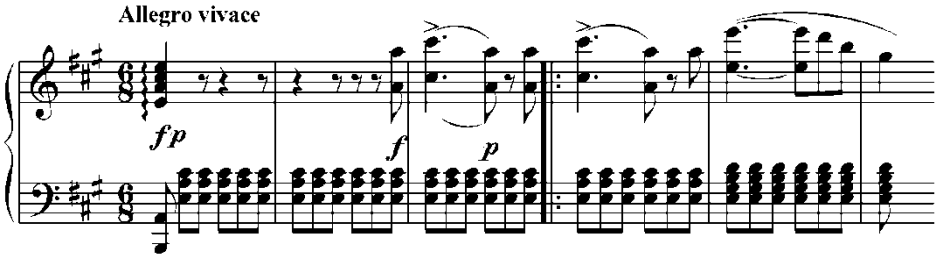
Toda la textura de repetición acòrdica a gran velocidad modela un sinnúmero de imitaciones posteriores para expresar lo aéreo y vivaz:

[667]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 518: Tchaivovsky: Variaciones en Fa mayor Op. 9[668]

Pero su origen en Mendelsoshn es su propia orquestalidad: de hecho no deja de recordar al Allegro inicial de la Sinfonía Italiana



Ejemplo 519: Mendelssohn, Sinfonía Italiana: Allegro[669]

Y en otro sentido es verdaderamente sinfónico el trabajo de expansión del teclado en relación al intevalo marco de semitono del ejemplo, llevado como intervalo marco por aumentación y expansión:
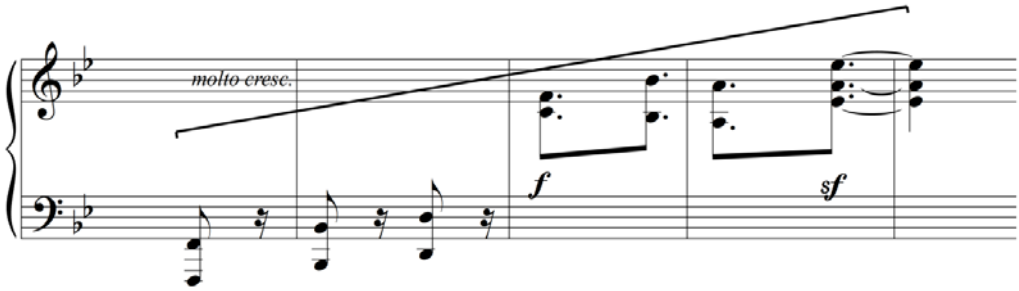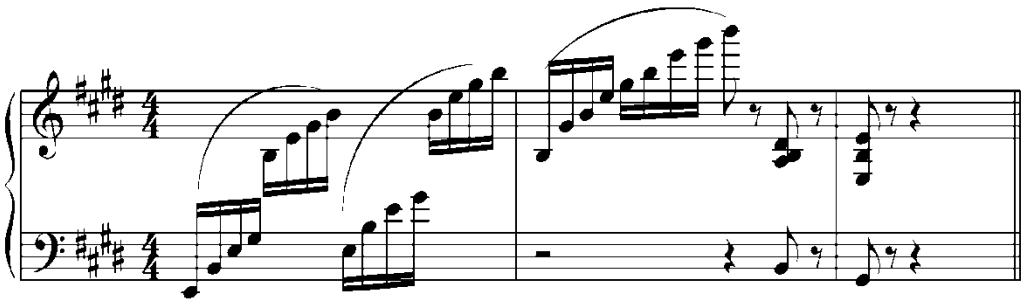


Gráfico 53: Intervalo marco por aumentación y expansión

[668]Transcripción en Finale del Autor.
[669]Transcripción en Finale del Autor.

6.2.1.3.- *Romanza sin palabras en Mi mayor Op. 30 Nº 3*

Estudiosos de las Romanzas mendelssohnianas marcan a esta pieza como ejemplo de *Lied* coral "trascripto" al piano de Mendelssohn. Antecedentes a este tipo de pequeña pieza en estilo coral pasada al piano son difíciles de rastrear, aunque por supuesto en sonatas de Beethoven, Schubert o Weber se encuentren fragmentos imitativos de escrituras de un coro. Lo realizado por Mendelssohn empero, sigue los preceptos de la canción coral típica de la época romántica en forma y dimensiones, en un intento de evocación directa que no se haya en ningún antecesor. Hay alguna idea de este tipo en las *Bagatelas* Op. 119 de Beethoven, en un estilo más polifónico, mientras que esta obra es homófona, con énfasis en la armonía colorística, a imitación de o un coro de las *Liedertaffel* y que como tal oscila entre sacro y popular, típico ideal de la escuela berlinesa de *Lied*; pero por otra parte, la sutileza armónica y la delicadeza de la melodía, superan ampliamente los presupuestos de las composiciones de Reichardt, Schultz o Zelter, exponentes de esta escuela..

Por un lado, la introducción y posludio arpegiado son claras copias de los modelos de *Lieder* de dicha escuela.

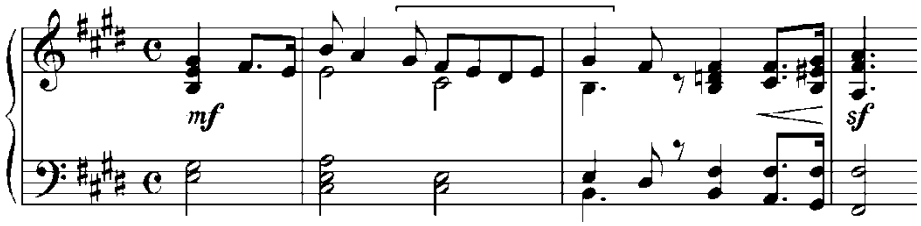


Ejemplo 520: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 30 N° 3[670]
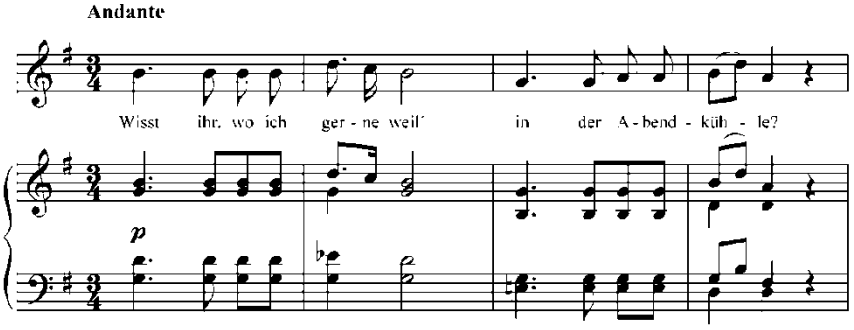
En cuanto la "canción" en sí, que se se inicia en el tercer compás, tiene una sorprendente similitud con la escritura de Schubert en *Lieder* estróficos de carácter contemplativo e inspiración popular y que el propio Mendelssohn asimiló en el *Lieblingsplätzchen* Op. 99 Nº 3 (1830, sobre texto de Fr. Robert que parafrasea otro poema

[670] Transcripción en Finale del Autor.

tomado de la colección de origen popular "*Des Knaben Wunderhorn*") y que presenta así mismo por su escritura, una simpleza eufónica de inspiración coral.

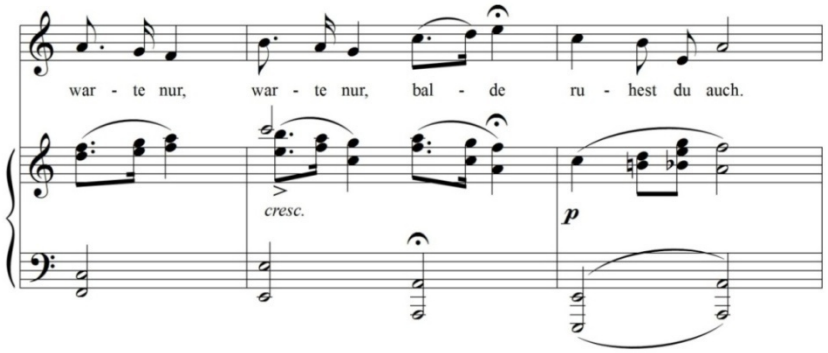


Ejemplo 521: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 30 Nº 3[671]



Ejemplo 522: Mendelssohn, *Lieblingsplätzchen* Op. 99 N° 3[672]

Podemos concluir, entonces, que Mendelssohn captura la típica sonoridad coral que aparece en obras tanto de Weber – como en el ciclo *Lira y espada* Op.42 , del *Lied* estrófico de Schubert o del mundo del *Volkslied* coral: en ellos, elementos populares y religiosos podían aprecer unidos:



Ejemplo 523: Schubert, *Wanderers Nachtlied* Op. 93 N° 3[673]
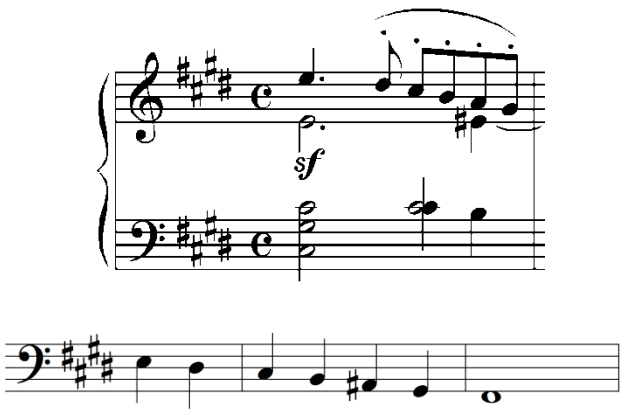
[671]Transcripción en Finale del Autor.
[672] Transcripción en Finale del Autor.
[673] Transcripción en Finale del Autor.

Compactada, idealizada, en una pieza brevísima, formalmente de las más breves de la colección, los e fectos revelan más bien la idealización de estos estilos que su plasmación.

La estructura, como dijimos, es simplísima: un preludio y postludio similares que evocan con sus arpegios ascendentes la sonoridad de arpas o al laud de cacería –topos presentes en la literatura romántica como atestigua la poesia de *Die schöne Müllerin* de Müller- y luego la sonoridad de cacería propuesta por la compacta escritura en el registro central y grave que se mantiene durante toda la pieza. La indicación *adagio non troppo* es también expresiva de un movimiento lento donde el ritmo de una marcha lenta, que asume una solemnidad que Méretrier compara con el *Adagio* de la Sinfonía Escocesa de 1842 pero que también se encuentra en obras corales contemporaneas como el Salmo *Non nobis* Op.31 y el Responsorium et Hymnus *Adspice Domine* Op.121 de 1833.

Cabe aquí una reflexión sobre la idea de Schumann, quien expresa: "una pequeña canción en estrofas con una sentencia que parece una escena familiar de La Fontaine; aún así es vino bueno, genuino, si bien no es el más fuerte o el más raro" esto es aplicable a la melodía general, pero, que sin embrago, está firmemente elaborada sobre los mismos intervalos y gestos siendo toda esta simpleza sostenida desde lo estructural por principios compositivos enraizados en la tradición motívica.

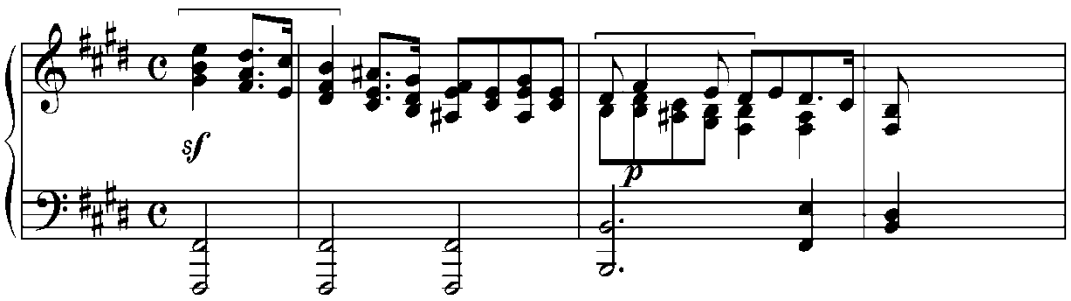
Así en el devenir, la línea de bajos en octavas de la sección central, deriva por proceimiento de aumentación contrapuntística de la idea melódica del consecuente del sector inicial:



Ejemplo 524: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 30 N° 3[674]

[674] Transcripción en Finale del Autor.

El mismo luego hace surgir en la voz superior una idea relacionada ahora con este descenso más el ritmo de marcha lenta relacionado al comienzo:



Ejemplo 525: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 30 N° 3[675]

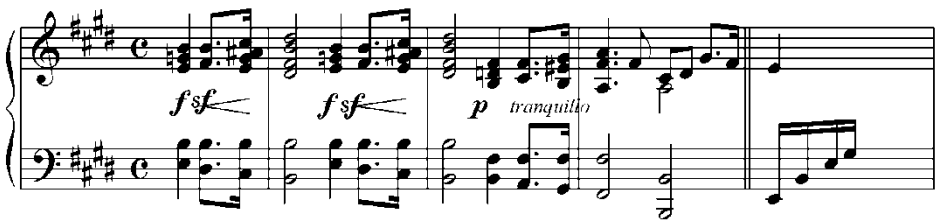
Como gesto armónico, notemos cómo en el refrán -compás 5 y compás 22 análogamente-, hace uso caracteristico del intercambio modal, el cual se torna fuertemente expresivo en la última estrofa (y las notas culminantes son exactamente las que se utiliza la voz de tenor en el coro masculino para dar expresión; una sabia interpretación de esta joya no debe dejar de tener en cuenta la gran emotividad resultante de este tipo de detalle)
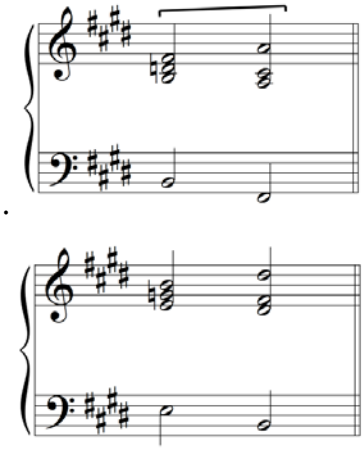


Gráfico 54: Gráfico armónico
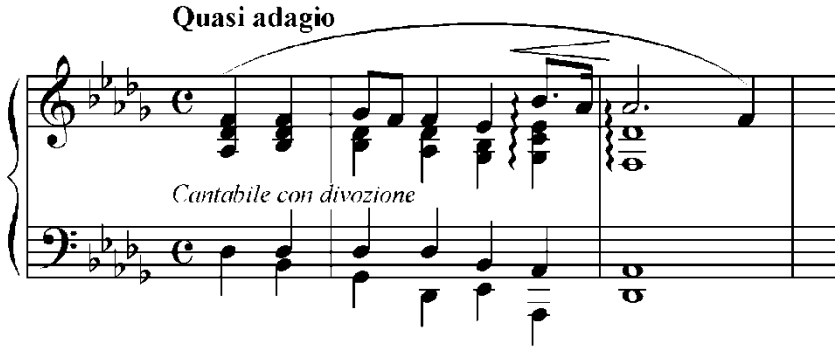
[675] Transcripción en Finale del Autor.

Así los enlaces pierden cierta funcionalidad tonal y es la sonoridad la que impreiona como expresión característica del conjunto anttes del cierre (*tranquillo*) y la reaparición de los arpegios a manera de postludio:



Ejemplo 526: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 30 N° 3[676]

Los *forte* y *sforzato* con el que Mendelssohn enfatiza estos enlaces citados, en el final confieren un momento heroico o místico al discurso y si lo cpomparamos con los *Lieder* corales para voces masculinas del autor o piezas corales sacras como el *Responsorium et HymnusO*p.121 de 1833 donde estos sentimientos están explorados notaremos más de una coincidencia. Tambien el aria para barítono del salmo *Non Nobis Domine* Op.31 compuesto en Roma en 1830 presenta la misma disposición de ritmo y direccionalidad armónico melódica.N uevamente los autores pianísticos tomaron la idea de Mendelssohn inmediatamente dentro de sus lenguajes como inspiradoras de manera clara. Las seis *Consolaciones* de Liszt, verdadero cuaderno de Romanzas sin palabras, dan testimonio de ello.



Ejemplo 527: Liszt, *Consolaciones*- N° 4[677]
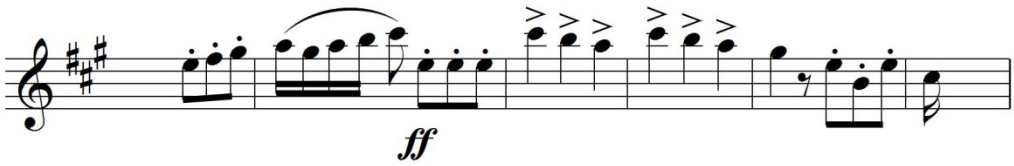
[676] Transcripción en Finale del Autor.
[677] Transcripción en Finale del Autor.

Asi, las alusiones a cierta cercanía espiritual parece haber sido comprendida por los contemporáneos de Mendlesson; nosotros sugerimos que cierta unidad de pensamiento con la fuente de inspiración del viaje a Italia, presente en todo el cuaderno Op, 30 se nos ofrece una vez más como posible

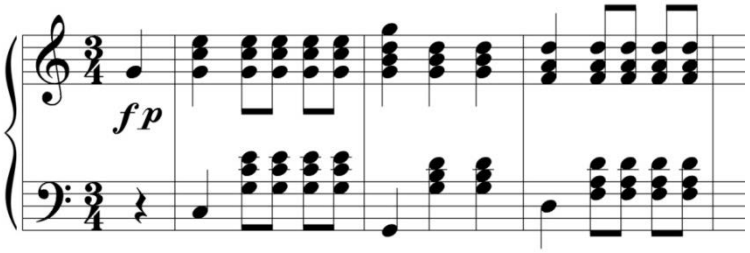
6.2.1.4.- *Romanza sin palabras en Si menor Op. 30 Nº 4*

Es la más elaborada de este ciclo. Schumann percibe esto y dice: "La encuentro amabilísima pero un poco triste y cerrada en sí misma, aunque en el fondo exhala esperanza y patria" y luego destaca las notables diferencias que se encuentran entre la edición alemana y las ediciones francesa e inglesa; aunque él sospecha que estas variantes no serían de Mendelssohn; en realidad sí lo eran, y fueron incorporadas en una revisión posterior que el autor hiciera para la edición que se usa actualmente.

Esta pieza, marcada *agitato e con fuoco* en 3/8 es claramente una pieza fantástica de textura de acordes repetidos y melodía en la voz superior. El ritmo –casi una danza española, reminiscencia de algunas danzas weberianas o de ritmos que Weber utilizó, por ejemplo, en la música incidental para la obra de Cervantes "Precisosa" (1820) y sobre la marcha de la cual Mendelssohn compuso en colaboración con Moscheles unas variaciones para dos pianos. Este ritmo "característico" a la española, era muy frecuente en la época de Mendelssohn: lo demuestran además de la obra mencionada, el *Bolero* Op.19 de Chopin, el *Impromptu* en Fa menor y los *Valses Nobles* Op.77 de Schubert, la *Rapsodia española* de Liszt, el *Fandango* de Schumann que luego formaría parte de la Sonata Op.11 y un largo etc., obras que comenzaban a preparar el camino para la aparición del elemento epañol como exotismo y luego como nacionalista. En el caso de Mendelssohn la ópera sobre el Quijote cervantino, de 1825, claramente relacionada con Weber desde el plano estético, *Las bodas de Camacho,* presenta en sus ballets intentos de estas adaptaciones. La Romanza Op.30 N°4 y la relación de esta romanza con el Fandango de la ópera juvenil ilustra la idea romántica de la idealiación de la danza española:
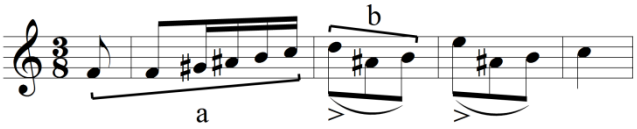


Ejemplo 528: Mendelssohn. *Las bodas de Camacho* (Fandango)[678]



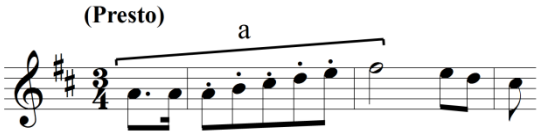
Ejemplo 529: Schubert, Valses nobles Op. 77[679]

Así un nuevo elemento de acercamiento a topos meridionales del corpus européo cobra significado dentro de este Op. 30.

Este elemnto rítmico más bien enfatiza la bizarría y energía de una pieza de carácter *scherzante*; en este aspecto Felix la tomaria de modelo para el Finale (*Presto scherzando*) del Concierto Op.40



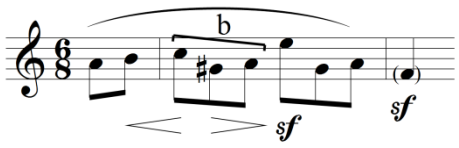
Ejemplo 530: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 30 N° 4 [680]



Ejemplo 531: Mendelssohn, Concierto para piano y orquesta Op. 40[681]

[678] Transcripción en Finale del Autor.
[679] Transcripción en Finale del Autor.
[680] Transcripción en Finale del Autor.
[681] Transcripción en Finale del Autor.

Por otra parte la interválica: escala ascendente *staccato* sobre la armonía de dominante,el intervalo de tritono y el de quinta disminuída confiere un clima áspero al discurso y ese sentido de agitación se corrobora con la similitud que encontramos en el uso de ese tipo de saltos angulosos en el *Intermezzo* del *Sueño de una noche de Vera*no que describe la desesperación de Hermia buscando a Lisandro:



Ejemplo 532: Mendelssohn, *Sueño de una noche de verano* (Intermezzo)[682]

El siguiente sector, presenta amplios diseños descendentes alternados con notas largas tenidas sobre la batería de acordes repetidos; aquí esta actúa como segunda idea de una forma sonata, pero donde la armonñia es sumamente inestable: en el momento en que aparece la modulación a Re mayor y ésta parece afirmarse un brusco enlace a Do mayor, conduce al cierre de la exposición en Sol mayor.

Tenemos entonces una primera sección, basada en una estructura en tres tonalidades: Si menor – Re mayor – Sol mayor en la cual el sector de Sol mayor es un sector de cierre absolutamente sorpresivo ya que la misma figura cadencial se había presentado con una estructura melódica similar dentro de Re mayor, iniciándose de igual modo pero culminando en Sol mayor de forma absolutamente inesperada en el compás 31, desde Do mayor como enlace plagal hacia Sol. Es muy notable cómo Mendelssohn a partir del compás 24 marca a este sector con la indicación *con forza*, y empieza a diseccionar la figura de tercera y cuarta, desmembrándola desde el motivo inicial, para enfatizar esta cadencia.

Esta estructura se presenta en la reexposición algo acortada pero cuya estructura tonal se presenta similar aunque la sección final, indicada análogamente *con forza*, lírica, apasionada, de notas largas, ahora aparece en Sol mayor y su resolución sorpresiva en Do.La idea indicada *con forza*, lírica, apasionada, de notas largas, ahora aparece en Sol mayor y su resolución sorpresiva en Do.

[682] Transcripción en Finale del Autor.

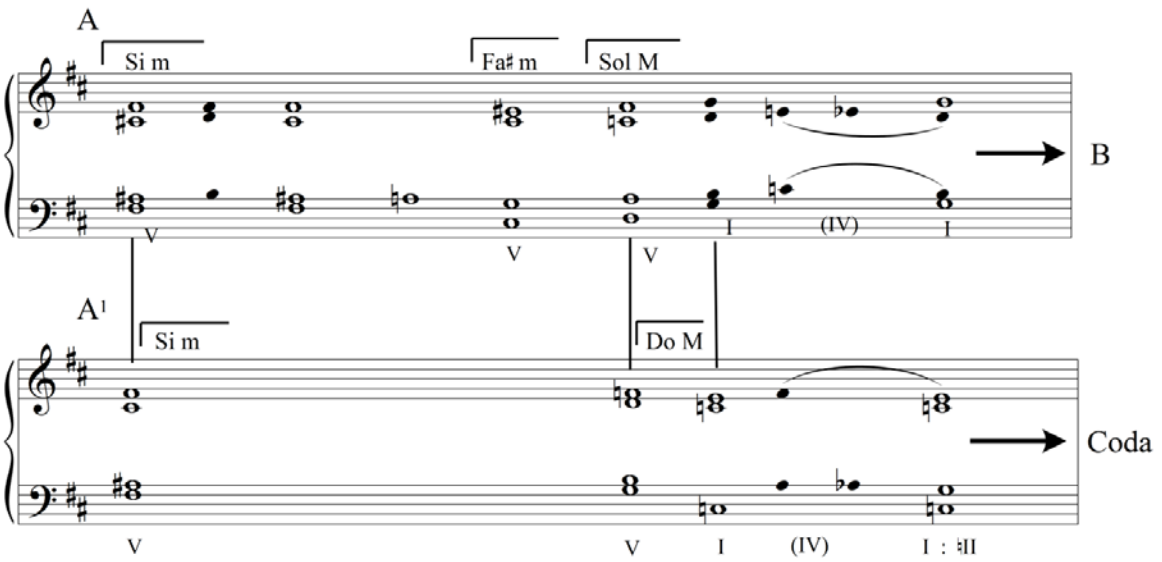


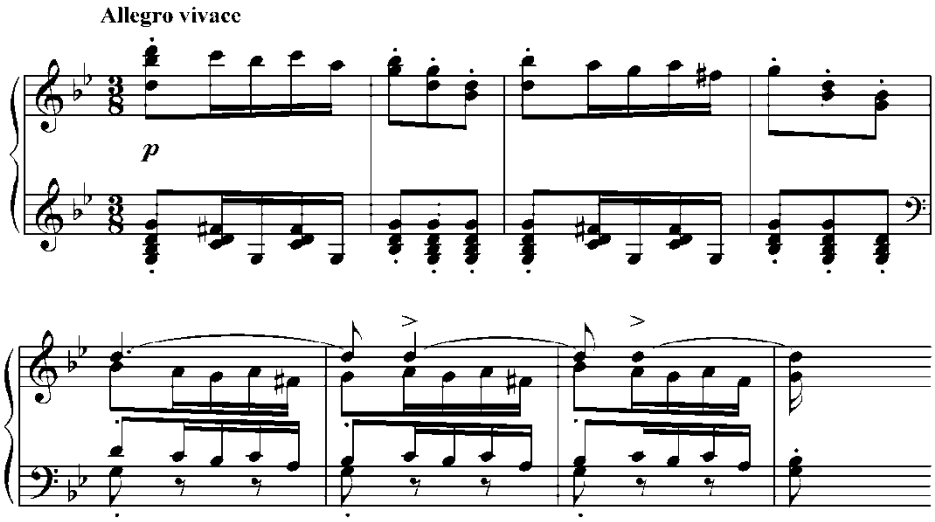
Gráfico 55: Plan tonal del los sectores A y A´

Toda esta primera sección conduce hacia una especie de desarrollo, con lo cual esta pieza se asocia con la quinta pieza de la colección, a una forma sonata breve llevada a pieza de carácter. El desarrollo se basa justamente en estos intervalos de cuarta y de tercera y a superposiciones de estos intervalos con el primer motivo de danza que animaba la sección en Si menor de la obra. Las superposiciones sobre la rítmica constante de corcheas de acordes repetidos, constituyen un elemento típico de los desarrollos mendelssohnianos de obras camarísticas o sinfónicas. Este desarrollo muestra también el nuevo método de analogía interválica que Mendelssohn hace: los mismos intervalos son rearmonizados o mutados para hacer una modulación directa en un espacio de tiempo rápido y luego se va deteniendo en acordes de dominante.

Así se va desarrollando por las tonalidades de La mayor, Si mayor, Do mayor, La menor, y luego una serie de progresiones que llevan a la dominante, Fa sostenido mayor, donde se elabora un amplio canon estricto que expande dicha dominante para la reexposición de la melodía inicial, que justamente estaba posada sobre esta armonía. De allí pasmos a una amplia *coda* de corte fantástico, inclusive sinfónico, con una serie de alternancias de tónica y dominante realmente beethovenianas y un epílogo absolutamente orquestal, casi un estudio de notas repetidas, con la cita del *incipit* de la pieza, a la manera de la *Romanza sin palabras* Nº 1 de esta serie, sobre acordes *pizzicatto* y la nota del tercer grado, el Re, que se mantiene como nota final. Curiosamente, esta nota es la nota común de

las tres tonalidades fundamentales planteadas en la obra: Si menor, Re y Sol mayor. Esto se aplica perfectamente al trabajo de Mendelssohn sobre la tercera y sus implicancias tonales desarrolladas de aquí en adelante por él y por sus sucesores.

Digamos también que esta pieza anticipa, en su rítmica de danza, anticipa a la figura que utilizará Mendelssohn en el scherzo de *Sueño de una noche de verano*(aunque aquí la melódica será en sentido descendente) y además también presenta otra analogía que es el episodio canónico, también presente en dicho *scherzo*.



Ejemplo 533: Mendelssohn, *Sueño de una noche de verano* (Scherzo)[683]

Por supuesto que en cuanto al carácter esta pieza es absolutamente distinta, apareciendo, como se ha dicho, apasionada y ya por sus ambigüedades tonales incluso la amabilidad a la que se refiere Schumann no la entendemos demasiado. Creemos que al contrario la pieza tiene aspectos inusualmente disjuntivos en cuanto al discurso, y la ejecución debe justamente destacar estos mismos, acentuando, como Mendelssohn marca, los sectores de cierre de la sección inicial y su reexposición con gran fuerza y potencia.
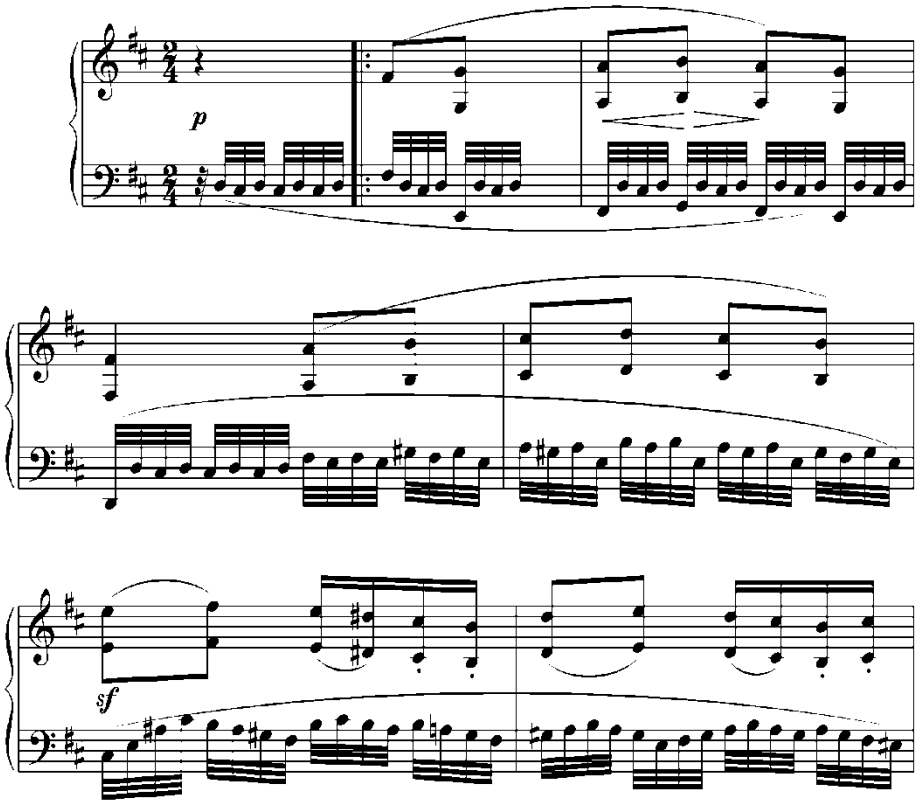
6.2.1.5.- *Romanza sin palabras en Re mayor Op. 30 Nº 5*

Volviendo a Schumnn, sí es más acertada la opinión cuando se refiere a que "tiene algo de indeciso en el carácter y en la forma, y en el ritmo. El efecto total resulta por eso

[683] Transcripción en Finale del Autor.
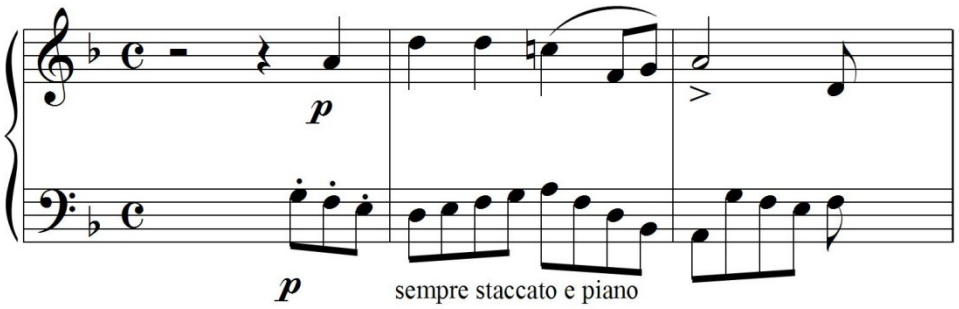
bastante indeciso". Creemos que Schumann se refiere al carácter general, ya que su forma es admirable, una bellísima estructura de una lógica típicamente mendelssohniana; ahora sí, en cuanto a su escritura en general, la pieza es ambigua.

En primer lugar, si es una *Romanza sin palabras* o es un estudio para las semicorcheas de la mano izquierda, es algo a discutir. Presenta la leyenda *el basso sempre piano e leggerissimo* y la indicción *Andante grazioso*. El inicio de la melodía es simplemente el intervalo de tercera rellenado por grado conjunto diatónico ascendente y descendente, lo cual le da unidad con respecto a todas las *Romnzas* del ciclo. El contrapunto a dos voces que el compositor plantea hasta el compás 9, en que comienza la modulación a La mayor, nos retrotrae a otras obras de Mendelssohn, por ejemplo, el contemporáneo *Andante* de la Sinfonía Italiana (esta *Romanza* está fechada en diciembre de de 1833)
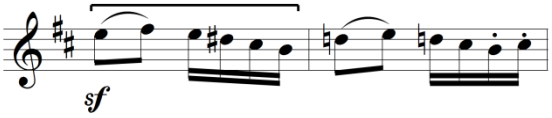


Ejemplo 534: Mendelssohn: Romanza sin palabras Op. 30 N°5[684]

[684] Transcripción en Finale del Autor.
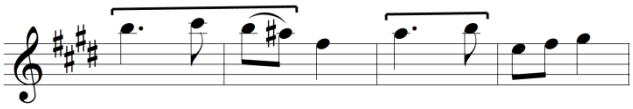


Ejemplo 535: Mendelssohn, Sinfonía Italiana Op. 90 (Andante)[685]

La melodía de notas ligadas en octavas en la mano derecha nuevamente nos retrotrae a Schubert. Notemos en el compás 5 y 6 la gran similitud con el sector B del *Andante quasi allegretto* de la Sonata Op. Póst. 164 del compositor vienés



Ejemplo 536: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 30 N° 5[686]
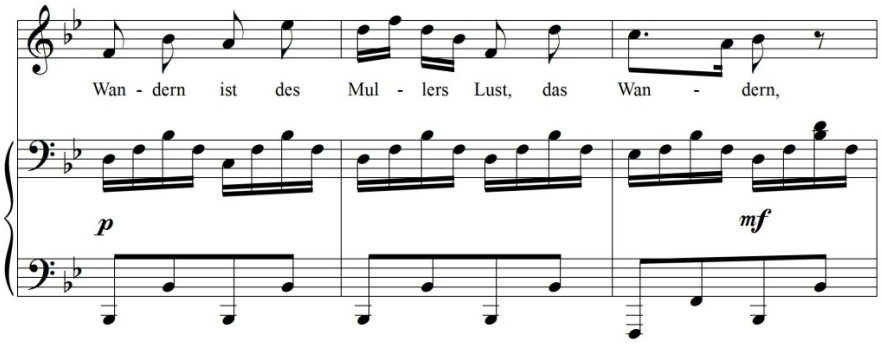


Ejemplo 537: Schubert, Sonata en La menor Op. 164[687]

¿Mendelssohn conocería esta obra? Es absolutamente improbable ya que fue publicada mucho mas tarde. Pero la analogía podía surgir, en cuanto a la seccionalidad, de fragmentos similares de Schubert que Mendelssohn sin duda tenía que conocer (hablamos de los Lieder del ciclo *La bella molinera* Op. 25 publicado a partir de 1824 y que gozaba, ya para ese momento, de una enorme popularidad). Si comparamos, por ejemplo, estos dos compases con los siguientes dos compases de *Der Wanderer* (primer número de *La bella molinera*) encontraríamos más de una coincidencia; incluso la melódica en octavas es un

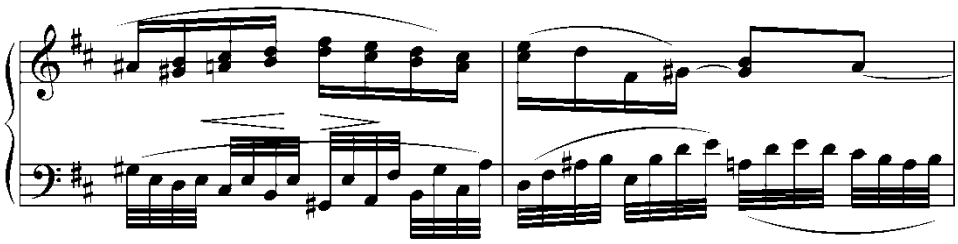
[685] Transcripción en Finale del Autor
[686] Transcripción en Finale del Autor.
[687] Transcripción en Finale del Autor.

rasgo que Schubert trabajó en muchas de sus obras para piano y de sus acompañamientos pianísticos para los *Lieder* de este ciclo.

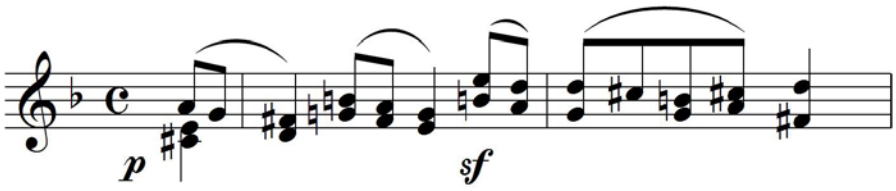


Ejemplo 538: Schubert, *Das Wanderer* Op. 25 N° 1[688]

La frase de cierre del sector A agrega el reasgo de melodía en terceras sobre el movimiento continuo que también por su criterio contrapuntístico se relaciona con la primera pieza de este cuaderno en el sector análogo, y con la instrumentación del sector B del *Andante* de la sinfonía mencionada:



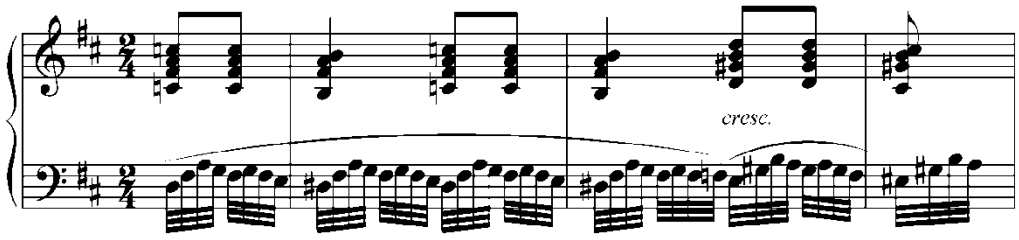
Ejemplo 539: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 30 N° 5[689]



Ejemplo 540: Mendelssohn, Sinfonía Italiana Op. 90 (Andante)[690]

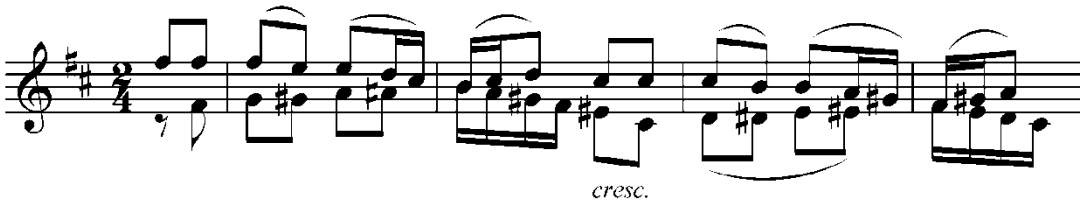
[688] Transcripción en Finale del Autor.
[689] Transcripción en Finale del Autor.
[690] Transcripción en Finale del Autor.

También es similar la sección B con la sección de desarrollo del mismo movimiento citado de dicha sinfonía; las armonías, repetidas de a dos y en forma oscilante e indecisa, tienen mucho son idénticas en ambas obras así como la textura análoga. En ambos casos los enlaces de interdominantes sugieren la idea de inquietud marcada por Schumann en su reseña:



Ejemplo 541: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 30 N° 5[691]

El contrapunto a dos voces sobre la filigrana de fusas en la mano izquierda es muy similar a los que se producen en dicha sinfonía.

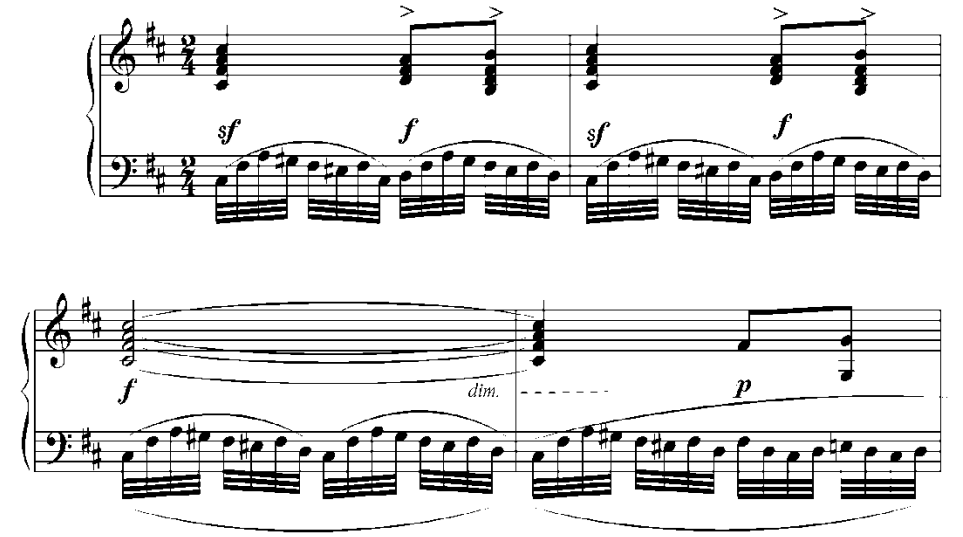


Ejemplo 542: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 30 N° 5[692]

Otro sugestivo rasgo de "indecisión y ambigüedad" es la conclusión de todo el segmento en Fa sostenido menor sobre la posición de segunda inversión y sobre la misma, la reexposición directa de la melodía, lo cual ejemplifica también la capacidad de transposición de las figuras melódicas y armónicas que Mendelssohn trabaja a partir de la tercera.
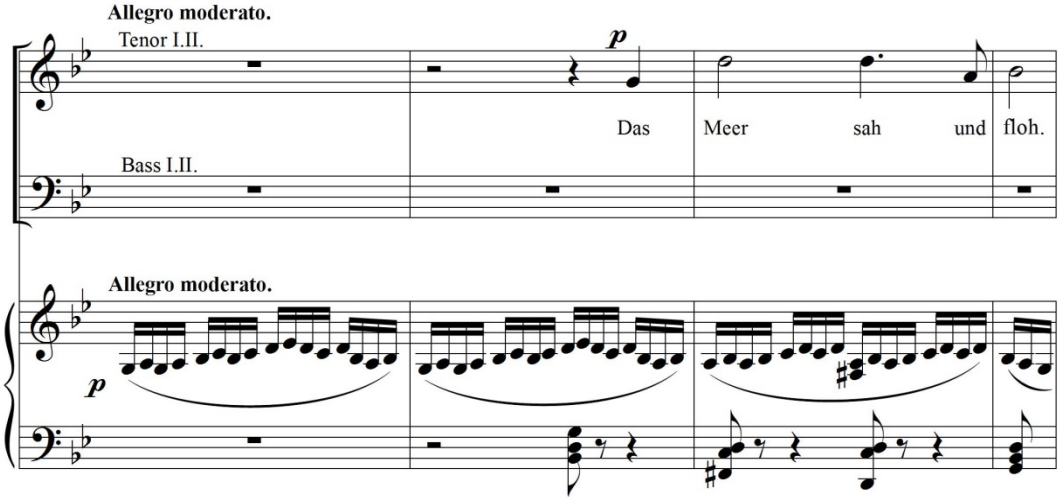
La reexposición sobreviene directamente desde esta tonalidad de Fa sostenido menor como en la Op.21 del autor. Eso crea desde lo formal el aspecto "difuso" marcado por Schumann, pero que constituye una firma compositiva del autor:

[691] Transcripción en Finale del Autor.
[692] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 543: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 30 N° 5[693]

Arriesgándonos un poco más, uniendo a Schubert y a Mendelssohn, las semicorcheas de la mano izquierda son mucho más que un contrapunto. Para Mendelssohn siempre estos movimientos simbolizarán el agua: los movimientos acuáticos; muy similar, por ejemplo, en la puesta en música del Salmo 114 que Mendelssohn realizará en 1839, en el segundo número tenemos el siguiente planteo entre el fagot y la melodía coral:



Ejemplo 544: Mendelssohn, Salmo 114 Op. 51[694]

[693] Transcripción en Finale del Autor.
[694] Transcripción en Finale del Autor.

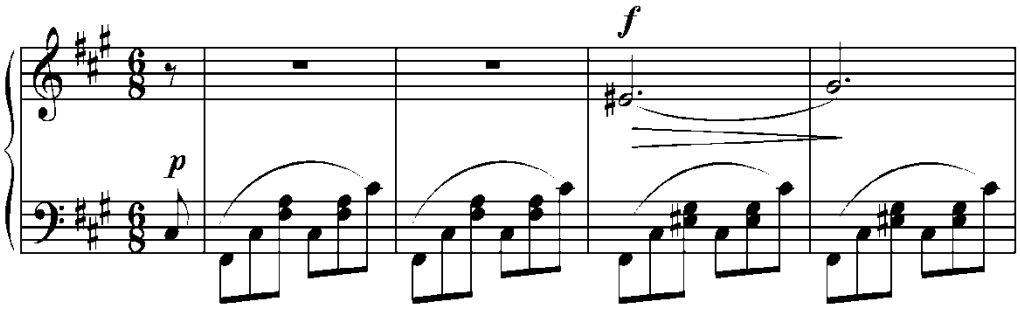
La figura de semicorcheas del fagot no es simplemente una tercera especie sobre notas largas sino que simboliza lo que el texto está expresando: “el mar se abrió...”. La Obertura *Las Hébridas*, en un *tempo* más rápido, también está llena de trabajos similares: el movimiento de semicorcheas sobre notas largas expresando los movimientos del agua. También Schubert, el movimiento constante que plantea en sus propios *Lieder* acuáticos, en este caso, por qué no, el arroyo del ciclo *La bella molinera*, también había trabajado el tópico y como vimos, la fantasía Op.16 N°3 de Mendelssohn transpola explícitamente este topos al piano.

En este sentido, la *Romanza* Op. 30 Nº 5 posee a nuestro parecer una riqueza expresiva-interpretativa inusitada, que se aclara todavía más en los dos sectores codales; el de la primera sección, donde terceras expresivas a la manera de los dos clarinetes que tantas veces aparecen juntos en *Las Hébridas*, se sobreponen a las semifusas y en la figura final de la pieza, donde el intercambio modal permite una ampliación de la tónica, maravillosamente expresiva, y lentamente va independizando el carácter melódico de las fusas que terminan, desde el compás 44 al 46, en un ascenso paulatino de gran delicadeza que se extingue en un *pianissimo* a la manera de una surgiente que desaparece. No olvidemos que esta idea Mendelssohn también la había trabajado en una pieza para piano que resulta antecesora de ésta: la *Fantasia o caprice* Op. 16 Nº 3, llamada por su autor “El arroyo”. Así encontramos una unión directa con la sexta pieza.

6.2.1.6.- *Romanza sin palabras en Fa sostenido menor Op. 30 Nº 6 (“Barcarola veneciana”)*
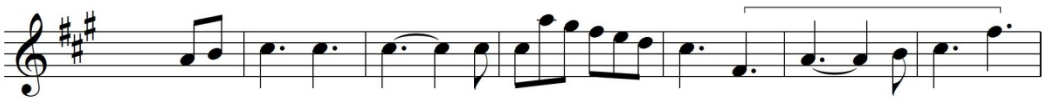
Es la segunda barcarola que Mendelssohn escribe para piano. Con todas las similitudes que podemos encontrar con la primera, vamos a marcar las diferencias.

En primer lugar, la diferencia melódica; mientras aquella se basa en un movimiento descendente del gesto, ésta utiliza el movimiento ascendente, que acá aparece totalmente desvelado e idéntico al de la sección B de la primera *Romanza* del Op. 30, y derivado de toda la interválica que domina en dicha pieza. El *piano cantabile* del compás 6 está evidenciado incluso con la indicación de articulación melódica que Mendelssohn coloca ante las tres notas



Ejemplo 545: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op´30 N° 6[695]

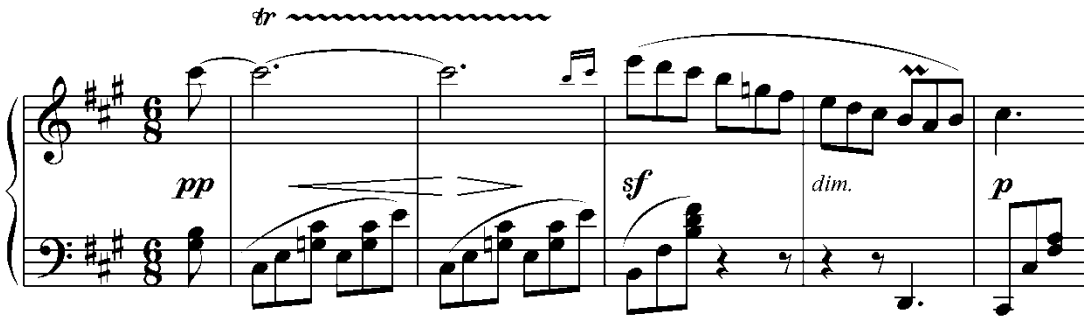
Otra diferencia notable es la disposición netamente chopiniana del acompañamiento. Aquí Mendelssohn utiliza bajos profundos y movimiento ascendente en la arpegiación, característico de los Nocturnos de Chopin. Incluso la pulsación de la tercera Fa sostenido-La de forma obsesiva y sus análogas desde el primer compás sugieren una delicada pulsación ternaria dentro del ritmo de seis octavos.Pero más aún que este detalle es la distancia que hay entre la derecha y la izquierda: un hueco más importante que permite mayor resonancia aunque un sonido más delicado y mórbido. Un sonido que destaca Schumann en su crítica de la *Barcarola veneciana*. Tambien la melodía está dispuesta a la manera de la apropiación del *bel canto* italiano de Chopin en sus Nocturnos iniciales: linea pura en la mano derecha sin incidencia de la misma en el acompañamiento ni doblajes.



Ejemplo 546: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 30 N° 6[696]

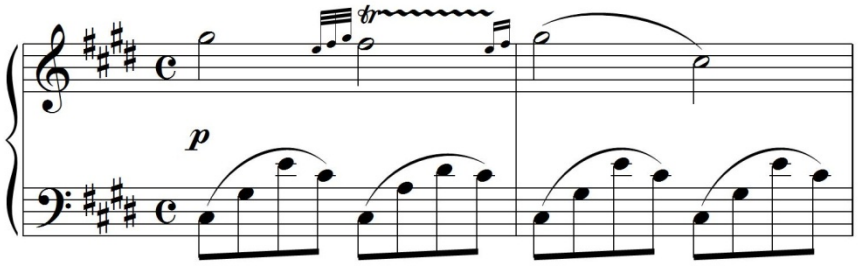
Esto permite la caída de todo el peso del brazo en cada dedo y una diferenciación tímbrica de cada uno de ellos mayor. Esta instrumentación no es carácterística del autor. Incluso el trino (del compás 32 en adelante) y la cadencia casi operística que se desgrana de él, evocan esta presencia de Chopin, la cual aparece nuevamente de forma inquietante en las síncopas en la *coda* (compás 44 en adelante) que se alternan con este trino

[695] Transcripción en Finale del Autor.
[696] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 547: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 30 N° 6[697]

El final de la pieza se va esfumando con una distancia cada vez mayor entre bajos y melodías. Claro está que la simetría de frase y el estiramiento del segundo miembro de la misma son típicamente mendelssohnianos, pero no queremos dejar pasar el detalle de que la cercanía con Chopin en estos años en Düsseldorf dejaron su marca en el pianismo mendelssohniano, aunque sea de una forma leve y delicada, sin empañar sus rasgos típicos.

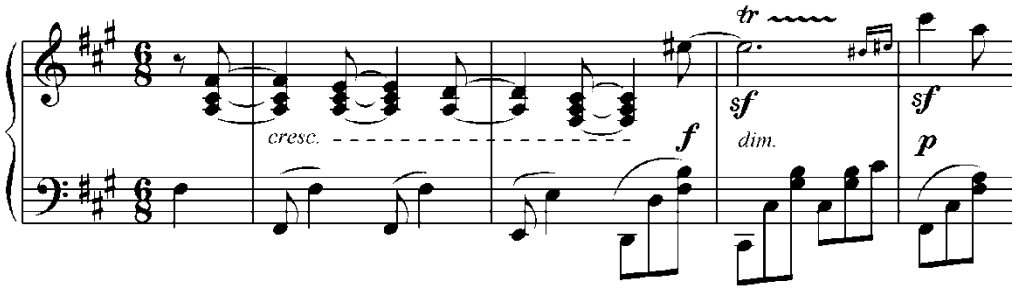


Ejemplo 548: Chopin, Nocturno en Do sostenido menor[698]

Como última idea, veamos también la falsa relación que se produce en la *coda* entre el trino de Mi sostenido y el acorde de La mayor, casi sobrepuestos, si se respeta el pedal original de la obra. Y no dejemos de tener en cuenta cómo Mendelssohn distingue el *Andante sostenuto* de la primera *Romanza sin palabras*, con carácter de despedida fúnebre o de alejamiento oscuro de la góndola de una pieza mucho más romántica y amorosa, en este caso, indicada *Allegretto tranquillo*, marcando una melancolía mucho más dulce que,

[697] Transcripción en Finale del Autor.
[698] Transcripción en Finale del Autor.

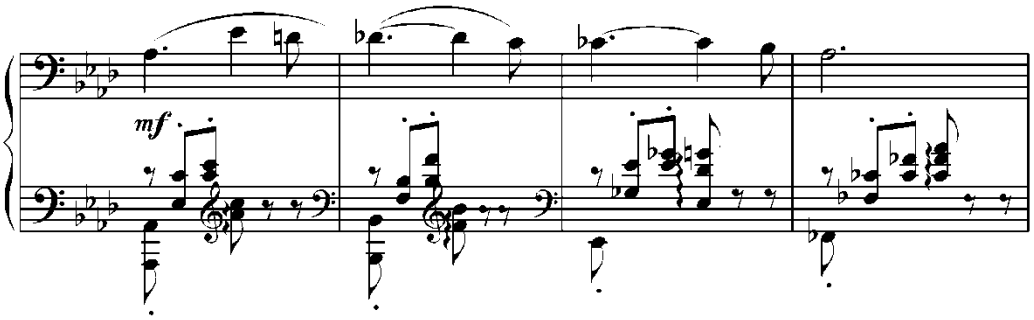
cuanto alcanza el *fortissimo*, en la dominante del compás 29, lo hace de una forma más pasional que trágica.



Ejemplo 549: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 30 N° 6[699]

Es notable cómo desde la interpretación, una lectura atenta de la conducción descendente de la línea media de acompañamiento (desde Fa sostenido a La) es lógica con la indicación *crescendo*, más que la entrada del trino en sí.

Wagner ha encontrado (de forma despectiva) un italianismo claro en esta pieza; tomando su idea en otra perspectiva la corroboramos y notamos que la coherencia expreiva de este ciclo Op.30 está suficientemente cargado de elementos referenciales a topografías relacionadas con imágenes diversas del mundo de Italia, en lo musical o paisajístico coincidentes con el período del viaje a Italia del autor y con otras obras surgidas en la épocas.



Ejemplo 550: Wagner, *Tannhauser*, Aria de Wolfram, 1846[700]

Volviendo a Mendelssohn, remarcamos que todos estos elementos están asimilados con tal sutileza que se funden dentro de su lenguaje con absoluta naturalidad y sólo en la

[699] Transcripción en Finale del Autor.
[700] Transcripción en Finale del Autor.

Barcarola emergen de manera dominante: en este caso la última pieza parcería una especie de revelación de un secreto hilo conductor del Cuaderno Op.30 de índole espiritual, más allá de los consignados nexos motívicos.

6.2.2.- Seis Romanzas sin palabras, tercer cuaderno, Op.38

Mendelssohn arregló este cuaderno durante su viaje de bodas por la Selva Negra con Cécile. Cuatro de las piezas fueron compuestas antes de este viaje, perteneciendo todavía al mundo de Düsseldorf y compuestas seguramente para el salón de Voringer. Dos piezas eran nuevas, si bien no están datadas. La publicación del cuaderno por Simrock data de abril de 1837. El álbum fue dedicado precisamente a otra hija de Otto von Voringer, Rosa, y se sabe que tres de las piezas fueron regalos para mujeres: la Nº 2 en Do menor, del 26 de marzo de 1835, dedicada a la soprano Henriette Grabau, la Nº 3, de el 2 de enero de 1835, dedicada a Clara Wieck, compuesta junto con la futura Op. 53 Nº 2, también dedicada a Clara Wieck, y la Nº 6, el famoso *duetto*, compuesto para el álbum de Cécile en la época del noviazgo. Para Méretrier, este tercer cuaderno refleja la felicidad conyugal de Mendelssohn en este período de luna de miel y agrega: "las melodías son frescas, plenas de ingenuidad y gracia". Todd tienen comentarios similares ahondando sobre el asunto.

La relación con el mundo femenino es enfatizada por este álbum tanto por las dedicatorias individuales de las piezas como por la dedicatoria general a Rosa von Voringer. Con respecto a Henriette Grabau, queremos decir que fue una de las sopranos predilectas de Mendelssohn en esta época y, durante su primera etapa en Leipzig, se destacó por el trabajo juntos en le ejecución de *Lieder* schubertianos, como detalla Todd.

La colección de seis Romanzas Op. 38 es una de las más compactas de todas las de *Romanzas sin palabras*. Inclusive están unidas tonalmente más que en lo interválico. Como hemos visto en los dos cuadernos precedentes, Mendelssohn trabajaba células similares en sus seis piezas; aquí este trabajo no es evidente, pero sí la unión tonal, que transcurre desde Mi bemol mayor (primera pieza) a La bemol mayor (última pieza), manejándose en cuatro de las piezas en tonalidades con bemoles y las dos centrales con sostenidos, enfatizando los

respectivos grados napolitanos: Mi mayor con respecto a Mi bemol mayor y La mayor con respecto a La bemol mayor.

También se advierte que la dependencia del modelo liederístico tiende a a la estilización: concretamente la melodía, rímo y escritura evoca al mundo del *Lied* pero las referncias modelos de *Lieder* específicos son más difusas. Son ya melodías instrumentales. En tal aspecto, este cuaderno presenta una característica muy interesante desde el punto de vista de unidad, además del campo tonal: Mendelssohn trabaja a conciencia en todas las piezas una reducción cada vez más sistemática del material interválico con el que trabaja, dando sus mejores resultados en las piezas Nº 1 o Nº 5, trabajando la extrapolación de una secuencia interválica a varias tonalidades e incluso a diversas acentuaciones rítmicas, que le da una sutil diferencia con los dos cuadernos previos, como analizaremos de aquí en adelante.

Desde el punto de vista de o motívico la relación es menos estrecha con respecto al lo observado en los dos previos cuadernos; esto colocado en contexto en el corpus total de la obra mendelssohniana tiene lógica: después de las obras de la primer madurez, donde la exploración del procedimiento cíclico es un rasgo común del Romanticismo del autor en las obras de gran envergadura (ya desde el Sexteto Op.110 de 1824 y el Concierto para piano N° 1 de 1831) se nota en los años treinta un acrecentamiento de la personalidad expresiva del compositor, pero una lejamiento de los procedimientos cíclicos mas radicales. La Sínfoía Italiana (1833) es una obra clave en este desarrollo; en toda la música de cámara del período mantiene esta tendencia. Las relaciones generadoras entre los movimientos están, pero son menos visiblemente enfatizadas.

En este cuaderno, las notas repetidas pueden ser indicativas de un proceso cíclico velado, como el que ronda mayormente la música de Mendelssohn en la segunda mitad de la década de los 1830:
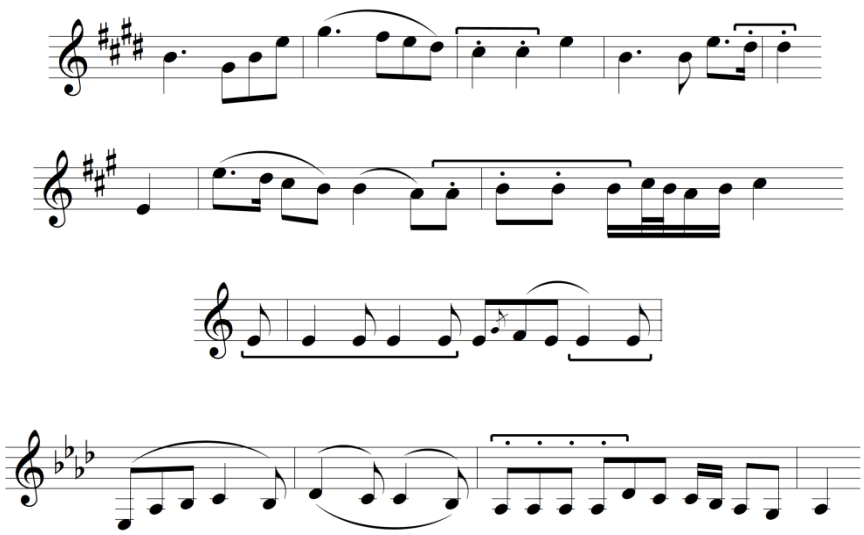
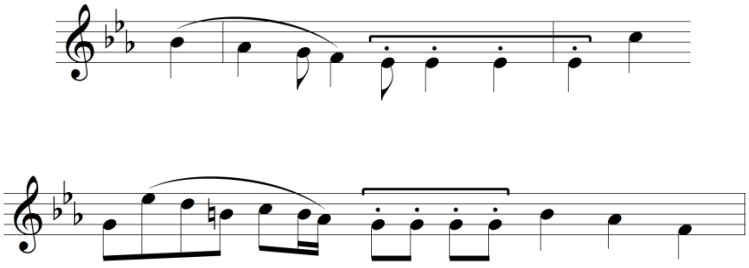




Gráfico 56: Relación entre las Romanzas del Op. 38

El resultado entusiasmó a Schumann que destacó el alto nivel poético de sus piezasy la crítica apareció directamente no como un apartado de las habituales revisiones de obras para piano que realizaba en la época, sino como un artículo independiente llamado: "*Romanzas sin palabras*, tercer cuaderno, Op. 38 de Felix Mendelsson Bartholdy". Schumann se mostró más entusiasmado: "presentamos sin temor este fascículo con un anuncio sin palabras", el cual prepara un comentario que destaca que

> "están entre la pintura y la poesía; tanto que sería fácil agregar a ellas colores o palabras si no fuese porque la música habla suficientemente pos sí misma. Las imágenes que Mendelssohn presenta son claras: un ramo de rosas que florece difunde su perfume; un ojo se eleva en una mirada feliz hacia la luna". [701]
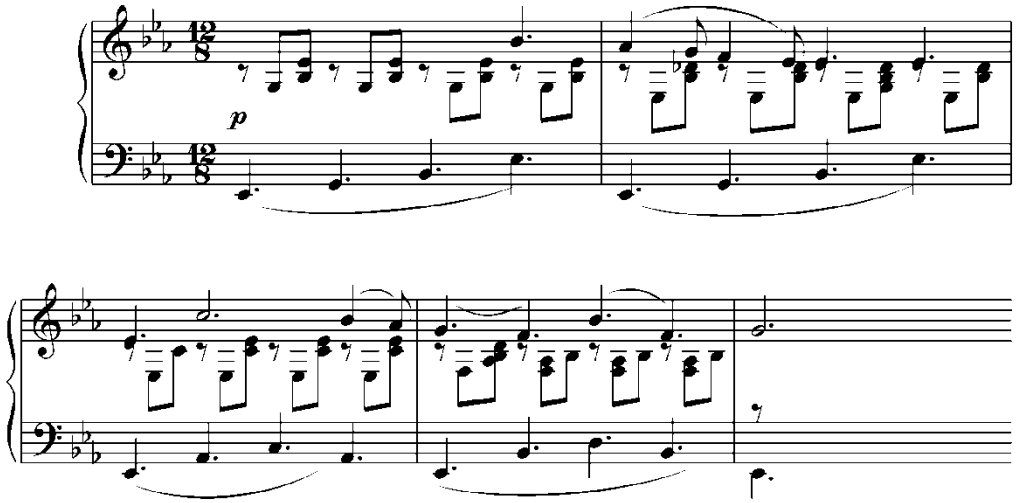
6.2.2.1.- *Romanza sin palabras en Mi bemol mayor Op. 38 Nº 1*

Indicada *con moto*, en el plano de la forma esta primera pieza es una obra ternaria, de estructura y espíritu similares a las primeras piezas del Op. 19 y 30 respectivamente. Una melodía de corcheas y semicorcheas dentro de una rítmica de 12/8 se encabalga en una secuencia de una nota en la mano izquierda y un bicordio en la derecha que actúan de balanceante acompañamiento sobre un bajo melódico. La disposición más densa y más

[701]SCHUMANN, Robert. *Gli scripti critici*, Prefazione de Piero Rattalino Milano: Ricordi, 1991. La traducción pertenece al Autor.

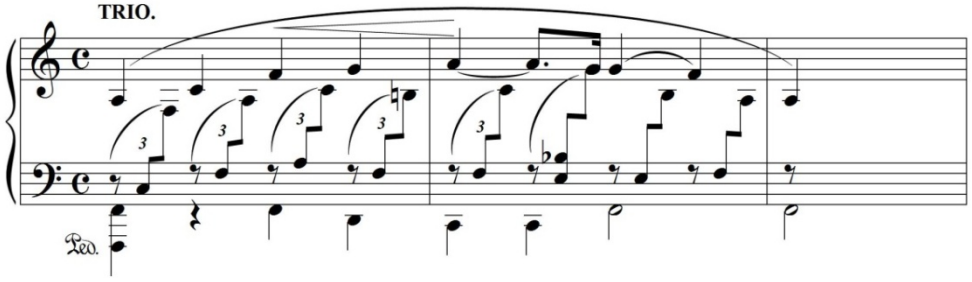
original incluso que en las Romanzas que acabamos de mencionar fue tan favorita de Schumann que de aquí en adelante la utilizó en varias ocasiones (por ejemplo en el Trio de la Noveleta Op. 21 Nº 1); el mismo Mendelssohn volvió a esta disposición en obras tardías, como el final de las Variaciones para piano Op. 83 en Si bemol mayor.

La atmósfera, entonces, resulta más densa al aparecer este bicordio unido a una nota suelta en la mano izquierda, pero el registro del piano también se presenta más cerrado, más densificado que en sus compañeras



.

Ejemplo 551: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 38 N° 1[702]



Ejemplo 552: Schumann, *Noveletten* Op. 21 N° 2[703]

[702] Transcripción en Finale del Autor.
[703] Transcripción en Finale del Autor.

El bucle melódico original, más condensado, plantea el descenso de la escala de Mi bemol mayor, tomada desde el quinto grado y hacia el primero, y armonizada dentro de la sonoridad de tónica con dominante hacia el cuarto.

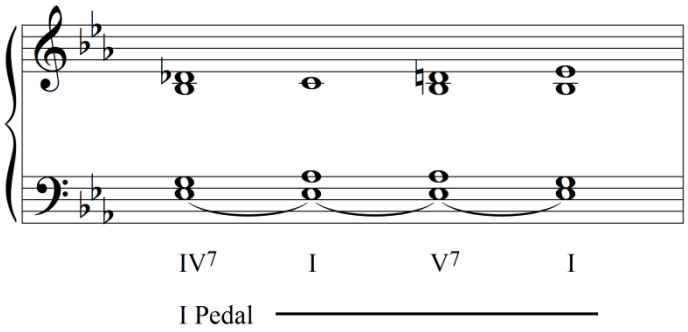
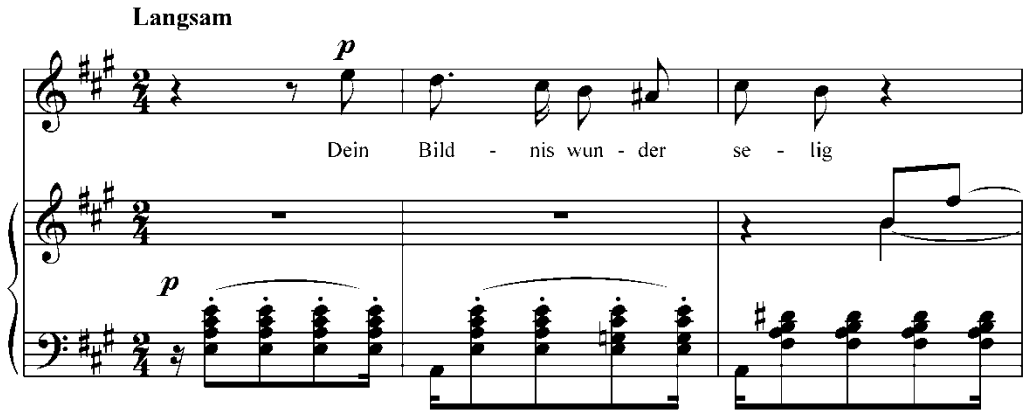


Gráfico 57: Plan tonal

El apoyo en la melodía sobre el cuarto grado melódico directamente nos hace pensar en un Schumann, que tomó esta célula en el *Intermezzo* del *Liederkreis* Op.39 Nº 2,armonizándola de diversa manera pero recordando a "esa antigua melodía–como dice el texto de *Intermezzo*- que siempre me hace acordar a tí" Una comparación entre esta *Romanza sin palabras* y aquella canción "con palabras" de Schumann contribuiría considerablemente a la comprensión de técnicas distintas sobre medios similares que un Schumann o un Mendelssohn pueden realizar.

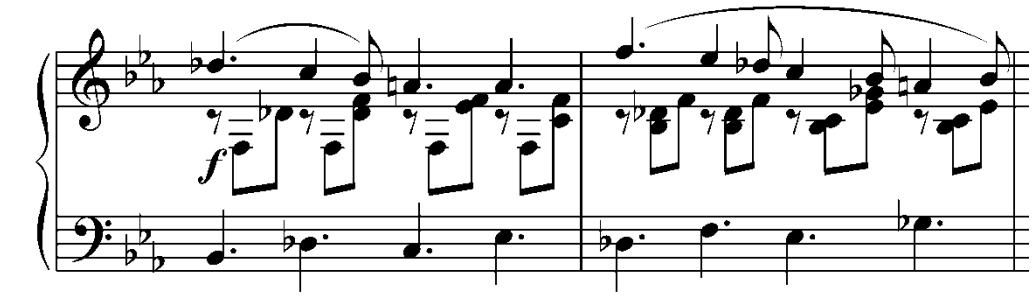


Ejemplo 553: Schumann, *Liederkreis* Op. 39 N° 2[704]
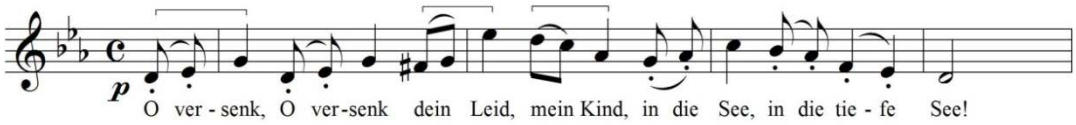
[704] Transcripción en Finale del Autor.

Volviendo a la Romanza de Mendelssohn, podemos agregar que destaca los intervalos de tercera, sexta y el grado conjunto, que le sirven a Mendelssohn para interpretar esta melodía fuera de la tónica en diversas y escalonadas posiciones.

Por otra parte, la disposición rítmica es totalmente distinta en cada una de las apariciones de la interválica, como podemos notar ya a partir de la comparación de los compases 1 y 2 y las mismas notas en los compases 3 y 4. De la misma manera, la transposición de esta idea en los compases 14 y 15 nos demuestra a qué punto Mendelssohn trabajaba este intervalo de grado conjunto que desarrollaba la quinta descendente como opuesto a la sexta ascendente con diversas acentuaciones, dando por resultado un gesto expresivo completamente distinto y manteniendo aún así la unidad temática de la pieza. este trabajo solamente puede ser comprendido en su proyección cuando uno conoce muy bien los aspectos que Brahms trabajó sobre el tratamiento melódico y rítmico de sus frases, influyendo el pensamiento motivico melodico de toda la generación posterior:

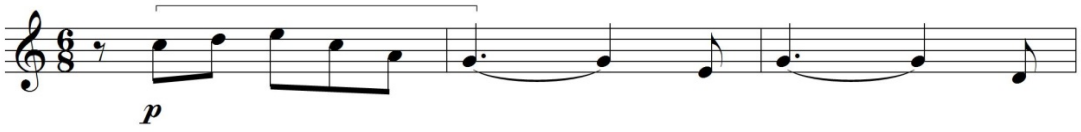


Ejemplo 554: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 38 N° 1[705]



Ejemplo 555: Brahms Op. 3 N° 1[706]

[705] Transcripción en Finale del Autor.
[706] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 556: Gounod, *Fausto*, Aria de Siebel[707]

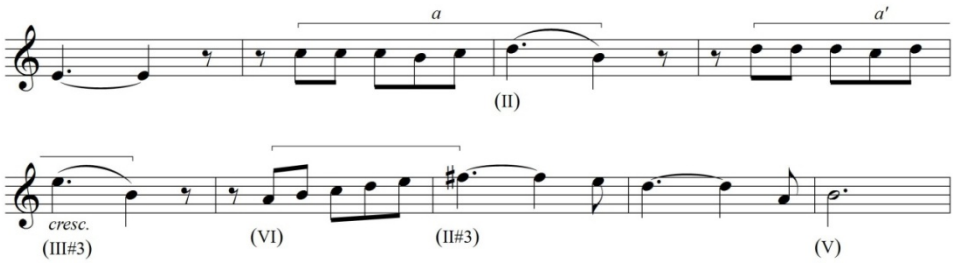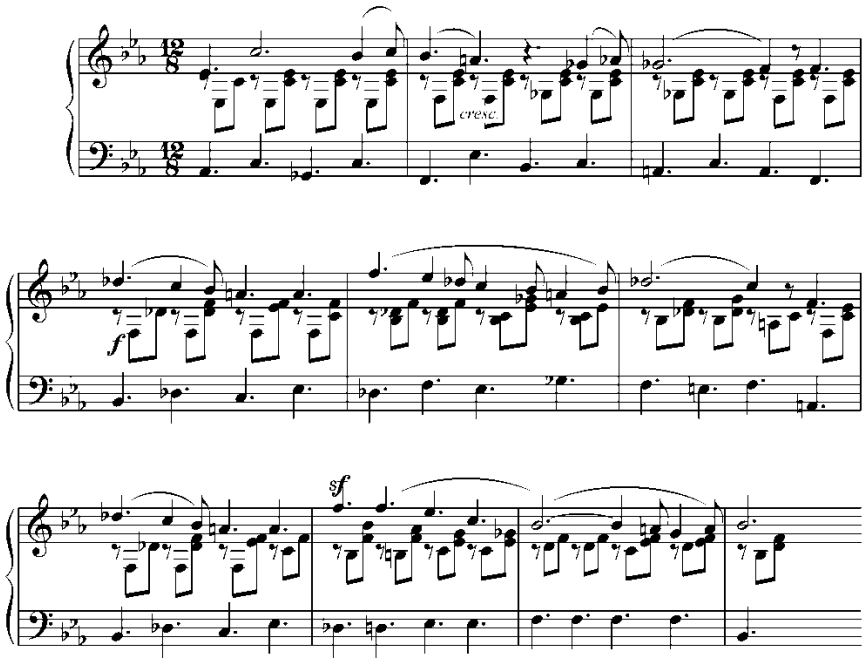


Gráfico 58: Estructura melódica de Gounod, *Fausto*, Aria de Siebel

No menos original es el tratamiento tonal formal de la pieza, mostrando uno de los máximos ejemplos de la verdadera originalidad de la melodía instrumental mendelssohniana. De hecho, la pieza se inicia con un antecedente y consecuente de cuatro compases el cual, cuando se repite, comienza imperceptiblemente por reiteración de motivos similares simétricos y una construcción fraseológica asimétrica, es decir, ampliada, un camino hacia Si bemol menor a partir del compás 11, por intercambio modal. Alcanzado el Si bemol menor, Mendelssohn propone, como hemos visto, nuevamente la célula, con acentuación ahora en la primera nota, sobre un Si bemol menor que repite dos veces y concluye sorpresivamente en Si bemol mayor.

[707] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 557: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 38 N° 1[708]

El intercambio modal que se da en toda esta pieza, mucho más complejo que el que simplemente ocurre entre el mayor y el menor, de probable herencia schubertiana (recordemos que en este momento Mendelssohn tiene la oportunidad de tocar el Trío en Si bemol, Op. 99 de Schubert) le permite dar una gran continuidad en el sector de la presentación de la melodía, una especie de "sin fin" dentro de algo limitado, y una sensación de flexibilidad formal de la melodía que la aleja de todo parámetro previo beethoveniano o schubertiano

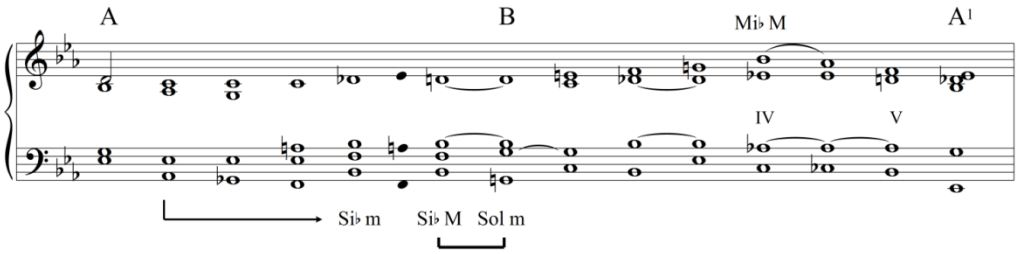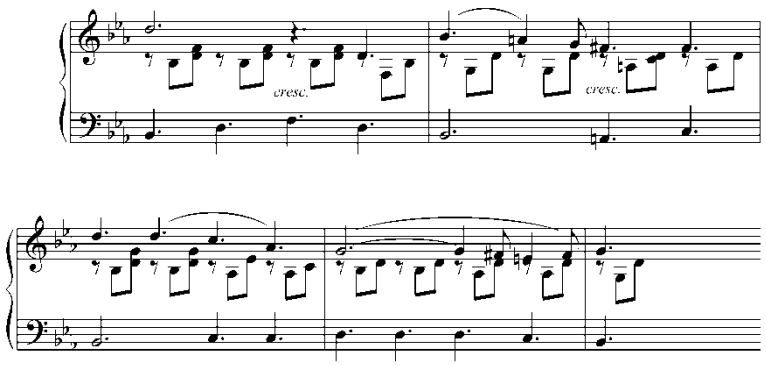


Gráfico 59: Estuctura tonal y formal

[708] Transcripción en Finale del Autor.

Una vez más, seguimos Di Benedetto cuando afirma que: “la aparente normalidad de la forma mendelssohniana esconde un esquema totalmente nuevo”.

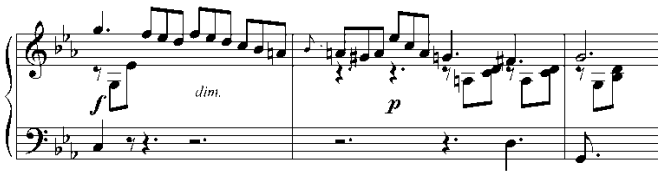
La sección B se inicia con el enunciado del *incipit* sobre Si bemol mayor, utilizando la sexta ascendente como agente modulatorio desde la melodía, que va acercándose desde Si bemol mayor a Sol menor como tonalidad fundamental.



Ejemplo 558: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 38 N° 1[709]

Allí plantea la idea surgida del corrimiento de esta melodía, que aparece casi como totalmente distinta, siendo exacta. El tono mayor y el menor se oponen en la sensación de claridad y melancolía, que pueden tener alguna influencia schubertiana. Como de costumbre, tenemos que rescatar en Mendelssohn que lo acotado de la interválica melódica le dan la característica puramente perteneciente a este compositor. Aún así, la intensificación armónica que Mendelssohn realiza sobre el intervalo de sexta, en este caso, o la dislocación rítmica de la figura inicial, hacen que –aunque la melodía tenga un contorno estrecho- adquiera una enorme expresividad.

La nota más aguda se alcanza recién en el compás 30 (la nota Sol que desciende hacia Sol menor, cadenciando desde el cuarto grado)



.

Ejemplo 559: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 38 N° 1[710]

[709] Transcripción en Finale del Autor.
[710] Transcripción en Finale del Autor.

Una serie de progresiones irregulares a partir del compás 33, inician el retorno a la dominante de Mi bemol mayor. Es interesante notar cómo Mendelssohn trabaja la melodía inicial utilizando nuevamente la sexta como agente modulatorio pero ahora cada dos compases y dada la inestabilidad armónica que ésta produce durante cuatro compases detiene la armonía en Si bemol mayor para retornar a Mi bemol mayor en el *dolce* del compás 41, que actúa como una reexposición brevísima del eje tonal porque inmediatamente a partir del compás 48, Mendelssohn alterna, como si fueran una sola tonalidad, Do menor y Mi bemol mayor. Vemos cómo la nota Sol actúa de eje de unión de las dos tonalidades (compases 48, 49 y 50), utilizando como pivote la tríada de Sol mayor para la unión de los dos grupos y no la habitual fórmula de pasar por el quinto grado.

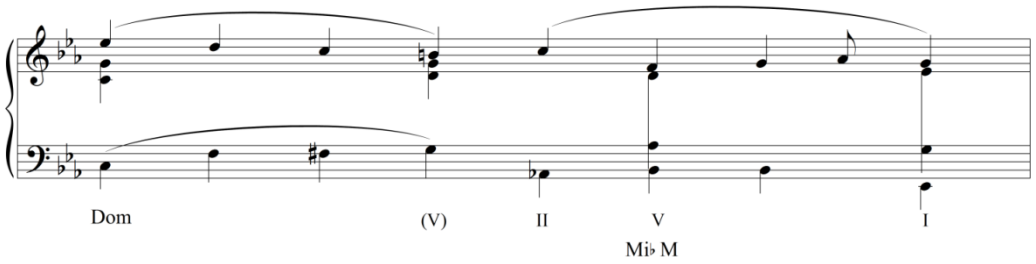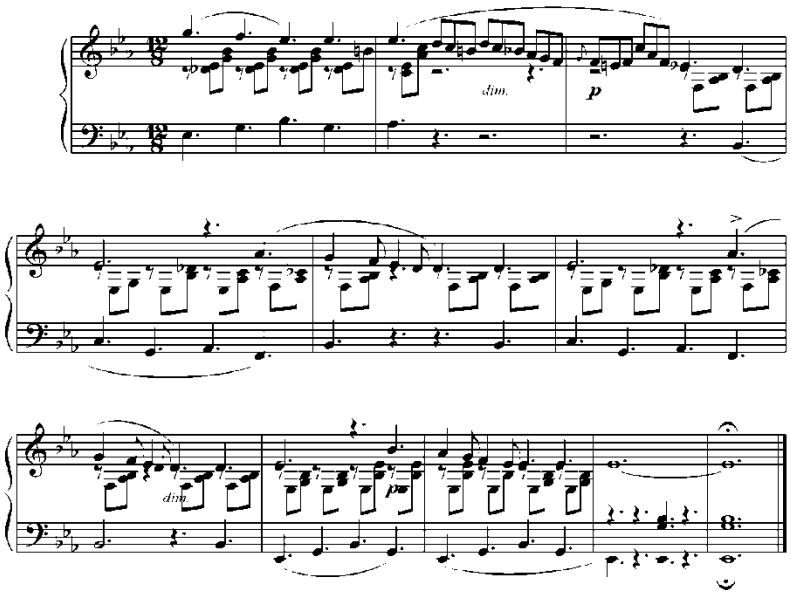


Gráfico 60: Análisis melódica-armónico

La melodía se cierra con una nueva interpretación armónica –ahora debida al movimiento de bajos- de la idea inicial que aparece como *incipit* finamente expuesto en el compás 61.
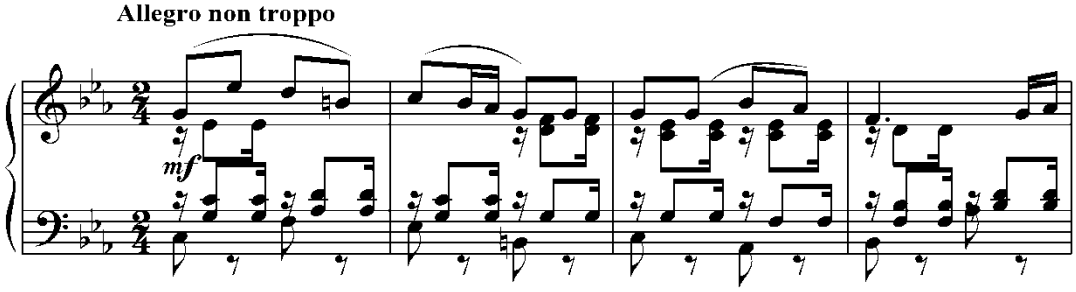
La obra une una densidad expresiva con una naturalidad de fraseo que esconde totalmente los artificios, pareciéndonos una de las más bellas y extraordinarias piezas de toda la colección de las *Romanzas sin palabras*. Su atmósfera recuerda esas grandes melodías instrumentales que recorren, por ejemplo los Tríos con piano de Mendelssohn y se aleja netamente del mundo del *Lied* para canto y piano de Mendelssohn. Es una de las piezas más abstractas de la colección, donde Mendelssohn logra, como dice Schumann, "expresar más colores y más poesía que ninguna pieza con palabras".



Ejemplo 560: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 38 N° 1[711]

6-2-2-2- *Romanza sin palabras en Do menor Op. 38 Nº 2*

En la tonalidad relativa de la previa, enfatiza justamente la relación tonal Do menor-Mi bemol durante toda la pieza. Como atmósfera, Mendelssohn plantea el trabajo de síncopas de acompañamiento por primera vez en toda la colección, de una forma similar a géneros instrumentales que pronto llegarán. Nos referimos, por ejemplo, al acompañamiento del segundo tema del Concierto para piano en Re menor Op. 40, y sobre todo, por la atmósfera, por el carácter, por la sobriedad el gesto, a la idea inicial del Cuarteto para cuerdas en Mi menor, Op. 44 Nº 2, primer movimiento.



Ejemplo N° 561: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 38 N° 2[712]

[711] Transcripción en Finale del Autor.
[712]Transcripción en Finale del Autor.

Esta Romanza alcanza una calidad similar a la previa. Mucho más concisa en lo formal, se plantea casi como una estructura de *Lied* con refrán, o sea *Lied rondó*. El refrán es presentado enseguida, con una melodía que trabaja nuevamente el intervalo de sexta, ahora con carácter de ascenso en salto y descenso por grado conjunto, planteando inmediatamente las dos alteraciones de Do menor (hablamos de Si becuadro como sensible y Si bemol como descenso de la escala antigua).

Los dos primeros compases claramente en Do menor, los dos segundos, claramente en Mi bemol mayor, muestran la "unitonalidad" a la cual Rosen se refiere cuando habla de concepto de tonalidad entre la tónica y la relativa propia de los compositores románticos. En esta pieza, Mendelssohn la trabaja de una forma insistente y condensada en pocos compases. Esta ambigüedad da un carácter melancólico pero también severo a esta Romanza. Méretrier habla de "pieza atormentada"; otros de "pieza apasionada". No deja de tener esos rasgos, quizás por la presencia de las síncopas, pero a nosotros nos parece una composición más bien sobria, particularmente en la sección B, donde se trabaja con la relación entre La bemol mayor y Mi bemol, y luego en su lugar análogo sobre Re bemol y La bemol, cada vez en un registro más grave del piano y con un trabajo de diálogo contrapuntístico notable entre bajo y melodía, que enfatizan la relación plagal y por ende modal de la composición, que dan una melodía continua y a la vez fraccionada por pequeños segmentos de diálogo:

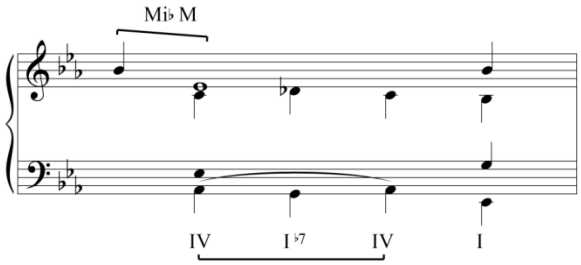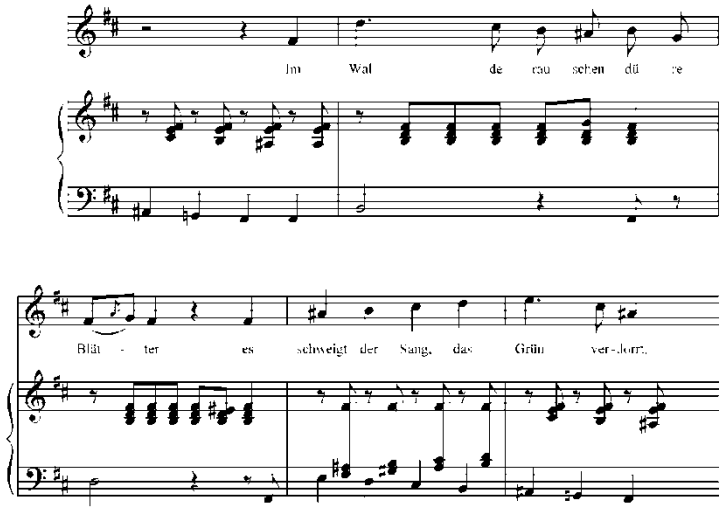


Gráfico 61: Relación armónica

La continuidad está asegurada por la presencia de síncopas y un bajo todo el tiempo cantado, que de por sí ya es digno de nota por su melodiosidad. Todos estos detalles plenamente mendelssohnianos y que detectamos en las otras obras consignadas en relación a éstas, se aclaran aún más al compararse con el trabajo del autor en el campo del *Lied*

propiamente dicho. Por ejemplo el *Herbstlied* (Canción de otoño) de 1834 sobre un poema de su amigo Klingeman propone una solución textural siliar para el melancólico texto:



Ejemplo 562: Mendelssohn, *Herbslied* Op. 84 N° 2[713]

Estos detalles hacen aparecer a la Romanza en Do menor como una pieza algo enigmática dentro de la colección. La correlación que más encontramos es con la *Romanza sin palabras* en La menor, compuesta por Mendelssohn unos años antes, en 1834, y que él mismo recuperaría en 1845 para la séptima colección que el propio Mendelssohn no llegó a publicar; esta Romanza en La menor también trabaja la ambigüedad modal entre una tónica menor, su relativa mayor y el quinto grado siempre en una aparición fugitiva de la tonalidad, menos determinante que las relaciones de quinto grado de la relativa.

Por otra parte, su cercanía con el Cuarteto de cuerdas, ha hecho que aparezcan transcripciones para cuarteto de esta Romanza. Aún así, la pieza funciona mucho mejor en el piano, donde se genera una resonancia casi modal, por lo ambigua, por la constante movilidad que hay entre los grados modales, que evitan la aparición de la dominante. Ésta está enfatizada solamente en los últimos compases y marcada *staccato*, en un final evasivo.

Otro aspecto a destacar de esta Romanza en Do menor es su sección final, que a partir del compás 54 presenta un trabajo de bajo y melodía similar al del Preludio en Mi menor y un énfasis puesto en el acorde napolitano.

[713] Transcripción en Finale del Autor.
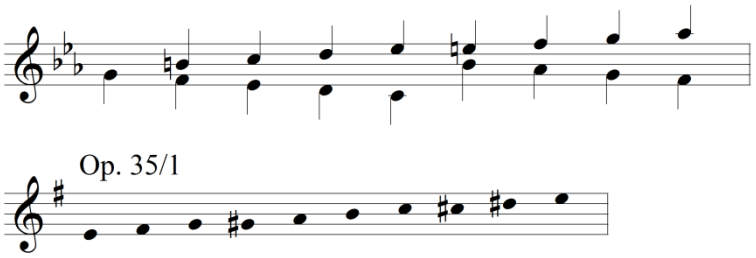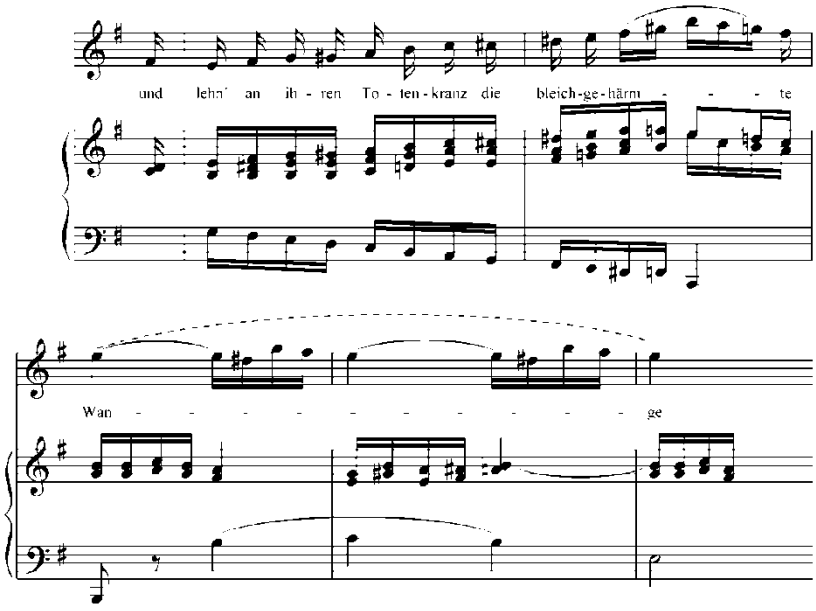


Gráfico 62: Comparación entre ambas obras
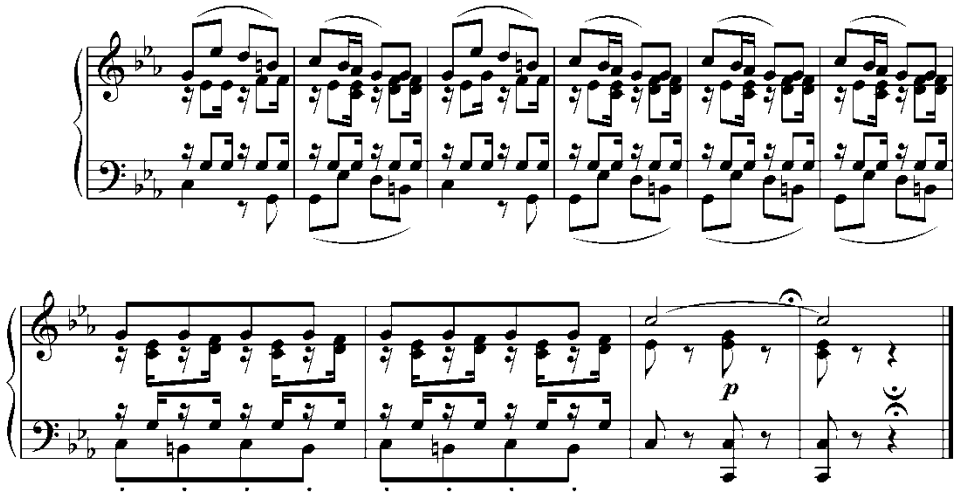
Este tipo de progresoín melódica y armónica por cromatismos revela en el texto del *Lied* "Vier trube Monden sind enflohn" (Cuatro tristes meses pasaron) sobre textos de Loti y que trata el tema de l apérdida de la amada, significar un aspecto de desasosiego para el estilo de Mendelssohn. El fragmento siguiente con el texto "Escucho la canción grillos noche y mi mejilla, pálida por el dolor, contra su (de ella) corona funeraria"



Ejemplo 563: Mendelssohn, *Vier trube Monden sind enflohn*[714]

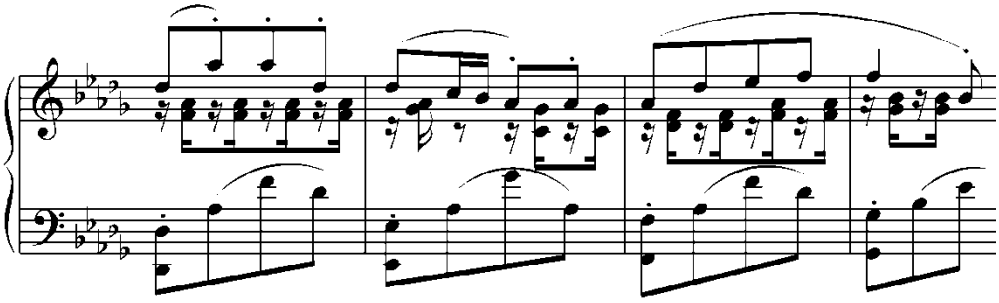
El cierrre, que enfatiza el diálogo entre bajo y melodía por canon, se disuelve en la textura cada vez más liviana (contratiempos en lugar de síncopas, aparición del *staccato* en lugar del *legato*) que dan un aspecto de fugacidad a la melancolía del discurso:

[714] Transcripción en Finale del Autor.
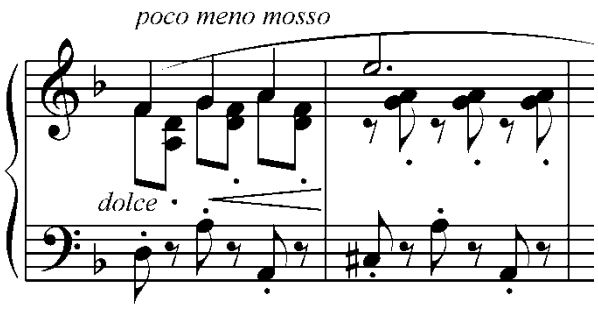


Ejemplo 564: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 38 N° 2[715]

Para Schumann ésta era una de las canciones favoritas del álbum y entendemos claramente por qué. Esta estructura sincopada, esta diálogo melodía – armonía, serían absolutamente schumannianos si no fuera por la rítmica de carácter netamente popular, con poca o ninguna implicancia de síncopas o puntillos schumannianos en las voces extremas. Pero la escritura fluida de Mendelssohn daría un modelo para toda una gama de compositores es situaciones análogas:

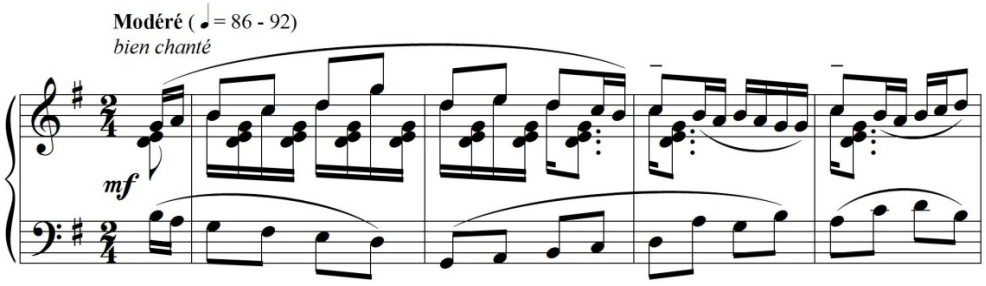


Ejemplo 565: Bizet, 6 *Chansons sans paroles*- N° 4 "Le Retour"[716]

[715] Transcripción en Finale del Autor.
[716] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 566: Albéniz, *Chants d´Espagne* Op. 232, "Córdoba" [717]
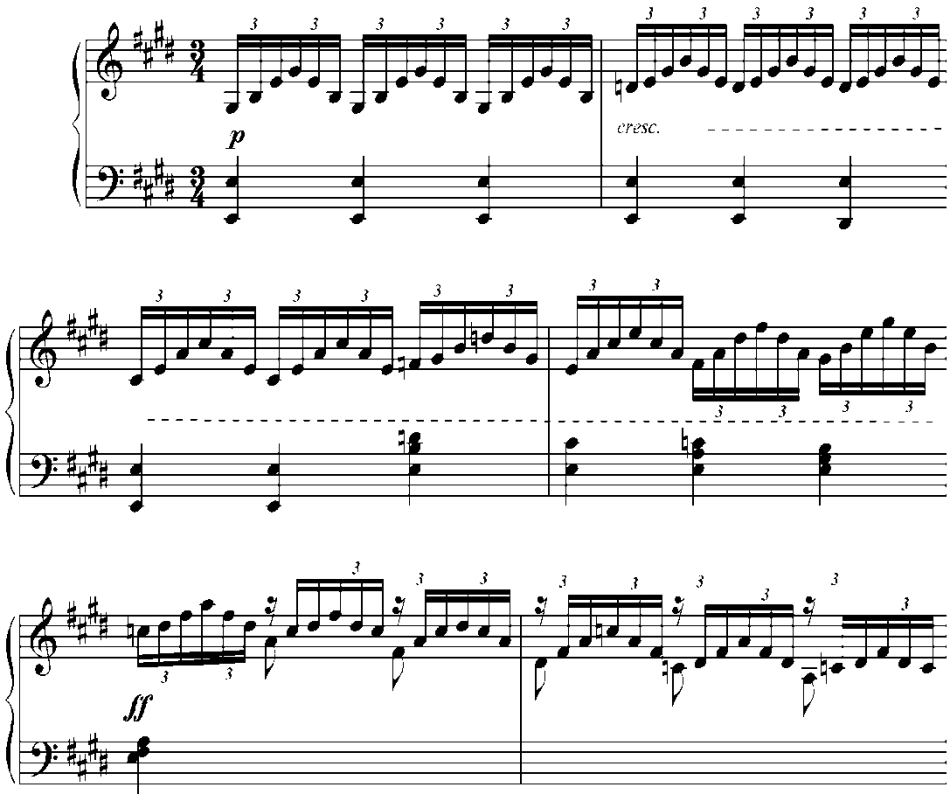


Ejemplo 567: Poulenc, *Promenades* – N° 2[718]

6.2.2.3.- *Romanza sin palabras Mi mayor Op. 38 Nº 3*

Es una pieza jovial, apasionada, que Rattalino detaca como una de las más originales en textura refiriendose a los "arpegios rapidísimos" entretejidos entre las dos manos que plantea toda la pieza en un *presto molto vivace* en 3/4 llevado adelante por una batería de seisillos constantes repartidos entre ambas manos, no asegura una escritura totalmente refinada.

Por otra parte, la poca presencia de bajos y la sensación de registro agudo mantenido quitan un poco de peso a la composición en general, que podría ser en manos inexpertas rápidamente transformada en una composición fácil y cursi. Pero curiosamente, su estructura formal es elaboradísima, cuando se la analiza con tranquilidad. De hecho, se presenta un preludio de arpegios que recuerda a la estructura del Preludio Op. 35 Nº 1.

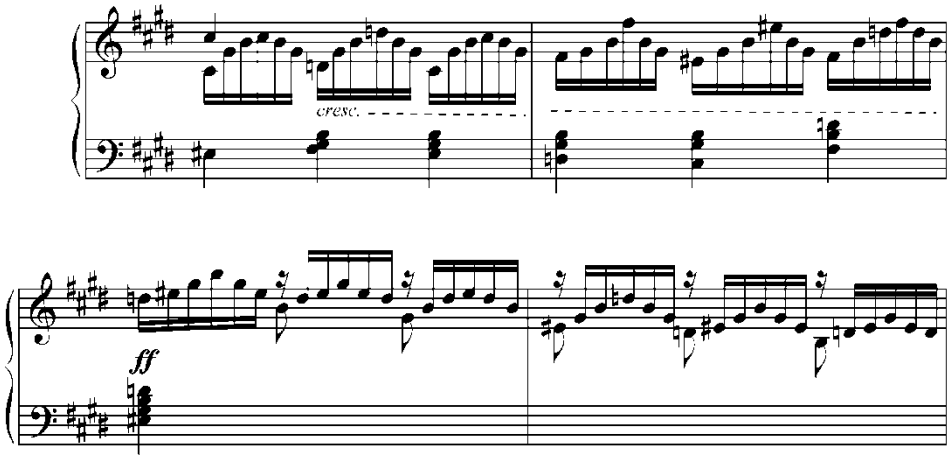
[717] Transcripción en Finale del Autor.
[718] Transcripción en Finale del Autor.



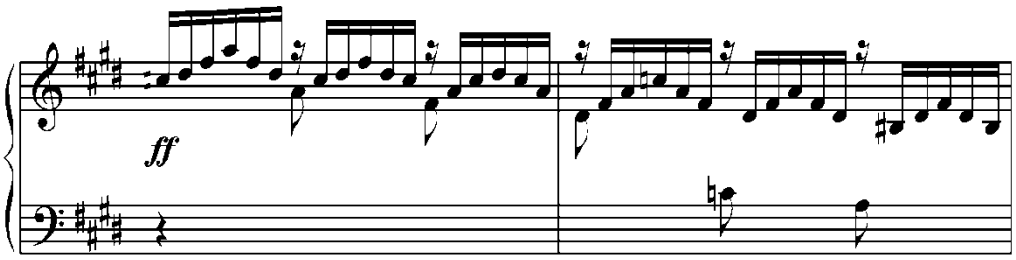
Ejemplo 568: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 38 N° 3[719]

Éste, aparece utilizado como intermedio en los sectores de final de frase de la sección B, uniendo hacia otra frase (por ejemplo, en los compases 30 y siguientes y 44 y siguientes); además, aparece como un claro postludio en los compases finales (concretamente en el compás 72 y 73) y luego, Mendelssohn lo usa como comienzo de la Romanza siguiente, en La mayor, y final de la misma.

[719]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 569: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 38 N° 3[720]
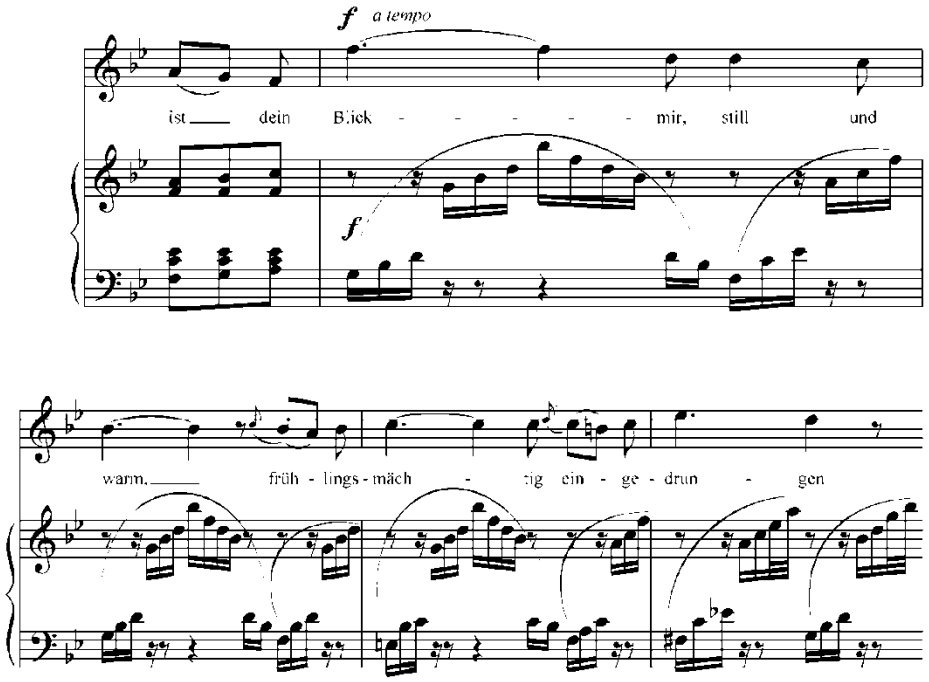


Ejemplo 570: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 38 N° 3[721]
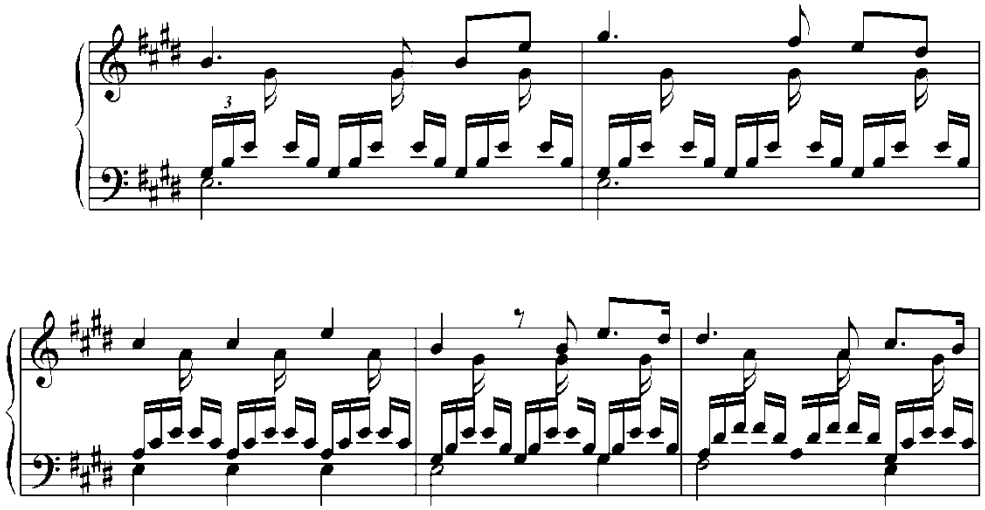
Este trabajo de preludios, interludios y postludios que aparecen dentro de la *Romanza sin palabras* es novedoso dentro de la obra de Mendelssohn.

La melodía,de contornos amplios y la textura, se relacionan con el exubernte *Lied Frühlinglied* Op.47 N°3 sobre texto de Lenau (“A través del bosque, la oscuridad, va cediendo a la mañana de primavera, soplando a través del cielo del bosque se eleva un suave canto de amor”)

[720] Transcripción en Finale del Autor.
[721] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 571: Mendelssohn, *Frühlingslied* Op. 47 N° 3[722]
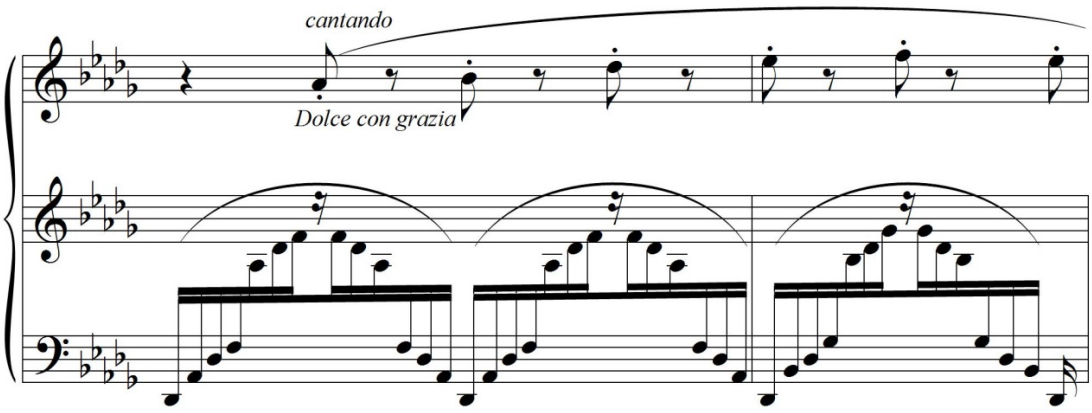


Ejemplo 572: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 38 N° 3[723]

Planteada en Mi mayor, sobre acordes repartidos, si se respeta la velocidad que Mendelssohn pide, los arpegios aparecerán casi como un murmullo.
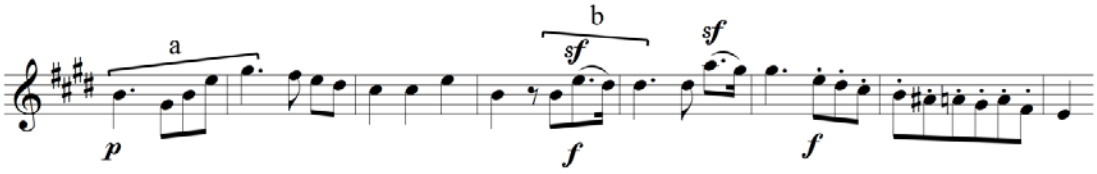
[722] Transcripción en Finale del Autor.
[723] Transcripción en Finale del Autor.

Este planteo es uno de los primeros netamente virtusisticos en las Romanzas: la continuidad melódica y textural, más el refinado esquema armónico preanuncian planteos como el del estudio de concierto *Un suspiro* de Liszt, de 1849.



Ejemplo 573: Liszt, Esudio de concierto N° 3 *Un sospiro*[724]
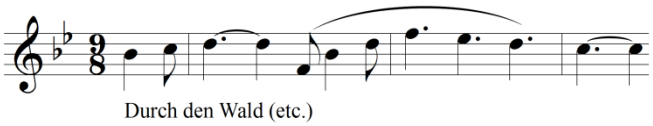
En cuanto al perfil melódico puro, es la más expansiva interválicamente de la serie; en el ejemplo siguiente vemos cómo, en los ritmos totalmente repetidos de cada grupo melódico, se une a sus compañeras de cuaderno, cómo por analogías se va formando una larga melodía. La cuadratura de la fraseología se compensa en este caso con el contraste entre la isocronía de las corcheas (a) y la aparición como gesto impulsivo del puntillo y semicorcheas (b).



Ejemplo 574: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 38 N° 3[725]

La relación con el *Fruhlingslied* sobre texto de Lenau tambien es palpable desde el punto de vista melódico, de arpegio ascendente y descenso por grado conjunto en ritmo rápido. Nuevamente el ritmo apuntillado aparece como gesto de expresión apasionada:

[724]Transcripción en Finale del Autor.
[725] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 575: Mendelssohn, *Frühlingslied* Op. 47 N° 3[726]

La sección A tonalmente es cerrada en sí misma, lo cual también es raro con respecto a las Romanzas previas, que solían ir al grado de la dominante, la relativa o la tercera y la sección B está dividida en dos sectores, uno de los cuales trabaja sobre Si mayor y el otro toma como tonalidad principal a Fa sostenido menor, antes de la reexposición, en el compás 54 de la melodía en Mi mayor y su conclusión en la misma tonalidad.

El planteo de los sectores B, que toman la melodía casi textualmente y lo llamativo que lo que Mendelssohn hace a diferencia de las Romanzas previas, es cómo las dos ideas tomadas de la melodía inicial y que consignamos en el ejemplo previo como (a) y (b) se van alternando y dominan por turnos las secciones posteriores según la expresividad más lírica (corcheas) o más apasionada (puntilos) y tanto dinámica como orden tonal acompañan este aspecto:

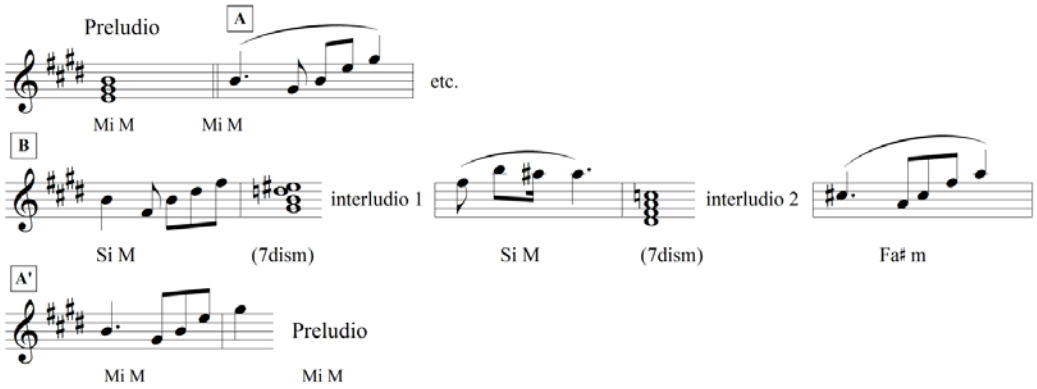


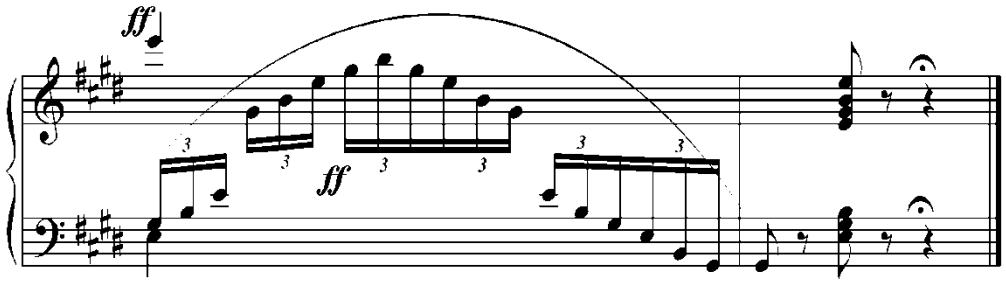
Gráfico 63: Dinámica y orden tonal

Esto hace aparecer a la obra como más expansiva que las previas, pero no revela un uso de la estructura de Sonata como las piezas más extensas del Op. 19 o del Op.30 lo cual ignaugura un nuevo concepto formal en las Romanzas sin palabra, que se ampliará con

[726]Transcripción en Finale del Autor.

variantes y se relaciona con una dramatización o expansión variada del sector central de las mismas.

Luego de la reexposición el proceso aparece simplificado dentro de las armonías de tónica y dominante como *coda* triunfal que desemboca en el brusco final arremolinado:



Ejemplo 576: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 38 N° 3[727]

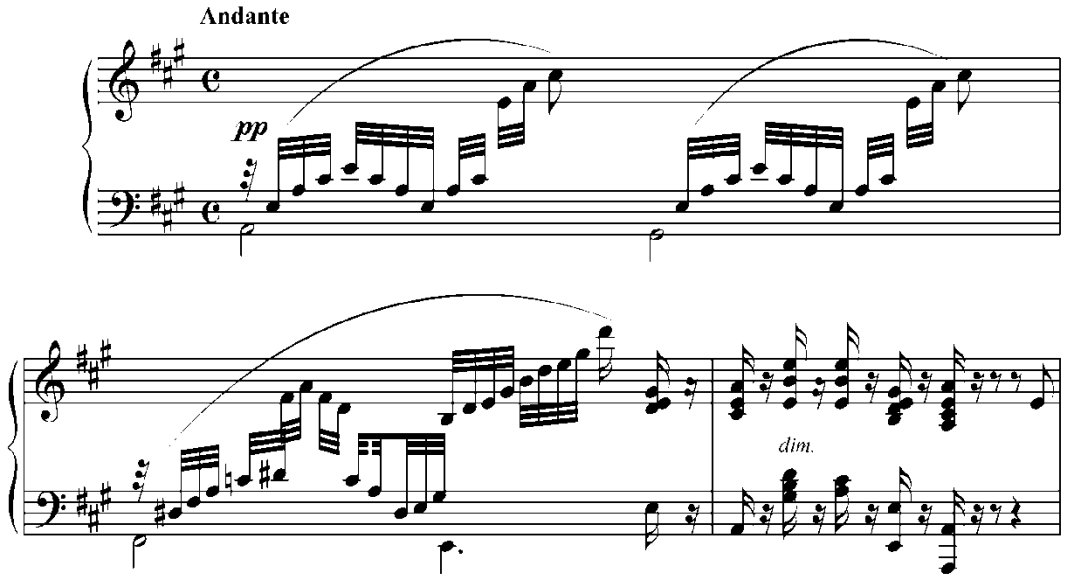
No olvidemos que se trata de una pieza que nació como regalo para una concertista de piano como era Clara Wieck. Ante esto, Mendelssohn compuso casi una Romanza de concierto, con aspectos de virtuosismo y a la vez, la cantabilidad propia del autor. Mendelssohn trabajó el elemento fundamental de estas piezas, que es la melódica, con la adaptación refinada del virtuosismo por primera vez en el corpus de las Romanzas.

6.2.2.4.- *Romanza sin palabras en La mayor Op. 38 Nº 4*

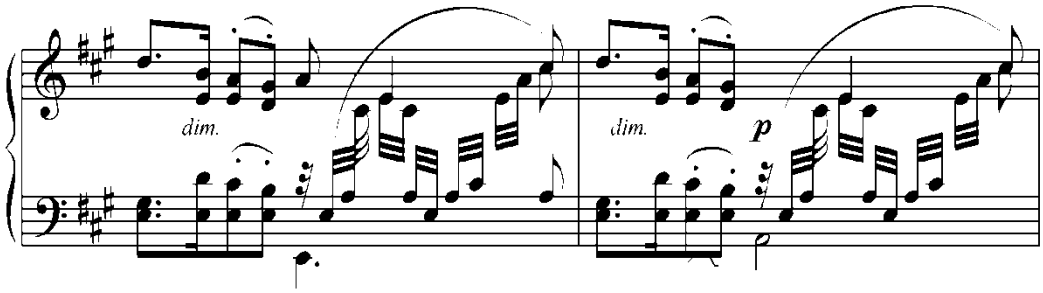
Esta pieza sí fue compuesta especialmente para la edición. No se trata de una obra que ya existía. En ella Schulbrin, en sus recuerdos, creía ver una manifestación de la comodidad y de la nueva alegría tranquila que Mendelssohn tenía a partir de su casamiento. De hecho, la estructura de la pieza es, por lo menos en apariencia, la de un *Lied* coral con un preludio y un postludio tomados directamente de la arpegiación de la Romanza precedente. Como rasgo interesante, el postludio se intercala con las últimas frases de la

[727] Transcripción en Finale del Autor.

melodía, lo que constituye un rasgo totalmente nuevo en las Romanzas sin palabras.



Ejemplo 577: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 38 N° 4[728]

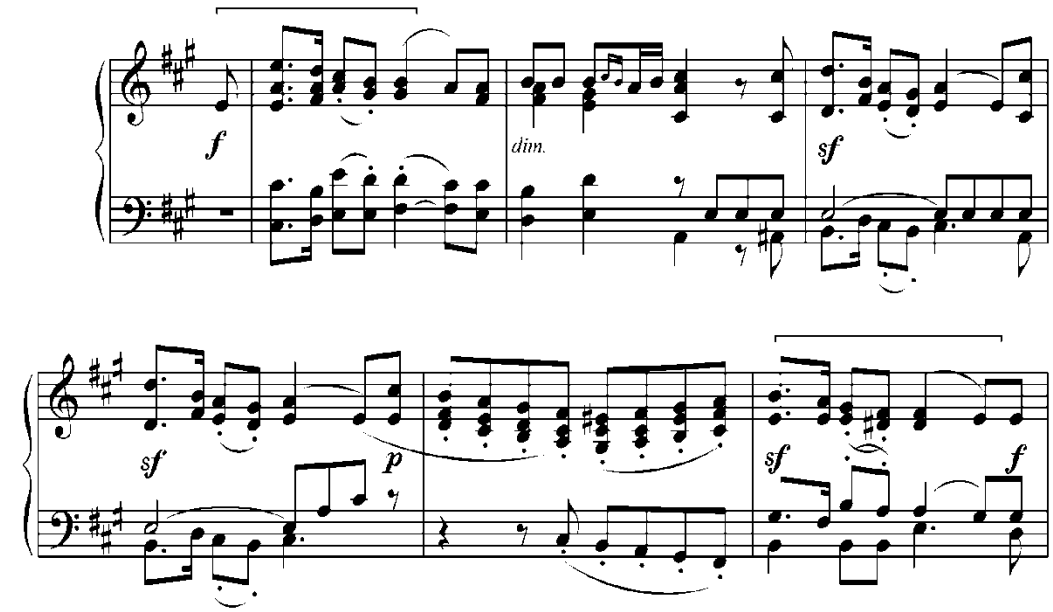


Ejemplo 578: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 38 N° 4[729]
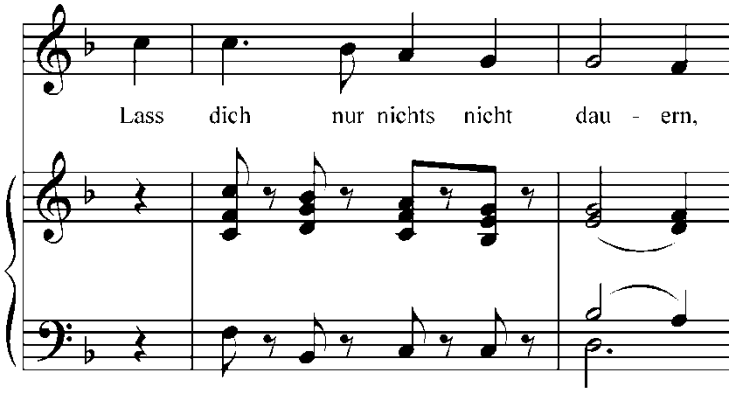
La pieza en sí, que comenzaría en el compás 4, es una obra en ritmo binario, en cuatro tiempos, marcada *andante,* cuya melódica deriva del *Lied* "Pilgerspruch"(Refrán del peregrino) una pieza que Mendelssohn había escrito en sus años de Berlín. Siempre se recuerda, en este caso, que a Mendelssohn una de las cosas que lo habían atraído hacia Cécile era el recuerdo que ella le traía de sus años de juventud en su casa paterna. Como dicho *Lied*, la pieza se basa en el descenso de la melodía por grados conjuntos, en la escala

[728] Transcripción en Finale del Autor.
[729] Transcripción en Finale del Autor.

de La, y como aquélla tiene un estilo más bien narrante que coral; en ese sentido, la escritura coral aparece en nuestra opinión, como una reflexión del estilo de *Lied* berlinés de simples acordes bajo una melodía



Ejemplo 579: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 38 N° 4[730]
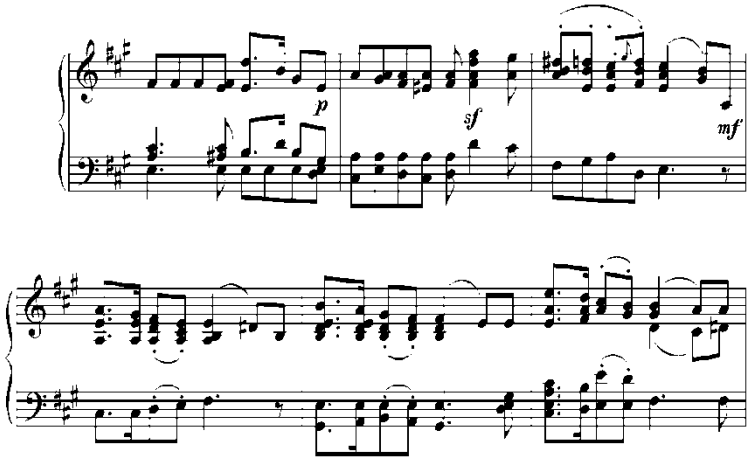


Ejemplo 580: Mendelssohn, *Pilgerspruch* Op. 8 N° 9[731]

El texto de *Pilgerspruch* del cual Mendelssohn cita claramente la célula inicial quizás nos pueda dar el secreto de esta pieza: "Nunca estés triste, deja tu tristeza en el silencio.

[730] Transcripción en Finale del Autor.
[731] Transcripción en Finale del Autor.

Dios arregla las cosas. Por qué estás tan preocupado por el mañana". Esta sensación de serenidad y de alegría está expresada perfectamente por esta Romanza. Creemos que un *tempo* excesivamente lento no tiene nada que ver con la composición. A veces este *Andante*, que también empieza la Romanza sin palabras Op. 102 Nº 6, la última de la colección publicada póstumamente, confunden el *Andante* de Mendelssohn, que llama "andante lento o sostenuto, tranquilo" con el *Andante* puro que en Mendelssohn tiene una característica casi haydniana en lo que se refiere a concepto: es decir, un *andante* más bien caminado, movido, donde la pieza dará todo su perfume, toda su simplicidad y las palabras del poeta Fleming aparecerán perfectamente expresadas como aquel caminante que va por la vida sin preocupaciones y contento.

Aún así, el carácter de comodidad conyugal que Schulbrin quería dar a entender no nos resulta tan claro. La pieza, en realidad, parece una composición más bien parlante en su estilo, cercana a algunas Bagatelas tardías de Beethoven. Si bien hay una notable exposición de ritmos similares en carácter de una marcha tranquila, a partir de la sección B hay recursos contrapuntísticos, síncopas, y un trabajo de progresión finamente elaborado, como podemos ver en el momento previo a la reexposición que llega casi inesperadamente a partir del compás 20



Ejemplo 581: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 38 N° 4[732]
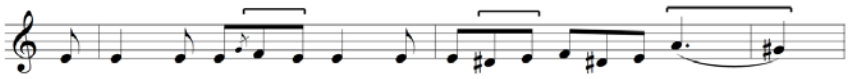
[732] Transcripción en Finale del Autor.

En el final la alternancia a de los arpegios intercalandose en fragmentaciónes de la melodía porveen un efecto encantador y varían el esquema sugerido en las Op.19 N° 4 y la Op.30 N° 3.

6.2.2.5.- *Romanza sin palabras en La menor Op. 38 Nº 5*

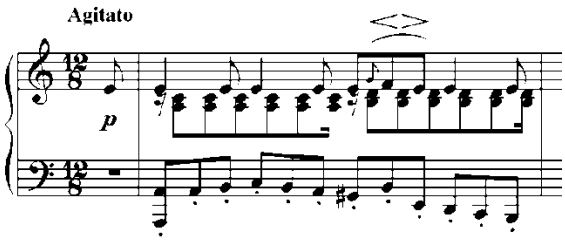
Pieza extraordinaria. Schumann también lo detectó en seguida; la consideró apasionada, oscura y, en sus palabras "una de las raras conmociones de este corazón puro".

En primer lugar, nos impresiona la cercanía de la atmósfera de esta pieza con la de una balada, como destacaron varios comentaristas (Schulbrin, Todd, Méretrier y otros) pero también por el trabajo técnico que Mendelssohn plantea como un gran estudio pianístico. La pieza destaca una melodía más bien declamatoria por su condición intervalica, llevada en 12/8 en la mano derecha, y basada en notas repetidas, saltos de cuarta y semitonos que conferrran la base del cromatismo al discurso armónico subsiguiente:



Ejemplo 582: Mendelssohn, Romanza sin palab ras Op. 38 N° 5[733]

Ésta se presenta enfrentada a un acompañamiento sincopado, con lo cual la pieza se relaciona con la Nº 2 de este opus, pero punteada en la mano izquierda por un bajo *staccato* frecuentemente trabajado como una melodía aparte que se opone a los valores largos de la melodía y de las síncopas en un *moto perpetuo* misterioso que recorre melódicamente las notas fundamentales de apoyo del bajo, dando la sensación de un constante errar, un constante caminar.

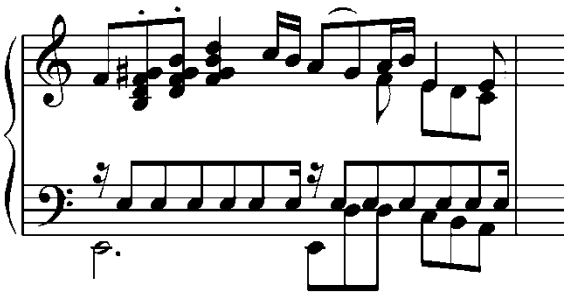


Ejemplo 583: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 38 N° 5[734]

[733]Transcripción en Finale del Autor.
[734] Transcripción en Finale del Autor.

La pieza tonalmente también plantea esta idea. La síncopa enfrentada a las notas *staccato* de la izquierda que aparecerán más adelante dando una sensación trémula, agitada y por otra parte se transformarán en corcheas apasionadas en la sección central.

Como estructura, detectamos en la pieza Nº 5, lo mismo que en la Nº 5 del Op. 19, un fondo de esquema de sonata, en este caso de sonata-rondó, por la repetición, antes de la sección modulante (desarrollo), del tema inicial en la tonalidad de La menor, principal de toda la obra. La composición está planteada de una forma totalmente simétrica en su estructura; en el primer compás aparece esta idea y en el compás 5 una nueva idea de ascenso de acordes disminuidos planteados con acentos *sforzato* y doble melodía en la mano derecha



Ejemplo 584: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 38 N° 5[735]

Ésta nos lleva bruscamente por una interrlacion cromñatica de acordes de séptima con diferente estructura, muy característicos del autor desde el desarrollo del primer movimiento del *Octeto* Op.20:

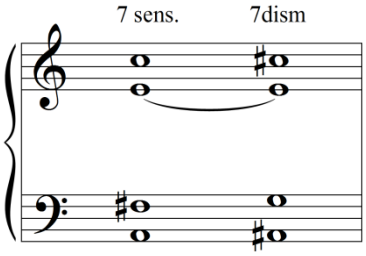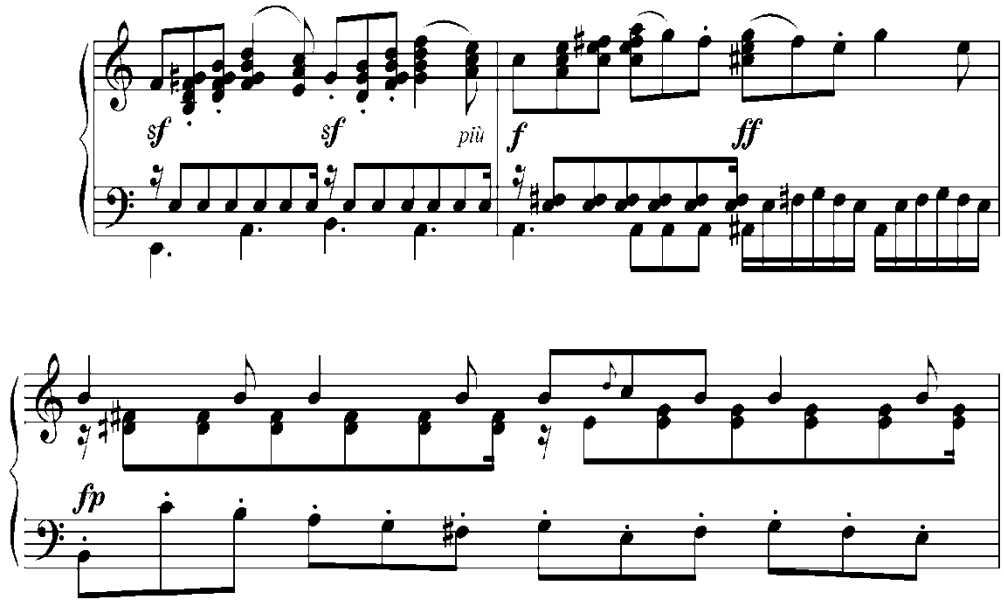


Gráfico 64: Esquema armónico

[735]Transcripción en Finale del Autor.

Lo antedicho conduce la aparición de la primera idea, pero en Mi menor, dando así una idea de Sonata monotemática cuyo origen hemos detectado en piezas infantiles del composictor, pero que en lo textural maduró hacia un estilo romántico, manteniendo el monorritmo que crece en intensidad por densidades, dinámica, y armonia:



Ejemplo 585: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 38 N° 5[736]

Antes de una *coda* en Mi menor, dramática, ahora mostrando la relevancia del aspecto melódico de la mano izquierda, con breves comentarios de una melodía superior., la idea había sido estirada en cantidad de compases tanto por repetición de la figura inicial, como por la alternancia modal de mediantes que descomprimen el drmático discurso en una ambigüedad impresionante en lo tonal, oscilante entre Do mayor, La menor y Mi menor:

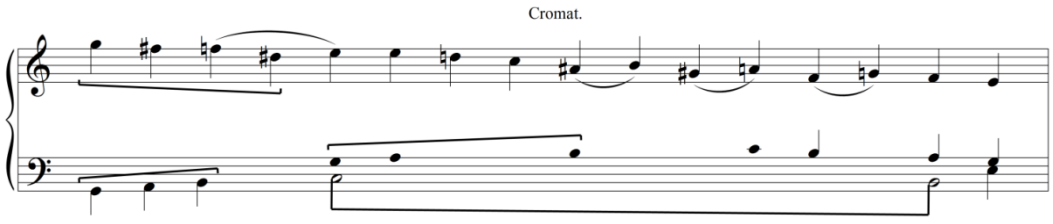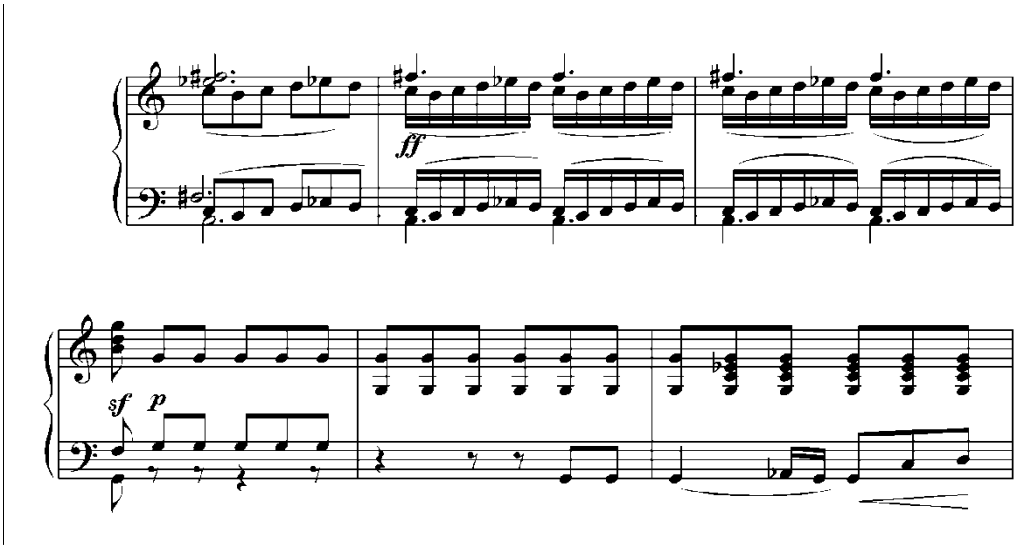


Gráfico 65: Ambigüedad tonal

[736] Transcripción en Finale del Autor.
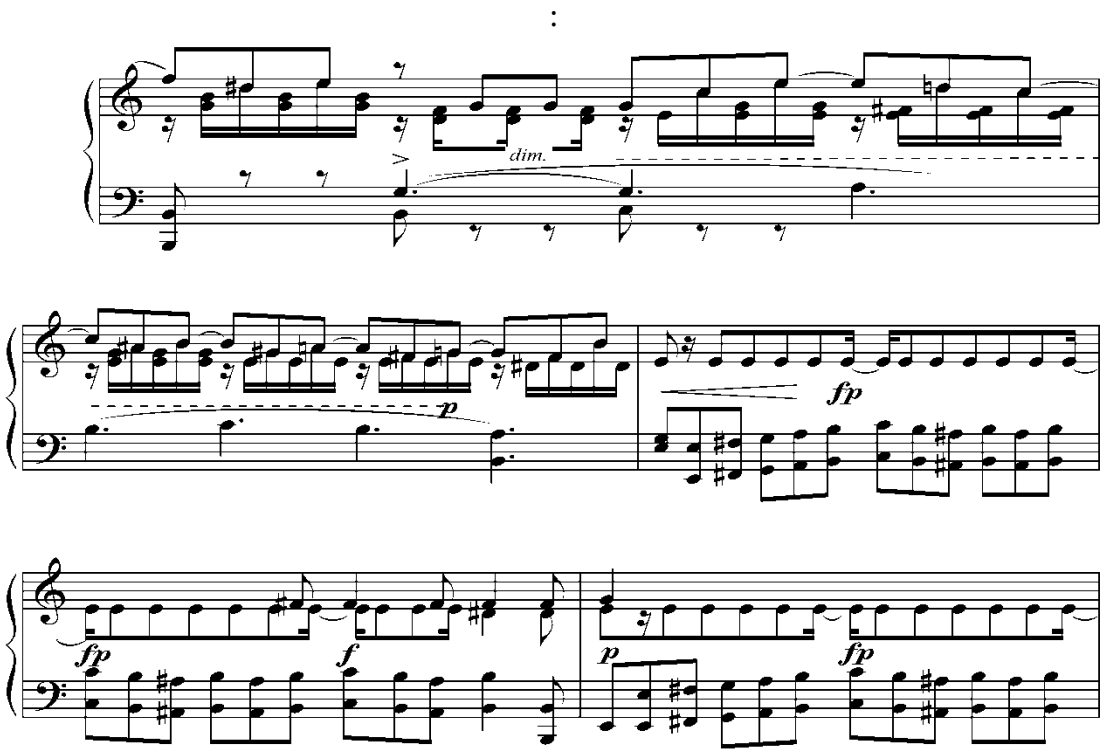
Este trabajo de orden tonal, propio del autor, une la obra no sólo atmosféricamente y por el trabajo monotemático, sino por estructura, a la elaboración que Mendelssohn realizará en piezas de gran envergadura como el *Intermezzo* de la Obertura "Sueño de una noche de verano" y sobre todo, el *Allegro* inicial de la Sinfonía Escocesa, obras ambas en La menor, entre muchas otras.



Ejemplo 586: Mendelssohn, Sinfonía Escocesa Op. 56[737]

La *coda* mencionada se expone dramáticamente relazando en sólo dos planos, la percusión inherente desde el comienzo de la piza debida a la sincopación, luego que la mano izquierda enfatize este juego modal en una contramelodía que destaca la voz central

[737]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 587: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 38 N° 5[738]

Luego de la reaparición de la primera idea en La menor, pasamos a un sector netamente modulante, que arranca con la relación de tercera hacia do menor :

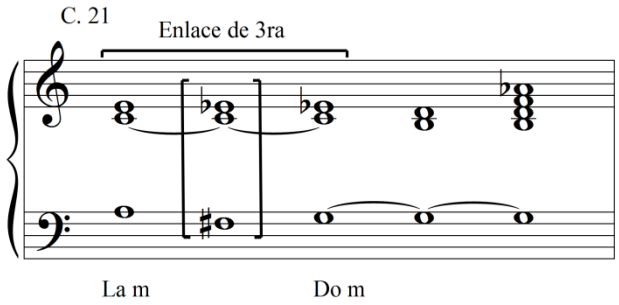


Gráfico 66: Camino modulante

Desde aquí el agitado sector central propone un camino tonal sofisticado y dramático donde el paso por tonalidades en relación de mediante es llevado dramáticamente por el

[738]Transcripción en Finale del Autor.

descenso permante de bajo cromático y la densificasión cada vez mas apremiante de la textura que se torna percusiva:

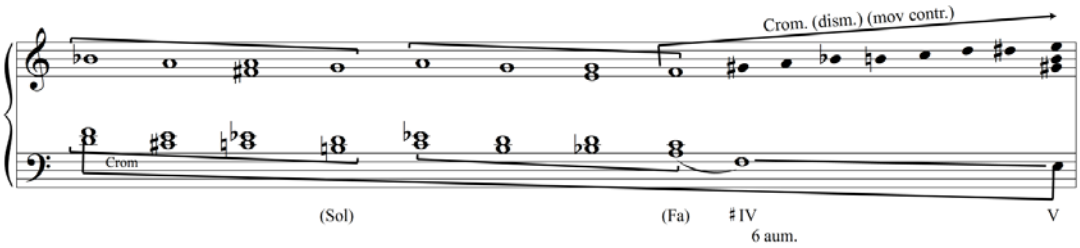
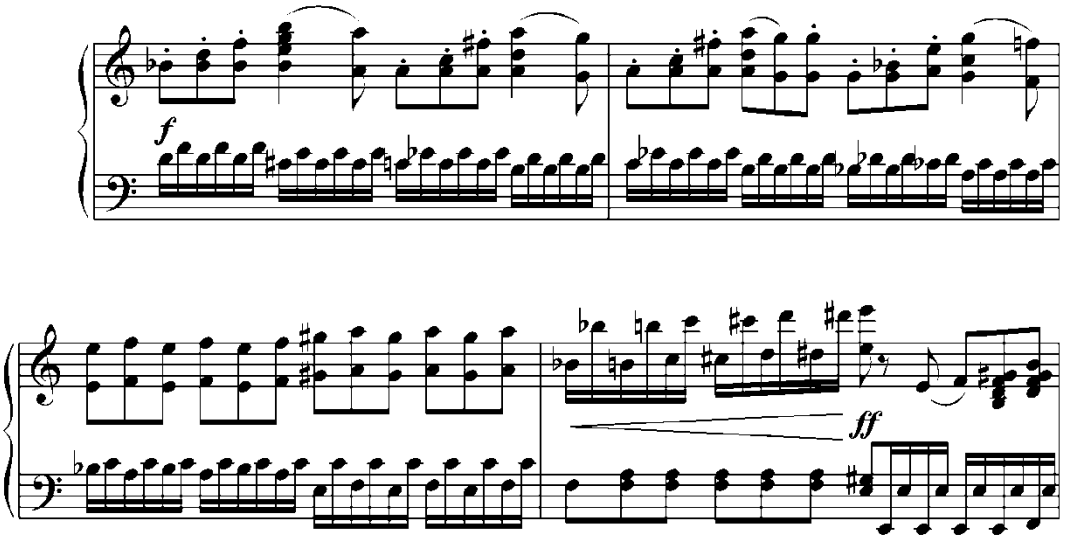


Gráfico 67: Recorrido tonal

La llegada a la dominante de la tónica acaece con la utilización del movimiento cromático antedicho en movimiento cromatico y disminución rítmica. Tanto en el cuadro previo como en el fragmento siguiente observamos la convergencia de parámetros constructivos y de superficie en criterio de acenso dramático:

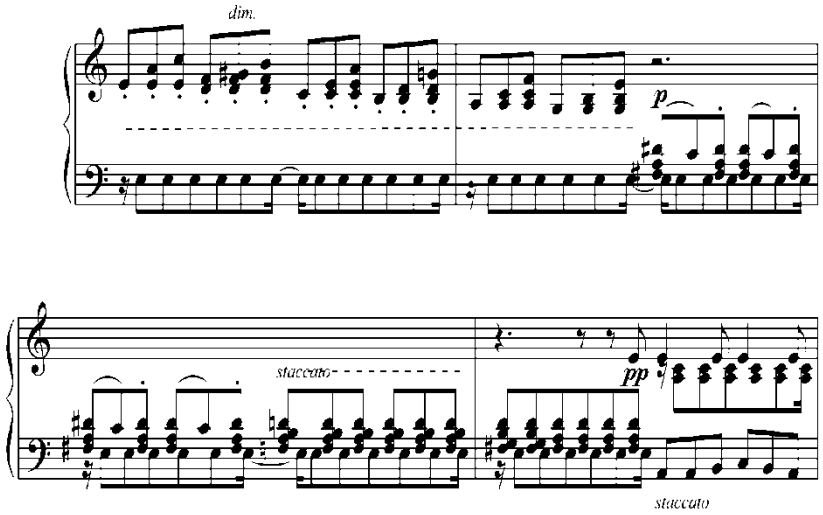


Ejemplo 588: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 38 N° 5[739]

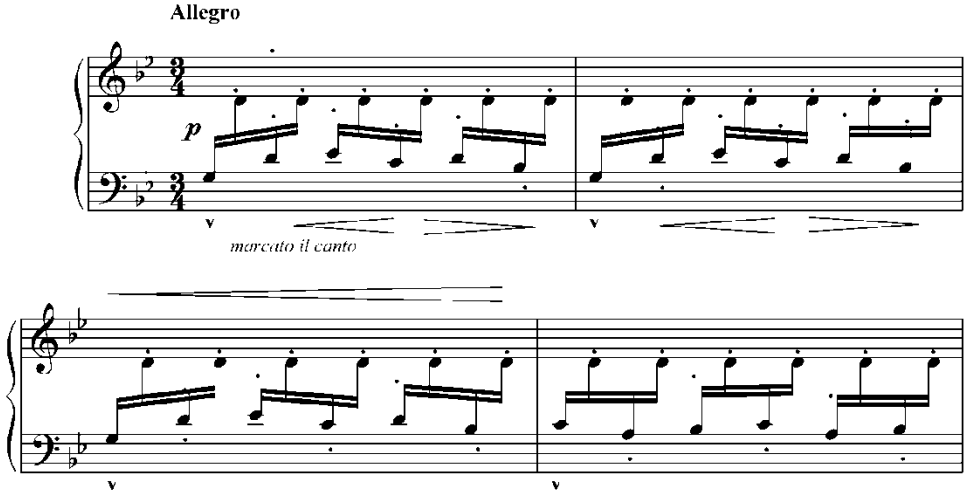
En el compás 35 tenemos la reexposición abreviada de dos compases de la primera idea en La menor y de la segunda idea en el compás 37, también en La menor. Muy notable es la reducción textural del momento previo a la reexposición, donde la figura de

[739]Transcripción en Finale del Autor.

acompañamiento queda sola en un juego tocatistico y percusivo que ya se observó a lo largo de la pieza, se contrae en la textura de las manos alternadas a gran velocidad, ahora matiz *pianissimo* y con la cercania de segundas mayores y menores rondando un pedal de dominante. Todo este juego hace de verdadera premonición de la escritura "clavecinistica" o "guitarristica" de un Abeniz o un Ravel:



Ejemplo 589: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 38 N° 5[740]

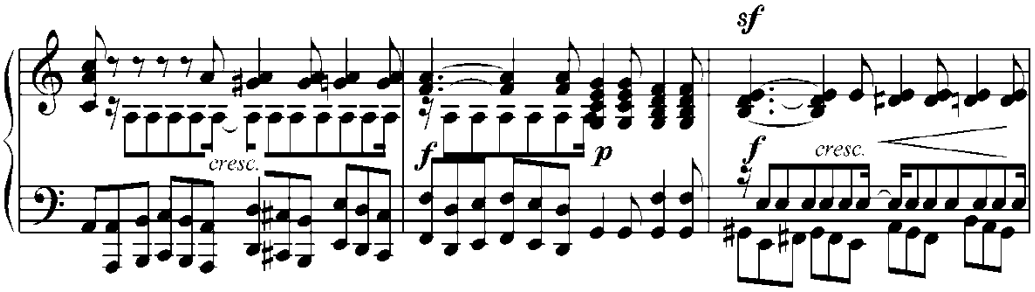


Ejemplo 590: Albéniz, Suite española Op. 47, *Asturias*[741]

[740] Transcripción en Finale del Autor.
[741] Transcripción en Finale del Autor.

Este esfuerzo formal de mezclar melodía *cantabile*, acompañamiento agitado y elaboración formal cercana a la sonata con una atmósfera continua en este sentido, es distinto al planteo que haría en el bitematismo en la Romanza sin palabras Nº 5 del Op. 19; aún así, también guarda relación con el carácter fantástico y atormentado de aquélla, el cual en esta pieza quizás está más enfatizado por la obsesión rítmica y textural que plantea. Esta obsesión de color se mantiene intensificada por densidad pianística; es decir, cuando las octavas aparecen, cuando los acordes abarcan también aspectos melódicos, la pieza alcanza una tensión explosiva particularmente en los sectores de enlace y de traslación tonal.

También es notable la anticipación del trabajo entre La menor y Do mayor que Mendelsoshn solamente plantea en la *coda* a partir del compás 45 y que nos pone en presencia de este tipo de *allegro* que Mendelssohn llevará a su máxima plenitud en la Sinfonía Escocesa.



Ejemplo 591: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 38 N 5[742]

La atmósfera creada en esta pieza, su insistencia en los tonos menores y su rítmica y melódica nos acerca a uno de los *Lieder* con palabras más importantes que Mendelssohn escribió, que es el *Reiselied*, de Heine, publicado en la contemporánea colección Op. 34. Este *Lied* parece haber sido compuesto al final de la compilación de la serie Op. 34 que es más o menos contemporánea a esta serie. Los *Lieder* que compone en el Op. 34, como las Canciones sin palabras de este Op. 38, fueron escritos durante el período de Düsseldorf y los dos más notables fueron agregados a último momento; uno de esos dos era el *Reiselied*. El texto de Heine merece la pena ser tomado en cuenta por la relación tan estrecha que existe entre este *Lied* y la Romanza sin palabras Op. 38 Nº 5:

[742]Transcripción en Finale del Autor.
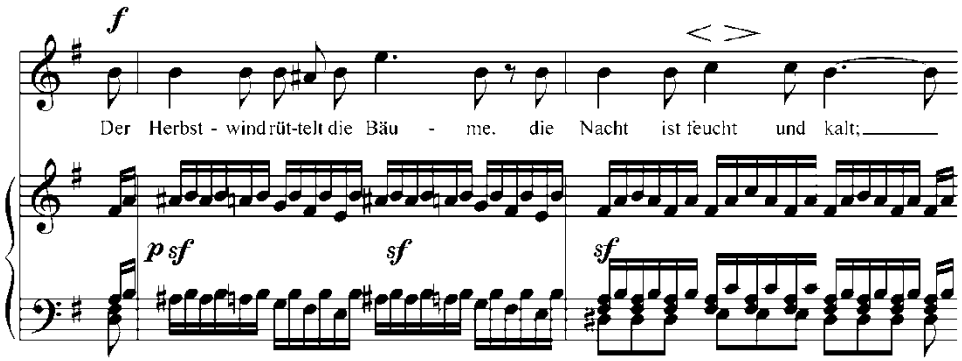
"El viento otoñal agita los árboles,
la noche es fría y húmeda;
envuelto en un abrigo gris
cabalgo solitario, solitario por el bosque.

Y cabalgando, se me adelantan
los pensamientos;
me llevan ligero
a la casa de mi amada.

Los perros ladran, los lacayos
aparecen a la luz de las velas;
subo corriendo por la escalera
en medio del ruido de las espuelas.

En la alfombrada estancia iluminada,
llena de calidez y delicados aromas,
me espera la amada
y me precipito en sus brazos.
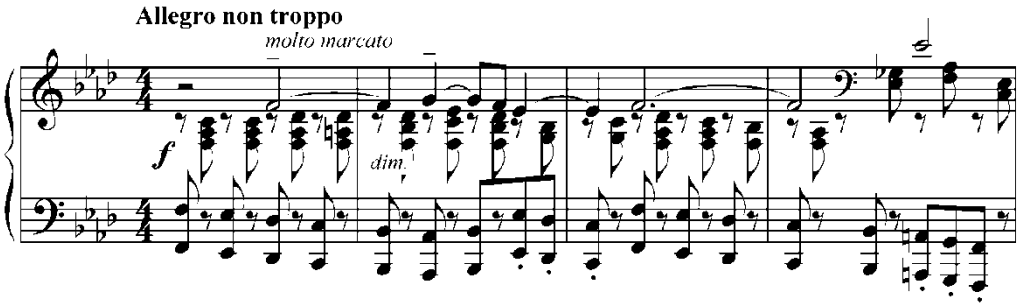
El viento susurra entre las hojas
y habla el roble:
¿Qué pretendes, insensato jinete,
con tu necio sueño?"



Ejemplo 592: Mendelssohn, *Reiselied* Op. 34 N° 6[743]

Y más de 70 años después, esta textura, surgida de la idea de imagen o cuadro, se repite en Rachmaninov en uno de los *Etudes Tableaux*, verdaderos herederos de la estética menedelssohniana:

[743] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 593: Rachmaninov, *Etudes Tableaux* Op. 33 N° 1[744]

Volviendo al Op.38 N° 5 de Mendelssohn, esta pieza merece ser detenidamente estudiada así como las relaciones rítmico-melódicas entre las dos obras y las tonalidades cercanas – una en La menor, otra en Mi menor.

El punto climático que desaparece en la nada es también digno de tener en cuenta; como el trabajo de semitono, que Mendelssohn explora profundamente en el *Reiselied* aquí va apareciendo, haciéndose más punzante a medida que la Romanza sin palabras avanza.

Más allá de la asociación literaria, la queríamos destacar en contra de la opinión que Todd plantea de que se trata de una respuesta a la balada *Erlkönig* Op.1 de Schubert, que Mendelssohn solía tocar frecuentemente en esta época junto a la mezzosoprano Henriette Wolf. Por supuesto es palpable una cercanía en la atmósfera atormentada y en el ascenso del bajo del inicio de la Romanza de Mendelssohn, similar al ascenso de la figura inicial de la obra de Schubert:

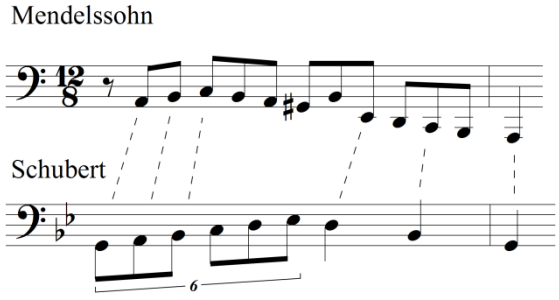
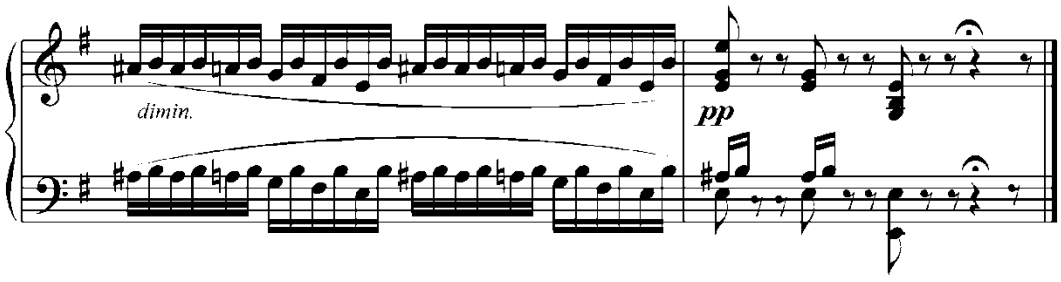


Gráfico 68: Comparación entre ambas obras

[744]Transcripción en Finale del Autor.
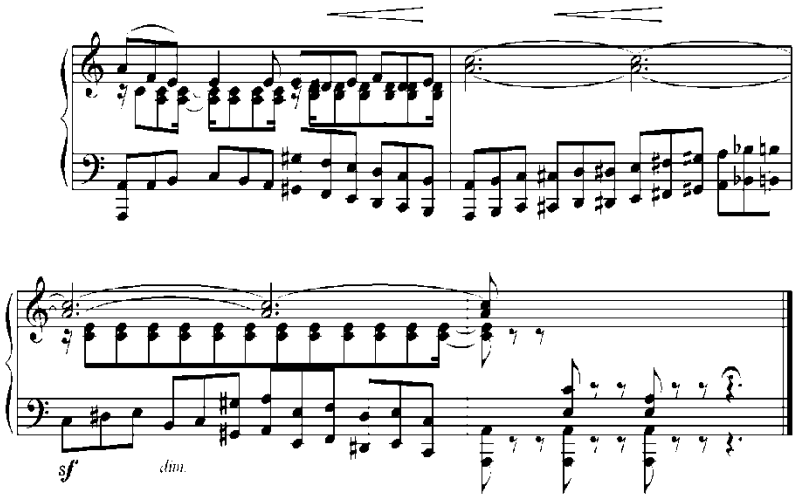
Pero el propio Mendelssohn poseía también un sentido fantástico todavía menos palpable que el de Schubert pero no menos dramático, como creemos ver en el *Reiselied*.

Por otra parte, la estructura sonatística de esta composición y su punto de gran dramatismo dentro del desarrollo – entre los compases 25 al 30 – son mucho más cercanos al mundo de la futura Sinfonía Escocesa – también basada en visiones fantásticas del Norte – que a la canción de Schubert, lo mismo que el final de la sección modulante sobre el pedal de Mi, a partir del compás 32, donde se mantiene una alternancia *toccatistica* en *staccato* entre las notas sueltas de la izquierda en síncopas y los *staccato* en los acordes de la derecha, generando un descenso, una especie de detención móvil característica de losa finales de desarrollo de Mendelssohn, donde trabaja el choque del cuarto grado y del sexto grados melódicos armonizados de dos maneras distintas, lo mismo que el séptimo grado, con sostenido y con becuadro alternados en forma veloz con un bajo sincopado en matiz *piano* o *pinissimo¸*y *legero,* como marca el propio compositor. Esta es la idea que al final de la pieza cierra el discurso con una especie de figura ascendente de oleaje típica que Mendelssohn utilizaba en sus piezas fantásticas y que se presentan tanto en esta pieza como en el espectral *Reiselied*:



Ejemplo 594: Mendelssohn, *Reiselied* Op. 34 N° 6[745]
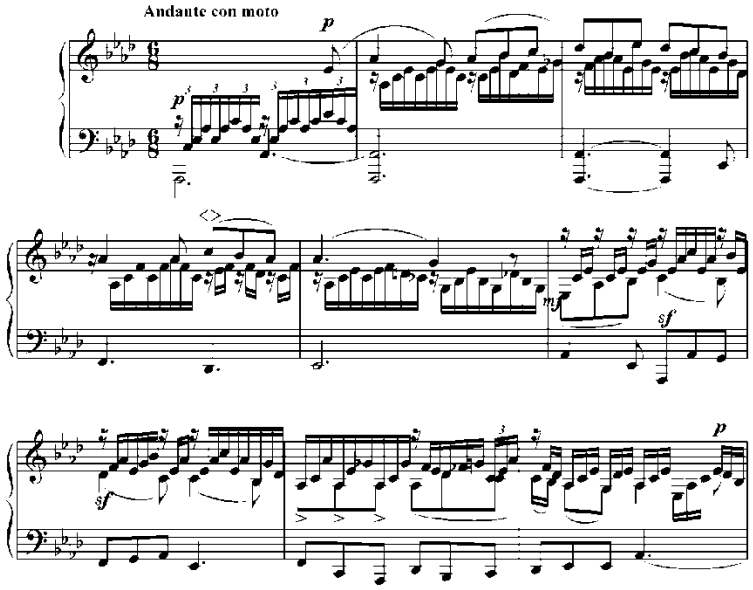
[745] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 595: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 38 N° 5[746]

6.2.2.6.- *Romanza sin palabras en La bemol mayor Op. 38 Nº 6 "Duetto"*

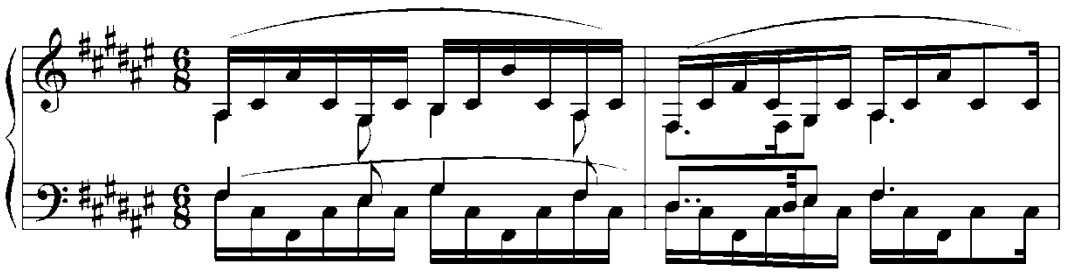
También favorita de Schumann, esta pieza es otra de las obras maestras de este ciclo. La brusca vuelta de La menor a La bemol hace aparecer nuevamente una sonoridad dulce y envolvente de las tonalidades con bemoles.



Ejemplo 596: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 38 N° 6[747]

[746]Transcripción en Finale del Autor.
[747] Transcripción en Finale del Autor.

Esta obra tiene una gran cantidad de literatura; inclusive fue utilizada para ballet. Está claro por Mendelssohn que se trata de dos voces: una masculina y una femenina que dialogan, como decía Schumann "íntimamente". El propio Schumann adaptó a su estilo la solución mendelssohniana:



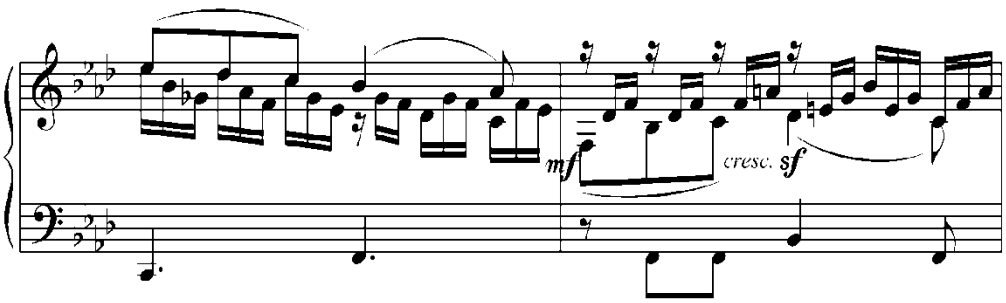
Ejemplo 597: Schumann, Romanza Op. 28 N° 2[748]

El *Duetto* se plantea como una de esas piezas emblemáticas de la colección. La rítmica de barcarola que posee hace decir a Todd que "pasó de las aguas de las lagunas de Venecia a las aguas del Río Meno, en Frankfurt" donde conoció a Cécile. Es ésta una asociación poética muy interesante que Todd realiza y probablemente sea cierta.

La pieza es magistral desde todo punto de vista. Su estructura ternaria continua, sin detenciones, con un sector B totalmente modulante y con una transposición de la figura inicial realizada con gran habilidad tanto técnica como expresiva, por la disposición de registros que se oponen - el de la soprano y el del tenor- y finalmente se unen al final de la pieza cuando reexpone gloriosamente en La bemol mayor en octavas.

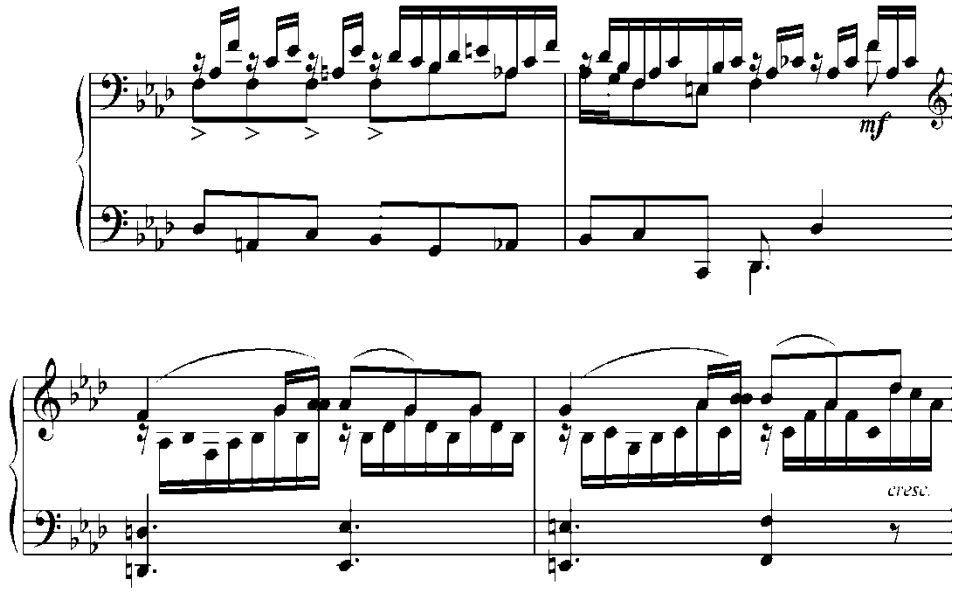
Como marca Rattalino, "las melodías aparecen alternativamente en la voz de tenor y soprano con una multiplicidad de soluciones técnicas admirable". Esta multiplicidad de soluciones implica: el tratamiento tradicional de melodía acompañada por arpegios presente ya en obras como la Sonata *Patética* de Beethoven (2º movimiento) o el trabajo de pulgares, que Mendelssohn tomó de Thalberg – el efecto "tres manos" – o también una oposición en la misma mano de bajo y melodía o de bajo y acompañamiento y en el lugar de la melodía silencios para quitar peso a la pieza en el acompañamiento

[748]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 598: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 38 N° 6[749]

Es decir, todas estas disposiciones generan una creciente expectación cuando el desarrollo tonal va aumentando y los bajos van siendo cada vez más pesados hasta que a último momento, luego del paso tonal por Do mayor y Fa menor, el bajo desaparece y reaparece solamente para dar peso a la entrada triunfal de las dos voces en octavas haciendo la melodía principal.



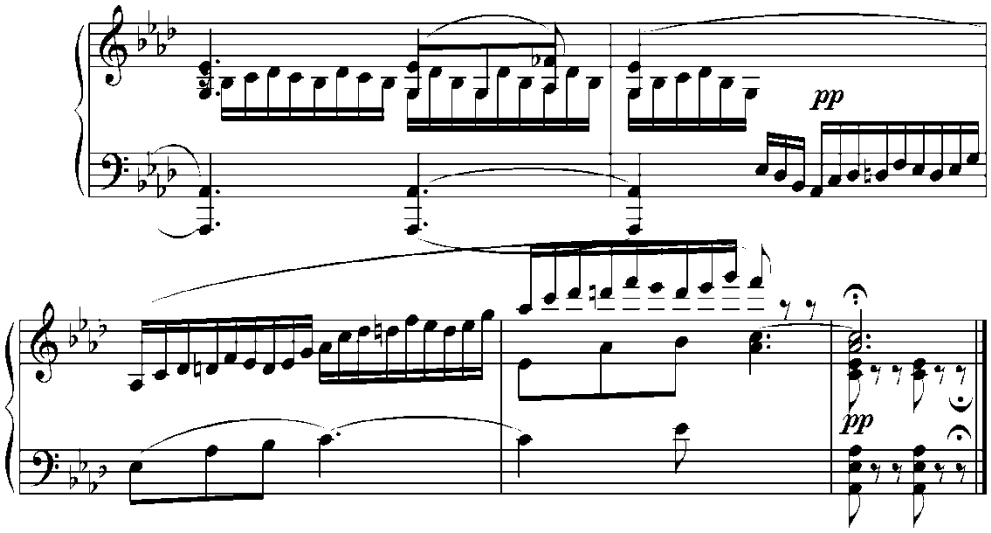
Ejemplo 599: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op´38 N° 6[750]

[749]Transcripción en Finale del Autor.
[750]Transcripción en Finale del Autor.

Rattalino agrega:

> "Al final la melodía es gloriosamente entonada a la octava, octava que por primera vez ya no es una duplicación sino que es la unión de dos voces: la masculina y la voz femenina y representan la cima emotiva de una pieza que fluye inequívocamente en un sutil pero turbador erotismo". [751]

Esta sutileza se hace cada vez más presente en la manera en que las dos voces van relajándose hacia el final de la pieza y terminan en un diálogo casi ahogado mientras la sutil figura de semicorcheas deja el habitual arpegio para transformarse en una cinta de arabescos cromáticos y diatónicos que recorren todo el teclado en forma ascendente y dejan a la tercera de la voz de soprano y tenor resonando sobre el silencio al final de la pieza.



Ejemplo 600: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 38 N° 6[752]

Pero tan interesante como estos aspectos de escritura son los de estuctura. Por empezar, se trata de una de las primeras piezas Mendelssohnianas que hacen coincidir cada nota de la melodía con una armonización diferente sobre pedal, acercandose a Schumann más que nunca antes:

[751] RATTALINO, Piero. *Historia del piano: el instrumento, la música y los intérpretes*. Barcelona: Labor, 1988

[752] Transcripción en Finale del Autor.
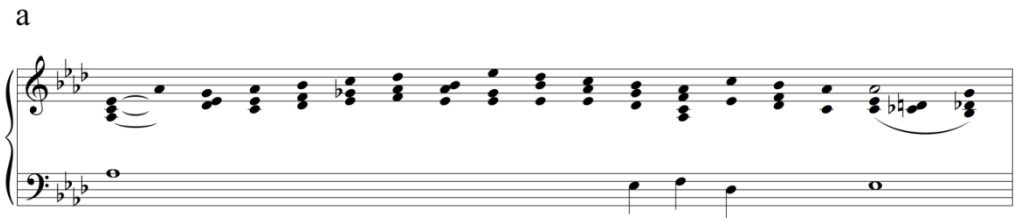


Gráfico 69: Armonización

El concepto de diálogo de voces con armonías diferenciadas es también un rasgo que nos acerca a Schumann, o más bien lo preanuncian ya que estas prácticas del autor del *Carnaval* se verán plasmadas mayormente en los *Lieder* del año 1840.
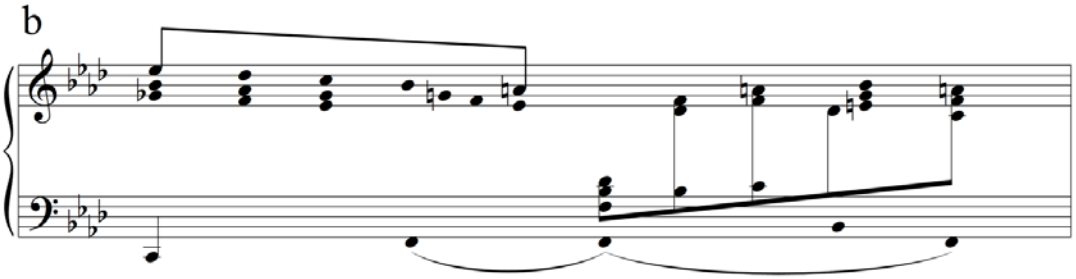


Gráfico 70: Armonización

Esta armonizacíon platea ambigüedades maravillosas entre el bajo y la marcha de conducción de superficie y es lo que realza el caractes amatorio, el sesgo apremiante, el velado erotismo que Rattalino ve en la pieza. El momento previo a la reexposición es impresionante en el modo pre wagneriano por el cual la resolución de un sector de dominantes recae en otra dominante detenida y que se presta a varias interpretaciones tonales:
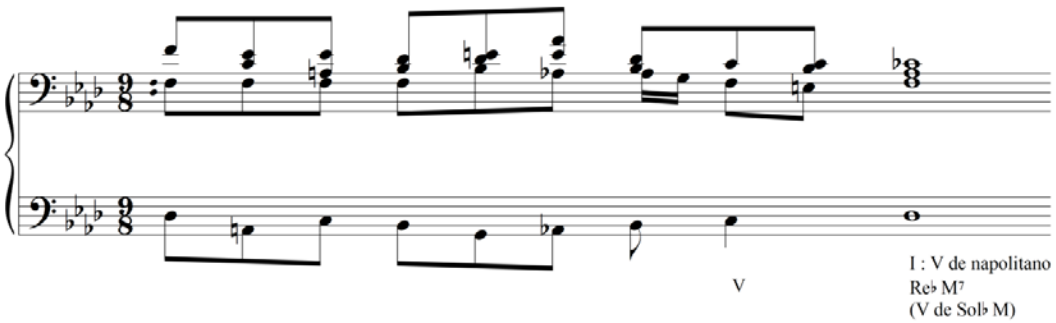


Gráfico 71: Conducción tonal

Aun así, en el *duetto*, los arpegios que sutilmente sugieren de nuevo el ritmo de Barcarola que en este cuaderno se presenta a manera de arco en la primera y última pieza: no provienen de nuevo de visitas al mundo del *bel canto*?

Si es así, la estilización, el sentido diálogado con un orden formal y motivico impresionante, son marcas del arte del mundo alemán den la estética romantica.

Mas aún es Mendelssohn un artífice de estos procesos, que por asimilación de procedimientos derivados del rigor polifónico de Bach y motivico de Beethoven llevo este tipo de piezas cortas a un nivel de enjundia de contrucción insopechado. La relación del *duetto* con el Preludio y fuga Op.35 N° 4 es reveladora de este hecho.

Pero más aún los es cómo a partir de estas experiencias Mendelssohn influyó en el comportamiento del ideal de cantabilidad instrumental de todo el siglo XIX en incluso del óperistico y liederístico.

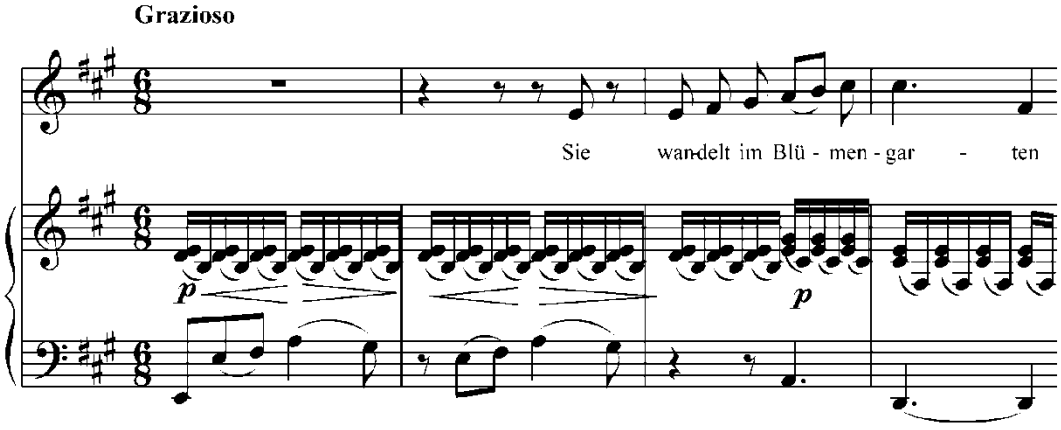
6.2.3.- Romanzas sin palabras sueltas y Piezas breves (1833-37)

En este período de Düsseldorf creó otras piezas breves que pasarían a formar parte de álbumes posteriores. En junio de 1834, la apasionada *Romanza sin palabras* en La menor Op. 85 Nº 2, que comentaremos en el momento de hablar de todo este álbum., anticipando que es una pieza de carácter efervescente, hoffmannesco. La *Romanza* Op. 85 Nº 3, de agosto de 1835 tiene un carácter celebrativo, festivo, menos interesante que la anterior. Otra *Romanza sin palabras* de esta época es la que sería publicada como segunda del siguiente cuaderno, de diciembre de 1834, página también algo atormentada, seria, de gran expresividad.

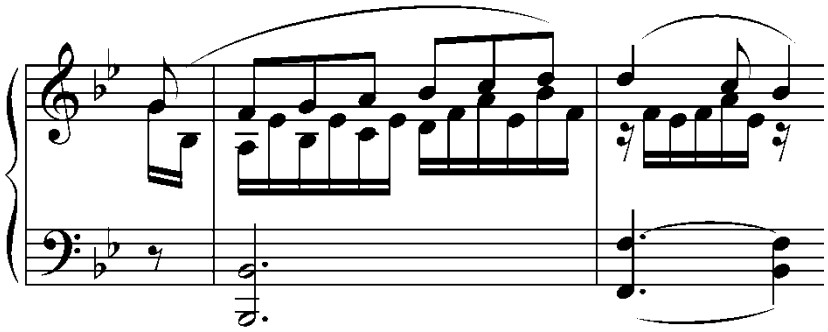
6.2.3.1.- *Zwei Klavierstücke* (1833) MWV:U 93, 94

Ya hemos referido antes del Primer Festival de Düsseldorf y la toma de posesión como Director General de Música de la ciudad, Mendelssohn había viajado a Londres con su padre. Allí se encontró con Carl Kligemann, quien le dio algunos poemas para

musicalizar las cuales aparecen parafraseadas en la primera de las dos breves *Klavierstück*de Londres. Ésta, en Si bemol mayor, es prácticamente una reelaboración o un anticipo de los elementos melódico rítmicos presentes en dos *Lieder* con textos de Klingemann y que curiosamente Mendelssohn publicó juntos en el Op. 47. la primera idea sugiere la linea melódica de la canción *Der Blumenstrauss* (El ramo de flores). El texto de la misma alude al tópico poético del ramo como anuncio de primavera y fidelidad de amor ("Sois heraldos de la primavera, al anunciar lo que siempre tan nuevo"…Qué significan las flores y colores? No pregunten eso…es la más dulce primavera que habla!)



Ejemplo 601: Mendelssohn, *Der Blumenstrauss* Op. 47 N° 5[753]

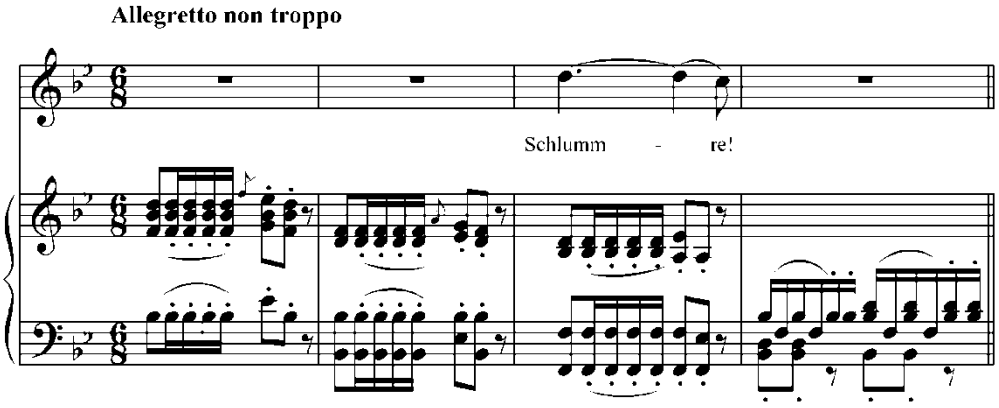


Ejemplo 602: Mendelssohn, Klavierstuck N° 1 en Si bemol mayor[754]
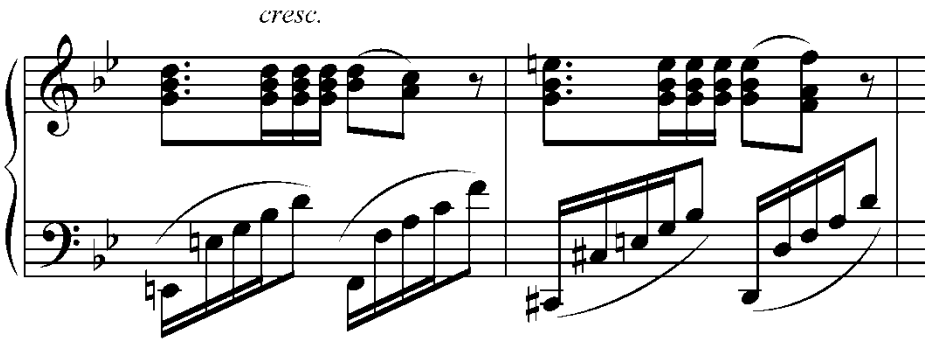
[753]Transcripción en Finale del Autor.
[754]Transcripción en Finale de Autor.

El otro elemento surge de *Bei der Wiege* (*En la cuna*) que es una canción de cuna que Mendelssohn escribió sobre poemas de su amigo y que fue publicada como Op. 47 Nº 6. También esta canción de cuna refiere a la esperanza de la primavera:

"Paciencia!
Descansa y sueña con la primavera,
Parece que todo está floreciendo,
escucha el canto suena en el bosque,
y el amor en el cielo y en la tierra pose!
Esto no se puede alterar,
Tu primavera todavía tiene que florecer,
Ten un poco de "paciencia!"



Ejemplo 603: Mendelssohn, *Bei der Wiege* Op. 47 N° 6[755]
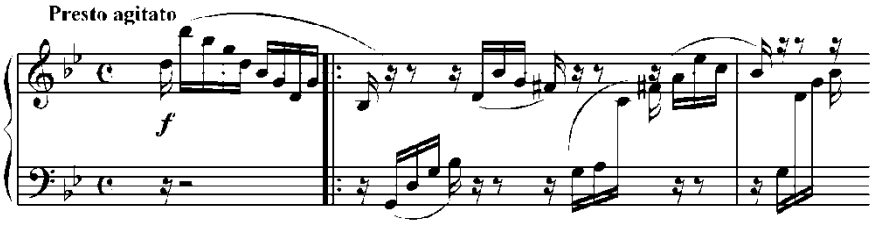


Ejemplo 604: Mendelssohn, Klavierstück N 1 en Si bemol mayor[756]

[755]Transcripción en Finale del Autor.
[756] Transcripción en Finale del Autor.

Mendelssohn paralelamente componía el *Capriccio* Op.33 N° 3 en Si bemol menor dedicado a su amigo, y colocó este andante como introducción al *Presto agitato* que constitye la segunda parte del *Capriccio*. Evidentemente son indicios de un homenaje la poeta y amigo, aunque luego, decidió suplantar esta introducción por una mas relacionada temáticamente al Presto subsiguiente. En una carta a Klingeman expresa "Cambié la introducción de mi capricho en Si bemol menor, y quedó mucho mejor"

La segunda pieza, *presto agitato*, en Sol menor, es una especie de estudio pianístico para los cinco dedos. La cierta facilidad de ejecución, más allá del efecto brillante que la pieza podría tener a una gran velocidad, nos hace pensar que se trata de la pieza dedicada a Maria Alexander, hija de unos hospitalarios patricios londinenses que tenían una compañía algodonera en la India y que hospedaron al padre de Mendelssohn durante la estadía en Londres. Maria y Felix parecen haber tenido un romance en este verano de 1833 y Mendelssohn le obsequió una pieza para pino que no ha sido fehacientemente certificada, pero que, por fecha y estilo, podríamos deducir que se trata de esta pieza en Sol menor. El asunto de Maria Alexander es muy interesante porque se cartearon durante uno o dos años; Maria comenzó a estudiar alemán y le tradujo poemas de Heine al inglés; no obstante, Mendelssohn por alguna razón no fue constante en sus sentimientos, creándole un gran despecho que la llevó a casarse rápidamente con un noble inglés. Diez años más tarde, irrumpiría durante los conciertos de Mendelssohn en la Filarmónica de Londres, tratando desesperadamente de verlo y expresarle su despecho, con lo cual causó a Mendelssohn más de un dolor de cabeza durante la temporada de 1834.
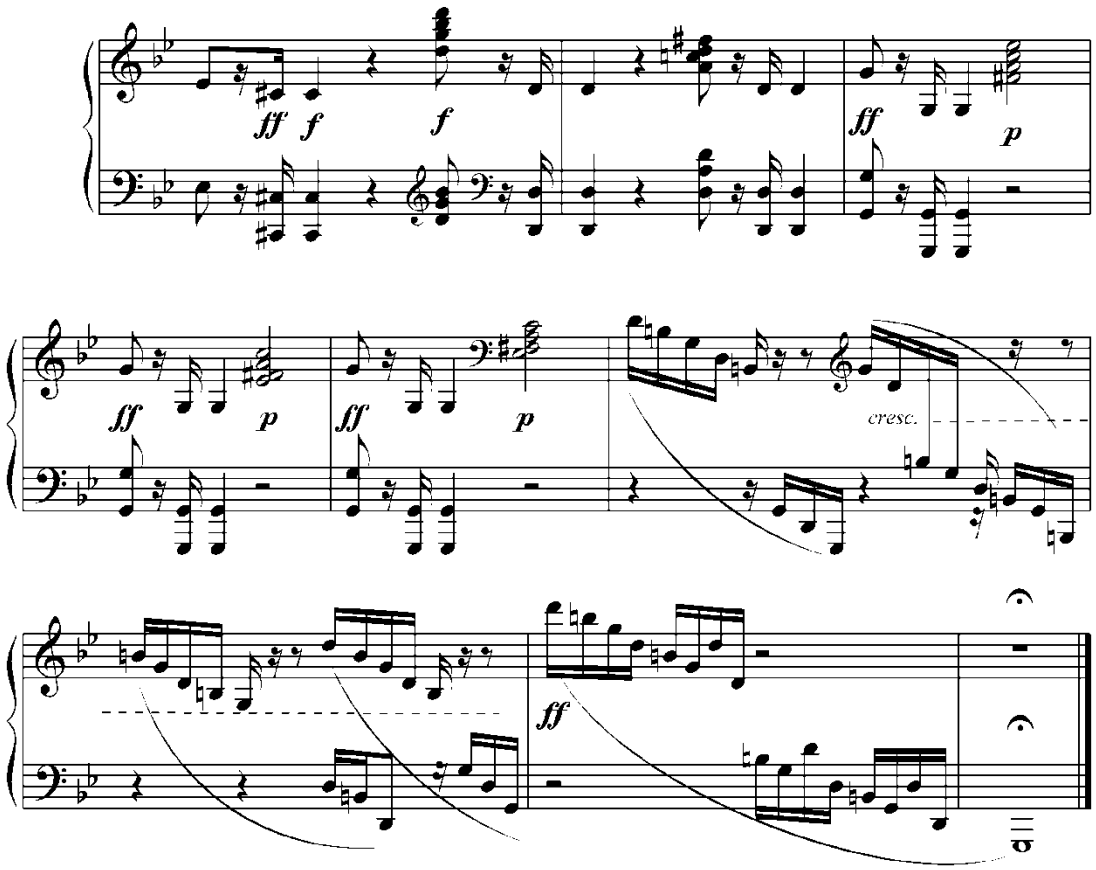
La pieza en sí es una especie de *solfeggio*, a la manera de K.Ph.E. Bach, escrito como ejercicio.



Ejemplo 605: Mendelssohn, Klavierstück Nº 2 en Sol menor[757]

[757] Transcripción en Finale del Autor.

No obstante momentos atractivos, se trata de una pieza de interés menor, exceptuando un simpático rasgo al final, casi humorístico, a la manera del graznido del burro de *Sueño de una noche de verano*, entre el *fortissimo* y el *piano* del acorde disminuido. ¿Mendelssohn se estaría ya riendo de Maria Alexander en este momento?



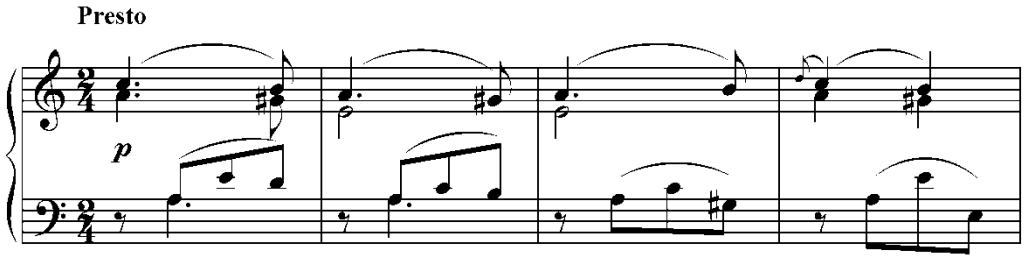
Ejemplo 606: Mendelssohn, Klavierstück Nº 2 en Sol menor [758]

6.2.3.2.- *Romanza sin palabras N° 38, Op. 85 N° 2*

Existen dos *Romanzas sin palabras*, compuestas durante la época de Dusseldorf y que Mendelssohn proyectaría incluir en una colección que nunca fue publicada, la cual compiló hacia 1845 en Leipzig.
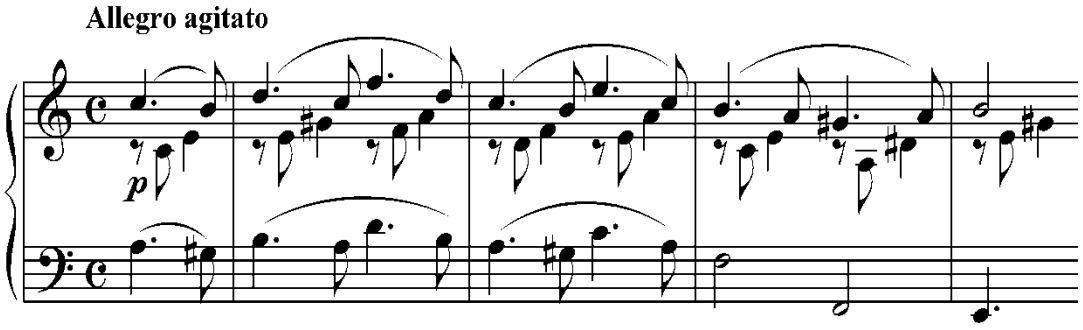
[758]Transcripción en Finale del Autor.

La primera de estas Romanzas es la Op. 85 N° 2 en La menor, *Allegro agitato*. Méretrier destaca que la idea básica está tomada de la Sonata para piano K 310, 3° movimiento (*presto*) de Mozart.



Ejemplo 607: Mozart. Sonata K.310 (Presto)[759]

Es un acierto por parte del musicólogo francés citar la fuente mozartiana porque es una de las pocas obras donde se destaca un rasgo que Schumannva a encontrar en la obra de finales de los años 30 de Mendelssohn que es un "algo mozartiano", como lo cita Schumann en su crítica de la Sonata para piano y violoncello en Si bemol mayor Op. 45. Evidentemente Schumann se refiere tanto al equilibrio formal, a la textura dialogada y a la naturalidad con la que se desenvuelve esta obra



.

Ejemplo 608: Romanza sin palabras Op. 85 N° 2 [760]
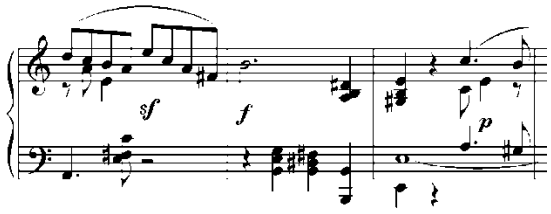
Pero cuando echamos un ojo en esta *Romanza sin palabras* que Mendelssohn no publicó en vida pero siempre tuvo intenciones de hacerlo – quizás por no encontrar la colección adecuada donde ubicarla – observamos que es más profunda la apreciación de Schumann. Evidentemente, es un homenaje a Mozart desde el lado más dramático del

[759]Transcripción en Finale del Autor.
[760]Transcripción en Finale del Autor.

pensamiento mozartiano – aquel que se relaciona con las obras en tonalidad menor – y por otra parte, aquel que se relaciona con las obras que Mendelssohn prefería de Mozart; gran intérprete de los Conciertos en Re menor y en Do menor, futuro director de las cuatro últimas Sinfonías, pero en este momento de 1834 Mendelssohn acababa de reestrenar una versión que él consideró modélica en el teatro de Düsseldorf de la ópera *Don Giovanni*.

Todos estos datos nos hacen pensar en esta pieza misteriosa y verla como una meditación sobre los rasgos. Cuando James Garrat habla de la poética de la traslación y cita a Mendelssohn como un compositor que en varias obras – ya hemos hablado de esto – trabaja sobre este tópico, no existe ejemplo en las Romanzas sin palabras más claro que esta pieza. De hecho, en las Romanzas es difícil encontrar algo de Beethoven, o de Mozart o de Bach directamente citado, pero en este caso la Sonata para piano de Mozart aparece trabajada con una claridad increíble.

En el caso de Mendelssohn, la primera frase tiene una direccionalidad melódica ascendente pero armónicamente trabaja con la misma intención de Mozart: la ida a la dominante. Es más, la forma en que Mendelssohn coloca la melodía con el ritmo de negra con puntillo – negra como base motívica de toda la línea melódica y en la mano derecha el mismo acompañamiento en compensación rítmica ya de por sí contiene toda la información que la Sonata de Mozart plantea en lo rítmico. Entonces, el bajo aparecería como una contra melodía, como un verdadero dúo sin palabras que entre el ataque y el compás 3 se maneja como tal; el Fa del compás 3, que va hacia el compás 4, Mi, por su cambio de registro puede ser entendido como el verdadero bajo de llegada, y la nota Mi como bajo se mantiene, expandida, durante toda la pieza, prácticamente hasta el último compás. El final de la frase es un brusco descenso teatral – que se enfatiza también dos veces – que concluye sorpresivamete en Mi mayor..

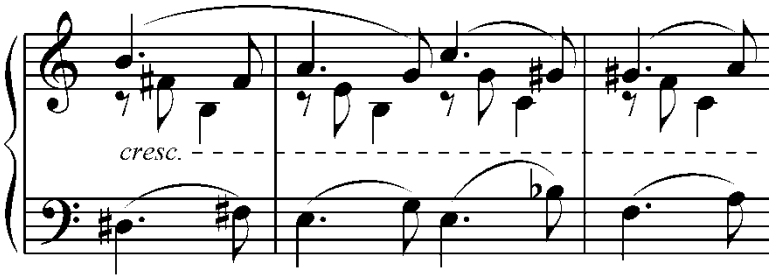


Ejemplo 609: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 85 N° 2[761]

[761] Transcripción en Finale del Autor.

Desde allí, todo el sector de reexposición Mendelssohn lo plantea sobre pedal de Mi donde reexpone la melodía desde La con una larguísima nota tenida, prolongando esta nota hasta la misma posición en el compás 41, resolviéndose luego de un silencio en *pianissimo* en el último compás de la pieza.

Ya esta estructura crea una pieza dramática, centrífuga. La primera frase tiene un antecedente y un consecuente idénticos, de los cuales el segundo culmina sobre la tríada de Mi menor en posición de 6/4, a la cual se llega a partir de La menor como cadencia plagal. Mendelssohn refuerza esta idea, repitiéndola textualmente del compás 8 al 10. Desde allí parte el consecuente, donde el lenguaje, de golpe pierde toda relación con el lenguaje de Mozart: ahora trabaja más la idea rítmica y el ascenso del cromatismo de bajo (Re sostenido, Mi, Fa), enfatizando la "moderna" armonía del acorde de dominante con quinta aumentada y séptima, el cual también repite dos veces



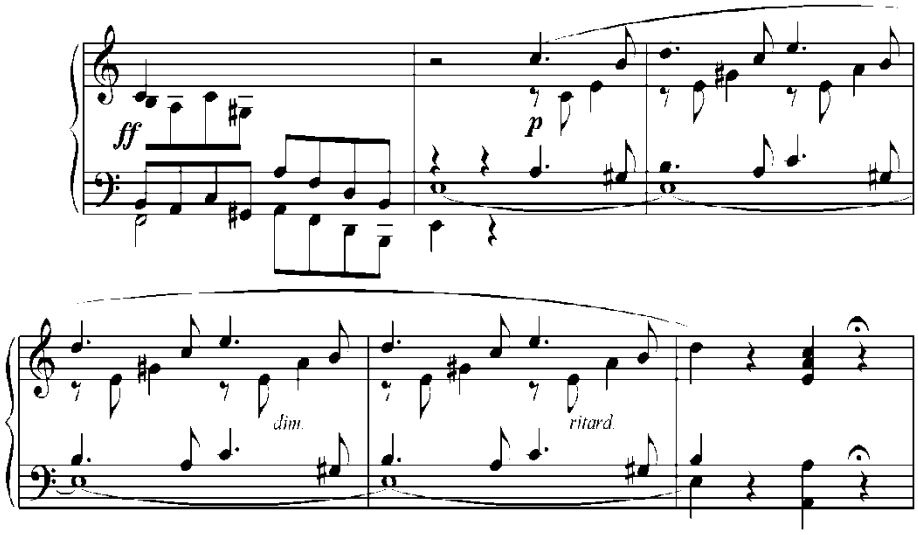
Ejemplo 610: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 85 N° 2[762]

Toda la sensación que da el discurso entre la voz superior y la línea de bajo se acerca mucho a la idea de dúo, y esto nos hace pensar dos cosas: Medelssohn ante el *Don Giovanni* – obra que amaba y de la cual siempre dirigió fragmentos cuando tuvo que ser director en Gewandhaus – parece conjurar la tensa fuerza que existe en el dúo de Doña Ana y Don Octavio, en el primer acto, que aunque está en Re menor, presenta una similitud en cuanto al cierre de sección por ejemplo en el cierre del dúo) con la frase que acabamos de citar de la Romanza. En los compases 32 al 41 se presenta una situación análoga de la reexposición. Lo notable es que luego de la misma, el sector de enlace entre la primera idea

[762]Transcripción en Finale del Autor.

y este final es absolutamente distinto al que existía en la tonalidad de Mi menor: es un ascenso cromático constante, también perceptible como elemento constitutivo de la ópera *Don Giovanni*, que Mendelssohn trabaja de nuevo desarrollando una armonía "moderna" sobre todo por la presencia de acordes de séptima mayor (dominantes y disminuidos) que se enlazan a través de este cromatismo, que lo único que hacen es expandir el eje de Mi como nota fundamental.

Luego de la resolución dramática, Medelssohn continúa planteando el Mi en tal función, sobre el cual superpone como nuevo comienzo una nueva reexposición de la idea, ahora en *diminuendo* y *ritardando*, que se detiene en el acorde de séptima tras el cual un silencio plantea una tónica bree y fugaz, con un calderón en el silencio final, donde demuestra que toda la pieza tiene una inestabilidad que encontramos en pocas Romanzas, tan trabajadas en un espacio tan breve de compás; uno podría comparar con la N° 5 o la N° 17.



Ejemplo 611: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 85 N° 2[763]

Ahora bien, nos resulta verdaderamente notable que esta composición haya permanecido siempre en el cajón de Mendelssohn y que tantas veces haya pensado en publicarla y se haya echado atrás. Podemos pesar que la escritura, que primero es en un

[763]Transcripción en Finale del Autor.

sentido mozartiana por el uso limitado del teclado, salvo en los sectores de cierre donde se hace abruptamente moderna, lo haya inhibido. También podemos creer que sea una pieza de esas que escribía para él mismo – como demuestran muchas de las obras que hemos comentado: Sonata en Si bemol Op. 106 y más adelante las dos series de Variaciones Op. 82 y 83 o el *Reiterlied* en Re menor. También la obra resulta quizás experimental para algunos desarrollos ulteriores de movimientos de cuartetos de cuerda mendelssohnianos sobre todo en *scherzo* o movimientos lentos, que no se adhieren exactamente a una forma sino que experimentan con la expansión de un eje tonal tan inestable como el de la dominante.

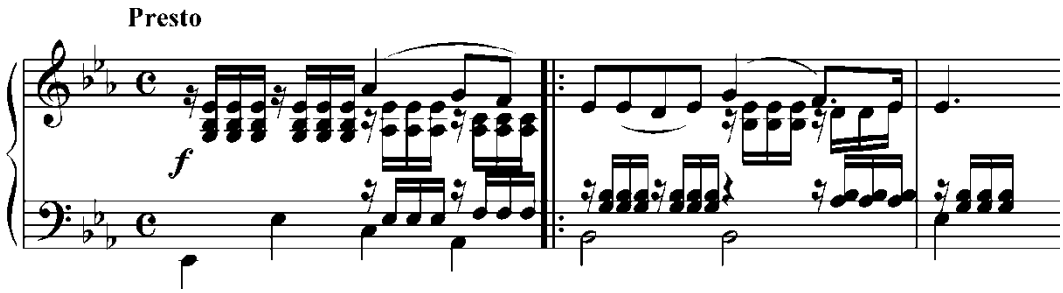
Esta magnífica pieza no deja de sorprendernos también como una anticipación a los usos schumannianos de la rítmica. La continua utilización de un solo motivo en toda la composición no es frecuente en Mendelssohn a semejante escala de obsesión, lo que confiere a la pieza, además de la inspiración mozartiana una sensación hoffmannesca de lo fantástico que solamente encontramos en fragmentos de obras sinfónicas de Mendelssohn (por ejemplo, el contemporáneo final de la Sinfonía Italiana), pero que en la música para piano se presenta como un elemento nuevo en el planteo de Mendelssohn y que al año siguiente trabajaría en el más extenso *Scherzo a capriccio* y luego aprovecharía como elemento fundamental de las *Variaciones serias*.

6.2.3.3.- *Romanza sin palabras N° 39, Op. 85 N° 3*

La otra Romanzaen cuestión, la Op. 85 N° 3, la escribió en 1835 en su estancia en Berlín, en las vacaciones de verano de ese año, luego de su final en Düsseldorf y previo al comienzo en Leipzig como director.
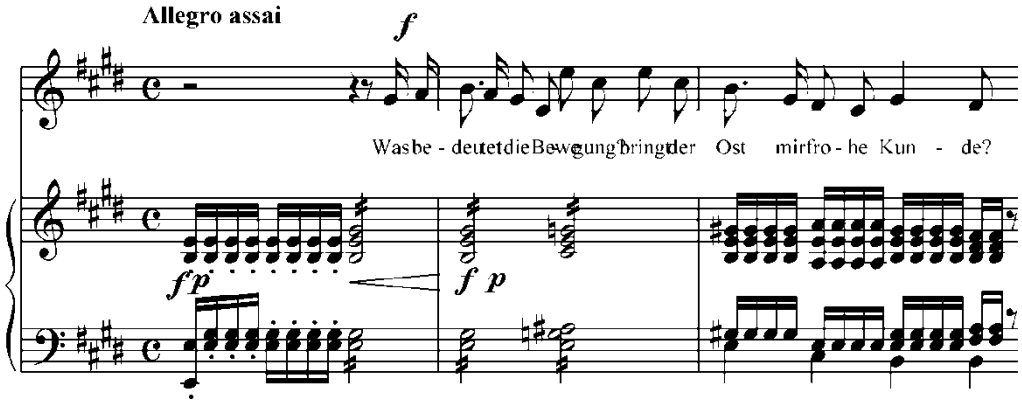
La pieza impresiona más como un estudio de notas repetidas que como una Romanza. En realidad, sobre las notas repetidas, Mendelssohn trabaja una melodía muy poco distinguida, en relación al tópico de él mismo. La escritura en sí parece más un reflejo de ciertas piezas de Fanny Hensel. La Romanza N° 39 es la primera que plantea temporalmente la idea de acordes repetidos como acompañamiento a toda velocidad (*presto* es la indicación). De esto hay numerosos antecedentes; ya la Sonata N° 9 de Beethoven o la

Waldstein plantean la idea del trabajo sobre notas repetidas. La melodía acompañada en la misma mano con notas repetidas es un tópico más reciente que se encuentra en todos los compositores de la época – Schubert, Schumann – y este primer experimento de Mendelssohn no es muy feliz: es una melodía con poca movilidad rítmica, ideas un poco pedestres, no demasiado interesantes, con una construcción elegante pero poco más que eso.



Ejemplo 612: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 85 N° 3[764]

Una que se acerca a la expresividad del segundo *Lied* de *Suleika* Op. 57 N° 3 en el cual los acordes repetidos expresan la ansidad de los amantes por reencontrarse y el movimiento del viento.



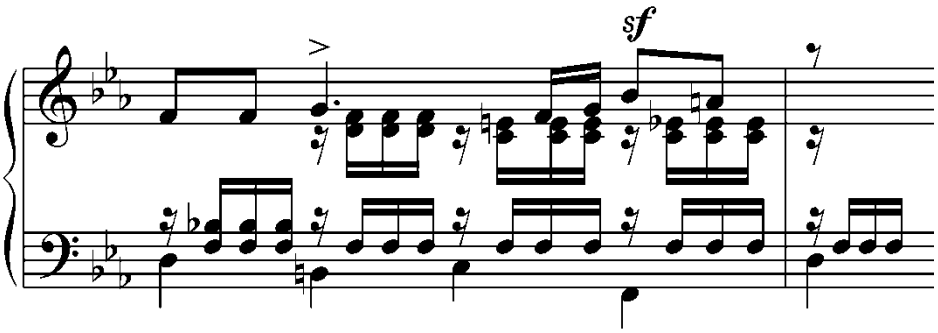
Ejemplo 613: Mendelssohn, *Suleika II* Op. 57 N° 3[765]

El mismo año Mendelssohn había escrito el *Lied* sin palabras también en Mi bemol, con acompañamiento de notas repetidas, dedicado a Clara Wieck.y incluyó en el Op. 53,

[764] Transcripción en Finale del Autor.
[765] Transcripción en Finale del Autor.

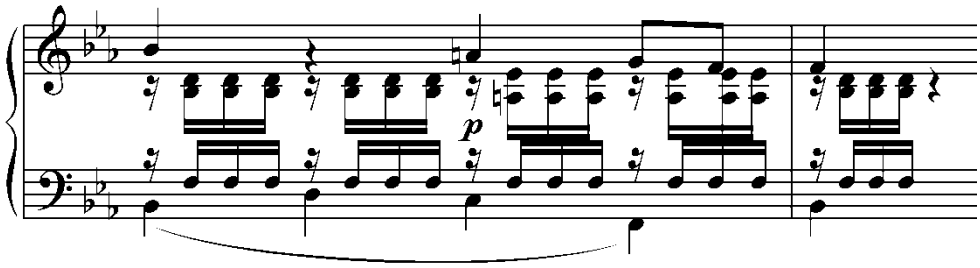
que mayormente fue concebido en 1841. Allí los acordes, de subdivisión ternaria, se acercaban al trabajo que Mendelssohn realiza en el dúo *Ich wollt meine Liebe* Op. 63 N° 1, también compuesto por esta fecha. (1836)

Una idea secundaria surgida del tercer compás, más entrcortada, se hace cada vez más dueña del discurso, llevando el plan tonal a Si bemol mayor.



Ejemplo 614: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 85 N° 3[766]

El sector central, a la manera de un pequeño desarrollo se basa en una analogía motívica surgida del incipit melódico, práctica que Mendelssohn pondrá cada vez más en uso a partir de los Cuartetos Op.44 en sus construcciones melódico formales:
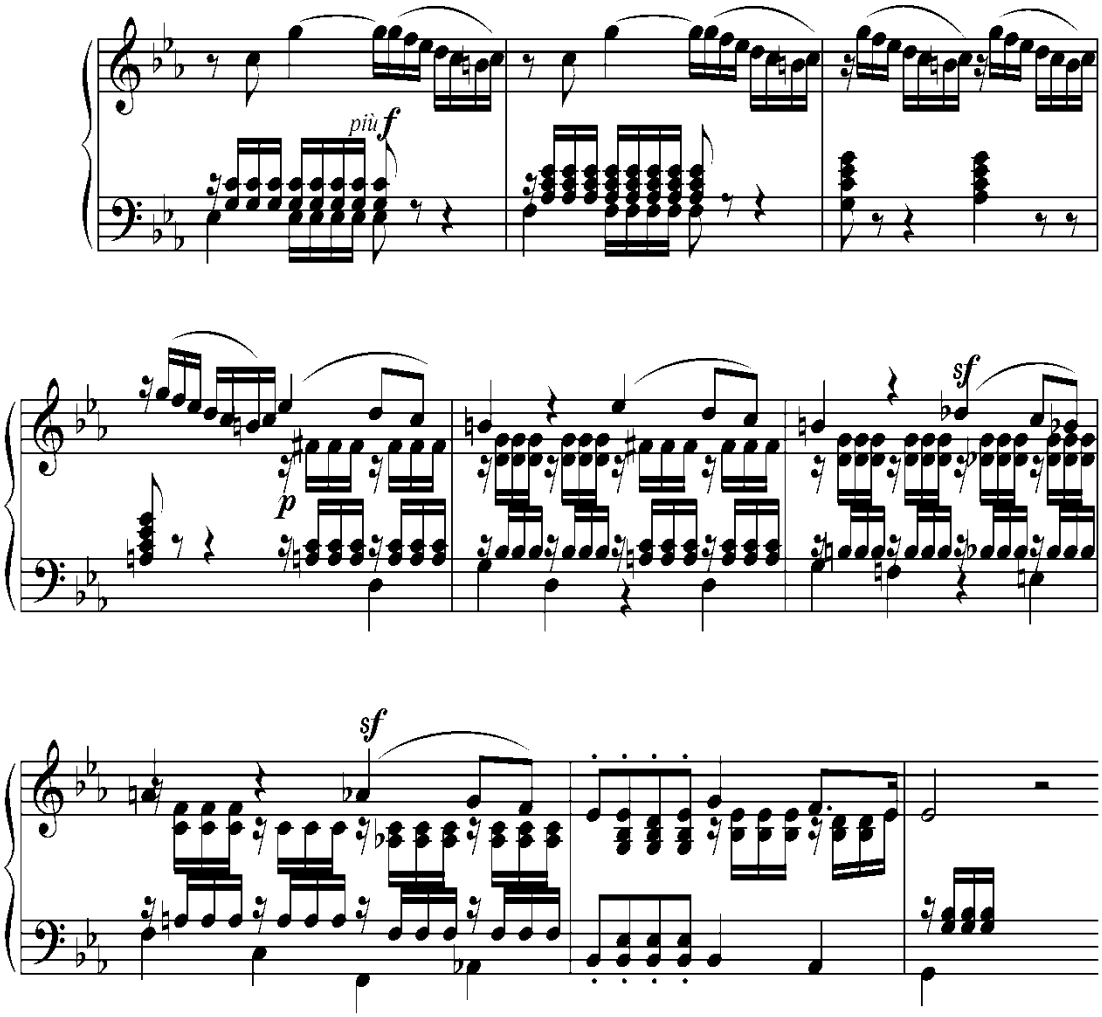


Ejemplo 615: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 85 N° 3[767]

La reexposición vuelve a trabajar las posibilidades del encubrimiento de la llegada tonal por el descenso de bajos 5-1: en este caso desde un giro insistente que toma la semicorchaeas de acompañamiento en sentido melódico, rondando la dominante de Do

[766]Transcripción en Finale del Autor.
[767] Transcripción en Finale del Autor.

menor, se llega al icipit de la pieza desde el segundo grado, pero reuelto en Mi bemol mayor en sexta y cuarta.



Ejemplo 616: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 85 N° 3[768]

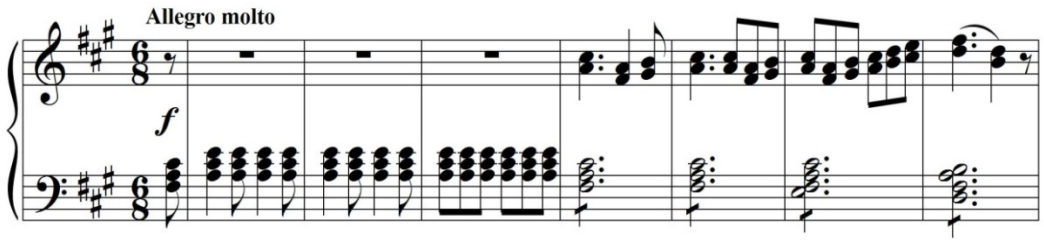
Esta festiva pieza – como la llama Todd – va a ser incluida en el proyecto de Séptimo cuaderno que Mendelssohn finalmente no llegó a publicar, de 1846.

6.2.3.4.- *Romanza sin palabras / dúo en Fa sostenido menor. MWV U 144*

Esta obra es reveladora de la interacción que podía tener en Mendelssohn la música con relación a la poesía.

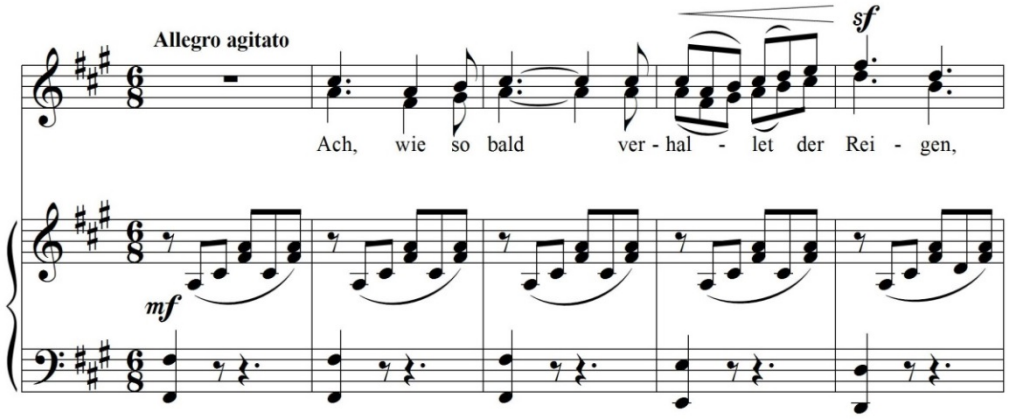
[768] Transcripción en Finale del Autor.

Esta pieza agitada melancólica y movimentada como una barcarola rápida surgió como obra para piano en la siguiente dispsición:



Ejemplo 617: Mendelssohn, *Duetto* sin palabras[769]

Unos años después Mendelssohn agregó un poñema del autor Klingemana y la texturó para dos voces y piano, incluyendola en le ciclo de 6 Duettos Op.63 (1844) como *Herbstlied* (Cancion de otoño):



Ejemplo 618: Mendelssohn, *Herbstlied* Op. 63 N° 4[770]

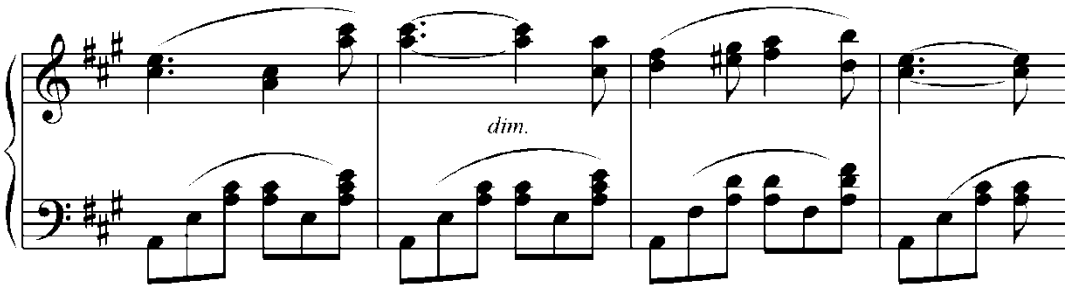
Esto demuestra que le estilo de *Lied* sin palabras se había estilizado de tal forma que la palabra podñia ahora aparecer sobre la mñusica como un reflejo de la misma y , corrobora la idea de Gounod que comentaba como Fanny y Felix jugaban poniendo texto a piezas instrumentales.

[769] Transcripción en Finale del Autor.
[770]Transcripción en Finale del Autor.

6.2.3.5.- *Barcarola en La mayor,* MWV:U 136

Esta pieza Mendelssohn en rigor la escribió antes de su casamiento, para agregarla al álbum para Cécile. Data del 5 de febrero de 1837. Se dice que ésta era muy aficionada al estilo de Chopin y esta Barcarola muestro cómo Mendelssohn trató de agradar a Cécile en una pieza donde la barcarola pasa de sus habituales tonos menores a la tonalidad de La mayor que, en general, aparece en esta época como la tonalidad de la felicidad y como en otras épocas, en piezas dedicadas a mujeres (recordemos las dos piezas del álbum de viaje de 1830 en La mayor).Esta amorosa pieza fue publicada en 1842 por Schumann en su periódico musical como una especie de regalo a los suscriptores.

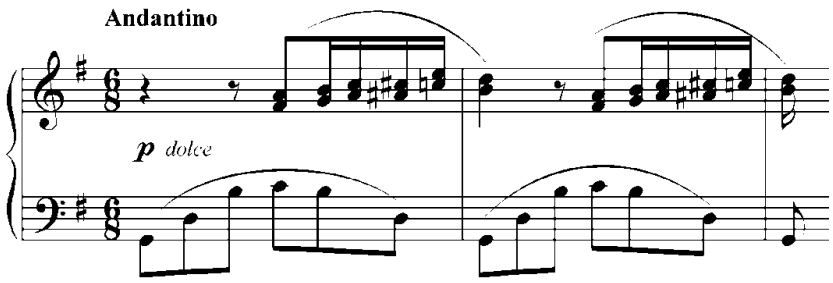
Luego de una introducción donde en vez de los llamados de gondoleros tenemos un descenso de mano izquierda muy expresivo, que no ofrece ningún grado cromático sino una eufónica sonoridad de grados de la escala de La mayor, aparece la melodía en terceras, que nuevamente nos reflejan una barcarola en dúo.



Ejemplo 619; Mendelssohn, Barcarola en La mayor[771]

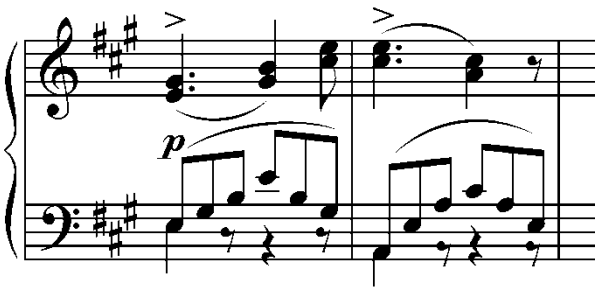
La repetición de notas que ofrece la pieza en lugar del constante ondular, también antecede a ciertos nocturnos chopinianos o quizás se vean influidos por ellos, pero la analogía que claramente podemos hacer es con el Nocturno en Sol mayor Op. 37 de Chopin.

[771]Transcripción en Finale del Autor.



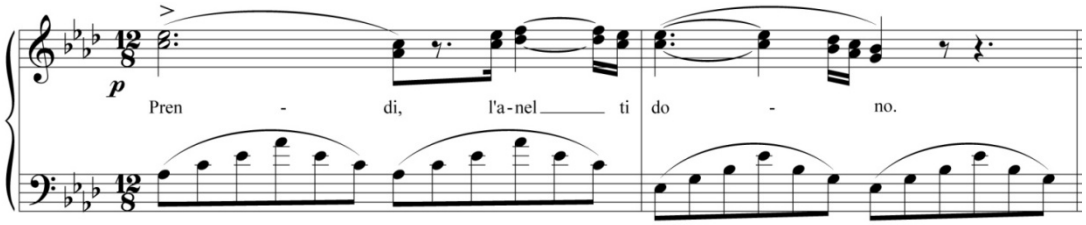
Ejemplo 620: Chopin, Nocturno Op. 37 N° 2[772]

La melodía es mucho más sencilla y despreocupada y se elabora sobre el segundo del primer moviemiento de la Sinfonía Italiana:



Ejemplo 621: Mendelssohn, Barcarola en La mayor[773]
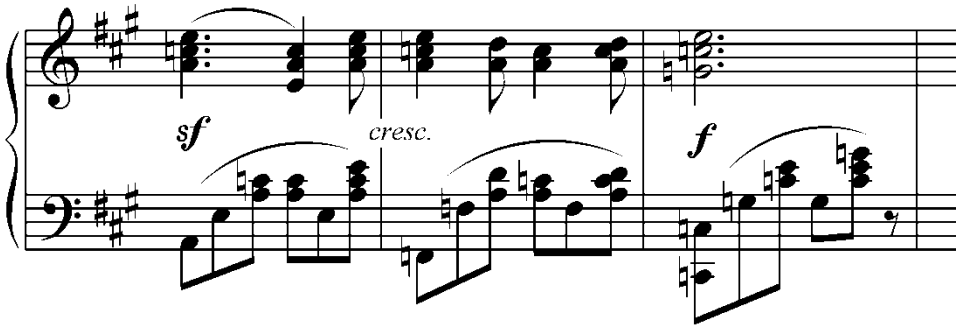
Mendlesossohn, a diferencia de Chopin, elimina la ornamentación típica del *bel canto* italiano, asociado a la Barcarola, y deja la textura a dúo, como ya hemos referido anteriormente. La relación de esta música con momentos famosos como el dúo de "La sonnambula" de Bellini es evidente:



Ejemplo 622: Bellini, *La Sonnambula*, Dúo "Prendi l´anel ti dono"[774]

[772] Transcripción en Finale del Autor.
[773] Transcripción en Finale del Autor.
[774]Transcripción en Finale del Autor.

Al igual que la de las anteriores barcarolas el elemento pasional está presente, pero acá cabe observar la armonía y marco estructural, donde dominan acorden mayores y relaciones de tercera, algo totalmente novedoso en las piezas de este tipo de Mandelssohn. El aspecto es apasionado y por momentos arrebatado, como cuando pasa por Fa sostenido mayor y luego llega al *fortissimo* en la tonalidad de Do mayor de una forma schubertiana.

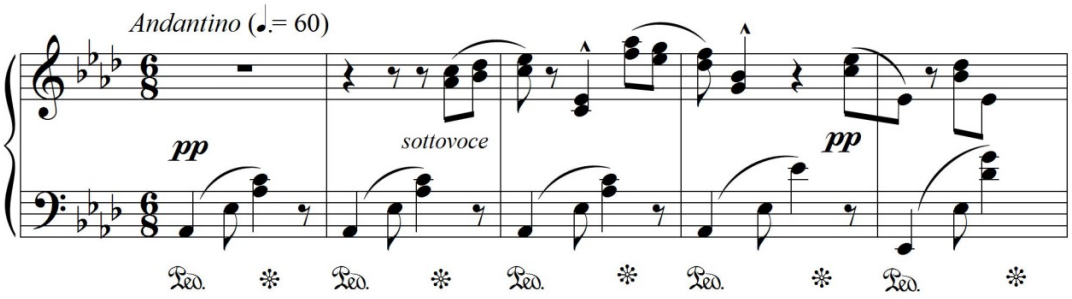


Ejemplo 623: Mandelssohn, Barcarola en La mayor[775]

Para reexponer, el bajo que provee la reexposición en La mayor desde el tercero descendido dominante, es decir, de Do mayor con séptima bemol pasamos directamente a La, una estructura acórdica que demuestra cuán lejos estaba para Mendelssohn cualquier tipo de prejuicio con respecto a la movilidad tonal y a las posibilidades de ensamble. De la misma forma, el bajo sigue descendiendo (un poco tomando la idea melódica planteada en el preludio). Contrariamente, en la *coda* la melodía asciende en terceras y luego en sextas para terminar con un breve *incipit* luego de la figura de bajos descendente inicial y quedar suspendida en el espacio.

Notemos cómo la generación siguiente de autores italianos para piano no tomó el estilo de Chopin como base sinó miró a Mendelssohn en la reeinvención de la italianidad en el piano

[775]Transcripción en Finale del Autor.
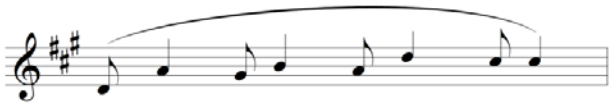


Ejemplo 624: Martucci, Barcarola en La bemol mayor[776]

6.2.3.6.- *Allegretto en La mayor*. MWV:U 138

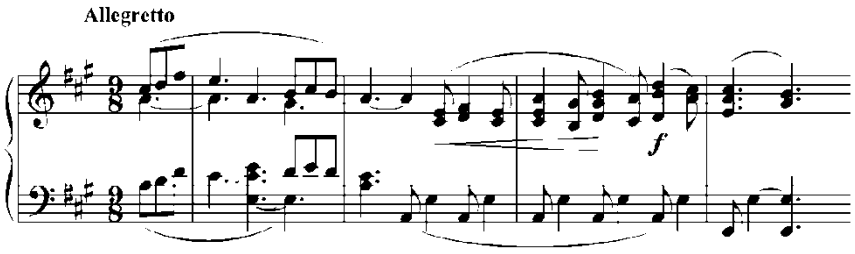
Más íntima resulta la pieza que Mendelssohn escribió para Cécile en el Álbum de Viaje, el *Allegretto* en La mayor, del 22 de abril de 1837 en Freiburg, en el viaje por la Selva Negra. La pieza está escrita en una estructura también ternaria, pero mucho más expansiva y despreocupada en cuanto a su estructura. En el manuscrito original de este diario, Mendelssohn alternó con dibujos propios de los lugares que recorrían, algunas experiencias y dibujos de la vida que ellos llevaron durante las vacaciones: bailes, paseos, excursiones a monasterios, bosques. Se nota que durante este viaje los Mendelssohn disfrutaron mucho, aunque también hay un cierto infantilismo en las acotaciones que hacen y más de alguna pelea.

La pieza en La mayor está publicada en la edición de Oxford de Peter Ward Jones "Los Mendelssohn en su luna de miel". Lo curioso es cómo el *Allegretto* también es un dúo obviamente de felicidad, que se expande por ideas casi improvisadas de Mendelssoh a raíz de obras tan antiguas como la Sonata en La mayor Op. 6, cosa que vemos en el segundo y tercer compás, o insinúan obras futuras como la primer canción de los Coros ("Im Walde", a cuatro voces, para coro a cappella) Op. 41, que Mendelssohn compondría prontamente



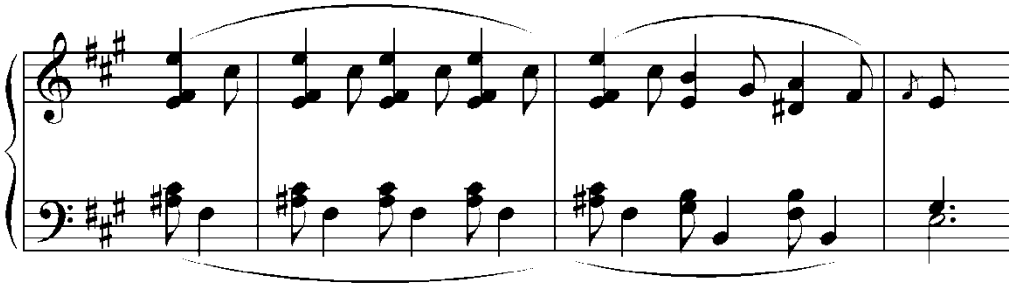
Ejemplo 625: Mendelssohn, *Im Walde*[777]

[776]Transcripción en Finale del Autor.
[777] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 626: Mendelssohn, Allegretto en La mayor[778]

El primer sector se elabora como una especia de barcarola cercana al *Duetto* que Mendelssohn compusiera en esa época *Ich wollt´ meine Liebe* Op. 63 Nº 1, pero lo más interesante de la pieza son las frases interrogatorias de pregunta y respuesta casi dialogadas entre los dos cónyuges que aparecen a partir del compás 14 y no están resueltas tonalmente hasta la resolución clarísima recién en la reexposición, que ocurre en el compás 61 después de la reaparición de esta elemento en el compás 51. Esto es interesante porque es un momento de estatismo tonal o de indefinición al mismo tiempo, que da una idea programática sobre estos diálogos y pequeñas desavenencias amorosas que Mendelssohn y Cécil tuvieron esas vacaciones, como refelja el diario de bodas. .
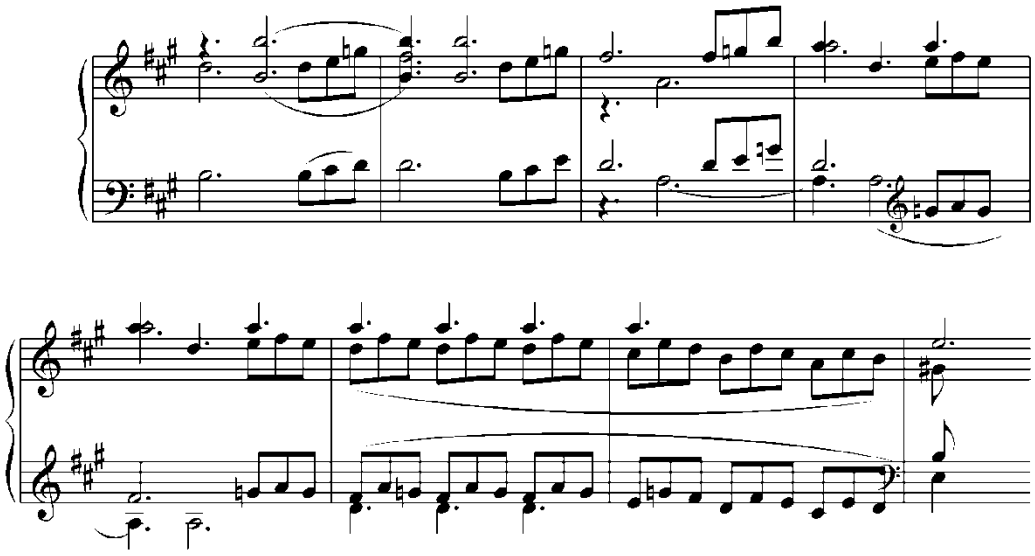


Ejemplo 627: Mendelssohn, Allegretto en La mayor[779]

La sección central es totalmente despreocupada. Es casi un pequeño ejercicio de teclado, instrumento en el que sabemos que Cécil era bastante torpe, y está planteado en esa forma como para que ella lo pueda tocar. Durante toda la pieza Mendelssohn recorre

[778] Transcripción en Finale del Autor.
[779]Transcripción en Finale del Autor.

tonalidades predominantemente mayores evitando toda sonoridad tensa de grado menor, salvo un acorde disminuido expandido en el compás 44.



Ejemplo 628: Mendelssohn, Allegretto en La mayor[780]

Muy parecida en ese sentido es la conclusión, donde se expande justamente la tónica a manera de sonoridad de bosques, quizás refrescando la memoria de los viajes por la Selva Negra. Esto lo podemos ilustrar a partir del compás 61 hacia el final, donde la sonoridad evidentemente evoca las trompas, tanto en la mano izquierda como en la derecha.

6.3.- Obras extensas en un solo movimiento. El problema del virtuosismo

La música para piano de la época de Düsseldorf y Laipzig presenta verdaderos logros, fracasos y nuevos planteos. Algunos esbozos sin publicar y algunas piezas inconclusas que demuestran que Mendelssohn tuvo dificultades para reelaborar su estilo pianístico en este período, cosa que detalló en algunas de las cartas de la época que transcribiremos al

[780] Transcripción en Finale del Autor.

momento de iniciar el período de los años 40. Fue particularmente conflictivo para Mendelssohn el enfrentarse al nuevo virtosismo que surgía desde Paris y el querer al menos en algunos de sus rasgos unirlo a su propio lenguaje. Esto resultó problemático sobre todo porque el mismo se direccionala cada vez más hacia un lirismo de corte liederistico luego de la composición de las primeras romanazas sin palabras

El conociemiento de las nuevas tendencias le venía de primera mano de su amistad con Hiller, Chopin o Liszt. Inmediatamente, las quejas del propio compositor sobre su incapacidad de innovar en el terreno del piano se hicieron notar en su correspondencia.

Ferdinand Hiller, era compositor y pianista alemán residente en París, y particularmente importantes fueron los dos o tres encuentros que mantuvo con Chopin. Las apreciaciones que Mendelssohn hace acerca de Chopin son de gran interés: “Su arte es algo extraño y magistral; he experimentado una gran alegría de encontrarme ante un verdadero artista que no es uno de esos semi virtuosos”. Hiller también recordaba en sus memorias de este período, el encuentro con Chopin, en el Festival de Achaen, donde “Mendelssohn y Chopin –escribe Hiller- pasaron los días más agradables, tocando y hablando sobre música”.

La presencia de Chopin y la amistad entre ambos resultó productiva para los dos, tema que prácticamente no ha sido estudiado. Por lo menos, en Mendelssohn dejó huellas, aunque también ciertas inhibiciones, que estudiaremos en el capítulo siguiente. Pensamos que la confrontación con Chopin y los consejos de Hiller, lo ponían evidentemente muy nervioso en cuanto a que su técnica pianística, formada a una temprana edad en la década de 1820 y bajo la tutlea de Berger, totalmente clementiano en su manera de encarar el piano, lo ponían en desventaja ante las nuevas fuerzas de la ejecución pianística que surgían a través de Chopin y, ni que hablar, de Liszt.

De todas formas, trataremos de detectar estos problemas en este período en particular y ver cómo Mendelssohn, a pesar de ellos, trató de mantener su estilo e incorporar algunos gestos que consideraba modernos. En algunas ocasiones, esta incorporación será perjudicial para el desarrrollo de sus ideas, y en otros, lo llevarán a soluciones originales.

Con respecto a tales obras para piano, Mendelssohn informaba a Hiller: “Tengo nuevos trozos para piano que he juntado en colecciones y que en breve los publicaré.

Siempre pienso en vos y en tu advertencia cada vez que un pasaje pasado de moda viene a mi cabeza". En una carta de 1834 a Moscheles, confesó: "Mi pobreza en buscar nuevas formas de escritura para piano la notarás una vez más en la escritura de este *Rondó*" (se refiere al *Rondó Brillante* Op. 29 para piano y orquesta dedicado a dicho compositor). Estas son las primeras quejas acerca de su propia capacidad como compositor para piano; se ha hablado mucho sobre esta autocrítica de Mendelssohn en este período. Como primer punto debemos decir que se la ha generalizado y aplicado a toda su obra; Mendelssohn, en su adolescencia, en una carta de 1824 al editor Nageli, se había referido a su preferencia por la música de cámara; ahora (1834-35) y más adelante (1838-39), se encontrará con poca imaginación en la escritura de lo que él llamaba "mis nuevas soluciones para el piano".Existe un grupo de composiciones no obstante que Mendelssohn comenzó a componer para amigos, familiares, o para él mismo, como le dice a Ferdinando Hiller en una carta de 1838: "Sabes que compongo con fastidio obras para piano en este período, pero a veces es bueno tener algo nuevo que tocar, y si me viene algo nuevo a la cabeza por qué no plasmarla". En realidad, Mendelssohn sabía que se estaba enfrentando a una cierta aridez de pensamientos musicales para piano

Tambien se enfrentó deslumbrado al arte de Sigmund Thalberg. Mendelssohn no conoció a Thalberg en ese momento, sino que luego lo invita a la Gewandhaus, en 1838. Pero sí de manos de la interpretación de Clara Wieck de la Fantasía de *Moisés*, pudo haberse impresionado por el famoso efecto thalbergiano de gran arpegio repartido entre ambas manos con una melodía central y un bajo que se reparte también entre ambas manos, que fue utilizado por casi todos los compositores de la época: Chopin, en el Estudio Op. 25 Nº 5 y Liszt en una gran cantidad de obras y Mendelssohn en su propio Estudio Op.104 N° 1 o en el Concierto en Re menor Op.40 hará uso del recurso Thalbergiano.

El impacto del arte de Liszt le llegó tambien desde una serie de obras tocadas por calara Wieck y luego por el reencuentro con el húngaro en 1840. Es notable, empero, que la apropiación de ciertos rasgos lisztianos en las Variaciones resultase mucho más acotada y menos conflictiva: para este momento Felix había renunciado a la composición de una pieza específicamente brillante para el piano. Desde ahora el sostén lírico o estructural resultaron la base de sus últimaas obras.

Dahalhaus marca que el virtuosismo del siglo XVII se habia nutrido de la monodia y esto es porque el agente fundamental de esta música seria el violín. El piano se nutrió de la influencia del "Sturn und Drang" que a partir del siglo XVIII tuvo una gran influencia en el ámbito musical. Este planteaba que las figuras ornamentales que representaban un elemento natural tenian que desarrollarse con una segunda caracteristica para que naciese un virtusismo de gran estilo que fuese parasitario de una mera técnica decorativa: debia encontrar en el estilo rapsodico, expresivo el campo mas adapto al juego de pasajes y figuraciones que necesitaba para tranformarse en un fenómeno poseedor del derecho de entrar en la historia de la composición.

Con respecto a los compositores de la decada del 30, particularmente Chopin, Schumann y Liszt, fuertemente impresionados por la figura del virtuoso Paganini, D. demuestra que tuvieron un conflicto en la adecuación de virtuosismo pianístico a obras de alta sustancia musical

> "La modernidad del material musical…una armonia excesiva disonancias inmusicadas impedía que el virtuosismo se perdiera en aquella mera "brillantes" que era correlato pianístico de la armonia y melodía clasicista de epígonos como Thalberg, Kalkbrenner o Herz. El virtuosismo pianístico por singular modernidad del material temático impedían que las acrobacias técnicas girasen vacuamente en la órbita de la convencion".[781]

La reflexión de Dahlhaus nos hace detenernos en el punto focal de la problemática de las obras de los años 30. La modernidad del lenguaje que Mendelsoohn desarrolló entre 1826 y 1833 abarcó los ámbitos de la forma la textura y finalmente la plasmación del ideal liederistico en el plano puramente instrumental, este ultimo aspecto fue el más trascendente para el estilo mendelsoohniano: la cantabilidad deribada del *Lied* o los ritmos característicos surgidos del mismo ámbito chocaron abiertamente con el juego virtuosístico de obras para piano de mediana extensión.

El *Lied* fue el género más moderno de la exploración armónica melódica y formal del Romanticismo alemán a partir de Schubert, pero su modernidad excluía casi totalmente elementos de virtuosismo.

[781] DAHLHAUS, Carl. *La musica dell'Ottocento*. Firenze: La Nuova Italia, 1990. La traducción pertenece al Autor.

La música de Chopin y Liszt se nutría entre otros elementos y en particular en lo melódico del *bel canto* que de por sí contenía en su esencia al virtuosismo como parte fundamental de su estética y en el caso de Schumann la elaboración se concretó como derivación de rítmos de danza: en los momentos líricos el autor se mantenía alejado de las efusiones virtusisticas.

Em Mendelssohn el logro de las Romanzas sin palabras, evidentemente satisfizo al compositor: en el retrato que hace Louis Bendemann del mismo, en 1832, la firma de Felix está acompañana por el *incipit* del Op.19 N° 1.

A partir de allí la línea melódica de largo aliento comenzó a tomar gran preponderancia en toda su música y como marca Dahlhaus, la adecuación exitosa de la misma al gérnero de la sonata Sinfonía y música de cámara. Resuelta con aparente naturalidad, fue el resultado de la resolución de un problema casi insalbale.

En obras como el Trio en Re menor Op.49 Schumann detectó este logro.

Sin embargo en las obras para piano de corte brillante de los años 30, se aprecia la dificultad del autor por adaptar su nuevo estilo melódico a las exigencias d ela pieza de concierto.

Los logros previos (el Rondó Capriccioso, el finale de la Fantasía Op.28, el Concierto para piano N° 1) se basaban en un elemento rítmico, marcial o danzante como generador del discurso y desde allí el virtosismo surgía. Sólo en el extraordinario *Scherzo a capriccio* logró una auténtica obra maestraya que el impulso rítmico y el lírico se unen a un virtusismo basado en la orquestalidad de octavas y terceras con acotamiento de materiales de otra índole.

Incluso las piezas para piano y orquesta de esta época (como *la Serenade und Allegro Giojoso* Op.43) siguen la idea del *Rondo capriccioso* en tomar lo humorístico o fantástico como pié al juego de bravura.

Pero la mezcla del lirismo o caracterización liederística, con el virtuosismo instrumental trajo dos problemas: por un lado la expansión de la brevedad de la Romanza sin palabras a un formato amplio de Sonata en un movimiento, y por otro su adecuación al pianismo brillante.

La dicotomía fue resuelta cuando el lirismo lográ ser superpuesto a las figuras de bravura: esto se da en el Concierto Nr. 2, la Sonata para violoncello y piano Op.45, el Trio con piano N° 1 pero en obras para piano solo, Mendelssohn no encontró la solución satisfactoria.

En primer lugar, su Sonata pianística se había basado en busquedas formales, hallazgos timbritos y la gran dificulatad que encierran, con alto grado de percicia, ponen al virtusismo en un lugar secundario del discurso. Lo mismo podemos decir de las Fantasías: simpere a servicio del contenido expresivo y poético.

Los *caprices* de está epoca comparados con el ciclo Op.16, intentan una expansión similar a la de los *Impromptus* de Schubert o Moscheles, pero en ellos el virtusosimo es apenas visible. En estos nuevos *Caprices* Mendelssohn busca unir materiales intrisicamente divergentes y abandona las maravillosas búsquedas texturales y formales anteriores

Finalmente, después del último intento (*Andante cantabile & Presto agitato*) de 1838, Felix no insiste más. El virtuosismo se incorporará a algunas de las Romanzas sin palabras exitosamente bajo la apariencia de acompañamiento de lineas líricas o volverá a utilizarlo desde el ambito de lo fantástico y feérico.

Estas Obras son los Caprichos Op.33 , Op. 118, El *Andante Cantabile e Presto agitato*, el *Scherzo a Capriccio* en Fa sostenido menor, el *Allegro* en Mi menor Op.117. y una serie de Estudios y Preludios.

En general las ideas líricas o características presentan rasgos de los mejores de su autor, pero al unirse con la bravura propia del género del *caprice*, resultó no poseer siempre la continuidad y la cohrerncia habitual en Mendelssohn.

Estas obras aún son fundamentales para la comprensión del gran problema que el autor resolvió en su música de cámara y que lo llevó a los géneros del Preludio y fuga, La variación y la continución de las Romanzas sin palabras, que dieron un cambio de eje al incorporar eleentos del virtuosismo intrumental y al retomar el aspecto de creación de climas personales del autor al piano.

Tanto Werner (en el capítulo “Los años tranquilos”, de su biografía) como Todd (en “Biedermeier musical”, de la propia), destacan que en este período Mendelssohn compuso ciertas obras de escasa importancia y envergadura, compuestas con facilidad pero sin

ningún tipo de preocupación en los aspectos estéticos y detectan un manejo de la materia musical poco enjundioso.

En nuestro trabajo veremos que obras para piano también acusadas de estos defectos – como los 3 Caprichos Op. 33,por ejemplo, no tienen a nuestro criterio una suficiente base como para ser juzgados de tal forma, aún siendo obras inferiores con respecto a otras del mismo compositor, pero siempre buscadoras de una nueva propuesta artística que presentan páginas muy sugestivas en lo musical y que las hace un desafío a la correcta interpretación porque en ellas se encuentra una renovación que dará sus máximos logros en la década siguiente.

6.3.1.- Tres Caprichos Op.33

Es difícil valorar en su justa medida estas tres composiciones. Comenzaremos con la mayor objetividad posible hablando de su estructura y sus rasgos generales, Con respecto a los Caprichos previos, el Op. 5 en Fa sostenido menor -pieza todavía de juventud y cercana a un mundo clavecinístico- y las Tres Fantasías o Caprichos Op. 16 –más cercanos a la idea de pieza de fantasía- estos tres resultan movimientos rápidos de forma sonata, trabajados como pieza de carácter en un sentido similar al de algunos Impromptus de Schubert o Tomasek. En caso de Mendelssohn, los tres están precedidos por una introducción que, en la primera y tercera piezas son auténticamente un cuadro expresivo particular de cierta longitud y de movimiento lento, mientras que en la segunda, son unos simples acordes atmosféricos que preparan el carácter general del *allegro* siguiente.

Los Caprichos fueron compuestos en momentos distintos, pero siempre durante le época de Mendelssohn en Düsseldorf o rodeándola. En realidad, el primero en ser compuesto fue el Nº 3, en Si bemol menor, durante la estadía en Londres con su padre; datado el 25 de julio de 1833, el Capricho está ideado durante las últimas jornadas del Festival Musical de Düsseldorf y concluido en Londes. El Nº 1, en La menor, fue compuesto en 1834 en Düsseldorff y el Nº 2, en Mi mayor, es la primera obra que Mendelssohn compone en Leipzig (septiembre de 1835). O sea que abarcan todo el período

de Düsseldorf. Mendelssohn se refiere a ellos en su carta a Hiller: “Algunas cosas de piano que he compuesto últimamente y que serán publicadas”.

La dedicatoria de los Caprichos fue hacia Karl Klingemann, probablemente el amigo más íntimo que Mendelssohn en tuvo en toda su vida. Nunca hubo entre ellos una desavenencia. Klingemann era un joven diplomático de Hanover que rápidamente debido a sus capacidades lingüísticas fue escalando posiciones; también era poeta y buen músico aficionado, como se revela a través de cartas de Fanny sobre él. Klingemann tenía un carácter jovial, hospitalario, y fue un fiel compañero de Mendelssohn en viajes y estadías en Inglaterra, donde Klingemann residió a partir de 1829. De hecho, fue quien acompañó a Mendelssohn en uno de los viajes más inolvidables de su vida por Escocia, Gales y las Islas Hébridas. Ese recuerdo sería inolvidable y conocemos mucho, como ya hemos dicho, acerca de la travesía por los diarios, poemas y cartas que Klingemann escribía sobre estas vacaciones.

Con respecto al Capricho en sí como género, Larry Todd en “Nineteenth Century Piano Music”se refiere con acierto a la definición que más o menos contemporáneamente a Mendelssohn se esforzaba por dar Carl Czerny en su “Práctica de Composición” Op. 600 en tres volúmenes, publicado en 1848. Allí, Czerny explica que el esencial carácter del Capricho reside en sus singulares o directamente excéntricas ideas más que en su forma. La relación de Mendelssohn con Czerny la volveremos a ver al hablar de los Preludios y Fugas Op. 35 pero en realidad existía un respeto, ya que Czerny había publicado algunas ediciones de obras de Mendelssohn en arreglos para cuatro manos, con la autorización del compositor; entre ellas, cosas tan disparatadas como arreglar las *Romanzas sin palabras* o las Tres Fantasías o Caprichos del Op. 16 a cuatro manos, además de obras camarísticas y sinfónicas.

La idea que Czerny da de Capricho nos ayuda a entender estas piezas desde un punto de vista que hasta ahora no hemos encontrado en la literatura sobre ellos. Prácticamente, estas obras han sido juzgadas de forma negativa por casi todos los estudiosos de la obra de Mendelssohn, exceptuando generalmente sus contemporáneos, particularmente Schumann y, luego de la muerte de Mendelssohn, por Sir Geroge Grove, en la tercera edición del Diccionario Grove´s.

Más adelante, lo máximo que encontraremos serán comentarios como los de Monserrat Albet, en los años ochenta: "Obras gráciles y elegantes pero de escaso interés musical". Luego, el propio Eric Werner, en la supuesta biografía restitutiva de Mendelssohn de 1963 ("Mendelssohn, una nueva imagen sobre su vida y su obra") prácticamente defenestra estas tres piezas con las siguientes palabras: "Material temático bastante escaso y el pianísmo elegante pero privado de cualquier originalidad". Evidentemente, Werner es la fuente que toma Albet al hablar de estos tres Caprichos.

Más recientemente, Todd es un poco más ecuánime y toma la crítica de Schumann como punto de partida, aunque también pone un sesgo de sospecha sobre la elegancia de salón de estas piezas. Por otra parte, Méretrier, si bien destaca el pulido de las obras, habla de una "excesiva prolijidad del trabajo".

Baste decir que nos pondremos en una actitud bastante diferente y trataremos de descubrir qué representan para la obra de Mendelssohn estos tres Caprichos.

Como hemos dicho en la introducción, el prejuicio acerca de las obras para piano de Mendelssohn parte del desconocimiento casi total o mediano conocimiento de aspectos geográficos o de su obra completa, tomada como una totalidad. Muchas veces han sido más perceptivos biógrafos de contemporáneos de Mendelssohn - por ejemplo Taylor, en cuanto a Schumann- que los propios escritores sobre Mendelssohn, exceptuando los más recientes, porque, como destaca Taylor, Mendelssohn "posee una unidad total que va desde sus obras más breves hasta las más amplias que es como el *pendant* de la heterogeneidad que existe en Robert Schumann".

Citamos a Schumann porque escribió sobre estos Caprichos de una forma más inteligente que ninguno de los posteriores exégetas de Mendelssohn. En la *Nueva Revista de Música*, los tres Caprichos son recibidos con alegría por Schumann:

> "A menudo parece que esta artista extrae algunos compases o, mejor dicho, algunos acordes de su *Sueño de una noche de verano* para ampliarlos y elaborarlos de nuevo en otras obras singulares como, por ejemplo, hace algún pintor con alguna Madonna, transformándola incluso en cabezas de ángeles. En aquel *Sueño* convergen todas los más queridos deseos de este artista el resultado de su ser y con él, la belleza y el significado que todos conocemos". [782]

Éste es el inicio de la crítica que luego continuaremos.

[782]SCHUMANN, Robert. *Gli scripti critici*, Prefazione de Piero Rattalino. Milano: Ricordi, 1991. La traducción pertenece al Autor.

La idea de Sir George Grove tiende a la amplitud de los Caprichos en contraste con los pensamientos más epigramáticos del Op. 16, los denominados *Fantasías o Caprichos*, y de alguna manera, este juicio ha resultado contrario porque si bien Grove es tomado como un victoriano que revisa la obra de Mendelssohn desde su perspectiva histórica, se pone a veces en duda su opinión, que va hasta casi una deificación de Mendelssohn. Aún así, la comparación que hace con la categorización de estos Caprichos como cercanos a los Impromptus de Schubert, nos parece acertada, en cuanto a la estructura amplia de pensamientos líricos.

Albet acierta cuando comenta el aspecto de sonoridad de las *Fantasías o Caprichos* Op. 16 como el elemento central de su belleza, cosa que destaca también Rosen. Evidentemente la sonoridad no es la búsqueda de estos tres del Op. 33, y de allí surge la dicotomía y la crítica un tanto hostil que han recibido y su poco predicamento por parte de los intérpretes, exceptuando figuras de una inteligencia como la de Alicia de Larrocha, que ha grabado algunos de ellos de una manera portentosa.
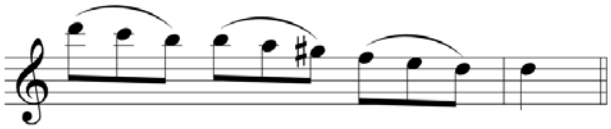
Nosotros, tomando la idea de Schumann, que habla de la reelaboración de ideas del compositor (Schumann se refiere a *Sueño de una noche de verano*; nosotros la ampliaremos a otras instancias de Mendelssohn) y la idea de Czerny sobre la excentricidad de la idea más que la propuesta formal o sonora de la pieza, encontraremos en los tres Caprichos mucho más que lo que insinúan otros comentaristas; si bien no consideramos a estas obras de lo mejor de la producción del compositor, son productos interesantes por aspectos que hasta ahora no habían aparecido con tanta claridad en las piezas para piano.

Los caprichos como cuaderno presentan claras relaciones temáticas entre ellos: por ejemplo, la línea descendente que aparece desde el *Adagio quiasi fantasia* del N° 1 se presenta en todos los *caprices*:
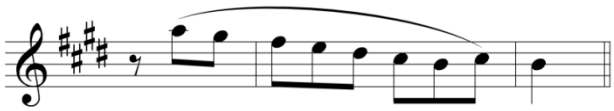
N° 1: Adagio:



N°.1: Presto:



N° 2: Sector de enlace hacia el segundo tema:



N°.2: Coda



N° 3: Presto

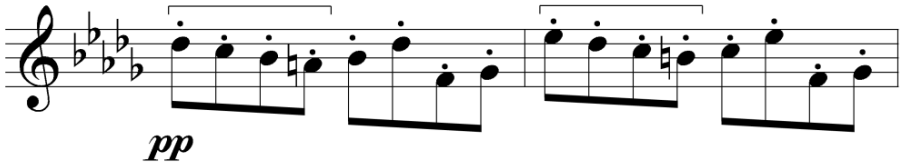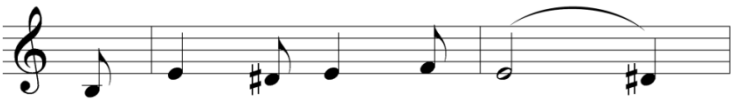


Gráfico 72: Relaciones temáticas entre los Caprichos

La relación entre el Nr. 1 y el nr. 2 incluye la similitud interválica y rítmica entre los segundos temas de la sección en forma sonata de ambos caprichos:

N° 1:



N° 2:
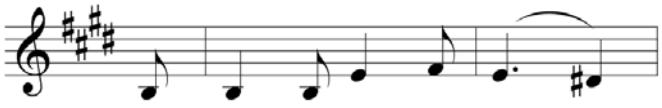


Gráfico 73: Relación melódica entre el N° 1 y el N° 2

En este sentido el tercer capricho, también se emparenta en el segundo tema, a la rítmica anterior:

N° 3:
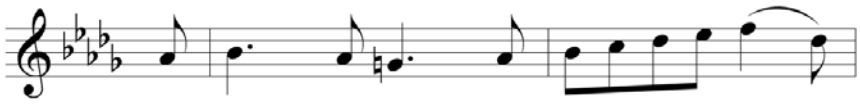


Gráfico 74: Relación melódica con el N° 3

6.3.1.1.- *Capricho en La menor Op. 33 Nº 1*

Su estructura, *Adagio quasi una fantasia Presto agitato* refleja, como dice Todd, la presencia de un elemento de fantasía, manifestado en la introducción y mezclado con el Capricho, derivando de las *Tres Fantasías o Caprichos* Op. 16. No olvidemos que la tonalidad elegida para este Capricho del Op. 33 es la misma que la del primero del Op. 16 y, con la misma tonalidad, expande una idea mínimamente insinuada en el primero: el arpegio ascendente.

Cuando hablemos del Op. 16 nos habíamos referido a un estudio preliminar de elementos de la Sinfonía Escocesa en el *Andante con moto*. Nos vamos a atrever a pensar que este Capricho en La menor tiene también mucho que ver con esa idea. En primer lugar, la dedicatoria a Klingemann no puede ser pasada por alto; fue el compañero de viaje por las tierras del norte de las islas británicas y un amigo fiel que se mantuvo cerca de Felix toda la vida. Ya hacía ocho años que se conocían y el viaje tuvo una intensidad impresionante para ambos a lo largo de toda la vida. Por otra parte, la arpegiación ascendente que representa a el arpa en el piano, siempre va a ser un tópico ossiánico para Mendelssohn y Ossian, relacionado directamente con el mundo de Escocia, de las Islas Hébridas, de lo céltico en general y de la saga, está representado a nuestra manera de ver en esta maravillosa introducción –*Adagio quasi una fantasia*. La marcha armónica de descenso cromatico del bajo destacada por Todd es sumamente expresiva en si misma, en particular agregamos que el énfasis en los acordes de séptima de sensible confieren una atmósfera pre impresionista al fragmento:

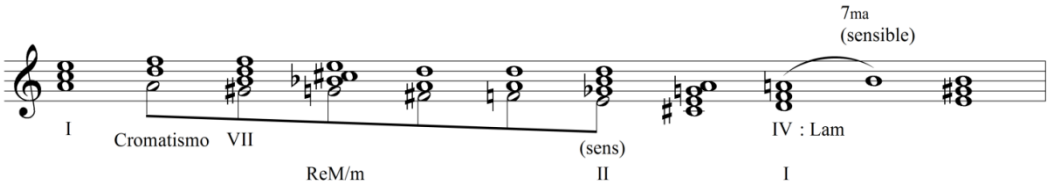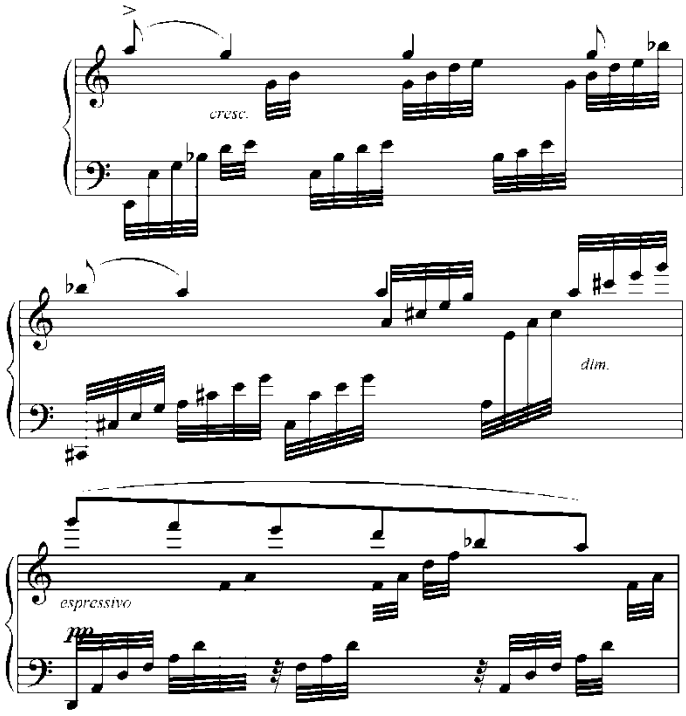


Gráfico 75: Marcha armónica

Aún más nos impresiona el agregado de una melodía *quasi recitativo*, marcada por Mendelssohn *espressivo*, y que se inicia en el séptimo compás como una serie de apoyaturas disonantes, todo este sector, parecería un ejemplo del arte improvistorio de Mendelssohn trascripto:



Ejemplo 629: Mendelssohn, Capricho Op. 33 N° 1[783]
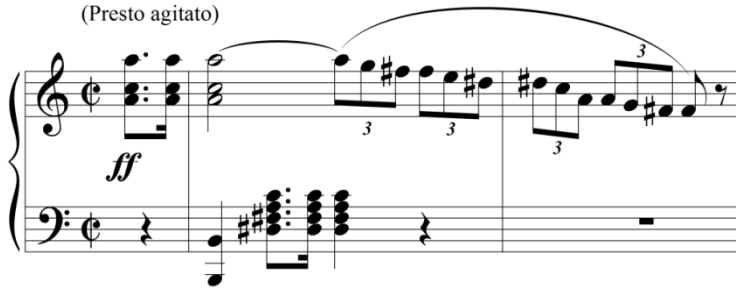
Esta desciende hasta una minimización de un ritmo casi solemne en el compás 12 y 13, para ser replicada en un *diminuendo* (suponemos que es *ppp*) con pedal *tenuto* al final del discurso previo a la entrada del *preso agitato*.

[783]Transcripción en Finale del Autor.

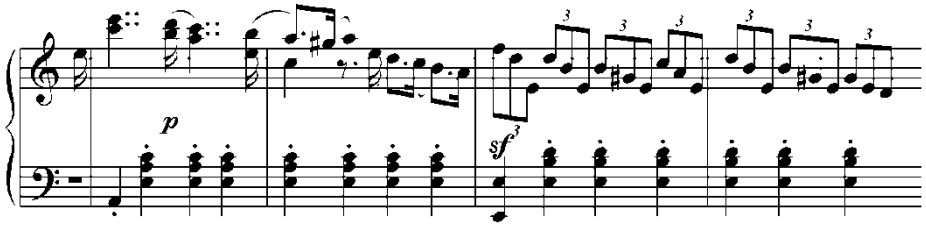
No sólo esta textura está relacionada con la *Fantasía o Capricho* Op. 16 Nº 1, sino también con la amplia *Fantasía* Op. 28, la *Sonata escocesa*, que Mendelssohn termina de pulir y revisar y da a edición poco tiempo antes de la composición de este Capricho, en 1833. Las armonías sugerentes, ahora sí tiene importancia ese bajo cromático que utiliza, que coloca alrededor o que emergen desde este recitado hacen predominar la sonoridad de acordes de séptima disminuidos y sensibles entrelazados, deteniendo luego el grado subdominante en el compás 9 para llegar a la dominante que desemboca en el *presto*.

Como bien marca Todd, el *presto agitato* es una forma sonata. Pero aquí preferimos seguir a Czerny: la idea de la excentricidad y originalidad del material musical. De ninguna manera lo encontramos poco interesante, como sugiere Albet y como minimiza Werner. Una observación detallada de la partitura, algo que creemos pocos articulistas sobre Mendelssohn han hecho, ya sea por incapacidad, falta de interés o por no ser pianistas, nos demuestra la claridad de intención mendelssohniana. Por un lado, Meloncelli habla de la gran velocidad del discurso como algo tendiente a la superficialidad, si bien atractiva del pianismo de estas piezas, pero cuando miremos la partitura detenidamente nos encontraremos con un *presto agitato* marcado en cuatro tiempos, no en dos; además, el ritmo solemne que aparecía insinuado en la introducción, aparece marcado aquí sobre la nota Re en el inicio, en un ritmo marcial clarísimo replicado por la mano izquierda en acordes, una manera de trabajo no frecuente en las obras para piano previas de Mendelssohn, más bien de inspiración orquestal. Sobre esta dominante, estos acordes marciales, desciende una figura de tresillo que puede aparecer como un simple floreo virtuosístico descendente del acorde de séptima disminuida; pero observando la edición Breitkopf, la más autorizada que tenemos sobre estos Caprichos, la articulación de los tresillos, marcados de a tres y no como una tirada directa, podemos entender una leve acentuación en cada uno de los tresillos, más semejante a figuras violinísticas que pianísticas. Evidentemente, en la nota repetida se producirá una leve acentuación de la palma sobre la nota y se generará una detención de un ritmo excesivamente rápido. Este exordio está repetido tres veces, la tercera ampliada, y luego sí, en la entrada a la tónica de La menor, en *piano*, Mendelssohn marca la articulación de a seis.

Esta escritura orquestal y el ritmo marcial que plantea con los tresillos nos llevan a reconocer en la pieza un nuevo estudio previo a la Sinfonía Escocesa, en este caso del *finale,* que Mendelssohn llamó *Allegro guerriero* en su versión programática. Ritmo, tonalidad, gesto, se asimilan:



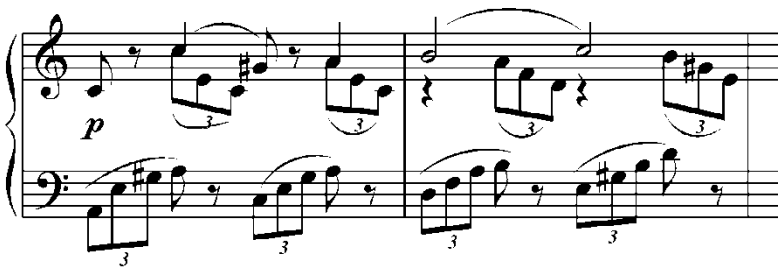
Ejemplo 630: Mendelssohn, Capricho Op. 33 N° 1[784]



Ejemplo 631: Mendelssohn, Sinfonía Escocesa Op. 56 (4° mivmiento)[785]

Sobre la tónica, La menor, en el octavo compás del *presto* se inicia la idea principal del Capricho en dicha tonalidad. Unos arremolinados tresillos, a la manera de una *Romanza sin palabras*, reparten el acompañamiento; simétricamente, un tresillo lo hace la mano derecha, otro la izquierda, donde podemos imaginar de nuevo un movimiento súper veloz pero, si atendemos a la articulación particular que Mendelssohn pone sobre la línea melódica que contrasta el intervalo de cuarta aumentada con el de cuarta justa, notaremos que no es posible una justa articulación de la idea en una velocidad demasiado rápida.

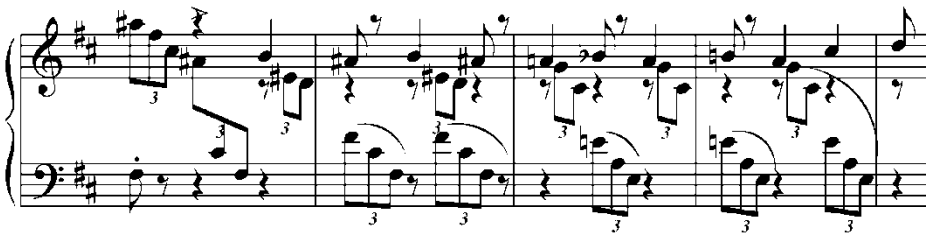
[784]Transcripción en Finale del Autor.
[785]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 632: Mendelssohn, Capricho Op. 33 N° 1[786]

Justamente, la idea: negra, corchea, silencio, negra y dos blancas, para su justo fraseo requiere un *tempo* adecuado, vigoroso pero no excesivamente rápido. Además, la exuberancia pianística, a la que hace referencia Meloncelli, comparada con los virtuosísticos *Rondó caprichoso*, o *finale* de la *Fantasía*, Op. 28, o el Concierto en Sol menor Op. 25, es mucho más acotada; de hecho, parecería ser que la idea es más importante que la realización pianística, que de por sí, no es la más imaginativa que Mendelssohn había planteado hasta el momento.

Por otra parte, si vemos los cromatismos, el material melódico disjuntivo, plagado de cuartas aumentadas y quintas disminuidas, nos encontramos en un mundo fantástico, incluso cercano al de la primera pieza de *Kreisleriana* o el *Intermezzo* N° 6 Schumannen este segmento.
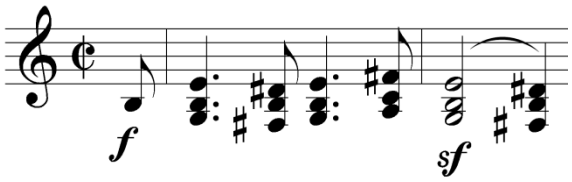


Ejemplo 633: Schumann, Intemezzo Op. 4 N° 6[787]

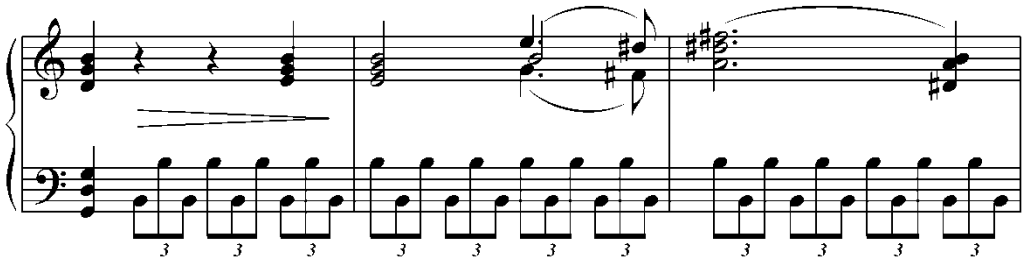
La repetición de esta idea avanza hacia la dominante de Do mayor, que es prácticamente martillada por acordes en un pianismo casi beethoveniano, que no tiene que ver con las otras piezas agitadas previas de Mendelssohn, por ejemplo la Romanza sin

[786] Transcripción en Finale del Autor.
[787] Transcripción en Finale del Autor.

palabras Op. 19 Nº 5, de clima fantástico similar. Aquí la intención es orquestal, y nos sorprendemos al constatar que este final del primer tema y la aparición del segundo tema prácticamente no hay un puente, sino que bruscamente la nota que es la tercera del acorde de Sol mayor, el Si, se transforma por repetición en el quinto grado de la tonalidad de Mi menor y es expuesto, a corte de cuchillo, directamente un tema en Mi menor, de corte también marcial, indicado *fortissimo*. En el final de la Sinfonía *Escocesa* tenemos que la aparición del segundo tema se produce de la misma forma, casi calcada:



Ejemplo 634: Mendelssohn, Capricho Op. 33 N° 1[788]



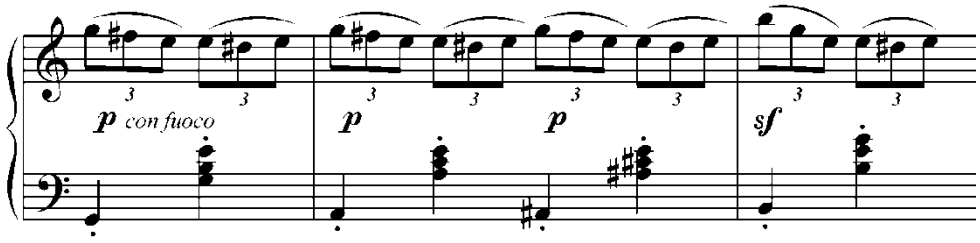
Ejemplo 635: Mendelssohn, Sinfonía escocesa Op. 56 (4° movimiento)[789]

El tema marcial de este Capricho parece también una marcha folklórica que se puede comparar directamente con la estructura del segundo tema del final citado de la Sinfonía *Escocesa*. La misma interválica, las mismas notas de llegada, la misma conclusión, cuya única diferencia es que en este Capricho terminan en la dominante, mientras que en la Sinfonía irán a la tónica.

El pianismo, de nuevo aparece como prácticamente secundario con respecto a la idea y la brusca aparición del ritmo binario con respecto al tresillo se resuelve cuando, luego de una especie de recitativo, reaparece, como elemento codal, el exordio inicial de marcha con tresillos descendentes y un episodio marcado *con fuoco* de tresillos en la mano derecha, con

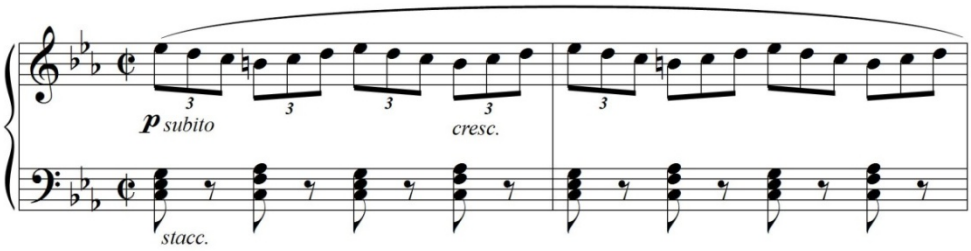
[788]Transcripción en Finale del Autor.
[789]Transcripción en Finale del Autor.

notas repetidas y un ritmo de danza en la mano izquierda, netamente de acompañamiento. Observando bien este pasaje, vemos cuán diferente es este mismo planteo en obras juveniles como el Capricho en Mi bemol menor o los Cuartetos con piano Opp. 1, 2 y 3, donde este tipo de figura, de influencia hummeliana, no tiene más valor que el del virtuosismo y la movilidad, pero si aquí observamos la indicación de Mendelssohn *–con fuoco-* y la ligadura de articulación de a tres notas, veremos que nuevamente la intención es orquestal.



Ejemplo 636: Mendelssohn, Capricho Op. 33 N° 1[790]

También el acompañamiento, que puede ser simplemente un acompañamiento cómodo, binario, adquiere carácter de danza, el mismo carácter de danza que aparece en la *coda* del final de la exposición del *Saltarello* de la Sinfonía Italiana, o las figuras agitadas de violines en sección final de la Obertura *Ruy Blas* Op.95
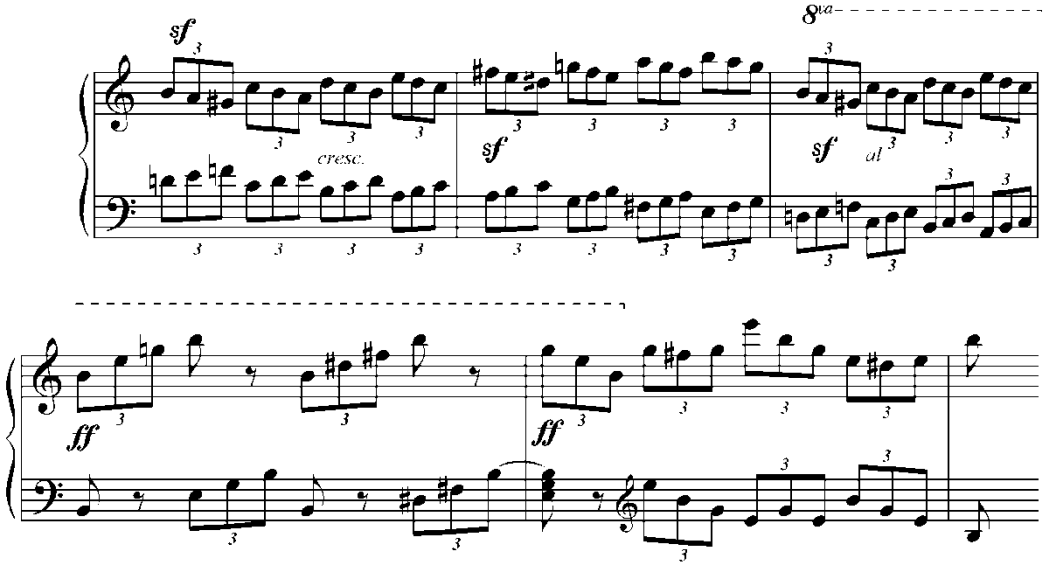


Ejemplo 637: Mendelssohn, Obertura *Ruy Blas* Op. 95[791]

Por ejemplo, la página 122 del Capricho en La menor con el *Finale* en Mi menor de la exposición del Salterellodela Sinfonía Italiana, es idéntico.

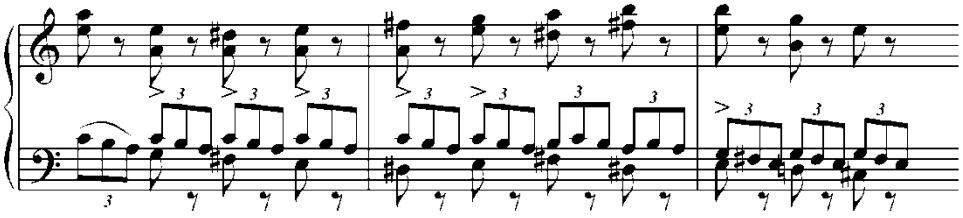
Sabemos que en cierto momento de los años 1831- 32 Mendelssohn trabajó en las dos sinfonías paralelamente, que las ideas se iban mezclando; las tonalidades, incluso, eran las

[790]Transcripción en Finale del Autor.
[791]Transcripción en Finale del Autor.

mismas: La mayor y La menor. Luego abandonó los esbozos de la Escocesa, hasta 1841 para concentrarse en la Italiana. No nos parece descabellado pensar que estos elementos se unan de una forma un tanto extraña en este Capricho. Aún asi, la evidencia de la búsqueda de un virtusismo demostrativo se dá en el cierre de la exposición. Aquí Mendlessohn no supera modelos de compositores de la época.

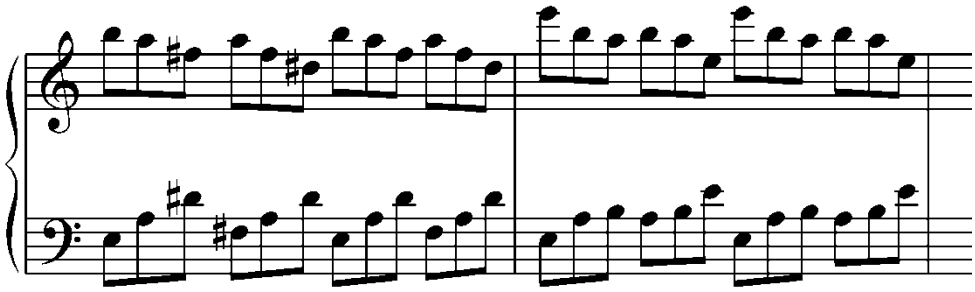


Ejemplo 638: Mendelssohn, Capricho Op. 33 N° 1[792]
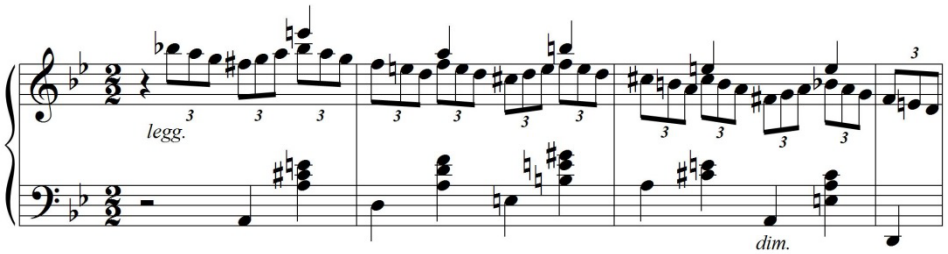


Ejemplo 639: Mendelssohn, Sinfonía italiana Op. 90 (4° movimiento)[793]

[792]Transcripción en Finale del Autor.
[793] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 640: Mendelssoh, Sinfonía escocesa Op. 56 (4° movimiento)[794]
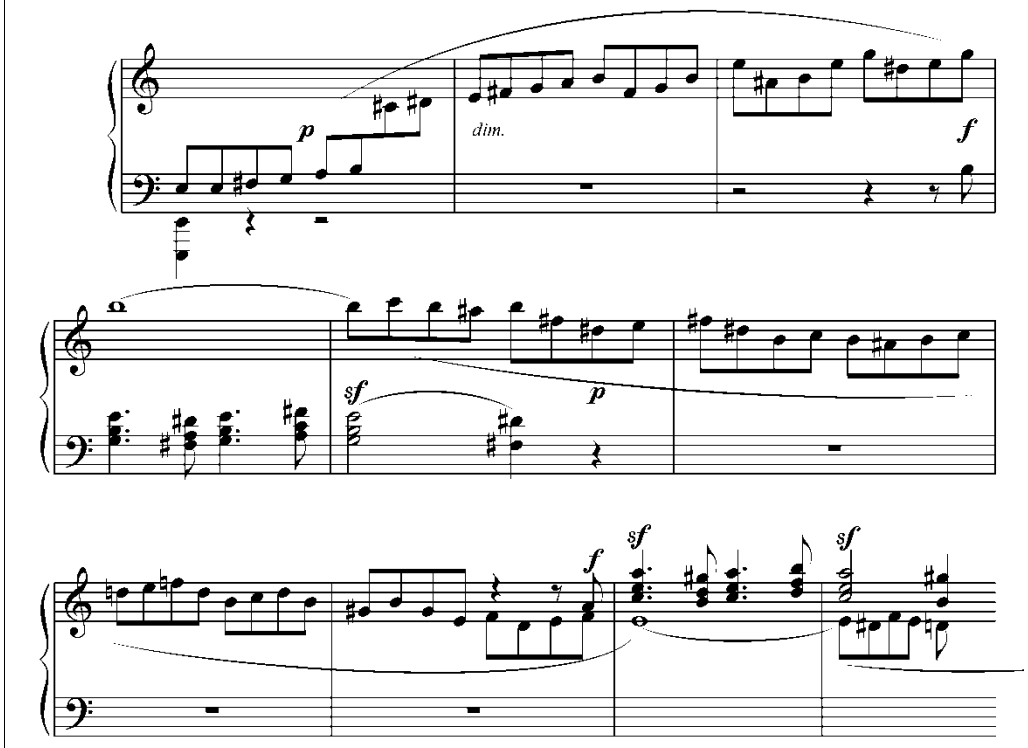
Y de ese modo lo entendieron los contemporáneos e inmediatos sucesores de Mendelssohn, como Liszt o Saint-Saëns que apelan a este tipo de pianismo en movimientos de danzas frenéticas:
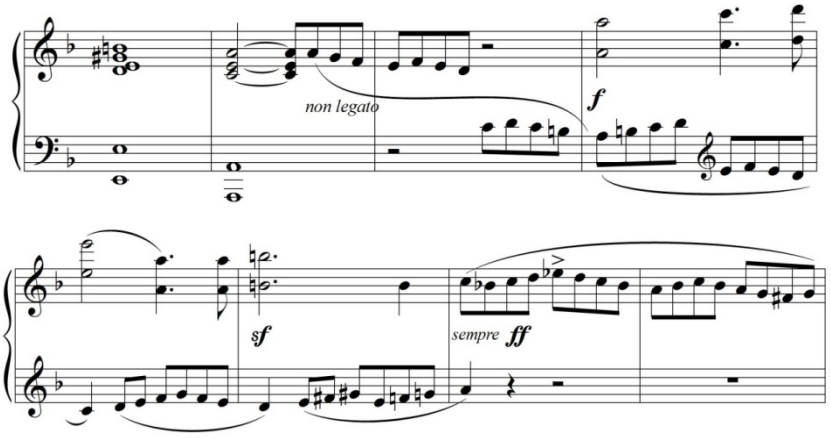


Ejemplo 641: Saint-Saëns, Concierto N° 2 Op. 22 (Presto)[795]

Por otra parte, la sección de desarrollo es sorprendente. Luego de la llegada a Mi menor, Mendelssohn trabaja sobre una especie de recitativo instrumental mensurado, ascendente y descendente, sobre el cual reaparece en otro matiz –*fortissimo*- la idea del segundo tema de la pieza, la idea marcial. Este trabajo Mendelssohn lo repetirá en obras tan disímiles como la Obertura de *Athalia de* 1845 o en la Obertura *Ls Hébridas* de 1830-2 donde, si bien no hace el mismo discurso, sí es el mismo efecto en cuanto a los dos matices superpuestos en materiales musicales diferenciados:

[794] Transcripción en Finale del Autor.
[795] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 642: Mendelssohn, Capricho Op. 33 N° 1[796]
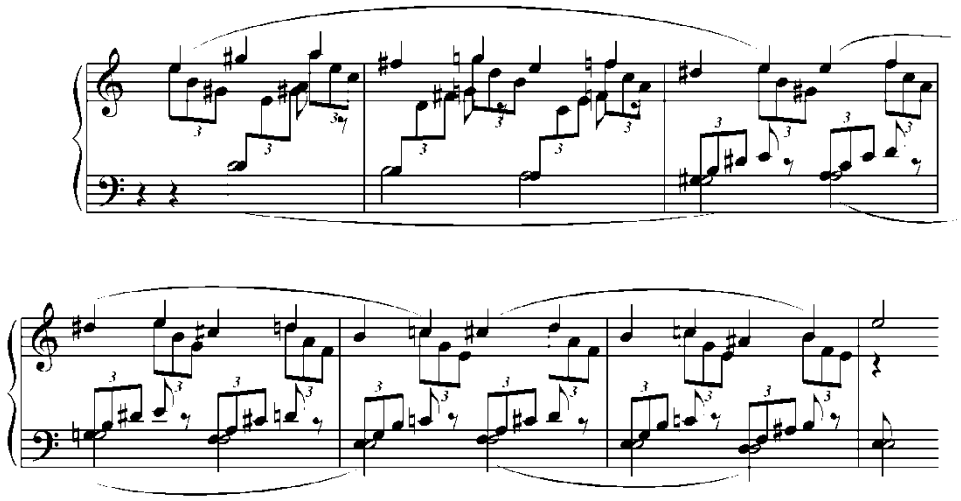


Ejemplo 643: Mendelssohn. *Athalie* Op. 74 (Obertura)[797]

[796] Transcripción en Finale del Autor.
[797]Transcripción en Finale del Autor.

De ahí en adelante, las modulaciones están tratadas de forma netamente orquestal, con notas repetidas en la mano izquierda y modulaciones directas, es decir, sin un proceso demasiado elaborado, sino traslaciones más que modulaciones de centro, pasando por Re menor, Si menor y Sol mayor, antes de alcanzar de nuevo el Mi mayor dominante, o sea, todo un trabajo de terceras descendentes, mientras la idea del segundo tema marcial se divide en dos y se superpone.

A partir de este momento, un *agitato* que enfatiza el napolitano casi en forma beethoveniana, a manos juntas, llega a la idea del exordio inicial y se inicia la reexposición.

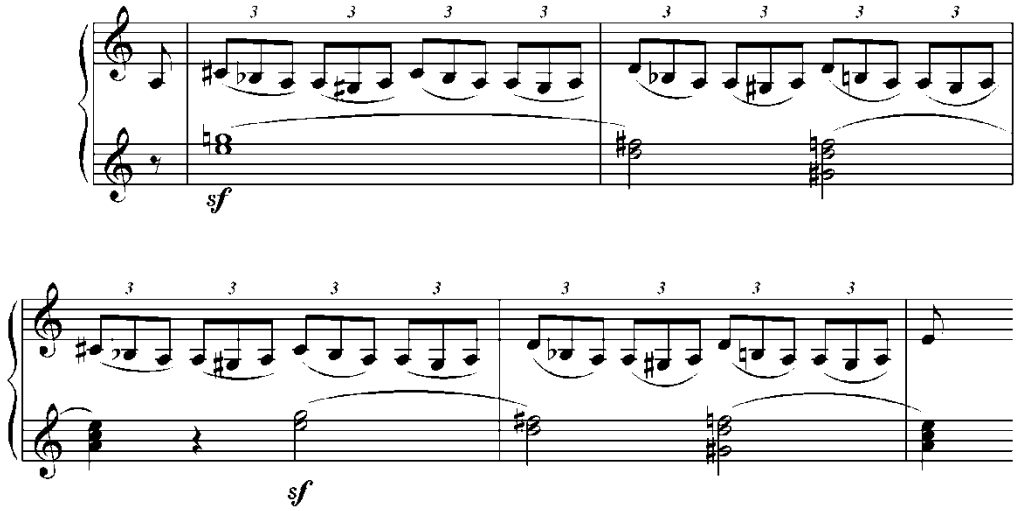
Lo muy interesante es la *coda*, luego de la reexposición muy abreviada, donde sí Mendelssohn cambia la articulación que hacíamos notar en la primera idea, a un *assai legato*, donde adquiere un clima de ensueño con líneas largas de fraseo llenas de disonancias con respecto al bajo que retoma la linea de la introducción:



Ejemplo 644: Mendelssohn, Capricho Op. 33 N° 1[798]

Nuevamente el cierre enfatiza el interés por un corte virtuoso, aunque en este caso, con una concepción netamente orquestal donde Mendelssohn cruza las manos para dar su típica sonoridad de violines en el registro grave y flautas y clarinetes en el agudo, de una forma violenta.

[798]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 645: Mendelssohn, Capricho Op. 33 N° 1[799]

Conclusión: creemos que no se trata de una pieza de brillo y espectáculo; creemos que no es un pianismo grácil y elegante; creemos que es un estudio orquestal para piano; muy poco pulido pianísticamente y también formalmente. A diferencia de casi todas las obras de Mendelssohn, esta pieza parece como cortada a cuchillo en sus sectores, con bruscos, para no decir despreocupados medios de transición, que no la hacen una obra maestra. Aún así, aviva nuestro interés una visión más bien simbólica de la pieza; no pensando a niveles sólo de estructura. La obra tiene la seguridad estructural que caracteríza a Mendelssohn, si bien no la elaboración de sus grandes piezas para piano. Pero aún así, está muy lejos de ser una obra grácil y elegante. Al contrario, está pensada como un esbozo sinfónico, de elementos que el compositor tenía en la cabeza, evidentemente asociados a sus viajes a Escocia y a los tópicos que le surgieron en su imaginación musical a raíz de estos.

6.3.1.2.- *Capricho en Mi Mayor Op. 33 Nº 2*

También acá hay una repetición tonal con respecto a las *Tres Fantasías y Caprichos* Op. 16 -el tercero en Mi menor- de alguna manera unidos en este Capricho en Mi mayor, que comienza con una serie de misteriosos acordes en Mi menor para seguir el discurso

[799]Transcripción en Finale del Autor.

predominantemente en Mi mayor. Es decir, una introducción en Mi menor y el *allegro grazioso* como tal comenzaría luego del calderón, en el octavo compás.

Dice Schumann:

> "En el Capricho del medio parece casi verse escrito sobre cada página, con grandes letras: F.M.B. Prefiero sobre todo este Capricho y veo en él a un Genio que furtivamente vino sobre la tierra. No hay en él nada de tenso, nada de forzado; no se ven apariciones de espectros, no hay un hada que descienda: se camina sobre un terreno sólido, florido y alemán; es como un vuelo esquivo de Walt sobre la tierra, como en Jean Paul".[800]
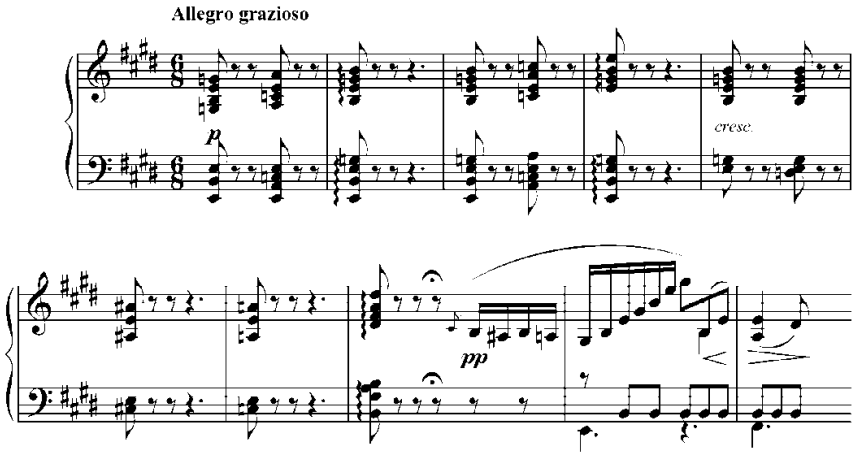
Recordemos que Walt, protagonista de *La edad del pavo,* de Jean Paul, novela que inspiró a Schumann una de sus más felices composiciones iniciales, las *Papillons* Op. 2, es el personaje suave, opuesto a su hermano Vult; sobre estas figuras probablemente Schumann modeló a Florestán y Eusebius. Al comparar a este Capricho con un "vuelo esquivo" de Walt –palabras de Schumann- podemos entender que la pieza se relaciona con el mundo fantasioso de las propias *Papillons* de Schumann y, de hecho, la primera figura es una figura evidente de la idea de *papilotte*, rizo de papel, que para Schumann tenía particular simbología.

Schumann continúa:

> "Estoy convencido que ninguno podría ejecutar mejor esta pieza con la inimitable gracia, que el propio compositor y en eso doy razón a Eusebio, el cual cree que él compositor podría, tocándolo, hacer infiel en pocos instantes incluso a la jovencita más enamorada. Creo que ninguno lograría expresar este tramado transparente y brillante, este colorido fluctuante, esta finísima movilidad de expresión".[801]

Este Capricho en Mi mayor está trabajado en un 6/8; los acordes iniciales nuevamente recuerdan la idea de laúd o de gotas que caen.

[800]SCHUMANN, Robert. *Gli scripti critici,* Prefazione de Piero Rattalino. Milano: Ricordi, 1991. La traducción pertenece al Autor.
[801] Op. Cit. La traducción pertenece al Autor.



Ejemplo 646: Mendelssohn, Capricho Op. 33 N° 2[802]

Este inicio parece trancicionar desde el modo menor (La menor) de la pieza previa al modo mayor (Mi) del cuerpo del Capricho usando el concepto de descenso cromático de la Introducción del primer Capricho:

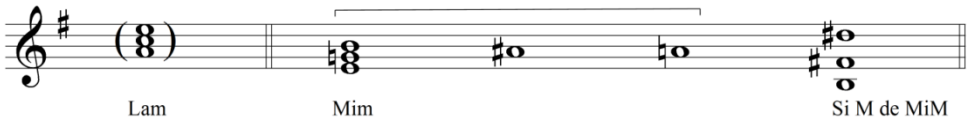
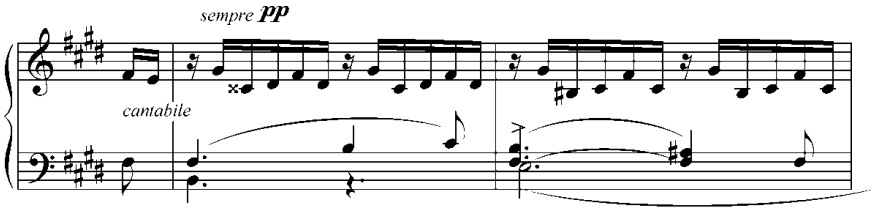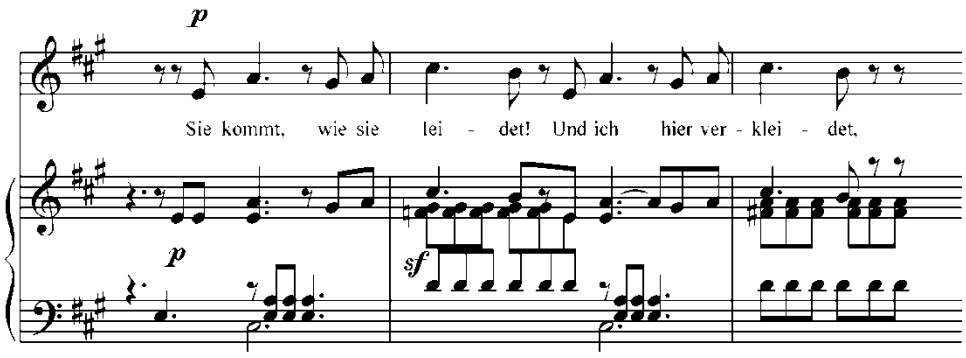


Gráfico 76: Descenso cromático

Desde el compás 8, la pieza se estructura en forma sonata con dos ideas líricas: la mencionada anteriormente y la siguiente en la mano izquierda, a la manera un poco de la segunda idea del *Rondó caprichoso*. Pero cuyo lirismo más íntimo se relaciona con el *Lied* "Der Bettler"
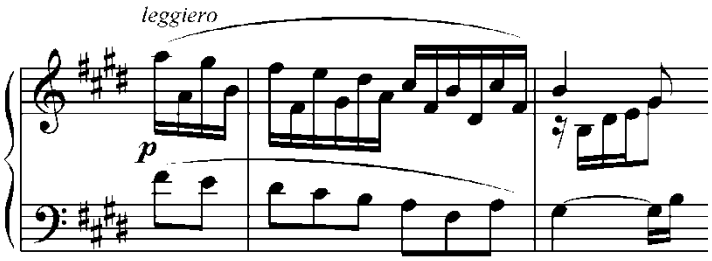


Ejemplo 647: Mendelssohn, Capricho Op. 33 N° 2[803]

[802] Transcripción en Finale del Autor.
[803]Transcripción en Finale del Autor.



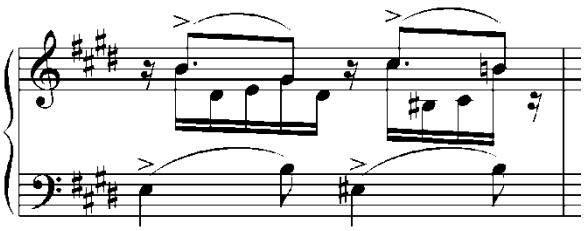
Ejemplo 648: Mendelssohn *Der Bettler*[804]

Como puente, se presenta un rica linea de contrapunto sugerido cercana a un Chopin:



Ejemplo 649: Mendelssohn, Capricho Op. 33 N° 2[805]

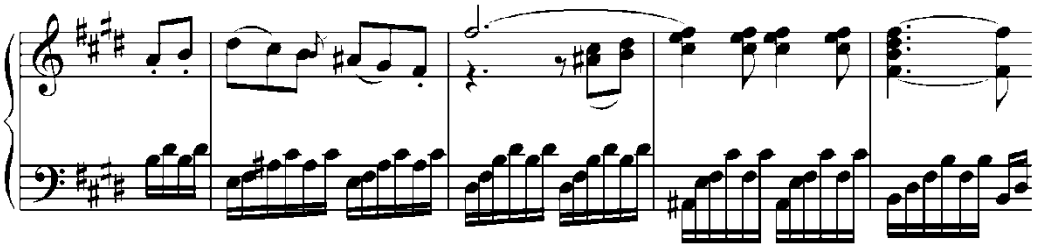
Y luego en el momento de expansión del dominante de Si mayor, una figura fluctuante, con gran uso del pedal, que Todd relaciona con la primera de las *Piezas fantásticas* de Schumann



Ejemplo 650: Mendelssohn, Capricho Op. 33 N° 2[806]

[804]Transcripción en Finale del Autor.
[805]Transcripción en Finale del Autor.
[806]Transcripción en Finale del Autor.

A difercencia del N° 1 y del N° 3 de este opus, la sección de cierre hace una utilización poética del elemento de virtusismo, que está representado por la continuidad de semicorcheas. En primer término surge una idea lírica sobre las mismas de derivación del segundo tema, y tratado a duo:
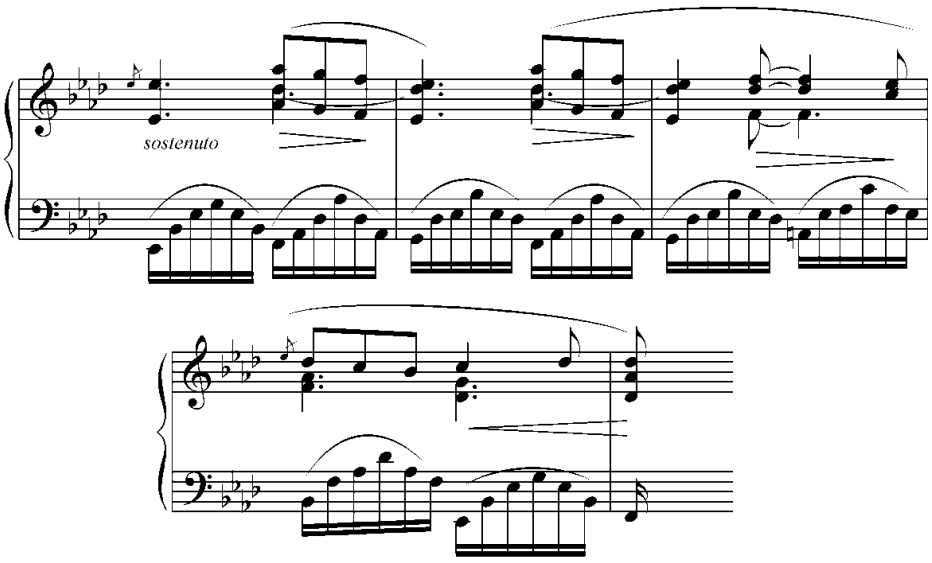


Ejemplo 651: Mendelssohn, Capricho Op. 33 N° 2[807]

El movimiento general, los tornasolados contrapuntos lineales que podemos ver, hacen de ésta una pieza totalmente marina, y, en ese sentido, se asimila al Capricho mencionado en Mi mayor Op. 16 Nº 3 pero también, como han notado todos los comentaristas de esta pieza, presenta similitudes melódicas y texturales con las partes líricas de la Obertura *La bella Melusina*.
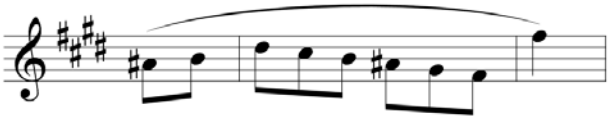
Los rasgos que asimilan este Capricho a la Obertura *Melusina* son clarísimos: el movimiento balanceante de semicorcheas y las suspensiones de grados de dominante sobre pedales abiertos que mantienen esta armonía por gran cantidad de compases como suspendida; los graciosos ascensos de semicorcheas marcados *leggero*, que parecen imitar los rasgos de la flauta del final de la Obertura, aparecen al final de la exposición del Capricho, las indicaciones de pedal, contrastadas con los momentos sin pedal, abriendo y cerrando planos de sonoridad totalmente distintos, las detenciones, inclusive la acercan a otras obras tales como la tercera Balada de Chopin:

[807]Transcripción en Finale del Autor.

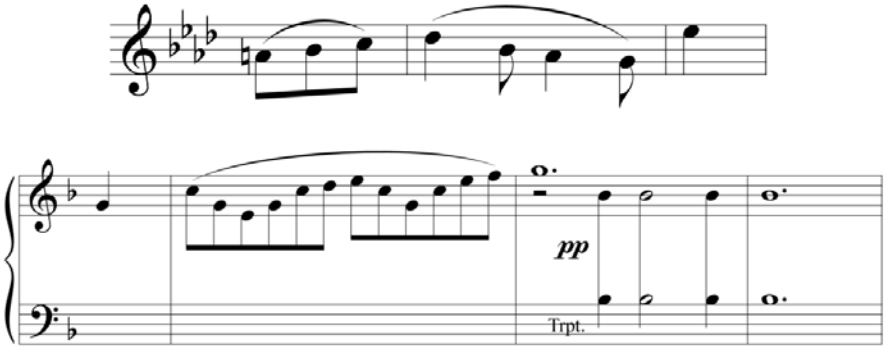


Ejemplo 652: Chopin, Ballade Op. 47 (1841)[808]

Este segmento es el más claramente alusivo al material temático de las similitudes; incluyen la curva melódica y las detenciones a la manera de las llamadas de trompetas *pianissimo* que se encuentran en la obra orquestal:



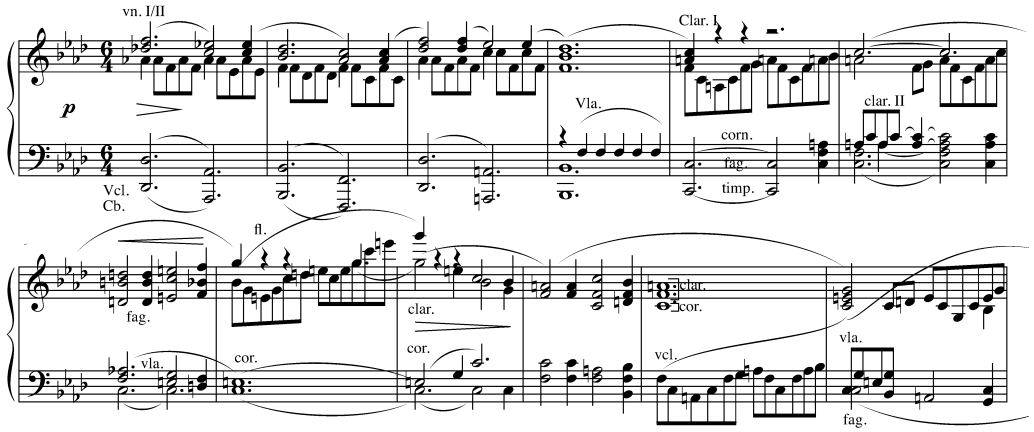
Ejemplo653: Mendelssohn, Capricho Op. 33 N° 2[809]



Ejemplo 654: Mendelssohn, *La bella Melusina* Op. 32[810]
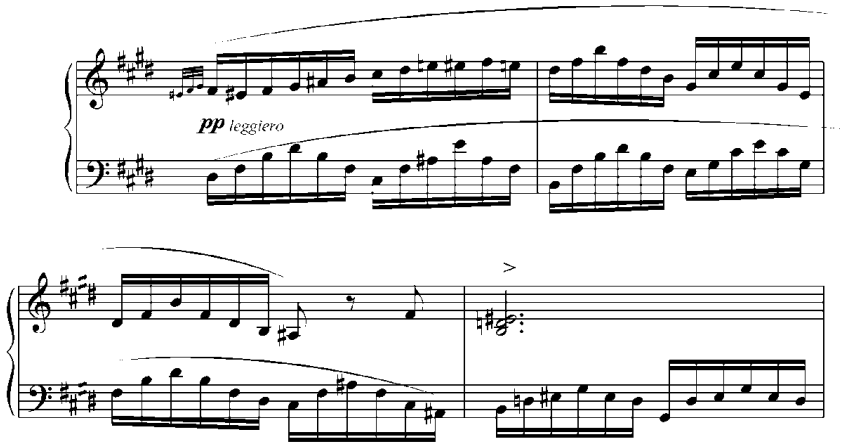
[808] Transcripción en Finale del Autor.
[809]Transcripción en Finale del Autor.
[810]Transcripción en Finale del Autor.

Obsevando el detalle de la paleta de sonoridades sobre la idea de ondulación trabajada en la Obertura encontramos una fuente de inspiración a lo que Schumann denominaba la "variopinta" manera de ejecución de este capricho al piano por el autor. Dos obras tan relacionadas deben tener al menos nexos en común:



Ejemplo 655: Mendelssohn, *La bella Melusina* Op. 32[811]
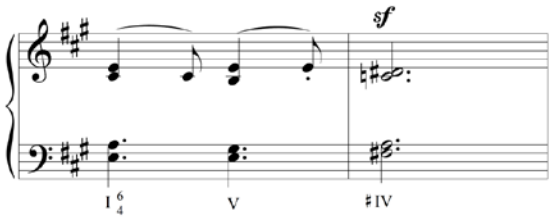
El previo ejemplo ilustra el elemento ondulante fundamental de esa obra, y como expansión del mismo, el *caprice* se desarrolla en un juego de ascensos y descenso melismáticas sobre las semicorcheas muy relacionadas a la topografía "acuática"



Ejemplo 656: Mendelssohn, Capricho Op. 33 N° 2[812]
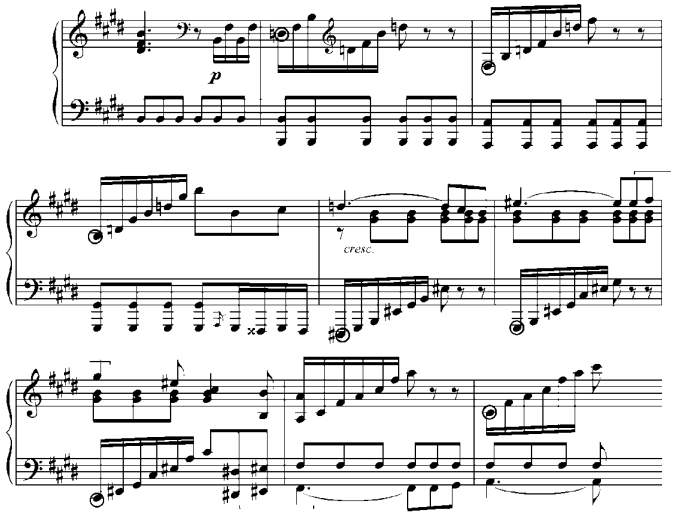
[811]Transcripción en Finale del Autor.
[812]Transcripción en Finale del Autor.

Notamos también que la detención momentánea del discurso sobre el acorde de cuarto ascendido del ejemplo anterior, encuentra su gemelo en la misma obertura o en la Sinfonía Escocesa:



Ejemplo 657: Mendelssohn, Sinfonía Escocesa Op. 56 (Allegro Maestoso)[813]
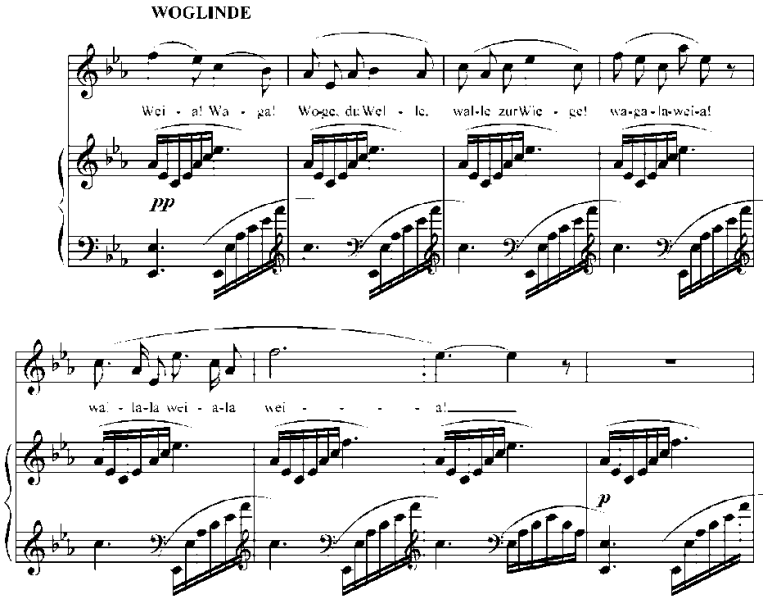
En el desarrollo el discurso se dramatiza, pero sin perder el lirismo predominante en esta pieza: los intercambios entre las dominantes le dan una sensación de inestabilidad, los planos suspendidos en obsesivas notas repetidas en *staccato fortissimo* y una serie de modulaciones que recuerdan al sector de desarrollo de la Obertura y el final transparente en arpegios ascendentes, ondulantes, que prefiguran una pieza llena de fantasía. Por otra parte la pulsación de bajos profundos o planos centrales que van espaciadamente configurando en sí la figura arpegiada por aumentación confiere una calidad excepcionalmente intensa al fragmento, tanto en lo sonoro como en lo estructural:
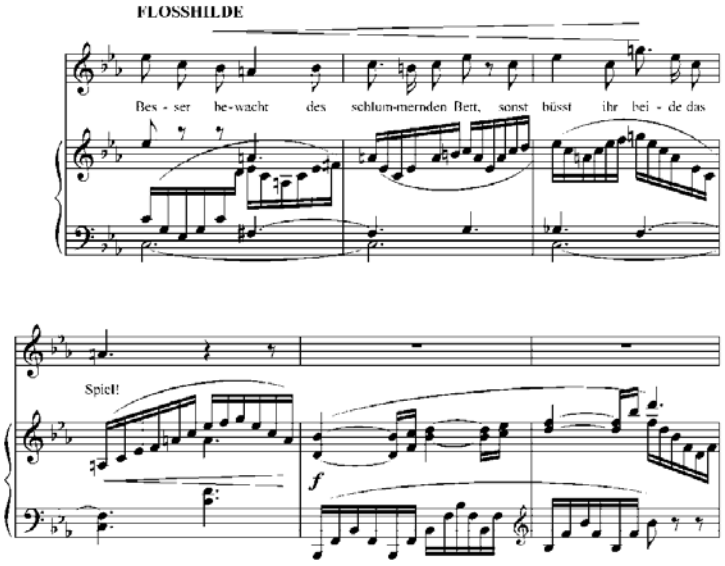


Ejemplo 658: Mendelssohn, Capricho Op. 33 N° 2[814]

[813] Transcripción en Finale del Autor.
[814]Transcripción en Finale del Autor.

Pero notemos cómo el planteo acuatico de Mendelssohn en el temprano Romanicismo, teñido por él mismo de enjundia estructural abrirá paso a una topografía que será aprovechada con creces por modelos posteriores en el marco de la ópera:



Ejemplo 659: Wagner, *El oro del Rin*[815]



Ejemplo 660: Wagner, *El oro del Rin*[816]

[815] Transcripción en Finale del Autor.
[816]Transcripción en Finale del Autor.

Todo el planteo estructural del desarrollo es en lo tonal de dimensiones sinfónicas mucho mas ambicioso que el de los dos caprichos del Op. 33.

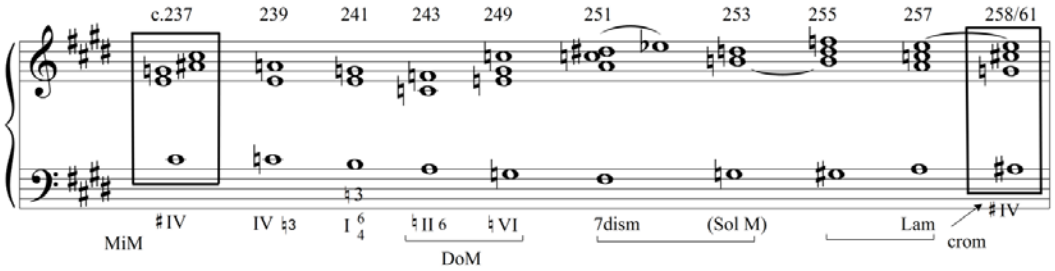
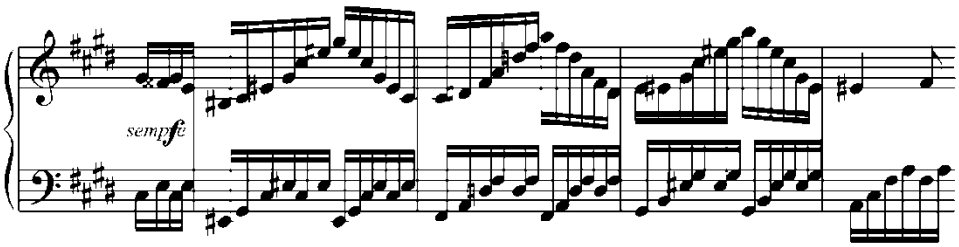


Gráfico 7: Plan tonal

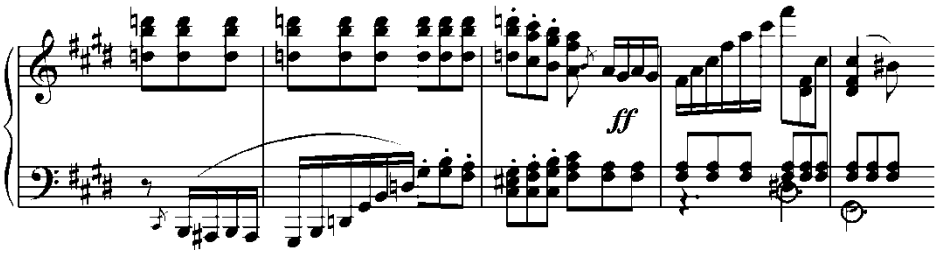
El final del desarrollo presenta una verdadera acumulación de elementossuperpuestos y crecimiento cromático de la armonía, que conllevan a apariciones fortuitas del segundo tema en la lejana tonalidad de La bemol mayor:

a)



Ejemplo 661: Mendelssohn, Capricho Op. 33 N° 2[817]

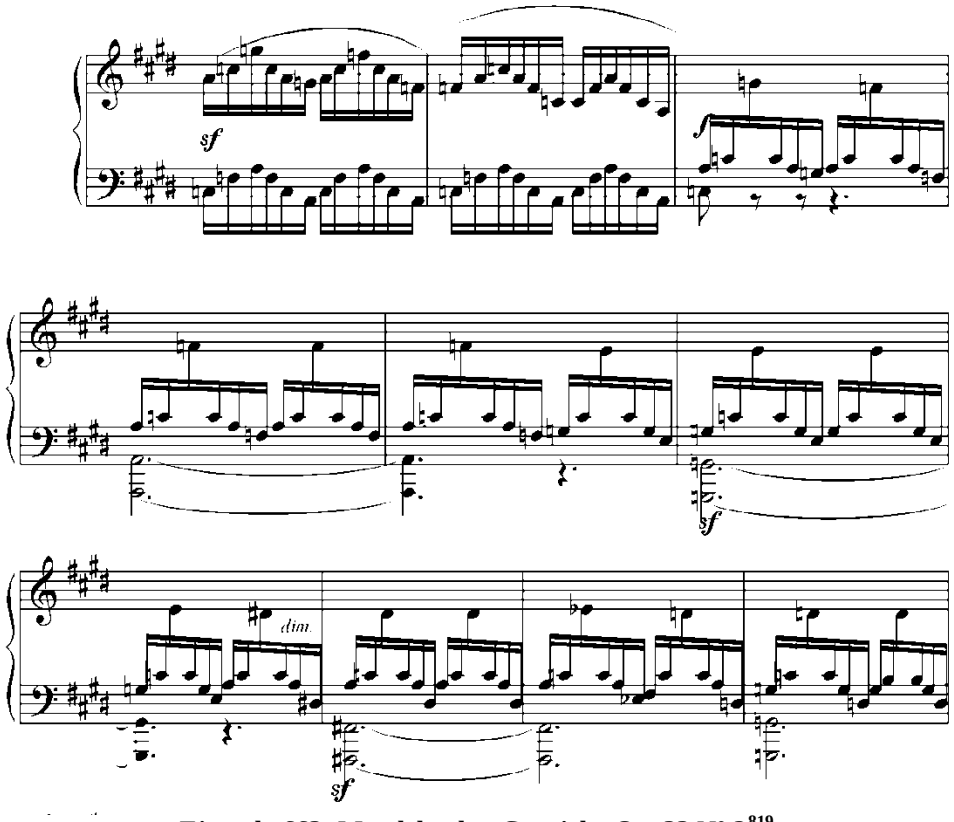
b)



Ejemplo 662: Mendelssohn, Capricho Op. 33 N° 2[818]

[817] Transcripción en Finale del Autor.
[818] Transcripción en Finale del Autor.

Luego de la reexposición que acaece sobre el pedal de dominante deviene una *coda* que explora con la arpegiación del tema las region del sexto descendido con una serie de retardos:



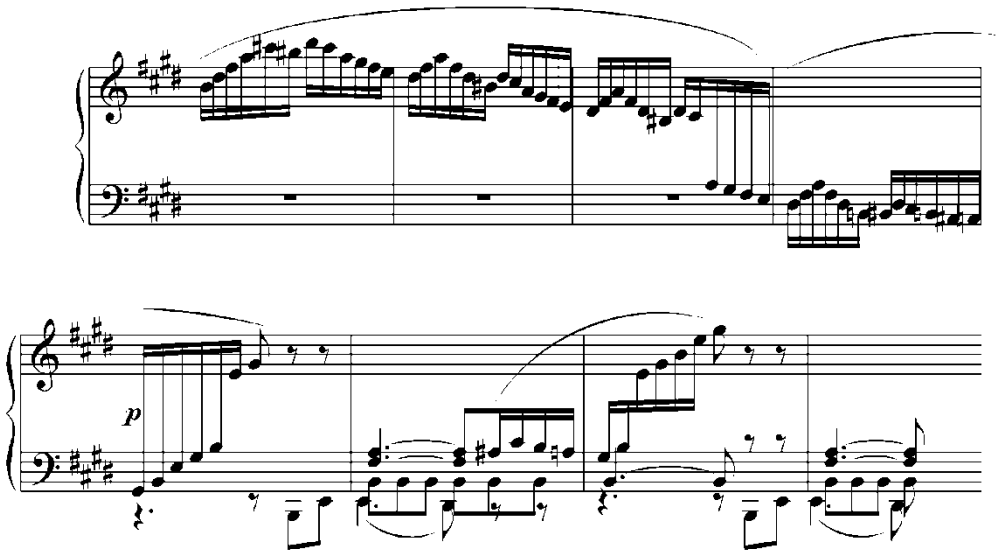
Ejemplo 663: Mendelssohn, Capricho Op. 33 N° 2[819]

Conviene recordar las palabras de Schumann sobre la Obertura *La bella Melusina*, una de sus obras maestras orquestales:

> "Hay obras que tienen una construcción espiritual tan refinada que inclusive la crítica más venenosa se les acerca con timidez y deseosa de hablar bien. Esto ocurre con la Obertura La bella Melusina."[820]

Como en dicha obertura, el final se extingue en la delicada arpegiación ascendente en *pp*, con apariciones del segundo tema susurrada en los bajos:

[819]Transcripción en Finale del Autor.
[820]SCHUMANN, Robert. *Gli scripti critici*, Prefazione de Piero Rattalino. Milano: Ricordi, 1991. La traducción pertenece al Autor.



Ejemplo 664: Mendelssohn, Capricho Op. 33 N° 2[821]

No olvidemos que esta obertura hablaba de Melusina, que ardía en un amor apasionado por el bello caballero Lusignan y se casó haciéndole prometer que ciertos días la deje estar sola. Un día Lusignan rompe la promesa y descubre que Melusina era verdaderamente una sirena. Mientras la obertura magistralmente plantea la trama trabajada por Tieck y Grillparzer y que cuenta con maravillosas ilustraciones del artista Moritz von Schwind, el Capricho parece presentar más que analogías con la obertura en sí misma, una ampliación de la idea del retrato de Melusina propiamente dicho, y refuerza nuestra idea de que los Caprichos se presentan como esbozos, recuerdos o derivaciones de obras orquestales de Mendelssohn pasadas, presentes o por venir.

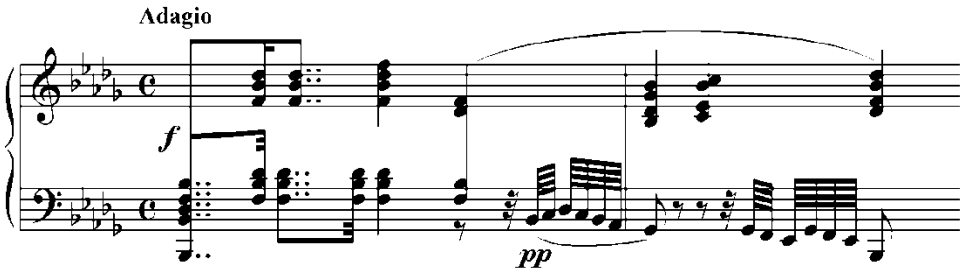
Coincidimos con Schumann en que este Capricho es el más fascinante de los tres, aún cuando nuevamente debemos decir que en lenguaje lírico *cantabile* y la rítmica constante, atentan un poco contra la percepción de la obra que resulta, probablemente, demasiado extensa, debido al ritmo balanceante que no está totalmente contrastado por la segunda idea; más allá de eso, es un de las obras pianísticamente más finas del compositor y con un juego de sonoridad que el agudo conocimiento de las fuentes musicales a las que parece aludir, solamente puede rendir justicia.

[821]Transcripción en Finale del Autor.

6.3.1.3.- *Capricho en Si bemol menor Op.33 N° 3*

De los tres caprichos, el Nº 3 en Si bemol menor fue compuesto en primer término, y para Eric Werner (en la biografía anteriormente mencionada) es el mejor. En sus propias palabras: "Es una de las piezas más impetuosas de Mendelssohn, aunque de todas maneras, recuerda un poco al *finale* de la *Appassionata* de Beethoven". Notemos el tono tan despectivo del propio biógrafo de Mendelssohn, que parece manejarse más que nada con la lectura superficial de la partitura, ya que una simple puesta en dedos de este Capricho demuestra que, si bien considerándolo el más irregular de los tres, plantea muchos motivos de interés.
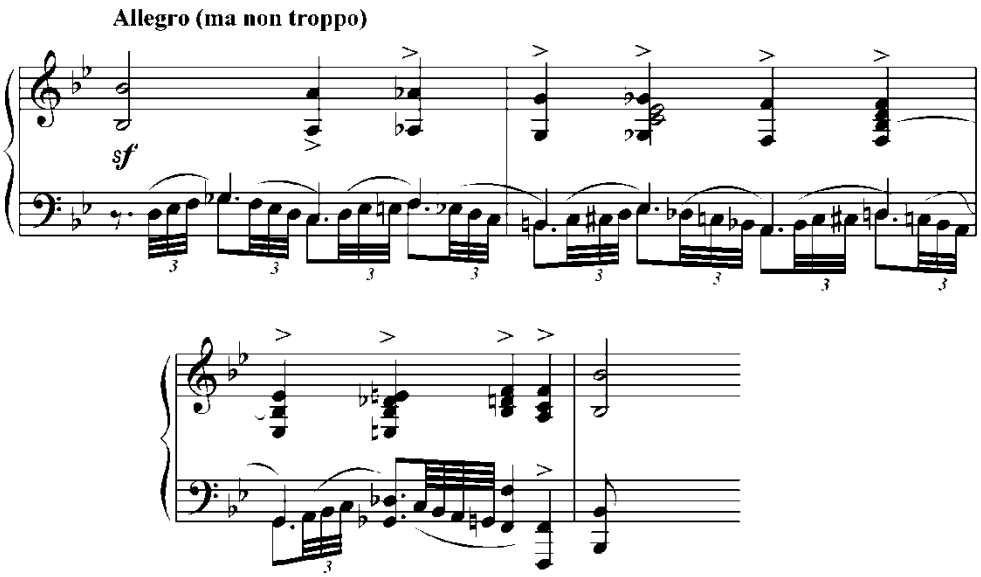
De hecho, el mismo Werner habla del *adagio* introductorio como una marcha fúnebre "lenta y misteriosa", con lo cual estamos totalmente de acuerdo.



Ejemplo 665: Mendelssohn, Capricho Op. 33 N° 3[822]
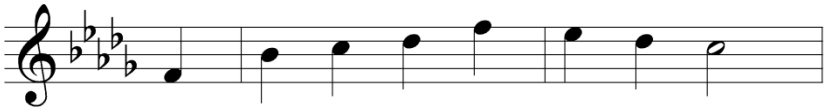
Pero es mucho más que eso. Esta lenta introducción –que algo tiene que ver con el estilo de Moscheles en cuanto a la rítmica contrastada de grandes acordes y figuraciones brevísimas a la manera barroca, que Moscheles creía hacer derivar del Haendel de los grandes oratorios-, es transformada por Mendelssohn en un episodio casi hoffmanniano, cercano incluso a las más inquietantes piezas del demonismo de Schumann

[822]Transcripción en Finale del Autor.
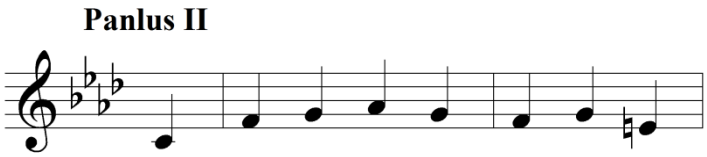


Ejemplo 666: Schumann, *Humoresque* Op. 20[823]

Los acordes de la mano derecha, luego de la marcha fúnebre inicial, plantean una especie de coral neogótico en la voz superior, dividido entre un sector diatónico, pseudo modal, y un sector cromático inquietante, como si se tratara de la fantasía del desquiciado Kappellmeister Kreisler. En realidad se trata de una idea de coral tomada del Oratorio *Paulus* en el cual Mendelssohn trabajaba en ese entonces:
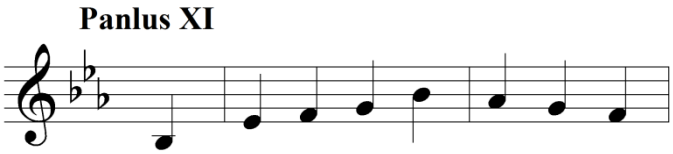


Ejemplo 667: Mendelssohn, Capricho Op. 33 N° 3[824]



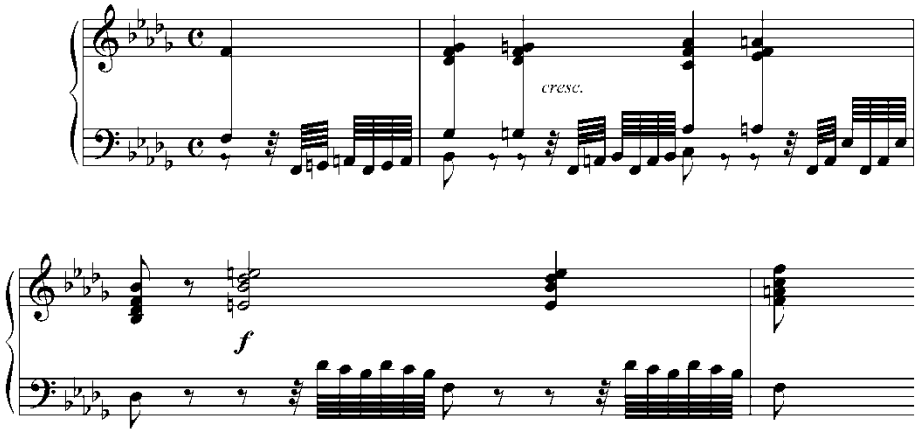
Ejemplo 668: Mendelssohn, *Paulus* Op. 36 (N° 2)[825]

[823]Transcripción en Finale del Autor.
[824]Transcripción en Finale del Autor.
[825]Transcripción en Fiinale del Autor.



Ejemplo 669: Mendelssohn, *Paulus* Op. 36 (N° 11)[826]
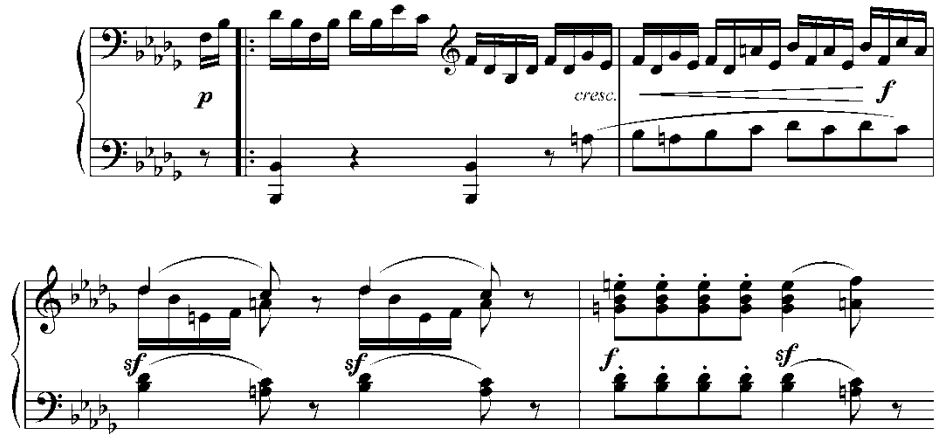
A esto se unen luego una serie de síncopas, marcadas *sforzato*, a manera de campanadas. Bajo esta superficie, aparece el inquietante juego de bajos en figuras de semifusas; ascendentes o descendentes, este grupo de siete notas puntea el coral superior, acrecentando la oscuridad o el dramatismo del mismo, pero siempre separado de él.



Ejemplo 670: Mendelssohn, Capricho Op. 33 N° 3[827]
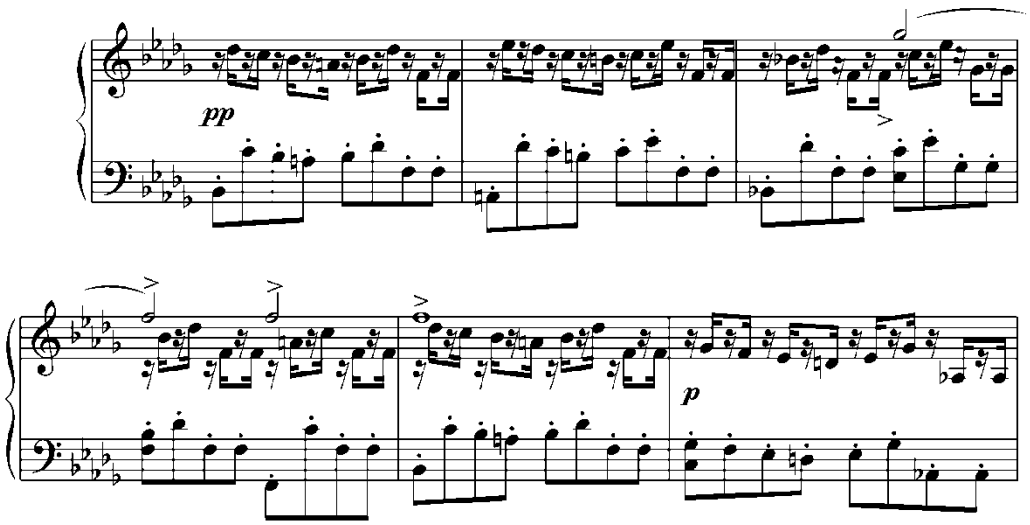
En esta misma atmósfera se inicia el *presto con fuoco*, que parece una ampliación del acorde disminuido que era dominante en la sección inicial, y el movimiento de *allegro* plantea momentos de sumo interés: la primera idea en su ascenso, agitadísima, es contrapuesta a dos compases de consecuente que, sin duda, debilitan su energía propulsora.

[826]Transcripción en Finale del Autor.
[827]Transcripción en Finale del Autor.
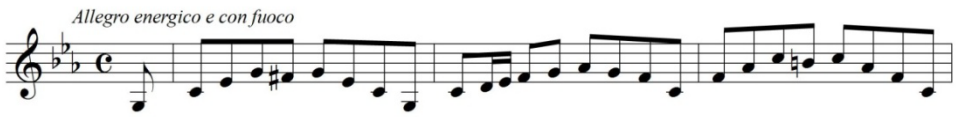


Ejemplo 671: Mendelssohn, Capricho Op. 33 N° 3[828]

El sector de puente, en cambio, se presenta como anticipatorio de efectos que Mendelssohn trabajará en el Trío en Do menor Op. 66 o el Cuarteto en Fa menor Op. 80, dos obras de intensísimo dramatismo.



Ejemplo 672: Mendelssohn, Capricho Op. 33 N° 3[829]
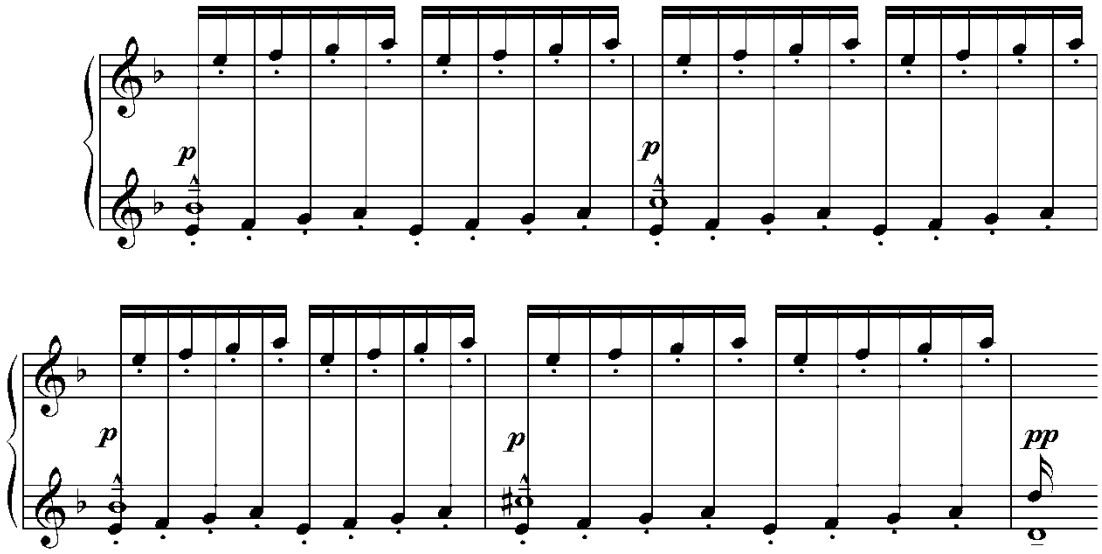
[828]Transcripción en Finale del Autor.
[829]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 673: Mendelssohn, Capricho Op. 33 N° 3[830]

Notemos cómo, en una textura de manos alternadas en notas simples en *staccato*, ya trabajada por el compositor en el *Scherzo* en Si menor de 1829, Mendelssohn la dificulta con la aparición de un coral en contracanto tomado de la idea de la introducción, marcando un clima mucho más siniestro e inquietante que el de cualquier *scherzo* mendelssohniano previo. Este fragmento cumple el rol de retomar el clima de la introducción.

Pero como todo el Op. 33, la modernidad de este fragmento es eigmática si lo comparamos con la primer idea del *Presto con fuoco*. De hecho la alternancia de manos tocando notas sueltas a gran velocidad sobre notas largas, en un pianismo percusivo, es retomada recién por los compositores franceses como Debussy:
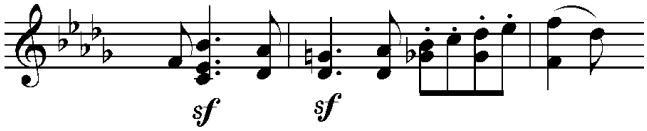


Ejemplo 674: Debussy, *Children´s Corner* N° 4[831]
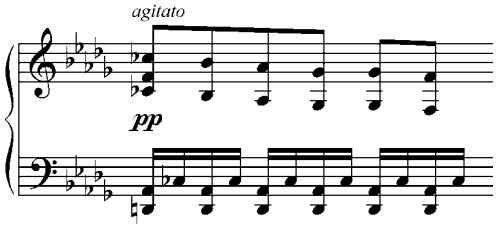
La segunda idea propiamente dicha, en Re bemol mayor, es otra idea netamente orquestal. Lo vemos por su escritura, sobre todo en el *agitato* con acordes tremolados (raros

[830]Transcripción en Finale del Autor.
[831]Transcripción en Finale del Autor.

en Mendelssohn). Esta idea no es tan interesante o tan potente como la previa; aún así, posee un lirismo insinuante que permite un real contraste con la primera sección y que da pie a una sección de desarrollo impresionante.
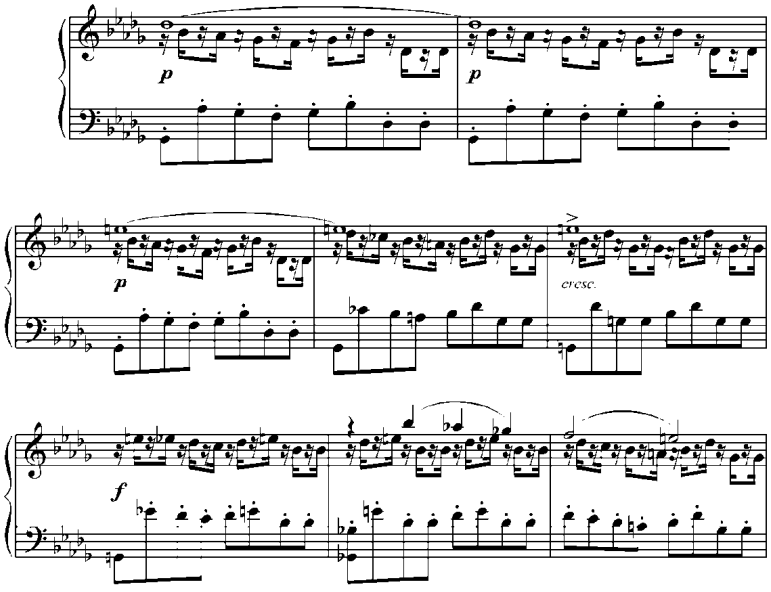


Ejemplo 675: Mendelssohn, Capricho Op. 33 N° 3[832]



Ejemplo 676: Mendelssohn, Capricho Op. 33 N° 3[833]

El desarrollo está planteado desde lo tímbrico a través de la figura que notamos como puente, la figura *scherzante* bajo las notas largas:



Ejemplo 677: Mendelssohn, Capricho Op. 33 N° 3[834]

[832]Transcripción en Finale del Autor.
[833]Transcripción en Finale del Autor.
[834] Transcripción en Finale del Autor.

Todo este planteo de desarrollo explora la armonización de esta figura en tonalidades vien alejadas de la tónica, que se encamina en un ascenso irresistible hacia la dominante de Si bemol menor, pasando por tonalidades alejadas en un *moto perpetuo* con manos alternadas que pasa desde Re bemol mayor a Re menor bruscamente, luego a La mayor, La menor, Si bemol menor, Sol bemol mayor y de allí a la dominante, Fa.

Aún así una reducción estructural del planteao demuestra que el trabajo se elabora a apartir de la relación enarmónica de la nota Re bemol y Do sostenido como ejes del segmento:

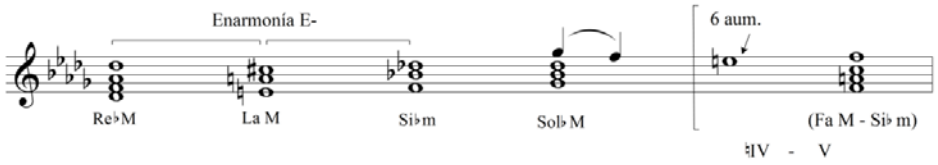


Gráfico 78: Reducción estructural del planteo armónico

La reexposición normal lleva a una *coda* que no alcanza las expectativas y el dinamismo de la pieza. Particularmente, el suplante de las manos alternadas por octavas quebradas en una sola mano tira atrás el lenguaje moderno de esta pieza, haciéndola aparecer casi una emulación beethoveniana. Aún así, el Capricho en Si bemol menor es una pieza con planteos novedosos e interesantes que darían fruto mucho más adelante en las obras camarísticas mencionadas.

Si tenemos que pensar en la orquestalidad de la pieza, diríamos que tiene más conexión con el mundo angustiado de las primeras partes de la *Walpurgisnacht*. A decir verdad, este Capricho es el más pianístico de los tres, pero en cuanto a técnica musical va a ser aprovechado recién en un período tardío en el Trío y el Cuarteto al que hacíamos alusión.

Concluimos diciendo que los Tres Caprichos están muy lejos de ser las piezas "elegantes y gráciles" a las que Werner, Albet, Meloncelli y otros se refieren. Están muy lejos de tener la prolijidad formal o el cierto "carácter de salón" que Todd o Méretrier quieren encontrar. Son obras que tienen mucho de experimento; mucho de trabajo orquestal más que pianístico, masivo más que sutil, continuo más que pulido; con ideas no del todo

usadas en el piano mendelssohniano. Todo esto, unido a la experiencia de trabajarlas en la forma sonata con una frágil estructura de transiciones (más bien aquí Mendelssohn contrasta) y poca derivación interválica (lo cual le hace perder la fascinante elegancia discursiva que Mendelssohn en general tiene) no nos debe hacer olvidar las virtudes que Schumann encontraba en estas piezas, sobre todo como gesto, como idea musical; "ideas excéntricas", como las llama Czerny, que en Mendelssohn, a veces cuando se encuentran, molestan a los críticos que quieren colocar su figura dentro del contorno comprensible de una historiografía totalmente anticuada, basada en conceptos de comienzos del siglo veinte, tendiente a colocar a Mendelssohn como una figura amable y de buenos modales que la musicología, desde hace unos cuarenta años, ha demostrado como sólo una parte de la compleja expresividad mendelssohniana.

6.3.2.- *Scherzo a Capriccio en Fa sostenido menor* (1835), MWV:U 113

Fue compuesto en Leipzig, luego de terminar los tres Caprichos Op. 33, en el mes de octubre. Mendelssohn inicia con él el período de Leipzig, no obstante, lo consideramos la obra maestra de los años de Düsseldorf, ya que revela la plasmación más exitosa de los intereses que el compositor había demostrado en los Tres Caprichos Op. 33.

La llegada a Lepzig fue para Mendelssohn una de las cosas más auspiciosas de si vida; lo contrario a Düsseldorf. Acá, se relacionó rápidamente con Clara Wieck, la joven prodigio del piano, a quien le dedicó varias Romanzas sin palabras compuestas ese mismo año, de las cuales ya hablaremos, y dirigió uno de sus primeros conciertos en la ciudad. El primer concierto que da allí tiene lugar el 4 de octubre de ese año, frente a la orquesta de la Gewandhaus, saludado por Schumann como el acontecimiento más importante del año.

El programa que Mendelssohn ofreció era notablemente moderno; incluía obras de Beethoven, Cherubini, Spohr, Weber y propias (la Obertura *Mar calmo y feliz viaje*).

Poco tiempo antes, había recibido la visita de Federico Chopin, a quien vería por última vez. El encuentro con Chopin fue nuevamente importantísimo. A Chopin, Mendelssohn lo recordaría esta vez como un "encuentro de dos mundos": "Él me mostró

sus estudios totalmente nuevos y modernos, mientras yo le hice escuchar toda la primera parte de mi Oratorio". Evidentemente se trataba de búsquedas que se encontraban en varios puntos: el contrapunto, la influencia de Bach, las búsquedas armónicas, pero se separaban ampliamente en cuanto a género y a escritura; mientras la obra de Mendelssohn resucitaba un género tradicional modernizado, Chopin canonizaba y elevaba el estudio a una nueva forma de arte poético y, a la vez, virtuosístico.

El encuentro con Schumann, que vivía en Leipzig desde 1829, fue el inicio de una sólida amistad que se mantuvo incólume durante los doce años siguientes de la vida de Mendelssohn. Schumann apreció a Mendelssohn como ser humano tanto como compositor y podemos decir lo mismo de Mendelssohn. Las reuniones se sucedieron casi semanalmente, incluso diariamente. Sobre todo se hacía música en un círculo muy selecto de Leipzig. Nos extenderemos sobre el tema al hablar de las obras surgidas exactamente dentro de este período.

Otro hecho importante es que en esta época Mendelssohn visitó a sus padres en Berlín y esa ocasión, junto con Moscheles, sería la última vez que viese con vida a su padre; ya tenía una ceguera muy avanzada y los cuatro días de la segunda semana de octubre que pasó con ellos tuvieron un dejo de melancolía en cuanto a la despedida. Mendelssohn se encontraba preocupado por volver a verlo lo antes posible, notando la precariedad de la salud de su padre: éste moriría durante la primera quincena de noviembre.

De regreso a Leipzig, Mendelssohn despacha rápidamente el *Scherzo a Capriccio*, fechado el 29 de octubre de 1835, para una publicación de la obra en París. Sin número de opus, sería publicado en *El Álbum de los Pianistas*, que editaría el editor alemán Schellsinger en París, con obras de Chopin, Liszt, y otros pianistas compositores.

La obra, en cuanto a su recepción crítica, ha sido prácticamente desconocida, salvo por algunos comentaristas muy inteligentes; entre ellos, James Friskin, quien en 1952 en su *Música para piano* la comenta como "una de las más importantes y elaboradas composiciones de Mendelssohn en un aproximación a la forma sonata. Demanda de la habilidad del pianista, producir un delicado *staccato* en cada nota o en acordes, con poderosas octavas en la otra fase del rango dinámico". Prácticamente no es comentado por ningún estudioso posterior de la música para piano y, en las biografías de Mendelssohn

solamente Larry Todd lo menciona como una obra derivada del estilo élfico de Mendelssohn, sin darle demasiada importancia. Sorprende así mismo el encontrar que es omitido en la reseña de Méretrier de obras para piano de Mendelssohn, y tampoco es comentado en otras antologías tales como la de Casella o la de Rattalino. Inclusive Schumann, en su momento, no sacó un artículo crítico sobre la obra.

Para nuestra sorpresa, el *Scherzo a Capriccio* sí fue apreciado por los pianistas del momento, particularmente por Clara Wieck, quien lo incluyó inmediatamente en su repertorio como una de sus obras importantes y en el siglo diecinueve mantuvo su popularidad, luego opacada por el más brillante y espectacular *Rondó Capriccioso*, con el que comparte una cierta analogía temática de la primera idea, pero no mucho más.

El *Scherzo a Capriccio*, a nuestro entender no ha gozado de la popularidad merecida y del favor de los pianistas por representar, otra vez, una faceta oscura, dramática, enrarecida del estilo mendelssohniano. Quizás las tensiones provocadas por la situación familiar, o quizás las búsquedas orquestales que notamos en los Caprichos Op. 33, o el mayor conocimiento de la música de Schubert que intuimos a través de nuestro paso por las *Romanzas* Op. 30, por ceñirnos solamente a la música para piano, hicieron brotar esta obra en el compositor. Pero nos arriesgamos a decir que Mendelssohn, conciente de que la obra era destinada al álbum de pianistas de París y que iba a estar rodeada de composiciones de Chopin, Liszt y otros compositores, buscó una obra a gran escala, densa, con un planteo especialmente moderno en lo formal y también en lo pianístico, donde trató de sacudirse de esa queja de no encontrar soluciones a nuevos problemas pianísticos a las que se había estado refiriendo en cartas a Moscheles y a Hiller.

Lo que es más importante: se trata del único *scherzo* a gran escala que Mendelssohn nos dejó, si no consideramos al *Rondó Caprichoso* un *scherzo*, como en realidad lo es, donde toma el sentido beethoveniano de *scherzo*, el sentido dramático. Pero curiosamente, en este momento de madurez, toma el sentido dramático del *scherzo* de Beethoven desde el ángulo propio, el ángulo de lo fantástico, que ya estaba absolutamente establecido dentro de su propia estética.

El conocimiento de la música de Schubert que Mendelssohn podía tener resulta evidentísimo. Sabemos que para 1835, en Berlín, se habían publicado obras muy

importantes de Schubert y que Mendelssohn había tenido oportunidad de escuchar, por lo menos, el Quinteto *La trucha* Op. 114 y el Cuarteto *La muerte y la doncella*, editado en 1831. Un hombre atento y sensible como Mendelssohn, conocedor del Lied schubertiano, no pudo dejar pasar esto.

No tenemos evidencia durante esta época de este influjo, él es escaso en mencionar obras de compositores en las cartas; pero lo que sí sabemos es que Mendelssohn, unos años después aceptó la dedicatoria del hermano de Schubert de la Sonata el La menor D 784, publicada como Op. 143, estrenó la Sinfonía *Grande* en 1839 (descubierta por Schumann), programó obras camarísticas de Schubert en las *soirées* cuartetísticas que organizó en Leipzig, tenía en su repertorio como director de orquesta la Obertura de *Fierrabras*, Op. 76 y era asiduo acompañante de *Lieder* de Schubert.

En una carta dirigida a Ferdinand Schubert en 1845, aceptando el obsequio que ésta le hace de una *Sinfonía Inconclusa* en Mi mayor, da sus comentarios expresivos acerca de la música del maestro vienés. Por otra parte, la opinión de Todd en su comentario de la Sonata inconclusa en Sol mayor para piano de Mendelssohn de 1839, saca una serie de conclusiones donde compara, con mucho acierto, el influjo de la sonata schubertiana que, si bien no llegó a materializarse, a nuestro entender sí ejerció su influencia en los Tríos con piano.
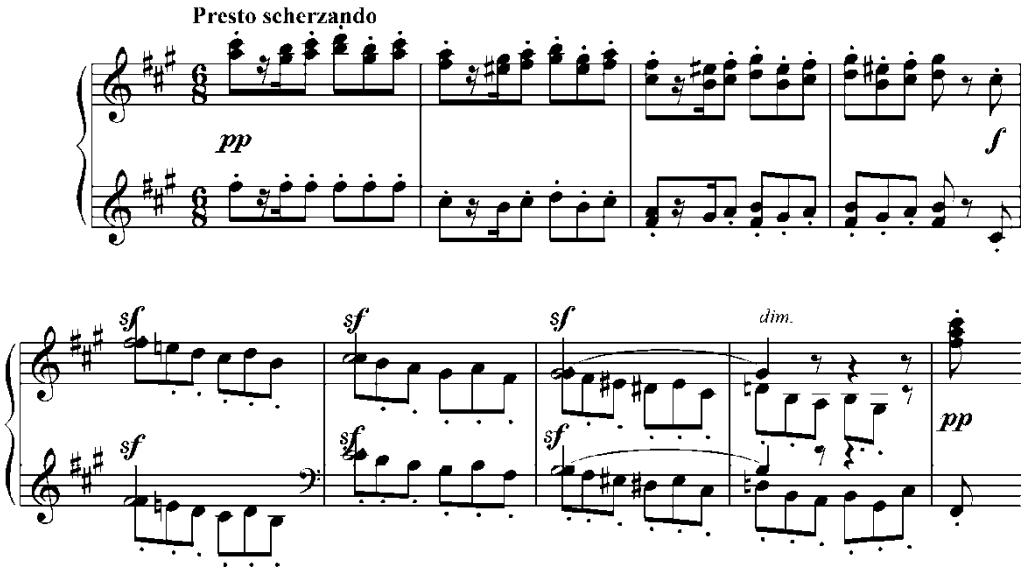
Todas estas conclusiones *a priori*, antes de ver el contenido de la obra, tratan de ubicarnos en una pieza del repertorio mendelssohniano fundamental. La asiduidad de la presencia de Chopin, en el Festival de Achen, en Renania y el encuentro final en Liepzig, tiene que haberle producido más de una reflexión y la idea de componer un *scherzo* en gran escala, si bien no era solamente propia de Chopin, sí pertenecía a lo más audaz que éste había realizado para esa época (hablamos del Scherzo en Si menor Op. 20, una obra en gran escala, con elementos del *scherzo* beethoveniano ampliados con fermentos desarrollativos de la sonata, si bien no aún en en lo formal, lo que acaecerá a partir del Op.31). Creemos que como respuesta a esta búsqueda chopiniana,

Mendelssohn plantea este *Scherzo a Capriccio* en 1835 con la mirada puesta en París – un París que le era bastante hostil como podemos detectar por cartas de Heine y que lo conocía prácticamente por pocas ediciones (hasta ese momento sólo de las Romanzas sin

palabras Op.30. Quizás nos aventuramos demasiado pero creemos firmemente que la visión de dónde se publicaba una obra influía en Mendelssohn. París, el centro de la música pianística de la época, donde vivía su amigo Hiller que lo instaba a nuevas búsquedas tímbricas y soluciones virtuosísticas, lo impulsa a una obra que, al contrario, busca una nueva orquestalidad pianística en su propio discurso. Curiosamente, Mendelssohn seguiría este huella muy pocas veces de aquí en adelante, pero sí en obras de mucha importancia. Este *Scherzo a Capriccio* se presenta marcado en 6/8 y con una velocidad de carácter *Presto scherzando*.

Mendelssohn no había utilizado muchas veces esta indicación hasta ese momento; luego sí la usará (por ejemplo, en el *finale* del segundo Concierto para piano). Su diseño formal nos retrotrae a la *Fantasía sobre una canción irlandesa* porque es un movimiento amplio con estructura similar a la de un *allegro* de sonata, con disgresiones muy importantes a la misma. También nos retrotrae a esta *Fantasía* el segundo tema del *scherzo*, que tiene una relación directa, como veremos más adelante.

La estructura tonal presenta tres sectores claramente reconocibles: un sector en Fa sostenido menor muy amplio, donde se presenta el primer tema, de carácter netamente *scherzante*, similar al del *Rondó caprichoso* pero texturado de una manera directamente orquestal, como si se tratara de un grupo de maderas que desciende de lo más agudo del teclado, en una figura interválicamente similar, con un descenso similar (elemento clásico del *scherzo* mendelssohniano, como podemos ver en el *scherzo* de *Sueño de una noche de verano* o en el *finale* del Concierto para violín y orquesta Op. 64) y luego se encamina a un enlace de tres cuartas consecutivas (Fa sostenido - Do sostenido - Sol sostenido) en notas largas en ambas manos a manera de ásperas llamadas de trompa en un espectro disonante de intervalo de séptima mientras unos supuestos *pizzicatti* de arcosrealizan una figura descendente de grados conjuntos.



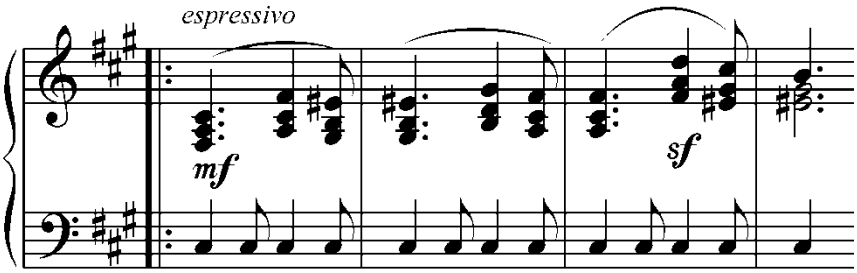
Ejemplo 678: Mendelssohn, Scherzo a Capriccio[835]

Esta misma idea luego se transforma en terceras, como si se tratara de dos clarinetes o dos oboes, por la aspereza de la registración que Mendelssohn plantea y la ausencia de pedal en todo este fragmento. En el piano, el ataque en ese lugar y la obligación de hacer esa línea contrapuntística estará más cerca de un pianismo que luego utilizará Brahms que del de ningún otro compositor. Por otra parte se ve la dicotomía entre el *sforzato* de la tercera y el *piano* de la figura *staccato* en descenso. Además, la tercera adquiere una identidad tímbrica y temporal totalmente distinta al resto del discurso; lo detiene, para resolverlo a último momento en una semicadencia sobre Do sostenido como dominante.

En la misma tonalidad, pero en un carácter absolutamente contrastante que tiene que ver con la dialéctica de la sonata romántica, aparece una segunda idea, en la segunda página de la obra, segundo sistema. Si la tomamos como carácter, como estilo, como escritura, aparece francamente como un segundo tema; lo que nos sorprende es su emplazamiento en la misma tonalidad de Fa sostenido menor. Podemos tratar de considerar esta idea una idea lírica, en forma de melodía popular, que se relaciona tanto con la transformación en menor de la melodía irlandesa –en la *Fantasía sobreLa última rosa de verano*- como con el segundo tema de la Sinfonía *Escocesa* de 1842 y por ende, en sus contornos simétricos con

[835] Transcripción en Finale del Autor.

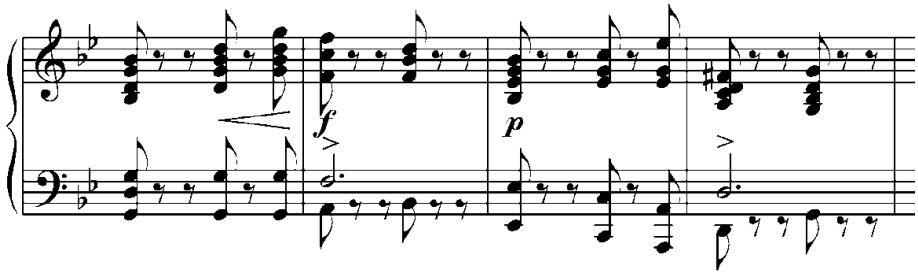
el estilo popular que hemos observado también en la segunda idea del Capricho en La menor Op. 33 Nº 1; además, la asociamos a una atmósfera de balada antigua de estilo narrativo, donde la mantención de la idea rítmica negra – corchea- negra- corchea, de forma propulsora, percusiva en el bajo, como un murmullo durante todo el fragmento, lo une con el sector anterior y con el sector siguiente, manteniendo durante todo el *scherzo* una continuidad rítmica totalmente schumanniana: no estamos nada lejos de la pieza final de la *Kreisleriana* Op. 16 o de otros momentos schumannianos (como la segunda de las *Piezas de Fantasía* Op. 12), todas obras posteriores a este *scherzo*.



Ejemplo 679: Mendelssohn, Scherzo a Capriccio [836]

En la melódica superpuesta a este ritmo obstinado aparece la melodía a la cual nos referimos en una texturación vocal, casi coral, a la manera de una *Ballade* narrativa: Incluso la adaptación del relato la admonición de Edipo, por parte del coro y arpa, en la música para Edipo en Colona de Sófocles (1845) toma este aspecto:

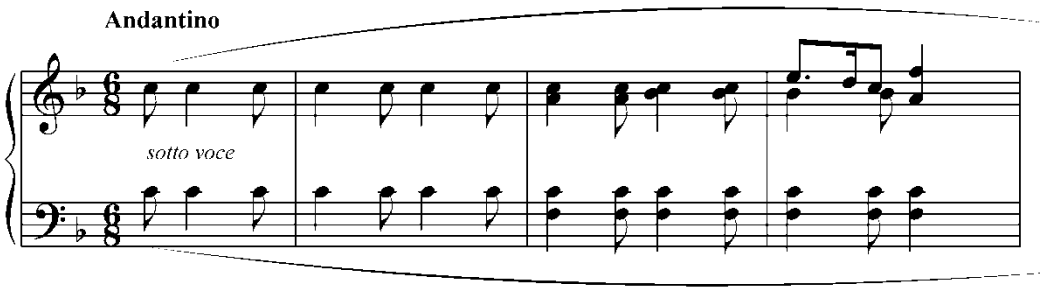
Mendlessohn: Edipo en Colono Op: 93



Ejemplo 680: Mendelssohn, *Edipo en Colona* Op. 93[837]
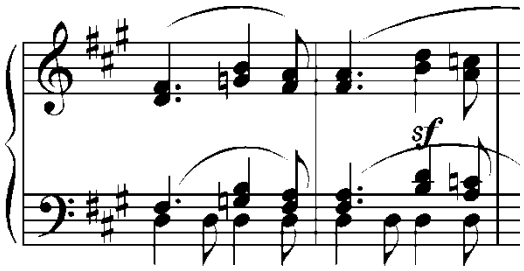
[836]Transcripción en Finale del Autor.
[837]Transcripción en Finale del Autor.

De hecho la topografía en seis octavos se presentsa en muchas piezas vocales del género *Ballade* y llega a la ópera alemana romántica como en la *Ballade* de Senta de *El Holandes Errante de* Wagner (1843); en la musica para piano las Baladas de Brahms (por ejemplo, la Balada Op. 10 Nº 3, segunda sección, o la Balada Op. 10 Nº 1, primera sección). Y por supuesto en las Ballades de Chopin
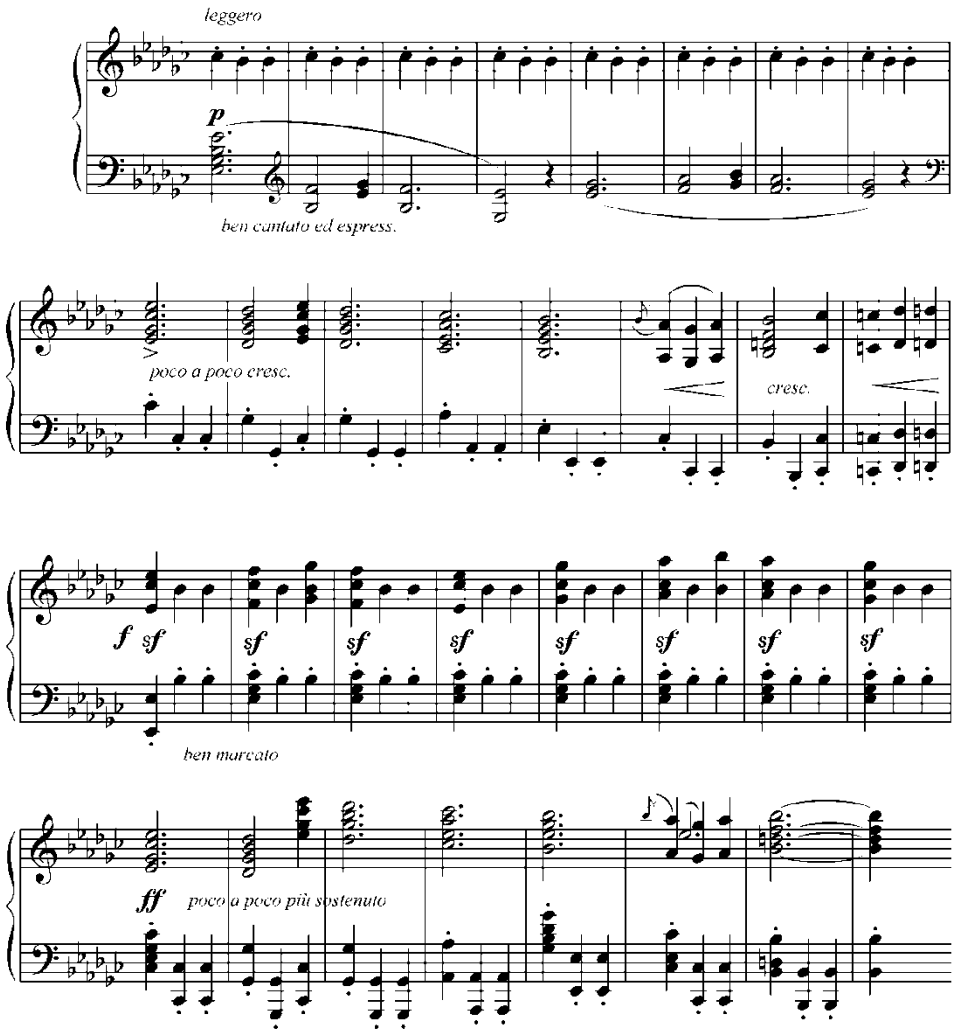


Ejemplo 681: Chopin, Ballade Op. 38[838]

Aun así, la manera en que Mendelssohn encastra la melodía sobre el ritmo más se acerca a desarrolos posteriores:



Ejemplo682: Mendelssohn, Scherzo a Capriccio[839]

[838]Transcripción en Finale del Autor.
[839]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 683: Brahms, Scherzo Op. 4[840]

Lo más importante es de dónde Mendelssohn inventa esta textura. Creemos intuir que es de sus propias texturas liederisticas (como el *Lied* Op. 19b. 4 *Winterlied*, basado en el folklore sueco) corales y orquestales anteriores (*Gruta de Fingall*, *Melusina*) o esbozando las posteriores (muy concretamente, la Sinfonía Escocesa) porque el elemento de quinta vacía que aparece como murmullo, como constante, lo relaciona con todo el mundo evocativo de lo lejano, Folk., como la imaginería escocesa que Mendelssohn tenía; no por

[840]Transcripción en Finale del Autor.

nada la tonalidad de Fa sostenido menor también acerca al Mendelssohn de la Fantasía Op. 28 (*Sonata escocesa*).
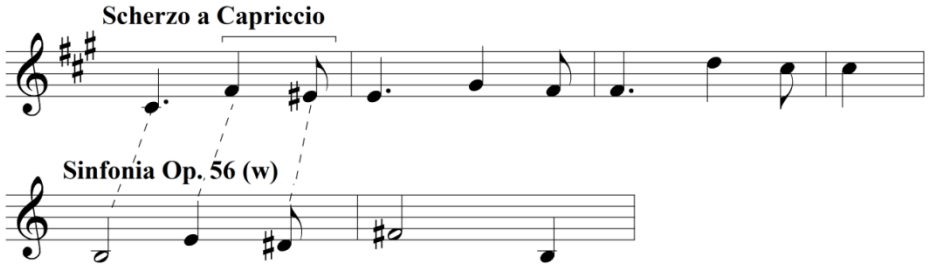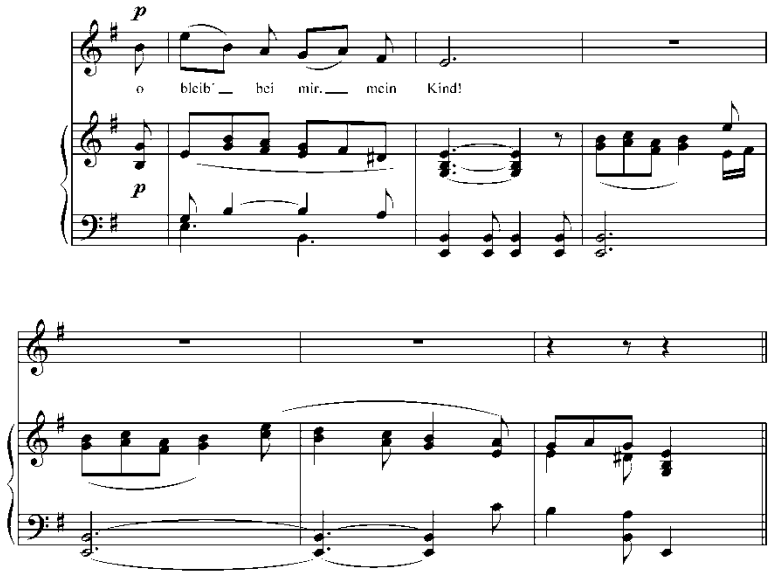


Gráfico 79: Relación entre el Scherzo a Capriccio y le Sinfonía Op. 56



Ejemplo 684: Mendelssohn, *Winterlied* Op. 19 b N° 4[841]

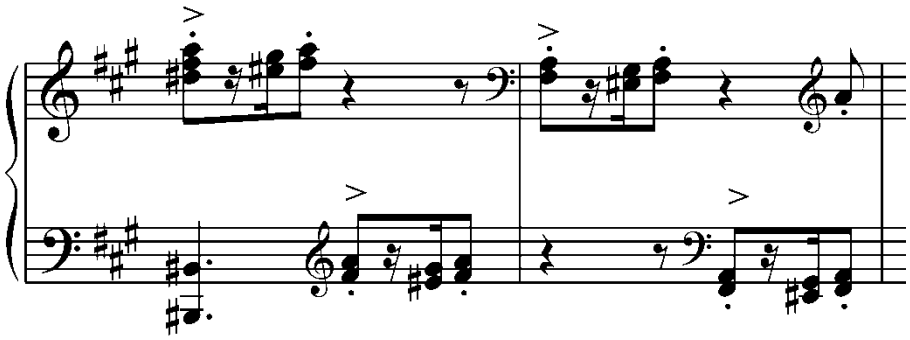
Este nuevo tema, que en términos tonales parecería una ampliación de la sección previa, adquiere entidad propia por las repeticiones y la sectorización que Mendelssohn hace, además de la caracterización absolutamente propia del acorde napolitano que incluye el compositor en el consecuente de esta idea. Este acorde napolitano adquiere otra vez un carácter expresivo y constructivo importante: reaparecerá en los momentos clave de la estructura y además, ahora sí, notamos que la propulsión rítmica de la primera idea más la que se mantiene en el acompañamiento de la segunda, sumadas al acorde napolitano, dirige

[841] Transcripción en Finale del Autor.

nuestra atención sin ninguna duda al mundo de Schubert. Una rápida comparación con el *scherzo* del Cuarteto de Cuerdas en Re menor D 810, *La muerte y la doncella*, no dejará lugar a duda sobre esto. Parece imposible que Mendelssohn no haya pensado en este *scherzo* o no lo haya conocido. También es probable que el conocimiento de algunas obras para piano a cuatro manos de Schubert, o del *scherzo* de la Fantasía Op. 15 lo hayan llevado por este camino.

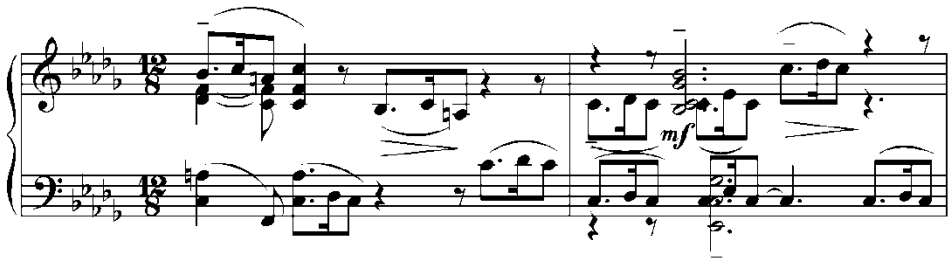
Con todo, la propulsión rítmica también está presente en una de las obras favoritas de Mendelssohn, la Sinfonía Nº 7, que tiene una gran influencia en su música, pero no el tono, no el carácter oscuro y melancólico que Mendelssohn plantea en la pieza, el cual más bien se asocia con el tipo de pensamiento de *scherzo* macabro que Schubert inaugura, quizás sin saberlo, en algunas de sus obras de cámara y pianísticas.

El cierre de este idea, como si fuera una pieza de carácter dentro de una pieza de carácter más larga, en la tónica de Fa sostenido menor, incluye una vuelta a la temática de la primera idea; seguimos en Fa sostenido menor y allí aparece un proceso modulatorio que nos sorprende en cuanto al cruce de manos de terceras alternadas en un gesto realmente diabólico, moderno, en este sentido cercano espiritualmente a Chopin, pero anticipatorio del pianismo ruso posterior, por su condición dentro del teclado, la idea de caídas percusivas y encastre, diferentes a la técnica de composición pianística del polaco.



Ejemplo 685: Mendelssohn, Scherzo a Capriccio[842]

[842] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 686: Rachmaninof, Preludio Op. 32 N° 2[843]

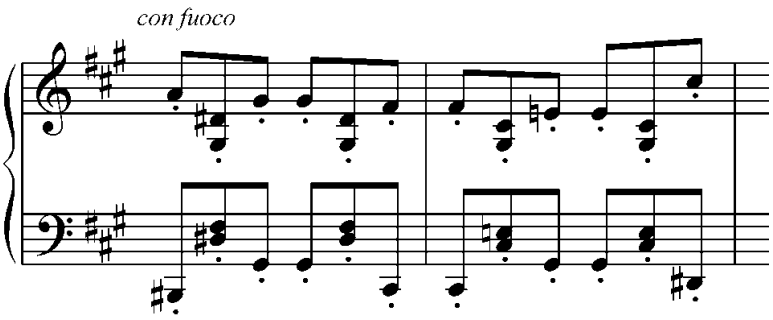
Desde alli va a llegar a una tercera idea en Do sostenido menor Esta idea –marcada por Mendelssohn *agitato*- es una especie de vals macabro rápido donde el ritmo propulsorio original y el que se mantenía bajo el segundo tema, desaparecen y nos enfrentamos a una especie de danza macabra en ritmos *staccato* y relaciones de bajos disonantes por cromatismos y saltos aumentados, los cuales recorren cuatro veces el espectro tonal de Do sostenido menor, Mi mayor, Sol sostenido mayor y Do sostenido menor, pero este último Do sostenido menor nunca aparece en su posición fundamental; de hecho, este sector jamás cierra en Do sostenido menor como posición triádica en fundamental.
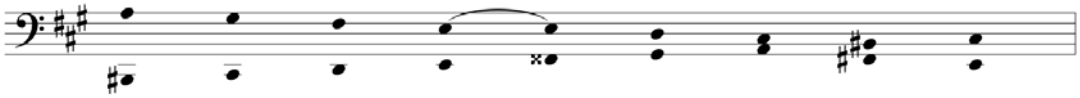


Gráfico 80: Plan tonal

Esta especie de vals macabro con contrapunto lineal en ambas manos y conducción melódica similar a la de la *Romanza sin palabras* Nº 1 (parecería una variación atormentada del *incipit* de la *Romanza* en Mi mayor) conduce a una estallido de octavas en ambas manos; la resolución de estas octavas –que podríamos llamarla también epigonal del *Rondó caprichoso*- dan una vuelta expresiva e interesantísima al desembocar en el pedal de Sol sostenido y de ahí plantear la idea del segundo tema en Do sostenido menor pero sobre pedal. Este mismo pedal va modulando hacia un sector claramente desarrollativo en el aspecto tonal.
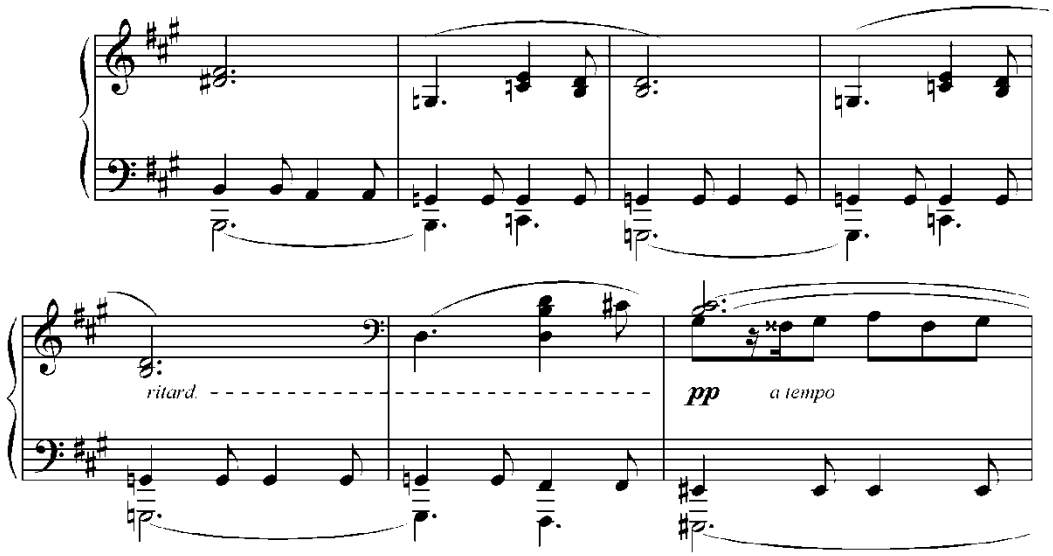
[843]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 687: Mendelssohn, Scherzo a Capriccio[844]

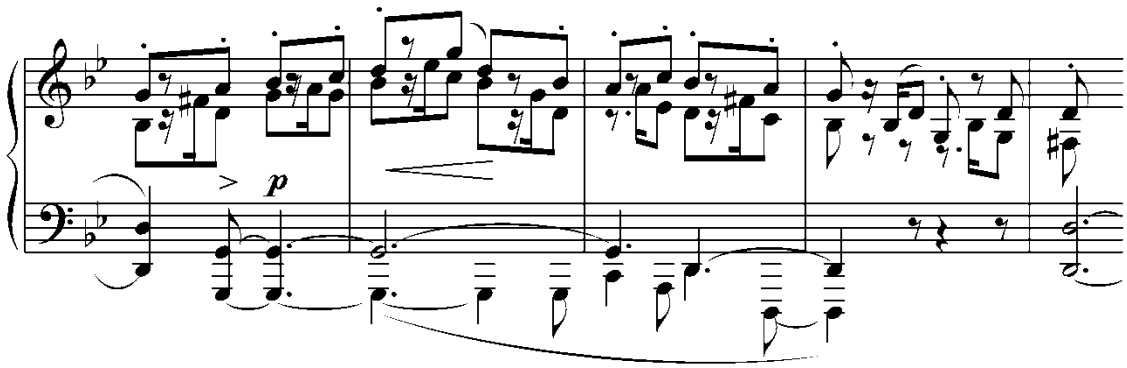
Hasta aquí hemos distinguido tres escrituras: la escritura acórdica, orquestal, a manera de *scherzo*, asociada a maderas o metales, con propulsión rítmica constante; la escritura a la manera de coral, en el sector expresivo del segundo tema; y esta especie de vals macabro indicado *con fuoco*.

En el desarrollo, las notas largas que hacían de detenciones tímbricas en el registro agudo, pasan al registro grave, y can conduciendo a la segunda idea por las regiones del acorde napolitano (Sol mayor), mientrs la textura retoma la idea de plados de bajo alejados del espectro y movidos a desptiempo, surgidos del *scherzo* de la sonata Op.106, y sofisticados más tarde por Schumann:



Ejemplo 688: Mendelssohn, Scherzo a Capriccio[845]

[844]Transcripción en Finale del Autor.
[845]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 689: Schumann, *Kreislariana* Op 16 (N° 8)[846]

Luego reaparece, sobre estos mismos pedales, la primera idea del *scherzo* que va conduciendo a la reexposición en Fa sostenido menor, previo a la cual, un ascenso cromático de impresionante potencia, nos recuerda el vals macabro de la tercera idea y su tirada de armonías disonantes pasa luego a la mano derecha bajo el ritmo siempre mantenido y ahora transformado en melódico-rítmico como punto de pedal sobre la dominante.
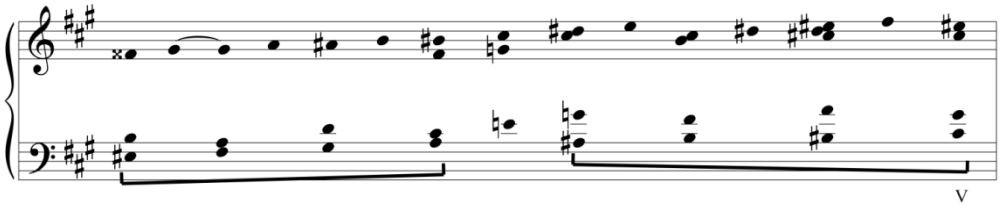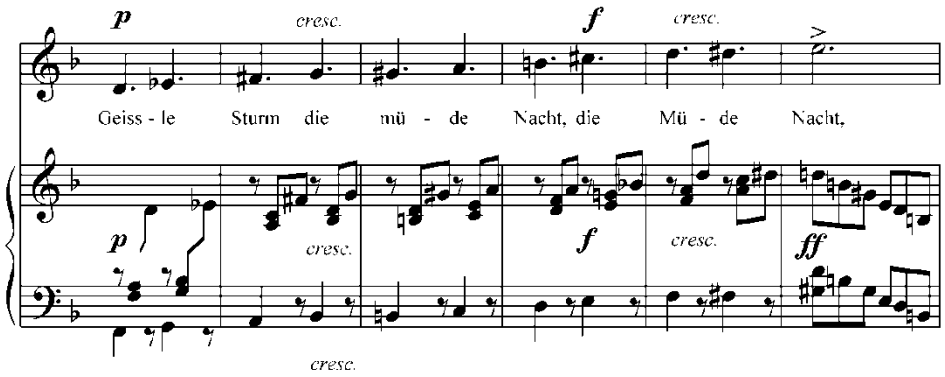


Gráfico 81: Conducción armónica

Todo este sector, de impresionante fuerza, está reproducido hacia la *coda* de la obra, pero amplificado. Aquí podemos aplicar el concepto de Rattalino, cuando se refiere a la "explosiva tensión presente en los *scherzi* de Mendelssohn". Sin ninguna duda, es aplicable en este caso como pocas veces. Nótese la analogía con el mundo del lied mendelssohniano en este punto climático. En "*Weiter, rastlos, atemlos*!", canción fuertemente dramática se presenta una secuencia armónica y rítimica similar acompañando la poesía atormentada de

[846]Transcripción en Finale del Autor.
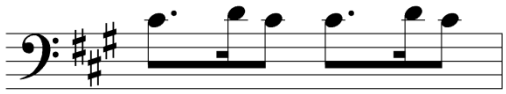
autor anonimo (o según Todd , del propio compositor) que con un ritmo similar al del esta seccioón del Scherzo a Capriccio , describe una cablgata desseperada por el bosque:

"Hacia adelante, sin descanso, sin aliento!!
El palacio festivo refulge.
Hiére, oh tormenta, la cansada noche!
Esas son mis lágrimas que rompen en el bosque
Y es cierto, que me amabas,
María,? y me traicionaste!,
En verdad, ¿es cierto?!"



Ejemplo 690: Mendelssohn, *Weiter, rastlos, atemlos*![847]
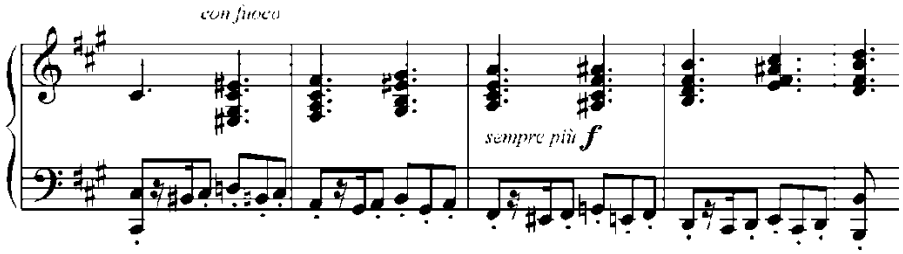
El *Scherzo* reexpone con la presencia del pedal de tónica en el bajo, una tónica que nunca había sido planteada durante el final de la exposición ni en el desarrollo, con lo cual le da a la pieza una movilidad y una sensación de crecimiento impresionante. Las notas pedal se siguen manteniendo como pivotes sonoros sobre y por debajo de este tema,y donde se entrama también el ostinato derivado del mismo sobre el pedal de dominante bordado por el sxto grado en el ritmo característico de la primera idea del scherzo.



Ejemplo 691: Mendelssohn, Scherzo a Capriccio[848]

[847]Transcripción en Finale del Autor.
[848]Transcripción en Finale del Autor.
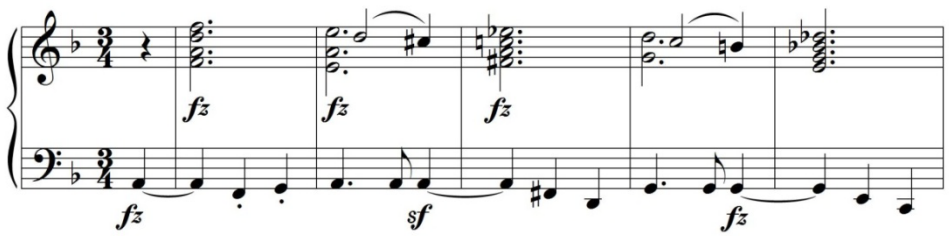
Esta interválica, será la encargada de cerrar la obra, pero absorbiendo la rítmica del segundo tema (*ballade*): la reexposición de una forma sonata con superposición de elementos se presenta aquí por primera vez en la obra para piano de Mendelssohn. Este efecto será explorado paulatinamente, hasta logros como la reepxosición del Trio Op. 49.
La música procede ahora, conduciendo ahora, no a la segunda idea (ballade), sino directamente a la tercera (la que hemos llamado *capriccio*) por medio de la anticipación de dicho vals. Ahí sí está reexpuesto en Fa sostenido menor de manera similar a la exposición, y la conclusión nos lleva al pedal de Do sostenido menor de la misma forma que lo hacía en la exposición, pero ahora, cuando llegamos al punto de Do sostenido, se inicia una figura melódica en el bajo que reexpone el tema principal de la obra de manera amenazadora en un descenso constante desde Do sostenido hacia Si, y luego desde ese Si hacia el La, mientras la mano derecha hace un contracanto a manera de un coral cromático ascendente de carácter amenazador.



Ejemplo 692: Mendelssohn, Scherzo a Capriccio[849]
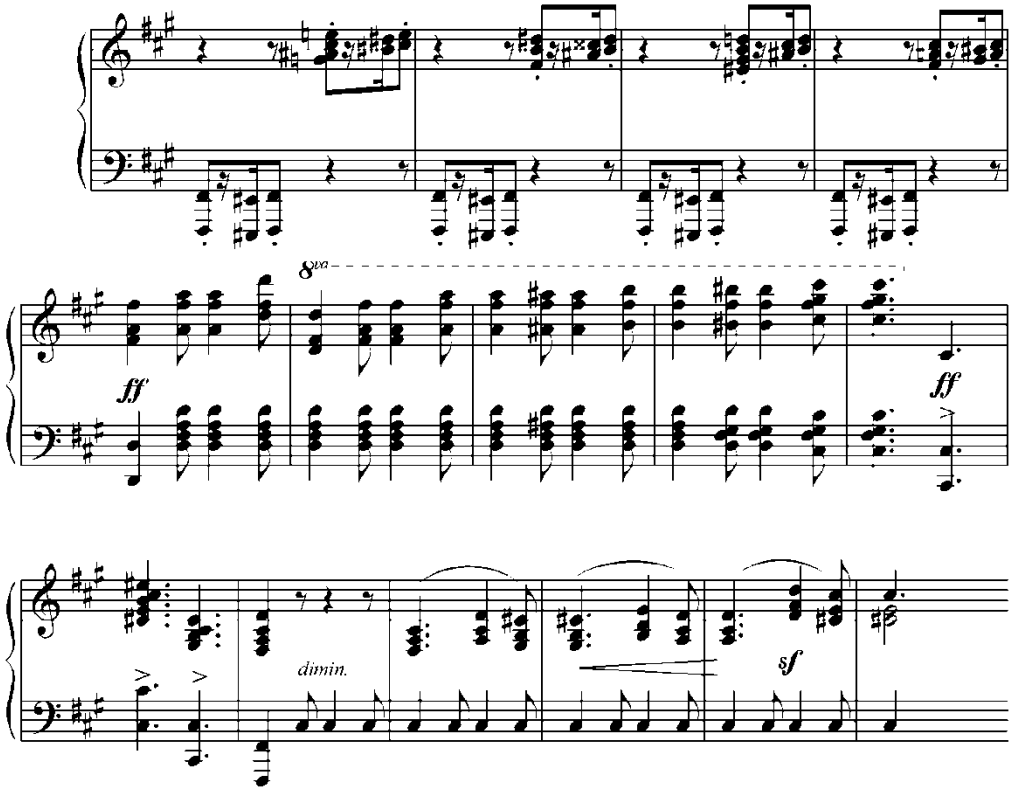
Esto se vuelve a producir en trocado: los acordes pasan en forma masiva a la mano izquierda y el ritmo del tema a la derecha, concluyendo en un diálogo percusivo entre ambas manos que lleva hacia el énfasis sobre un sexto grado, dramáticamente planteado en una escritura totalmente orquestal rarísima en el Mendelssohn previo, y derivada probablemente del estudio del Cuarteto "La muerte y la doncella", pero que nos lleva directamente a Brahms, pasando por encima de Schumann.

[849] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 693: Schubert, Cuarteto en Re menor D.810[850]

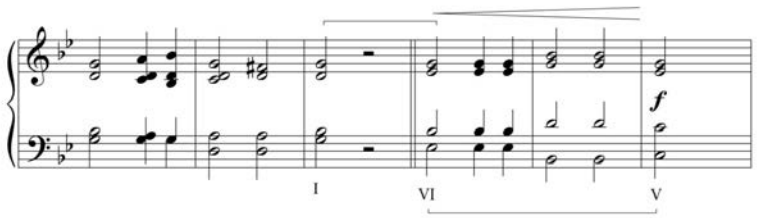
También de elaborabción schubertiana es elacento estructural sobre la armonía de VI grado como el áppice de la estructura dramática de la pieza:



Ejemplo 694: Mendelssohn, Scherzo a Capriccio[851]

Es notable el mismo influjo desde el Cuarteto citado:

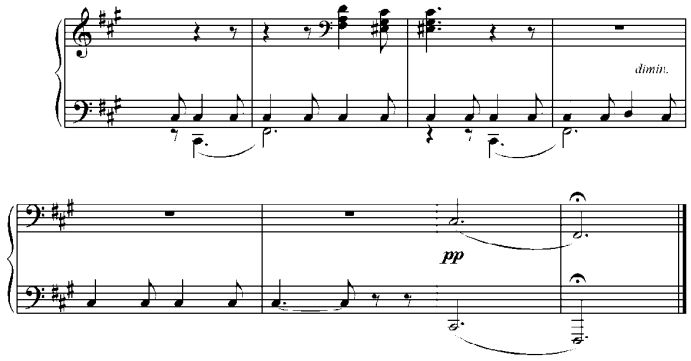
[850] Transcripción en Finale del Autor.
[851]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 695: Schubert, Cuarteto en re menor D. 810[852]

Este sector, de impresionante potencia, culmina ahora sí en la tónica de Fa sostenido menor donde se plantea, a manera de recuerdo, la segunda idea de todo el *scherzo*, en esos acordes corales y en Fa sostenido menor, demostrando su entidad tanto como verdadero segundo tema, como recuerdo.

Es muy impresionante la riqueza de diálogo que Mendelssohn trae en todos los momentos en los cuales aparece esta segunda idea lírica y la sensación de melancolía y pérdida que produce al escucharse. El único antecedente, volvemos a insistir, sería Schubert. Aún así, la texturación en tres planos que Mendelssohn plantea y el desgranamiento de la nota pedal de Do sostenido, con el semitono constantemente marcado al final, más la forma en que dialogan ambas manos o sea, fragmentando la melodía lírica y contestando con la cuarta ascendente, que había sido siempre un elemento fundamental (tanto descendente como ascendente) de la obra, va quedando casi sin resolver, hasta que en el antepenúltimo compás deja la dominante sola, que resuelve en la tónica sin armonizar, y la pieza se cierra en la más absoluta oscuridad y modestia



Ejemplo 696: Mendelssohn, Scherzo a Capriccio [853]

[852]Transcripción en Finale del Autor.
[853]Transcripción en Finale del Autor.

A manera de reflexión, agreguemos que el *Scherzo a Capriccio* demuestra cuán interesado estaba Mendelssohn en los problemas formales de la música para piano de su época; cuán atento y con cuánta inteligencia podía resolver un problema con una enjundia formal y un pensamiento a gran escala, como dice Rosen, "desconocido para casi todos sus contemporáneos". Esto se aprecia en un esquema de la obra donde dinámicas, centros tonales e ideas temáticas están cuidadosamente dispuestos:

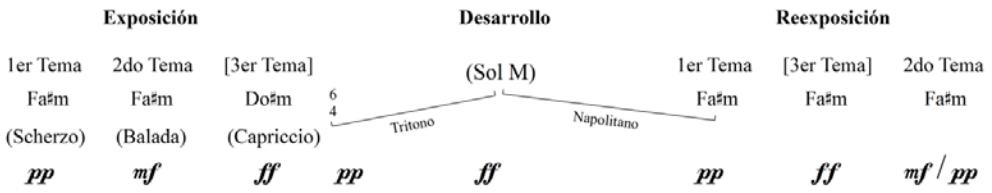
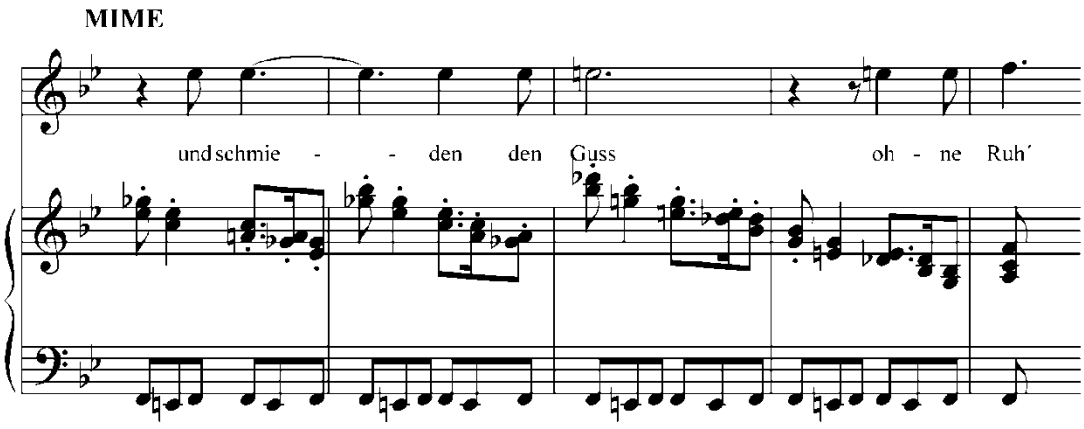


Gráfico 82: Esquema formal

Si la obra no plantea elementos de espectacularidad en cuanto al virtuosismo, toma al mismo (staccato de acordes, octavas en ambas manos) en un orden de lo gestual y en este caso casi orquestal; este trazo no es nuevo: en momento pariculares de otras obras lo hemos remarcado, pero el tratar este sinfinismo pianístico en la totalidad de una pieza extensa es una estructura absolutamente novedosa desde su fuero interno. Nos resulta extraño, que pocos comentaristas hayan reparado en detalles como éste. Como dice Rosen: "Brahms aprovechó los elementos estructurales y las sutiles divergencias de la forma tradicional que un Mendelssohn podía tener".

A modo de referencia, veamos que Camille Bellaige en su biografía sobre Mendelssohn de 1909, lo único que capta de este *scherzo* es su influencia sobre el ballet de la ópera *Mireille* de Gounod, que copia casi textualmente las frases iniciales. Pero nuevamente, los influjos llegaro tan lejos como lo imaginable, como lo demustra la plasmación del diabólico Mime de la Tetralogía Wagneriana o la aparpición de estos recursos caracterizando nacionalismos como vemos en la Balada Op, 24 de Grieg. Wagner evidentemente leyó las entrlíneas dibólicas que los *scherzi* de Mendelssohn, al menos algunos de los más extremos como éste, podían generar más alla de la habitual imagen de gracia alada del compositor:



Ejemplo 697: Wagner, *El oro del Rin* (1854)[854]

El Scherzo a capriccio, ayuda a entender por qué Schuman en un arículo de 1839 colocaba a Mendelsohncomo como uno de los "románticos dibólicos de su época"[855]

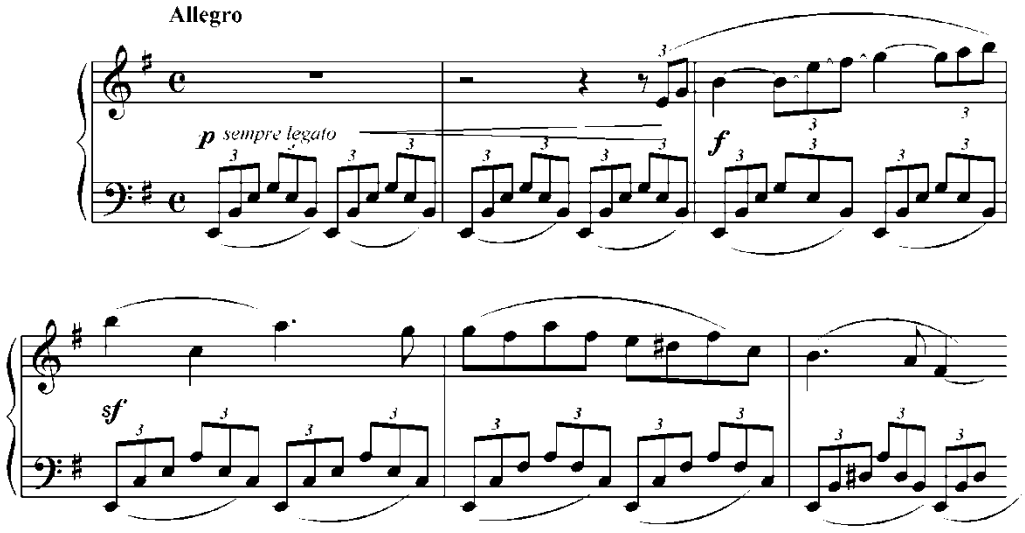
6.3.3.- *Allegro (Albumblatt) en Mi menor Op. 117*

Con la familia de Cècile Janereaud a Mendelssohn se le abrió un espectro amplio de nuevos parientes. Las dos familias más importantes de la rama Janereaux eran, por parte materna los Suchay y los Beneke. Para ellos y algunas de sus amistades, Mendelssohn escribió algunos regalos musicales que fueron publicados como Op. 117, Op. 118 y por el propio Mendelssohn
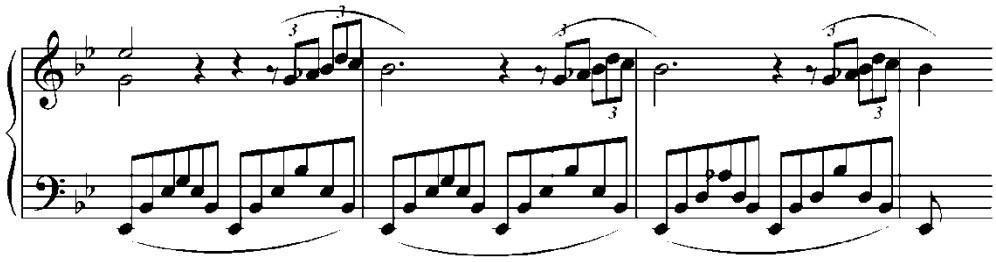
Para Luis Beneke, un comerciante de Londres tío de Cècile, escribió el *Allegro* en Mi menor que data de julio de 1837. El acompañamiento arpegiado se textura en la mano izquierda sola, algo que en Mendelssohn no se da a menudo y resulta una clara asimilación de la escritura de Chopin : la arpegiación sobre la posición de quinta y décima constante en la mano izquierda y un desarrollo de melodía en un registro muy alejado del centro;la mano derecha también adopta la típica posición chopiniana que caida de brazo, en la cual por no

[854]Transcripción en Finale del Autor.
[855] SCHUMANN, Robert. *Gli scripti critici*, Prefazione de Piero Rattalino. Milano: Ricordi, 1991, pág. 639. La traducción pertenece al Autor

haber más que una línea en la mano derecha , el peso completo del brazo puede caer sobre cada uno de los dedos con diferente pulsación , según consigan P. Rattalino.el virtuosismo de la mano izquierda y la flexibilidad melódica, revelan tuna interesante interacción con los procedimientos del polaco:



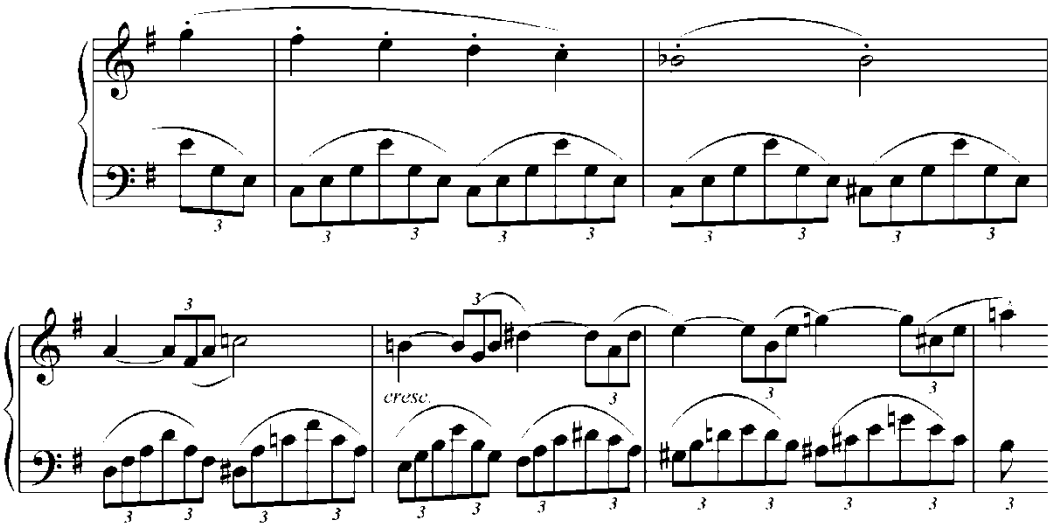
Ejemplo 698: Mendelssohn *Albumblatt* Op. 117[856]



Ejemplo 699: Chopin, Balada en Sol menor Op. 23[857]

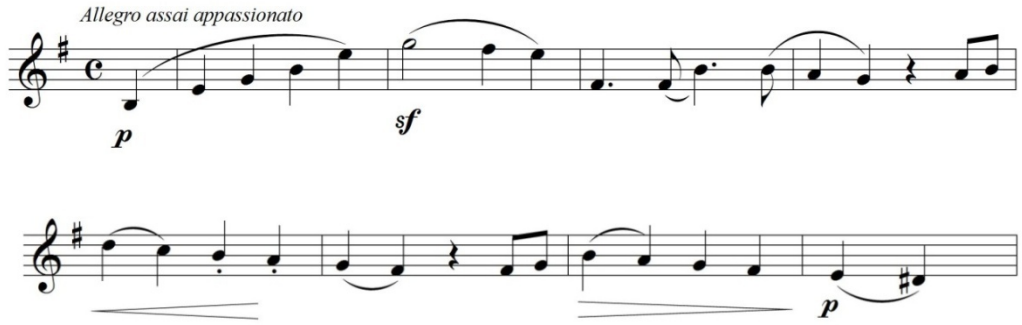
Aún así, la línea melódica posee los rasgos propios mendelssohnianos: una melodía que se estira considerablemente, pasando por varios sectores cromáticos y con un nivel de repetición de motivos simétricos propio, pero entrecortados por silenciós o pausas rítmicas en los momentos modulantes, donde destaca la enarmonía del acorde de sexta aumentada y el cromatismo de bajos:

[856]Transcripción en Finale del Autor.
[857]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 700: Mendelssohn, *Albumblatt* Op. 117[858]

Esta melodía amplia y elgíaca, sin adornos o fiorituras (elementos del estilo chopininano que Mendelssohn no utiliza), es personal, en un mundo cercano al espíritu del primer tema del Cuarteto Op.44 N°. 2 en Mi menor de esta época y el del futuro Concierto para violín.

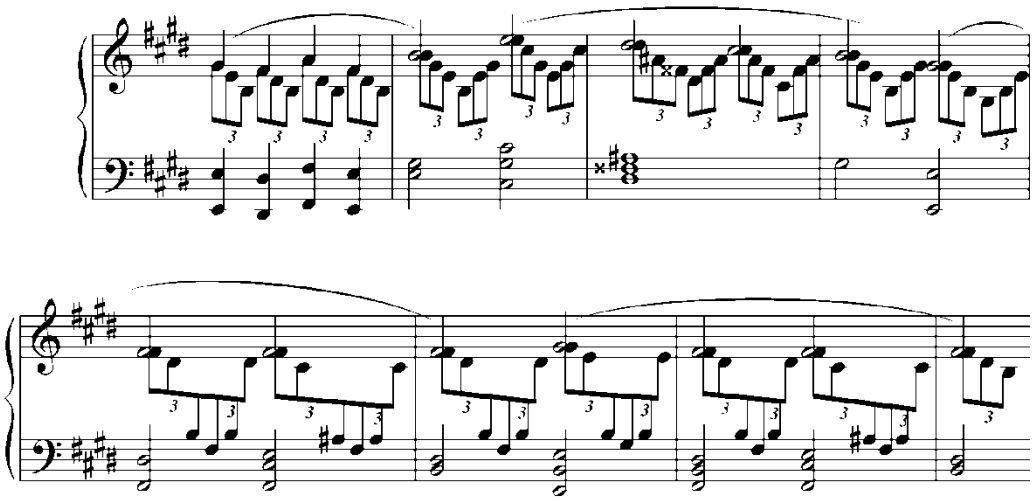


Ejemplo 701: Mendelssohn, Cuarteto en Mi menor Op. 44 N° 2[859]

La sección B recurre al cambio de modo y los arpegios pasan a la mano derecha: parece un coral figurado a la manera de un *Lied* de Schubert; un aspecto cercano a ejemplos como el Impromptu en Sol bemol del autor vienés, asimilado al estilo de Romanza sin

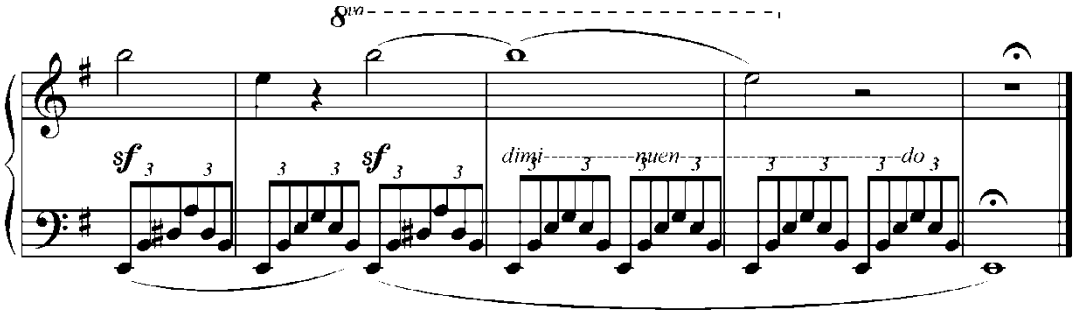
[858]Transcripción en Finale del Autor.
[859]Transcripción en Finale del Autor.

palabras de Mendelssohn. En particular el recorrido tonal (hacia el tercer grado) y la quietud del canto es plenamente mendelssohniano recreando una atmósfera casi espiritual, cercana a los coros líricos de sus oratorios o salmos con orquesta:



Ejemplo 702: Mendelssohn, *Albumblatt* Op. 117[860]

Los estiramientos melódicos y las pausas se acrecientan hacia el final sobre la continuidad chopininana del acompañamiento, y en una inusitada distancia de registros, para Mendelssohn, la melodía se extingue en la lejanía



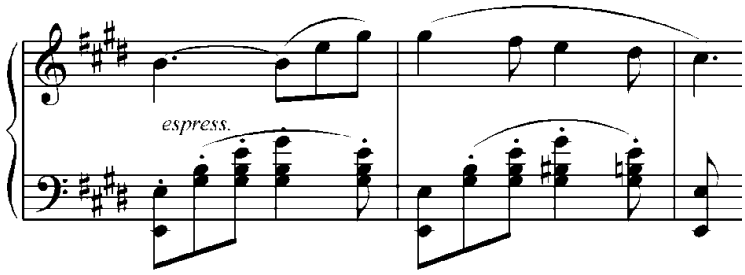
:

Ejemplo 703: Mendelssohn, *Albumblatt* Op. 117[861]

[860]Transcripción en Finale del Autor.
[861] Transcripción en Finale del Autor.

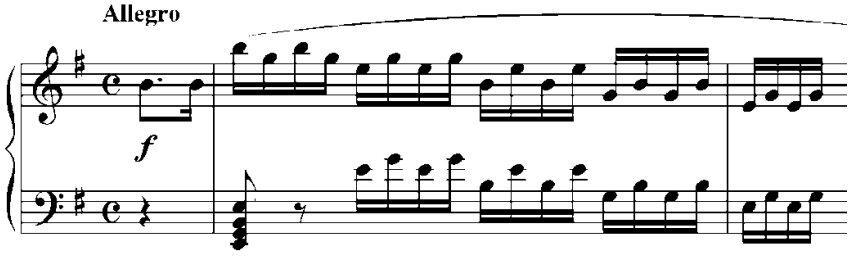
6.3.4.- *Capricho en Mi menor Op. 118*

También de 1837 y en la misma tonalidad que el *Allegro* op.117, éste fue dedicado a Franz Bernius, amigo de la familia Janereaud. En el *Capricho en Mi menor* trata de tomar la estructura de obras como el *Rondó Caprichoso y los Caprices* previos.: un andante en Mi mayor seguido de un allegro con rasgos visrtusísticos en mi menor.El *andante.*un movimiento de barcarola nuevamente, de gran expansión sobre el piano que demuestra por ejemplo la paulatina aplicación de acompañamientos chopininanos, a su estilo de "Canción sin palabras":



Ejemplo 704: Mendelssohn, Capricho Op. 118[862]
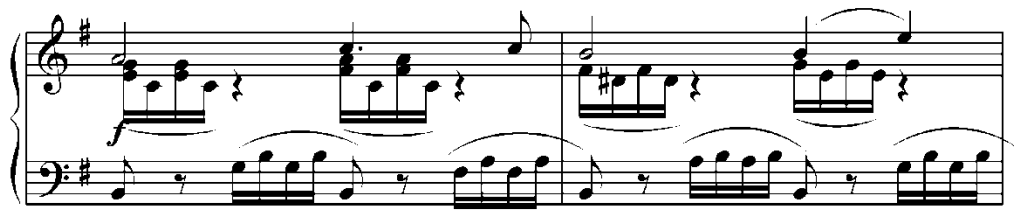
Allegro en forma sonata que continúa, que trabaja la misma estructura que el *Capricho en Si bemol menor* Op. 33 N° 3, pero en una temática pobre: arpegios descendentes utilizados al unisono, en una mecánica cercana peligrosamente a la de un Estudio de Czerny en su estructura y escritura que plantea un material temático rítmico planteado problemente para ser contratado por ideas líricas subsiguientes:



Ejemplo 705: Mendelssohn, Capricho Op. 118[863]

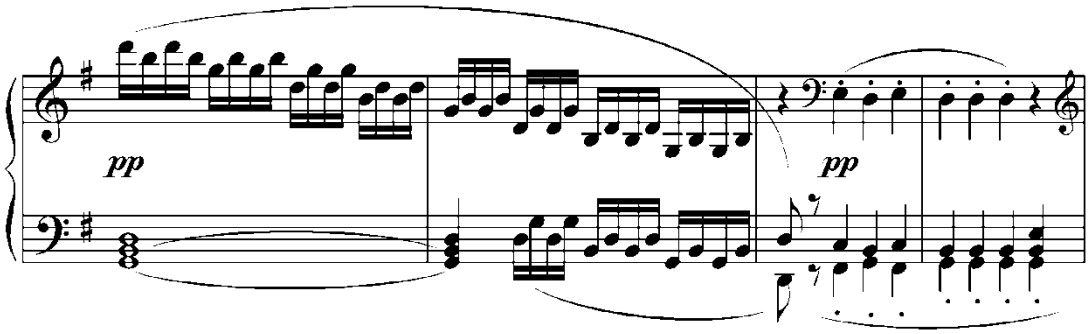
[862]Transcripción en Finale del Autor.
[863]Transcripción en Finale del Autor.

Esto es lo que ocurre con la siguiente melodía que se apoya en fragmentaciónes tremoladas del anterior ejemplo, pero con una eficacia relativa:



Ejemplo 706: Mendelssohn, Capricho Op. 118[864]

La divergencia entre el lirismo melódico y el material de "bravura" en este caso no se encuentran en el mismo plano de interes; un desarrollo tímbrico que parece tratar de conjurar las fuerzas y las atmósferas de *La gruta de Fingal*, ocurre en la sección final del desarrollo, pero es casi un fragmento improvisatorio que nos da una idea de lo que era el talento de Mendelssohn como extemporizador de ideas:



Ejemplo 707: Mendelssohn, Capricho Op. 118[865]

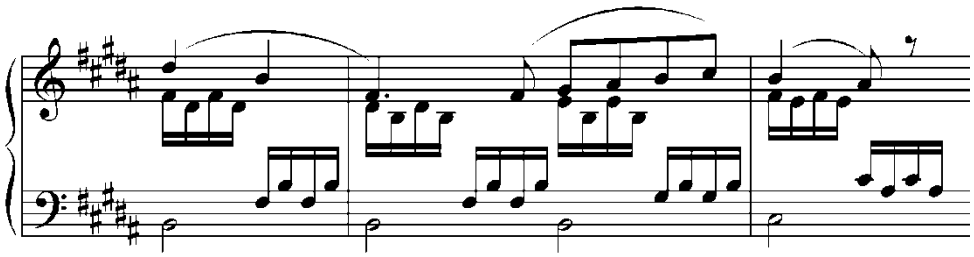
6.3.5.- *Andante cantabile e Presto agitato (Capriccio) en Si menor* (1838). MWV:U 141

En 1838, en las vacaciones, Mendelssohn nuevamente realiza otro intento de componer una pieza fresca en la estructura de dos partes (*andante* y *allegro*) que elaboró en

[864]Transcripción en Finale del Autor.
[865]Transcripción en Finale del Autor.

tantas obras y en ese momento también en la *Serenata y Allegro giojoso* para piano y orquesta. Esta Serenata tiene más de un motivo para ser resucitada (la bellísima serenata digna del mejor estilo melancólico de Mendelssohn y una estructura llena de fantasía) y el *Allegro giojoso*, a pesar de los manierismos, posee vitalidad rítmica y humorística similar al del finale del Concierto Op. 25 con una escritura muy sofisticada; el *Andante cantabile y presto agitato* que compuso Mendelssohn en esta misma estructura en julio de este mismo año y en la misma tonalidad de Si mayor-Si menor, es casi la otra fase de la moneda. Una pieza algo mas convencional y esquemática, pero donde el lirismo del utor invade el conjunto mas que la intención virtusísitica. Esta que no obstante se presenta, choca de algún modo con la expresividad de las ideas plantaedas..

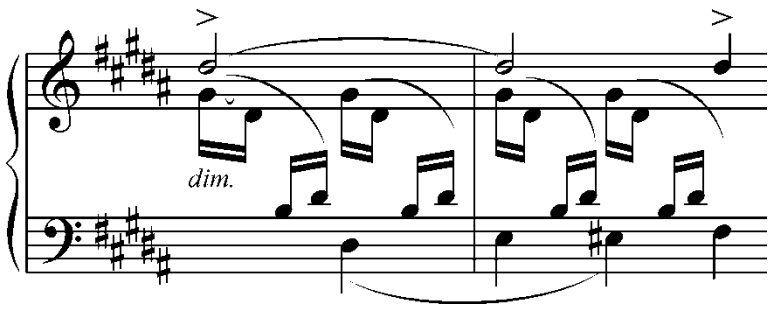
El andante introductorio extrañamente en Si mayor, es una ampliación del estilo de las *Romanzas sin palabras* (diríamos casi de la Op.19 N° 1) con la temática directamente copiada – baste comparar los dos *incipit* – del andante del *Rondó caprichoso*, pero si aquél tenía relación con el rondó presto siguiente, éste parece no tener ninguna con el *presto agitato* que sigue.



Ejemplo 708: Mendelssohn, Andante cantabile e presto agitato Op. 118[866]

Aún surgiendo de los modelos anteriores, el *andante* tiene momentos sugestivos como el trabajo de la nota menidante y bajos que ascienden a la dominante para tomar la reexposición, efecto que retrotrae al final del desarrollo del primer movimiento de la Sinfonía Italiana:
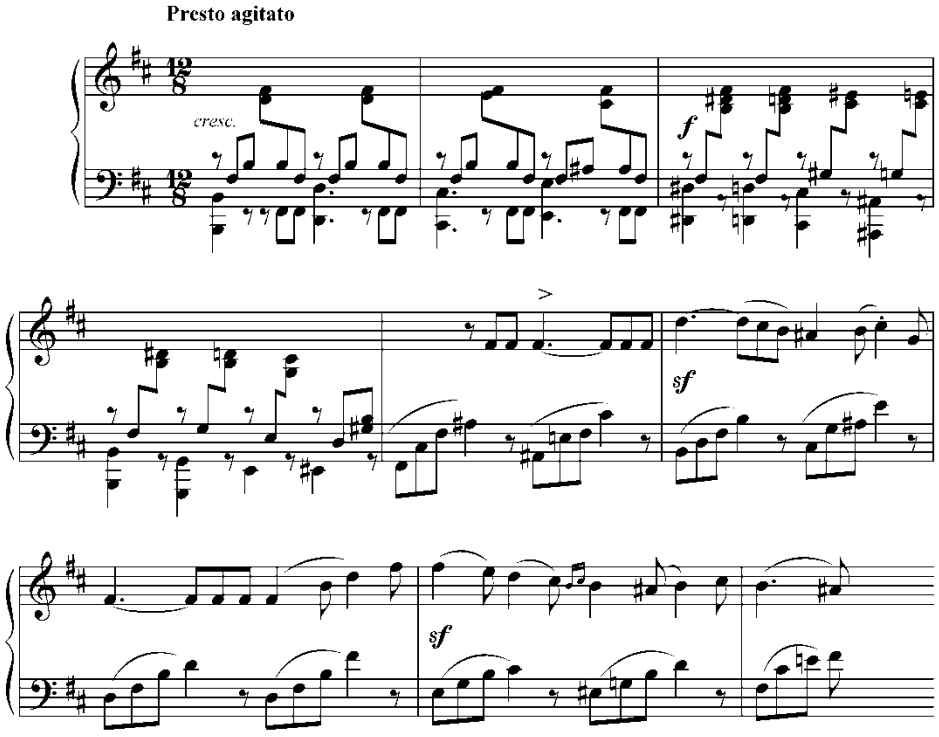
[866]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 709: Mendelssohn, Andante cantábile e presto agitato Op. 118[867]

El *presto agitato* es una obra también parecida al *Capricho* en el planteo esquemático del material.se inicia de forma similar al la Romanza sin palabras en Sol menor Op. 53 N°3 y como tal parece movimentada como una barcarola rápida:

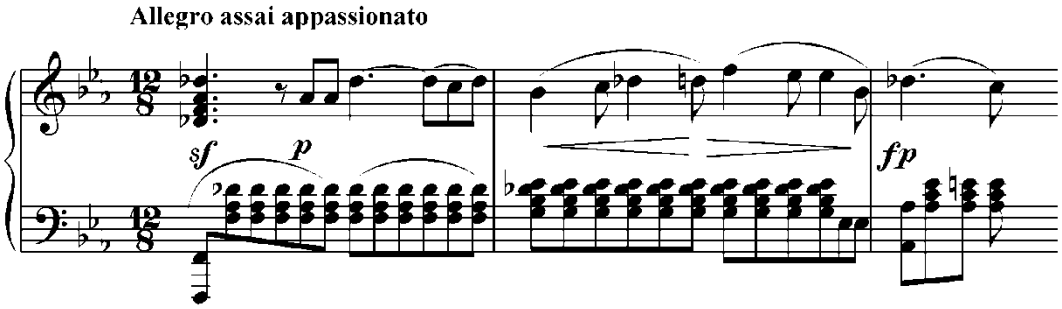
Tambien aquí Mendelssohn trata de elaborar una idea surgida de una obra previa, como el finale del Cuarteto de Cuerdas en Mi bemol mayor Op.12



Ejemplo 710: Mendelssohn, Andante cantábile e presto agitato Op. 118[868]

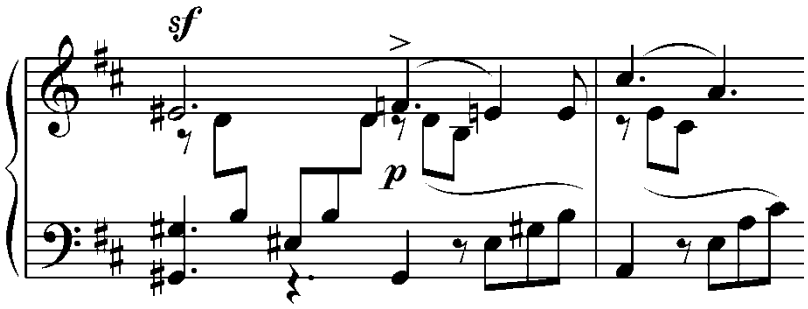
[867] Transcipción en Finale del Autor.
[868]Transcripción en Finale del Autor.

Pero esta idea es muy similar a la que expresará en el Preludio de la música para la *Antigona* de Sófocles; la deseperación de la protagonista e ilustra cómo, una vez más, estos Caprichos o piezas largas, pueden ser comprendidos como esbozos de obras orquestales o como reflejos de las mismas.



Ejemplo 711: Mendelssohn, *Antigone* Op. 55 (1841)[869]

La segunda idea es igualmente vigorosa, llena de disonacias e inquietud en lo tonal. La escritura de una Romanza sin palabras arrmolinada y la melodía entrecortada que destaca semitotnos se acercan a un Schumann:



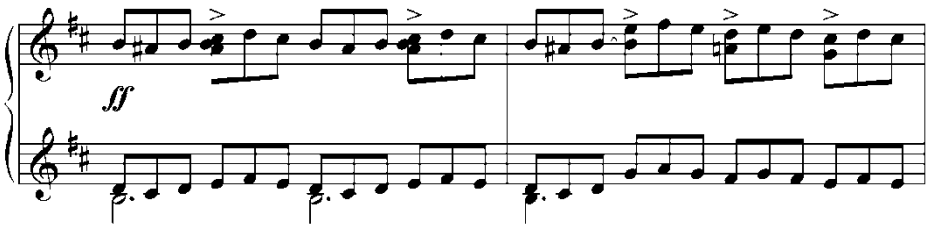
Ejemplo 712: Mendelssohn, Andante cantábile e presto agitato Op. 118[870]

Contra esta gama expresiva, el intento de conferir un marco virtuosistico al conjunto en los sectores de neclace y cierre conlleva a cierta perdida de coherencia expresiva e integridad Sobre todo lo vemos en los pasajes de virtuosismo incrustados de una forma que Mendelssohn no realizaba desde sus obras muy juveniles, en el momento transicional y en el momento de la coda; esto revela el énfasis en lo temático más que en el aspecto de

[869]Transcripción en Finale del Autor.
[870]Transcripción en Finale del Autor.

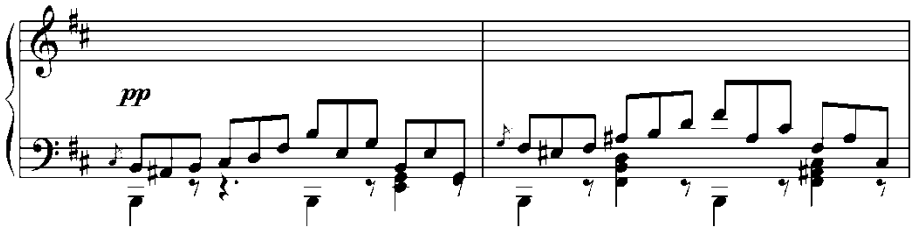
escritura, pero la misma en momentos como este, puede parecer solamente un despliegue técnico, por otra parte sin ninguna novedad o dificultad especial con respecto a obras del propio Mendelssohn y de otros compositores menores a él. Solo un tipo de éfasis rítmico más cercano a la orquesta de Mendelssohn puede iluminar la por otra parte impecable artesanía que conlleva el discurso:

a)



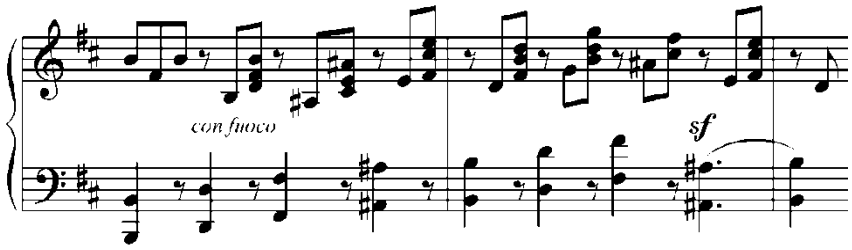
Ejemplo 713: Mendelssohn, Andante cantábile e presto agitato Op. 118[871]

b)



Ejemplo 714: Mendelssohn, Andante cantábile e presto agitato Op. 118[872]

Aún así la obra mantiene su atractivo por su material temático que hacia el final se detiene en una especie de recitativo y una *coda* en furiosas octavas y acordes repartidos en la mano derecha que lo único que plantea de interesante es un trabajo pianístico que anticipa al de las variaciones finales de las *Variaciones serias* Op. 54.



Ejemplo 715: Mendelssohn, Andante cantábile e presto agitato Op. 118[873]

[871]Transcripción en Finale del Autor.
[872] Transcripción en Finale del Autor.
[873] Transcripción en Finale del Autor.

Las dicotomías que observamos en el *Presto agitato* y los Caprichos de este período llevan a Mendelssohn a una idea de cambio en el pensamiento pianístico que se va a desarrollar con mucha fuerza a partir del magitral *Trío den Re menor* Op.49 de 1839 cuya parte pianística fue reescrita por completo antes de su publicación, y se plasmará en las obras para piano del año 1841.

6.3.6.- *Movimiento de sonata en Sol mayor* (1839- fragmento inconcluso) MWV:U 147

Este *allegro* en Sol mayor, descubierto por Larry Todd hacia 1981, es una expansiva exposición de primer movimiento de sonata planteada con una textura densa, orquestal, derivada – como hace notar Todd – del estilo meticuloso de sonatas de Schubert, particularmente la en Sol mayor, Op. 78, y la en La menor, Op. 143.

La expansión estructural que tiene ya el primer tema, tomando la tonalidad de Sol mayor y su bordadura armónica a Fa sostenido mayor como y la vuelta a Sol mayor antes de pasara la tonalidad de Re con el segundo tema, el ritmo de 12/8 – típico de la Sonata en Sol mayor Op. 78 de Schubert y la división rítmica de los temas - con semicorcheas el primero y con acordes estáticos el segundo – recuerdan la exposición de una inmensidad típica de las exposiciones schubertianas. No olvidemos que en marzo de ese año Mendelssohn tuvo la posibilidad de dirigir la primera audición de la Sinfonía en Do mayor (*Grande*) y también de recibir de regalo el manuscrito de la sinfonía en Do mayor (*Pequeña*). Todo este estudio de Schubert después se plasmará – según algunos autores – en los dos Tríos con piano y en otras obras posteriores de Mendelssohn.

Esta Sonata trunca nos hace ver con tristeza las posibilidades que Mendelssohn podría haber extraído de las sonatas para piano schubertianas. La melódica mendelssohniana se nota expandida lo mismo que los ejes tonales y la orquestalidad del pisnismo. Las búsquedas de color orquestal por suerte Mendelssohn las aprovechará en las sonatas para violoncello de 1843, las *Variaciones serias* de 1841 y el Trío en Do menor para piano de 1845.

Así, este esbozo muestra como un momento de crisis en la producción mendelssohniana y un aspecto apasionante del propio autor sobre su propia obra, hecho que se llevará a cabo en la siguiente década.

6.4.- Preludios y Fugas

La segunda etapa de Düsseldorf, a partir del año 1834, tomó un giro completamente distinto; Mendelssohn comenzó la composición de una obra de grandes proporciones, el Oratorio *Paulus*, Op. 36, que sería terminado recién a comienzos de 1836, la cual, a nuestro entender, inicia un nuevo período en la estética del compositor. El interés por el oratorio y la música sacra a gran escala constituyó evidentemente una obsesión para Mendelssohn en este período, luego de años de estudio de los oratorios de Haendel, de los cuales estrenó uno por año, unido, por supuesto, a los estudios de Bach. Este trabajo culminaba los esfuerzos de asimilación del estilo severo a una sensibilidad romántica con un exito artístico formidable.

En el campo de la música para piano, los Preludios y Fugas Op.35 (publicados en 1837) y el Preludio y Fuga en Mi menor (publicado en 1841), surgieron de la misma manera, lentamente se fueron constituyendo en un ciclo que abogaba por las misas aspiraciones.

6.4.1- Seis Preludios y Fugas Op.35

En 1837 Mendelssohn ofrece a Breitkopf & Härtel la edición de dos cuadernos con obras muy contrastantes. El primero, eran las Seis Canciones Op. 34, que compiló el 23 de enero de 1837; estas seis canciones habían sido compuestas durante el período de Düsseldorf , siendo la más antigua de 1832 y las dos últimas que inserta, de 1836; el *corpus* fundamental había sido escrito entre los años 34 y 35 y permanece como un ciclo de seis *Lieder* muy relacionado con el siguiente Op. 38 para piano solo. El carácter netamente romántico que plantean estos seis *Lieder* y la dedicatoria a la hermana mayor de Cécile,

mantienen a estas canciones como un símbolo de la primera etapa del noviazgo, aunque sí es un hecho más simbólico que de inspiración ya que, como dijimos, las canciones habían sido compuestas con anterioridad.

El otro cuaderno que prepara en este período es el que nos compete: los Seis preludios y fugas para piano, que estaban listos para la publicación también en enero de 1837.

La génesis de los Seis preludios y fugas está meticulosamente detallada en el artículo *Los seis preludios y fugas de Mendelssohn reconsiderados* de Larry Todd, en su libro *Mendelssohn studies* de la University Cambridge Press. Todd remarca que las primeras fugas nacieron de forma independiente a partir de las dos Fugas en Mi menor de 1827 de las cuales, la primera fue incluida como primera fuga de este ciclo con el preludio añadido en 1836 y que la siguiente fuga compuesta fue la Nº 3 del ciclo en Si menor, escrita a finales de 1832.

Ya en Düsseldorf, Mendelssohn le manda pedir a Fanny que le envíe por correo las dos fugas en Mi menor que había compuesto en 1827 y al mismo tiempo compone la Fuga en Re mayor, la segunda del ciclo, en una versión para órgano dedicada a Tomas Attwood de Londres (el alumno de Mozart). Para fines de 1834, Mendelssohn creó dos fugas más: la en Fa menor, que luego se la dedicó en una versión revisada a Clara Wieck, y la en La bemol mayor, cuya segunda versión fue pulida el 6 de enero de 1835. Todd aclara que la cercanía de estas dos fugas y su cercana relación tonal sugieren, quizás, que Mendelssohn ahora sí había comenzado a pensar en una serie de fugas ordenadas en un plan sistemático; de hecho, estas dos fugas ocuparon el cuarto y el quinto lugar en el Op. 35.

También en enero de 1835, Mendelssohn anuncia a Breitkopf & Härtel su determinación de terminar una colección de *Seis estudios y fugas*, y varias referencias a este título aparecen en su correspondencia entre 1835 y 1836. Evidentemente la mezcla de estudio, el género moderno, romántico por excelencia, típico de la época y su unión con la fuga revelaba una intención de unión entre lo antiguo y lo moderno que claramente inauguraba este nuevo período de composición mendelssohniano. Aún así, a nuestro entender, la composición de fugas en este período también tiene que ver con el trabajo de pulido de los procesos contrapuntísticos que ayudaban a Mendelssohn a la hora de componer el oratorio *Paulus*, que lo ocupó durante todos estos años. Es lo más natural que

un compositor cuando trabaja en una obra mayor basada en procesos contrapuntísticos al mismo tiempo vaya experimentando sobre procesos similares en otras obras que a veces pueden ser tomadas como estudios para las mismas. Esto es particularmente aplicable a la composición de la Fuga en Si menor a partir de 1832, cuando la idea preliminar de *Paulus* surge en la mente de Mendelssohn. Entre 1834 y 35 el oratorio avanzó grandemente y algunos procesos de fuga que aparecen en las fugas Nos. 4 y 5 del cuaderno tienen más de una similitud con momentos contrapuntísticos del oratorio.

Ya para el 27 de septiembre de 1835 Mendelssohn tenía un precio indicado a Breitkopf & Härtel para los Op. 32, la Obertura *La bella Melusina*, el Op. 34, los Tres Caprichos y las Seis canciones y, si bien a los Estudios y fugas Mendelssohn les pone un precio, en rigor no estaban terminados. Para julio de 1836 ya se habla acerca de la publicación de *Paulus* y también de la terminación del ciclo de Estudios y fugas. Durante 1836, sobre todo en la segunda mitad, Mendelssohn trabaja en los que serán concebidos primero como Estudios y luego cambiará el nombre por el de Preludios. El cuaderno completo se plasmará con la composición de la Fuga en Si bemol a fines de 1836 y el agregado del Preludio en Si bemol a comienzos de 1837, en enero. Para la segunda semana de enero el cuaderno estaba terminado y se publicaría unos meses más tarde.

El ciclo fue entendido de diversas maneras y considerado, sin ninguna duda, un homenaje a Bach. Mendelssohn lo edita sin dedicatoria, marcando claramente que la obra estaba compuesta para él mismo, cosa que Mendelssohn inclusive destaca en algunos comentarios tales como en la carta del 10 de enero de 1837 a Fernando Hiller donde dice: “Hoy envié mis Seis preludios y fugas a la imprenta. Creo que ellos serán muy poco tocados. De todas maneras, me gustaría si los puedes mirar y, si algo te gusta, o si algo no te gusta, decírmelo”. Siempre se ha dicho que el editor tuvo que confiar mucho en el talento de Mendelssohn para publicar estas piezas totalmente alejadas de las prácticas y gustos de la época en cuanto a concepto; de hecho, estos Preludios y fugas planteaban el problema de la fuga romántica, como claramente expone Mérétrier en su breve pero interesante reseña sobre los mismos, donde expresa: “Los Seis preludios y fugas son fruto de una larga reflexión: el autor busca aquí proponer una solución al problema de la fuga romántica , ya individualizado por Beethoven”. Mérétrier se refiere a la célebre carta de Beethoven donde

habla del tema de “romantizar” la fuga mediante su contenido poético. Aquí agregaremos las palabras de Dahlhaus afirmando que “la fuga no debería ser un fin en sí mismo sino un fin expresivo, donde la música dialogue consigo misma, siguiendo las ideas también del Beethoven tardío”.

En este sentido, los Preludios y fugas aparecen por un lado, como una continuación del estudio sobre Beethoven y, a través del mismo, la recuperación poética del elemento bachiano, lejos del tema de una emulación.

Así en el terreno de la música apara piano, revelan ser la obra que refleja los intereses de Mendelssohn en trasportar o transcribiré el austero lenguaje contrapuntístico bachiano al lenguaje de su época.

Todd apunta así que el éxito artístico fue mas el de dar consistencia y enjundia a una serie de gestos líricos y virtuosisticos de su época que la modernización de un género antiguo.

Las críticas de Finck o Schumann no tardaron en aparecer y la obra fue saludada como una composición importante en su época, y en ese sentido todas las piezas importantes de Mendelssohn del período de Lepizig - lo que Werner llama “los años tranquilos”- fueron siempre recibidas como un auténtico freno a los excesos de la música superficial que componían para piano tanto los pianistas alemanes como de París que se basaban en *potpourris* o en fantasías brillantes de obras. Los Estudios y Fugas recibieron una extensa reseña de Schumann, donde destacó la importancia de esta obra, crítica que se cita habitualmente como la más autorizada.

Algunas reflexiones de Schumann indicaban que después de las fugas beethovenianas, bachianas o haendelianas ya era imposible componer fugas que no fueran anticuadas o pesadas,

> “[…] pero estas de Mendelssohn me han obligado a cambiar mi opinión”. “Se equivocarán los puristas si buscan encontrar en estas fugas todos los viejos magníficos artificios como las imitaciones, las aumentaciones dobles o triples, o aquellos movimientos cancrizantes, movimientos en modo contrario; pero también se equivocarán los románticos un poco superficiales que pensarán encontrarse con un fénix que se libera del seno de una forma antigua. Pero les gustará su música sana y natural que encontrarán en su presencia”. “Seguramente, estas fugas tienen mucho del carácter de Sebastián (refiriéndose a Bach) y se podría llegar a un error agudo si no fuera por el canto, por el color melódico más refinado que

> reconoce la etapa moderna y por esos pequeños detalles característicos de Mendelssohn que lo revelan entre cientos de compositores" [874]

Luego Schumann hace un repaso histórico de los intentos de Beethoven y también de Reicha, de elaborar una fuga totalmente moderna y destaca cómo las fugas se asocian al mundo poético, aclarando:

> "[…] no son sólo fugas, elaboradas con la cabeza y según la fórmula, sino son piezas de música nacidas de la fantasía y elaboradas de modo poético. Cualquiera reconocerá que estas fugas revelan al artista maduro y rico de espíritu que juega con las cadenas como si fueran guirnaldas de flores". [875]

En realidad, Schumann está destacando que las seis fugas de este opus son en realidad piezas características fugadas; Mendelssohn parece esforzarse en cada una de ellas en lograr un estilo de pieza romántica con un topos particular que él ya había elaborado en sus obras previas –fantasías, sonatas, *Romanzas sin palabras* y caprichos, en las fugas correspondientes- y cada uno de esos mundos los detectaremos en estas fugas. Por otra parte, la creación de la fuga poética, lenta, expresiva, llena de colores armónicos típicos de Mendelssohn, con frecuentes retardos, disonancias y resoluciones expresivas a las mismas se encontrarán también en los preludios.

Por último, destaquemos que esta esfuerzo de composición realmente ciclópeo que realizó Mendelssohn en esta monumental colección dejó sus huellas importantísimas en la creación de la fuga romántica. Son innumerables los ejemplos posteriores que toman uno u otro aspecto de los que Mendelssohn desarrolló en esta colección: Fauré, Brahms, César Franck, Liszt, Saint-Saëns y otros compositores de la generación y de la siguiente siguieron más el molde de Mendelssohn que el de Bach en la creación de la fuga de concierto, la fuga expresiva, la fuga que imita al órgano, la fuga *scherzante*.

Aún cuando a veces los recursos pianísticos de Mendelssohn se muestren más allá de sus intenciones poéticas o resulten menos espectaculares de lo que uno espera cuando los sujetos comienzan, los Seis Preludios y Fugas son considerados por muchos la obra más sustancial de Mendelssohn para piano, aquella donde planteó su inquietud más importante

[874] SCHUMANN, Robert. *Gli scripti critici*, Prefazione de Piero Rattalino. Milano: Ricordi, 1991. La traducción pertenece al Autor.
[875] Op. cit. La traducción pertenece al Autor.

sobre el desarrollo y la continuidad de un género que se encontraba en una crisis absoluta de la cual Mendelssohn supo como nadie rescatarlo.

6.4.1.1.- *Génesis de la Obra*

Desde 1832 Mendelssohn empezó a compilar 3 de sus fugas previas y a vislumbrar la posibilidad de un ciclo que las uniese. La primerea idea era la de anteponer a las fugas una serie de *Etudes*, muestra de los estilos moderno y antiguo entrelazados por dos géneros que lo representasen. Lentamente surgieron las fugas que completarían la serie. En el transcurso, recibe la dedicatoria de una colección de doce fugas con doce estudios de Carl Czerny, Op. 400. Estas obras dedicadas a Mendelssohn planteaban estudios y fugas relacionados temáticamente entre sí en un proceso ascendente de dificultad que iba desde un comienzo de fuga a dos voces hasta fugas a cuatro voces.

La portentosa imitación de Bach que hace Czerny con influencia de algunas fugas que había compuesto Moscheles vuelve a hacer reflexionar a Mendelssohn sobre el título Estudios y fugas y cambia en algún momento su concepción de Estudio por la de Preludio y fuga, dado que la pieza de Mendelssohn precedente en la fuga tuvo una relación temática pero también un carácter poético con respecto a la fuga siguiente y evidentemente remarca su relación con Bach al trabajar el preludio como un pórtico hacia la fuga consecuente más que un estudio propio en técnicas compositivas que reflejan una intención didáctica. Aún así, la atmósfera de estudio está presente en la mayoría de los preludios que anteceden a las fugas.

Este cambio de concepción se ve en la idea de que si bien las fugas fueron compuestas lentamente y sujetas a revisión, los preludios fueron escritos de una manera diferente; en lugar de un preludio, a veces tenemos dos para cada fuga, de los cuales Mendelssohn se decidió finalmente por uno. Estas piezas fueron publicadas póstumamente como Op. 104 constituyen la colección de Tres Preludios Op. 104 a (Si bemol, Re mayor y Si menor) y los Tres Estudios Op. 104 b (Si bemol menor, Fa mayor y La menor); por lo menos, cuatro de estas piezas muestran una evidente conexión con los preludios y fugas, y un cuarto Estudio en Fa menor, de junio de 1836, luego publicado en el método de

Moscheles y Fétis en 1840 se muestra evidentemente como una primera introducción a la fuga Nº 5 en Fa menor.

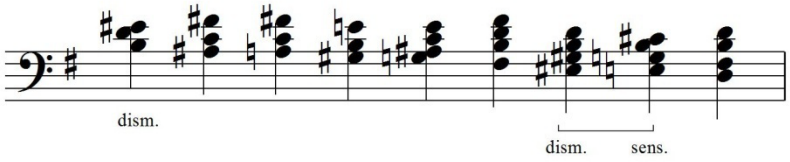
6.4.1.2.- *Unidad compositiva*

Semejante al trabajo realizado por Mendelssohn en los ciclos de Romanzas sin palabras, los Preludios y fugas presentas ciertos elementos de unidad cíclica. Este criterio es netamente romántico en su concepción y difiere del modelo bachiano netamente.

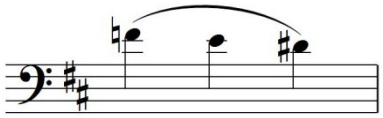
La concepción de ciclo más bien es una extrapolación del concepto bethoveniano que Mendelssohn trabajó en sus Sonatas y fantasías, al ámbito de la Fuga y, en este sentido, los elementos mas contemporáneos del lenguaje musical son los encargados de proveer una unicidad como conjunto a obras redactadas al largo de diez años.

Destacaremos la oposición de un esquema cromático descendente, presente en todos los números, con armonizaciones preferentemente de acordes de séptimas:
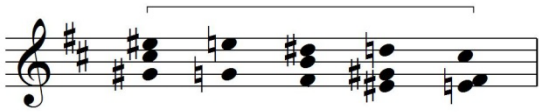
N°1- Preludio



N°.1- Fuga



N°. 3 Fuga



N° 4-Preludio
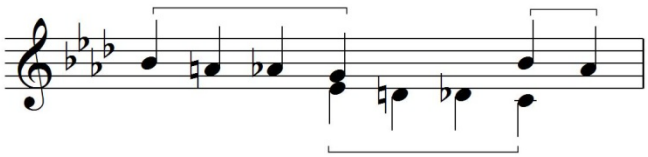


Gráfico 83: Unidad compositiva

Esta *schemata*[876] la iremos consignando en cada una de las piezas como uno de los "rasgos personales" a los que Schumann se refiere

Esta constate está acompañada de expansiones de las dos ideas mas radicales tomadas de la primera fuga que contrasta el énfasis del trítono, tradicionalmente asociado a lo "diabólico". Este elemento se ve hipertrofiado por Mendelssohn en sus derivaciones disonantes en sus Oratorios, Sinfonías o Cuartetos cuando utiliza Fugas como elemento dramático, aún siendo tomado de las más radicales experiencias intervalicas de Bach:
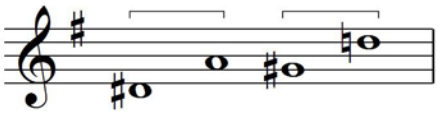


Gráfico 84: Fuga 1, esquema del sujeto

La fuga 1 también provee la idea de melodía de Coral diatónico o modal que podemos identificar como topos "afecto" contrario siguiendo la la hermenéutica propia de autor, que así utilizaba este estilo en su música sacra cuando se plasman textos de esperanza., resignación o alabanza. El modo seráfico que Mendelssohn traspasa a todos los géneros:

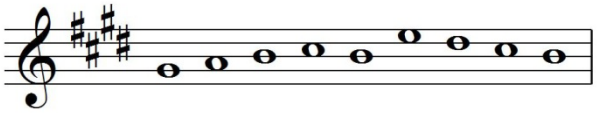


Gráfico 85: Fuga 1, Coral

6.4.1.3.- *Preludio y Fuga en Mi menor Op.35 N° 1*

La *Fuga en Mi menor* Op.35 Nº1 (podríamos llamarla así ya que es la segunda sección, porque el preludio fue compuesto directamente en 1837 para la publicación de la misma) fue compuesta en 1827, con toda probabilidad en el mes de junio (Pentecostés), según algunos apuntes biográficos de los recuerdos del amigo de Mendelssohn, el teólogo Schulbring.

[876] Término tomado de GJERDINGEN, Robert O. *Music in the Galant Style.* Oxford: Oxford University Press, 2007, págs. 10 y ss.
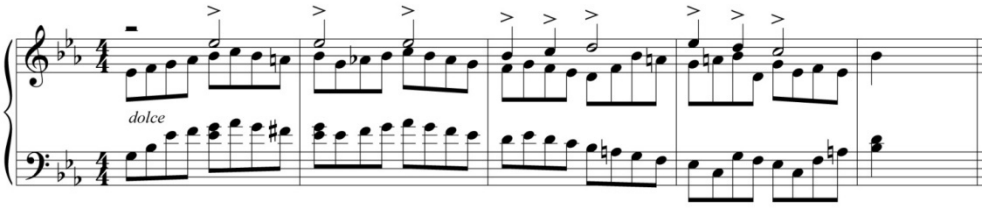
Esta obra, junto con el Preludio que la acompaña, es considerada por muchos comentaristas una de las obras maestras del compositor, desde Alfred Cortot (en "Cursos de interpretación") hasta Alfredo Casella (en "El piano"), pasando por los más recientes Méretrier, Rosen, Todd, Garrat y otros, pero también es una de las obras más controversiales de la música para piano de Mendelssohn.

¿Se trata de una obra noble que intenta evocar a un Bach que redima de los excesos de la época en una obra de concierto, como es esta fuga?, ¿se trata de una obra programática, como planteó el amigo de Mendelssohn, Schulbring, que hablaba de una fuga que retrataba la agonía, la muerte y la transfiguración celeste del amigo Hanstein, muerto en Pentecostés, en 1827? ¿o se trata, como dice Rosen, de la manipulación de elementos bachianos y pseudo religiosos para la creación del "kitsch" religioso, la invención para este autor más duradera, profunda e influyente de la obra de Mendelssohn?.

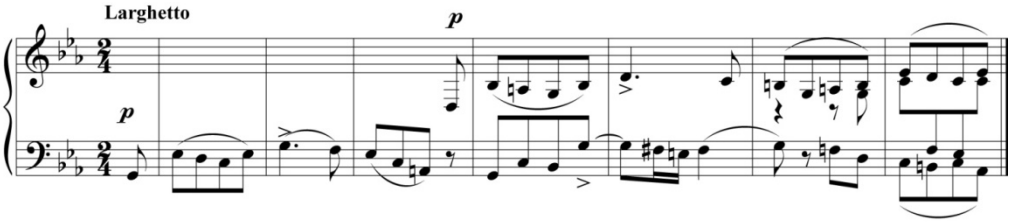
Obviamente, todas las opiniones son interesantes. Vamos a comenzar por una de las más sorprendentes que apareció en "La generación romántica" de Rosen que creemos oportuno citar: "Mendelssohn es el inventor del "kitsch" religioso en música; su primera prueba en tal género es una obra maestra: la Fuga en Mi menor. Esta obra es una recapitulación de todo lo que Mendelssohn había aprendido de su incesante estudio de Bach, pero también un notable presagio de lo que el siglo diecinueve tardío y el siglo veinte habrían de hacer con el estilo bachiano. Por lo demás, la obra está concebida en términos de un drama virtuosístico y probablemente sea la primera fuga autónoma de concierto de la historia". En este sentido, podemos discutir los conceptos que plantea Rosen :es muy perspicaz su observación: si bien Bach ha tenido fugas de concierto que, por alguna razón Rosen trata de no incluir en la lista –como la Fantasía cromática y fuga o la *Fantasía y fuga en La menor*, o el *Preludio y Fuga en La menor*, obra independiente que no está incluida en "El clave bien temperado", obras netamente virtuosísticas- sí es cierto que en esta obra se puede hablar de "drama virtuosístico", en el sentido de que la obra se hace cargo de los elementos de bravura, que encarnaban la figura del virtuoso del naciente Romanticismo y además los pone en música en una obra aparentemente docta, pero también llena de un truculento desarrollo musical apto para la captación de un público masivo.

Pero Rosen pierde de vista que hacia 1830, el elmento contrapuntístico expresaba en el arte representativo musical el topos de religiosidad cada vez más claramente. El propio Mendelssohn estaba de acuerdo en realizar “tableaux vivants” con Oratorios, y de hecho los incluyó en 1833 Dusserldorf para la ejecución del *Joshua* de Haendel.

La ópera de la época comenzó cada vez con mas pericia a tomar el contrapunto bachiano e incluirlo como medio de comunicación de lo sacro en argumentos que planteaban tanto en la “Grand Opéra” francesa de Meyerbeer como en el Melodrama italiano, el conflicto de poderes estado- religión- pasión amorosa. Dos ejemplos determinantes de la época pueden ser los siguientes, donde fugatos y corales aparecen muy bien enfátizados, para crear climas determinantes:



Ejemplo 716: Meyeerbeer, *Les Hugonots,* Acto I (1836)[877]
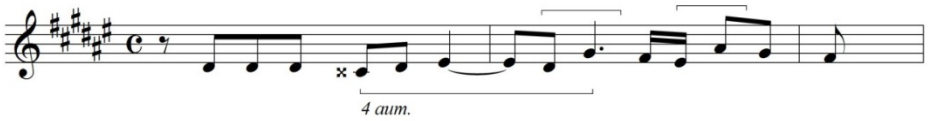


Ejemplo 717: Donizetti, *La Favorita,* Preludio al Acto I (1839-40)[878]

Mendlesoshn se dimensiona en todo el Op.35 como elevador del estilo que era frecuente y de clara significación para un público, mediante el uso de la más compleja técnica polifónica heredada de Bach y las modernas topografías de la música dramática o instrumental que desde esta perspectiva quedan exentas de todo arcaísmo académico. Si este arcaísmo está presente, es un medio de ”topos” totalmente claro en la época en que este
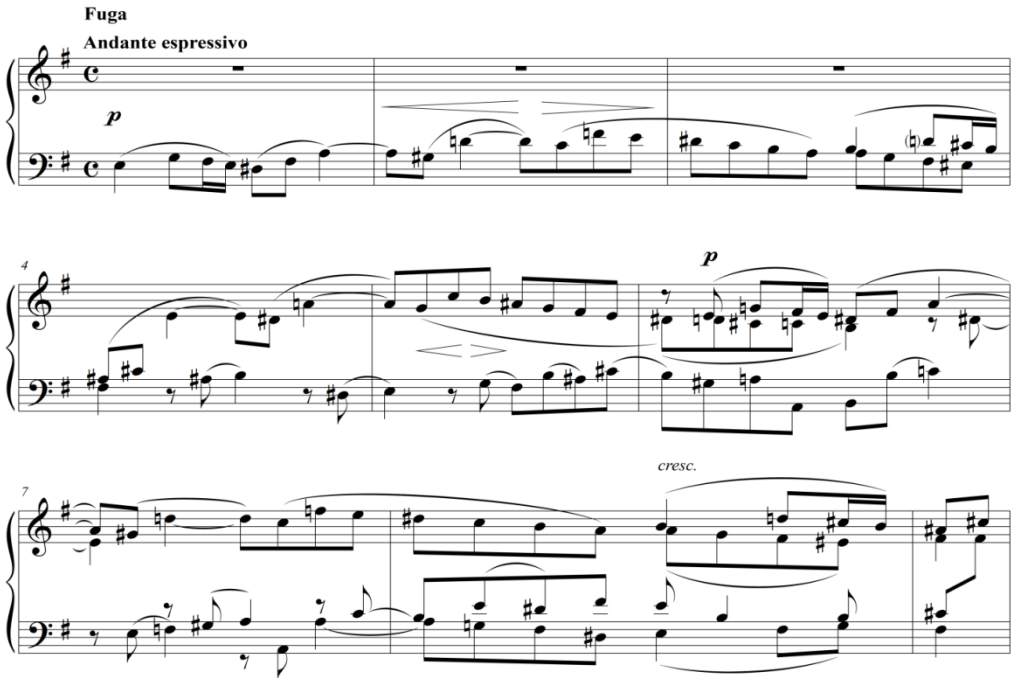
[877]Transcripción en Finale del Autor.
[878] Transcripción en Finale del Autor.

ciclo era concebido. Por otra parte textura armonía dinámicas y otros aspectos, son de la mas completa modernidad. Y el veredicto de Schumann al proponer a Mendelssohn en 1839 en su crítica del Trio Op.49 como:"es el primero en reconciliar las tendendecias opuestas de nuestro tiempo en una forma de arte perfecta" cobra otra vez un significado revelado por el anlisis musicológico y teórico mas estricto en un ciclo críptico como el Op.35.

Volviendo a la fuga N° 1, J. Friskin destaca su relación con la Fuga VIII del Clave bien temperado



Ejemplo 718: J.. Bach, *El clave bien temperado* Preludio y fuga VIII[879]
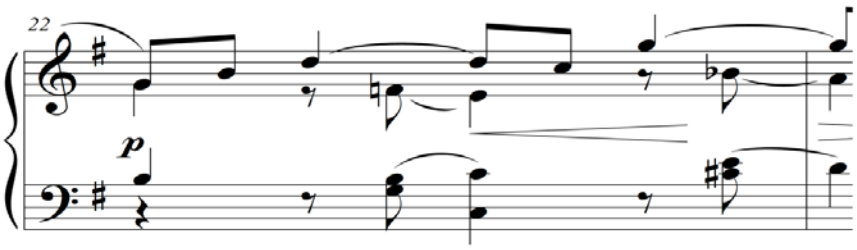


Ejemplo 719: Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 1b[880]

[879]Transcripción en Finale del Autor.
[880]Transcripción en Finale del Autor.

Toda le exposición revela estar plagada de detalles determinantes del estilo polifónico de Mendelssohn. De forma algo peyorativa, pero aun así interesante Rosen continua describiendo a lo que después llama “Obra maestra”:

> “el inicio de la fuga podría ser el pastiche bachiano más grandioso creado jamás con medios del siglo diecinueve”, con referencia seguramente al cromatismo, a las respuestas dolorosas de semitonos ascendentes que hay sobre el sujeto, de gran expresividad, donde se plantean los intervalos de séptima, tritono y novena, todo el arsenal expresivo posible dentro del cromatismo que Bach había insinuado”[881]

El Cromatismo que Mendelssohn usa a modo de color en el modo mayor crea la atmósfera de lo sacro por los diálogos entre fragmentos del sujeto y contrasujeto en intervalos disonantes.
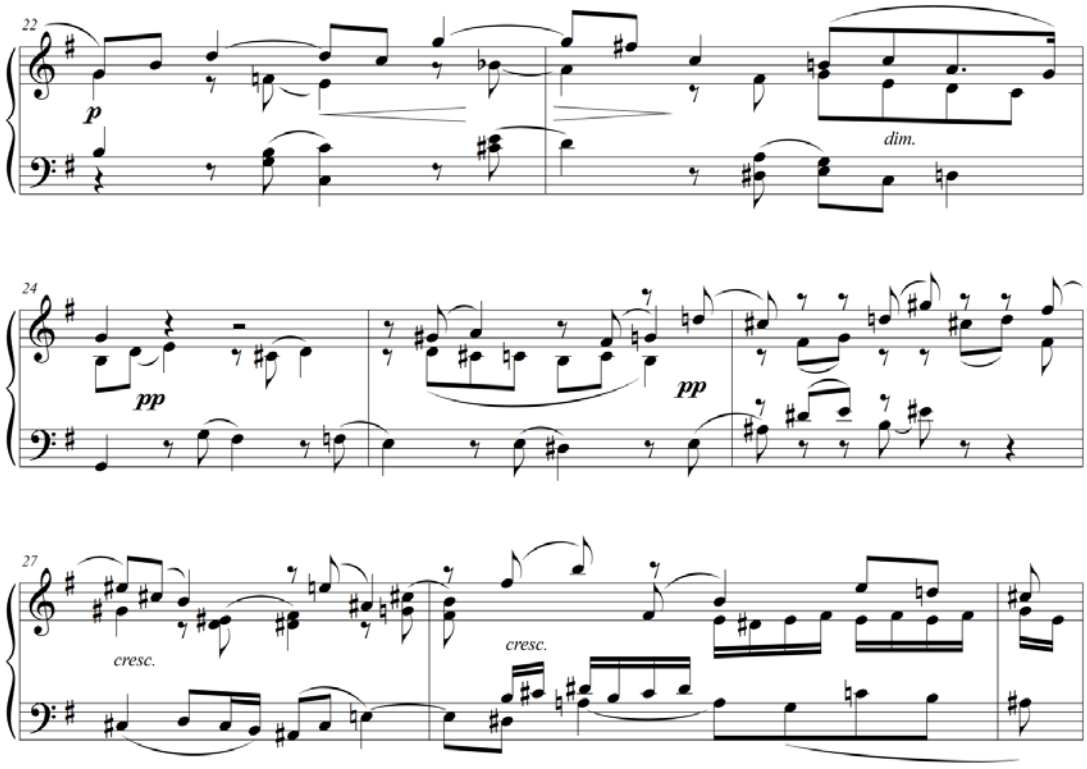


Ejemplo 720: Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 1b[882]

Una cadencia en *pianissimo* en el compás 24 concluye la exposición inicial dando un efecto de quieta religiosidad (Sol mayor). Según Rosen este momento de la obra es clave:

> “La unión de dinámicas ochocentistas a una textura de estilo fugado propia del siglo XVIII no debe ser entendida simplemente como un sistema moderno de articular la forma antigua: ésta posee una agitación emotiva que no era perceptible en su momento en el estilo original. A una cadencia convencional sobre el relativo mayor, espléndidamente cuidada en los detalles, Mendelssohn le da un nuevo significado por medio de un decrecer dinámico que gradualmente la evapora. Ésta, evoca la calma unión de las manos que se efectúa en el acto de rezar”. [883]
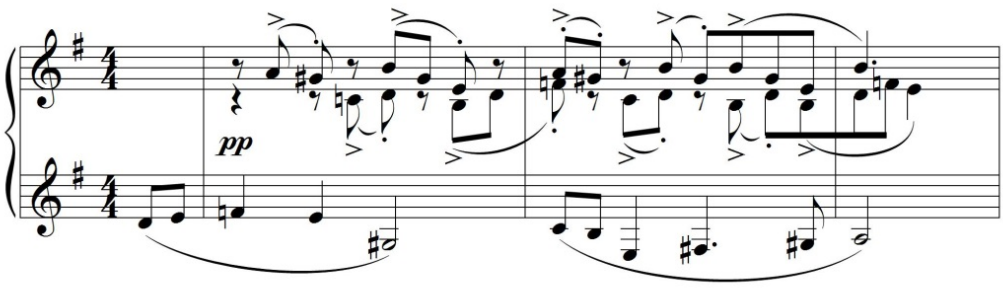
[881]ROSEN, Charles. *La generazione romantica*. Milano: Adelphi Edizioni, 1997, pág. 623. La traducción pertenece al Autor.
[882]Transcripción en Finale del Autor.
[883]Op. cit. La traducción pertenece al Autor.



Ejemplo 721: Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 1b[884]

Nos parece totalmente oportuna la unión de Rosen de un criterio teatral en la obra de Mendelssohn; como demostrarán sus oratorios futuros y su música sacra, siempre está presente el efecto casi inusual que Mendelssohn trata, por medio de música, de hacer sentir al oyente. Los ejemplos sobran, pero es clarísima la sonoridad coral mendelssohniana *a cappella*; logra de esta manera separarse totalmente de sus predecesores y conseguir un estilo coral definido para todo el siglo XIX y que ha sido influyente, incluso, en el XX, por ejemplo, en la manera en que Mendelssohn en su música sacra coral imita reverberancias de una supuesta capilla mediante ecos y notas tenidas a manera de pedal por los más diversos registros, mientras se desarrolla un amplio contrapunto de la máxima pericia .

[884]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 722: Ravel, *Le Tombeau de Couperin*, Fuga[885]

En todo este sector la reducción de la textura y la articulación expresiva de cada fragmento de motivos tomada del sujeto casi semejan un improvisación organística lejana, con los intervalos de segunda solos, dialogando entre sí, sin ningún acompañamiento de otra voz, en el registro central del teclado y lentamente agregando el sujeto o la respuesta sobre los mismos, pero llevando la tensión concretamente sobre este diálogo íntimo que se desarrolla en las voces internas.

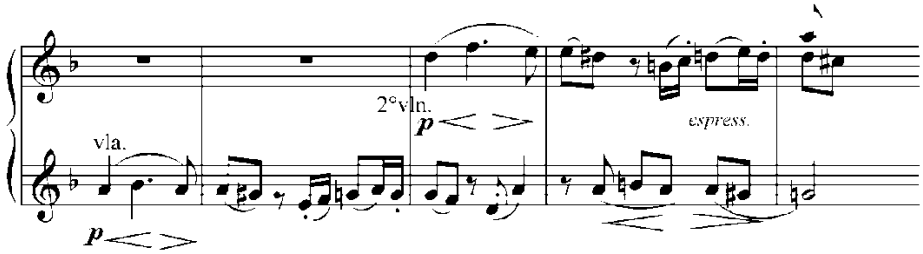
Continúa Rosen:

> "En la fuga de Mendelssohn resulta evidente que el tono apropiado para adoptar en una iglesia era aquel de ese susurro reverberante. La fuga de concierto de Mendelssohn es una pieza de carácter."[886]

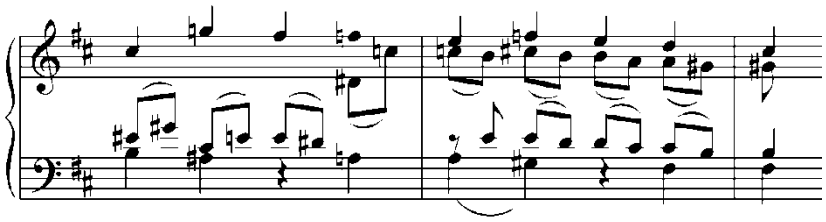
Pero esta pieza de carácter tenía un fondo evocativo y continuador del aspecto Beethoveniano mas esotérico, que Dahlahus detecta con claridad, y que Rosen minimiza. Esta opinión de Dahlhaus es tan acertada como lo es que el precepto de propia personalidad conferida a modelos era un rasgo que Beethoven confirió a la música instrumental desde sus últimas obras. Así lo entendió Mendelsoshn como demuestra e el análisis de esa y otras obras al unir el mas acerado cromatismo personal, dinámicas y gestualidades, a la ciencia contrapuntística bachiana, hecho donde Mendelssohn es el verdadero fundador de tal línea continuada por la generación de compositores posterior. Esto va mucho mas allá de la simplificación de Rosen de las motivación es, por cierto

[885]Transcripción en Finale del Autor.
[886]ROSEN, Charles. *La generazione romantica*. Milano: Adelphi Edizioni, 1997, pág. 624. La traducción pertenece al Autor.

complejas, del panorama del contrapunto y arcaísmos románticos. Es donde la multiplicidad de lecturas ilumina mejor que nada la posible llegada a una interpretación.
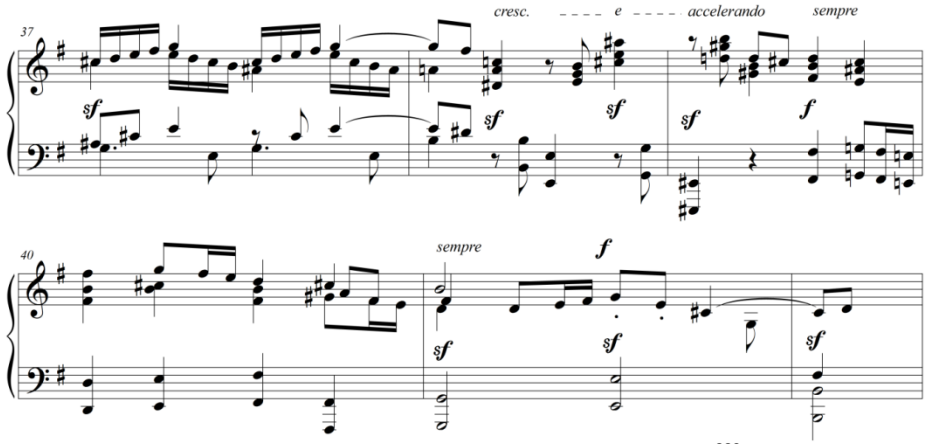


Ejemplo 723: Mendelssohn, Cuarteto Op. 13 (2° movimiento)[887]



Ejemplo 724: Franck, Preludio coral y fuga - Fuga[888]
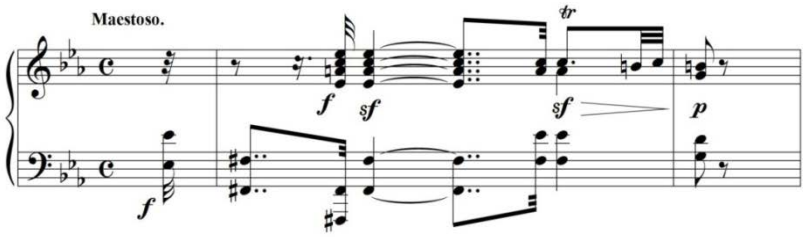
Después de este inicio, "ostentosamente moderno"- como indica Rosen, la fuga se encamina hacia una incesante aceleración del *tempo* –con cambio de articulación que pasa al *staccato* y al movimiento contrario del sujeto:



Ejemplo 725: Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 1b[889]

[887]Transcripción en Finale del Autor.
[888]Transcripción en Finale del Autor.
[889] Transcripción en Finale del Autor.

Es notabilísimo que en el momento previo de dicha aparición del sujeto en movimiento contrario al música se torna marcial, pomposamente sonora con gran expansión del registro y el dialogo íntimo previo, ahora es un juego de masa entre el registro agudo y el grave, evocando el estilo de la Introducción de la Sonata op.111 de Beethoven.



Ejemplo 726: Beethoven, Sonata Op. 111, 1° movimiento[890]

La aparición de este sujeto en movimiento contrario y cambio de articulación, se posa sobre el tenso acorde sol con séptima mayor dando un giro impensado al discurso.

En cuanto el devenir de aquí en más Rosen agrega:
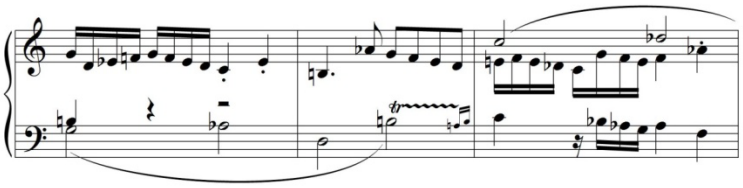
> "Nada se puede imaginar más lejos de la fuga bachiana en lo que tiene que ver con tesitura, forma y carácter de motivo general; buena parte de la escritura contrapuntística se va perdiendo en el momento que la música se desarrolla en un allegro compuesto en estilo clásico, a la manera casi de la sonata, con una línea melódica dominante y un acompañamiento obbligato".[891]

De todas maneras, aún coincidiendo con la idea de Rosen, debemos advertir que éste deja pasar un momento –cuando llega a la tónica de Si menor- donde el tema es tratado por movimiento contrario, y extrañamente Rosen no le da importancia al hecho de la anticipación de este sistema clásico de sonata que Mendelssohn utiliza en la sección *allegro* de la fuga, en cuanto a que la articulación –constantemente *legato*- del sujeto, se transforma en *staccato* en el momento en que el sujeto se presenta en movimiento contrario, dando un efecto realmente sorprendente en cualquier otra fuga previa.

[890] Transcripción en Finale del Autor.
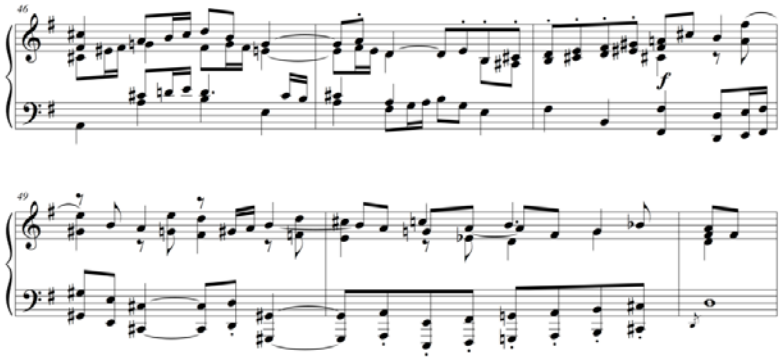
[891] ROSEN, Charles. *La generazione romantica*. Milano: Adelphi Edizioni, 1997, pág. 624. La traducción pertenece al Autor.

Aún así el vínculo con las sonatas del tardío Beethoven es notable en la manera de trabajar los esquemas de divertimento en cuanto a textura majestuosa : en este sentido los desarrollos de las Sonatas op.101 (Finale) y Op. 111 (Allegro) resultan reveladores.
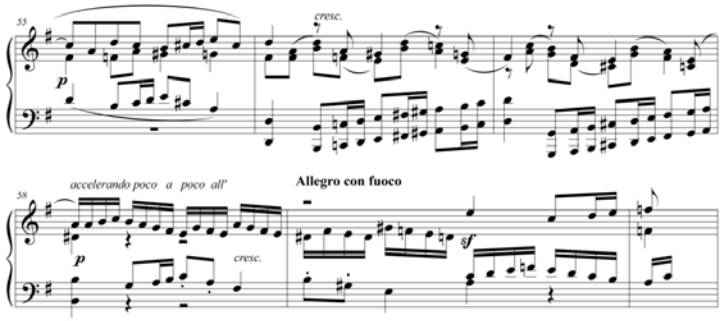


Ejemplo 727: Beethoven, Sonata Op. 111, 1° movimiento[892]

También la insistencia motívica que Mendelssohn confiere a la división del sujeto es ajena a la fuga barroca. Estas derivaciones del último Beethoven se aprecian perfectamente en el pasaje de aceleración que ejemplificamos con dos fragmentos:



Ejemplo 728: Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 1 b[893]
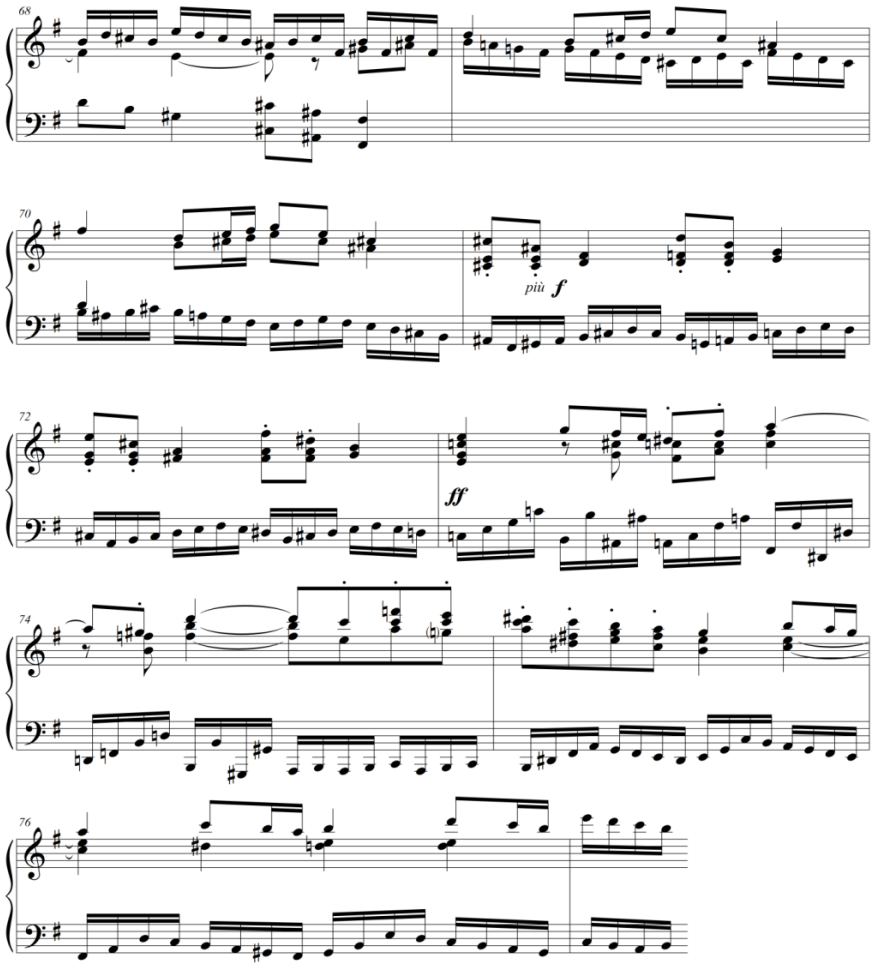


Ejemplo 729: Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 1 b[894]

[892]Transcripción en Finale del Autor.
[893] Transcripción en Finale del Autor.
[894] Transcripción en Finale del Autor.

Sin embargo, la derivación del Beethoven tardío es como en las Sonatas, o Fantasías del autor, una manera de continuar la senda de mixtura entre géneros opuestos que Mendelssohn demuestra en este ciclo resolver egregiamente y con un alto novel de propia personalidad, hecho que en las fugas de otros compositores resultó modélico.
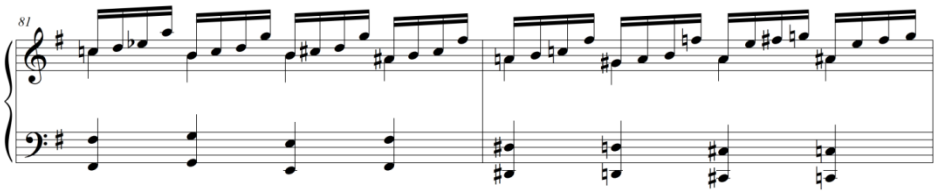
En sí, la idea de fuga con aceleración de *tempo* apenas estaba sugerida en la Op.110 de Beethoven, pero Mendelssohn le confirió un sentido dramático original, que se percibe también en las Oberturas de *Paulus* o *Elías*; el sector transforma su *divertimento* en una mezcla de *Toccata* y desarrollo:



Ejemplo 730: Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 1 b[895]

[895]Transcripción en Finale del Autor.

La conducción de la mano izquierda basada completamente en acordes de séptimadisminuida, donde se expone la armonización de esquema cromático descendente.

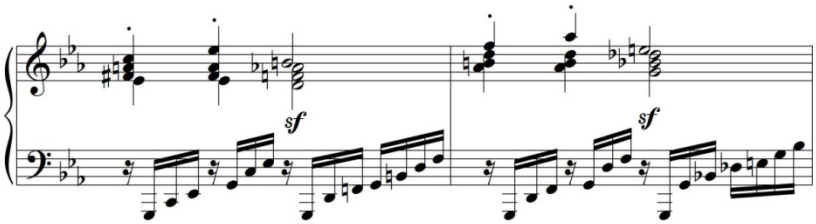


Ejemplo 731: Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 1 b[896]

De aquí en adelante el pedal climático de la fuga representada por el pedal lleva directamente al climax de la fuga: una típica melodía de coral. Rosen opina:

> "Transforma esta tempestad clásica en una romántica exhibición de octavas conferidas a la mano izquierda, un hecho nunca visto en la fuga. Este, de todas maneras, es un acercamiento directamente basado en las cadencias virtuosísticas compuestas por Bach para la pedalera sola en alguna de las grandes toccatas para órgano. El virtuosismo para Bach no estaba fuera de lugar o del contexto de la música eclesiástica; para Mendelssohn, la religión no lo estaba en una sala de concierto". [897]

En primer lugar, esta "tempestad clásica 2 sugerida por Rosen, más bien es reflejo de la continuación histórica de la fuga como sector de desarrollo en el modo de dramatización beethoveninana. Como vemos en el sector previo a la reexposición de la sonata Op.111 el sujeto-tema de la fuga-desarrollo de Beethoven se transformó en una expresión dramática y virtuosística más que en expresión de contrapunto:
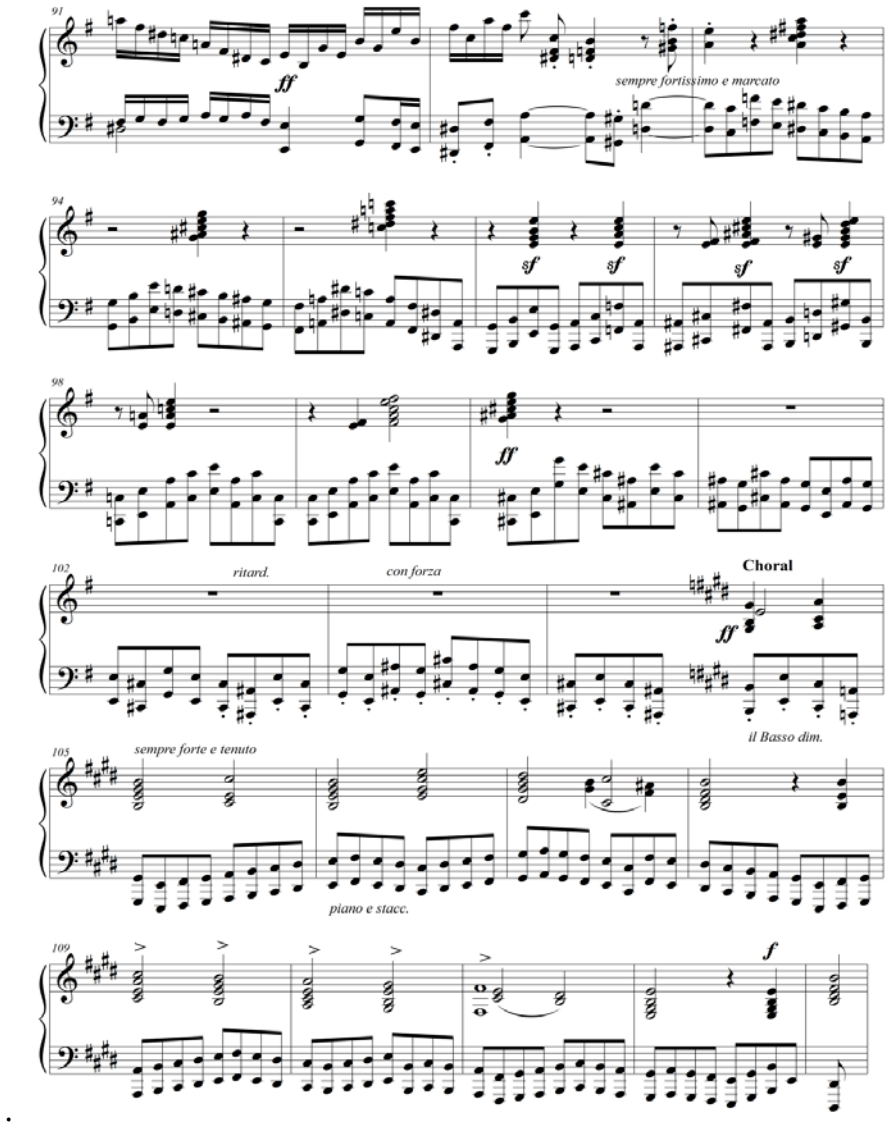


Ejemplo 732: Beethoven, Sonata Op. 111, 1° movimiento[898]

Del mismo modo actúa Mendelsoshn ampliando y recombinando el procedimiento y dramático momento estalla una peroración de acordes disminuidos como los de Beethoven, pero en octavas imitativas del peal del órgano ; esto tiene su punto culminante no en una

[896]Transcripción en Finale del Autor.
[897] ROSEN, Charles. *La generazione romantica*. Milano: Adelphi Edizioni, 1997, pág. 624. La traducción pertenece al Autor.
[898]Transcripción en Finale del Autor.

reexposición, inexistente el procedimiento de Fuga, sino en la aparición triunfal del coral *Ein feste Burg*, el coral luterano por excelencia acompañada por esas persistentes octavas en la mano izquierda que gradualmente degradan del *fortissimo* al *pianissimo* con un efecto de intacto esplendor. Recordemos que el coral se mantiene en *fortissimo* para dar incluso la sensación de doble orquestalidad, de dos grupos sonoros.



Ejemplo 733: Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 1 b[899]

[899]Transcripción en Finale del Autor.

Y el coral final (considerado por Tood y Rosen como "libremente compuesto", Garratt lo relaciona directamente con el bachiano "Ein feste Burg ist Unser Gott" BWV 80, que Felix usará en la programática Sinfonía Reforma y que aquí aparece en forma "traducida" por Mendelssohn: es decir, simplificada en sus contornos melódicos y sofisticada en su armonía.

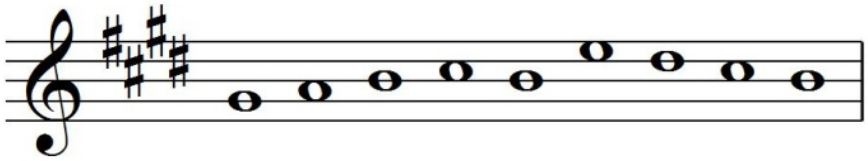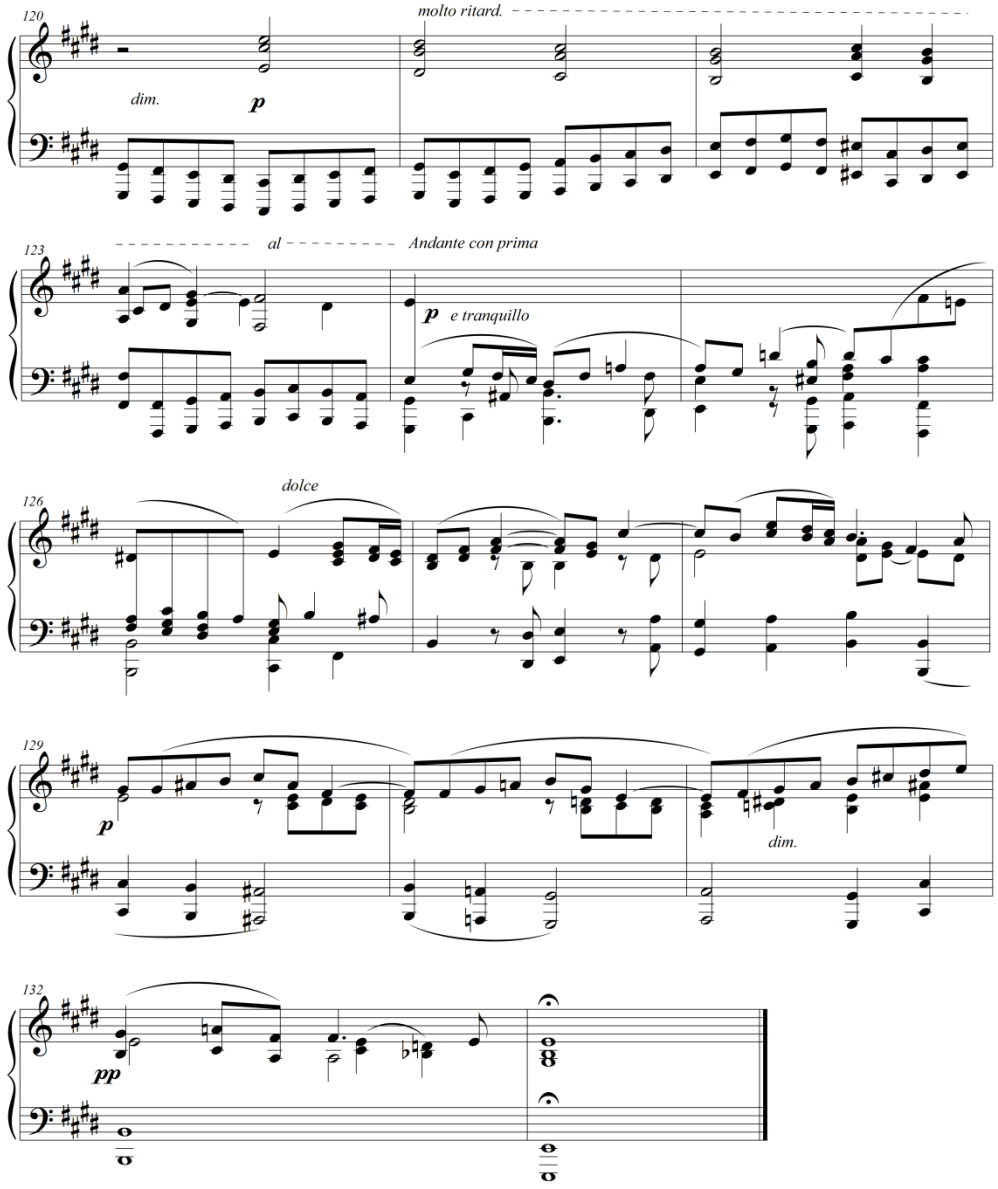


Gráfico 86: Simplificación del Coral

Según Garrat el diálogo entre dos lenguajes provee un concepto interesante y muy convincente para hablar de esta obra. Incluso La intención de ser una obra de concierto provee material para hablar de casi una confrontación con el estilo bachiano.

Rosen por su parte revela la inmensa influencia que este tipo de rendiciones mendelssohnianas habrían de tener en la música futura:

> "El uso exagerado del estilo barroco aquí está muy próximo a las empresas sucesivas de Busoni o Stokowsky" –podríamos agregar, de Brahms, César Franck, Reger.
> Finalizando, da una sensación de temor reverencial por medio de un estilo ampuloso. La coda baja la tesitura de la fuga y el coral se transforma en una sumisa atmósfera de devota veneración, una espléndida expresión de sincero arrepentimiento y una auténtica sumisión al querer divino. Los compases finales evocan, a un nivel igual o superior a cualquier logrado por otro compositor anterior, una sensación de religiosidad y de piedad que elimina todas las superfluas e inoportunas pompas del dogma o del ritual. Esta fuga no refigura ni la música de Bach, ni argumentos objetos de dogma, ni algunos efectos del drama relativos a la experiencia religiosa. Más aún, convoca la satisfacción emotiva que la religión puede dar: el placer de participar del rito religioso, el confesarse, el contemplar la tradicional ceremonia dominical"[900]

[900] ROSEN, Charles. *La generazione romantica*. Milano: Adelphi Edizioni, 1997, pág. 624. La traducción pertenece al Autor.



Ejemplo 734: Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 1 b[901]

En este punto, Rosen cita a Goethe (que era protestante):

> "No me interesa cuánto daño haya provocado la iglesia católica, sino que puedo usar sus símbolos en mi poesía" y concluye "Mendelssohn, mucho más sinceramente devoto que su grande y anciano contemporáneo y mentor, afronta estéticamente la religión de un modo análogo".[902]

[901] Transcripción en Fiinale del Autor.

[902] ROSEN, Charles. *La generazione romantica*. Milano: Adelphi Edizioni, 1997, pág. 624. La traducción pertenece al Autor.

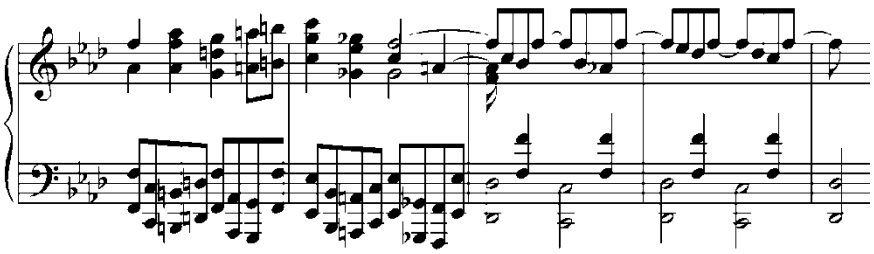
El análisis que hace Rosen de esta obra nos parece absolutamente oportuno y aviva la dimensión estética de un Mendelssohn más que nunca revalorizado y más que nunca reinterpretado en nuestra época. Las brillantes apreciaciones de Rosen han suscitado juicios a favor y en contra. Adoptamos una posición netamente positiva ante estas declaraciones y las aplicaremos para cualquier obra en donde se produzcan las mismas situaciones. Particularmente destacamos que Rosen es clarísimo cuando dice que "al igual o en mayor medida que ningún otro predecesor, Mendelssohn generó la sensación de religiosidad en su música", "la sensación exenta de todo dogma o todo drama religioso". Esto es lo que infunde vida a toda su música sacra o evocativa de lo sacro que Mendelssohn compuso de aquí en adelante y genera esa luminosidad que luego fue imitada por todos los compositores al momento de crear una atmósfera de las mismas características.

Rosen al final del capítulo, estudiando otras obras con efectos similares (Sinfonía de la Reforma, el Finale del Trío con piano Nº 2 en Do menor, el Adagio Sonata para violoncello N° 2 y por supuesto en los Oratorios "*Paulus"* y *"Elías"*), muestra cómo este influjo se ve en obras tan extrañamente dispares como los *Nocturnos* de Chopin, las óperas de Wagner, de Verdi, y de otros compositores, las obras de gran envergadura de Brahms, y de ahí en adelante, en la música francesa y en un largo etcétera que se podría extender hasta bien entrado el siglo XX.

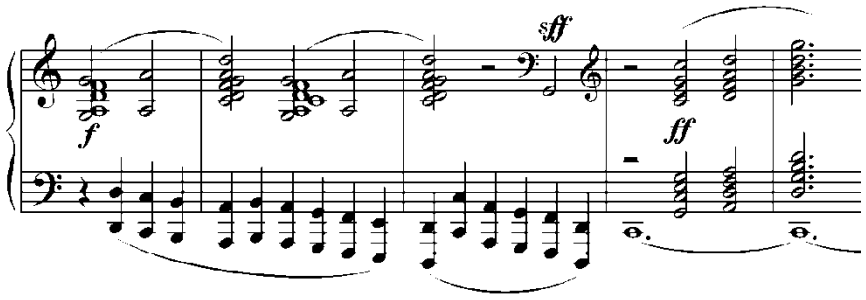
Garratt también trata el problema de esta obra: tomando la perspectiva de transcriptor schlegeliano, demuestra como los primeros 24 compases muestran una sorprendente dominancia del modelo (Bach) aún con toques personales con respecto a la intervalica y dinámica. A partir de allí gradualmente el traductor domina pro fragmentación de la textura contrapuntística que confiere una inmensa expresividad críptica. Desde aquí, con un *accelerando* y aumento de la dinámica Mendelssohn conduce el discurso a lo que se entendía en el siglo XIX como la dinámica de un *Allegro* de Sonata con elementos de fugato (Sonata Op.111 de Beethoven).

Creemos que la posición de la *Fuga en Mi menor* es extraordinaria en la obra de Mendelssohn y demuestra que este período es un momento de creación de una topografía musical que se desarrolló para bien en unos casos y para mal en otros, según la habilidad de los compositores del siglo XIX que la recogieron; pero es evidente que este influencia, más

topográfica que formal, va a ser sentida, como dijo Schumann, “de una forma incalculable” (citando el famoso encuentro con Liszt en 1849). Los ejemplos que consignamos son sólo a manera de muestra evidente de estas aseveraciones:
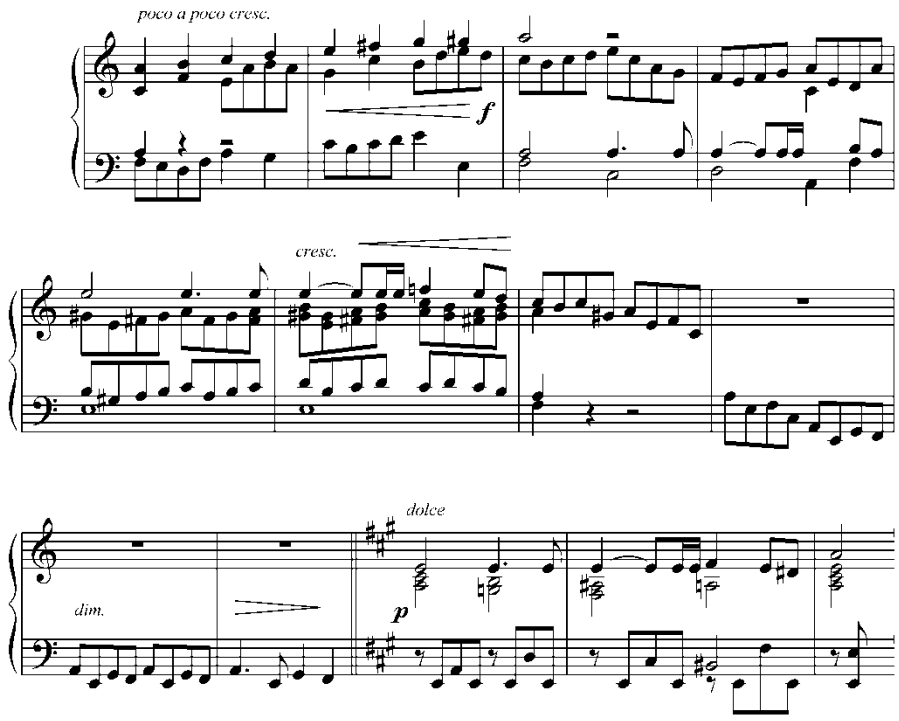


Ejemplo 735: Saint-Saëns, Estudio Op. 52 N° 3 (Preludio y Fuga)[903]



Ejemplo 736: Debussy, Preludes I N° 10, *La catedral sumergida*[904]

En el ejemplo siguiente de Faurè vemos cómo la transformación del sujeto en una Romanza sin palabras o himno sacro por cambio de modo luego de un solo de bajos está prácticamente imitada de la Fuga Op.35 Nº 1 de Mendelsoshn, aunque con una dinámica divergente con respecto a la misma:

[903] Transcripción en Finale del Autor.
[904] Transcripción en Finale del Autor.



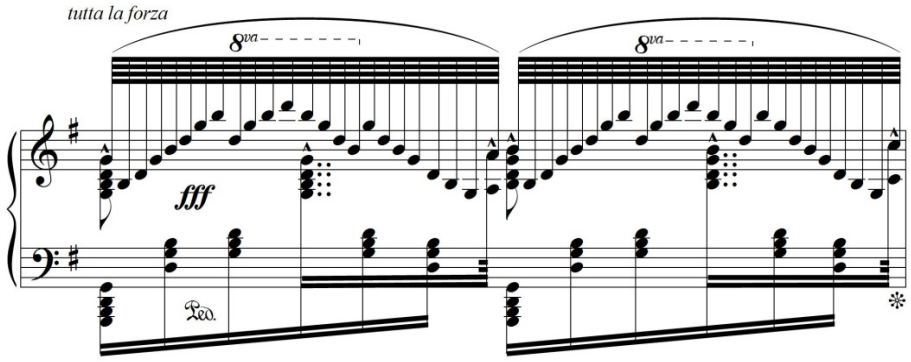
Ejemplo 737: Fauré, Fuga en La menor, Op. 8 N° 3[905]

Mendelssohn añade a mediados de junio de 1836 el Preludio en Mi menor. Como mencionamos anteriormente, estos preludios primero fueron concebidos como estudios; de este Preludio en Mi menor existen dos versiones: la primera, cuyo manuscrito se conserva en la Biblioteca de Tokio, que lleva por nombre *Estudio,* y la segunda, que es la definitiva, en la que cambia el nombre por *Preludio.*

La estructura del Preludio en Mi menor se basa en una variación del sujeto de la fuga a la cual antecede, trabajado como una larga melodía de contornos regulares, la cual va descendiendo cromáticamente en sus notas básicas.Esta melodía está colocada en el registro central, el más noble del instrumento, y va siendo percutida por las manos alternadas que a su vez realizan arpegios ascendentes y descendentes de una forma que Mendelssohn tomó del efecto de arpegio de Thalberg. Esta manera de trabajar había sido incorporada por primera vez por Mendelssohn en el Estudio en Si bemol menor de comienzos de 1836 (11 de junio) que, según Todd, podría haber sido parte de esta colección, aunque no tenemos
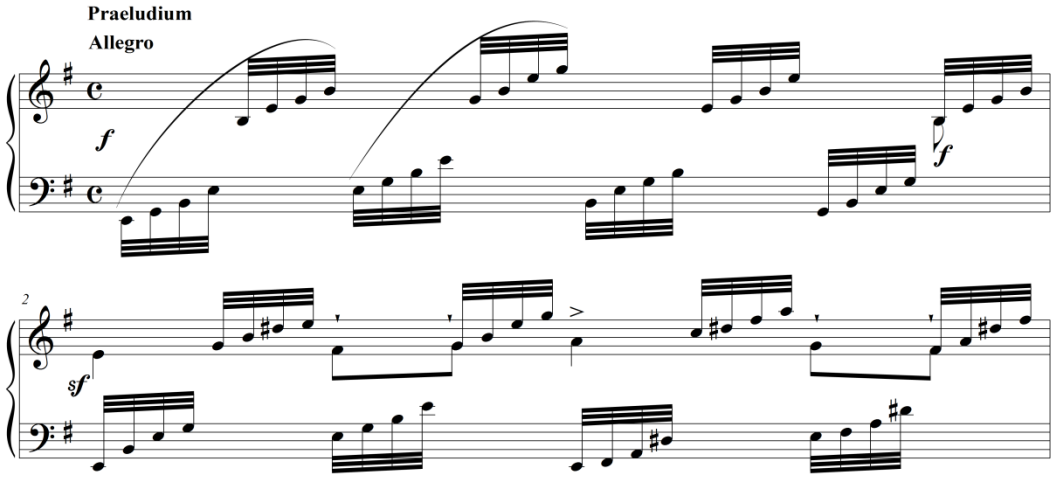
[905]Transcripción en Finale del Autor.

una fuga en Si bemol menor, y lo utilizó varias veces en obras posteriores como una búsqueda de modernización del lenguaje instrumental propiamente dicho (por ejemplo, en el Concierto para piano Nº 2 en Re menor Op. 40, de 1837, o las Variaciones en Mi bemol mayor Op. 82, de 1841, se encuentran ejemplos de esta peculiar técnica thalbergiana, por otra parte utilizada por muchos compositores, incluyendo Schumann, Liszt y otros en adelante).



Ejemplo 738: Thalberg, *Fantasía sobre Mose de Rossini* Op. 33 (1835)[906]
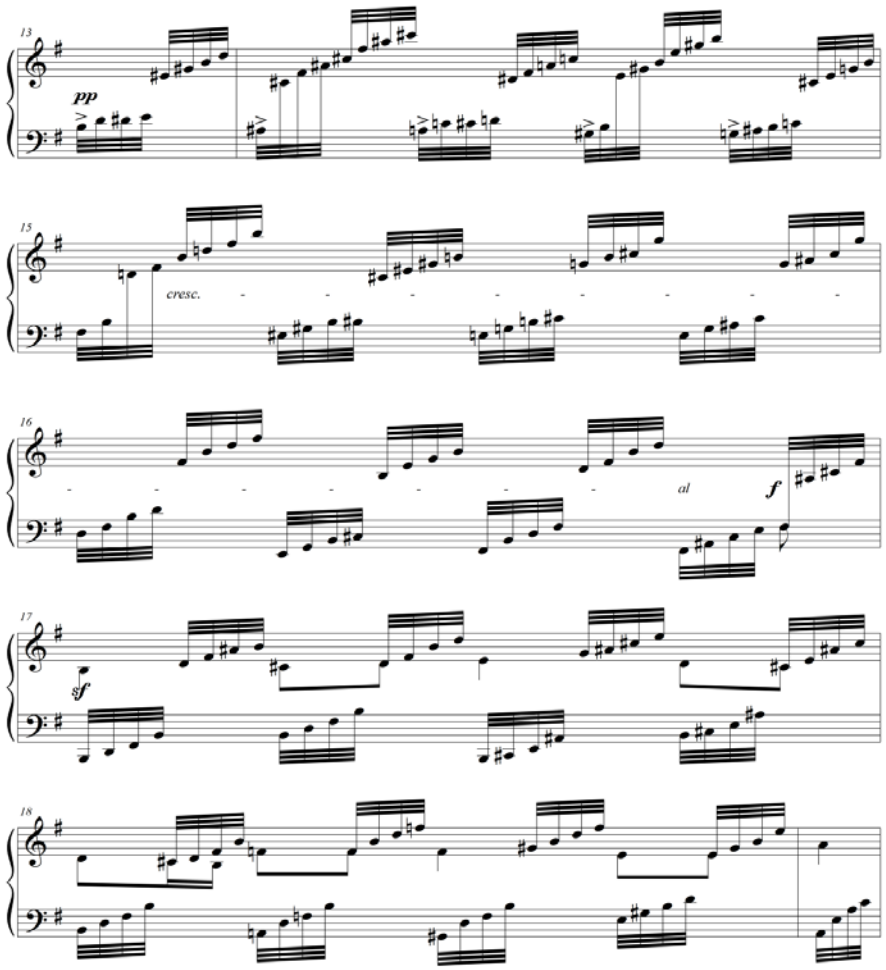
La adaptación de Mendlesohn de este estilo es sumamente acotada y auto referida a su formación bachiana y pianística:



Ejemplo 739: Mendelssohn, Preludio Op. 35 N° 1[907]

[906] Transcripción en Finale del Autor.
[907]Transcripción en Finale del Autor.

La melodía parte de Mi menor y, cuando alcanza la dominante Si menor en el compás 9, la mantiene durante tres compases como punto de pedal sobre el cual teje el ascenso a Si menor, para concluir en esta tónica en el compás 13. Este antecedente, basado en las primeras notas del sujeto y el, llamémoslo, consecuente, desde el compás 9 en adelante, que culminan en un nuevo referente tonal, es la estructura básica que Mendelssohn mantiene en tres repeticiones de este esquema, ya que la melodía del consecuente al que nos referimos parece tener, por su movimiento diatónico ascendente y descendente, una relación con el coral que figura al final de la Fuga en Mi menor, con lo cual Mendelssohn parece estar trabajando concientemente los dos elementos contrastantes de la gran fuga de 1827.



Ejemplo 740: Mendelssohn, Preludio Op. 35 N° 1[908]

[908]Transcripción en Finale del Autor.

Este proceso se repite desde el compás 17, yendo desde Si menor a Mi menor como vuelta a la tonalidad, pasando cromáticamente por las tonalidades de La menor, Sol mayor, Fa mayor y la dominante de la tónica y luego, desde el compás 26 se inicia la reexposición y la amplia *coda*.

Por otra parte, la estructura de fusas que realiza el movimiento perpetuo de arpegios ascendentes se intercala a estas melodías con uno o dos compases de lo que llamaríamos la arpegiación fantasiosa del verdadero preludio. Esto está planteado al comienzo de la pieza, en el primer compás con el arpegio de Mi menor y en la intercalación Mendelssohn trabaja el descenso cromático, como podemos ver desde el compás 13 al 16.

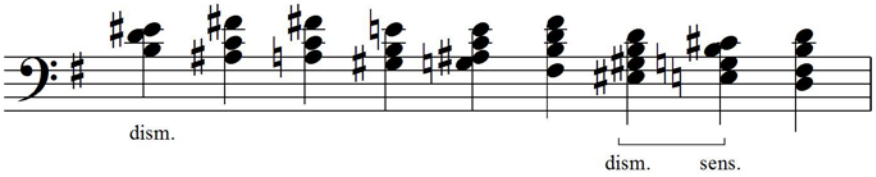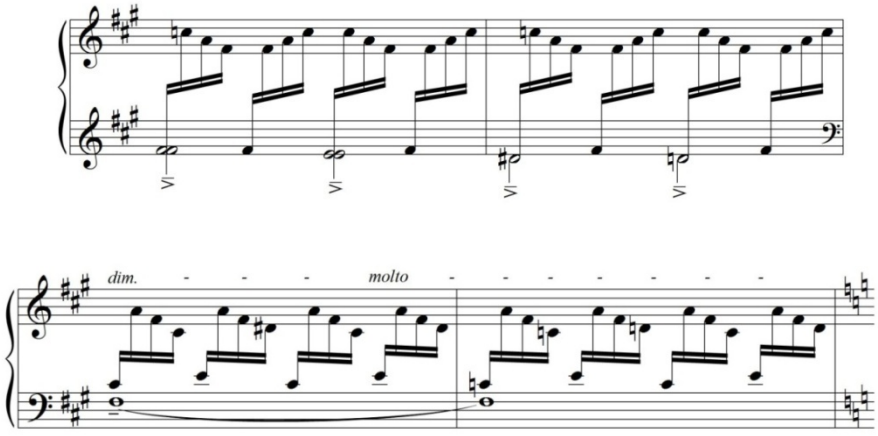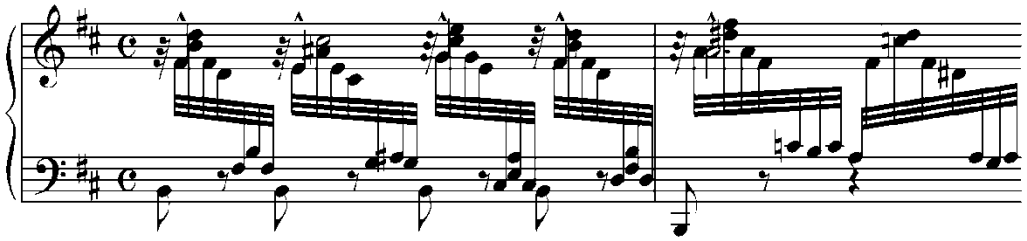


Gráfico 87: Descenso cromático

Desde Mendelssohn, esta escritura para un preludio, surgida de la asimilación de modelos bachianos (El clave bien temperado, Preludio 1, Vol., 1) llega a Franck y a Debussy o Rachmaninov:
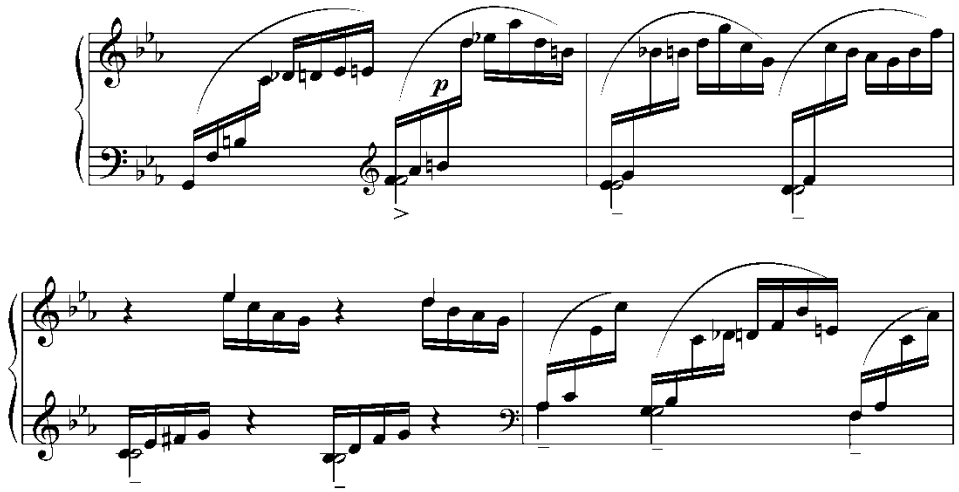


Ejemplo 741: Debussy, *Estampes*- "Jardins sous la pluie"[909]

[909]Transcripción en Finale del Autor.



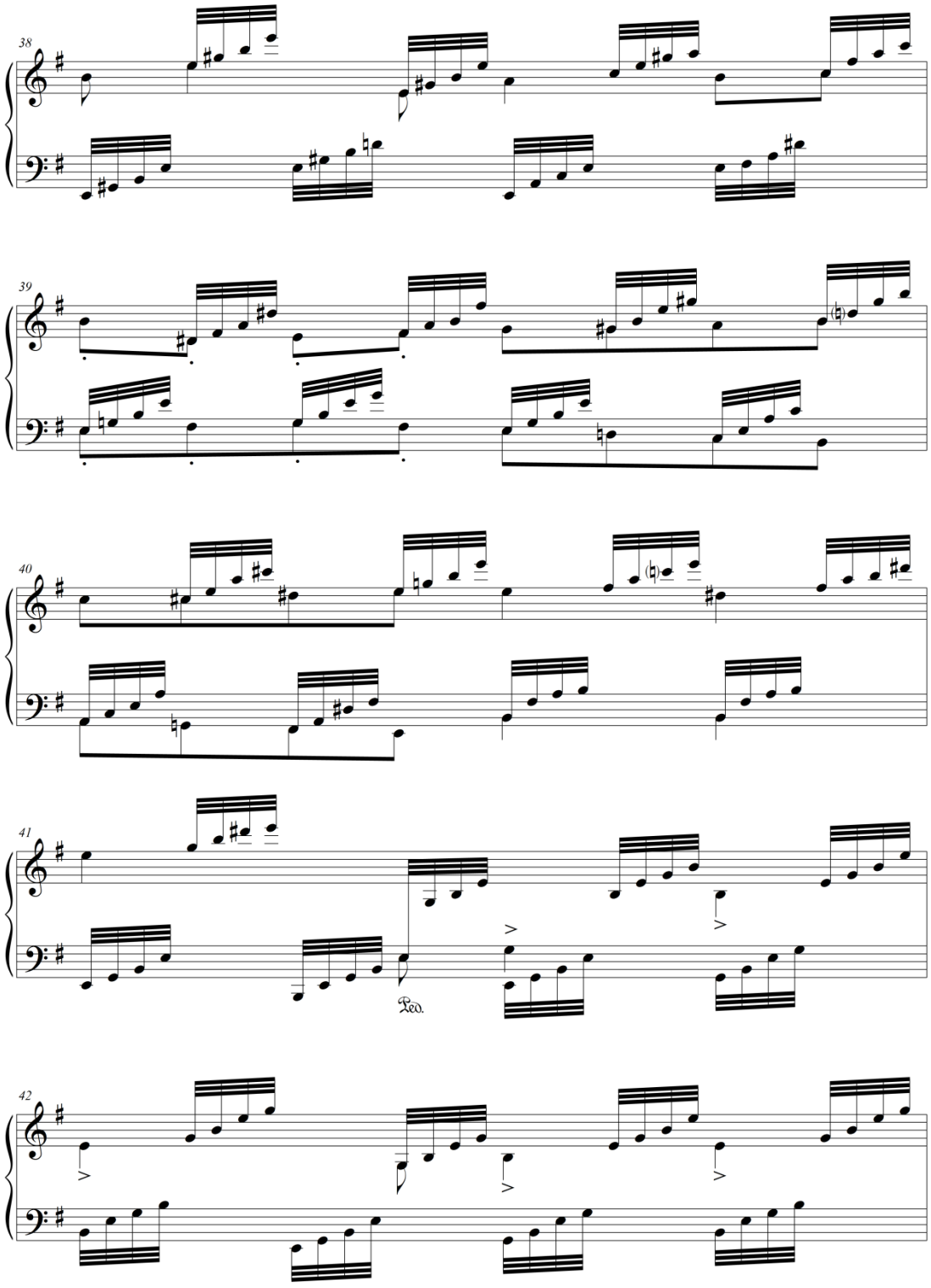
Ejemplo 742: Franck, Preludio coral y fuga - Preludio[910]



Ejemplo743: Rachmaniniv, Preludio Op. 23 N° 7[911]

Lo propio ocurre entre el compás 24 al 26. La indicación *leggero*, *piano* o *pianissimo* que acompaña estas interjecciones divide de una forma equilibrada, pero a la vez novedosa, el preludio. La *coda* final hace ascender la dinámica hasta el *fortissimo* que cierra la pieza en dos secos acordes.

[910]Transcripción en Finale del Autor.
[911]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 744: Mendelssohn, Preludio Op. 35 N° 1[912]

[912]Transcripción en Finale del Autor.

En su trayectoria en el repertorio pianístico, este primer Preludio y Fuga del Op. 35 es el único que ha tenido una gran aceptación por parte de los pianistas de concierto ya que, el fogoso preludio y la fuga de grandes dimensiones que hemos descrito anteriormente presentan las características de pieza de concierto.

6.4.1.4.- *Preludio y fuga en Re mayor Op.35 N° 2*

De ahora en adelante analizaremos primero las fugas, ya que fueron compuestas con anterioridad; luego hablaremos del preludio y de la relación que tiene con la fuga y por último haremos un pequeño comentario sobre la obra en su totalidad.

Le Fuga en Re mayor fue compuesta en 1834 como una *fughetta* para órgano y luego cambiada al nombre *dúo*, dedicada a Tomás Attwood, el alumno inglés de Mozart, residente en Londres y amigo de Mendelssohn. Gran organista, Attwood había publicado una serie de estudios y fugas y los dos compartían una gran admiración por Bach. El momento de transcripción de la fuga del órgano al piano no queda claro, pero podemos presuponer que cuando Mendelssohn empieza a prefigurar la idea de componer estos preludios y fugas para piano valoró la Fuga en Re mayor y la transcribió de una forma natural al nuevo instrumento, buscando mantener algunas resonancias propias del órgano.

Esta Fuga en Re mayor representa el momento más expresivo de la colección. La extraordinaria resonancia, que incluso los más escépticos comentaristas del Op. 35, encuentran en esta obra y su influencia en obras posteriores es innegable, a pesar de las dos breves páginas que la conforman.

Por empezar, plantea un ritmo ternario y la indicación *tranquillo, sempre legato*, una indicación ambigua porque no plantea un *andante*, un *adagio* o un *moderato*, sino una pieza que deja libre a la sensibilidad del intérprete la búsqueda del *tempo* y en ese sentido anticipa a la indicciones brahmsianas sobre la velocidad elegida. Por otra parte, el sujeto en sí en sus contornos externos parece, según Todd, una simplificación del sujeto de la Fuga en Re Mayor del primer volumen de *El clave bien temperado*. Todd refuerza esta idea, opinando que la fuga tiene mucha influencia de Bach; nosotros también notamos una influencia bachiana, pero más bien, en el descenso del compás Nº 7, por ejemplo, en el

nexo melódico, donde se ve claramente una resemblanza con el motivo de la Fuga en Re mayor de *El clave bien temperado* pero el segundo volumen, del cual Mendelssohn algunas ideas armónicas muy claramente mendelssohnianas de Bach. Más allá de estas dos ideas, la influencia de Bach, a nuestro entender, no es para nada ahogante: es más, no está tan presente en el planteo de esta fuga como se puede pretender.

Acá abriremos quizás un debate sobre los preludios y fugas mendelssohnianos y sobre la fuga en general. Una vez, enojado, Mendelssohn escribió a un amigo: "¿Por qué siempre se asocia a Bach a la fuga? Para mí, Bach tiene mucho más que ver con las obras derivadas del coral".

En una palabra, Mendelssohn, que era un estudioso profundo de la obra de Bach y siempre sacó información de esto, daba por sentado que la composición de una fuga no tenía por qué ser una directa copia de Bach; más allá del homenaje evidente que pueda haber en esta colección al maestro de Leipzig, Mendelssohn, en el efecto tonal de esta pieza está muy lejos de un planteo bachiano y mucho más en la parte expresiva.
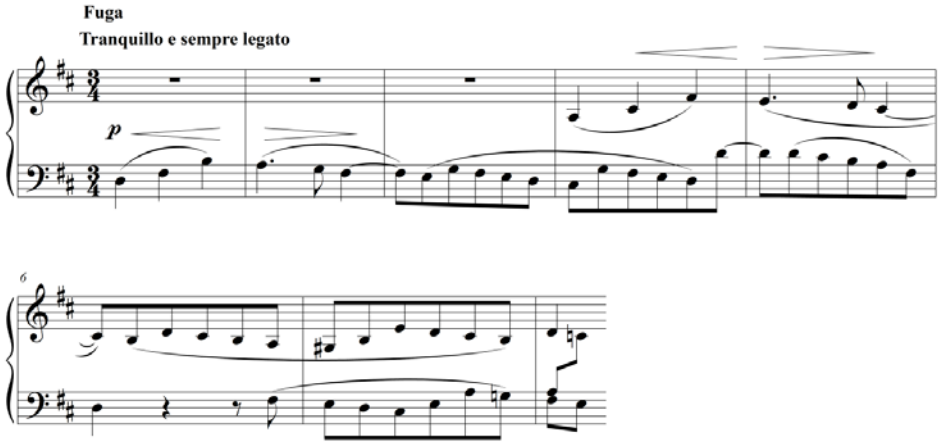
A Schumann, la Fuga le parecía una Romanza sin palabras realizada en forma contrapuntística, quizás por su planteo tonal y su continua melodiosidad. Yendo más profundo, podemos decir que la obra tiene lo que Schumann llamaba "los delicados acentos mendelssohnianos con los que el compositor reavivó la fuga" y, en este caso, la fuga expresiva.

Pero la creación de la fuga expresiva como género tal, también parece, siguiendo las ideas de Rosen o Meretrier, un invento propio de Mendelssohn que se va a corroborar en sus obras corales. Los detalles de la construcción de esta fuga nos revelan claramente esta interacción de elementos antiguos propios de la fuga como género y los elementos modernos de la época de Mendelssohn, unidos con tal perfección y sutileza que resulta difícil distinguir entre la presencia de uno y otro. Hacemos referencia a lo que hemos citado en la introducción general a estos Preludios y Fugas acerca del concepto de traslación poética de elementos de una época a otra como esencial del estilo romántico en la poesía y también en la música.

La fuga está estructurada básicamente como una pieza ternaria. La ternariedad es propia de la fuga. En esta pieza de Mendelssohn está exageradamente enfatizado por la

dramatización, por la dinámica que Mendelssohn emplea y por las dos llegadas claras que hay: la primera, luego de la exposición que nos lleva desde Re mayor a La, llegando a la sección media, de movilidad tonal, que recorre una gama de tonalidades centradas en Si menor, el sexto grado, y finalmente la segunda, a partir del pedal -Mendelssohn indica *dolce*- y en el compás 53 la vuelta a Re mayor sobre pedal. Más o menos en esta estructura básica, Mendelssohn construye su fuga en lo tonal.

En cuanto a lo motívico, volviendo a la exposición, la fuga plantea un sujeto brevísimo, de dos compases y un nexo melódico.



Ejemplo 745: Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 2[913]

El motivo de tercera y cuarta que conforman una sexta que se plantea en el primer compás y tiene en sí la presencia estructural del sexto grado que va a aparecer en el medio de la fuga y el descenso por grado conjunto se dirige al tercer grado de la misma forma que aparece en la fuga de *El clave bien temperado* volumen uno; en ese sentido, es imposible no aceptar la propuesta de Todd. Ahora bien, la característica expresiva casi de canción de cuna que Mendelssohn le da a esta música nos hace aparecer al modelo como tan lejano que resulta absolutamente irreconocible. Sobre todo, porque Mendelssohn luego acelera la rítmica con corcheas continuas en el nexo melódico que conducen a la aparición de la respuesta a la cual se le contrapone un contrasujeto brevísimo pero finamente trabajado (compás 5).

[913]Transcripción en Finale del Autor.

Preparado por una síncopa, el contrasujeto plantea, en el descenso diatónico de la respuesta, otro descenso pero al doble de velocidad, que presenta una gama de ambigüedad tonal muy importante.

Mendelssohn al tejer su sujeto entorno al quinto grado melódico, permite ambigüedades de interpretación sin precedentes directos en la música para piano contrpuntisticas, y que él asociaba a este tipo de topos “quasi organistico” y tenue.Notemos cómo interpreta Mendelssohn el descenso triádico de La mayor (Mi-Re-Do) como una ambigua tonalidad entre Fa sostenido menor o La Mayor, sin plantear jamás una claridad de eje: solamente ésta aparece en el pequeño *divertimento* del compás 7 que antecede a la aparición del sujeto.

Analizando desprejuiciadamente este momento, vemos la quintaesencia del arte mendelssohniano en cuanto a lo que podríamos llamar una ampliación modal que llegará a ser muy importante para la construcción de la escuela diatónica francesa: de hecho los retardos implican que las armonías resultantes de cada compás sean acordes de séptima mayor, carcterísticos de la armonización posterior de melodías modales.

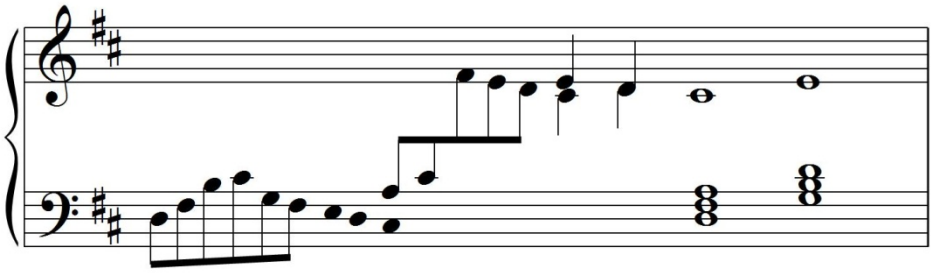


Gráfico 88: Síntesis modal

Esta visión de un Re mayor relacionado intimamente con la mediante Fa sostenido menor se expande cuando echamos un vistazo a la estructura armónica basica de la exposición, donde vemos como la mediante hace de pivot real para la cadencia a la dominante al final de la exposición.

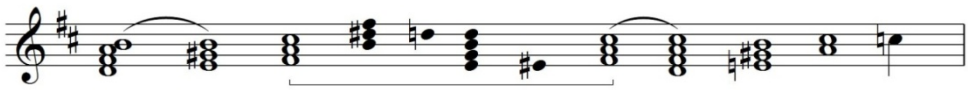
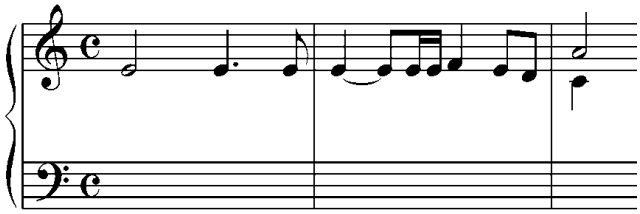


Gráfico 89: Estructura armónica

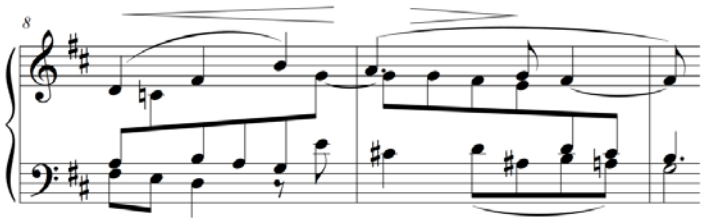
Este énfasis modal será clave para la apropiación de la escuela francesa de la segunda mitad del siglo XIX.



Ejemplo 746: Fauré, Fuga Op. 84 N° 3[914]

El sujeto, en los compases 8 y 9 y luego la respuesta (en los compases 11 y 12) ejemplifican a la perfección el rol que la armonía tenía para Mendelssohn: una armonía contrapunteada o un contrapunto armónico. Ya en la época de Mendelssohn no podemos hablar del contrapunto puro, sobre todo por la visión romántica de Bach que tenía el propio Mendelssohn – pero además Chopin y Schumann – como el eje de la exploración armónico-melódico-contrapuntística en su máximo esplendor.
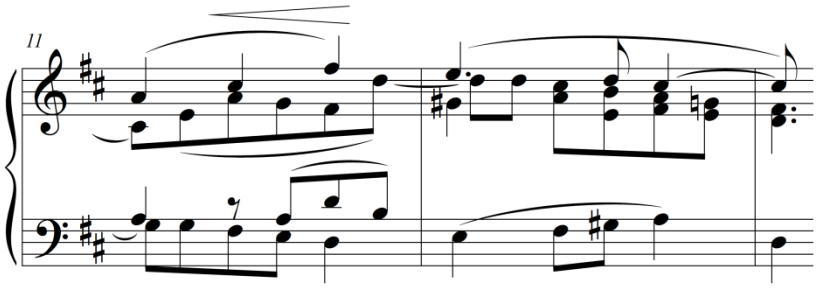
Es de notar cómo Mendelssohn saca de tan pocas notas semejante información armónica y contrapuntística. En el siguiente ejemplo el sujeto aparece reinterpretado en las armonías de Sol mayor y Si menor, que justamente representan la subdominante y el sexto grado de la tonalidad, los más suaves en el espectro tonal de la obra.



Ejemplo 747: Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 2[915]
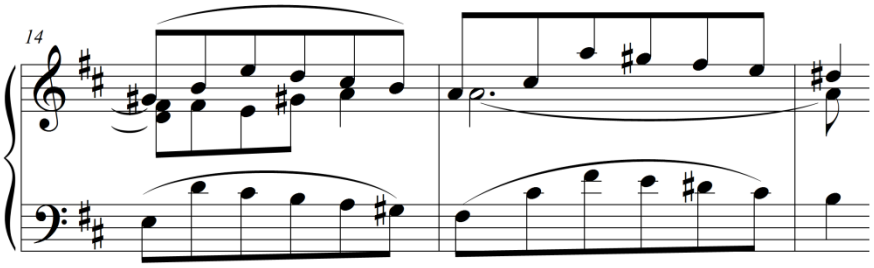
[914]Transcripción en Finale del Autor.
[915]Transcripción en Finale del Autor.

Así la fuga, ya desde los primeros compases, aparece enrarecida en su espectro tonal y más cercana a un mundo donde la modalidad, que sale del propio uso de escalas y grados conjuntos, van formando la obra.La ambigüedad tonal (o modal) de la reinterpretación armónica del sujeto es aun mayor en la aparición del mismo en el compás 11 jugando entre Fa sostenido menor, La mayor y Re mayor con una sutileza impresionante a la manera de un Fauré. Esto lo enfatiza la conclusión abierta del sujeto en el acorde de Re con séptima mayor.



Ejemplo 748: Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 2[916]

De los compases 14 y 15 en adelante el nexo melódico, que encontrábamos en el compás 7 empieza a tener un rol discursivo mucho más importante que el propio sujeto, al ir apareciendo la idea que marca Schumann, de la Romanza sin palabras fugada.
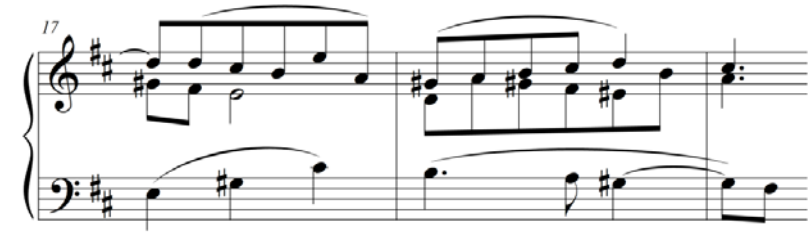


Ejemplo 749: Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 2[917]

Notemos cómo el bajo realiza una especie de dúo con respecto a éste en terceras y vamos tocando nuevamente las tonalidades alejadas; ahora se incorpora Fa sostenido

[916]Transcripción en Finale del Autor.
[917]Transcripción en Finale del Autor.

menor, el tercer grado, el cual es enfatizado en la nueva entrada del sujeto en un intercambio modal entre Do sostenido menor y Do sostenido mayor en los compases 17 y 18



Ejemplo 750: Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 2[918]

La economía de recursos en cuanto a lo rítmico es admirable. Ésta mantiene el carácter que Mendelssohn había intuido en el final de la Fuga en Mi menor Op. 35 Nº 1 y acá se expende en una pieza de carácter absolutamente nazareno, en el buen sentido de la palabra.

Las reinterpretaciones armónicas del sujeto son de extrema libertad, como si este apareciera como un *Leitmotiv* por dentro de la tornasolada escritura polifónica.

Por ejemplo en este caso, se presenta el sujeto en un contorno melódico claro de Si menor, pero Mendelssohn armoniza como Mi menor y Sol mayor; el equivoco tonal y modal que se produce es tan sorprendente como encantador:
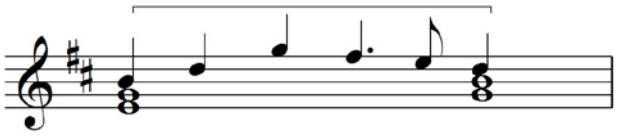


Gráfico 90: Equívico tonal

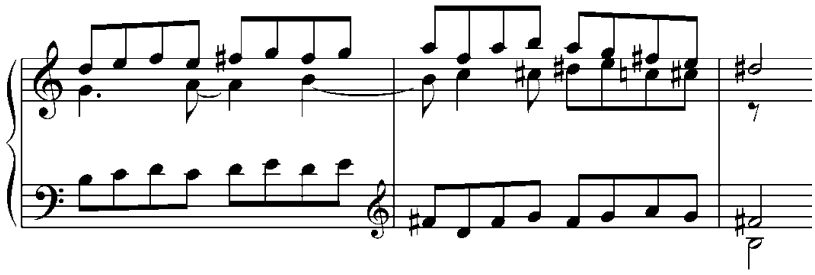
En el siguiente ejemplo el sujeto en Mi menor, de nuevo se interpretado con acordes de Do mayor y Sol mayor.
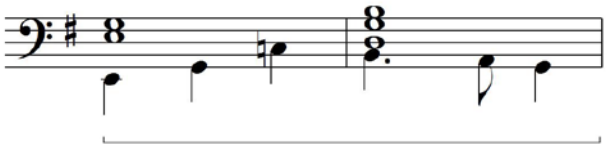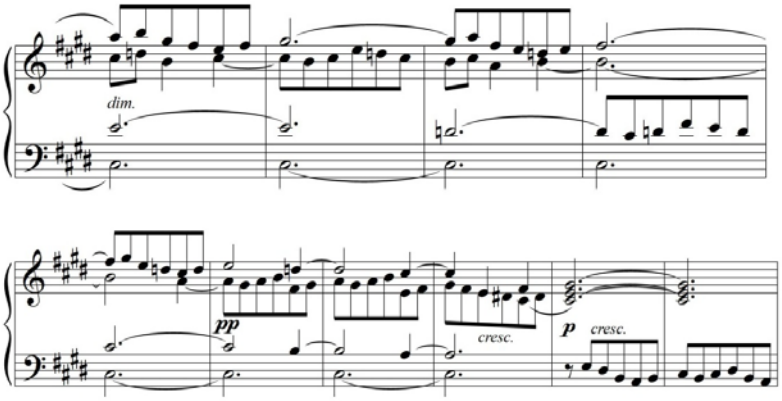


Gráfico 91: Ambigüedad tonal

[918]Transcripción en Finale del Autor.

Todo este juego de armonías en terceras diatónicas fluye bajo la textura ininterrumpida de corcheas, con una relación tal entre las regiones armónicas y una continuidad melódica que hacen pensar en la luz de vitreaux de un templo. El manejo de texturas, insinuaciones modales, relaciones de mediante y reinterpretación libre de la armonía del sujeto, serán dramáticamente influyentes en la polifonía de fin de siglo porque Mendelssohn, de un modo tan fuerte como en la Op.35 N° 1, conduce a la fuga de evocación donde los elementos confluyen para dar un "tono" o clima determinadode una sutileza no solamente armónica sino tímbrica, en una registración que evoca al órgano romántico, preparando ejemplos como la Fuga en Mi menor de *Le tombeau de Couperin* de Ravel, o ejemplos de Fauré o Shostakovich. Mendelssohn ya no piensa desde un punto de vista solamente conceptual de la fuga, sino expresivo y tímbrico.
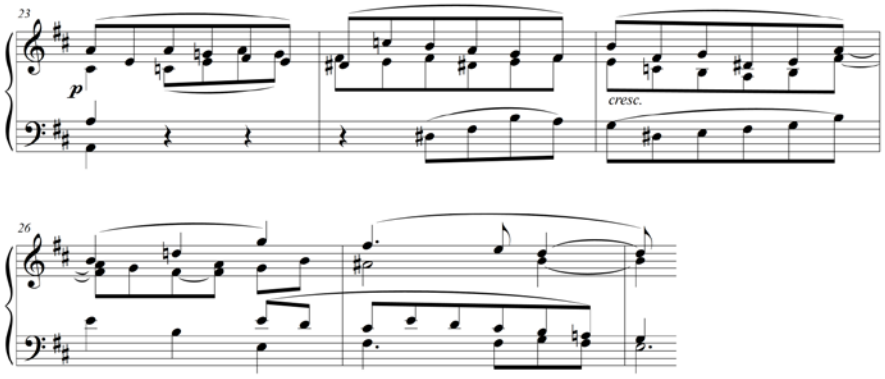


Ejemplo 751: Fauré, Fuga Op. 84 N° 3[919]



Ejemplo 752: Shostakovich, Preludio y Fuga Op. 81 N° 9-Fuga[920]
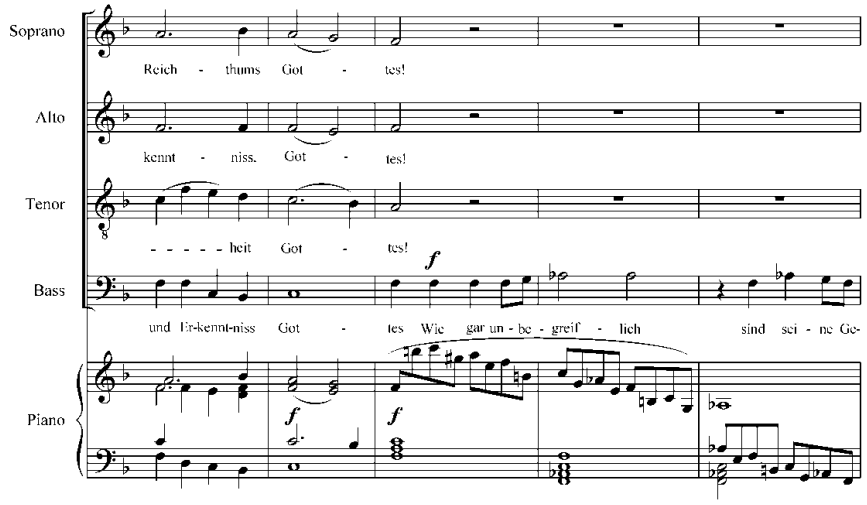
[919] Transcripción en Finale del Autor.
[920] Transcripción en Finale del Autor.

Volviendo al ejemplo de la Fuga de Mendelssohn, notemos cómo la armonía enfatiza el tercer grado de la tonalidad, previo al final de la exposición, donde Mendelssohn coloca la respuesta, culminando la misma en la tónica de La mayor, pero en la segunda sección del compás inmediatamente plantea el La menor. Un canon libre es la excusa ideal para desarrollar una contraposición entre grados cromáticos y diatónicos que construyen un entretejido de enorme sutileza.
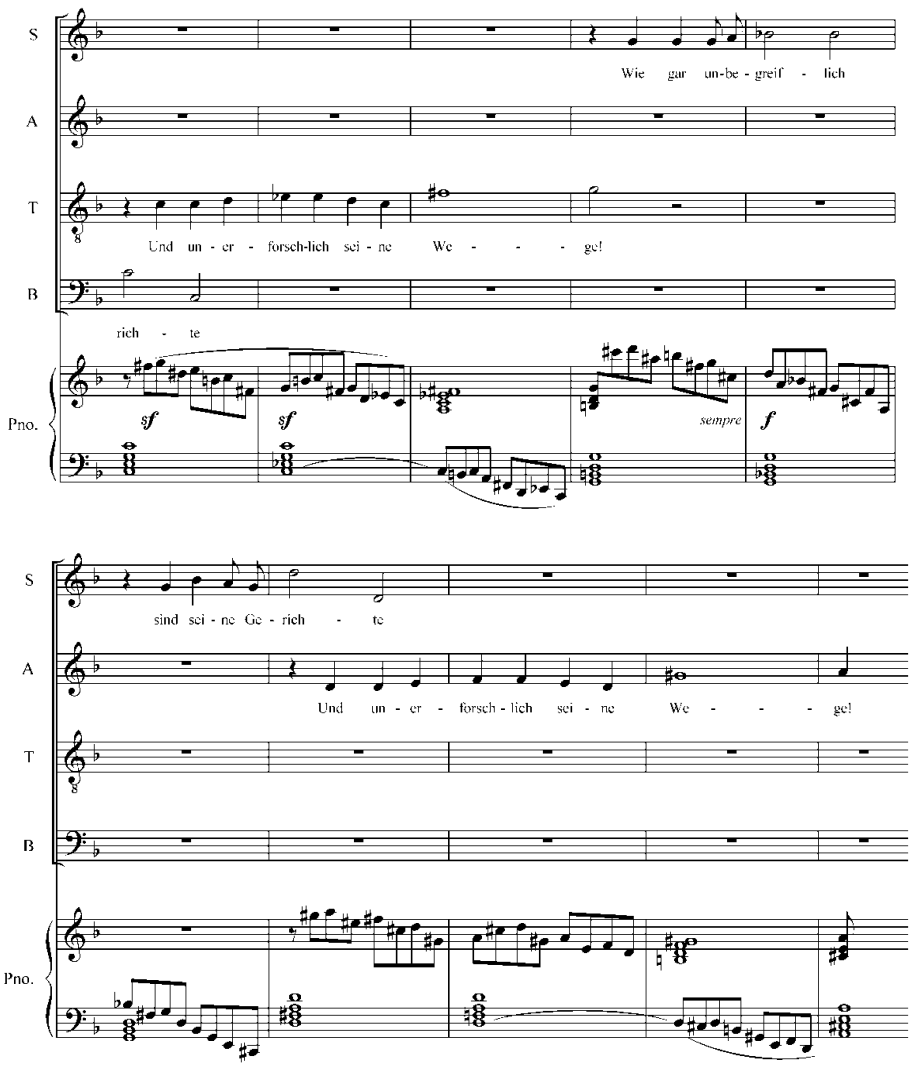


Ejemplo 753: Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 2[921]

La sección central, si vamos a ver el plan armónico de la parte de divertimentos y apariciones del sujeto, veremos una similitud con uno de los momentos más expresivos del coro final de la primera parte de *Paulus*.



[921]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 754: Mendelssohn, *Paulus*[922]

Esta extraordinaria secuencia de *Paulus*, que ha sido citada por todos los comentaristas, como schumanniana y demás, aparece en miniatura en esta fuga, generando además un momento de extraordinario color organístico: la disposición abigarrada del canon, el matiz *piano* que Mendelssohn impone al fragmento, los cromatismos constantes que anticipan al tema de las *Variaciones serias*, crean un clima, por lo menos, místico, religioso indudable.

[922]Transcripción en Finale del Autor.

Desde el momento en que Mendelssohn empieza a superponer el sujeto en Si menor pero armonizado siempre con su cuarto o quinto grados al igual que cuando aparecen las cabezas del tema que generan el descenso cromático propio del estilo mendelssohniano y que unifica el Op.35 completo:

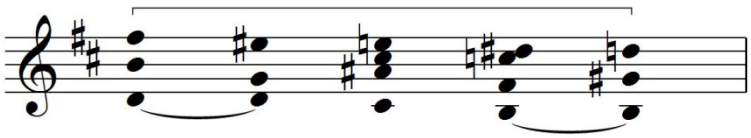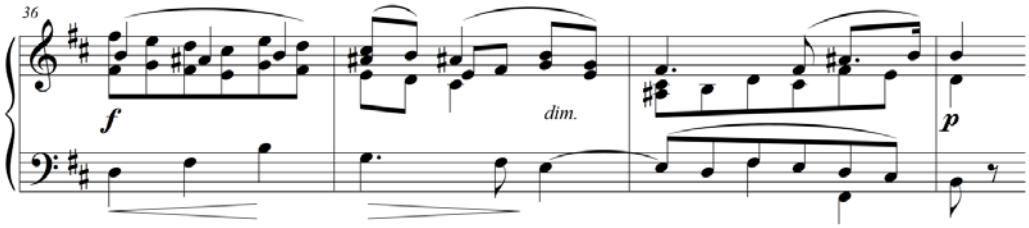


Gráfico 92: Esquema de la armonización

Este episodio basa su melodiosidad en la superposición del nexo melódico y el sujeto al mismo tiempo. Hacia el final cadencial de Si menor, es el nexo melódico el que genera todo el discurso a la manera de un *Lied* sin palabras de carácter religioso y contrapuntístico.

A partir del compás 39 se inicia la vuelta a Re mayor, al cual arribamos en el compás 46, por una secuencia descendente que nuevamente presenta el intercambio modal como elemento fundamental y la reinterpretación armónica del sujeto completamente inesperada. Además el criterio de mutación del sujeto, en el centro del mismo y con el objetivo de enfatizar el orden armónico es totalmente propio, diferenciado aquí de la manera de Bach, con la mutación en la cabeza del sujeto:
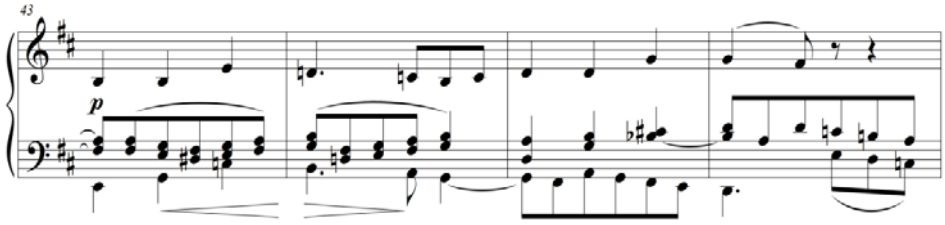


Ejemplo 755: Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 2[923]

Sucede lo mismo en la llegada a Re mayor, que luego de la cadencia por descenso melódico en el bajo, inicia una nueva secuencia, esta vez ascendente, de elementos del nexo melódico, que conducen al *dolce*, donde se establece el pedal. Sobre éste se trabaja la cabeza del sujeto en un contrapunto que, cuanto más abigarrado es, más suave es su matización, hasta la vuelta al sujeto que se reinterpreta sobre la armonía de I dominante del
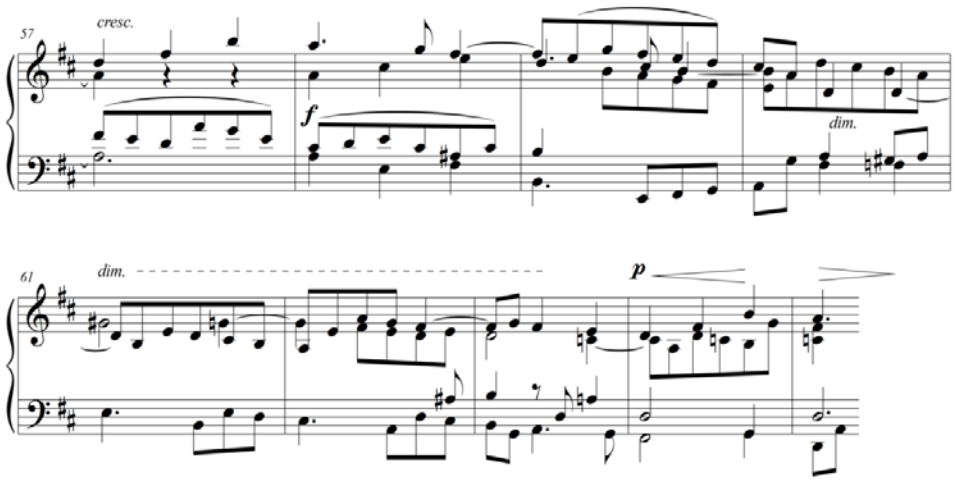
[923] Transcripción en Finale del Autor.

IV y la conclusión, en un descenso y ascenso cromático sobre el séptimo grado, que se armoniza sobre Re mayor y Sol menor, haciendo uso nuevamente del intercambio modal con una maestría absoluta.



Ejemplo 756: Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 2[924]

Un ejemplo semejante se da en el compás 68 al final; es, por lo menos, digna de admiración la forma en la cual Mendelssohn detiene el discurso en el Do becuadro, enfatizándolo como la nota más larga antes del Re final y haciendo aparecer casi de paso al Do sostenido que asciende hacia el Re que finaliza el discurso, en el momento en que la síncopa del constrasujeto, que Mendelssohn trabajó sobre todo en la segunda parte de la fuga, aparece marcando la llegada a la tónica de la misma forma que lo hacía en el compás 45, cuando llegábamos a la tónica que abría la sección de pedal.



Ejemplo 757: Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 2[925]

Nuevamente aparece la conducción cromática descendente levando a la aparición del sujeto en Re mayor, pero como dominante de Sol. La sonoridad de dominante en la tónica

[924]Transcripción en Finale del Autor.
[925]Transcripción en Finale del Autor.

en la afirmación del sujeto es otra situación de equivoco formal y modal de gran refinamiento, enteramente personal, como Schumann sagazmente detectó en su crítica de este Opus:

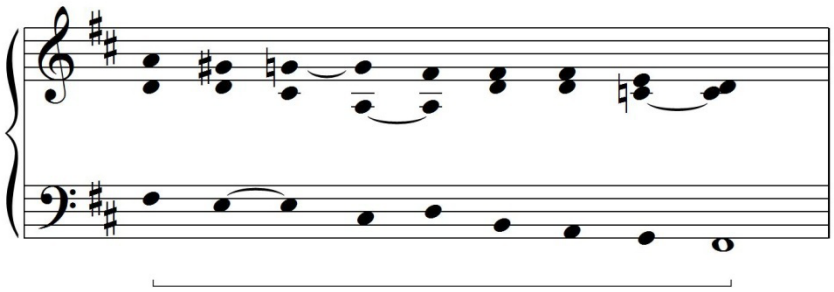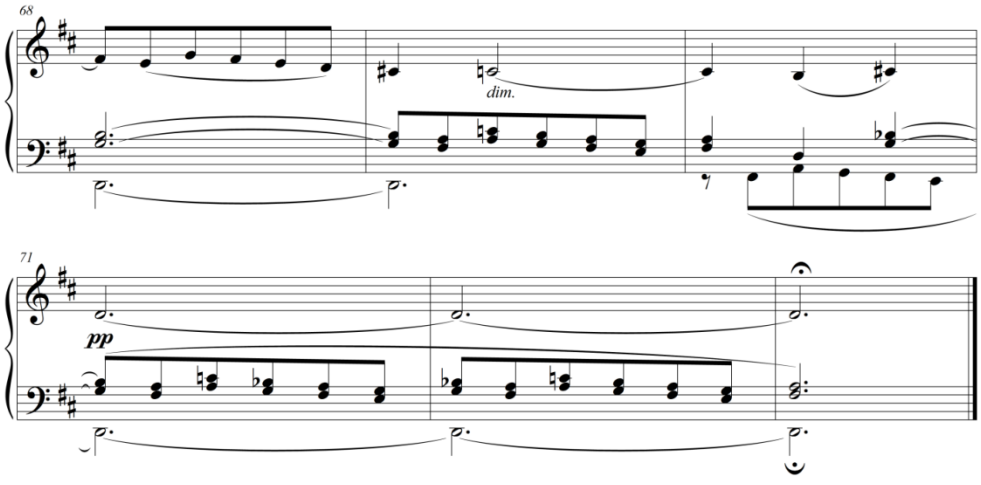


Gráfico 93: Conducción cromática descendente

Todo el final está planteado con un Re tenido en las voces superior e inferior y un centro que se mueve en terceras alrededor de la escala de Re menor, en lugar de mayor, y termina en una falsa resolución de picardía: el intercambio modal llevado a una sutileza que solamente Brahms sabrá aprovechar después de Mendelssohn



Ejemplo 758: Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 2[926]

Echando un vistazo global a la estructura de la Fuga en términos de trayecto tonal, y en su forma de exposición, divertimentos y sector de pedal y cierre se vislumbra como los elementos derivados da estructura del sujeto, la relaciones de terceras y los juegos modales

[926]Transcripción en Finale del Autor.

se entremezclaban en Mendelssohn en términos tanto de detalle como de estructura en un nivel de coherencia impresionante:

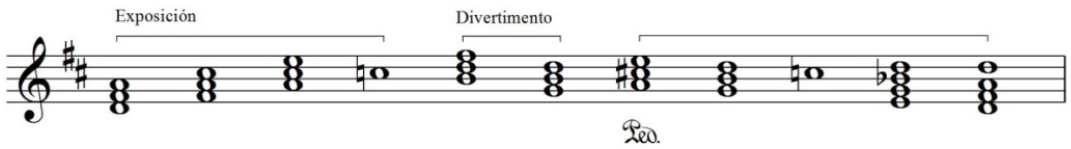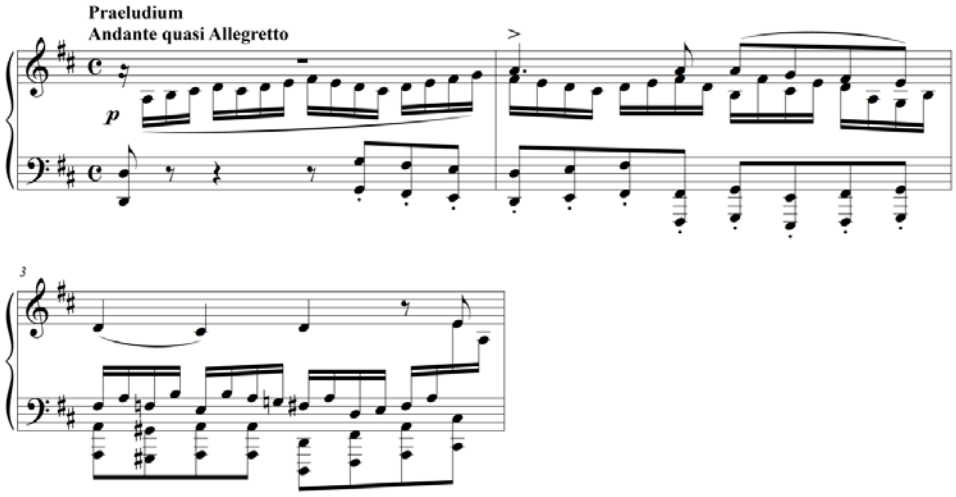


Gráfico 94: Estructura tonal
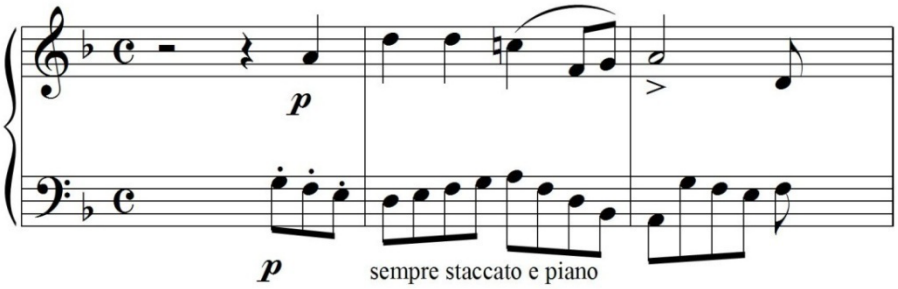
Ante esta Fuga de profunda expresividad, de un carácter reconcentrado, casi nazareno en su expresión, pero al mismo tiempo de una complejidad constructiva notable, ante esta condensación, Mendelssohn plantea un Preludio de tono más ligero, si bien no menos enjundioso en su construcción contrapuntística. El Preludio en Re mayor, que Mendelssohn agrega, está fechado también en 1836, y plantea, como el Nº 1, algo que recuerda un estudio; en estudio en tres toques totalmente distintos: el *legato*, que arma una especie de andamiento central de *moto perpetuo*; otro *moto perpetuo* que realizan los bajos en *staccato*, de una forma similar a los pedales del órgano, y que Mendelssohn aprovechará en la primera de las diecisiete *Variaciones serias* Op. 54; y una melodía liederística en la voz superior que presenta puntos de contacto con los *Lieder* iniciales del Op. 19 a, *Frühlingslied*(“Canción de primavera”) y el Op. 34 Nº 1 *Minnelied* (“Canción de amor”).

Los dos intentan buscar un estilo popular, y aquí se mezcla la inspiración religiosa de esta disposición organística del teclado con lo popular, tópico absolutamente frecuente en Mendlssohn y en la época: en óperas, por ejemplo, donde lo religioso y lo popular aparecían mezclados; una tendencia que continuará a lo largo del silo diecinueve. Por supuesto que esto Mendelssohn lo expone de una manera muy discreta, sutil, solamente es la atmósfera general que mantiene durante todo el preludio, el cual presenta una estructura ternaria con un espectro tonal muy similar al de la fuga.



Ejemplo 759: Mendelssohn, Preludio Op.35 N° 2[927]

Antes de hablar de ello, recordemos que este esquema, en lo tímbrico, no está lejos del planteo que Mendelssohn hace en el *Andante* de la Sinfonía Italiana (1833) y en obras más tardías como la Sonata para órgano Op. 65 Nº 4 (el tercer movimiento, *Allegretto*)



Ejemplo 760: Mendelssohn, Preludio Op. 35 N° 2[928]

La estructura de la pieza está íntimamente relacionada con la fuga. De hecho, la primera sección plantea una melodía ampliamente diatónica, tanto en la melodía surgida del segundo incisos del sujeto de la fuga como en la línea de semicorcheas del complemto, que resulta del movimiento contrario y disminución de la misma:

[927]Transcripción en Finale del Autor.
[928]Transcripción en Finale del Autor.
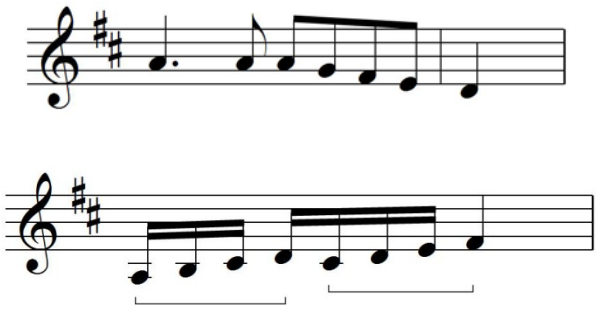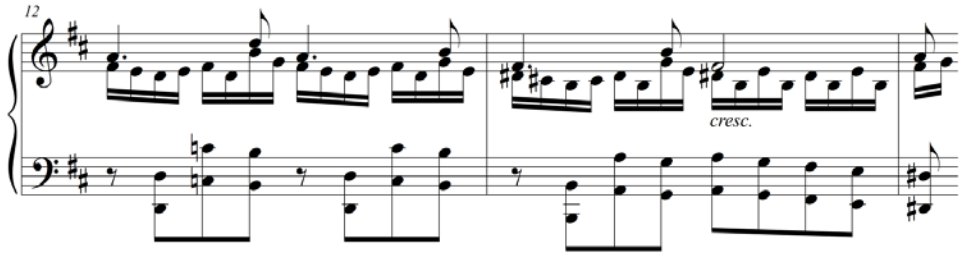


Gráfico 95: Elaboración melódica

El discurso se fragmenta en la linea principal, con llamadas a la manera del *Minnelied* Op. 34.
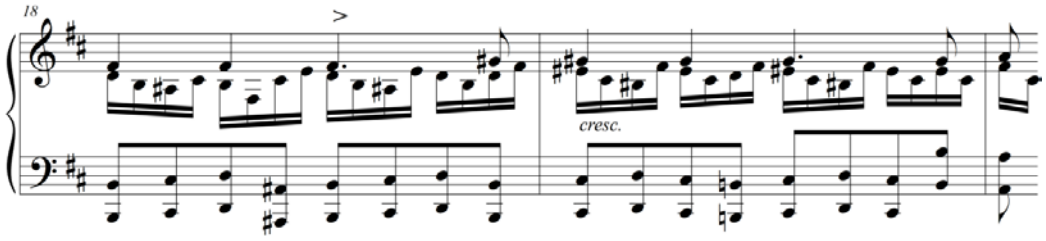


Ejemplo761: Mendelssohn, Preludio Op. 35 N° 2[929]

La primera sección está cerrada en sí misma en Re mayor, como un *Lied* propiamente dicho. A partir del compás Nº 17 se inicia la sección B, en Si menor, sexto grado, y el mismo grado que domina la sección central de la fuga. Este sector se caracteriza por secuencias mucho más cromáticas, que también se ven trabajadas en la sección media de la fuga.

Aún así la estructura de la obra permanece impertérrita: no se mueve del planteo inicial, generando todo ese clima organístico que prepara a la fuga. Una interpretación adecuada de este preludio requiere una adecuada *nuance* y sutileza de los dedos, sin uso del pedal, con bajos acolchonados y evitando el *staccato* que puede malinterpretarse como *pizzicato* de contrabajos. Creemos que se trata de un juego de los pedales del órgano. En cuanto a la melódica, la plenitud de la caída del peso sobre la voz superior y la ligereza de los dedos internos, requiere un finísimo estudio de la dinámica de la mano dividida en dos.
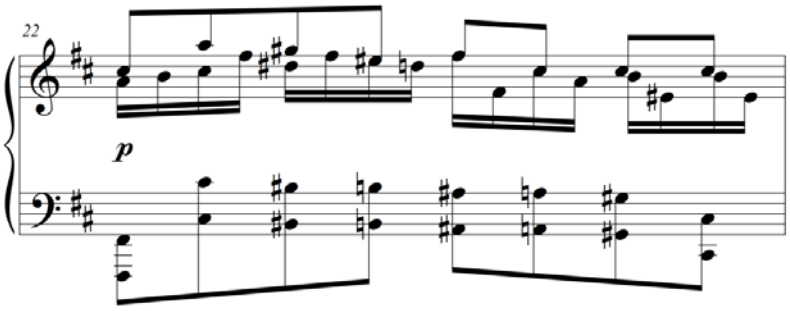
[929]Transcripción en Finale del Autor.

La sección se inicia con las notas tenidas superiores amanera de llamadas, como en el Andante de la Sinfonía Italiana. Bajo estas notas se desarrolla el discurso de bajos que adquiere un rol cada vez más importante:



Ejemplo762: Mendelssohn, Preludio Op. 35 N° 2[930]

El esquema de descenso cromático unificador del ciclo hace su aparición en los bajos y con un contrapuntado rico en melismas:



Ejemplo763: Mendelssohn, Preludio Op. 35 N° 2[931]
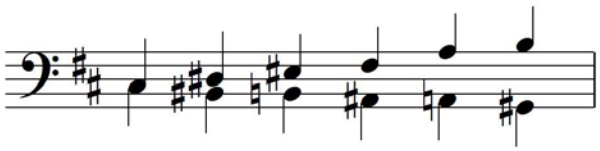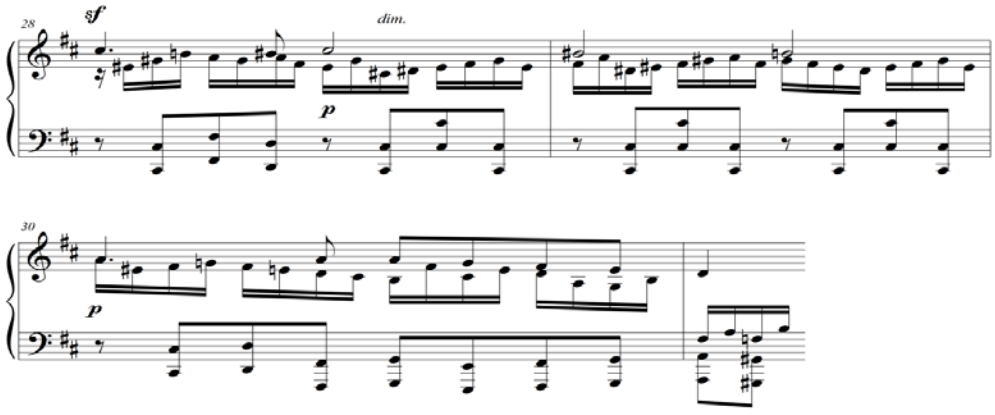


Gráfico 96: Descenso cormático

Un rasgo propiamente mendelssohniano que la uniformidad de la escritura puede hacernos perder de vista, es el momento de la reexposición de este preludio.

Notemos que a partir del compás 28, Mendelssohn se detiene sobre la dominante de Fa sostenido mayor (Do sostenido mayor), y desde el La (de Fa sostenido), reasume la

[930]Transcripción en Finale del Autor.
[931] Transcripción en Finale del Autor.

tonalidad de Re prácticamente por movimiento melódico de las voces, sin un proceso modulatorio claro, de esta forma



Ejemplo764: Mendelssohn, Preludio Op. 35 N° 2[932]

En este sentido es impresionante la personalidad estructural del compositor donde la reexposición está difuminada totalmente en cuanto a énfasis y el esquema de las secciones A , B y momento de la reexposición demuestra que la relación con la mediante se presenta plenamente coherente con la Fuga y con las piezas de carácter evocativo del autor; de nuevo el estructura global de la pieza se relaciona íntimamente con la fuga, siendo aquí, incluso más radical en la importancia concedida a las relaciones de mediante modal, en particular demuestra como desde Re mayor, las llegadas más representativas sonoramente expandidas, son las de Fa sostenido menor, Do sostenido mayor y la reexposición desde esta sin paso por el quinto grado de la tonalidad principal:

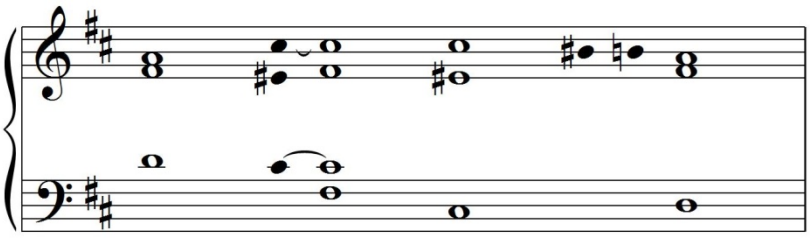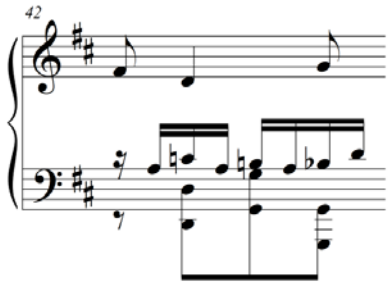


Gráfico 97: Estructura tonal

[932] Transcripción en Finale del Autor.
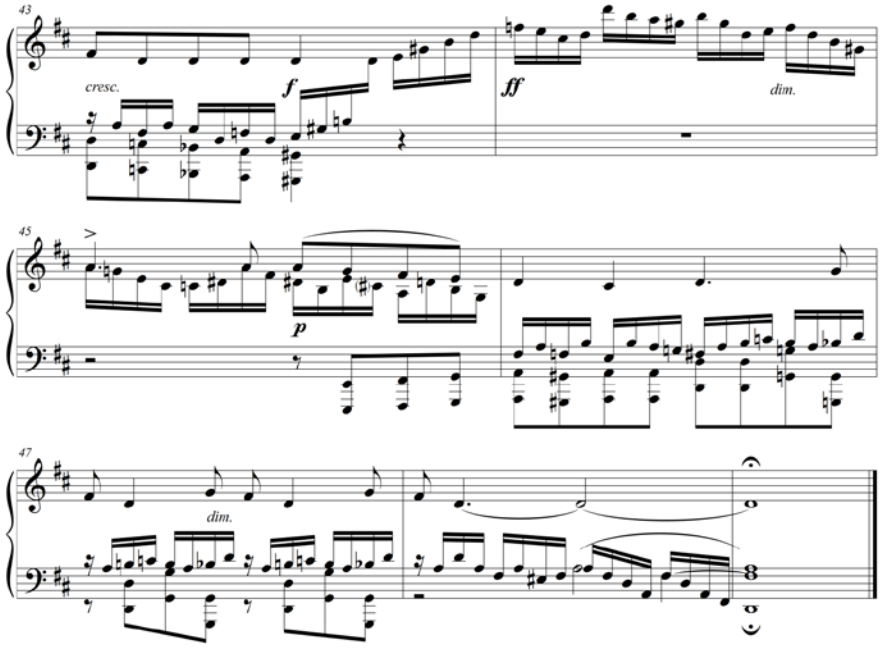
Luego de la reaparición del *Lied* el cierre de la melodía propone la insistencia ahora en el intercambio modal entre re mayor y menor, por dibujos melódicos, anticipando lo que será el final de la fuga

Detalle de importancia de intercambio modal:



Ejemplo765: Mendelssohn, Preludio Op. 35 N° 2[933]

Luego, aparece una cadencia tipo recitativo, pero que nos recuerda el mundo de las Romanzas sin palabras de la cita del motivo inicial, un poco a ejemplo de lo que Mendelssohn estaba trabajando en ese momento en las Romanzas sin palabras del Op.38



Ejemplo766: Mendelssohn, Preludio Op. 35 N° 2[934]
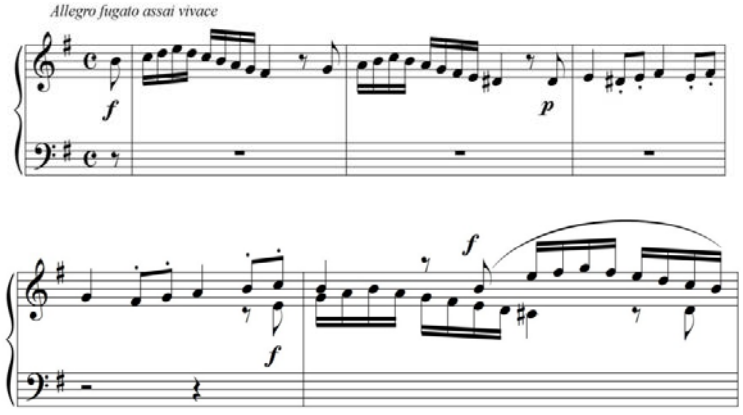
[933] Transcripción en Finale del Autor.
[934]Transcripción en Finale del Autor.

Así, el Preludio en Re mayor se relaciona con un *Lied* al mismo tiempo religioso y popular, al mismo tiempo elaborado y espontáneo, con una discreción que lleva el punto focal a la extraordinaria expresividad de la fuga que le sigue.

6.4.1.5.- *Preludio y Fuga en Si menor Op. 35 N° 3*

Mendelssohn escribe la fuga en Si menor en Berlín, en diciembre de 1832, en un período agitado en el cual está esperando la respuesta de la Academia de Canto de Berlín, que finalmente sería negativa. El carácter general de la fuga, su rítmica y su entramado, nos hacen encontrar relaciones con obras alejadas temporalmente como, por ejemplo, la Fuga en Mi menor de 1827, no perteneciente al Op. 35, que sería publicada en 1841.
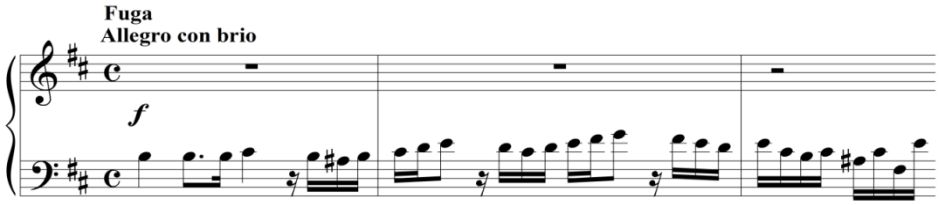
También de 1827, la rítmica planteada por esta fuga, se acerca al primer movimiento del Cuarteto en La menor Op. 13. Más adelante en el tiempo, el Capricho para Cuarteto de Cuerdas en Mi menor Op 81 Nº 3de 1843 presenta, luego de una *Andante lirico* un *Allegro fugato* de características muy similares a las de este fuga. Sobre todo ésta última similitud, tanto en el esquema del sujeto como en el trabajo de movimiento contrario, que es el que domina tanto la Fuga como el Capricho, nos hacen aseverar que se trata de una fuga tratada como *capriccio*, y en esto recordamos el planteo de Czerny, cuando en el *Tratado de composición práctica* de esta época, asevera que el capricho se caracteriza por la excentricidad de sus ideas más que por su forma.



Ejemplo 767: Mendelssohn, Capricho para Cuarteto de cuerdas [935]

[935]Transcripción en Finale del Autor.

De hecho, esta fuga, en muchos aspectos, es la más tradicional de todo el álbum en cuanto a su estructura, pero es una de las más ásperas en cuanto a sonoridad. El sujeto aparece como una expansión de la escala de Si menor dentro del acorde disminuido que van planteando las notas de llegada -Do sostenido, Mi, Sol- divididas por ansiosos silencios de semicorchea.
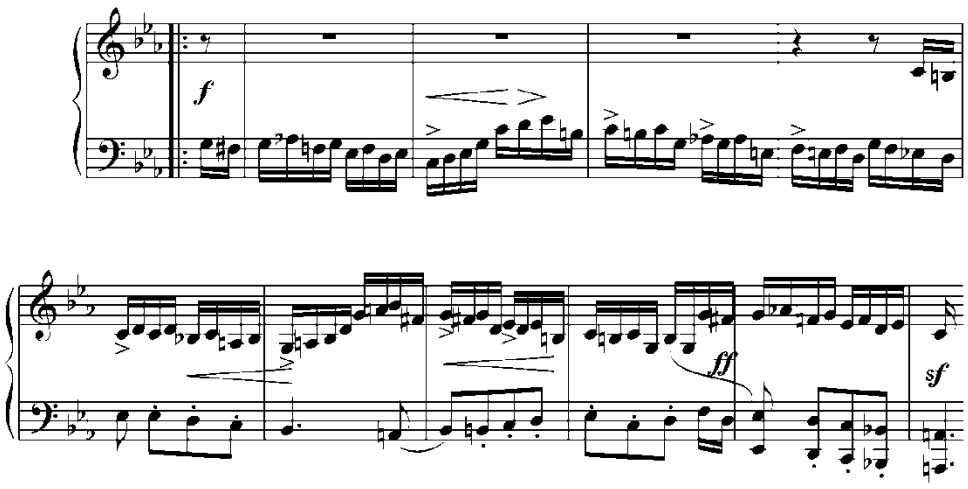


Ejemplo 768: Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 3[936]

El ritmo marcial inicial está contrastado por los elementos del segundo grupo del sujeto, en semicorcheas, y el elemento escalar se contrasta con la aparición de la ampliación del arpegio de dominante al final del sujeto, con una figura que podríamos relacionar con un estudio; de hecho, es una figuración que se presenta en el Estudio Op. 10 Nº 4 de Chopin y, yendo más atrás, en *toccatas* bachianas, o fugas de *moto perpetuo*, como la de la tocata BWV 910 del Cantor.

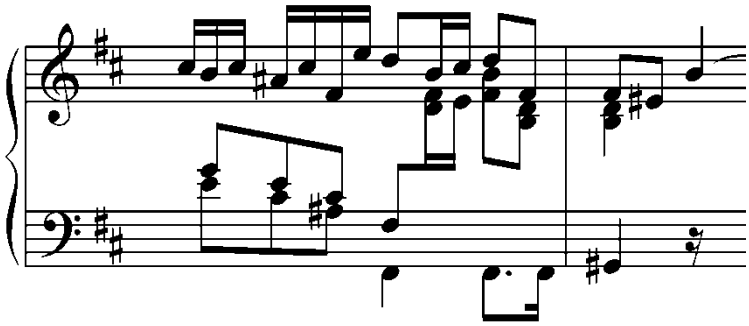
Este tipo de simbiosis derivada de la figuración propia de la tercera especie virtuosística cuando se la usaba en piezas instrumentales y en el Romanticismo, Mendelssohn, Chopin y Schumann la reinterpretan una y otra vez.

[936]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 769: Schumann *Kreisleriana* Op. 16[937]

De hecho, en el ejemplo de Schumann, esta figura se contrapone a notas o acordes *staccato* a la manera que Mendelssohn solía trabajar en sus Caprichos mas virtuosisticos, como el Op.22, para piano y orquesta y que repite en esta fuga:



Ejemplo 770: Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 3[938]

Así, los tres elementos del sujeto proveen muchísimo material al cual, en seguida se unen los saltos de quintas disminuidas del contrasujeto. Éste, actúa por compensación rítmica a la manera que Mendelssohn utilizará en la agitada fuga del *Elías* muchos años más tarde, pero que ya había trabajado en el Cuarteto en La menor: un contrasujeto rítmicamente opuesto, en corcheas, pero que actúa siempre como compensación rítmica en lugar de los silencios. También el sujeto expande constantemente el acorde disminuido y en

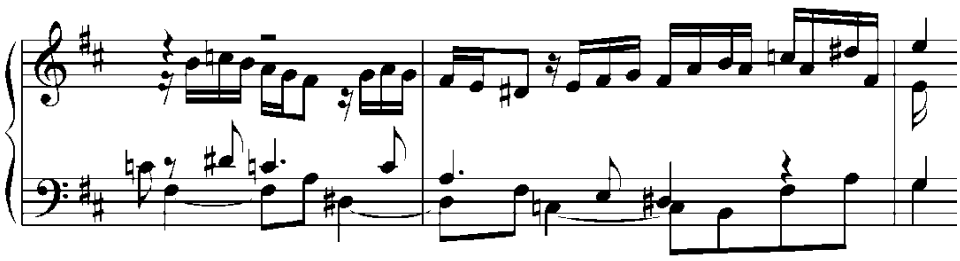
[937]Transcripción en Finale del Autor.
[938]Transcripción en Finale del Autor.

seguida se plantean los tres elementos rítmicos constitutivos: el ritmo marcial de inicio, la escala en ritmos de tercera especie y las corcheas en saltos disminuidos como contrapeso tanto rítmico como melódico al diatonismo escalar del sujeto y la respuesta.

Toda la exposición se mantiene firmemente elaborada sobre estos preceptos, pero vamos a añadir que rápidamente se incorpora la idea del movimiento contrario de las figuras. Ésta va apareciendo en forma paulatina, por ejemplo, en el compás Nº 15, dándole a esta obra una configuración de *moto perpetuo* semejante al de un capricho o un estudio para piano. Como tal, el final de la exposición plantea una figura de semicorcheas en la mano izquierda, que más correspondería a un estudio para piano que a una fuga, que se presenta siempre al final de las secciones. Este discurso *codal* va a aparecer cerrando el sector en Fa sostenido mayor desde el compás 25 al 31.

Esta fuga, además, como característica distintiva con respecto a las otras, posee muy pocas indicaciones de matiz; en realidad, en ese sentido muestra una tendencia más barroca en mantener el afecto enérgico, furioso, que plantea este sujeto y su derivación en toda la exposición, sin mayor necesidad de una indicación dinámica para que surja el material expresivo que resulta evidente de estas disposiciones.

En el compás 31 se inicia la segunda sección, de divertimentos, hasta el compás 57. Todo este sector, es como una recomposición de la fuga en movimiento contrario; aparecen tanto el sujeto como el contrasujeto en movimiento contrario y la figura de semicorcheas que surge del final del sujeto es la que Mendelssohn más enfatiza a la hora de dar movimiento, justamente porque el *moto contrario* que utiliza le da un dramatismo que se exacerba con la superposición constante con los elementos surgidos del contrasujeto en movimiento contrario.



Ejemplo 771: Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 3[939]

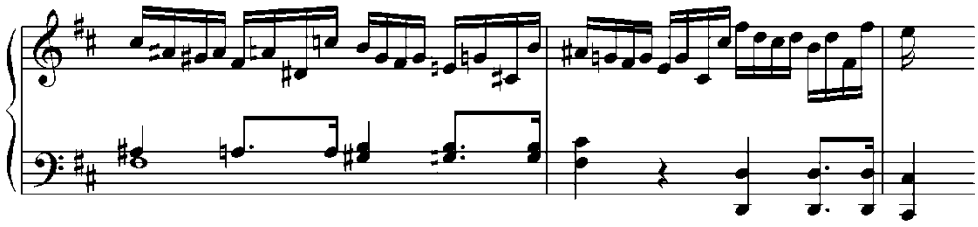
[939]Transcripción en Finale del Autor.

Notemos cómo hacia el final de esta sección, que se mantiene fundamentalmente sobre el eje de Fa sostenido dominante de Si –o sea, plantea mucho menos movilidad tonal que las fugas precedentes- Mendelssohn trabaja prácticamente a manera de estudio, antes de la llegada del sujeto y la respuesta canónicamente colocados y en movimiento contrario el uno con el otro. Esto facilita la aprición permanente, en el centro del ciclo Op. 35, de la figura de unión cíclica: el descenso cromático de la tercera armonizada en acordes disminuidos
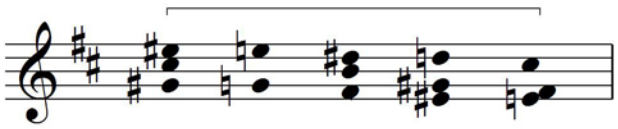


Gráfico 98: Descenso comático
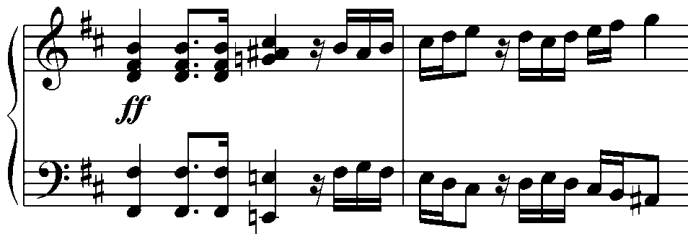
Estos, superpuestos a figuras de semicorchas muy vigorosas, hacen avanzar la fuga a manera de *toccata*, que va acrecentando la tensión armónica hasta momentos como el que se presenta en los compases 69-70 en adelante, donde tenemos grandes figuras de semicorcheas acompañadas por acordes –Mendelssohn mismo lo aclara en el tipo de escritura- previa a la aparición del pedal



Ejemplo 772: Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 3[940]

y a una conclusión verdaderamente furiosa, a manera de *toccata*, donde el sujeto aparece en movimiento directo y contrario, ya no canónicamente, como en el compás 57, sino al mismo tiempo; el discurso se reduce, de las tres o cuatro voces utilizadas en general, a dos, pero la matización es la máxima, *fortissimo*, terminando en la aparición del ritmo de marcha que abre y cierra la fuga.
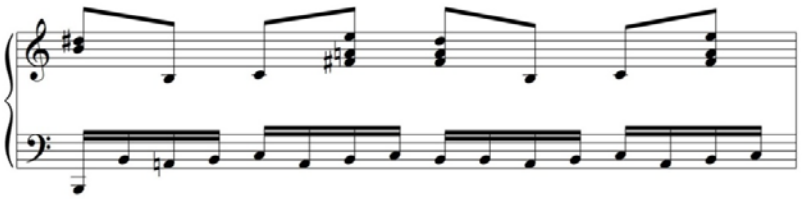
[940] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 773: Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 3[941]

Podemos pensar entonces que esta fuga, en estilo de capricho, brillante pero al mismo tiempo tenso, un poco en el criterio del capricho schumanniano, que se expresa en todo su esplendor ya en los *Intermezzi* Op. 4, que Mendelssohn probablemente conocía, hace un uso del contrapunto en su esfera más dramática y a la vez más virtuosística, un tópico que los compositores románticos, desde el Estudio Nº 4 de Chopin al *scherzo* central de la Sonata en Si menor de Liszt, no tendrán en poca consideración.

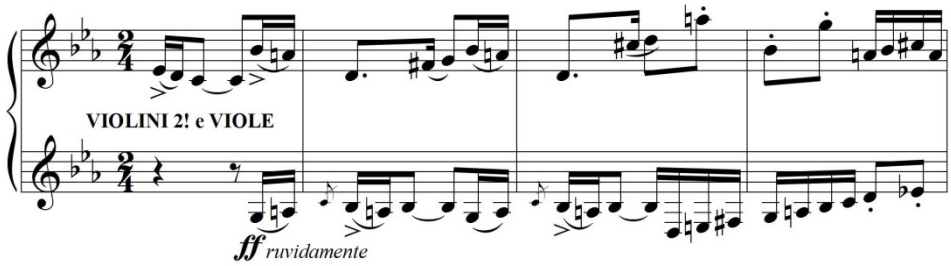
Nos impresiona más que nada el que la Fuga en Si menor estará relacionada con los esquemas de oberturas de oratorio que van desde una figura inicial que se presenta, más que en fuga típica, en una fuga de variación, es decir, una fuga que más que exponer diferentes disposiciones contrapuntísticas plantea la misma disposición que en la exposición, variada: por movimiento contrario, luego por movimiento contrario y directo canónico y luego por movimiento contrario y directo al mismo tiempo. Este esquema fundamental será mejorado y perfeccionado por Mendelssohn con la presencia de dos contrasujetos en la fuga orquestal que en 1846 incorpora entre el prólogo y el primer coro de *Elías* y que explota la superposición de todos los elementos previo a la entrada del coro o como textura de fondo de los mas agitados coros de turbas en el mismo Oratorio:



Ejemplo 774: Mendelssohn, *Elías* Op. 70 (N° 25-Coro) [942]

[941]Transcripción en Finale del Autor.
[942]Transcripción en Finale del Autor.

Y desde alli, se proyecto como eficaz medio dramático en los lenguajes posteriores:



Ejemplo 775: Puccini, *Madamma Butterfly*-Acto I (1904)[943]

Por otra parte, la presencia motórica de semicorcheas durante toda la fuga otorga un carácter de estudio a la propia fuga que llevó a Mendelssohn primero a componer un preludio que, como Todd demuestra, planteaba la misma idea pero con una larga melodía de acompañamiento y luego lo elimina en pos de una invención contrapuntística extraordinariamente compleja como preludio, que es el que analizaremos a continuación. Probablemente Mendelssohn coloque un preludio –que es el más complejo de la colección y a la vez el más característico- compensando la relativa simplicidad estructural de de este fuga y contribuyendo a la unidad de ambos: dos visiones de un esquema agitado y nervioso del proceso contrapuntístico dentro de la tonalidad de Si menor. Esta cierta tendencia a la ternariedad de una pieza característica o etude se revela al reducir la Fuga en Si menor a sus componentes tonales básicos:

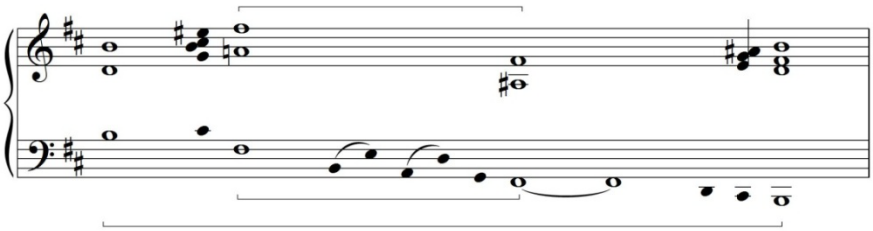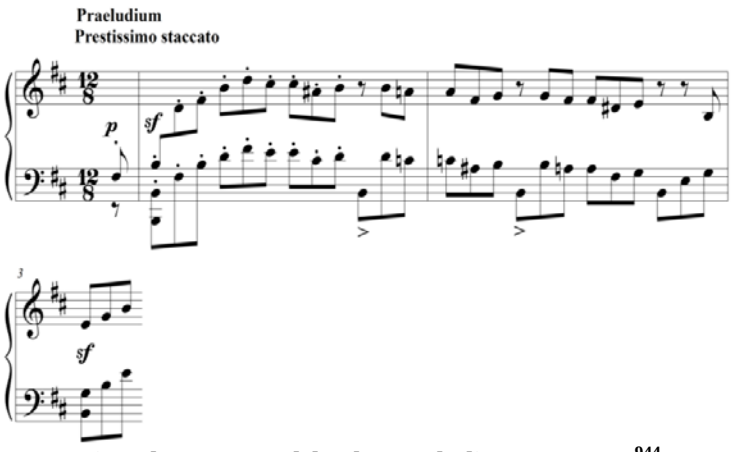


Gráfico 99: Componentes tonales básicos

El complejísimo, y fugaz Preludio, presenta la indicación *prestissimo staccato*, en compás de 12/8. Básicamente es una invención (podría considerársele una invención a dos voces con acompañamiento) que, como tal, no plantea una forma definida *a priori* y

[943]Transcripción en Finale del Autor.

presenta un carácter de constante evolución desde el punto de vista de la tonalidad, la cual es totalmente concéntrica: un Si menor, afirmado en el primer compás de la obra y que reaparece de forma certera recién en el compás 56 de este preludio de 73 compases.

El planteo rítmico es nuevamente un *moto perpetuo* (como vemos, todos los preludios presentan una rítmica constante, tópico heredado, tanto por Mendelssohn como por Chopin e incluso por Schumann, de *El clave bien temperado* de Bach). En este caso, la elaboración personal de Mendelssohn lo lleva a la atmósfera de un *scherzo* fantástico que en muchos sentidos preanuncia al extraordinario scherzo del Cuarteto en Mi bemol Op. 44 Nº 3tanto por textura –*staccatos* constantes en subdivisión ternaria- como por la atmósfera inquieta y oscura que, a pesar de la ligereza del toque, este preludio conlleva.



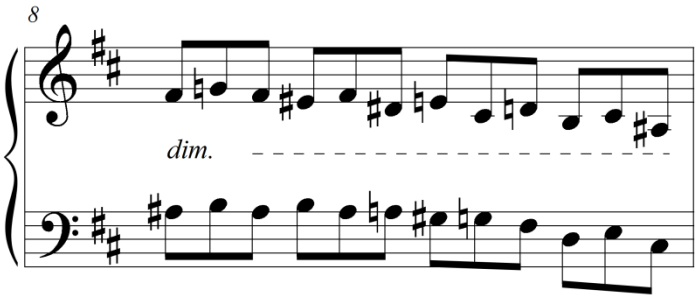
Ejemplo 776: Mendelssohn, Preludio Op. 35 N° 3[944]

Los primeros trece compases plantean una ampliación constante de la tonalidad de Si menor, primero con el arpegio ascendente y luego con el descenso; con los acentos que plantea Mendelssohn con los bajos de Si, a manera de trompa o trompeta, destaca la presencia de este pedal, el cual evoluciona por todas las posiciones posibles que pueden producirse en la armonía de práctica común sobre esta nota Si: el acorde de tríada, de dominante. los disminuidos y el acorde de cuarto ascendido.

Llamamos la atención sobre el compás 8, el único que plantea la armonía estructural de dominante aunque netamente momentánea, de bordadura, y como tal plantea las bordaduras que Mendelssohn insinúa en el descenso del compás 2, ahora elaboradas en un

[944] Transcripción en Finale del Autor.
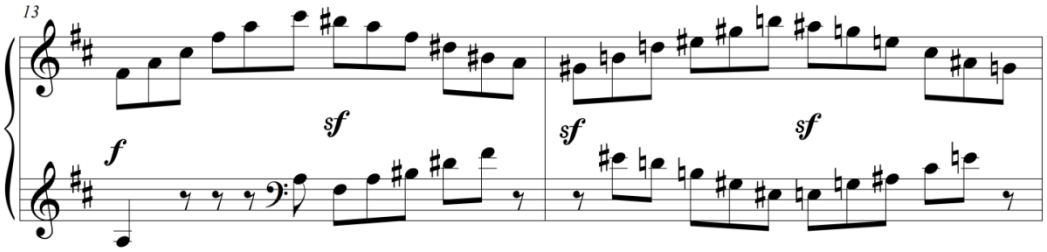
contrapunto libre por movimiento contrario de sesgo cromático, un poco a la manera que Mendelssohn volverá a aprovechar más adelante, en la cuarta variación de las Op. 54.



Ejemplo 777: Mendelssohn, Preludio Op. 35 N° 3[945]

Notemos cómo este descenso plantea asimétricamente los semitonos y las terceras en ambas voces generando una secuencia que, si bien comienza en la dominante y culmina en la tónica Si menor, plantea toda una serie de interrelaciones tonales a toda velocidad que si las detuviésemos obtendríamos toda la serie de acordes implícitos que se van a plantear en la obra. Vamos a considerar a este segmento una especie de refrán que va a anteceder a todas las conclusiones de los sectores tonales de la pieza.

Desde el compás 13 el preludio plantea un canon sobre la figuración arpegiada, en movimiento contrario sobre acordes disminuidos derivados del cromatismo descendente:
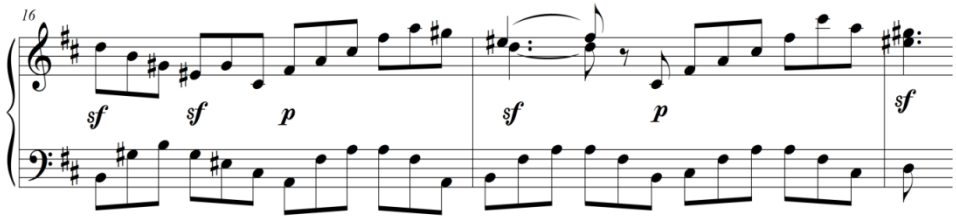


Ejemplo 778: Mendelssohn, Preludio Op. 35 N° 3[946]

Esta secuencia conduce totalmente a la dominante: Fa sostenido menor, y la tonalidad que se plantea en primera inversión en el compás 16, pero como una pseudo melodía acompañada, en una especie de ritmo de cabalgata a toda velocidad, que acá sí recuerda claramente al *scherzo* del Cuarteto mencionado porque conjuga el ascenso inicial motívico
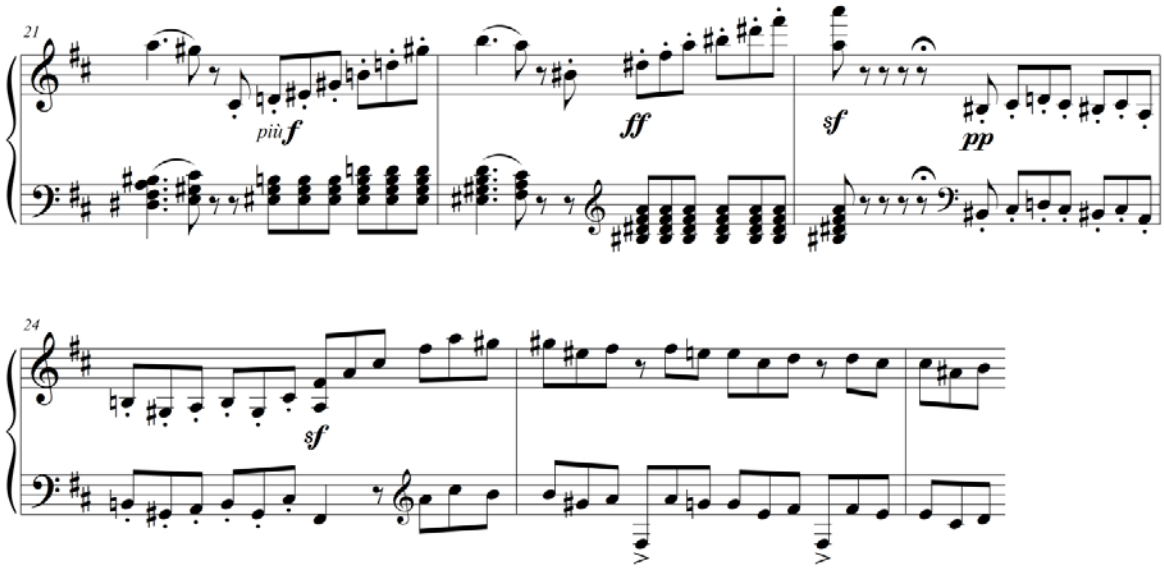
[945]Transcripción en Finale del Autor.
[946]Transcripción en Finale del Autor.

del arpegio con una detención del semitono sobre el grado subdominante, reteniendo esta posición acórdica de Fa sostenido y creando una momentánea idea de melodía acompañada: la misma esencia pero fragmentada, de Romanzas sin palabras como la Op.38 N° 5



Ejemplo 779: Mendelssohn, Preludio Op. 35 N° 3[947]

Bruscamente, la melodía detiene su transcurso, con la aparición de acordes martillados sobre tres grados disminuidos del cuarto ascendido que en el compás 23 alcanzan su máximo punto dinámico –*fortissimo sforzatto*- tras lo cual un silencio de gran expresividad desemboca en el *pianissimo* sobre el mismo grado elaborado al unísono con el refrán que mencionábamos del compás 8. Así resuelve la pieza su primer sector en Fa sostenido menor en posición fundamental en la segunda fracción del compás 24.
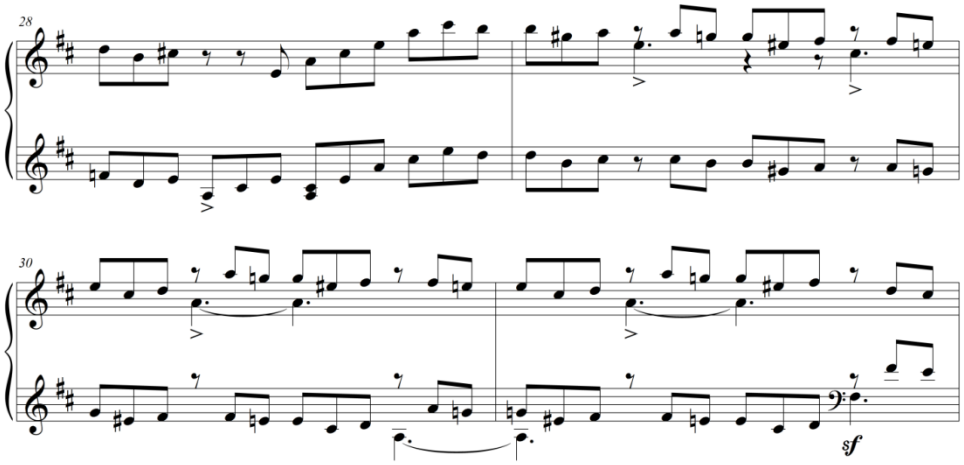


Ejemplo 780: Mendelssohn, Preludio Op. 35 N° 3[948]

[947]Transcripción en Finale del Autor.
[948]Transcripción en Finale del Autor.

El complejo básico plantea entonces las dos tonalidades: la primera expuesta obsesivamente sobre la tónica y la segunda, muy elusiva pero a la vez más dramática en su conclusión.

Se inicia allí un falso proceso de movilidad tonal, porque Mendelssohn trabaja básicamente en Fa sostenido menor, cuya fundamental está presente desde el compás 24 hasta el 33 de forma obsesiva a manera de pedal; los traslados que realiza sobre la ampliación de Fa sostenido a La mayor son una expansión de la misma tonalidad con la fragmentación de la figura de descenso inicial del preludio.
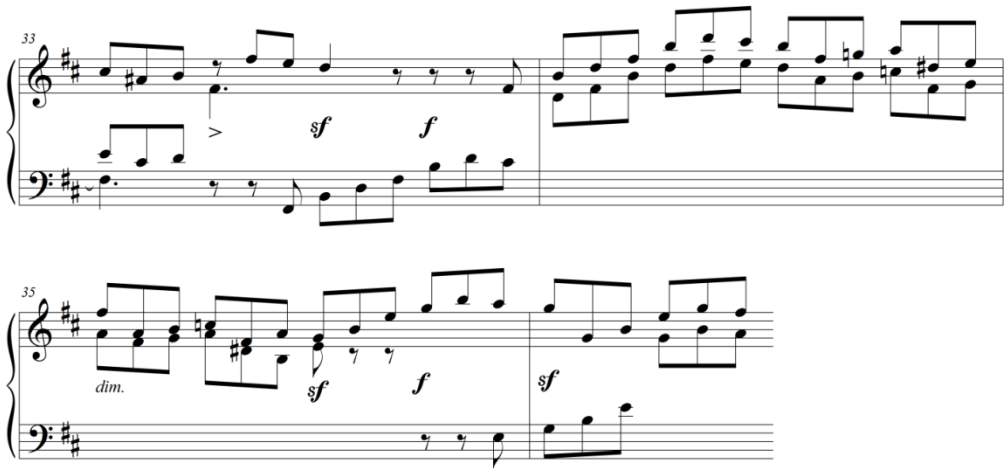
Entre las llamadas de trompa o trompeta imaginaria que realiza con el pulgar de la mano derecha o de la izquierda se desarrollan estos contrapuntos a dos voces que recuerdan a sectores que mezclan el contrapunto más estricto con la textruación romántica de lo fantástico tal como sucede en el Coro N° 5 de *Die erste Walpurguis Nacht* o de desarrollo de la *Obertura La bella Melusina*, proceso de desarrollo muy común en todas las obras orquestales de Mendelssohn, pero que aquí aparece como una interpolación extraña a un preludio, ya que un preludio y una situación de desarrollo no constituían una unión habitual ni en los preludios de Bach ni en los ejemplos chopinianos.



Ejemplo 781: Mendelssohn, Preludio Op. 35 N° 3[949]

[949]Transcripción en Finale del Autor.
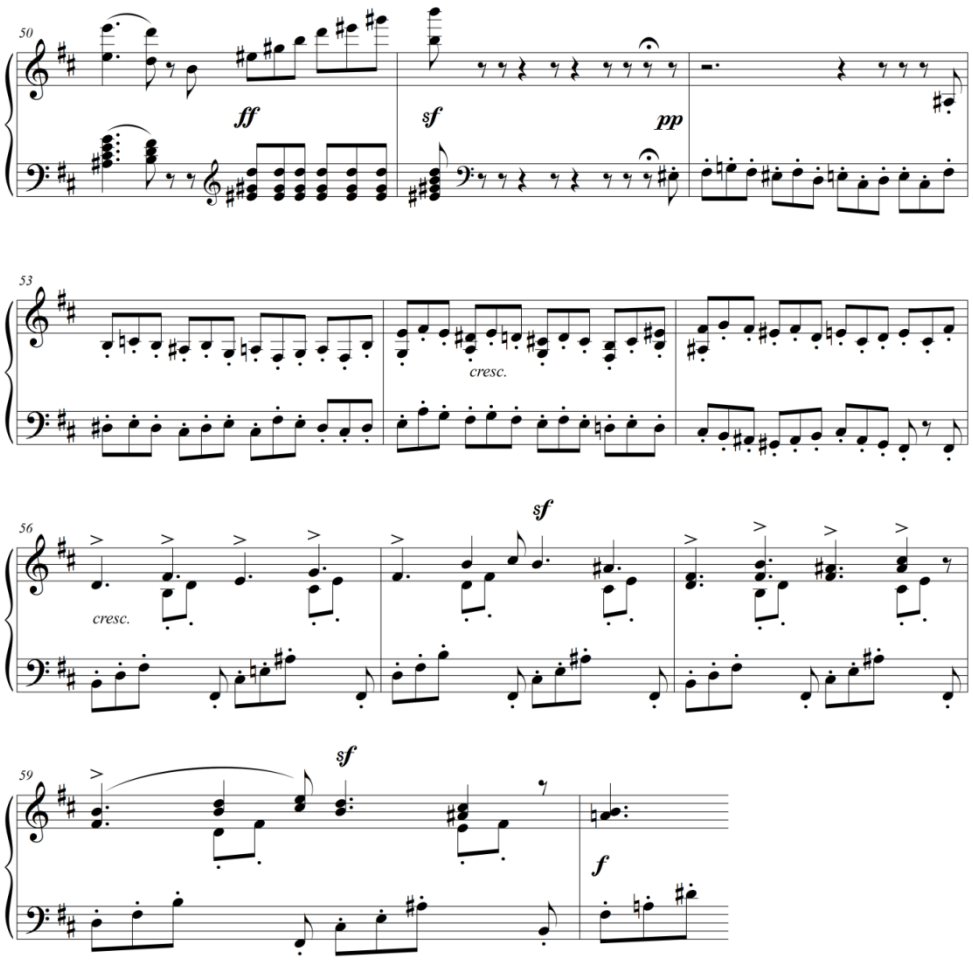
Cuando Mendelssohn plantea, en el compás 33, la tónica nuevamente y parece que tenemos una reexposición canónica del motivo inicial, ésta es solamente una figura que da pie a otra elaboración contrapuntística de la misma, que además nos va llevando por varias tonalidades; es decir, esta movilidad contradice la idea de reexposición, la cual no ocurre.



Ejemplo 782: Mendelssohn, Preludio Op. 35 N° 3[950]

Precisamente, vamos a pasar a una nueva sección de elaboración que nos lleva por Si menor, Mi menor, Do mayor y de éste como napolitano vamos a la ampliación de la figura que llamamos refrán, ahora ampliada a una figura cromática de tres compases y medio que nos conduce a la reaparición de la figura melódica que antes aparecía en Fa sostenido menor en el compás 16 y que ahora lo hace en Si menor, en el compás 44, pero, en lugar de *piano*, sobre matiz *pianissimo*, contrapuesta a este enorme descenso cromático al que nos referíamos como refrán que se presentaba en *fortissimo*, el cual reaparece sobre el grado disminuido, en forma análoga a la del compás 23, en el compás 51, y da pie nuevamente al refrán, que se elabora canónicamente ahora en cuatro compases en lugar de los tres anteriores (los dos previos y uno del compás 8), mostrando cómo esta pieza se va desarrollando a medida que el tiempo pasa a manera de un espiral que se amplía.

[950]Transcripción en Finale del Autor.
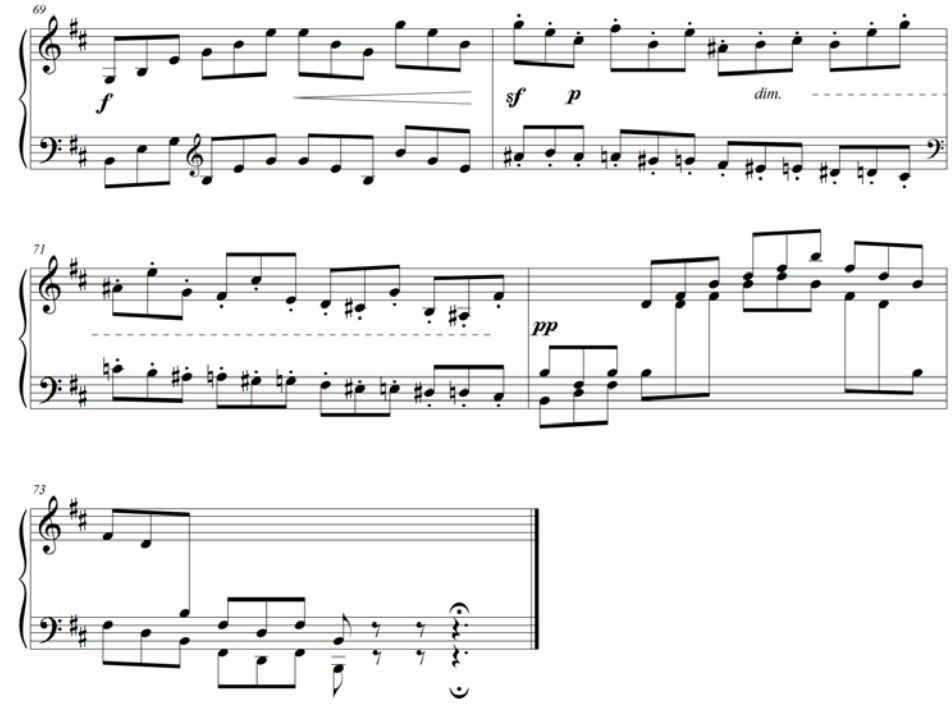


Ejemplo 783: Mendelssohn, Preludio Op. 35 N° 3[951]

Este pequeño canon en miniatura lleva a la tónica finalmente en el compás 56 de forma resolutiva y definitiva. Desde aquí al final, vuelve a expandirse la tónica a manera de espejo de los trece compases iniciales, desde el compás 56 al 73. Pero para nuestra sorpresa, no se reexpone el material temático de la forma en la cual lo oímos al comienzo; el contrario: sobre arpegios de tónica y dominante se establece una nueva melodía como "sacada de la galera", casi de una forma schumanniana en el sentido de la sorpresa que nos produce. Una melodía que casi adquiere la característica de barcarola sobre los arpegios de Si menor que dan por implícita, además del bajo, una reexposición: La insinuación melódia de los commases 33-34 se expande ahora.

[951]Transcripción en Finale del Autor.

La melodía desaparece y quedan los arpegios desnudos cuando, llegando al grado de subdominante, Mendelssohn reexpone el motivo del refrán cromático descendente que cierra la pieza en un descenso que conduce a la última aparición del arpegio de Si menor, ahora al unísono, en los compases 72 y 73



Ejemplo 784: Mendelssohn, Preludio Op. 35 N° 3[952]

Pieza inclasificable desde el punto de vista formal, que une varios de los estilos mendelssohnianos de *scherzo*, de una extraña asociación a la barcarola y a procesos que utiliza en general en composiciones como los cuartetos de cuerda y en los movimientos más complejos de los mismos, el preludio, por sí solo es una obra maestra de una rara calidad. Con la fuga, ésta actúa como el estudio posterior a este *scherzo*; casi un *scherzo* fantástico con un estudio fugado sería la simbología que nosotros encontramos en este preludio y fuga y como tal, el preludio, que más allá de todas sus sutilezas presenta un carácter caprichoso, misterioso, fantástico, se contrapone al capricho furioso de la fuga, de carácter netamente concertístico y brillante, dando un díptico mucho más apropiado para el concierto que la pieza anterior; nuevamente aquí el intérprete debe tener en cuenta los ejemplos extra

[952] Transcripción en Finale del Autor.

pianísticos que Mendelssohn tiene para crear una tradición interpretativa de estas piezas que, en rigor de verdad, no existe.
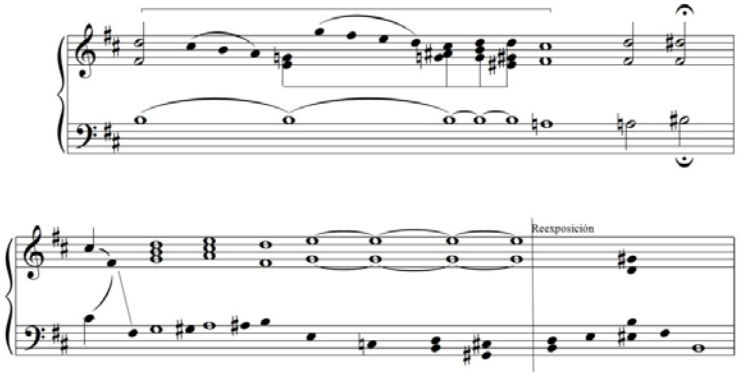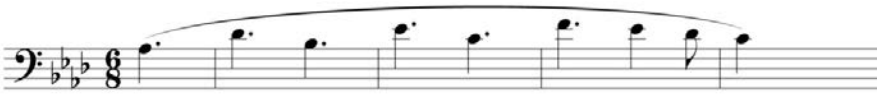


Gráfico 100: Estructura del Op. 35 N° 3 a

A manera de conclusión, comparemos lo que hemos llamado el refrán de el preludio en sus cuatro disposiciones armónicas y veamos la altísima complejidad que alcanza Mendelssohn con dos voces (compases 43 a 47) donde las enseñanzas del Bach más cromático, que Mendelssohn conocía perfectamente a partir de la *Fantasía cromática y fuga* y los *ricercare* de *El arte de la fuga*, se muestran condensados y tratados en una dinámica absolutamente romántica, buscando todas las disonancias posibles, justificadas desde el ámbito contrapuntístico pero que generan una tensión impresionante.

6.4.1.6.- *Preludio y Fuga en La bemol mayor Op. 35 N° 4*
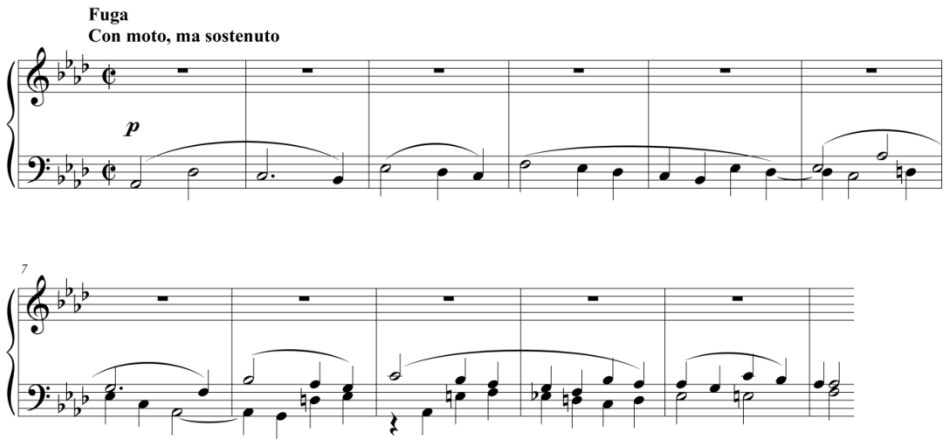
La Fuga en La bemol mayor, de enero de 1835, se relaciona más con Beethoven que con Bach, como ha demostrado Todd con toda claridad; de hecho, la estructura del sujeto nos acerca al sujeto de la fuga de la Sonata para piano Nº 31 Op. 110 de Beethoven (1821), también en La bemol mayor.



Ejemplo 785: Beethoven, Sonata Op. 110- Fuga[953]

[953]Transcripción en Finale del Autor.

Veremos cómo esta relación, real, está asimilada con matices propios. La estructura general de esta op.35 N°4 es la de una doble fuga. La primera sección está trabajada como una fuga de *cantus firmus*, es decir, manejándose con valores largos (prácticamente blancas y negras). Aquí, además de la influencia beethoveniana, debemos hacer notar la presencia del ejemplo bachiano de la Fuga en Mi bemol mayor del segundo tomo de *El clave bien temperado* y también en su interválica, la Fuga Nº 9 en Mi mayor que también se basa, como la de Beethoven, en el movimiento plagal sobre la tónica. Es decir, crítica habitualmente trata de relacionar a Mendelssohn con Bach y más ocasionalmente, con Beethoven, no comprendiendo que el proceso del trabajo sobre la fuga es un proceso gradual que llega a Mendelssohn vía Beethoven y si bien Mendelssohn se relaciona directamente con Bach desde sus estudios con Zelter, la experiencia de Beethoven lo anima a continuar la exploración de la fuga romántica y en esta Fuga en La Bemol, no solamente explora los ejemplos de las tres fugas que hemos mencionado –y probablemente haya más- sino el de su propia Fuga en Mi bemol de 1826 que hemos analizado oportunamente, la cual quedó inconclusa pero dejó su germen de fuga expresiva que notamos en la exposición de esta cuarta fuga de la colección Op. 35.



Ejemplo 786: Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 4[954]

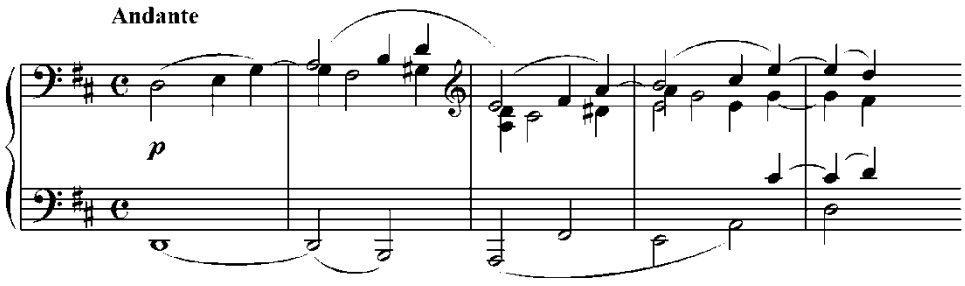
Nos resulta por demás interesante que esta experiencia previa en una fuga con notas largas y movimiento indicado *sostenuto*, adquiera ribetes armónicos y discursivos mucho

[954]Transcripción en Finale del Autor.

más interesantes incluso en la pieza previa. De hecho, la Fuga en Mi bemol mantenía una rítmica menos trabajada, menos envolvente que en este caso, si bien, en lo interválico, se mostraba por momentos más audaz.

La exposición es extensa: nada más ni nada menos que cuarenta y seis compases mantenidos en *tempo* lento, donde Mendelssohn anticipa esos fragmentos corales lentos y expresivos como el coro de *Elías* "Bienaventurado el que persevera hasta el final", en la segunda parte. Es prácticamente un motete, como el que Mendelssohn trabajará en el último año de si vida en el ciclo Op.69, el bellisimo *Nunc dimitis*, basado en la misma interválica.

Ahora bien, a la hora de una búsqueda de interpretación, la idea de traspaso de géneros es perfectamente ejemplificada no sólo por lo coral, sino por lo sinfónico camarístico. En la sinfonía de la Reforma, de fuerte impulso religioso- histórico extramusical, es donde encontramos una llave de cómo Mendelssohn no pensaba estos procedimientos antiguos como tales sino como portadores de un aspecto evocador, y con una tímbrica totalmente determinada. En la orquesta tendremos la imitación del órgano por violas y fagotes, y luego otro foco sonoro en maderas. En el piano los dedos del pianista desde la búsqueda del *touche* deben producir el sentido de color totalmente distinto al de un Bach.
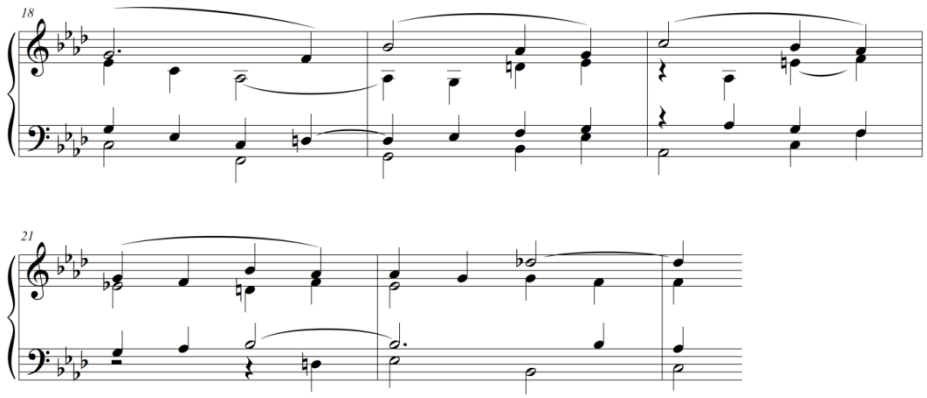


Ejemplo 787: Mendelssohn, Sinfonía de la Reforma Op. 107[955]

Los ejemplos en texturas corales o sinfónicas tienden a un ataque mórbido, lento y profundo, pero de delicada sonoridad, el pianista debe hacer un trabajo de *touche* de lenta

[955]Transcripción en Finale del Autor.

velocidad de ataque y dosificación del peso, aunado a la nitidez necesaria para la diferenciación de voces en lo conductivo, pero también en lo tímbrico:

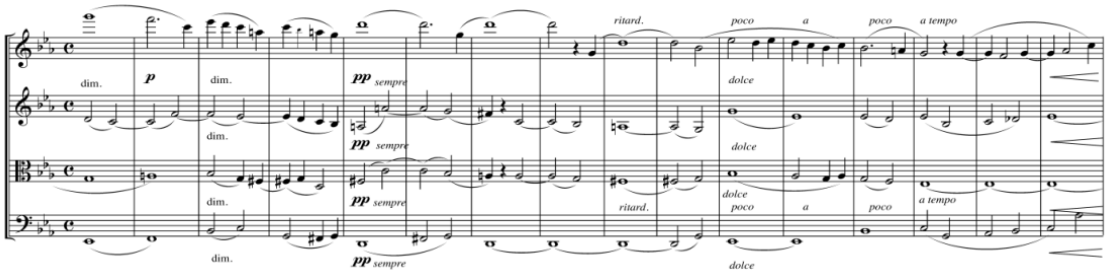
Dentro de esta pureza y este diatonismo del sujeto, Mendelssohn opone un contrasujeto que se caracteriza precisamente por los cromatismos, en saltos primero de quinta y luego de quinta aumentada, dando una compensación más interválica que rítmica: la rítmica entonces se mantiene homogénea mientras las dos interválicas generan un tipo de armonía que en el siguiente ejemplo, notamos en todo su esplendor: una armonía de reinterpretación de la figura del sujeto y de la respuesta que podríamos llamarla armonía *espressiva* y que Schumann tanto ponderó como detalle personal de las piezas mendelssohnianas.



Ejemplo 788: Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 4[956]

Y de la misma manera se explicita que los cuartetos de cuerda de Mendelssohn participan de la misma tendencia en determinados pasajes dominados por las tensiones armónicas surgidas entre las cuerdas: en el piano,donde notamos una cierta falta de indicaciónes dinámicas, las densidades de aglomeración o separación de voces son la llave hacia una correcta visón Mendelssohniana del discurso expresivo, que se acerque a sus evidentes logros en terrenos corales, orquestales, camaristicos u organístico

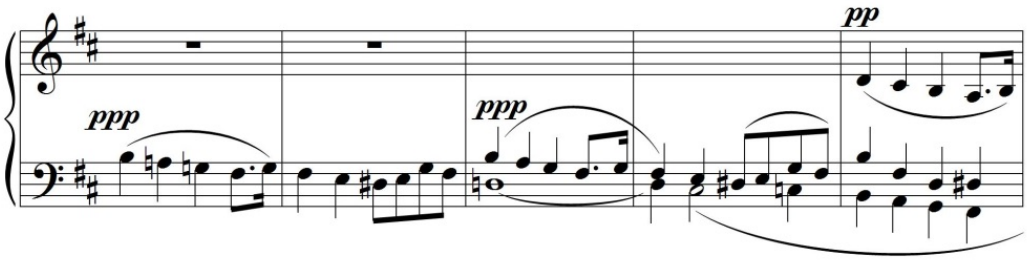
[956]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 789: Mendelssohn, Cuarteto Op. 12- 1° movimiento[957]

Por otra parte, el tipo de discurso de movimiento lento polifónico no se aleja de propuestas schumannianas contemporáneas. Creemos que solamente la presencia de ritmos de las especies en Mendelssohn lo hace aparecer más falsamente tradicional que el intrincado trabajo rítmico de Schumann. Decimos falsamente tradicional contraponiéndolo a la idea de Rattalino, cuando nombra a las fugas "algo clásicas"; en realidad la fuga clásica fue cualquier cosa, menos una fuga lenta en *cantus firmus* como lo demuestran los movimientos fugados de Haydn o Mozart. Éstas se basaban más en ejemplos haendelianos, de fuerte vivacidad rítmica, y no en este pseudo estilo *cantus firmus* que Mendelssohn invoca acá a partir de modelos muy específicos de Bach y de Beethoven.
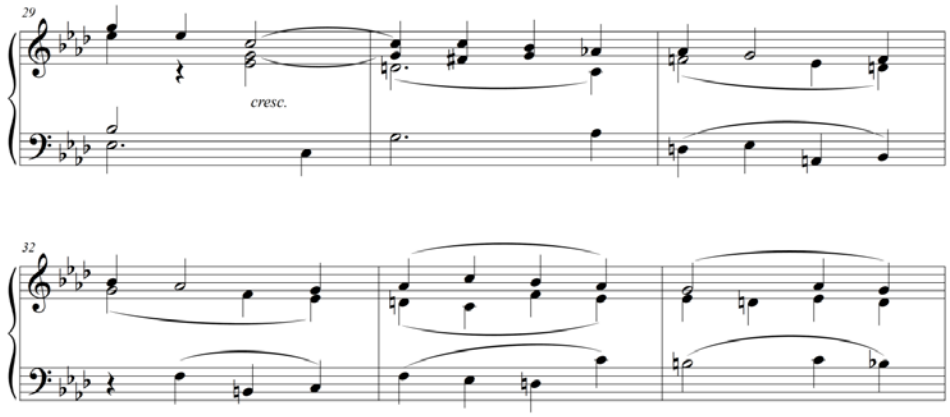
La mezcla tan delicada en balance renovó el estilo fugado de tal manera que, en fugas tranquilas como ésta, resultó modélica para incluso las situaciones teatrales como la que plantea Verdi en *Aída*, para representar al mundo de los sacerdotes. El ejemplo demuestra cómo Mendelssohn fue el puente indispensable para la llegada a una readaptación de la polifonía como topos sacro en un lenguaje finisecular:



Ejemplo 790: Verdi, *Aida* (Coro de sacerdotes, Acto I)[958]
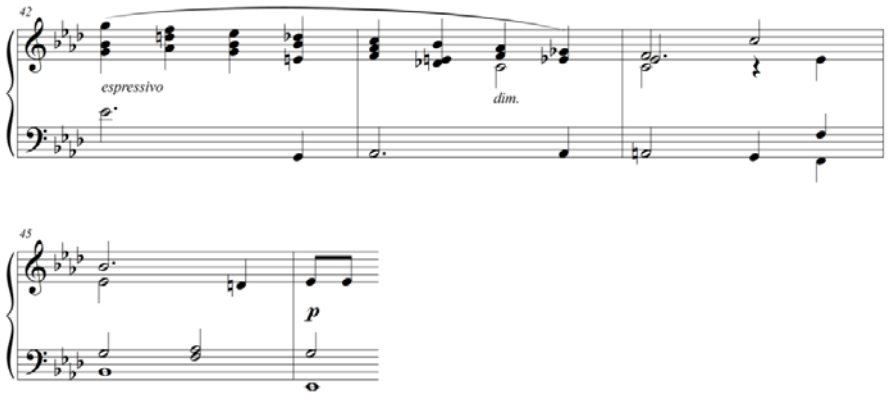
[957]Transcripción en Finale del Autor.
[958]Transcripción en Finale del Autor.

El sector que cierra la exposición, desde el compás 25 al 34 es un fragmento netamente expresivo en el cual podemos ver el trabajo de fuga coral armónica más que una fuga donde se desarrollen elementos derivados de la imitación canónica o rítmicamente mutados; de hecho, las sutilezas que Mendelssohn plantea pertenecen al ámbito armónico y son de una audacia similar a las de la Fuga en Re mayor al generar todo un segmento de honda expresividad en un estilo que deriva de los compases finales de la Fuga en Mi menor Op. 35 Nº 1.



Ejemplo 791: Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 4[959]
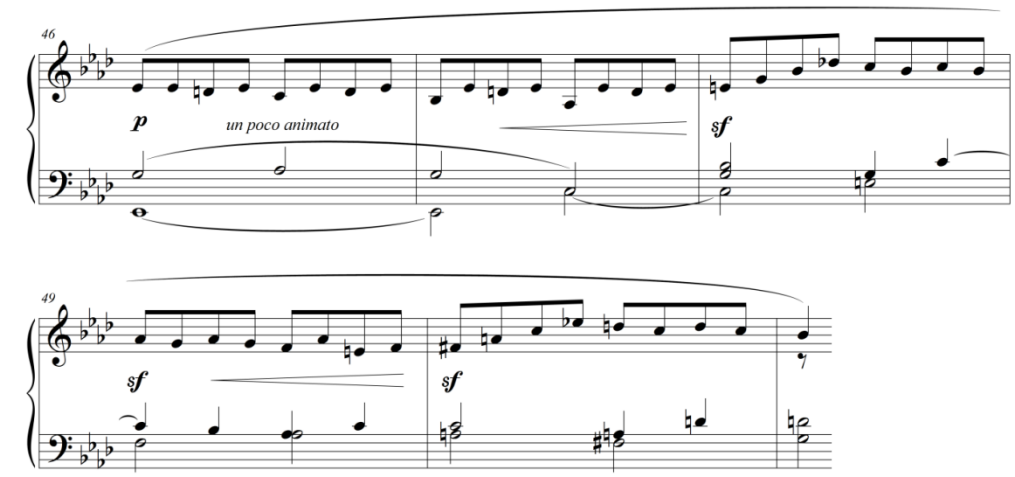
La sección central, que comienza en el compás 46, *un poco piu animato*, sería la sección de segunda fuga.



Ejemplo 792: Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 4[960]

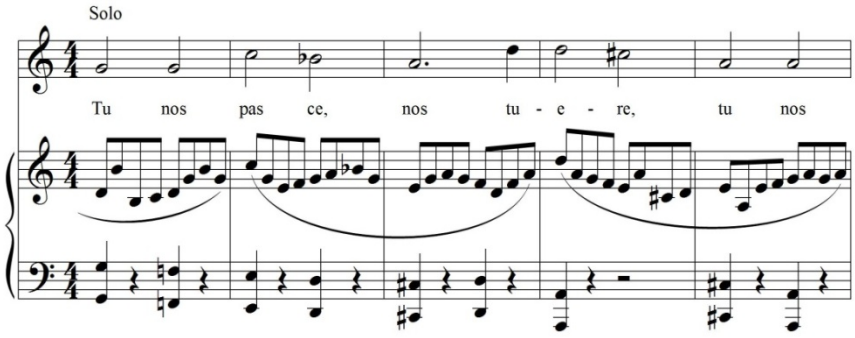
[959]Transcripción en Finale del Autor.
[960]Transcripción en Finale del Autor.

Como toda doble fuga, ésta contrapone una figura de andamiento a la primera sección netamente coral. El nuevo sujeto está modelado sobre la armonía implícita en el sujeto en sí lo cual va a permitir, a partir del compás 97 la aparición de los dos sujetos al mismo tiempo en le técnica clásica de la doble fuga, heredada de Bach y que Mendlessohn muestra en analogía en la Cantat a*Lauda Sion* o el Coro N° 34 del *Elias*:
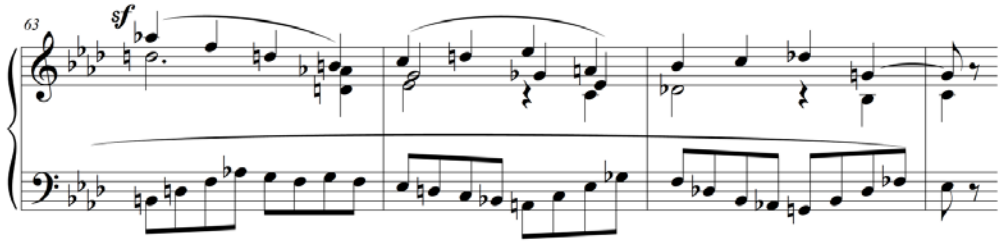


.

Ejemplo 793: Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 4[961]



Ejemplo 794: Mendelssohn, *Lauda Sion*, Cantata Op. 73 (Finale)[962]

[961]Transcripción en Finale del Autor.
[962]Transcripción en Finale del Autor.

Todo este sector central resulta menos interesante que el inicial si no se tiene en cuenta este aspecto tímbrico implícito; el andamiento que toma Mendelssohn por sujeto es de corte más bien liviano en comparación al discurso denso y concentrado de la exposición. No obstante, lo utiliza casi como un envoltorio para seguir desarrollando una serie de figuras contrapuntísticas en valores largos que van explayando armonías derivadas del discurso previo. Por ejemplo el *motto* armónico del Op. 35, el descenso cromático con acordes disminuidos:



Ejemplo 795: Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 4[963]

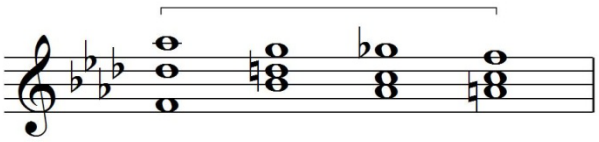
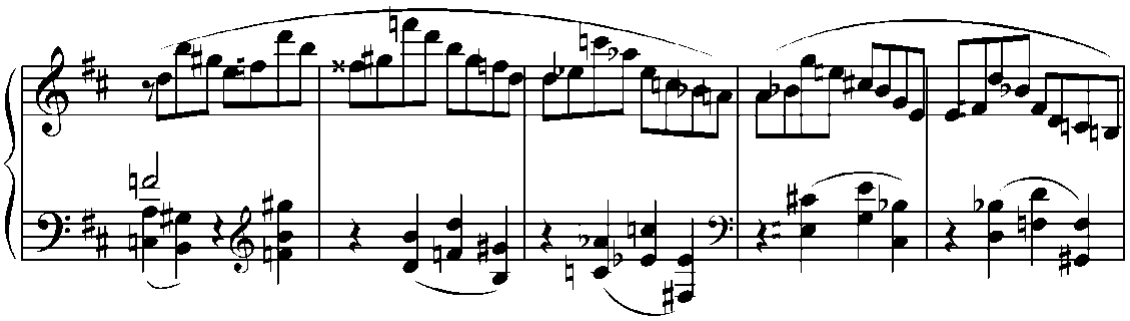


Gráfico 101: Movimiento armónico

Este sentido de armonía moderna trabajada desde un contrapunto es de una considerable influencia en la manera de tramitar la relación compleja entre género y lenguaje propio, y podemos encontrar a Mendelssohn como el primer compositor en la Fuga, en resolverlo totalmente, dentro del Romanticismo. Así su influencia fue decisiva en los más importantes compositores posteriores que abarcan a Tchaikovsky, Verdi o Franck.
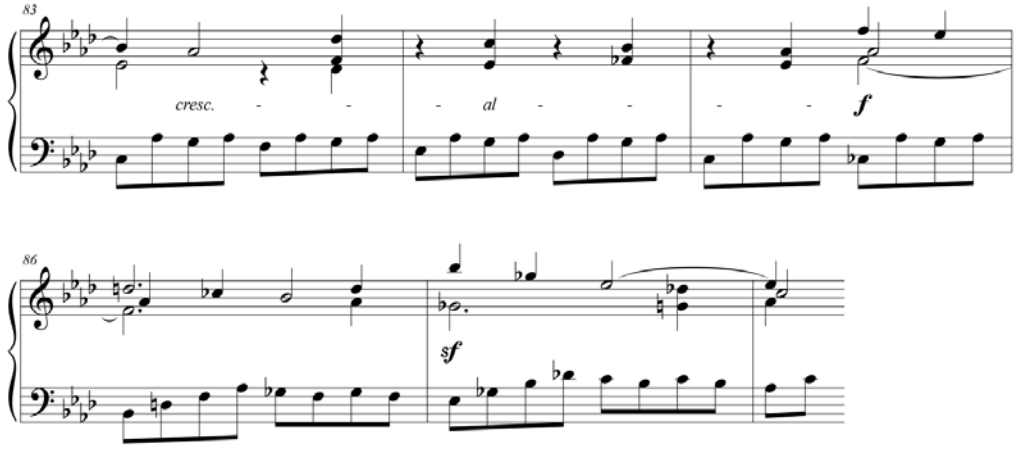
[963]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 796: Franck, Preludio Coral y Fuga (1886)[964]

En Mendelssohn, además, estos dibujos actúan como una aceleración de la fuga, marcada por el propio Mendelssohn con la indicación *un poco piu animato*; en ese sentido, continúa la tendencia iniciada en la Fuga Op. 35 Nº 1 y que mantiene en la Obertura del Oratorio *Paulus*¸ la Obertura de *Elías*, o la Sonatapara órgano Nº 3 en La mayor.
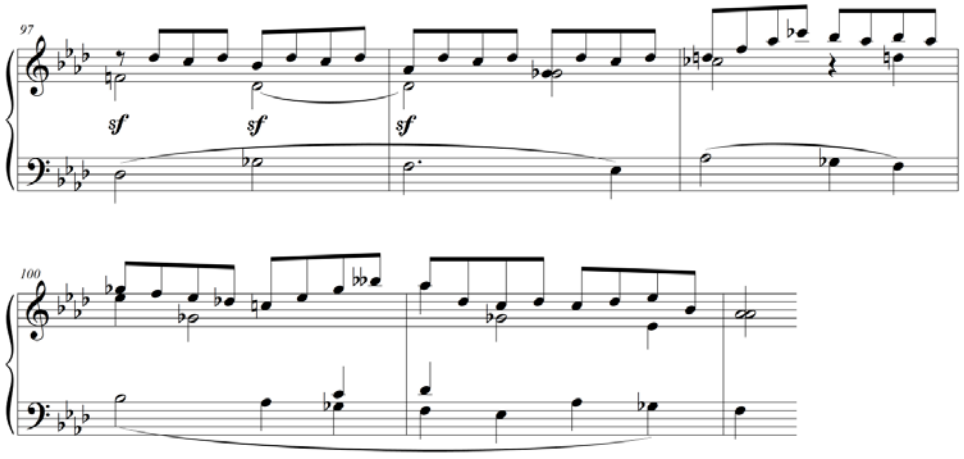
Cuando los dos sujetos se juntan, paulatinamente comienza la detención del discurso, que ocurre desde el cuarto grado de la tonalidad, Re bemol mayor,con una imitación a contratiempo del sujeto



Ejemplo 797: Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 4[965]

[964] Transcripción en Finale del Autor.
[965]Transcripción en Finale del Autor.

Se ratifica desde en la mano izquierda, mientras la derecha una y otra vez juega con el elemento cíclico de unión del Op.35:



Ejemplo 798: Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 4[966]

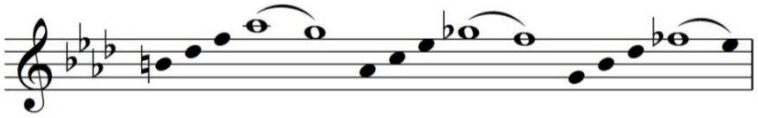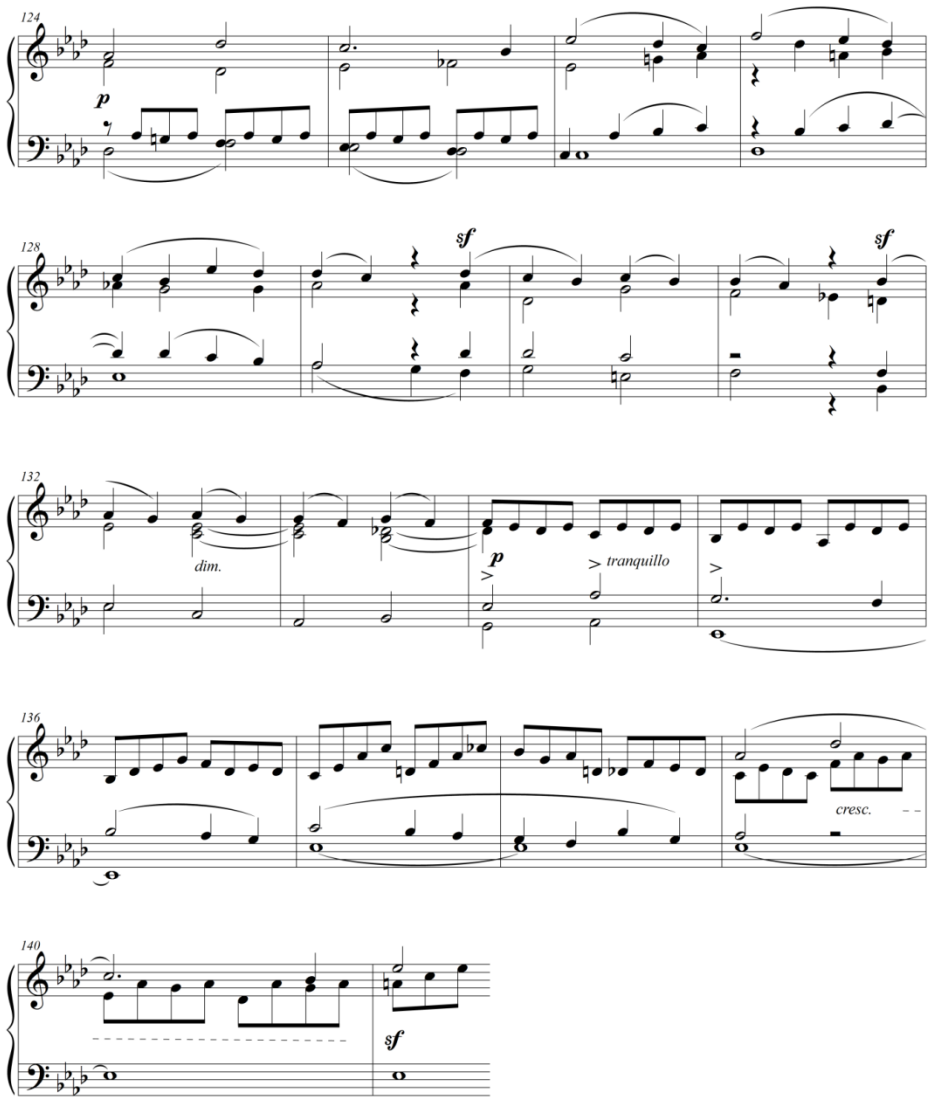


Gráfico 102: Elemento de unión

Luego de un diminuendo alcanza la tónica con detención en el tempo.: *tranquillo* del compás 134, donde el sujeto inicial aparece junto con el segundo sujeto sobre el pedal de dominante.
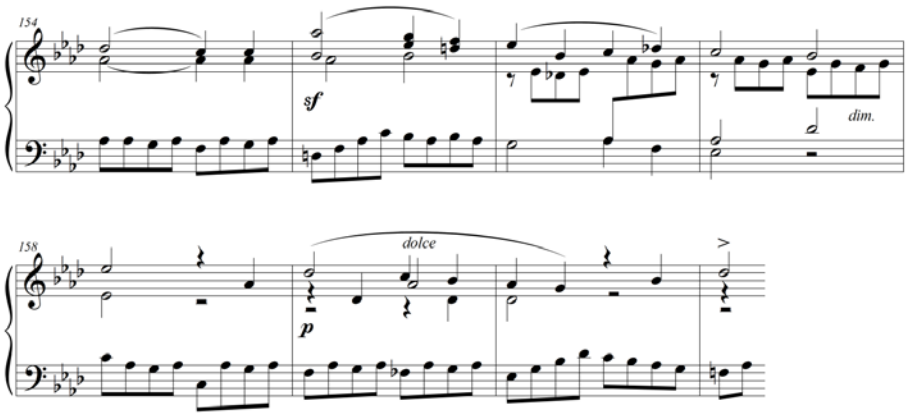
[966]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 799: Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 4[967]
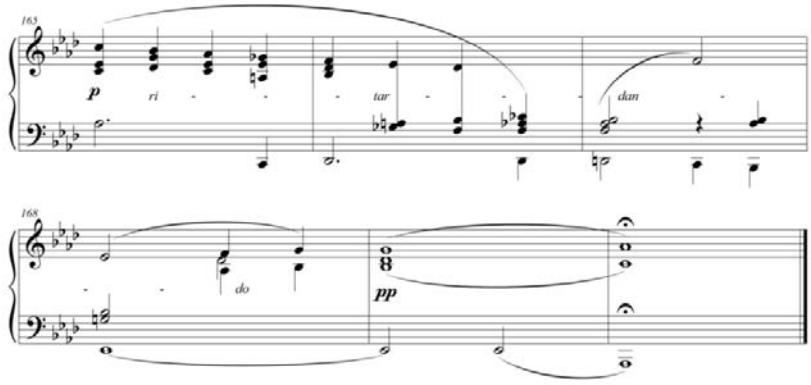
De allí en adelante, el desarrollo netamente expresivo recuerda inclusive la conclusión de la Obertura *La bella Melusina* en cuanto al desarrollo armónico y la quietud que ahora llevan adelante tanto notas largas como corcheas y una nueva idea melódica a la manera de las Romanzas, que surge de derivación y analogía de material temático precedente:

[967]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 800: Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 4[968]
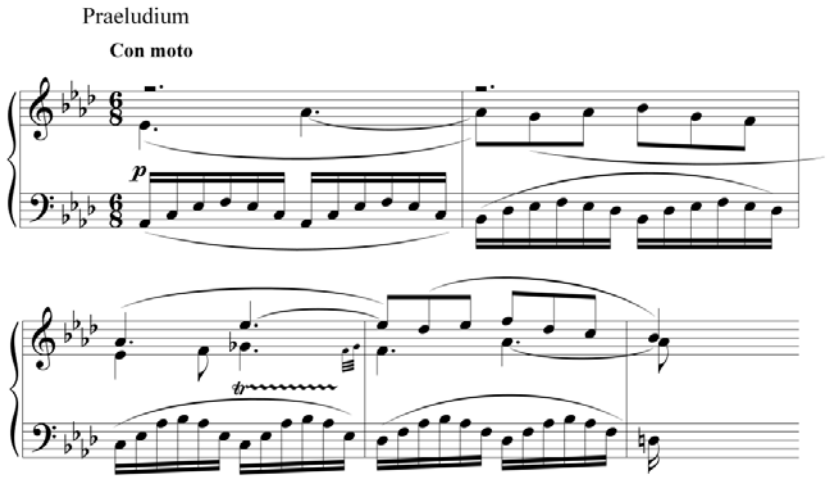
Más allá de que Mendelssohn la palabra *ritardando* solamente la coloca en los últimos compases de la pieza, en una armonización expresiva de la escala de La bemol mayor descendente, con muchas dominantes secundarias y detenciones de retardo, el *tranquillo* ya indica una baja de velocidad; generalmente era la forma mendelssohniana de colocar un *tempo* más lento, ejemplo de lo cual es el famoso segundo tema del Concierto para violín en Mi menor; Mendelssohn coloca *tranquillo* no como una idea de carácter sino casi siempre de *tempo* y, como dice Rosen, "el *dimuniendo* largo previo también indicaba una especie de pequeño *ritardando*". Éste evidentemente es gradual y no termina sino al final de la fuga, que queda así coronada con un efecto de lejanía y de recogimiento muy particular, uniéndose expresivamente a lo planteado en la Fuga Nº 2.



Ejemplo 801: Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 4[969]

[968]Transcripción en Finale del Autor.
[969]Transcripcion en Finale del Autor.

El Preludio, también agregado en 1836, es una realización contrapuntística elaborada a partir de la Romanza sin palabras Op. 38 Nº 6, aún no publicada, pero ya compuesta en el álbum para su novia Cecile Jeaneraud y que se convertiría en el famoso *duetto* de las Romanzas sin palabras. Misma tonalidad, mismo ritmo en 6/8 y mismo andamiento de barcarola para las semicorcheas que acompañan a un dúo contrapuntístico que se inicia como estrictamente canónico para juntarse luego en expresivas terceras. Se plantea en dos tonalidades, a manera casi de una fuga con doble sujeto: en La bemol y luego en Mi bemol mayor.
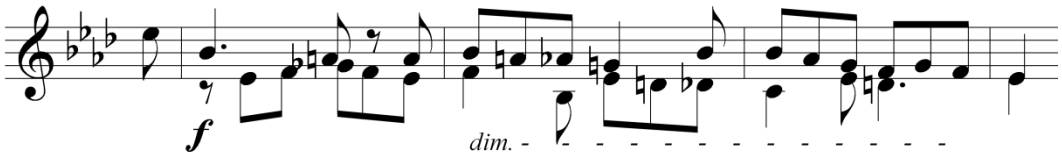


Ejemplo 802: Mendelssohn, Preludio Op. 35 N° 4[970]

Este Preludio - dúo expande las notas iniciales del sujeto de la fuga, y la oposición diatonismo-cromatismo que está presente en el sujeto y contrasujeto de la fuga se presenta en los dos sectores expositivos de la primera sección del preludio: la de La bemol, netamente diatónica, y la de Mi bemol, mucho más cromática y descendente.

Es interesante notar cómo el sector previo a la conclusión sobre Mi bemol mayor del sector A está detenido en el cuarto grado y desde allí desarrolla un movimiento cromático descendente, que también trabaja canónicamente a partir del compás 16, en movimientos contrarios; este momento, francamente delicioso, recuerda nuevamente a la suavidad presente en los momentos tranquilos de la Obertura *La bella Melusina*.

[970]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 803: Mendessohn, Preludio Op. 35 N° 4[971]

Y este juego esconde en sí la *schemata* fundamental de unión cíclica del Op.35: el descenso cromático abarcando una tercera:
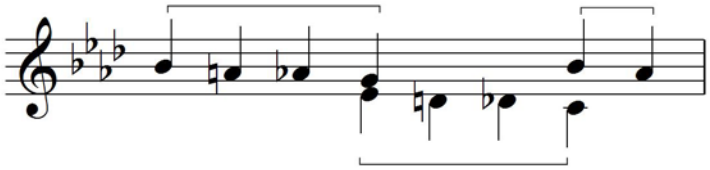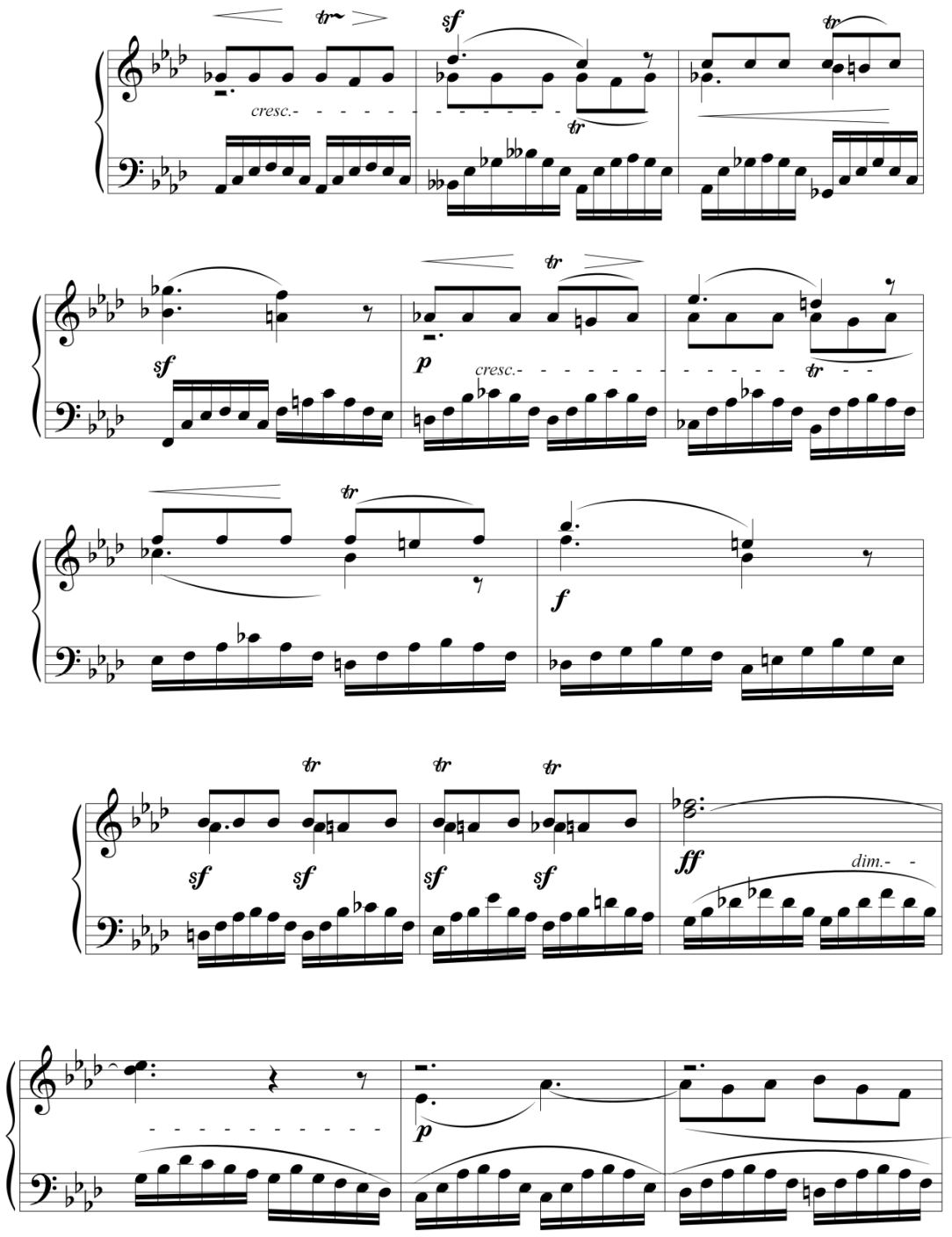


Gráfico 103: Schemata de unión cíclica del Op. 35

La sección B presenta una expansión de este esquema tonal que redunda en armonías tornasoladas por texturas de bellísima sonoridad.

La ciencia contrapuntistica no hace más que iluminar las posibilidades de la atmósfera que esta movilidad "acuática" que encontramos en este *duetto*; sobre todo los trinos, que parecen tomados de una órbita de composición chopiniana, exageran la séptima del acorde planteada por Mendelssohn a partir del compás 22 y que se repite en el compás 26, donde se da una intensificación del proceso armónico sobre el sexto grado que conduce a la reexposición a través del acorde de séptima en *fortissimo*, un poco a la manera de la *Barcarola veneciana* Op. 30 Nº 6.

[971]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 804: Mendessohn, Preludio Op. 35 N° 4[972]
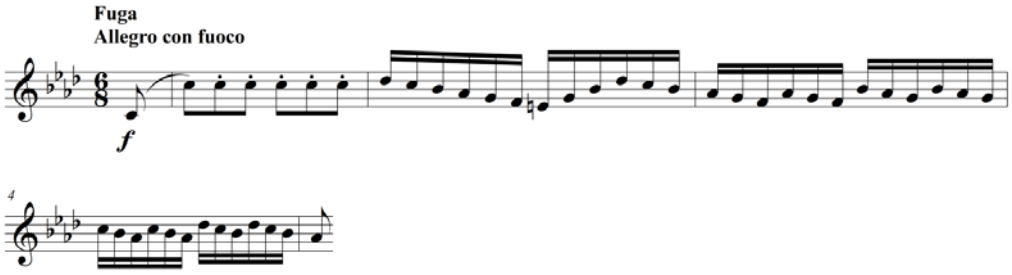
[972] Transcripción en Finale del Autor.

La reexposición es normal, a la cual Mendelssohn agrega una *coda* que destaca nuevamente el intercambio modal presente durante todo el Preludio, en valores lentos.

6.4.1.7- *Preludio y Fuga en Fa menor Op. 35 N° 5*

La Fuga fue compuesta en diciembre de 1834 y dedicada al año siguiente a Clara Wieck, al conocerla. Para la dedicatoria, Mendelssohn elaboró una segunda versión que destacó más los aspectos brillantes de este *allegro con fuoco* en 6/8.
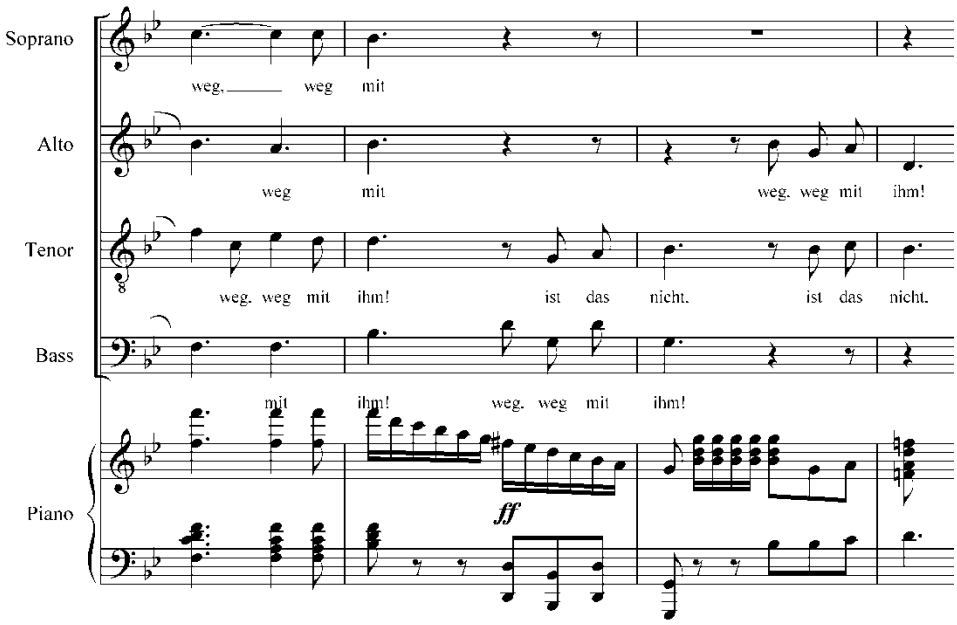
El sujeto es comparado por Mértrier a una mezcla de *giga* y *scherzo*. Personalmente creemos que se trata de un *scherzo* de orden sinfónico que incluso excede los límites del piano. Este sujeto se presenta con una estructura de nota repetida sobre la quinta de la escala de Fa menor a la que contrapone la escala descendente sobre el dominante y luego el ascenso en una figuración de la tercera por grados conjuntos que va desde La bemol, sube diatónicamente hasta Re bemol y desciende bruscamente de regreso al La.



Ejemplo 805: Mendessohn, Fuga Op. 35 N° 5[973]
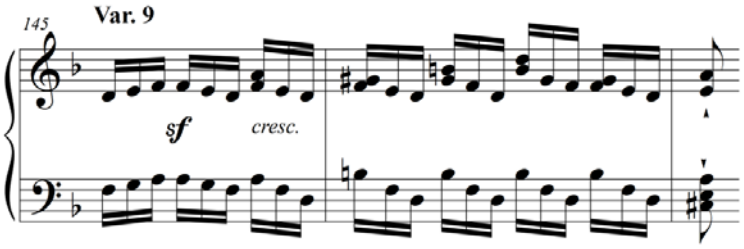
Esta disposición de elementos por un lado la asociamos con el tipo de figuración que acompaña al coro de *Paulus* –nos referimos siempre a *Paulus* como la obra contemporánea fundamental que Mendelssohn está comenzando a componer en este período-; el coro en cuestión –uno de los más violentos de la obra- se encuentra en la segunda parte, en el número 29 (en momentos en que persiguen a Paulus diciendo: "¿No fue él el que destruyó a Jerusalén?") y está escrito en la tonalidad de Sol menor con indicación *allegro molto* en 6/8.

[973] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 806: Mendelssohn, *Paulus*- Coro (N° 29)[974]

También la movilidad en semicorcheas casi clavecinística prepara a la figuración de las Variaciones 8 y 9 de las *Variaciones serias*. Comparemos el compás 3 y 4 con el inicio de esas variaciones y se vuelve a relacionar esta obra con la obra maestra posterior, donde el elemento contrapuntístico está imbricado a la variación.
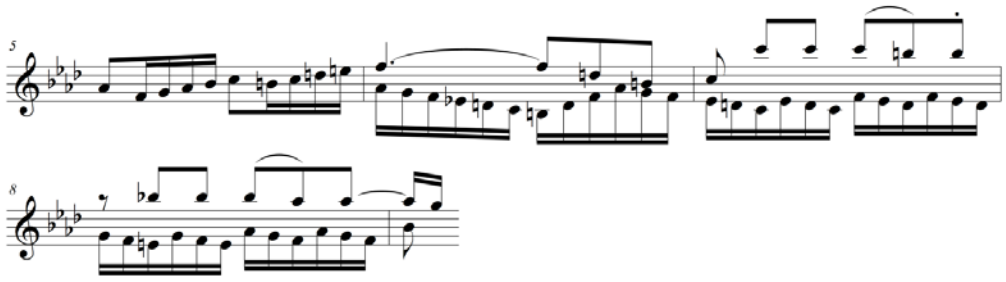


Ejemplo 807: Mendelssohn, Variaciones serias[975]

Rítmicamente, el sujeto de esta fuga se relaciona con el Preludio Nº 5 de *El clave bien temperado*, segundo tomo, y la Fuga Nº 15 del primer tomo de dicha obra, en cuanto a derivaciones de, probablemente, la *giga*, sobre todo por la figuración de corchea-cuatro semicorcheas, que Mendelssohn toma de acá.
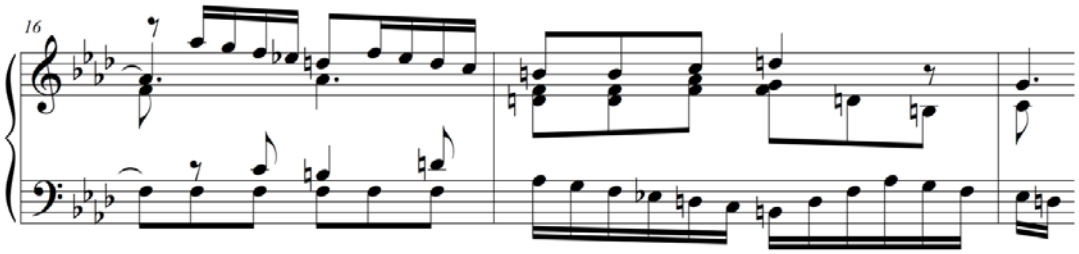
[974] Transcripción en Finale del Autor.
[975] Transcripción en Finale del Autor.

La estructura sinfónica de este *scherzo fugato* surge de la contraposición de las figuras en semicorcheas con un contrasujeto directamente derivado de la cabeza del sujeto pero trabajado con un cromatismo descendente que se contrapone a las figuras de semicorcheas que ascienden de a grupos de a tres notas.



Ejemplo 808: Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 5[976]

El material que además presenta esta exposición es el del nexo melódico; éste será el que va a permitir movimientos contrarios y directos netamente cortantes, presentes ya en el compás 5 y reelaborados contrapuntísticamente por imitación en el análogo compás 15.



Ejemplo 809: Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 5[977]
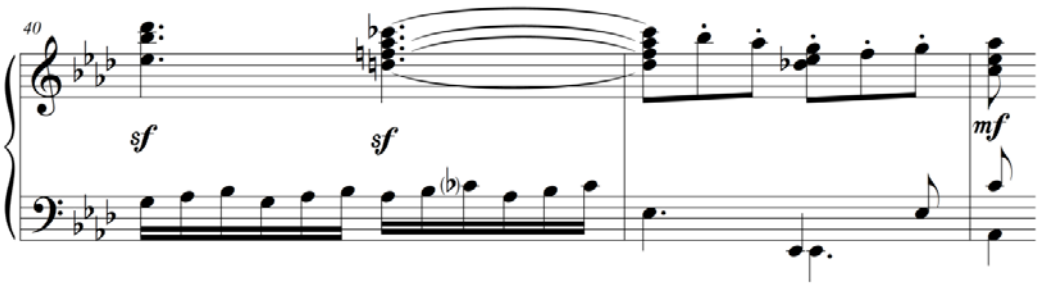
Sobre esta figura de nexo melódico Mendelssohn elaborará y trabajará una serie de figuras de unión pero también de *divertimento* de la fuga con bastante más insistencia que los propios motivos del sujeto.

Esta exposición alcanza los cuarenta y dos compases, una proporción similar a la de la Fuga en La bemol aunque naturalmente, por la velocidad de esta vigorosa pieza, pasan mucho más rápido. Notemos cómo Mendelssohn también presenta el rasgo de la síncopa en

[976]Transcripción en Finale del Autor.
[977]Transcripción en Finale del Autor.
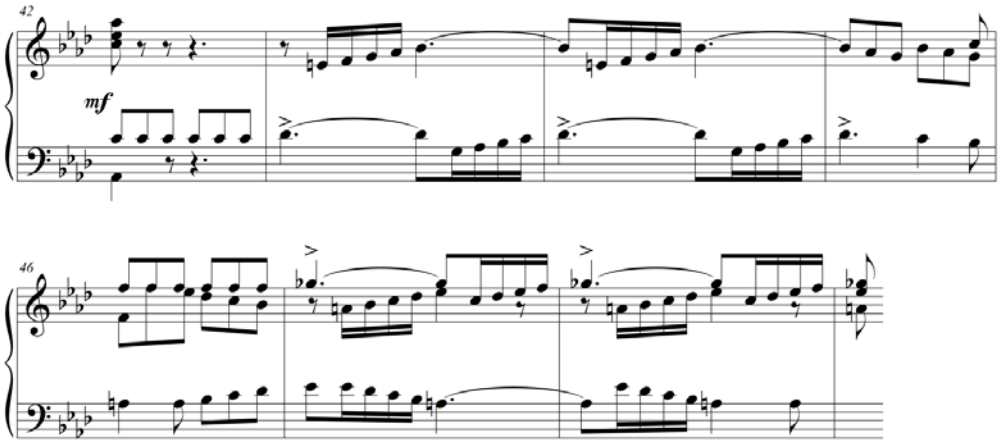
todo este material, el cual aparece en el propio nexo melódico, cuando se superpone al sujeto en el compás 6.

La llegada a La bemol mayor culmina la exposición de proporciones sinfónicas en su extensión:



Ejemplo 810: Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 5[978]

De la misma manera, el primer *divertimento* empieza a trabajar casi como un desarrollo un *fugato* sobre el elemento de cuatro notas ascendentes que indicábamos en el nexo melódico. Este sector de *divertimenti* basados en la fragmentación del nexo melódico presenta una intención disonante de una aspereza que encontramos mas efatizada que nunca momentos de estos preludios y fugas y que como vimos desde el tritono constituyen un elemento más de unión del ciclo:



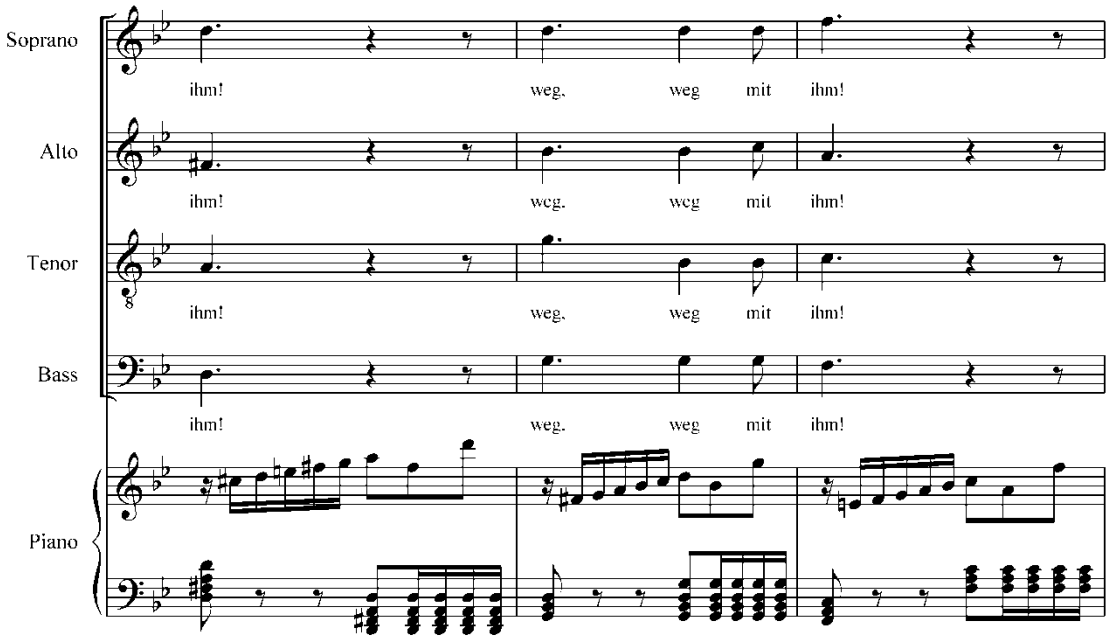
Ejemplo 811: Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 5[979]

[978]Transcripción en Finale del Autor.
[979]Transcripción en Finale del Autor.
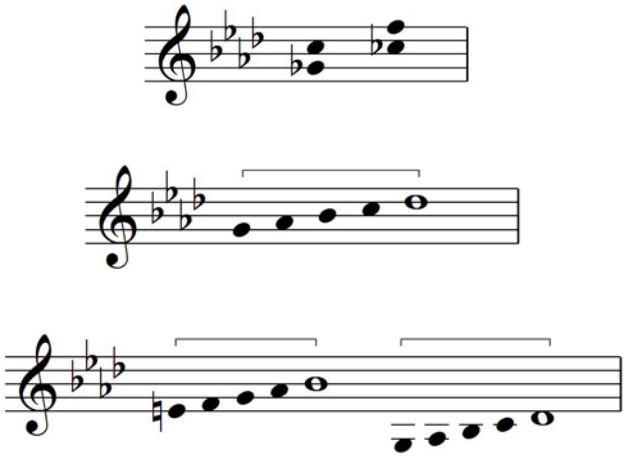


Gráfico 104: Unidad estructural

De nuevo la cercanía con el trabajo de fragmentación contrapuntístistica del coro aludido del *Paulus* es reveladora:



Ejemplo 812: Mendelssohn, *Paulus* Op. 36 – Coro (N° 29)[980]

[980]Transcripción en Finale del Autor.

Éste aparece trabajado por imitación y expandiendo el acorde disminuido que, en los compases análogos (47 y 51) se enriquecen con el movimiento contrario del mismo, combinados en directo y contrario dando un nuevo vigor a la obra.
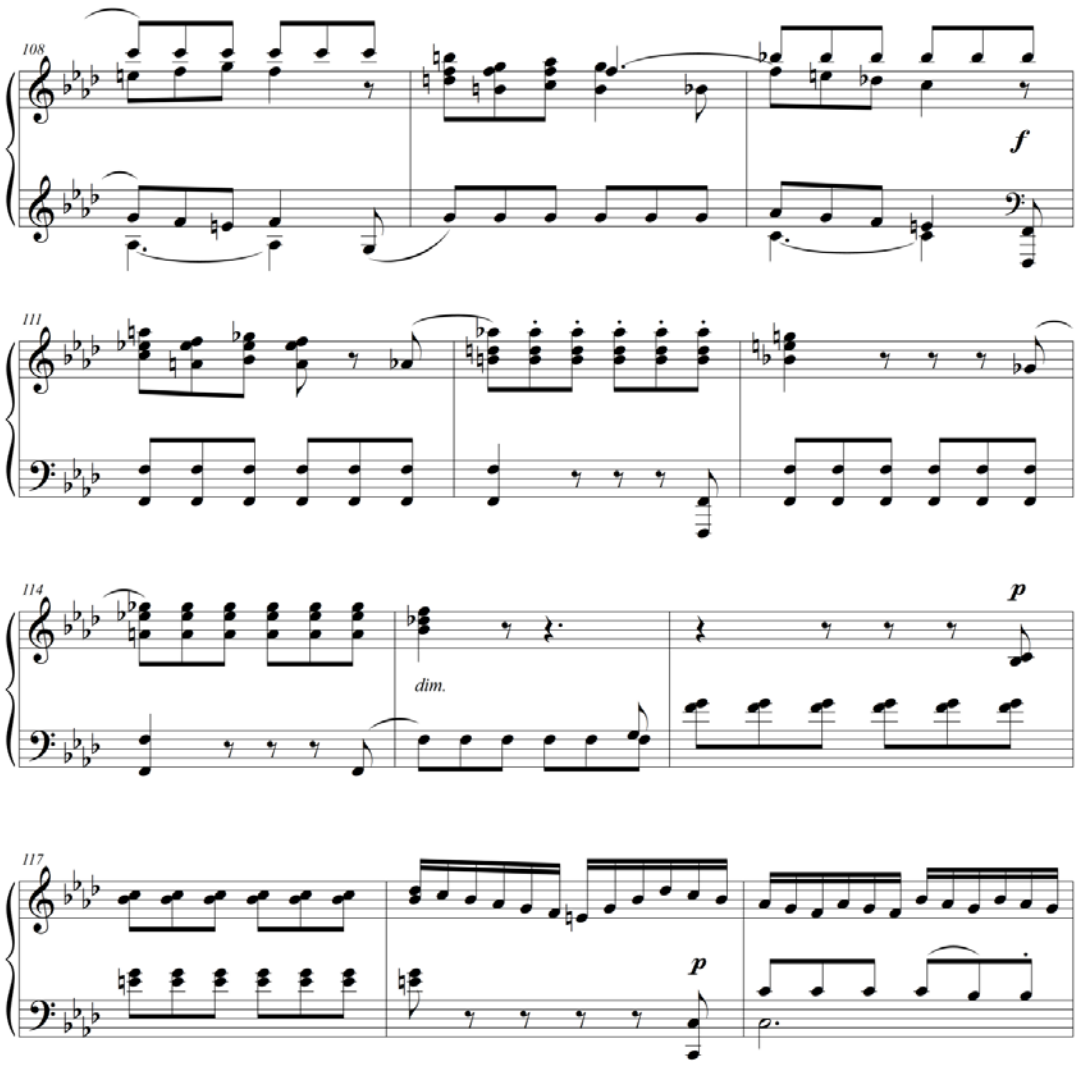
El sujeto recién vuelve a aparecer en el compás 58, en Do menor, sobre pedal.

A medida que la fuga avanza, notaremos la presencia de elementos más sonatísticos que de fuga en cuanto al trabajo de los *divertimenti*. Por ejemplo, en el compás 42, cuando comienza la primera sección importante de *divertimenti* luego de la exposición, la culminación es en La bemol mayor, pero la entrada directa a Fa menor a partir de la nota Do nos recuerda procesos similares en sonatas de Mendelssohn, donde no hay modulación sino que por nota común se comienza directamente en una tonalidad.

Lo mismo sucede en la reinterpretación armónica de la respuesta, en el compás 62, donde la misma se presenta en el centro y alrededor el material es absolutamente modulante, en una brusca inflexión a Sol menor que termina en La bemol mayor en una serie de trabajo de cuarta especie en las notas extremas y está matizado *pianissimo*, casi en una atmósfera fantástica propia del fugato del *Saltarello* de la Sinfonía Italiana.

Este sector se encamina hacia una nueva sección de *divertimenti* en la conclusión cadencial de Do menor, en el compás 86, donde no es planteado otra vez el sujeto sino una nueva reelaboración del elemento de nexo melódico, en carácter de desarrollo de sonata más que de fuga, volvemos a insistir, el cual está ampliado a un gran *fugato* en el compás 98, a partir de la tonalidad de Si bemol menor, sobre la primera sección del sujeto con un nuevo contrasujeto cromático que le da un tono inusitado al mismo.

Más sorprendente aún es el trabajo de disección del sujeto que Mendelssohn inicia en el compás 108:



Ejemplo 813: Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 5[981]

Va trabajando los acordes cromáticos que derivan de esta nueva aparición que hemos mencionado y sobreponiendo la nota repetida –o sea, la cabeza del sujeto- en diversas disposiciones que dan un carácter percusivo que domina durante todo este fragmento, hasta el compás 118, donde se alcanza la dominante de la tónica. Lo más sorprendente es cómo Mendelssohn va trabajando las máximas disonancias posibles: la cuarta aumentada, el acorde disminuido, y llega a un trabajo de la segunda pura en el compás 116, por supuesto asociado a la armonía de segundo grado, pero por varios momentos indecisa, en un

[981]Transcripción en Finale del Autor.
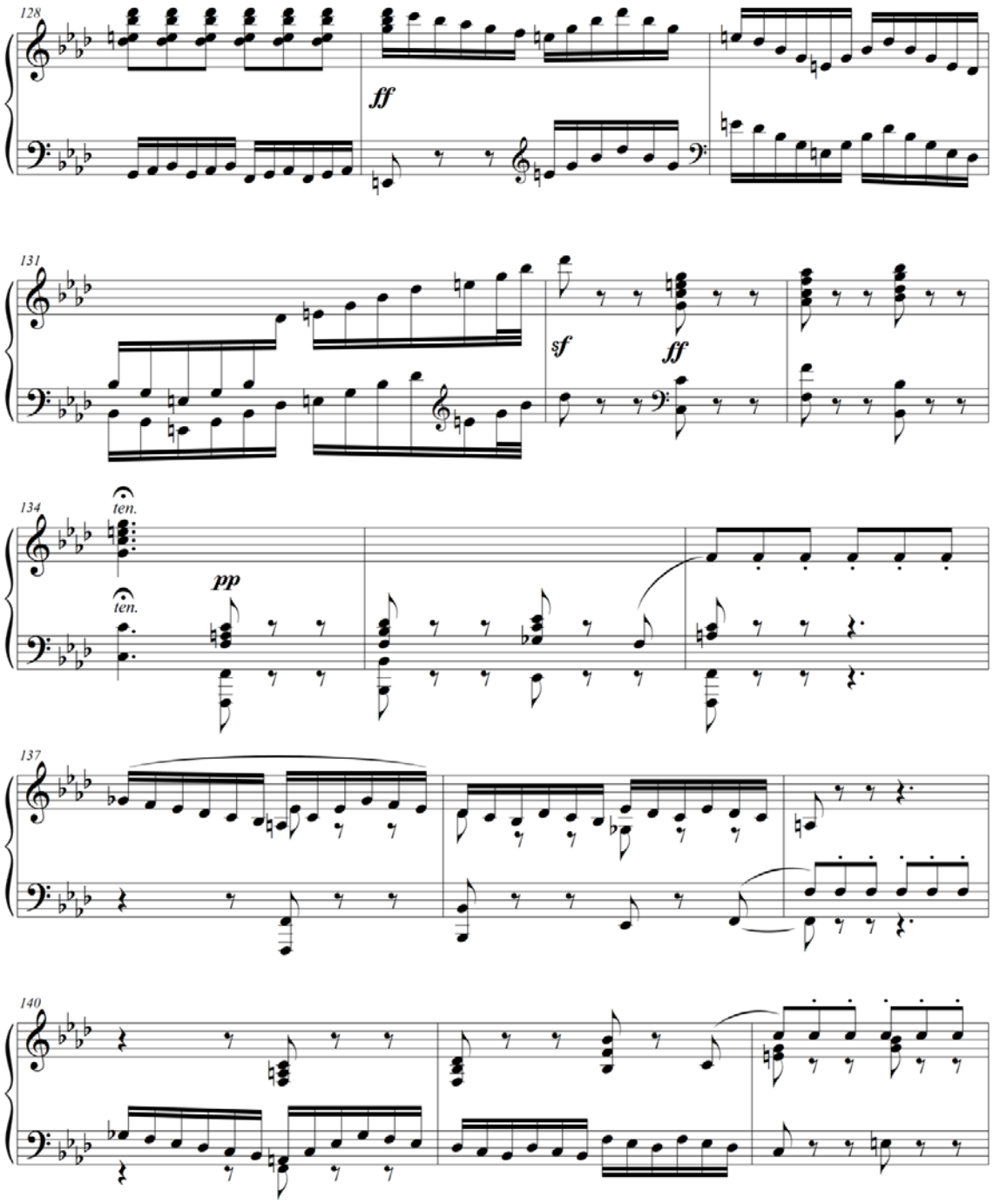
diminuendo que contrasta el carácter feroz que alcanza todo este episodio en los compases 110 y 111 con un estilo totalmente fantástico que retrotrae a la idea que había planteado en el compás 67. Otra vez, un trabajo simétrico de la obra que plantea una fuga como *scherzo* fantástico y por ende, como una pieza característica para piano.

También está rematado por la misma figura que terminaba la primera figura de *divertimenti*, o sea, como una especie de sección *codal*, hecho que observábamos en la Fuga en Si menor.

Cuando alcanza la dominante, la expande de esta forma, pero culmina en una expansión virtuosística del acorde disminuido a manera de *toccata*, hecho que ocurre en el final de las *Variaciones serias* sobre el mismo acorde disminuido, y la aparición en *fortissimo* de un coral sugerido por cuatro acordes

A manera de Coral pero separados por silencios, sobre la dominante de Fa mayor y luego sobre la dominante de Si bemol menor, la primera vez en *fortissimo* y la segunda vez en *pianissimo*.

Estos, están rematados por un gran calderón que inicia el último fragmento de la fuga, que se basará en la presentación plagal del sujeto, desde Si bemol menor hacia Fa Mayor, manteniendo por muchos compases el carácter *pianissimo*, superponiendo la idea de los cuatro acordes corales a todo el entramado del sujeto, el cual se encamina hacia la explosiva aparición en movimiento contrario del mismo en el compás 158 y luego a la superposición del movimiento directo del coral, en notas marcadas con acento, desde el compás 161 hasta el final, incorporado a la figura de la sección final del sujeto por movimiento directo con su propio contrasujeto cromático, que alcanzan la dominante y terminan en dos secos acordes.
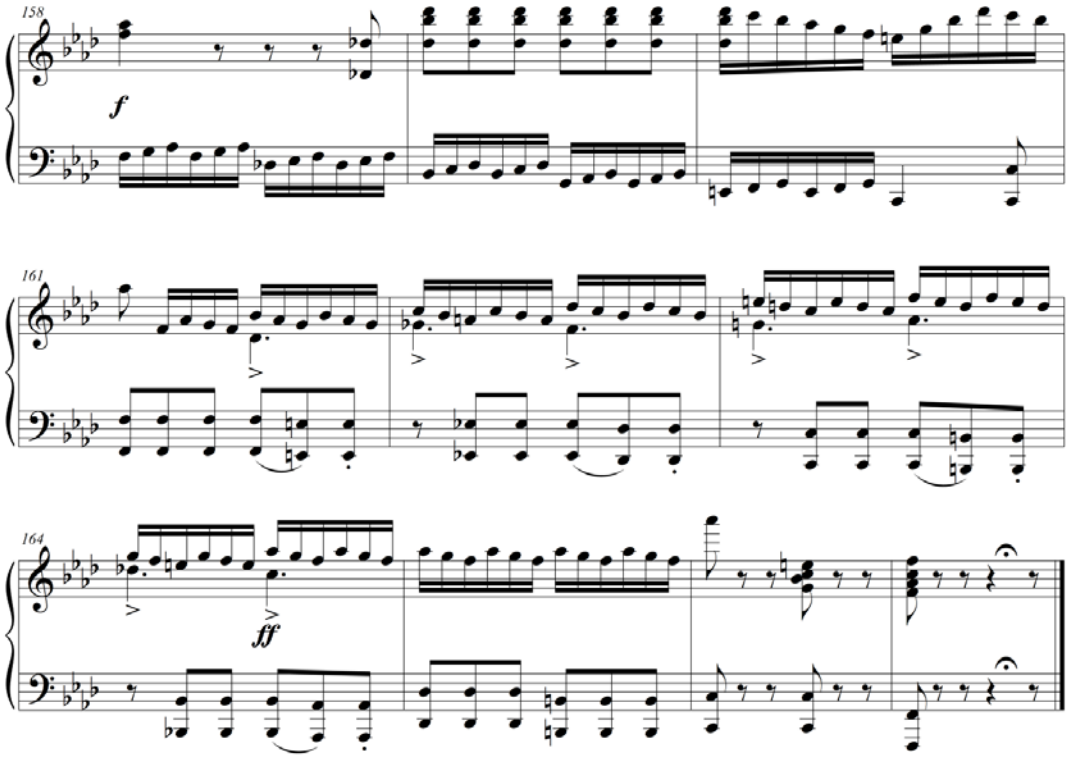


Ejemplo 814: Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 5[982]

[982]Transcripción en Finale del Autor.

Este conjunto se complejiza con la superposición del movimiento directo del coral, en notas marcadas con acento, incorporado a la figura de la sección final del sujeto por movimiento directo con su propio contrasujeto cromático.

Al final, el coral aparece en la línea de "mezzo soprano" percutido por los pulgares de la mano derecha, pero con un contorno disonante y cromático: el aspecto interválico derivado del sujeto, con la rítmica inexorable del coral
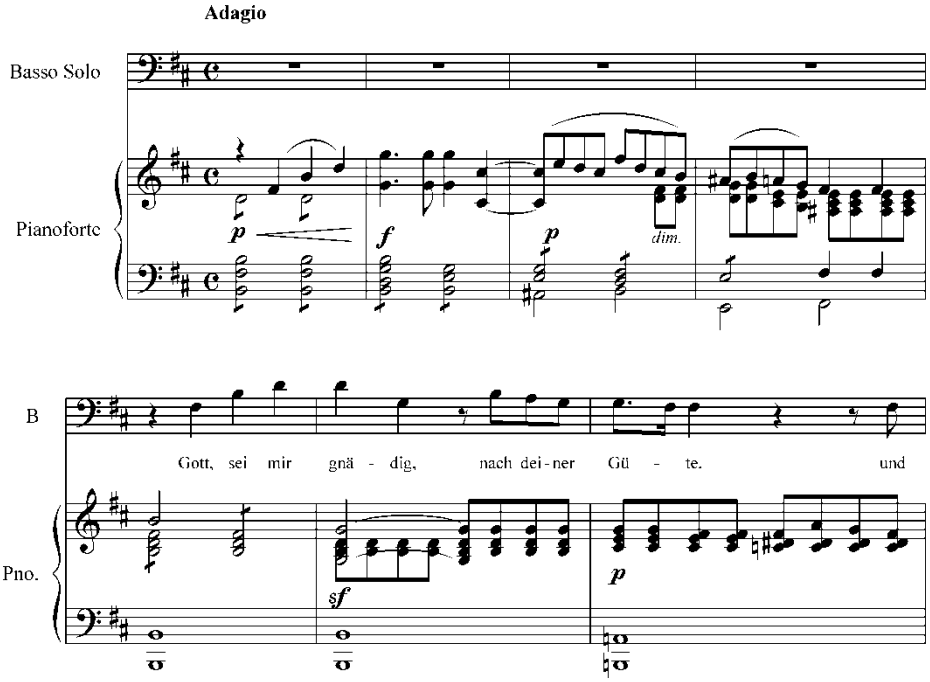


Ejemplo 815: Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 5[983]

La Fuga en Fa menor es una fuga extraordinaria. Otra vez Mendelssohn alcanza un nivel de imaginación portentoso. De enorme dificultad de ejecución, lo es también porque supera, por la velocidad de emisión de semicorcheas y de acordes, las posibilidades del propio piano de la época y mismo del nuestro. Elementos de esta índole, serán aprovechados por Mendelssohn en obras posteriores tales como la sección de desarrollo del primer movimiento de la Sinfonía Escocesa, donde las superposiciones de elementos

[983]Transcripción en Finale del Autor.

sacados del mismo inicio de un planteo adquieren un vigor novedoso en su interpretación posterior. Aún así, resulta una pieza francamente alucinante dentro del repertorio fuguístico del siglo diecinueve y de las fugas en general, con momentos como el que ocurre en el compás 110, de diálogo acórdico entre ambas manos, que sobrepasan todo antecedente tecladístico previo, si exceptuamos la fuga de la *Hammerklavier*.

No menos cautivante es el Preludio, marcado *andante lento*. Compuesto en 1836, es una de las piezas más meditativas de todo Mendelssohn. El *andante* que Mendelssohn plantea se relaciona también con sus propias búsquedas en el terreno de la música religiosa y del aria meditativa, como la segunda aria de *Paulus* (1836) en Si menor confiada a la confesión de fe del protagonista del Oratorio, o el Salmo 42 del año siguiente (el aria para soprano acompañada por oboe y cuerdas).



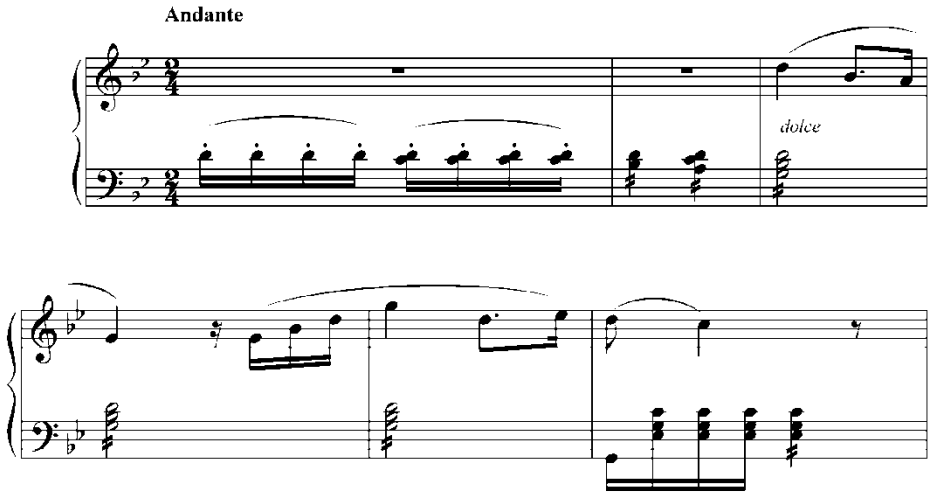
Ejemplo 816: Mendelssohn, *Paulus* Aria (N° 16)[984]

Aún así, este preludio –injustamente desconocido- traslada en belleza sonora puramente pianística a estos dos momentos. Esta reelaboración del aria bachiana lenta. puede ser comparada en su intensidad y expresividad a las meditaciones que Chopin supo

[984]Transcripción en Finale del Autor.

crear en preludios como el sexto del Op. 28. La melodía está tomada del descenso del sujeto de la fuga y el ascenso arpegiado, que antes era acorde disminuido, aquí es acorde de tónica en posición de dominante del cuarto.

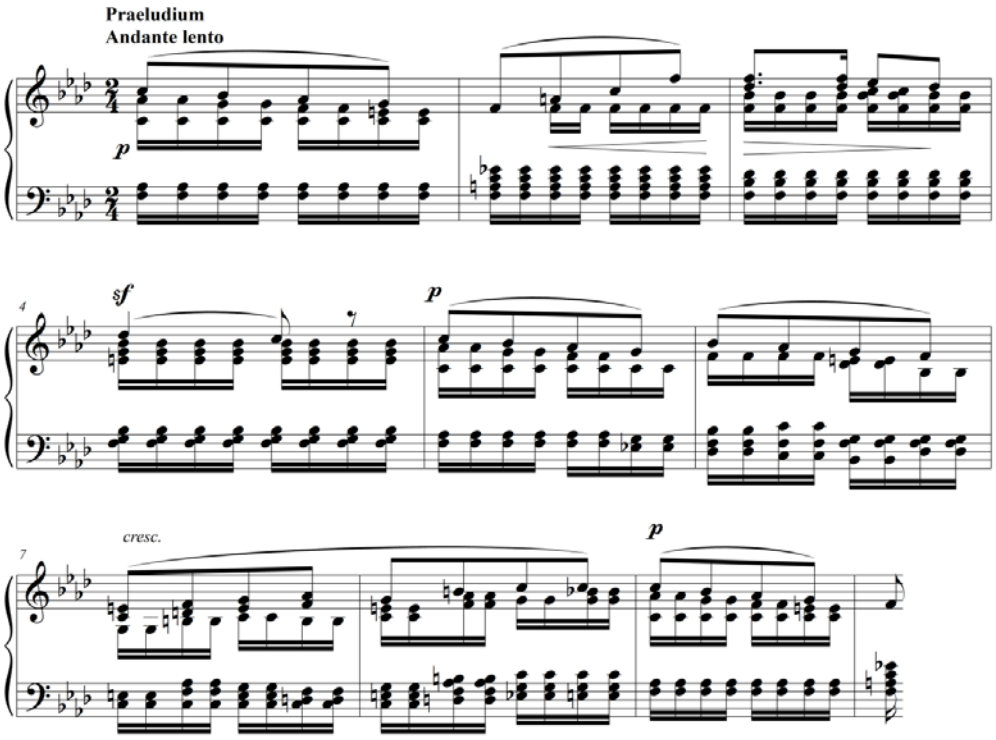
El descenso melódico, que pertenecía a la armonía de dominante, ahora pertenece a la armonía de tónica en el comienzo de la pieza: Mendelssohn los reelabora y los reinterpreta, quedando como un pórtico ideal para la furiosa fuga que continuará a este momento de extraordinaria meditación, comparable al Andante de la Sinfonía *Reforma*:



Ejemplo 817: Mendelssohn, Sinfonía Reforma[985]

Las armonías dominantes, evitan absolutamente la disposición del acorde de quinto grado; todo se elabora sobre el pedal de Fa expandido hacia la subdominante y la dominante sobre pedal.

[985]Transcripción en Finale del Autor



Ejemplo 818: Mendelsoohn, Preludio Op. 35 N° 5[986]

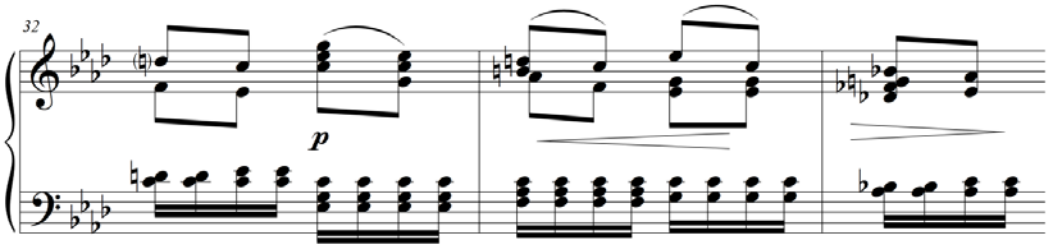
Cuando aparece la dominante y se expande lo hace con acordes cromáticos e intercambios modales tan interesantes como los que ocurren en el compás Nº 8, con la típica sutileza mendelssohniana analizada por Rosen en la primera de las *Piezas características* Op. 7, expuesta acá con una expresividad mucho mayor al unirse el estilo de las Romanza sin palabras al estilo contrapuntístico pseudo bachiano que plantea el acompañamiento: en el ascenso armónico y detención expresiva por ascenso melódico, Mendelssohn curiosamente lo resuelve en un *piano* en el momento en que cualquier otro compositor podría un *forte*.

Todo lo que ocurre desde acá hasta la llegada a La bemol mayor es digno del mejor Mendelssohn: una serie de evasiones de la tónica que exploran las situaciones armónicas más disonantes dentro de la atmósfera más suave en la típica dicotomía mendelssohniana de trabajo armónico y contrapuntístico. Ejemplos de lo mismo podemos detectarlos en una

[986]Transcripción en Finale del Autor.
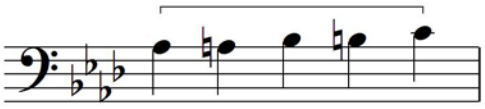
reducción armónica desde el compás 15 al compás 24, donde podemos ver más de una influencia schubertiana en el trabajo de intercambio mayor-menor que se produce al final de la misma.

El trabajo de la sección central, modulante, ahora es a dúo; el canto solístico se transforma en un canto de tenor con un contracanto de soprano que aparece en la modulación al cuarto grado y luego en la prolongación de la misma al quinto grado menor. Aquí aparece una idea desgranada de la primera sección y marcada por Mendelssohn *piano*: terceras descendentes contrapuestas a segundas descendentes, que van haciendo una especie de recitativo dentro del acompañamiento de movimiento constante de acordes.



Ejemplo 819: Mendelsoohn, Preludio Op. 35 N° 5[987]
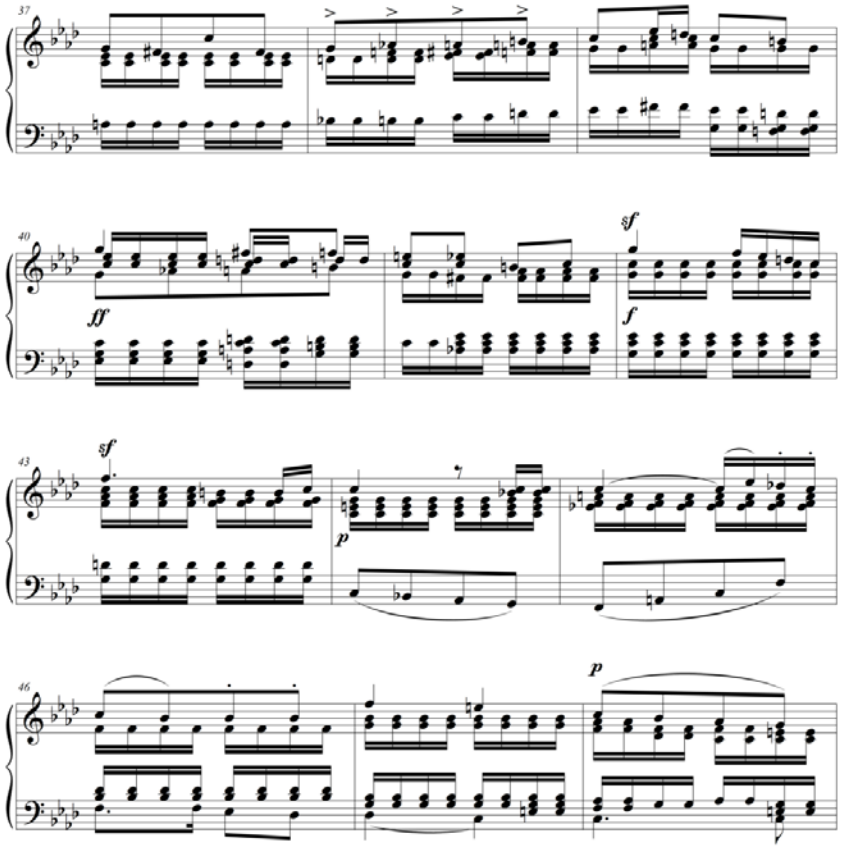
Estos se encaminan a la conclusión en la dominante de Fa en el compás 44 por un ascenso cromático -que podemos llamar solamente chopiniano- a partir del compás 36, mientras las detenciones y repetición de la nota Sol en los compases 40 y 42, son típicos recursos mendelssohnianos de estiramiento melódico y por ende, detención de la resolución armónica. Ahorra bien, la relacion con Chopin es evidente, pero el juego cromático surge del trabajo del esquema de descenso melódico cromático de unión cíclica del Op.35 con total conciencia, primero en los bajos en movimiento contrario:



Ejemplo 820: Mendelsoohn, Preludio Op. 35 N° 5[988]

[987]Transcripción en Finale del Autor.
[988]Transcripción en Finale del Autor.

Y luego, aparece enfatizado en *ff* en la voz superior en movimiento directo y en la central en contrario, previo a la reexposición:

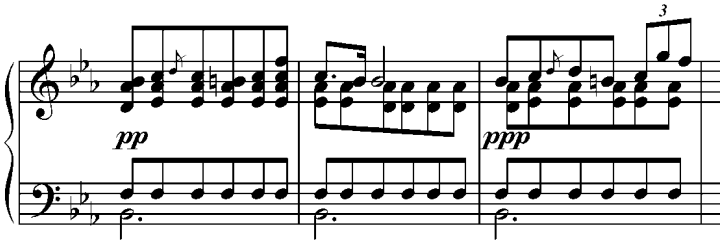


Ejemplo 821: Mendelsoohn, Preludio Op. 35 N° 5[989]

El compás 44 plantea la reexposición de la melodía, ahora en el bajo; se agrega una tercera voz actuante. Pero lo sorprendente y maravilloso de esta aparición del tema es que está armonizado sobre la dominante lo que antes era tónica, produciéndose una dicotomía absoluta en lo que es la reexposición tonal y lo que es la reexposición temática; de hecho, la nota Fa, cuando se escucha en el compás siguiente, es alcanzada con la armonía de cuarto grado, pero Mendelssohn recoloca sobre esta reexposición evidente del material temático en el bajo, la idea de recitativo insinuada en el sector modulante central con tal fuerza expresiva que anticipa momentos tales como las reexposiciones del Estudio Op. 2 Nº1 de Scriabin o de los preludioslentos de Rachmaninov, por citar tan sólo dos ideas que nos
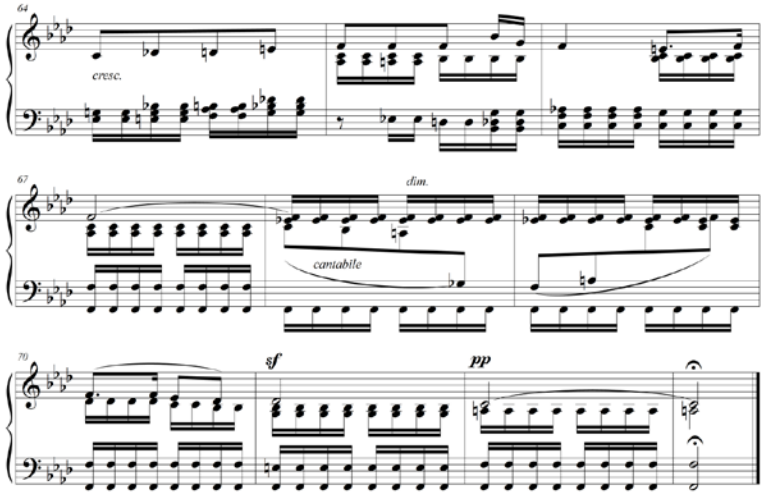
[989]Transcripción en Finale del Autor.

vienen en este momento a la memoria. Mendelssohn vuelve a destacar la modernidad de esta pieza al aparecer el sector modulante dentro de la tónica antes del cierre de la obra, desarrollando nuevamente los cromatismos de la sección central previo a la conclusión en la tónica Fa en el compás 67.



Ejemplo 822: Scriabin, Estudio Op. 2 N° 1[990]

Solamente la mano de un maestro puede producir el suplante de la resolución en la tónica de una pieza en movimiento lento tan extensamente desarrollada como ésta. De hecho, luego de la aparición de la tónica de Fa menor como tal en el compás 5, ésta no vuelve a reaparecer en toda la composición hasta el compás 67 dando una reproducción en ritmo lento de los hallazgos de obras como el Preludio Nº 3 de esta colección. Allí, Mendelssohn reproduce el tema, ahora sí en posición plagal, de la misma forma que lo hiciera al final de la fuga, y el final de picardía recuerda la aparición del coral en acordes sueltos, que se produce al final de la fuga siguiente.



Ejemplo 823: Mendelssohn, Preludio Op. 35 N° 5[991]

[990]Transcripción en Finale del Autor.
[991]Transcripción en Finale del Autor.

Un dato interesante es que nos hemos referido a las líneas melódicas de la pieza como derivadas del sujeto de la fuga, pero no menos magistral es la utilización de la nota repetida como acompañamiento perpetuo, que también se relaciona directamente con las seis notas repetidas del comienzo del sujeto de la fuga, por más que nos impresiones simplemente como un acompañamiento de las viejas arias de Vivaldi o Bach en la música sacra o de concierto.

Como conclusión, este Preludio y Fuga en Fa menor se nos aparece como una obra fabulosa, difícil de interpretar por las dificultades técnicas que presenta a fuga y por su expansión sonora implícita, mayor, incluso, que la que Mendelssohn propone, pero que nos resulta fascinante y otro de los puntos altos de esta colección.

6.4.1.8.- *Preludio y Fuga en Si bemol Mayor Op. 35 N° 6*

Como hemos visto, la Fuga en Si bemol fue la última en componerse. De hecho, cuando Mendelssohn decide realizar la compilación aparentemente dudó entre una Fuga en Si bemol menor o Si bemol mayor, lo vemos por la presencia de un estudio en Si bemol menor del 11 de junio de ese misma año (1836). Finalmente se decide por Si bemol mayor y compone la última de las fugas en noviembre de dicho año.

La Fuga en Si bemol mayor resulta, en muchos puntos, la más grandiosa, la más moderna, la más audaz, y nuevamente se relaciona con Beethoven más que con Bach.”Verás allí algún progreso” dice Mendelssohn a F. Hiller en 1837.

La idea de motivo bicéfalo donde el primer segmento parece inspirado en pasajes de pedal de órgano, cuya base es la más austera de todas las fugas del opus 35 y se basa en el ascenso melódico 1- 2- 3:

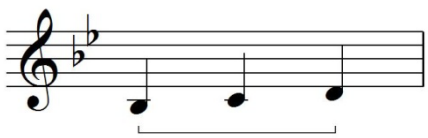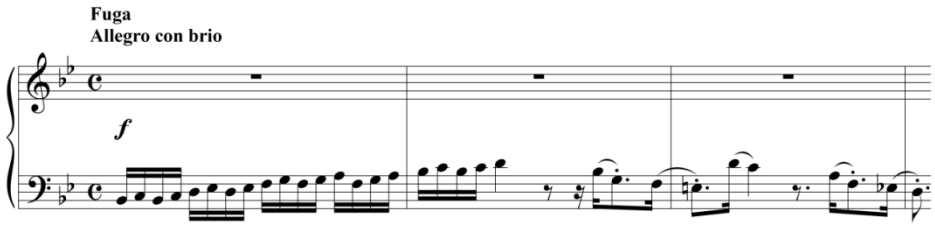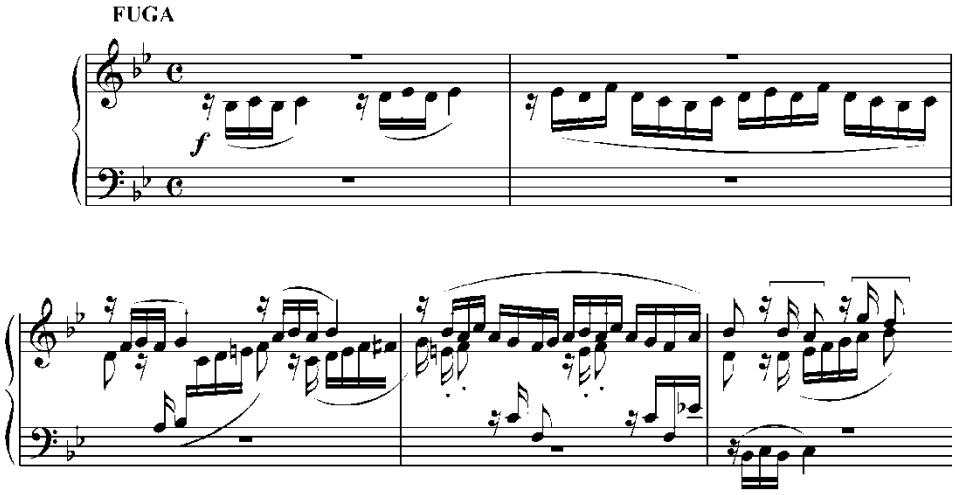


Gráfico 105: Ascenso melódico

Desde este enmarque trabaja no sólo el motivo sino el marco de décima como expansión de la tercera , que encuadra todo el sujeto:



Ejemplo 824: Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 6[992]

Es muy evidente esta piaza como inspiración de la Fuga final de las Variaciones sobre tema de Haendel del Brahms. El movimiento de semicorcheas trabajadas en grados conjuntos por bordaduras contrapuesto al trabajo cromático punteado tiene una sola consecuencia en la historia de la música: la fuga final de las variaciones Haendel-Brahms, en la misma tonalidad con las cuales presenta analogías, desde el sujeto hasta el trabajo de los *divertimenti*. El ritmo marcial planteado por este trabajo punteado muchas veces también recuerda las ideas schumannianas –que probablemente Mendelssohn ya en este momento conocía- que Mendelssohn trabaja sin ningún pudor en esta fuga
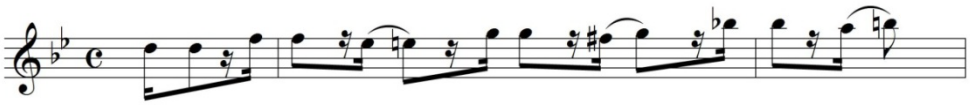


Ejemplo 825: Brahms, *Variaciones y Fuga sobre tema de Haendel* [993]

El segundo motivo del sujeto resulta el más intrincado e impresionante. Podríamos decir que ya el contrasujeto presenta una escritura instrumental típica: un ascenso escalar

[992]Transcripción en Finale del Autor.
[993] Transcripción en Finale del Autor.

que abarca la décima Si bemol-Re, trabajado por bordaduras de cada una de las notas más importantes de la tríada, y luego un descenso cromático trabajado por ritmos de carácter apuntillado, haendeliano, pero presentes en momentos fundamentales de la obra de Beethoven tales como, por ejemplo, la Gran Fuga en Si bemol mayor Op. 133 para cuarteto de cuerdas (en la primera de las exposiciones) o la Marcha con carácter contrapuntístico de la Sonata para piano Nº 28 Op. 101.



Ejemplo 826: Beethoven, Gran Fuga Op. 133[994]



Ejemplo 827: Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 6[995]

La relación con la *Hammerklavier* se da más que nada por el movimiento de la primera figura de este sujeto bicéfalo, es decir, el continuo de semicorcheas ascendentes. Lógicamente la fuga no plantea las complejidades ni de la Fuga de la *Hammerklavier* ni de la Gran Fuga Op. 133, pero sí la atmósfera general, la grandiosidad y una adaptación a una pieza a la vez caprichosa y grandiosa, donde se mezclan los gestos beethovenianos y haendelianos de forma majestuosa.

Mendelssohn trabaja en un contrapunto lineal en la desinencia del sujeto donde se destacan las distancias de séptimas y el trabajo contrapuntístico lineal sobre el descenso cromático de las notas Fa-Mi-Mi bemol-Re-Re bemol-Do-Si bemol-La, donde las últimas tres pertenecen al brevísimo nexo melódico que da pie a la respuesta: esto marca la unidad con todo el ciclo ya que el decenso cromatico en ambas voces insinuadas en una, por saltos, enmarca acordes que, por la relación implícita de la cuarta especie, responden a séptimas diminuidas

[994] Transcripción en Finale del Autor.
[995] Transcripción en Finale del Autor.

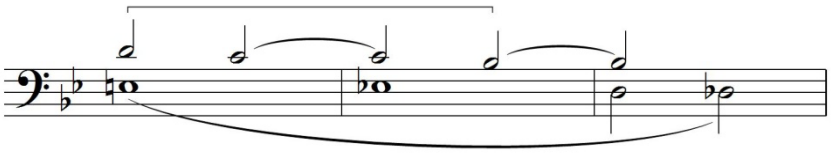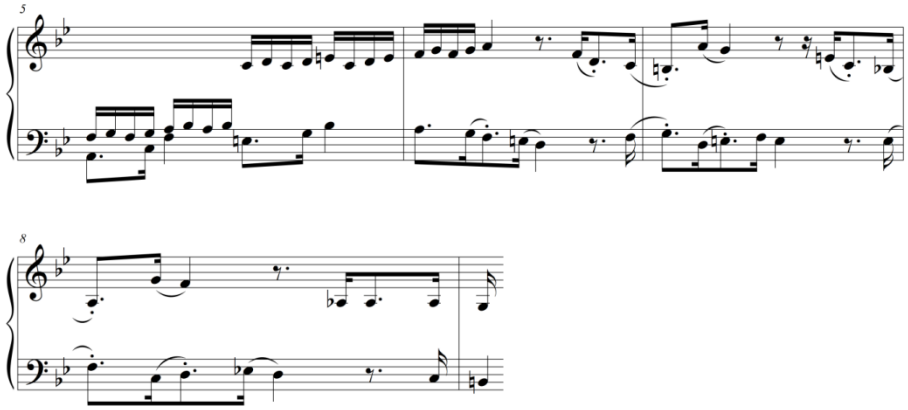


Gráfico106: Unidd cíclica
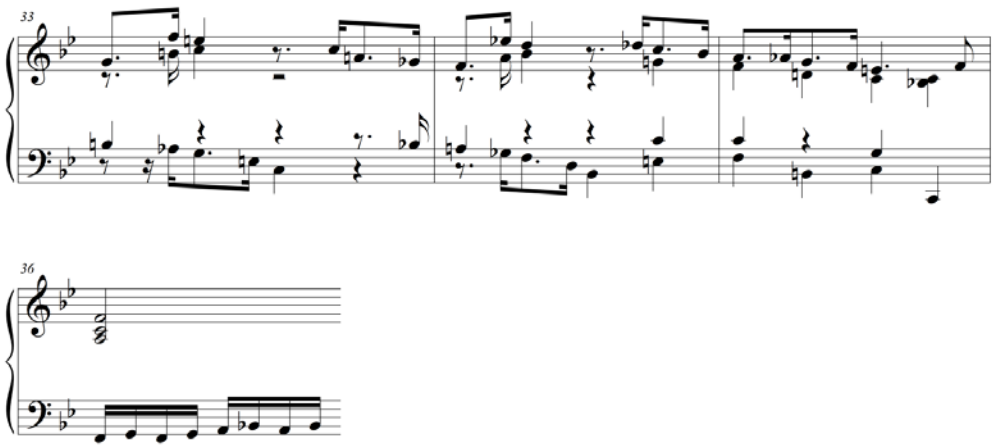
La respuesta aparece trabajada con un contrasujeto derivado del segundo motivo del sujeto y que actúa, a la manera de las Fugas Nº 1 y Nº 3 de este, por contraposición rítmica.



Ejemplo 828: Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 6[996]

Toda la primera sección de la exposición de esta fuga culmina en el compás 36 y se caracteriza por la presentación del material cada vez más abigarrado de semicorcheas que conduce a dos sectores conclusivos basados en el segundo ritmo, el ritmo punteado, trabajado a manera de diálogo entre ambas manos; con un cierre nuevamente *codal* de carácter teatral, ajeno al motivo la de la exposición, alcanza la tónica de Fa mayor en el compás 36.

[996]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 829: Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 6[997]

Todo el entramado armónico es notablemente cromático derivando del descenso característico del segundo miembro del sujeto:
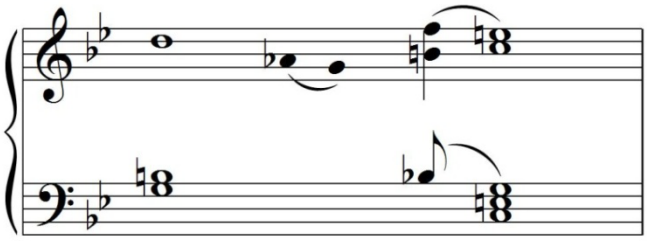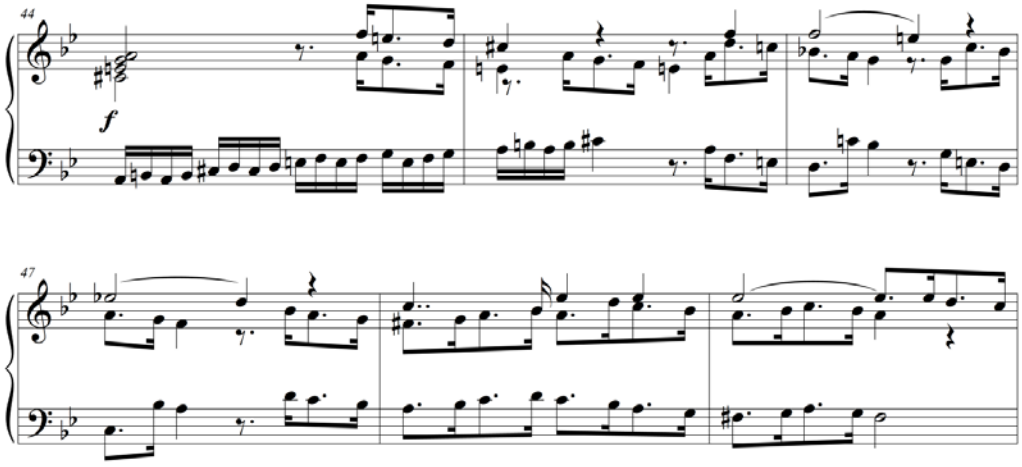


Gráfico 107: Trama armónica

En lo textural, esta fuga plantea una distancia entre las manos, como si se produjeran huecos sonoros entre los registros. Estos aparecen después en fragmentos más unidos, pero hay como una dialéctica entre la unión y la desunión de los registros, por momentos muy despegados entre sí y por otros muy unidos. Presenta así una característica netamente orquestal..

Toda la sección central divide las tonalidades del *divertimento* usando uno u otro de los motivos con preponderancia. El primer *divertimento*¸ que aparece sobre Fa mayor en el compás 36, trabaja sobre la cabeza del sujeto recortado a tres ascensos de semicorcheas y contrapuestos a la figura del nexo melódico, a la manera casi de un concierto haendeliano
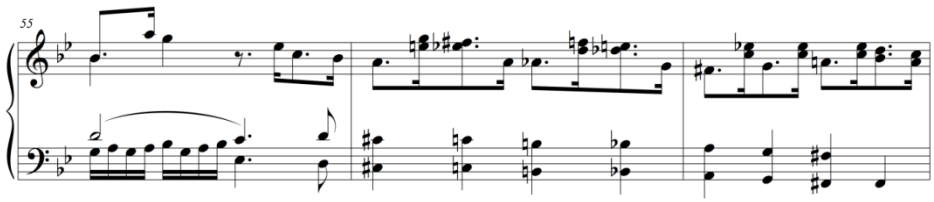
[997]Transcripción en Finale del Autor.

punteado por armonías cromáticas que nos llevan a La mayor y luego se desarrollan como una marcha contrapuntística de carácter beethoveniano desde el compás 44 hasta el compás 58, donde la analogía con fragmentos de la Marcha de la Sonata Op. 101 es más que evidente; aún así, Mendelssohn trata siempre de superponer los acordes cromáticos a las figuras de bordaduras, lo cual confiere a todo el sector un aspecto majestuoso y a la vez mórbido.



Ejemplo 830: Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 6[998]

Esta idea está contrapuesta en el siguiente *divertimento*, que se inicia en Sol menor con los acordes descendentes de la mano derecha, muy opuestos a la figura inicial del sujeto, donde Mendelssohn de las ingenia para citar el *motto* cromático del ciclo: el descenso de semitonos armonizado con acordes disminuidos pero fantasiosamente. A manera de marcha



Ejemplo 831: Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 6[999]

[998]Transcripción en Finale del Autor.
[999]Transcripción en Finale del Autor.
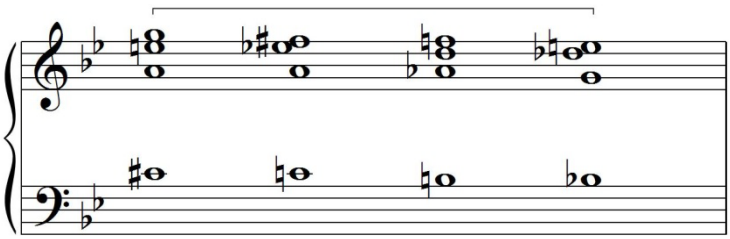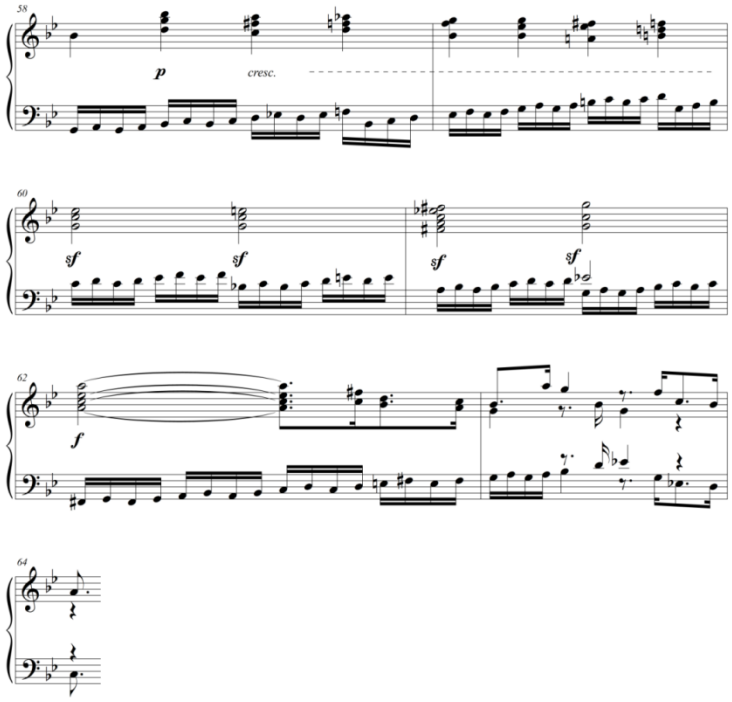


Gráfico 108: Síntesis armónica

y de coral
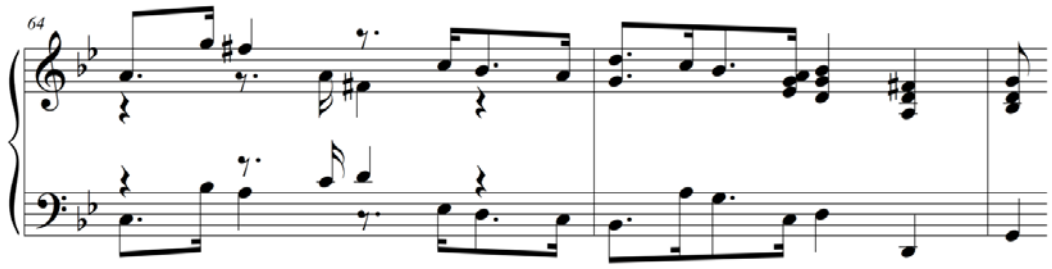


Ejemplo 832: Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 6[1000]

Enlazando así como coronación del ciclo los elementos del pasado (Beethoven, Bach) netamente topificados, es decir "romantizados"como si se trataran de expresiones claras de una idea de sentimiento superpuestos, no mezclados sobre la base moderna del *etude* (Chopin) representado por el *moto perpetuo* que resulta de la presencia obsesiva del primer miembro de frase del sujeto de esta fuga.

[1000]Transcripción en Finale del Autor.
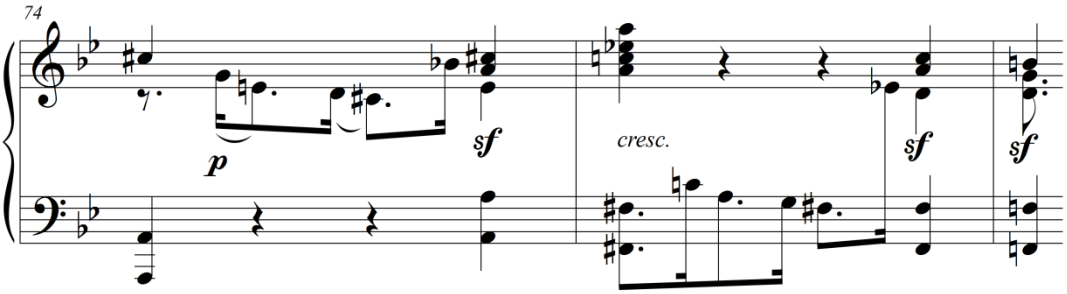
La explotación de los elementos marciales desde la tonalidad de Sol menor puede verse a partir del compás 66



.

Ejemplo 833: Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 6[1001]

Es éste el sector más impresionante de la obra, muy análogo al trabajo que Mendelssohn realiza en la Sinfonía "Lobgesang" Op. 52 de 1840, también en Si bemol mayor. Mendelssohn en realidad está anticipando el trabajo que realiza en el coro final y en el desarrollo del primer movimiento de esta sinfonía, trabajando con bloques amplios de acordes firmes la idea de bordadura por aumentación de la figura inicial, si se presta atención a una reducción tonal de los compases 68-69; veremos que es la misma figura pasada de un compás a dos y que abarca toda la gama de la décima que Mendelssohn había trabajado que aparece en forma irreconocible debido a la variación del mismo con el motivo rítmico del segundo elemento del sujeto, es decir, el puntillo.
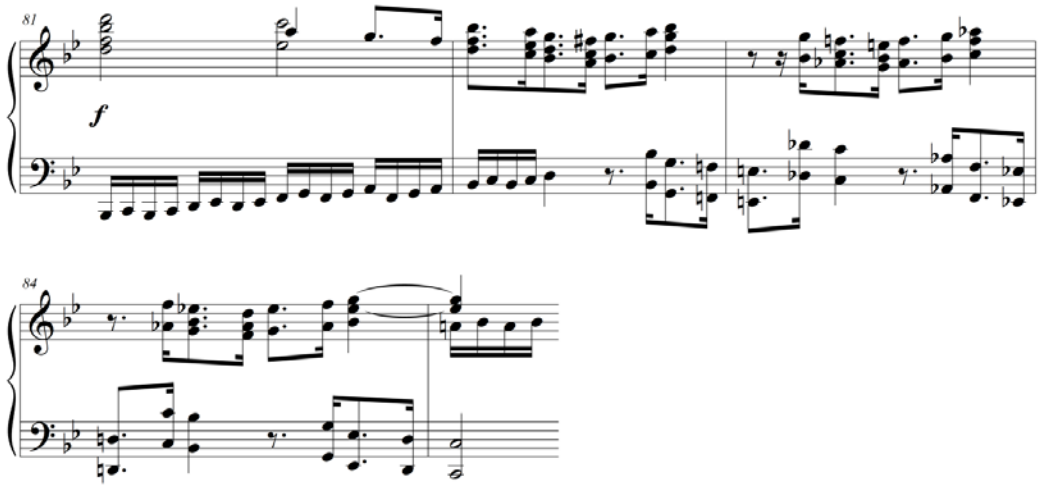


Ejemplo 834: Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 6[1002]

Desde aquí, Mendelssohn comienza a modular casi a la manera de una fantasía organística, anticipando así otra obra mayor de su repertorio -el finale de la Sonata en Si

[1001] Transcripción en Finale del Autor.
[1002]Transcripción en Finale del Autor.

bemol mayor para órgano Op. 65 Nº 4- y no es muy diferente de lo que va a hacer Brahms en la Fuga antes mencionada. A partir de este trabajo, más desarrollativo que fuguístico, mas derivado del estudio del Coral que de la fuga, se llega a la reexposición en una fuga que evita tanto el pedal como el estrecho y más bien plantea una reaparición del sujeto y luego una enorme *coda* que reinterpreta armónicamente las figuras a manera de una *coda* sonatística, contraponiéndolas en un diálogo en bloque, como si se tratara del órgano o la orquesta, entre ambas manos, y en un contrapunto orquestal entre dos masas sonoras. No olvidemos que esta *coda* pudo haber sido planteada como el fin de un ciclo, además de ser la conclusión de esta fuga



Ejemplo 835: Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 6[1003]

La sección final incluso alcanza una sonoridad esplendorosa desde el compás 93, con una fórmula típica de los finales exultantes de las obras corales de Mendelssohn, es decir, con una especie de repetición de células que parecen sobrepasar la capacidad sonora del mismo envoltorio de los modelos tomados por Mendelssohn: en este caso la fuga, en otros casos el oratorio haendeliano. La sonoridad de acordes de novena y sèpima sobre el cuarto grado ascendido confieren la expectación netamente romántica y majestuosa antes del cierre:

[1003]Transcripción en Finale del Autor.

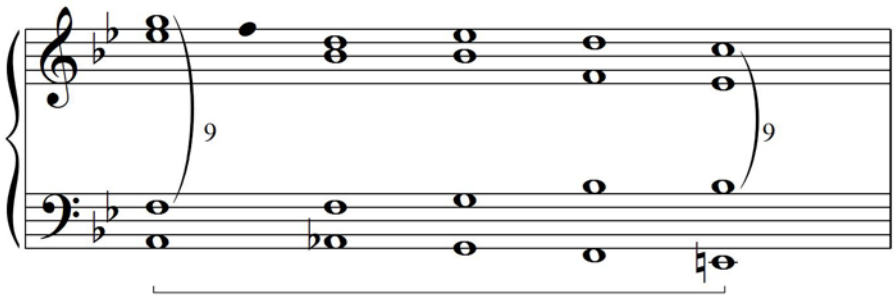


Gráfico 109: Síntesis tonal

Si tomamos los compases 92 y 93 encontraremos una analogía directa con los compases 168 al 177 del monmental final de la Sinfonia N° 2 “Lobgesang”, tambien en Si bemol mayor.

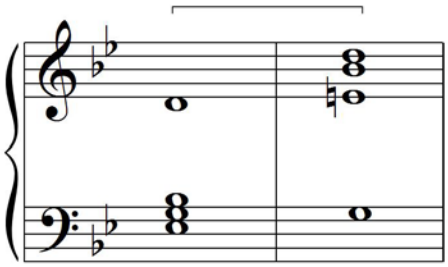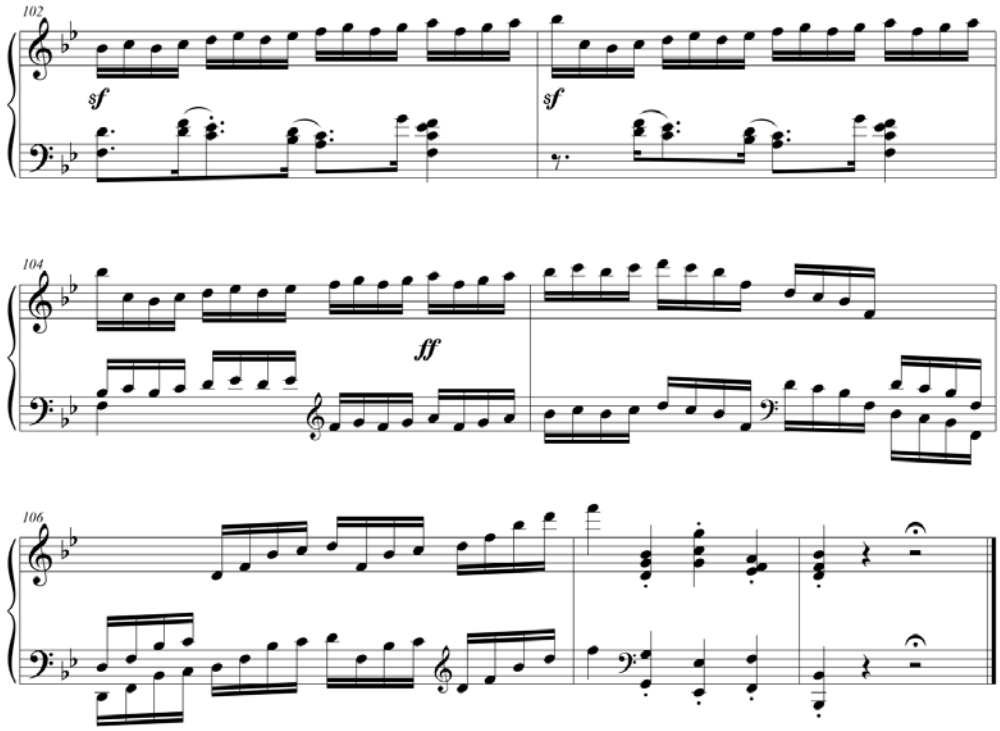


Gráfico 110: Analogía tonal

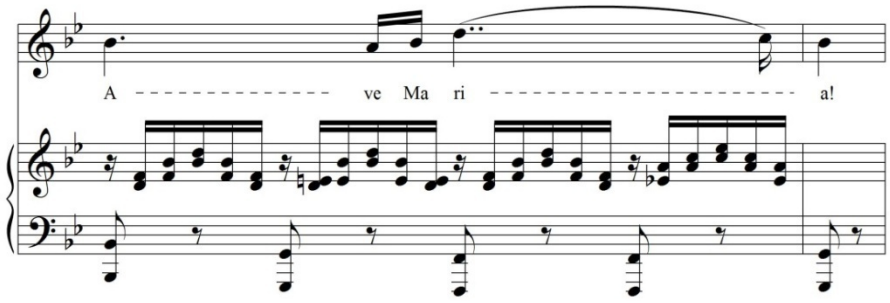
En versión reducida, exactamente la misma idea en la misma tonalidad; la misma idea de exaltación, de plenitud, de brillo, de luminosidad que Mendelssohn da a esta majestuosa fuga en el final. Como gran fuga romántica para piano termina en un amplio unísono que recorre toda la idea del sujeto a dos manos por todo el teclado en los últimos compases, en una figura prácticamente de estudio más que de fuga, con un portentoso *fortissimo* final que se cierra en cuatro grandes acordes de una manera seria y a la vez grandiosa.



Ejemplo 836: Mendelssohn, Fuga Op. 35 N° 6[1004]

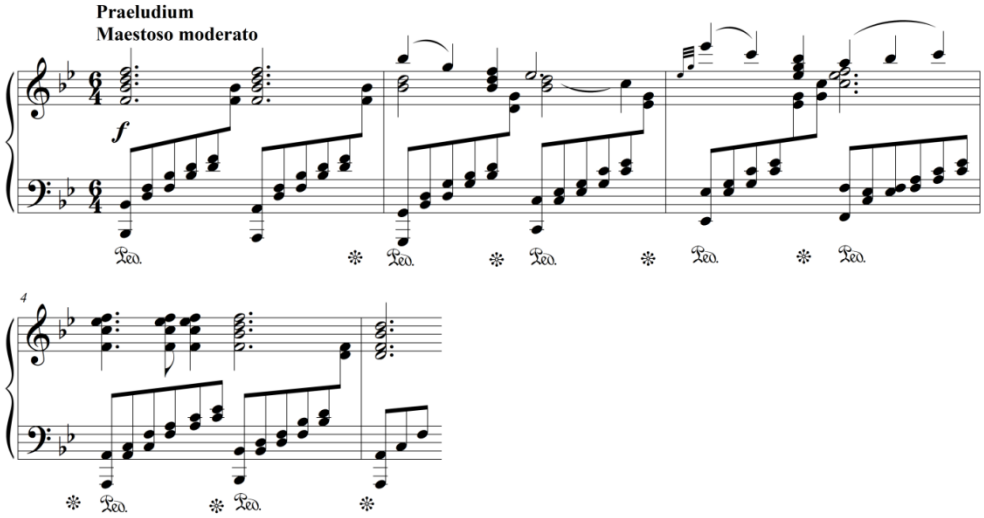
Para esta fuga Mendelssohn compuso el preludio que primero marcó *lento maestoso* y luego borró el *lento* y puso *maestoso moderato*. Este preludio, sorprendentemente, es un homenaje a Schubert, insinuado en algún rasgo armónico de estos preludios, pero aquí marcado por una directa asimilación del estilo religioso de Schubert, en este caso del *Ave Maria* Op. 52 Nº 6, que Mendelssohn transcribe casi textualmente en su acórdica, creando un gran movimiento coral en la mano derecha -como una Romanza sin palabras para coro- con el acompañamiento del *Ave Maria* que por momentos –por ejemplo en el compás 22- es citado directamente.

[1004]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 837: Schubert, *Ave Maria* Op. 52 N° 6[1005]

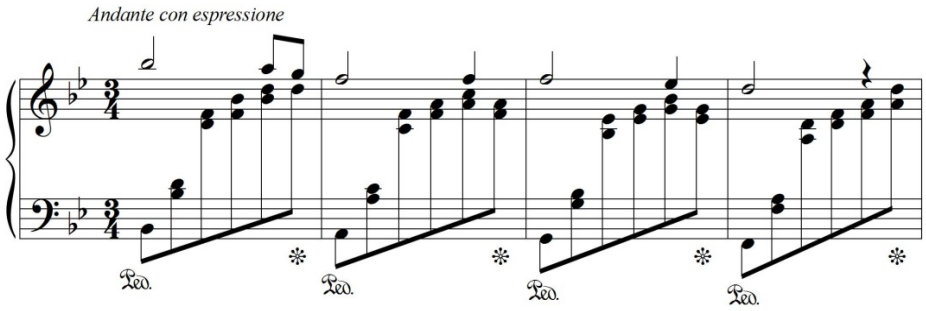
Este grandioso preludio es quizás el que, de todos los de la serie, más se une a la fuga subsiguiente por atmósfera, por carácter; es un verdadero preámbulo.



Ejemplo 838: Mendelssohn, Preludio Op. 35 N° 6[1006]
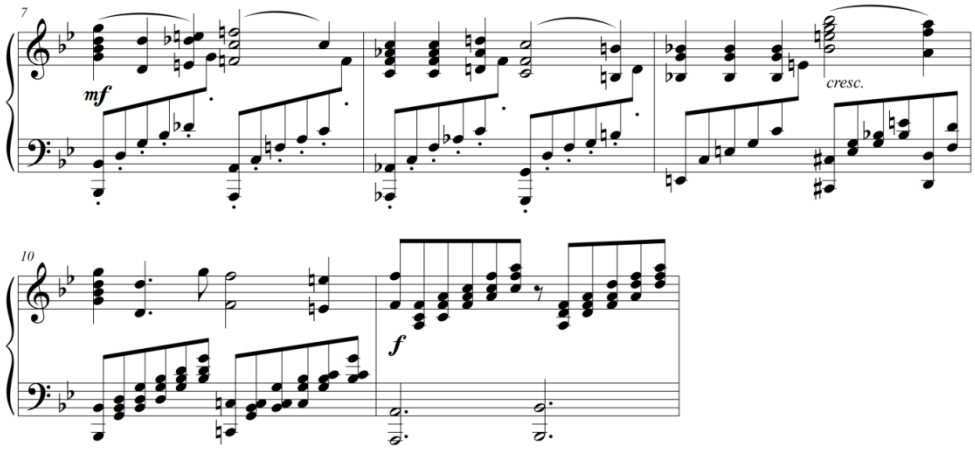
Es notable que su hermana Fanny incluso compuso un preludio en Si bemol mayor en el mismo estilo por esa fecha, cosa que al compositor mismo le sorprendió y revela la misma valoración del modelo schubertiano:

[1005]Transcripción en Finale del Autor.
[1006]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 839: Fany Hensel, Preludio en Si bemol (1837)[1007]

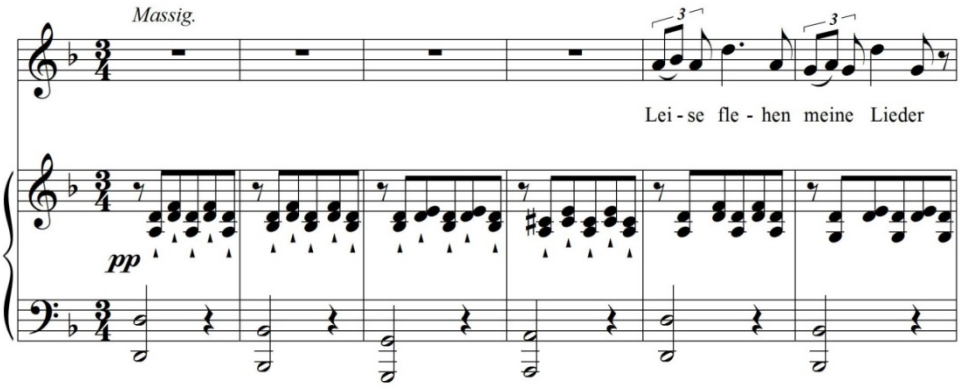
Como estética, parece una anticipación de la sección central del primer coro del Salmo 42 del año siguiente: una melodía sencilla de corte popular que acoge en su seno unos bajoslentos, aunque cromáticos, que van llevando adelante el discurso.
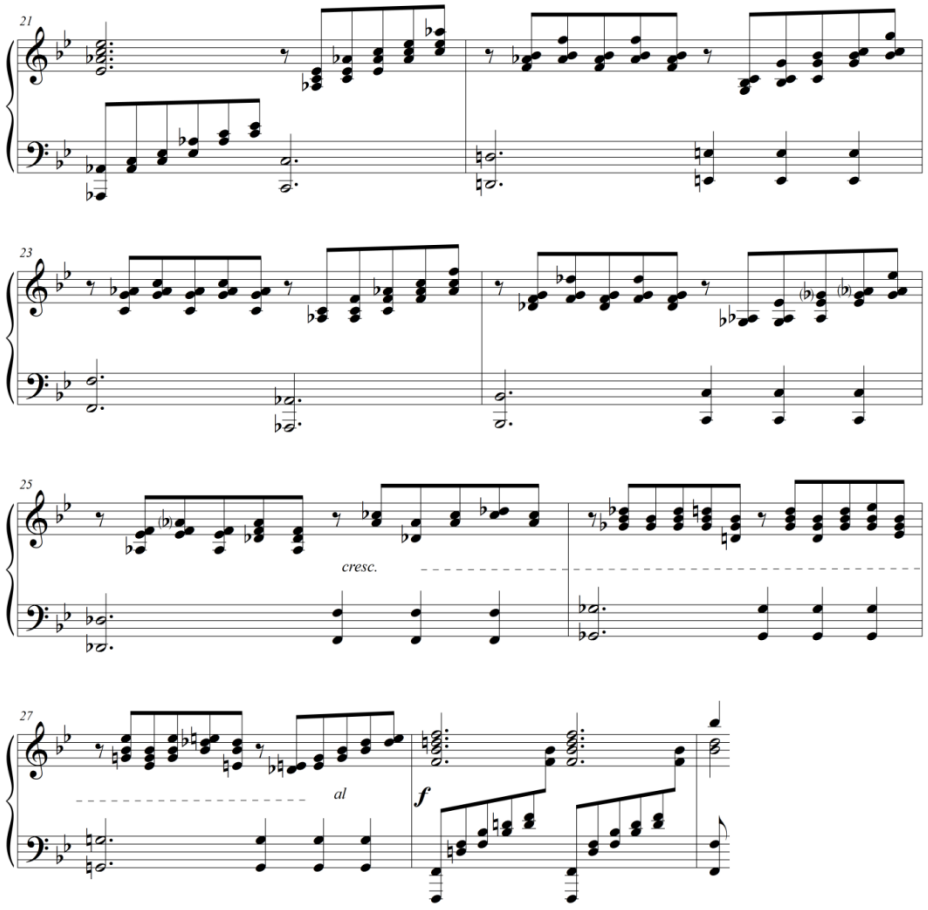


Ejemplo 840: Mendelssohn, Preludio Op. 35 N° 6[1008]

Dejemos cono única apreciación digna de nota la unión de Schubert al panteón de los grandes compositores a los cuales homenajea Mendelssohn en este ciclo monumental, hecho que para la época era mucho más significativo de lo que podemos pensar. Por ejemplo al desarrollar la sección por trocado de elementos, evoca a otro *Lied* del autor vienés:

[1007]Transcripción en Finale del Autor.
[1008]Transcripción en Finale del Autor.
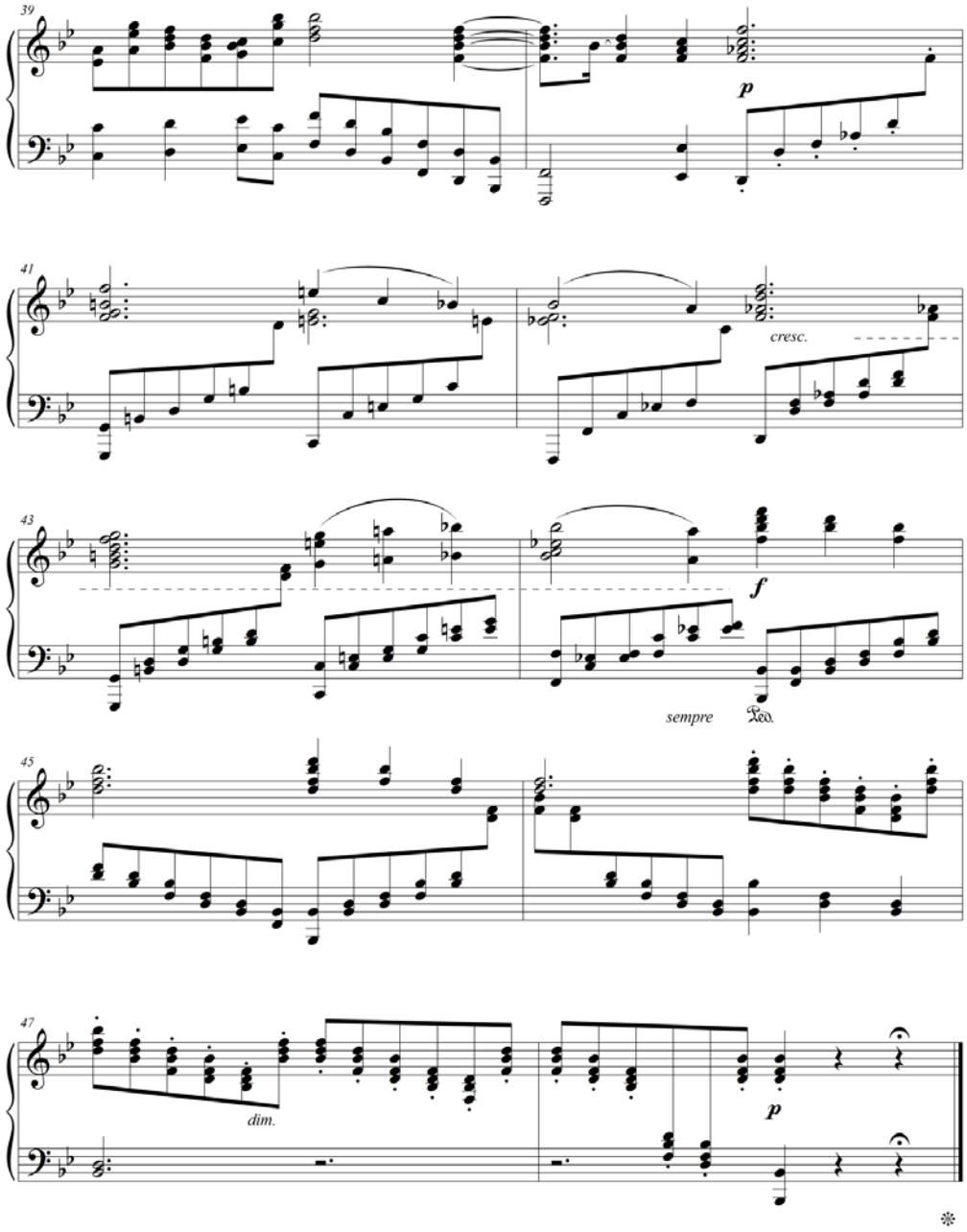


Ejemplo 841: Schubert, *Schwannengesang*, "Ständchen" (N° 4)[1009]



Ejemplo 842: Mendelssohn, Preludio Op. 35 N° 6[1010]

[1009] Transcripción en Finale del Autor.
[1010]Transcripción en Finale del Autor.

Cuando para toda Europa, Schubert era todavía un compositor de segunda solamente hábil para la composición de *Lieder*, Mendelssohn, en la incorporación clarísima de esta influencia, lo destaca como creador de un lenguaje.



Ejemplo 843: Mendelssohn, Preludio Op. 35 N° 6[1011]

[1011]Transcripción en Finale del Autor.
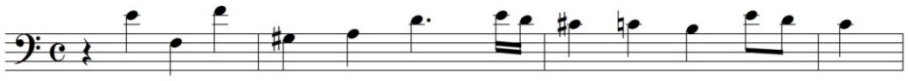
El Preludio y Fuga en Si bemol aparece como el que más mira para adelante de toda la colección. El menos relacionado con el mundo de Bach y de una estética grandiosa imitada inmediatamente por los compositores cercanos a Mendelssohn como Schumann en el final del Cuarteto en Mi bemol para piano y cuerdas o, mucho más adelante, Brahms, en la Fuga de las Variaciones Haendel. Compositores menores y mayores de fines del siglo diecinueve o comienzos del veinte siempre se referirán a Mendelssohn en el momento de componer una fuga.

Así, en la conclusión del Op.35, el ciclo mas grandioso de la obra de Mendelssohn, *Lied*, Coral, contrapunto y texturas pianísticas se hermanan: es "el compositor capaz de unir las tendencias divergentes de nuestra época en una forma de arte perfecta" (Schumann.)

6.4.2.- Preludio y Fuga en Mi menor MWV:U 65/157
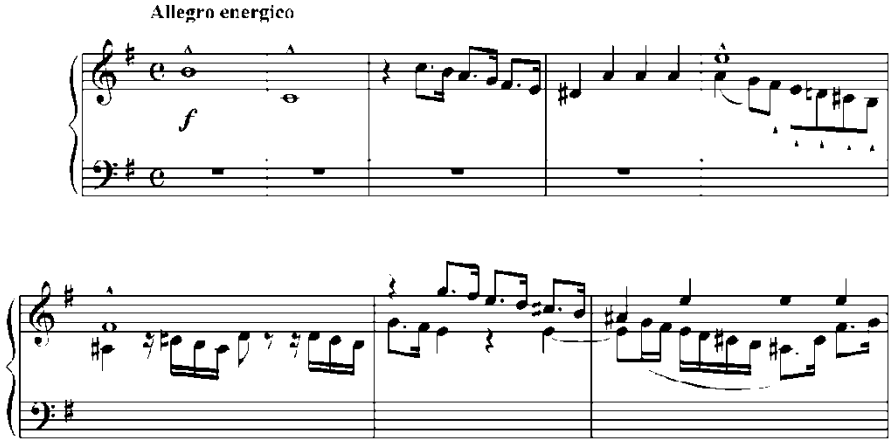
Publicado en la revista " Notre temps" de Paris, y sin número de Opus en 1842 , es una adaptación de la Fuga en Mi menor de 1827, que mencionamos en el capitulo 3, cuando Mendelssohn compone dos fugas importantísimas en su desarrollo: la Fuga en Mi menor que acabamos de analizar, incluida posteriormente en la serie de *Seis preludios y fugas Op.35* publicados en 1837, y esta Fuga en Mi menor por la cual debió haber sentido también una alta estima ya que fue publicada muchos años después, en 1842, junto con un Preludio compuesto para esa ocasión.

Esta *Fuga en Mi menor* (*Allegro energico*), se nos presenta tan audaz y magistral como la otra en Mi menor del Op.35. No conlleva el complejo intrincado de aceleración y coral que planteaba su hermana mayor pero, al contrario de ésta, plantea un sujeto de una originalidad sorprendente, derivado del estudio de la *Grosse Fuge* de Haendel, en La menor (publicada en 1735).



Ejemplo 844: Haendel, Fuga en La menor[1012]

El sujeto en sí es un sujeto bicéfalo basado en dos células altamente contrastantes en el orden rítmico: primero dos redondas y luego una célula acéfala en ritmo apuntillado de corcheas y semicorcheas rematado por cuatro negras; este aspecto rítmico se une también al planteo de dos séptimas: la primera, que es la que expone las dos redondas iniciales, parte del quinto grado de la escala de Mi menor, saltando bruscamente al sexto grado en séptima mayor descendente, con una clara alusión a la sopra dominante (al sexto grado) pero realmente con un contenido armónico que es, por lo menos, incierto, interrogativo y audaz al cual se contrapone el desarrollo de la otra séptima y la resolución del cuarto grado sobre el tercero, nos hace sentir que nunca se plantea en este sujeto, salvo de forma absolutamente de paso, la nota de la tónica (solamente implícita en la resolución del cuarto sobre el tercero). Lo impresionante es que el nexo melódico está ya colocado debajo de la aparición de la respuesta, mutada a una séptima menor, de modo que entre el sujeto y la respuesta tenemos ya desarrollado el material interválico de la séptima mayor, la séptima disminuida y la séptima menor.



Ejemplo 845: Mendelssohn, Preludio y Fuga en Mi menor[1013]
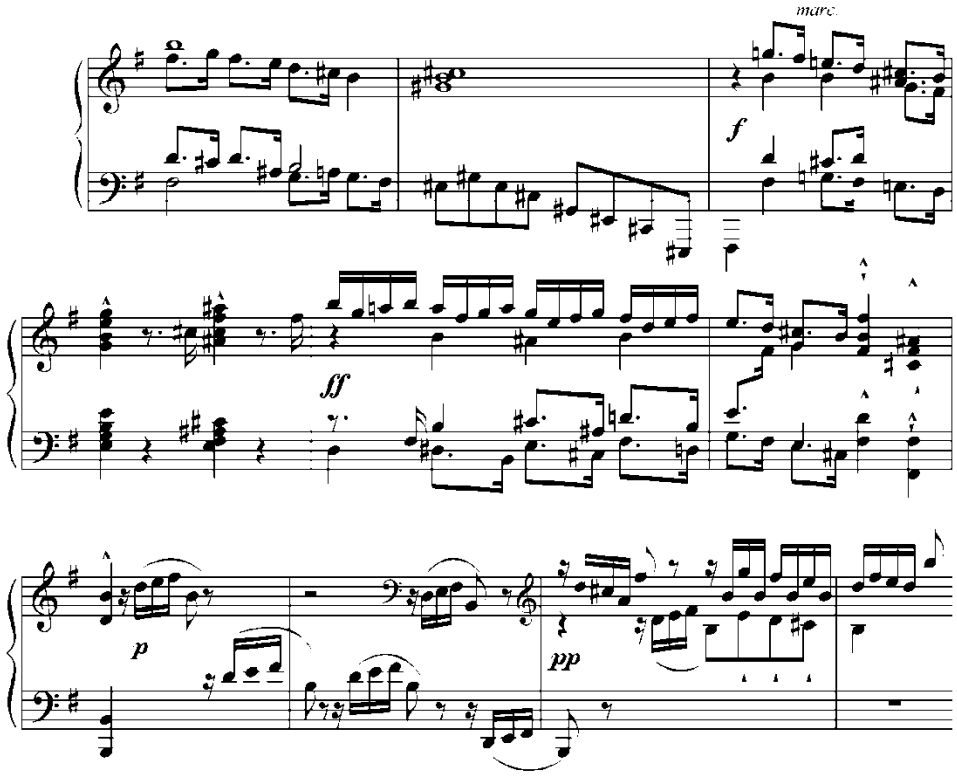
[1012]Transcripción en Finale del Autor.
[1013]Transcripción en Finale del Autor.

En la segunda nota de la respuesta se inicia el contrasujeto trabajado –como en la *Fuga en Mi menor* del Op. 35 Nº 1- a manera de interjecciones y compensaciones rítmicas con respecto a la respuesta; en este caso se incorpora la semicorchea, que será un elemento vital para el desarrollo de esta fuga. Nótese cómo está interpretado armónicamente en una forma ambigua. El final del contrasujeto es una disminución de la escala presentada por el segundo fragmento de la misma respuesta, culminando en la nueva entrada del sujeto.

Las diferencias de articulación planteadas podrían recordar a un cuarteto de cuerdas; de hecho, esta fuga aparece altamente relacionada al lenguaje disonante y críptico del contemporáneo *Cuarteto en La menor* Op. 13 (incluso motívicamente hay más de una analogía). Por otra parte, demuestra el conocimiento que Mendelssohn ya debía tener de las fugas más disonantes de Beethoven (por ejemplo, la fuga de la *Hammerklavier* de la cual ya hemos hecho notar la magistral interpretación que hizo Mendelssohn por esta época y de la *Gran Fuga*) porque sí en este tipo de trabajo más rítmico y de articulación, Mendelssohn se acerca directamente a Beethoven y una vez más lo vuelve a reinterpretar con considerable audacia.

Dicha audacia puede ser corroborada en los compases 13 y 14, donde reinterpreta armónicamente la respuesta de una forma más que interesante y plantea juegos imitativos que parten de la figura del contrasujeto y llevarán a la segunda sección de esta fuga. Una reinterpretación aún más dislocada es la que encontramos en el compás 19, en la aparición de la cabeza del sujeto, en donde, por ejemplo, el Re está interpretado como una dominante y el Mi como otra, el Fa como una dominante y el Sol como tónica (copiarlo con acordes).

Esto precede a la contraexposición que se ve interrumpida por una conclusión retórica, que, nos atreveríamos a decir, es quizás cercana al mundo del teatro haendeliano o del oratorio. Este final de todo este sector de la exposición y contraexposición, en Si menor, aparece estructurando las dos secciones fundamentales de la fuga: ésta, que termina en el compás 36, y la que culmina en el compás 73, sobre La menor. Tenemos así, Si menor y La menor como ejes fundamentales de la fuga.



Ejemplo 846: Mendelssohn, Preludio y Fuga en Mi menor[1014]
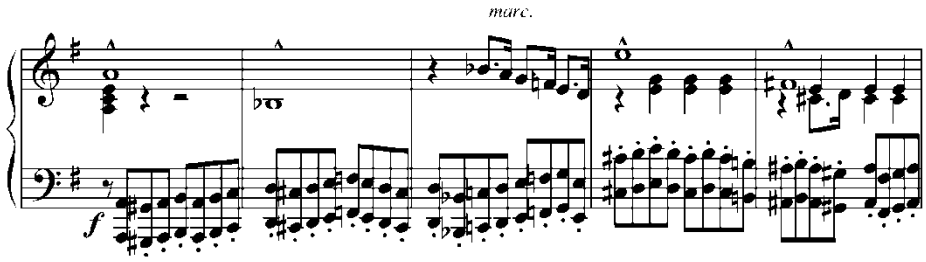
Volviendo al compás 36, aquí se inicia una especia de *Toccata* o preludio, que no tiene nada que ver con un divertimento típico de fuga bachiana y corre por otros carriles que se relacionan, a nuestro criterio, con una fantasía a manera de *toccata* clavecinística. En este sentido parecería que el experimento de Mendelssohn trajo muchas derivaciones posteriores –nos referimos concretamente a obras como el *Preludio coral y fuga* de César Franck y piezas semejantes del tardío Romanticismo-, lo mismo que pensamos de la *Fuga en Mi menor* Op. 35 Nº 1.

Indicado en un *moto perpetuo* de semicorcheas que plantean una oposición de los cromatismos y los diatonismos pero no un movimiento tonal que salga de La menor, esta sección prepara la aparición del sujeto en La menor, primero incompleto y luego completo, con un contrasujeto completamente nuevo, derivado de este nueva idea *toccatistica* y, luego de una expansión, tan fantasiosa como la anterior *toccata*, de los ritmos de acordes punteados a la manera de obertura francesa que cerraban la sección de exposición. Estos se

[1014]Transcripción en Finale del Autor.

alternan con acordes derivados de lo que sería el recitativo teatral, de una manera fantasiosa e imaginativa, que anticipa los *Intermezzi* schumannianos Op. 4, es decir, los primeros trabajos contrapuntísticos de Schumann, antes de la última aparición, incompleta, del sujeto en la tónica. Nótese cómo en este cierre del sector en La menor los compases análogos (pertenecientes al 34 y 35 y aquí 69 en adelante) están ampliados en un compás más de acordes y silencios, clara reminiscencia beethoveniana.

En el compás 73 se inicia una nueva aparición del sujeto, pero con un contrasujeto totalmente nuevo, basado en movimiento de octavas *staccatissimo* en la mano izquierda, que teatralmente invocan al pedal del órgano, sin ningún otro contrapunto.



Ejemplo 847: Mendelssohn, Preludio y Fuga en Mi menor[1015]
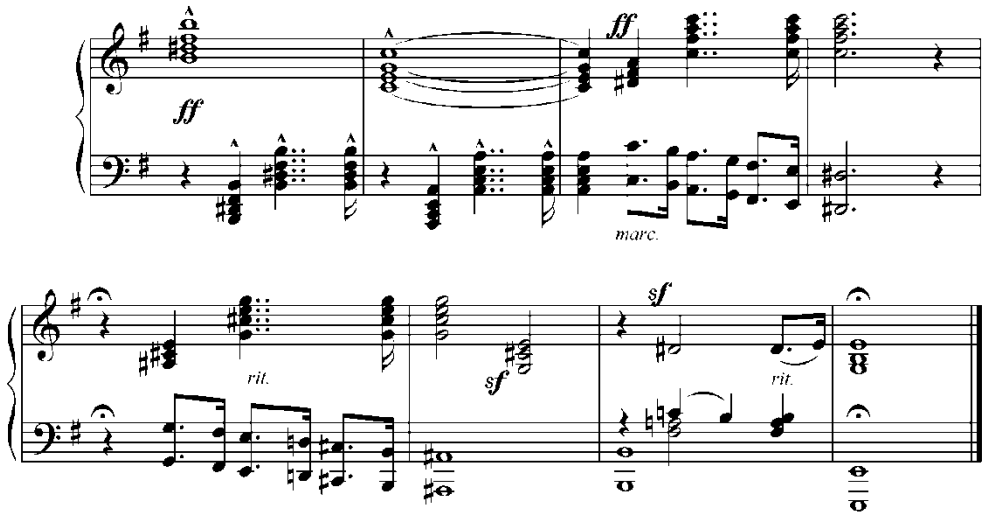
Luego se van superponiendo ideas de los demás sectores por aglomeración y empieza a dominar el fluir de semicorcheas de la símil *toccata* que habíamos detectado a partir del compás 36. En realidad, aquí sí el comportamiento es similar a la sección conclusiva de la Fuga en Mi menor, porque estas semicorcheas se van contrayendo cada vez más y aparecen como el único discurso hasta la reaparición dramática del sujeto en octavas en la mano izquierda y luego su imitación.

Estas imitaciones desembocan en un enorme pedal lleno de todos los artificios que aparecieron en la fuga aglomerados, unidos a una escritura en sextas y terceras de carácter beethoveniano-haendeliano porque en esa época, muchas de las famosas imitaciones de Haendel debidas a Hummel, a Clementi o a Moscheles, pretendían emular no el estilo clavecinístico del compositor de Halle, sino su estilo coral –esto se ve claramente en el *molto crescendo* que se inicia en la última página de la fuga y que ya tiene más de un punto

[1015]Transcripción en Finale del Autor.

en común con el gran pedal que, veinte años más tarde, Mendelssohn incorporará en el *Elías*, previo al ataque del primer coro del Oratorio.

Luego hay un cerramiento por disminución y por mutación de la cabeza del sujeto que conduce al dominio total de la *toccata*, marcada *agittato*, donde vuelve la secuencia cromática que había trabajado en el sector que aparece por primera vez este elemento *toccatistico*. Tanto como un tipo de virtuosismo no lejano al que desarrollará Chopin en el cuarto Estudio del Op. 10, como un ascenso dramático, con todo este fragmento conduce a la aparición del sujeto trabajado a dos voces y rellenado con acordes a la manera del órgano, con un nuevo contrapunto que llamaríamos de fantasía, por movimiento contrario que da la sensación de un cruzamiento de voces –como dice Rosen- y la sensación de la presencia de un elemento sobrenatural, en este caso, lo divino o lo dramáticamente apocalíptico, debida a una disposición tímbrica.



Ejemplo 848: Mendelssohn, Preludio y Fuga en Mi menor[1016]
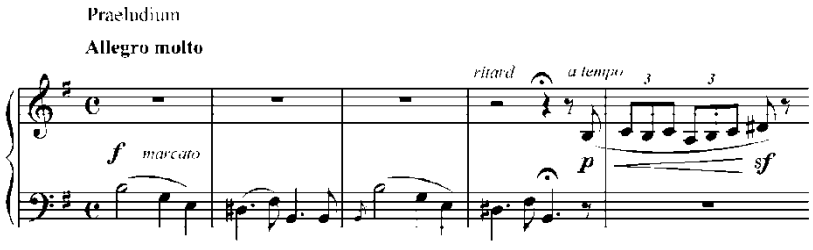
Es más que evidente que Rosen acierta cuando pone a Mendelssohn como el creador del "kitsch" religioso; quizás la palabra suene de pronto un poco violenta a nuestros oídos y la palabra exacta sea "evocación religiosa", y es cierto que este ejemplo lo seguirá el propio Mendelssohn a partir de la sinfonía *Reforma* y llegará a una lista interminable de obras que planteen esta posibilidad, debido a la utilización de recursos musicales no propios de la

[1016]Transcripción en Finale del Autor.

música para piano en una reformulación completamente pianística que las hace parecer a los géneros evocados de tal manera que sin ser siquiera mencionados sean totalmente evidentes.

Esta fuga fantasía en Mi menor por alguna razón no formó parte del ciclo de *Preludios y Fugas* que Mendelssohn empieza a pensar probablemente en esta época pero que recopila finalmente en los años de Leipzig bajo el número de Op. 35. De igual calidad que alguna de las fugas de ese álbum, probablemente la recurrencia a la tonalidad de Mi menor (la misma de la fuga Nº 1 de ese cuaderno, compuesta unos meses antes que ésta) convenció a Mendelssohn de no incluirla. Sin poder decir si fue un error o no, creemos poder decir que sí esta fuga hubiera sido mucho más conocida se la hubiera incluido en el cuaderno, probablemente cerrándolo, y quizás Mendelssohn fue demasiado severo en ese momento con su elección, prueba de lo cual es la publicación tardía de la fuga, con un preludio agregado del cual hablaremos cuando estemos en el período correspondiente, pero recordemos que hay una anotación en el diario de Clara Schumann diciendo que Mendelssohn tocó una vez este Preludio y Fuga a desgano en los conciertos del Gewandhaus, probablemente no del todo satisfecho con la elección del preludio que había colocado adelante –una especie de *étude cantabile* con arpegios, de muy fina factura, pero quizás el problema sea que el elemento *toccatistico* presente dentro de esta fuga fantasía ya es de hecho una especie de elemento no de fuga, con lo que podría decirse que el preludio ya está contenido en la misma fuga; quizás la fuga pueda también ser interpretada suelta, en su versión original de 1827.

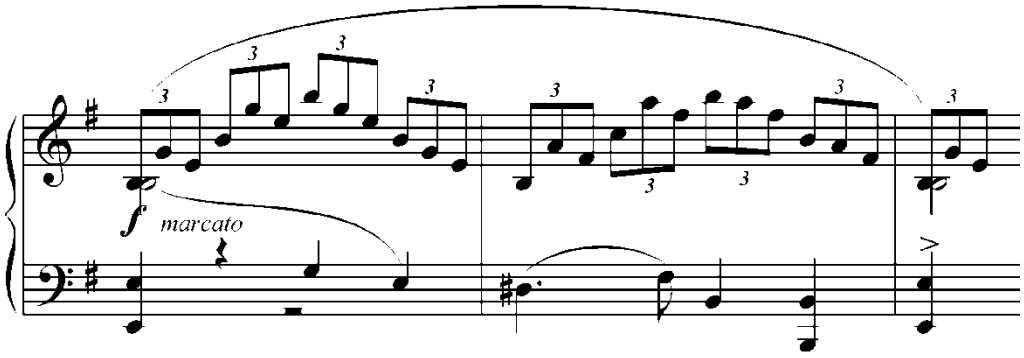
El Preludio revela ser una melodía surgida de un llamado o invocación en sentido descendente, igual que el sujeto de la Fuga:



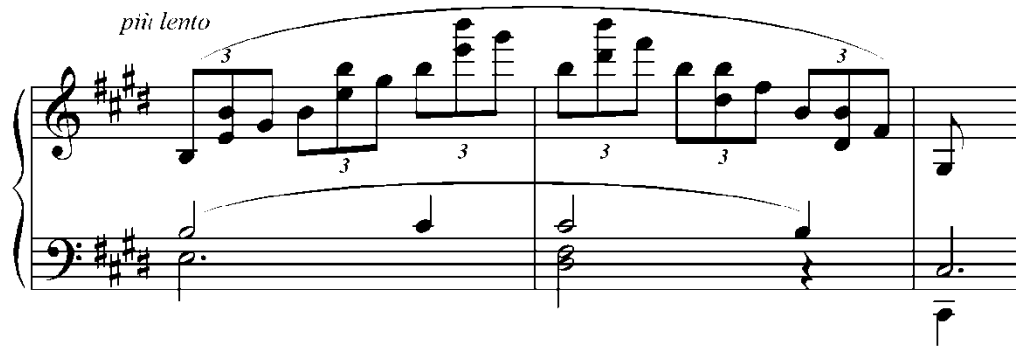
Ejemplo 849: Mendelssohn, Preludio y Fuga en Mi menor[1017]

[1017] Transcripción en Finale del Autor.

Desde allí un movimiento de tresillos que bordan el quinto grado se transforma en una serie de arpegios que envuelven la melodía surgida de ese llamado: un planteo similar en concepto al del Op.35 N°1 o el Op.104b N° 1, pero a los que diferencia del ellos, por darles una intención motívica cercana al estudio Op.25 N° 5 de Chopin:



Ejemplo 850: Mendelssohn, Preludio y Fuga en Mi menor[1018]

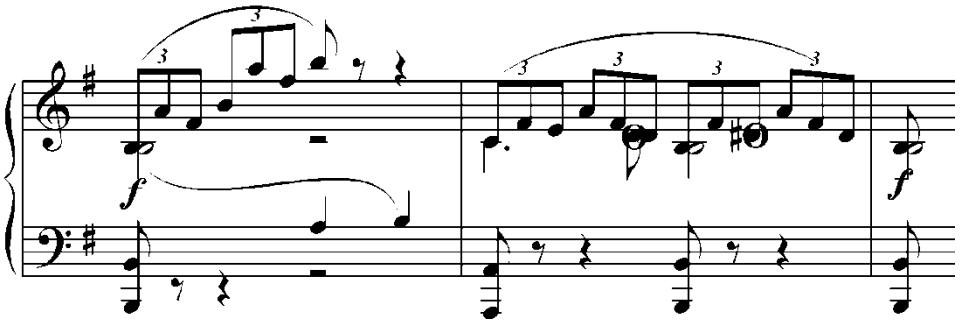


Ejemplo 851: Chopin, Estudio Op. 25 N° 5[1019]

Incluso la nota superior del arpegio va creando en el transcurso falsas relaciones en contrapunto lineal con la misma linea de arpegios y de disonancia con la melodía del centro del registro, creando ambigüedades tonales y modales:

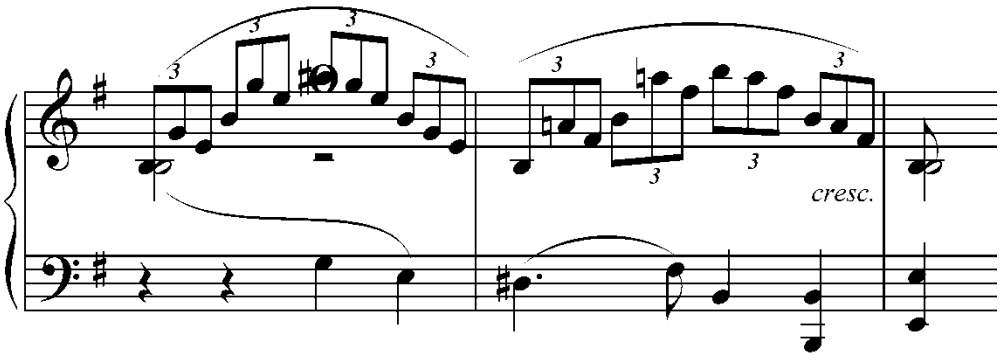
[1018] Transcripción en Finale del Autor.
[1019] Transcripción en Finale del Autor.

A)
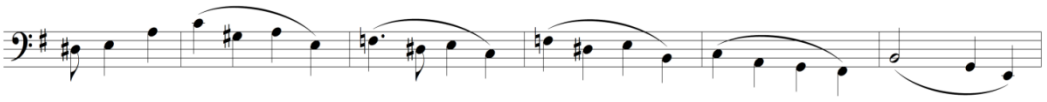


Ejemplo 852: Mendelssohn, Preludio y Fuga en Mi menor[1020]

B)



Ejemplo 853: Mendelssohn, Preludio y Fuga en Mi menor[1021]

Así como en el caso de Chopin, la escritura virtuosistica esconde una sustancia netamente poética y reconcentrada en su melódica: esta sale a la luz desnuda a modo de melodía recitada antes del final donde los aspectos del modo frigio de Mi:



Ejemplo 854: Mendelssohn, Preludio y Fuga en Mi menor[1022]

Unos acordes a manera de *pizzicati* dan paso a la portentosa fuga.

[1020] Transcripción en Finale del Autor.
[1021] Transcripción en Finale del Autor.
[1022]Transcripción en Finale del Autor.

6.5.- Estudios y Preludios

Pasemos ahora a revisar la serie de Preludios y Estudios que Mendelssohn escribió entre 1834 y 1838. El cuerpo más importante de estas piezas se centra en los años 1836 y se trata, como demuestra Todd, de piezas en su mayoría de piezas compuestas para la colección que finalmente se transformó en los Seis Preludios y Fugas Op. 35. Como hemos visto, la primera intención de Mendelssohn fue llamarlos Estudios y Fugas y de ahí que tengamos la presencia de algunas piezas llamadas Estudios y otras, Preludios. Estas obras fueron primeros intentos de colocar el compañero perfecto para las fugas que ya estaban escritas. Mendelssohn creó luego segundas versiones que lo satisfacieron más; aún así, tres preludios y tres estudios fueron publicados póstumamente como Op. 104 a y 104 b en 1860 y un estudio en Fa menor fue publicado por el propio Mendelssohn cuando Moscheles y Fétis prepararon su gran *Método de los Métodos* en 1840 y pidieron alguna contribución a Mendelssohn.
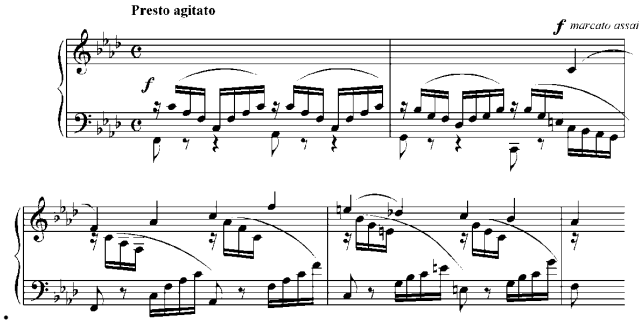
6.5.1.- *Estudio en Fa menor,* MWV:U 125

Éste es el Estudio, del 11 de junio de 1836, que Mendelssohn incluyó en el *Método de los Métodos*. Recordemos que para este método Moscheles y Fétis pidieron obras a casi todos los compositores importantes de la época; entre ellos, Chopin (que contribuyó con los Tres Nuevos Estudios) y Liszt (que contribuyó con el Estudio *Ab Irato*, también llamado "Estudio de perfeccionamiento"). Todd marca que el Estudio en Fa menor de Mendelssohn probablemente haya nacido bajo el intento de ser el preámbulo a la Fuga en Fa menor, revisada a fines de 1835 y dedicada a Clara Wieck, que luego pasaría a ser la Op. 35 Nº 5. Elementos visiblemente tomados de la fuga son el trabajo sobre la melodía, por ejemplo, la presencia de la nota repetida en la idea conclusiva en la tonalidad de La bemol, en la primera sección del Preludio; en la sección central del mismo, los cromatismos descendentes podrían referir a la línea del contrasujeto, y al final de la pieza, los acentos de ambas manos sugiriendo un trabajo de cuarta especie lo encontramos también en la sección del segundo divertimento de la fuga., pero aparecen en este estudio de forma casi

improvisada : en efecto, la idea melódica inicial de ascenso triádico, no se encuentra en la Fuga en fa menor.

Mendelssohn lo rechaza como posible Preludio al Op. 35 nr. 5 , porque el Estudio se vea superado por la experiencia similar del Preludio en Mi menor, nacido como Estudio inmediatamente después, que pasaría a ser el Preludio Op.35 Nº 1, donde la melodía, como hemos visto se encuentra en el registro medio, y se muestra interválicamente mucho más estrictamente relacionado con la Fuga subsiguiente; una reflexión más importante sobre el material temático debió haber convencido a Mendelssohn de que se trataba de una obra superior y rechazó este Estudio que, por otra parte, siendo atractivo en lo sonoro, decide publicar suelto para el célebre *Método*.

La escritura del Estudio se basa en la alternancia de manos en arpegios a toda velocidad y la colocación de una melodía superior y un bajo cantante también en la mano izquierda. La técnica podría ser un primer intento de acercamiento al efecto de "tres manos" planteado por Thalberg y que Mendelssohn trabajó luego en otros Estudios y Preludios, como el finalmente publicado como Op. 35 Nº 1 en Mi menor. De todas formas, Mendelssohn lo utilizó de una manera cercana al estilo de Romanza son palabras, como en la Op. 38 Nº 3 de 1835 de la cual toma la estructura: un preludio inicial arpegiado donde no hay melodía, que se repite como interludios en la sección B y aparece también en el último compás de la pieza a manera casi de postludio. Si bien los arpegios son continuos en toda la obra, nos referimos a que cuando ellos aparecen como única sustancia musical que sostiene la armonía y el bajo sin melodía presente, actuarían como preludio e interludios

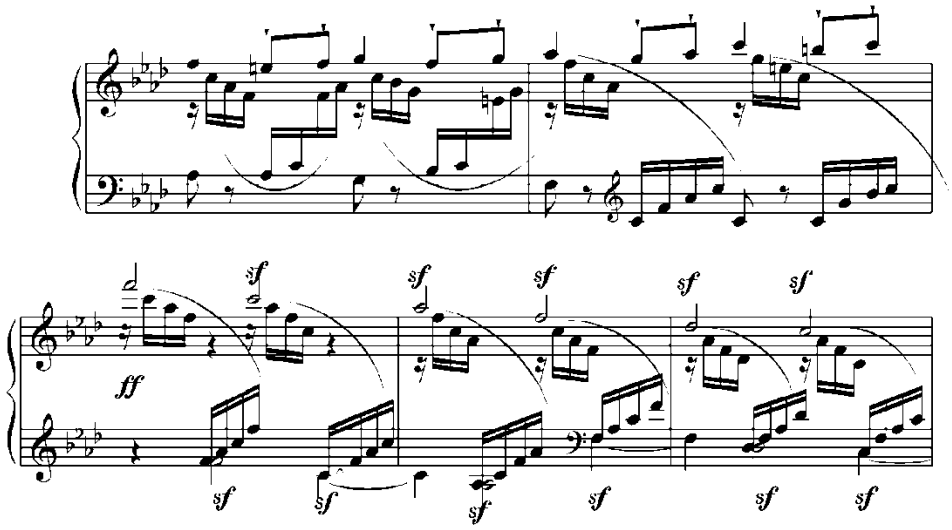


Ejemplo 855: Mendelssohn, Estudio en Fa menor[1023]

[1023]Transcripción en Finale del Autor.

La pieza, estructurada en forma ternaria, basa su interés en el trabajo más bien armónico de la segunda sección, que en un punto anticipa logros como el *Intermezzo* del *Carnaval de Viena* de Schumann sobre todo por trabajar a manera de melodía fragmentada casi en forma de *recitativo* con gran carga expresiva debido a la armonía cromática
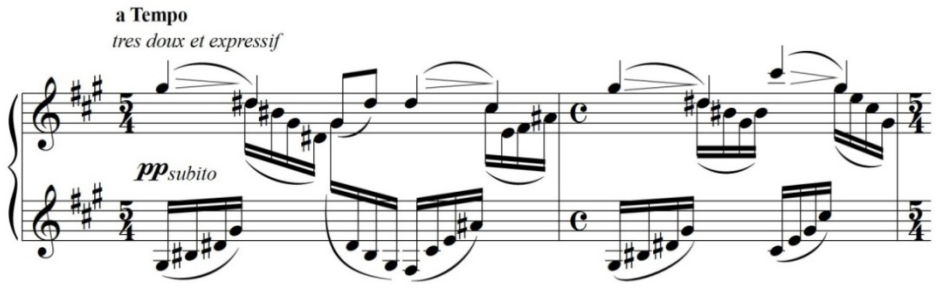
:



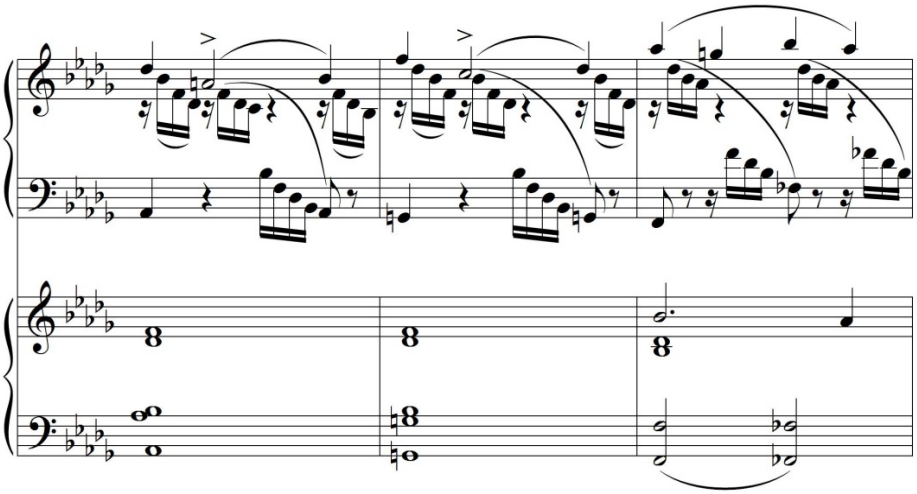
Ejemplo 856: Mendelssohn, Estudio en Fa menor[1024]

En la conjunción de bravura dactilar y lirismo, la vía abierta conducirá a caminos insospechados:en primer lugar dará vida a al escritura de su Concierto en Re menor Op.40 y de los Trios con piano, a las mäs audaces Romanzas sin palabras subsiguientes, que comenzarán a incluir el virtuosismo en estructura pero llevará a logros que lejanos en el tiempo son herederos de esta inquietud mendelssohniana de aunar dos elementos dispares armoniosamente:

[1024] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 857: Ravel, Sonatina (3° movimiento)[1025]



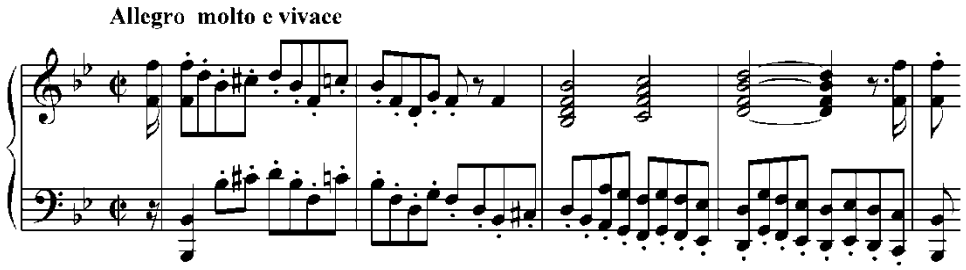
Ejemplo 858: Tchaikovsky, Concierto Op. 23 (1° movimiento)[1026]

6.5.2.- Tres Preludios Op.104a
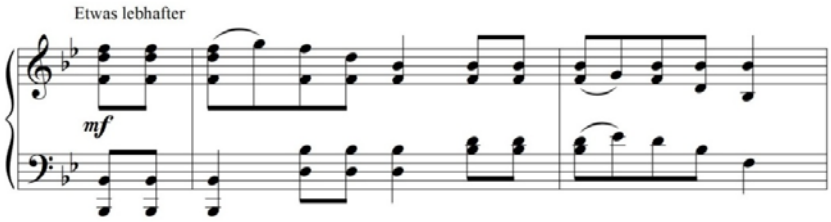
Publicados en 1868, estros tres Preludios sí claramente se relacionan con la Fuga Nº 6, Nº 3 y Nº 2 respectivamente de la colección de Preludios y Fugas Op. 35.Los tres son una prueba del discernimiento agudo en el cual Mendelssohn trabajó en la colección Op. 35. Comparados con los Preludios que Mendelssohn finalmente incluyó en el ciclo los tres se muestran decididamente inferiores en calidad y en algunos casos muy inferiores.

[1025]Transcripción en Finale del Autor.
[1026] Transcripción en Finale del Autor.

El Nº 1, en Si bemol, es una pieza en forma de estudio de octavas, majestuoso, que sorprende por una evidente influencia de Schumann, por sorprendentes modulaciones a las regiones del séptimo grado o del tercero.

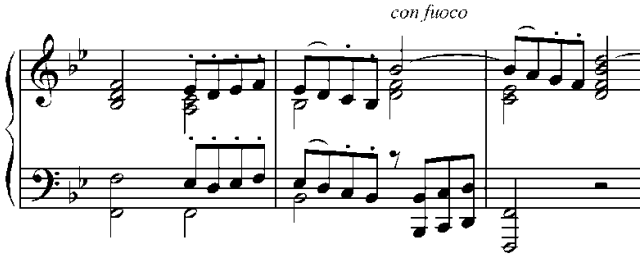


Ejemplo 859: Mendelssohn, Preludio Op. 104a N° 1[1027]



Ejemplo 860: Schumann, Fantasiestücke Op. 12 (N° 8)[1028]

Es un ejercicio monotemático donde la célula inicial de tres notas ascendentes, Si bemol, Do y Re, de la Fuga en Si bemol mayor están trabajadas en valores lentos y majestuosos. La pieza, a pesar de estar trabajada, resulta finalmente monótona por el martilleo de estas octavas. Los rasgos más interesantes se presentan al comienzo de la misma, y en el tipo de trabajo de unísonos del segundo elemento de la frase , francamente orquestal:
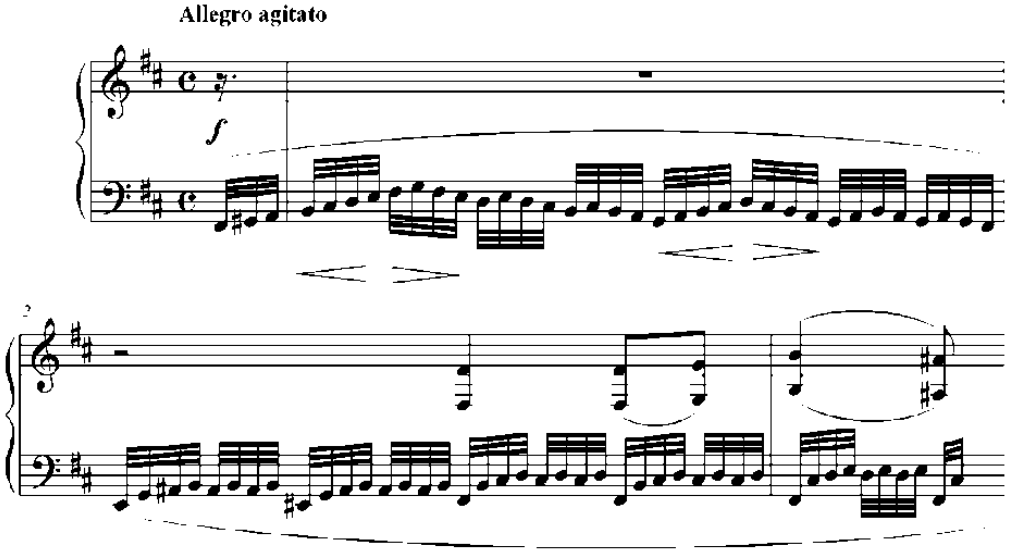


Ejemplo 861: Mendelssohn, Preludio Op. 104a N° 1[1029]

[1027] Transcripción en Finale del Autor.
[1028] Transcripción en Finale del Autor.
[1029]Transcripción en Finale del Autor.

Por otra parte, la sonoridad constantemente majestuosa del Preludio contrastaba muy mal con la Fuga verdaderamente orquestal que Mendelssohn planteó como final del Op. 35. Sin duda que el Preludio Op. 35 Nº 6 que finalmente colocó en su lugar, mucho más melódico, solemne y expresivo, constituyó una elección más acertada.

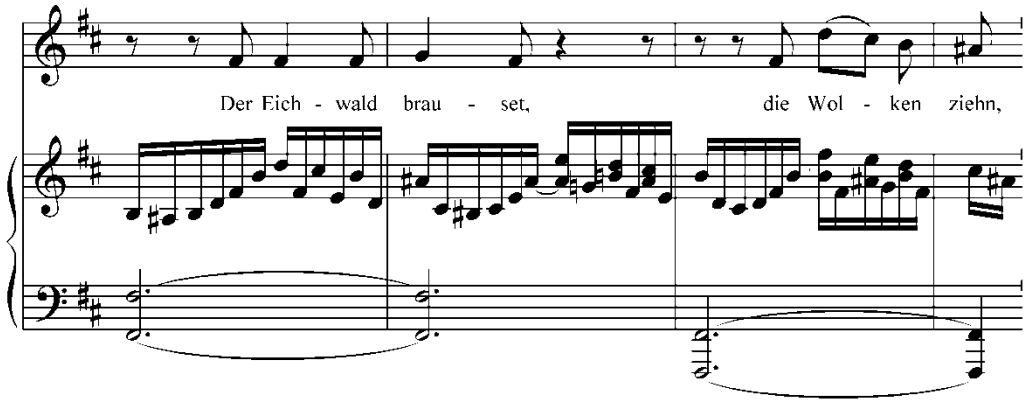
El Preludio Nº 2 en Si menor, un estudio para la mano izquierda, con furiosas escalas, retoma ideas de la Fuga en Si menor, Op. 35 Nº 3, y las elabora, es una pieza superior: tormentosa, con efectos de virtuosismo arremolinado preanuncian al Liszt de la Balada en Si menor (1853) que son contrastados con una gran melodía tipo recitativo en la mano derecha, que luego se trabaja en trocado y luego entre las dos manos, dando un efecto arremolinado a todo el fragmento.



Ejemplo 862: Mendelssohn, Preludio Op. 104a N° 2[1030]
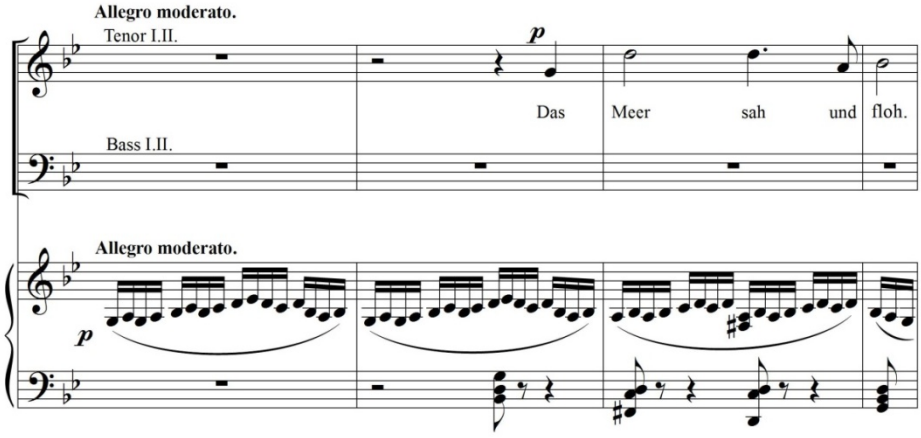
La inestabilidad tonal y la escritura en permanente expansión de este Preludio es inquietante: podemos notar su doliente melodía como cercana al *Lied*: *Das Mädchen Klage*, de 1835, sobre texto de Schiller, y en la misma tonalidad.

[1030]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 863: Mendelssohn, *Das Mádchens Klage*[1031]

Esta cinta perpetua una vez más retoma la idea de evocación marina, y dentro de un preludio que iba destinado al ciclo de preludios y fugas, se relaciona con el mundo sacro del autor donde esta imaginación pictórica no está ausente sino imbricada, como en este caso, a procedimientos polifónicoas y discursivos característicos

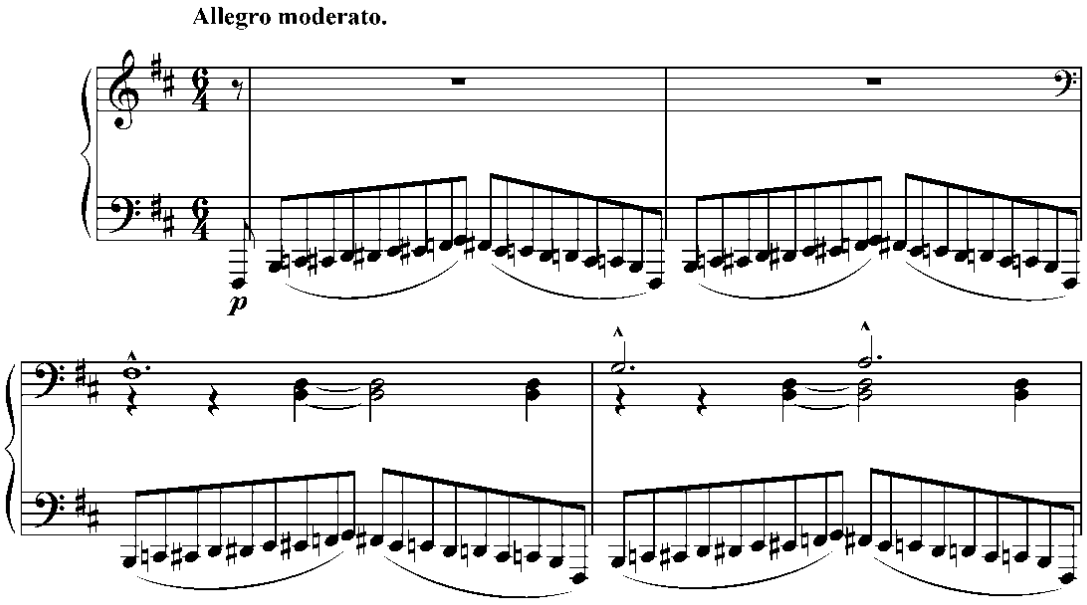


Ejemplo 864: Mendelssohn, Salmo 114 Op. 51 (1839)[1032]

El texto del segundo número del salmo (*El mar vio y se abrió*, Salmo 114) y su similar trabajo en el Preludio, no dejan dudas de la manera integral que Mendelssohn daba a sus topografías en el piano y en los otros géneros, adaptados a las circunstancias y medios:

[1031]Transcripción en Finale del Autor.
[1032]Transcripción en Finale del Autor.
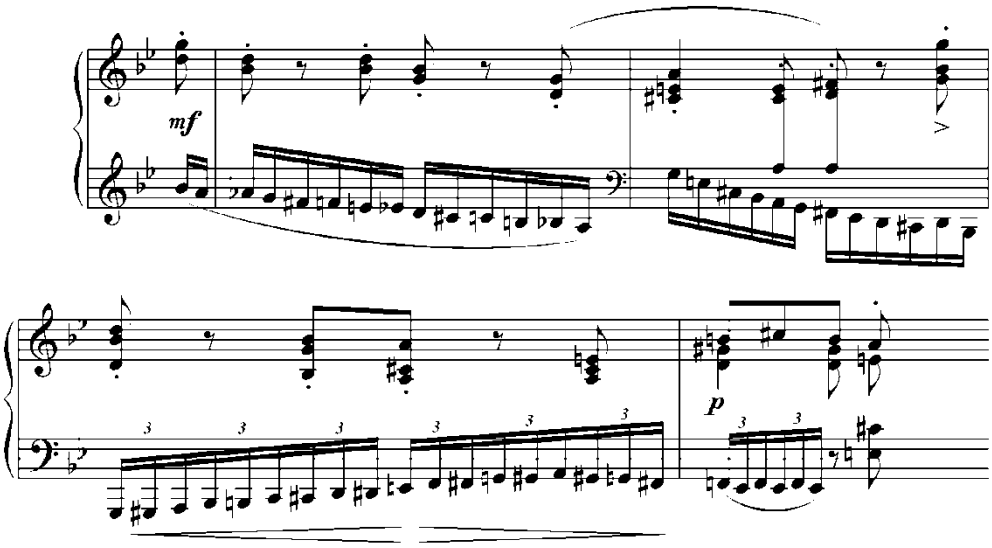
En la Balada en Si menor de Liszt, relacionada con el nado de Leandro sobre el Helesoponto, para encontrarse con Hero, la textura es sorprendentemente similar:



Ejemplo 865: Liszt, Balada en Si menor[1033]

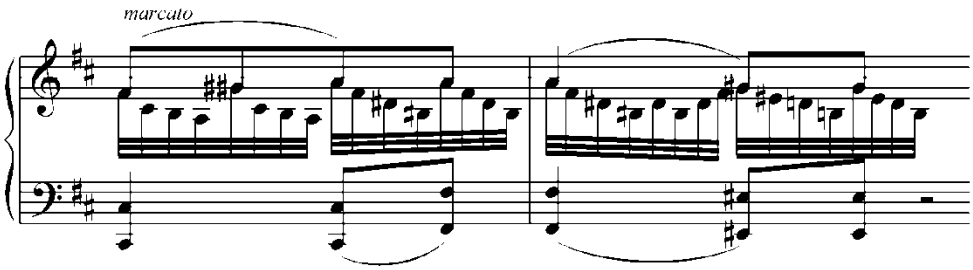
Por supuesto la obsesión de las imágenes marinas en Mendelssohn las hemos tratado, y como vimos en la música orquestal es donde más se perciben explícitamente. Pero, la música pianística plantea situaciones similares a veces esbozando o conjurando inspiraciones más vastas. Esta tradición que en Mendelssohn es un refinamiento de ideas de "Oberón" de Weber, alcanzará desde su estilización armónica y sobretodo contrapuntística, su refinamiento tímbrico y especialidad, no solo a Liszt sino a otras plasmaciones diversas: desde "El Holandes errante", de Wagner, a *Une Barque dans l ócean* de Ravel:

[1033]Transcripción en Finale del Autor.
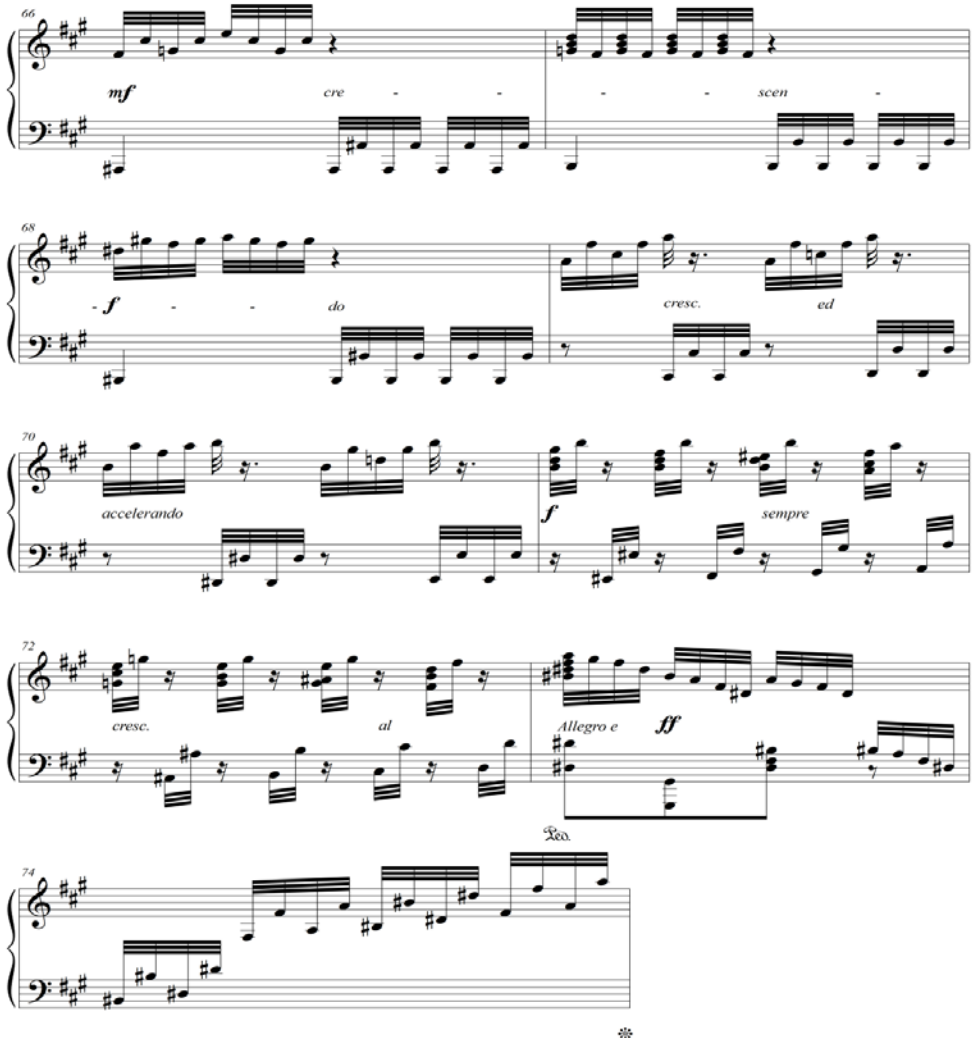


Ejemplo 866: Wagner, *El holandés errante* (1843)[1034]

Esto arroja luz sobre los constantes cromatismos y acordes disminuidos de este Preludio y también se percibe una relación con la sección central de la Fantasía Op.28 de ambientación tormentosa y paisajística.



Ejemplo 867: Mendelssohn, Preludio Op. 104a N° 2[1035]
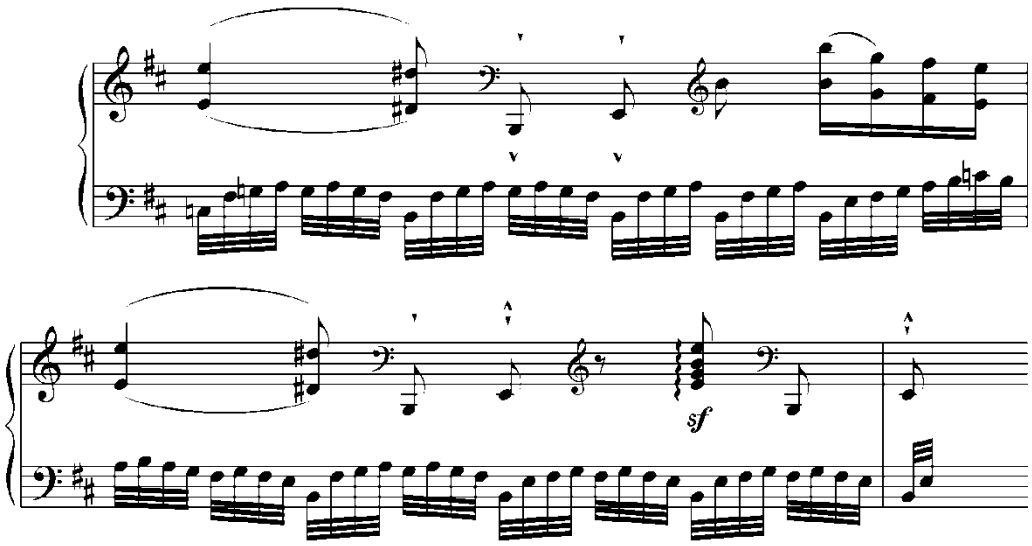
[1034]Transcripción en Finale del Autor.
[1035]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 868: Mendelssohn, Fantasía Op., 28 (1° movimiento)[1036]

Agreguemos que está trabajado a la manera de estudio más que de preludio pero su inestabilidad formal, sobre todo, le da un carácter netamente introductivo.

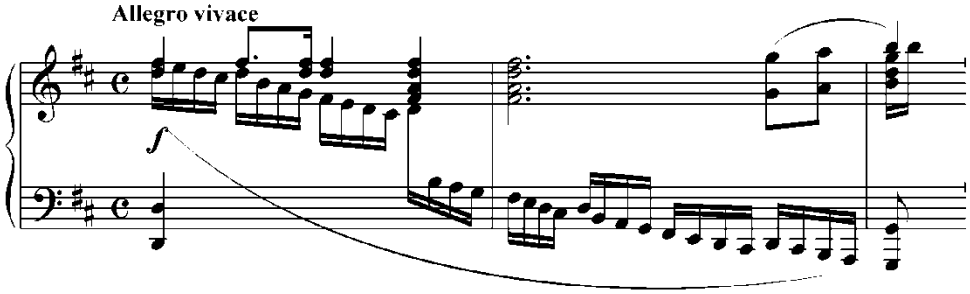
[1036]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 869: Mendelssohn, Preludio Op. 104a N° 2[1037]

Quizás por la potencia descriptiva de este Preludio Mendelssohn con inteligencia sacó de circulación a esta pieza dentro del Op.35, en beneficio de otro más acorde a la unidad con la Fuga en Si menor, Op.35 N°3b.

El Nº3, en Re mayor, es en comparación una pieza prácticamente anodina, académica, de descenso de octavas a manera de estudio repartidas entre las dos manos y acordes marciales en la derecha.
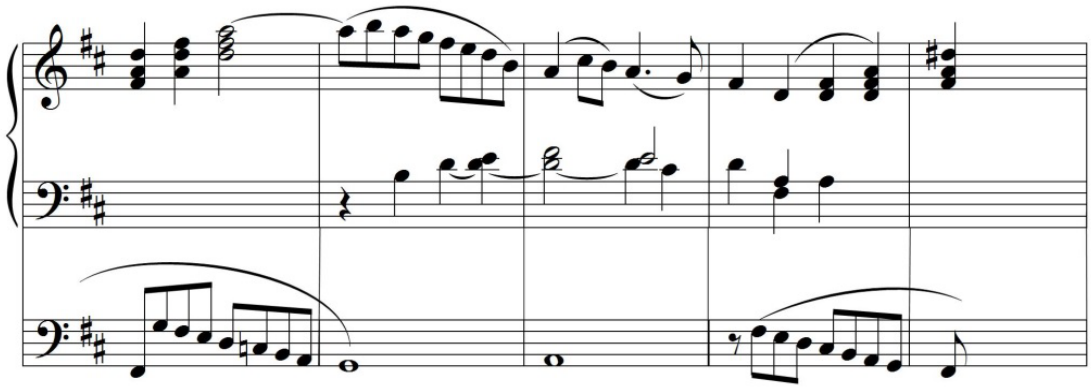


Ejemplo 870: Mendelssohn, Preludio Op. 104a N° 3[1038]

[1037]Transcripción en Finale del Autor.
[1038]Transcripción en Finale del Autor.

Como mucho, parece una reedición de efectos orquestales de oratorios de Haendel, con una rítmica repetida durante toda la pieza y muy poco interés melódico y armónico. Estos son rasgos de piezas de esta época de Mendelssohn, que en este caso por suerte fueron rechazados de la prensa por el propio compositor, que demuestran una tendencia a la facilidad, a la rapidez de concepción de una obra que, generalmente, en estos casos resultó perjudicial para el compositor, como es el caso de el capriccio Op.118. Sólo desde las Sonatas para órgano se puede intentar una recreación de sonido de este tipo pieza relacinandola con un estilo de improvisación organística neo barroca:

Mendelssohn: Sonata Op.65 nr.5



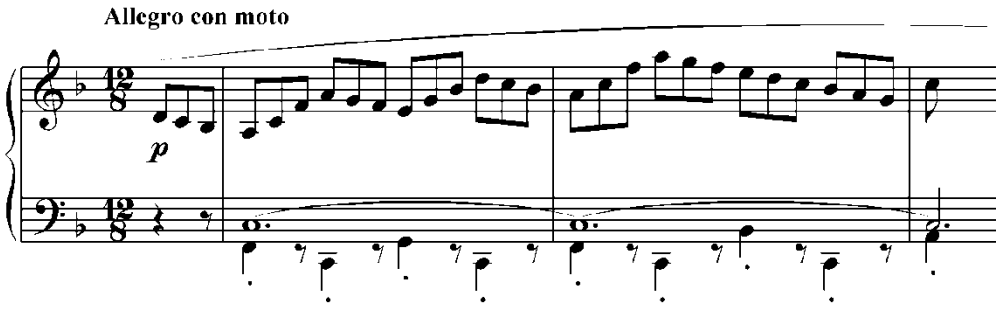
Ejemplo 871: Mendelssohn, Preludio Op. 104a N° 3[1039]

6.5.3.- Tres estudios Op.104b

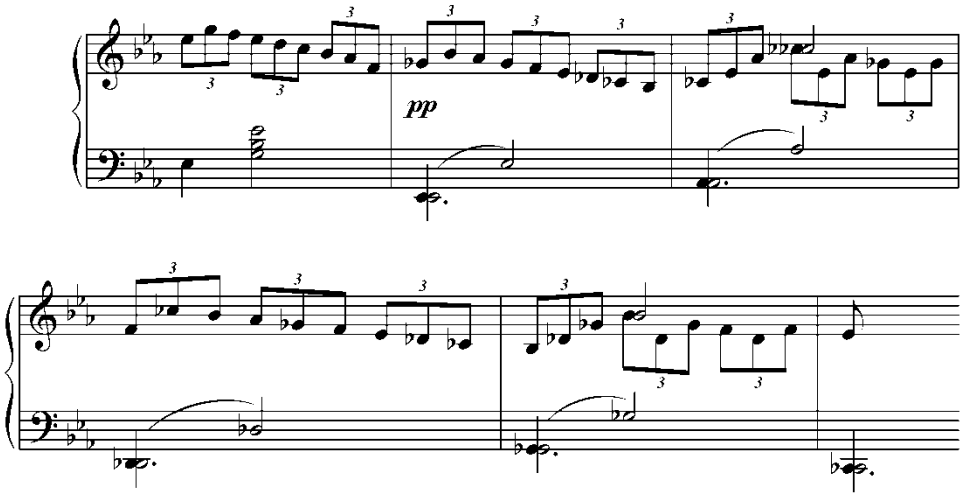
Los tres Estudios Op. 104 b muestran mucho mayor espectro de interés que los Preludios recién mencionados o el Estudio en Fa menor. De hecho, se trata de tres piezas finamente elaboradas en tres momentos distintos de este período y el previo.

El más antiguo es el Nº 2, en Fa mayor, de la época de Düsseldorf. Es un Estudio podría decirse en forma de Impromptu, por la similitud que tiene con el Impromptu Op. 90 Nº 2 de Schubert, publicado por Haslinger de Viena desde 1828.

[1039] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 872: Mendelssohn, Estudio Op. 104b N° 2[1040]
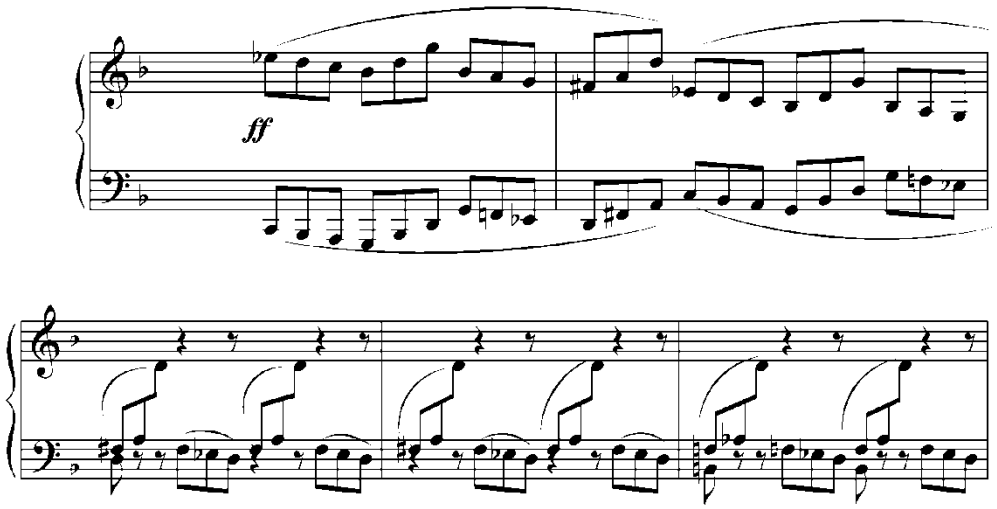


Ejemplo 873: Schubert, Impromptu Op. 90 N° 2[1041]

Es notable que comparta con esta pieza de Schubert la subdivisión ternaria en tresillos que recorren todo el teclado y algunas progresiones de estilo bachiano; también son rasgos schubertianos las modulaciones al tercer grado como tríada mayor y la relación de tercera, enfatizada durante todo el Preludio. Incluso las progresiones bachianas que Schubert tiene en ese Impromptu aquí en Mendelssohn aparecen también como algo natural cuando se conoce la relación de Mendelssohn con Bach, pero por qué no pensar que podría haber existido una unión con este Impromptu de Schubert. Todd siempre recuerda que es raro encontrar en este período alusiones a Schubert en este período, pero sin duda que la música para piano de Schubert y los *Lieder* estaban muy extendidos en su fama por Alemania y probablemente en Düsseldorf, en la casa de los Vöringer, Mendelssohn pudo haber

[1040]Transcripción en Finale del Autor.
[1041]Transcripción en Finale del Autor.

conocido algunas obras para piano que le resultaban menos familiares. Son suposiciones, pero los rasgos estilísticos evidencian algún tipo de unión con esta pieza.



Ejemplo 874: Mendelssohn, Estudio Op. 104b N° 2[1042]

Como dijimos, el Estudio es un trabajo en tresillos, donde no se destaca el aspecto solamente virtuosístico. Es una pieza que trabaja la habilidad de dedos –un poco a la manera de los viejos estudios del *Gradus* de Clementi- superpuestos a notas largas tenidas y notas sueltas *staccato* al mismo tiempo en la mano izquierda; luego esto se invierte, pasando los tresillos a trabajar en un verdadero diálogo entre ambas manos o como trocado, siendo acompañados por acordes en la mano derecha.

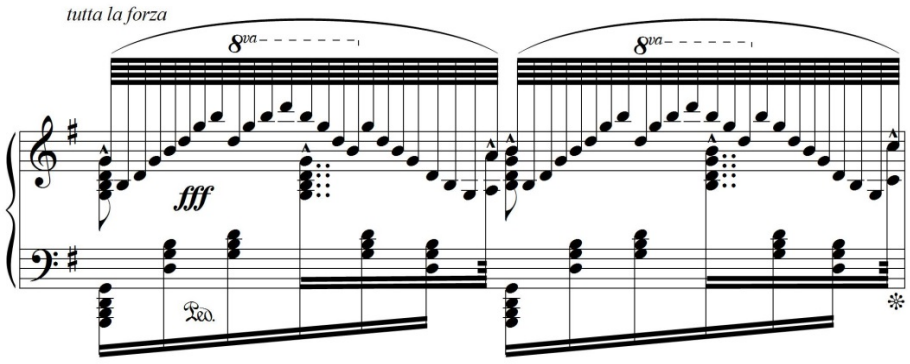
La pieza tiene una estructura ternaria muy amplia, con sectores que asemejan a veces a una Invención bachiana a dos voces, pero el camino tonal de la pieza recorre una amplia gama de relaciones de tercera y del acorde napolitano, aún haciendo poco uso del pedal, como Mendelssohn mismo lo indica en la partitura. Esto crea una dicotomía en la pieza entre el Romanticismo del lenguaje armónico con una claridad de técnica y estructura que se asimila a algunos Preludios de Bach, como el que está igualmente en Fa mayor del segundo libro de *El clave bien temperado*. Aun así, este Estudio en Fa mayor parece un verdadero estudio de técnica en comparación a los otros dos, que son trabajos elaborados sobre técnicas novedosas, por lo que nos arriesgamos a pensar que fue escrito para una de

[1042]Transcripción en Finale del Autor.

las hijas de Otto Vöringer, a las cuales también les dedicó dos cuadernos de Romanzas sin palabras.

El Estudio Nº 1 y el Nº 3 fueron compuestos respectivamente en 1836 y 1838. Precisamente, Mendelssohn los ensambla y los piensa como estudios para Fanny en esa fecha, y se los envía para la Navidad de 1838.

El Nº 1, en Si bemol menor, pertenece a los Estudios planteados para los Preludios y Fugas Op. 35. Es una obra en la cual Mendelssohn trabaja por primera vez el efecto "tres manos" que lo deslumbra de algunas obras de Thalberg que conoce en ese período. Mendelssohn no conoció a Thalberg en ese momento, sino que luego lo invita a la Gewandhaus, en 1838, pero sí de manos de la interpretación de Clara Wieck de la Fantasía de *Moisés*, pudo haberse impresionado por el famoso efecto thalbergiano de gran arpegio repartido entre ambas manos con una melodía central y un bajo que se reparte también entre ambas manos, que fue utilizado por casi todos los compositores de la época: Chopin, en el Estudio Op. 25 Nº 5 y Liszt en el sector central del estudio Trascendental N° 4 "Mazzepa" y cada uno en una elaboración personal, siempre más refinada que el modelo original de Thalberg
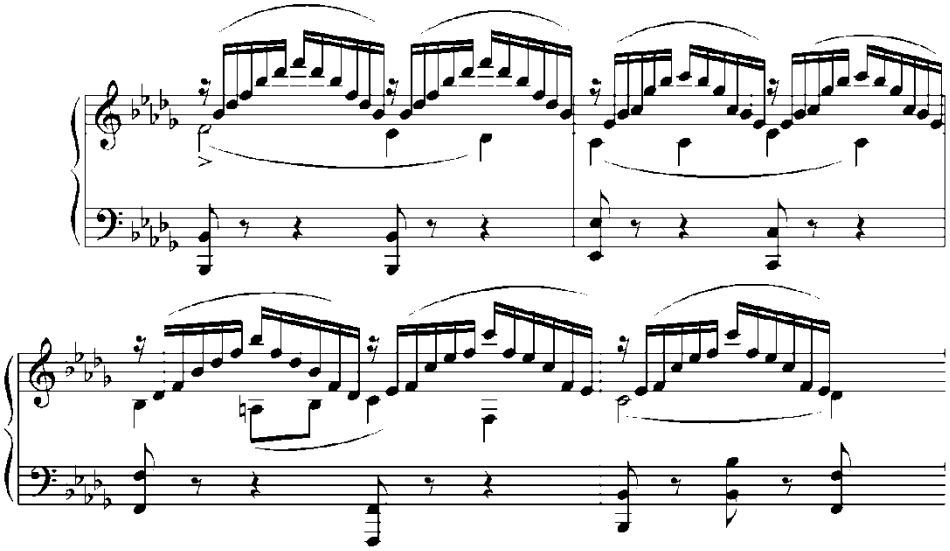


Ejemplo875: Thalberg, *Fantasía sobre Mosé de Rossini*[1043]

La pieza tiene una estructura también ternaria y los arpegios solamente están en la mano derecha, a la manera de una sección análoga del *Rondó caprichoso* Op. 14. La diferencia es que la melodía se reparte entre los pulgares de ambas manos y el bajo lo toca la mano izquierda en los momentos en que la derecha toca la melodía del pulgar cuando el

[1043]Transcripción en Finale del Autor.

arpegio alcanza su posición baja. La melodía en sí parece trabajada con elementos de las fugas Op. 35 en general: no hay ninguna fuga en Si bemol menor. Qué debemos pensar ¿que Mendelssohn planeaba componer una? ¿que Mendelssohn pensaba parear un Preludio en tonalidad menor a la Fuga Nr. 6, en Si bemol mayor?. El final del Estudio, en un radiante Si bemol mayor después del nebuloso Si bemol menor de toda la pieza podría hacer suponer que era un posible preámbulo a la vigorosa Fuga op.35 N° 6; allí se encontraría como cierre del preludio y apertura de la Fuga en una retórica similar al inicio de la segunda a parte del *Paulus* (introducción en fanfarrias de armonías por terceras y gran fuga a 5 voces en Si bemol mayor). Son conjeturas. No podemos afirmar nada de esto pero sí que pertenece a la época y que se maneja en un nivel similar al de las estructuras del Preludio en Mi menor pero también el de Fa menor. Otra vez, la similitud del uso del efecto a tres manos, pudo llevar finalmente a Félix a considerar que era apropiado solo un ejemplo de dicho trabajo textural en el Op.35.

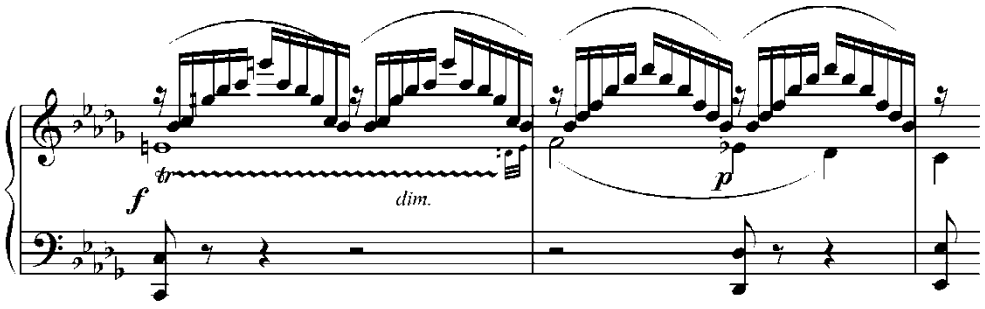
La estructura formal es ternaria, con una melodía inicial basada en muy pocas notas que parecen tomadas de melodías relacionadas con la expresividad de un recitativo y ordenadas en motivos simétricos. Esto le confiere una gran dosis de emotividad, contratante con la volatilidad del pianismo de la derecha.



Ejemplo 876: Mendelssohn, Estudio Op. 104b N° 2[1044]

[1044]Transcripción e Finale del Autor.

Se puede pensar, dado el origen de trascripciones de ópera que tienen estas soluciones al teclado, que Felix, imbuido en la música del *Paulus*, para la época, trascribe la, por así decirlo, su propia "ópera sacra" a forma de estudio. La melodía tiene un fino cierre en una cadencia sobre Fa, el cual se transforma, sin modulación previa, en la tónica de Si bemol menor, como quinto grado, e inicia de nuevo la melodía en ese grado, un efecto casi único, pero comprensible desde el punto de vista de las sorpresivas desinencias que los motivos de recitativo:



Ejemplo 877: Mendelssohn, Estudio Op. 104b N° 2[1045]

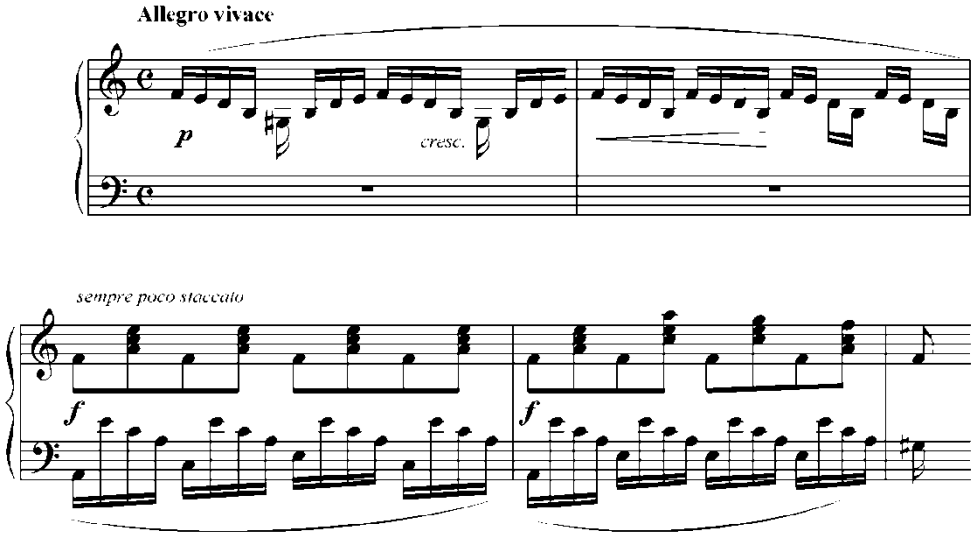
De la misma manera es grande el refinamiento armónico y melódico de la sección B. La melodía se torna meditativa y reconcentrada, modulando desde Re bemol mayor, en el registro grave, pasando por Mi bemol menor y retornando a Fa, donde se transforma de la misma manera que hemos descrito en Si bemol menor sin ningún tipo de proceso modulatorio.

La *coda* retoma la idea reconcentrada de la sección central y poéticamente prcede un descenso cromatico en un *pianissimo* relacionado firmemente al lenguaje del héroe Paulus: lo que sorprende es el triunfal cierre en fanafarrias *ff* de la pieza que constanta con la constante en toda la pieza, fiel a la indicación que Mendelssohn coloca al comienzo del Estudio *Presto e sempre pianissimo*.

El humorístico Estudio Nº 3 en La menor es de diciembre de 1838 y Mendelssohn lo compuso, como dijimos, para ensamblarlo con estas dos piezas y dárselos a Fanny. Mendelssohn; se burlaba en una carta de la breve pieza: Decía: "el tercer Estudio es realmente una porquería pero me causó gracia! ¿Por qué no lo voy a poder componer?".[1046]

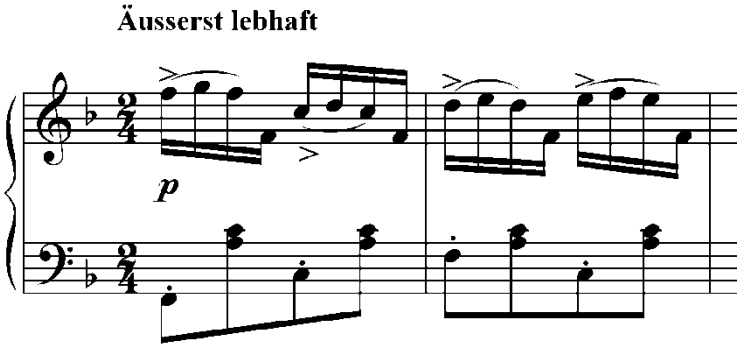
[1045]Transcripción en Finale del Autor.
[1046] HENSEL, S. *Felix Mendelssohn Bartholdy*. Buenos Aires: Coepla, 1953, pág. 272.

Se refiere a que Mendelssohn trabaja de una manera original sobre la apoyatura de semitono sobre el quinto grado repartido entre ambas manos de forma percusiva, mientras la mano derecha genera un efecto de danza *scherzante* y la izquierda ágiles semicorcheas a manera de un torbellino sobre el registro central.



Ejemplo 878: Mendelssohn, Estudio Op. 104b N° 3[1047]

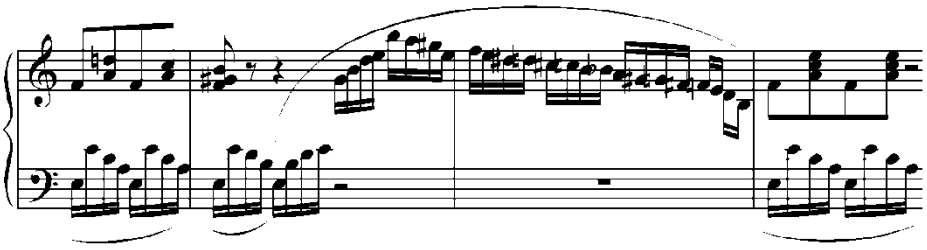
También formalmente ambiguo, tiene la manera de una composición primaria que recorre toda una gama de tonalidades menores y siempre la percusión del pulgar de la derecha sobre una apoyatura disonante, genera un equívoco tonal irresistible, comparable al que se produce en la pieza shumanniana *Traumes Wirren* de las Piezas fantásticas Op. 12,
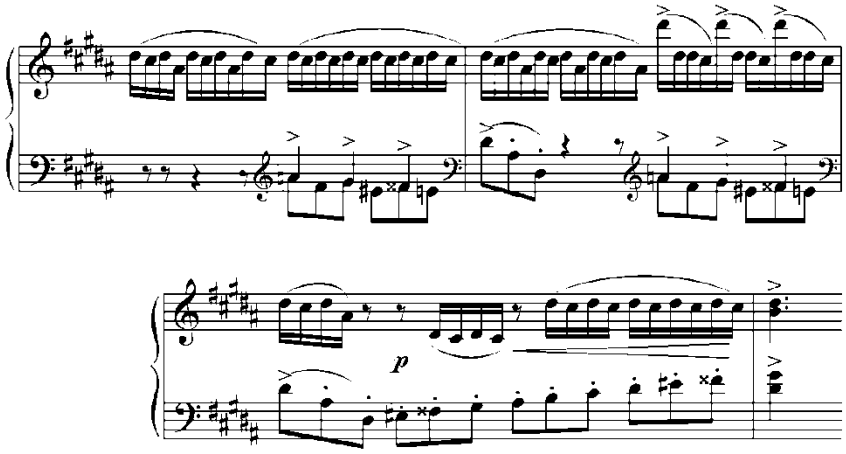


Ejemplo879: Schumann, Fantasiestücke Op. 12, N° 7[1048]

[1047]Transcripción en Finale del Autor.
[1048]Transcripción en Finale del Autor.

Pero nuevamente, como en las búsquedas de esta época, Mendelssohn renueva la idea de virtuosismo casi clavecinistico por la estrechez interválica de figuras, la gran velocidad que le da un corte fantástico y la acumulación de notas poseedoras de implícitos contrapuntos lineales o de encastre que dejó para la posteridad como modelo de*scherzo* feerico a manera de *étude* de toque impalpable y enorme velocidad:



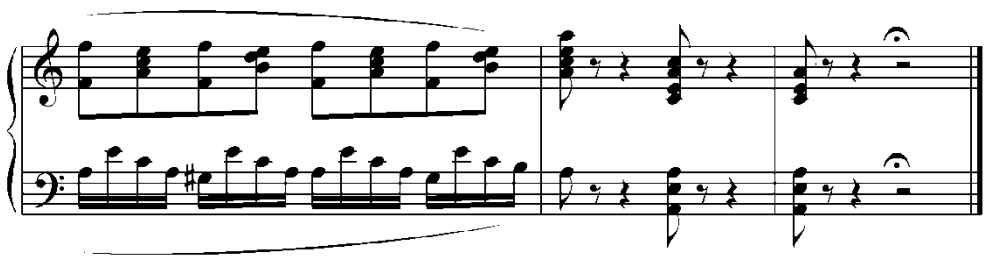
Ejemplo 880: Mendelssohn, Estudio Op. 104b N° 3[1049]



Ejemplo 881: Rachmaninov, Preludio Op. 32 N° 12[1050]

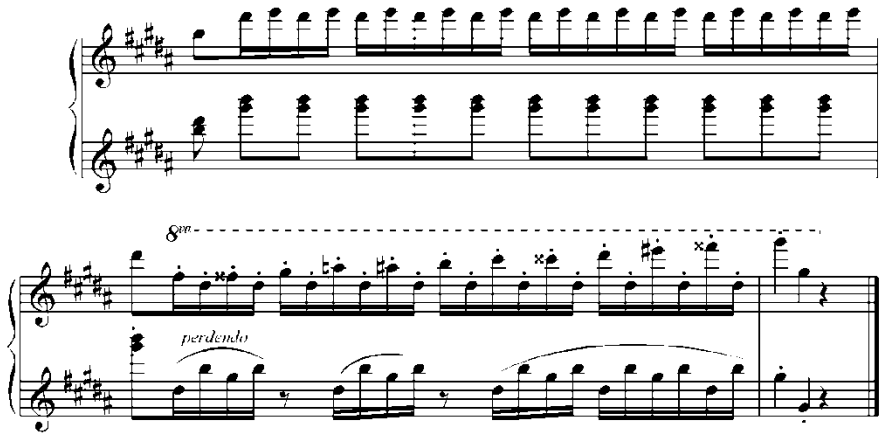
Las apariciones de escalas en *moto perpetuo* dividen sectores y conducen las modulaciones caprichosamente hasta que el estudio se evapora en dos secos acordes *pianissmo*, sin antes dejar la obsesión característica del género ni del efervescente scherzo mendelssohniano:

[1049] Transcripción en Finale del Autor.
[1050] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 882: Mendelssohn, Estudio Op. 104b N° 3[1051]

Rachamninov nos sirve de nuevo para ilustra como estas sugestiones se expandirán de forma característica a las diferntes estéticas, pero dependes del efecto de desaparición espectral que Mendelssohn desde el Octeto Op.20, y en el Piano desde la Sonata Op.106, rubricó para siempre en música de este tipo



Ejemplo 883: Rachmaninov, Preludio Op. 32 N° 12[1052]

[1051]Transcripción en Finale del Autor.
[1052]Transcripción en Finale del Autor.

CAPÍTULO 7

Últimas obras (1841-1845)

La parte final de la vida de Mendelssohn revela en la música para piano una tendencia a la condensación. En primer lugar Mendelssohhn se concentra sólo en los géneros de la Variación, no abordado previamente, y las Romanzas sin palabras.Mendelssohn utulizó su experiencia como autor pianístico en dos obras de cámara de gran envergadura : los dos Trios para piano y cuerdas (publ. 1840- 1846), pero ademas centró su atención n la musica de teclado para el órgano.

Aun así, las piezas pianísticas que examinaremos a continuación mantienen una excepcional calidad y exploran aspectos novedosos en la profundización de su estilo.

7.1- Entre Berlín y Leipzig.

Desde 1841 Felix Mendelssohn Bratholdy asumió a desgano la responsabilidad de ser Director de musica del estado Prusiano, obligado practicamente por el emperador de dicho reino. Dividiendose entre la dirección del nuevo conservatorio y la orquesta Gewanhaus de Leipzig, en Sajonia y sus actividades en Londres, ademas de la composición, su salud se quebrantaba silenciosamente.

La vuelta a Berlín, en 1841, llamado por el monarca Federico Guillermo IV de Prusia, puso a Mendelssohn en una nueva perspectiva. Varios estudiosos de la obra de Mendelssohn (como León Botstein y Friedrich Kurtmacher) piensan que a partir del año 41 empiezan a haber elementos distintos en la estética mendelssohniana y un corte con la época de los “años tranquilos” – como los llama Werner – de 1835 al 40.

Probablemente el nerviosismo, la insatisfacción, la presión de estar ahora a cargo de alguien, mientras en Leipzig era director en jefe de un organismo, lo puso en una posición difícil, y según el estudioso Steinberg en “Mendelssohn and his World” (“Mendelssohn y su mundo”), el compositor se sintió nuevamente presionado por una figura de autoridad o una figura paterna y renovó su espíritu de rebeldía, irascibilidad y escapes románticos propios de la juventud de Mendelssohn, de la época de los viajes. Como producto de ello,

compuso obras que paulatina o tajantemente se alejan de los preceptos de claridad, orden y comunicatividad del repertorio habitual que compuso en Leipzig, incluso de las obras maestras de ese período. Steinberg se refiere a la diferencia fundamental que hay entre la Sinfonía N° 2, *Lobgesang*, y la siguiente obra de música orquestal-coral, la música para *Antígona* de Sófocles, donde Antígona representa un rol de rebeldía pero al mismo tiempo de valores. *Antígona*, una obra poco conocida por su carácter incidental, dio sus frutos en la culminación de la Sinfonía Escocesa al año siguiente, 1842, donde se renuevan tópicos que el compositor había abandonado hacia 1833-34. Luego viene la revisión de *La primera noche de Walpurgis*, otra obra concebida durante la época de viajes y la continuación de la música de *Sueño de una noche de verano* en 1843.

Los proyectos ambiciosos comienzan a pertenecer a un mundo más subjetivo; nuevamente, este aspecto interno del compositor sobresale sobre los aspectos de encargo de obras. Queremos decir que, aunque la música de *Sueño de una noche de verano* o *Edipo en Colona* surjan de un encargo, la calidad musical, el interés que Mendelssohn ponía y el poder subjetivo de esta música las convertía en una experiencia artística de primer orden. Lo mismo podemos decir de los Salmos para la Catedral de Berlín Op. 78 y Op. 79.

Por otra parte, compuso una serie de obras de propia investigación que podemos centrar a partir de las *Variaciones serias* (que aunque surgida del encargo para el libro de homenaje a Beethoven adquiere una característica completamente personal y hace ascender a la obra pianística de Mendelssohn a la primera línea del mundo romántico) y las otras series de variaciones para piano, el concierto para violín y orquesta en Mi menor, la serie de obras de cámara tardías Op. 66, Op. 80 y Op. 87, el oratorio *Elías* y las sonatas para órgano Op. 65. Estos proyectos, notablemente ambiciosos, donde dominan las tonalidades menores, donde son evocados los climas pertenecientes a la primera etapa de Mendelssohn como compositor maduro, en una sensación de nostalgia cada vez más acentuada, hacen decir a Méretrier que “lo mejor de Mendelssohn se encuentra entre 1841 y 1847”.

Desde finales de 1844, Mendelssohn tuvo un crack físico y psicológico debido a las presiones a las que se vio sometido en Berlín. En varias cartas, el compositor consideró que era ya insostenible la situación allí, y hacia fin de ese año logró la aprobación del rey para desligarse de todas sus obligaciones.

Sebastian Hensel refiere a que su posición había sido creada artificialmente e intercalada entre otras que se habían desarrollado antinaturalmente. Felix, el 20 de septiembre, después de haberse anunciado en la misma mañana, viajó a Berlín solo y propuso al rey, nuevamente, la reducción de sus honorarios, liberándose así de determinados rendimientos y de la obligación de vivir en Berlín; el rey accedió y Felix se vio otra vez en libertad de ir a dónde quisiera.

Ya en noviembre de 1844, Mendelssohn escribe a Rebeca, su hermana, una extensa carta donde explica los motivos de esta decisión:

> "A Cecilia la reestableció la estadía en Soden, cerca de Frankfurt, durante el verano. Se siente bien; tiene aspecto alegre y floreciente y me sostuvo en estos días graves, enseguida de mi llegada. Los tres niños se desarrollan muy bien. Yo estoy tal cual tú me conoces, sólo que lo que no conoces de mí es que desde hace algún tiempo siento la necesidad de tranquilidad exterior, de no dirigir, de no viajar, de no ejecutar, tan vivamente que tengo que ceder. Si Dios quiere, pienso arreglar mi vida durante este año en ese sentido". [1053]

Este intermedio de Frankfort fue uno de los períodos más introspectivos de la vida de Mendelssohn. El compositor, en su carta a Rebeca, seguía diciendo:

> "sería para mí el deseo de quedarme aquí tranquilo durante el invierno, la primavera y el verano, sin viajes, sin festivales musicales; todo lo contrario, tendremos que ir por nuestra salud a un balneario del Taunus. Por eso he declinado todas las invitaciones, entre ellas, una que me honró extraordinariamente, desde Nueva York, para un festival musical. Pero la vida uniforme y tranquila pasada en el verano en Soden me ha satisfecho mucho y pudimos volver a respirar libremente, lo que me ha hecho muy bien; al menos, me siento más sano y más en mi sitio aquí que en ninguna parte. En Berlín no podía ya permanecer; con conciencia, siempre, al frente de una organización musical pública que considero mal organizada y cuyo mejoramiento no está en mis manos, sino sólo en las del Rey, que ciertamente tiene otras cosas en qué pensar". [1054]

La vida en Soden y Frankfurt lentamente dio sus frutos. Durante el invierno Mendelssohn compuso nueve números más de su Op. 65: Las Seis sonatas para órgano. Primero habían surgido como movimientos aislados de "una escuela de órgano según mi gusto, según mi manera de entender el instrumento", como él lo decía. Nació el concierto para violín Op,64. Esta obra capital sería seguida por dos grandes obras camarísticas, en

[1053] MENDELSSOHN BARTHOLDY, Felix. *Lettere dall´ Italia*. Torino: Fògola, 1983. La traducción pertenece al Autor.
[1054] Op. cit. La traducción pertenece al Autor.

abril y julio sucesivamente: el Trío en Do menor Op. 66, de abril de 1845 y el Quinteto N° 2 en Si bemol Op. 87, de julio del mismo año.

También compuso algunas obras corales, como el bellísimo *Trauergesang* ("Canto fúnebre") y compuso la poderosa música de escena para *Edipo en Colona*, en el mes de febrero. Entre estas actividades, Mendelssohn encontró tiempo para ir planeando el texto del Oratorio *Elías*, que compondría al año siguiente.

Todas estas obras, a pesar de la relajación que Mendelssohn tenía en su intermedio de Frankfurt, muestran una característica común: un punto de vista altamente reflexivo, una seriedad de trabajo técnico, una economía de medios y logros artísticamente altísimos.

La composición del Concierto para violín de 1844 había sido el disparador de esta nueva energía compositiva que había estado constreñida en los años de Berlín a ratos libres, donde podía desligarse de sus constantes obligaciones, muchas veces de pura presencia física y de la organización del Conservatorio de Leipzig. Todas estas obras denotan una profunda melancolía: el uso de tonalidades menores, movimientos sorprendentemente trágicos acompañan a todas estas obras: bastaría nombrar el primer movimiento de la Sonata N° 1 para órgano, el séptimo coro de *Edipo en Colona* (una de las obras menos conocidas de Mendelssohn pero que cada vez llama más la atención de los estudiosos y comienza a ser interpretada, en la cual el solista, Edipo, como recitante, interactúa continuamente con el coro que ya no constituye números separados sino que es un diálogo constante entre los coros cantados, y los actores recitanttes: Edipo y Antígona), el oscuro mundo de los movimientos extremos del Trío en Do menor y el extraordinario *Adagio e Lento* del Quinteto en Si bemol mayor, muestran un Mendelssohn con una pesadumbre real. De hecho, la estructura del *Trauergesang* Op. 116 es la clara búsqueda del compositor en este momento: un inicio angustiado y una resolución relajada y gloriosa, llena de esperanza y de recuerdos.

En este mundo de grandes proyectos y de obras que alternan el vigor dramático con momentos de hondo lirismo y melancolía, que pueden detectarse en las mismas obras: movimientos como el *Andante* de la Sonata en Si bemol mayor para órgano (la 4°), en general todo el Trío en Do menor (particularmente la melancólica canción de cuna que constituye el segundo movimiento) y también la vuelta a tópicos característicos de

Mendelssohn: lo fantástico, que reaparece en su música de cámara, estilizados cada vez más (solamente4 comparar el macabro *scherzo* del Trío en Do menor con la ronda otoñal que representa el *Andante scherzando* del Quinteto en Si bemol. Esto se relaciona también con la aparición de recuerdos de alegría, recuerdos de la infancia, y en ese sentido actúa con total claridad el mundo de las *Romanzas sin palabras* que Mendelssohn escribió durante diciembre de 1844 y diciembre de 1845, más o menos doce piezas que constituyen el último legado pianístico de Mendelssohn: piezas donde domina el recuerdo, donde domina la economía de motivos y la máxima expresión poética con la utilización de un material mínimo. En este sentido, además de la presencia de un contrapunto cada vez más importante, utilizado de forma libre pero que genera líneas internas, bajos, a veces inaudibles en primera escucha pero presentes en el análisis, lo relacionan con el último período de Brahms (de la colección de *Intermezzi* y Caprichos de la última etapa del compositor de Hamburgo).

Por otra parte, los movimientos alegres que compone en esta época irradian un nuevo aire infantil: Mendelssohn se ve nuevamente motivado por los recuerdos de viaje de su infancia y se ve iluminado por las imágenes de los paisajes del Rin que había recorrido en esa época. Lo expresa claramente cuando dice:

> "[…] el agua salta, germina y se precipita debajo del puente el agua tira confundiendo los bloques de hielo y los riscos grandes y les dice: disparad ahora, que ahí ves terminada vuestra misión; el puente y el muelle están repletos de gente, todos ellos gozan del bello espectáculo gratuitamente embellecido por el sol". (carta jumio 6. 1845)[1055]

Muchas de las cartas de este período están dirigidas a sus hermanas que viajaban hacia Italia en ese momento; cartas que denotan un afecto cada vez más importante. En éstas, siempre Mendelssohn recuerda como el momento más feliz en su vida en la Lepzigstrasse, en los años 20 y además de volver al recuerdo, también volvió al piano, a su lectura del *Fausto* y a su afición por la pintura. Mendelssohn vuelve a estudiar en este período las Sonatas de Beethoven e interpretó públicamente la Op. 53 y la Op. 106 (*Hammerklavier*). Esta nueva reflexión sobre Beethoven quizás se plasmó en las obras que

[1055]MENDELSSOHN BARTHOLDY, Felix. *Lettere dall´ Italia*. Torino: Fògola, 1983. La traducción pertenece al Autor.

acabamos de mencionar y no logró llevar a término una Sinfonía inconclusa en Do Mayor que denotaba elementos beethovenianos y schubertianos.

Vamos a explorar, a partir de las Romanzas sin palabras Op. 53, desde el lado de la música pianística, pero como es costumbre en nuestro trabajo siguiendo el desarrollo de la producción total del compositor, estos rasgos, viendo cómo el mundo del compositor se renueva artísticamente en estos años nuevamente, dando una perspectiva nueva que por la muerte prematura del maestro quizás no logró desarrollar totalmente.

La insatisfacción que le generó a Mendelssohn la música pianística en los últimos años de Leipzig es evidente en la serie de trabajos menores ya comentados, que no pudieron elevar el nivel alcanzado por Mendedlssohn en los Preludios y Fugas Op. 35 hy en las Romanzas sin palabras Op. 38. Como contrapartida, en Leipzig Mendelssohn recibe a Thalberg y a Liszt como dos virtuosos, en los años 39-40, quedando deslumbrado por las nuevas técnicas y el nuevo impulso expresivo que podía sacar de ellas. También la cercanía con Schumann y el acceso a las obras publicadas del mismo, lo hicieron reflexionar acerca del pianismo y de una renovación de su estilo pianístico, que por otro lado se basó también en el estudio y conocimiento de las obras maestras de Chopin, que fueron publicadas por Shelsinger a partir de 1836: la Balada en Sol menor, por ejemplo, comentada por el propio Mendelssohn, los Estudios para piano y los Nocturnos pudieron haber sido objeto de detenido estudio por parte de Mendelssohn. En una carta, se refiere al concierto de Thalberg, diciendo: “Este tipo de cosas son las que me hacen volver a tener ganas de estudiar el piano, volver a explorar, volver a buscar”.De estas experiencia, en el año1841 Mendelssohn decide componer masivamente para el piano retomando sus *Romanzas sin palabras* , y abordando por primera vez el e el género de la Variación en un ciclo de 3 obras.Como resultado, Moscheles observó, se trata de los más altos logros de Mendelssohn en cuanto a la coherencia de la escritura pianística y la poesía.

El logro de estas obras fue que al abandonar el intento de la obra de virtuosismo que se nutriese de material lírico propio de las romanzas sin palabras, Mendelssohn operó en forma contraria: llevo el virtuosismo a las estructuras de Romanzas sin palabras que manteniendo su gestualidad melódica se apropiaron a veces de los mas modernos hallazgos de la técnica pianística moderna, en la medida de lo posible al género.

Y por otro lado, mediante la exploraciñon del terreno de la variación para piano, mendelssohn confirió un marco de solidez y rigor a sus más audaces búsquedas en cuanto a la potencia y refinamiento de la escritura para piano.

El resultado fueron un grupo de obras maestras finales de enorme influencia para las generaciones futuras: los cuadernos de Romanzas sin palabras 4, 5 y 6 y los tres ciclos de Variaciones Opp. 54, 82 y 83.

La profundización de sus propios tópicos, la profundización de su propia personalidad, la búsqueda de economía de recursos, caracterizan este Mendelssohn tanto en sus obras grandes como en las *Romanzas sin palabras* que comentaremos seguidamente donde, siguiendo a Méretrier, "el compositor dio lo mejor de sí mismo".

7.2.-Romanzas sin palabras (1841-1842)

En la época de Leipzig Mendelssohn se refirió varias veces a su insatisfacción en la composición de música para piano. De hecho, en una carta a un amigo, se quejaba sobre las imitaciones que estaban surgiendo por todos lados de sus Romanzas sin palabras. "Estoy tan cansado de estas imitaciones que ya no tengo ganas de componer ninguna de este tipo de obras".[1056]

Las Romanzas Op. 53 se caracterizan por estar planteadas pianísticamente a gran escala. El mundo del intimismo de los primeros tres cuadernos está llevado casi a la órbita del concierto: parecen haber sido escritas para él mismo, y todas incorporan algún rasgo no habitual en el previo estilo de Mendelssohn como textura pianística. También hay gestos armónicos que sobrepasan los habituales límites que él mismo se imponía en las Romanzas sin palabras y retroceden a veces a la imaginación férvida que encontrábamos en algunas piezas del Op. 19, como la N° 5. Aún así, luego de los primeros tres cuadernos, el género que Mendelssohn inauguró se encontraba estabilizado y le permitió explorar a través del miso más en el aspecto de la sonoridad, la armonía y el timbre, que desde el especto formal, que habitualmente había sido el que Mendelssohn más variaba de *Lied* en *Lied*.

[1056]En TRANCHEFORT, François-Rene. *Guia de la musica de piano y de clavecín*. Madrid: Taurus, 1990.

El cuaderno está estructurado de una forma distinta a los cuadernos previos, aún manteniendo similitudes. Entre estas últimas tenemos que destacar la presencia de una pieza inicial en estilo *cantabile* solístico y que en el cuarto lugar de la colección aparece la pieza más lenta – como en el cuaderno uno y el cuaderno tres – y en el quinto puesto la pieza de corte más sinfónico – como en el número uno y el número tres- pero, en este cuaderno Mendelssohn coloca en el tercer lugar otra pieza de carácter sinfónico y un final que, lejos de la melancolía de las tres barcarolas previas, se acerca a un férvido estudio para piano, donde los rasgos acuáticos también están presentes pero en una visión que trataremos de dilucidar, totalmente distinta. La segunda pieza, además, presenta alguna similitud con el planteo de pieza ternaria que Mendelssohn colocaba en este sitio, pero su estilo apasionado y el trabajo en dúo no tienen antecedente en ninguna de las piezas previas, particularmente por el trabajo de acordes repetidos como base de acompañamiento que Mendelssohn había trabajado sólo como síncopa o como color previamente, en las Romanzas N° 8 y N° 14.

También en el orden tonal el planteo es divergente con respecto a los cuadernos previos; la seguidilla La bemol mayor, Mi bemol mayor, Sol menor, Fa mayor, La menor, de las primeras cinco piezas, es una disminución en el orden de cantidad de bemoles por armadura de clave y de La menor, Mendelssohn modula a La mayor bruscamente en la última pieza, generando un cambio de color inesperado, que en ese sentido sí se parece a los primeros cuadernos de Romanzas, cuando modulaban bruscamente por semitono o a una tonalidad lejana, pero que quieren un particular golpe diríamos humorístico, un cambio en la misma tonalidad pero en otro modo, hecho que Mendelssohn repetirá en el cuaderno siguiente.

Por último, queremos destacar la presencia en este cuaderno de una unificación a partir de la obsesión por el semitono en las seis piezas. Éste aparece de pronto desperdigado en las composiciones, en momentos clave de las piezas, hasta llegar al paroxismo en la última. Este paroxismo como tal es anticipado lentamente una pieza tras otra. También notemos que el cromatismo ascendente, presente ya en la pieza N° 1, se va haciendo temático en la N° 2 y en la N° 4, mientras que la nota repetida hace lo propio en un orden casi triangular: en la N° 1, en la N° 3 y en la N° 5 es videntísimo, m mientras que la N° 2,

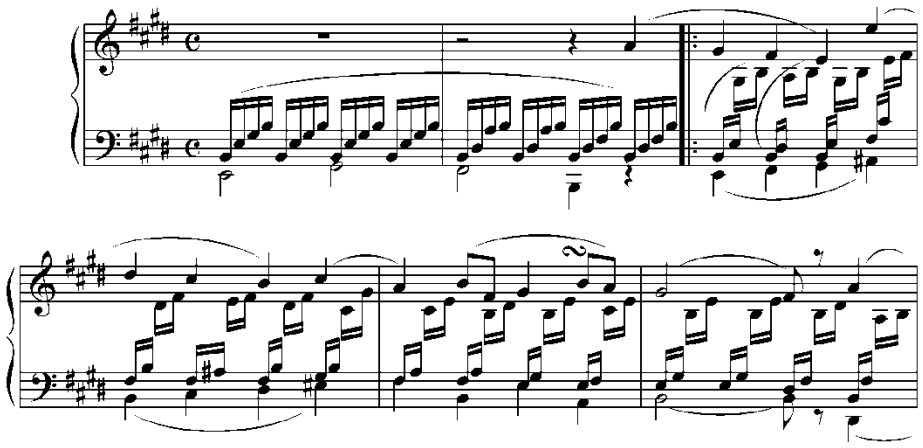
la N° 4 y la N° 6 presentan el cromatismo. Aún así, la N° 6 parece una pieza conciliatoria de los elementos temáticos de las seis, porque aparecen superpuestos: nota repetida, cromatismo y repetición del semitono casi durante toda la pieza.

Finalmente, destaquemos que el Op. 53 se nos aparece como un *opus* de "concierto". Viéndolo en perspectiva amplia, Mendelssohn no pudo haber pensado este cuaderno como un cuaderno de fácil ejecución para aficionados. Por lo menos, las piezas N° 3 y N°5 son de una gran dificultad pianística, mientras que la N° 6, que cierra el ciclo, pertenece al dominio solamente de los virtuosos, lo cual ha hecho que sea un cuaderno solamente valorado por este tipo de artistas, como Moscheles, que escribía en su diario acerca del placer que le generaba el cuarto cuaderno de Romanzas sin palabras.
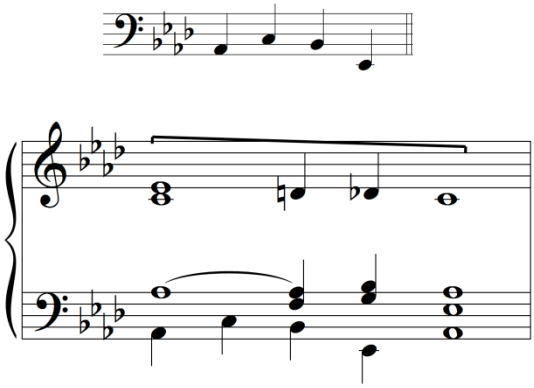
7.2.1.- Seis Romanzas sin Palabras. Cuarto cuaderno Op.53

7.2.1.1.- *Romanza sin palabras en La bemol mayor Op. 53 N° 1*

En 12/8, la textura es de una barcarola. Curiosamente, eso hace que, sin la conciencia de la cronología, la N° 18, que es el *duetto* (última pieza del Op. 38) aparezca en la misma tonalidad que la 19, como dando una gran similitud de sonoridad y de carácter. Hay que tener siempre en cuenta que se trata de otro cuaderno y que, a diferencia de todos los demás, el movimiento balanceante de barcarola ocupa el primer lugar de la colección. La textura de arpegios repartidos entre ambas manos, descrita de ese modo parece algo habitual en la Romanzas de Mendelssohn; sin embargo, la disposición es diferente a la de casi todas las piezas previas: el bajo está atacado en caída de brazo por la mano izquierda planteando como un nuevo comenzar de las Romanzas sin palabras, cuando vemos que la secuencia melódica de bajo es exactamente la misma que la de la Romanza en Mi mayor Op. 19 N° 1, transportada a La bemol mayor, pero rearmonizada, con la secuancia cromática (Mi bemol – Re - Re bemol).
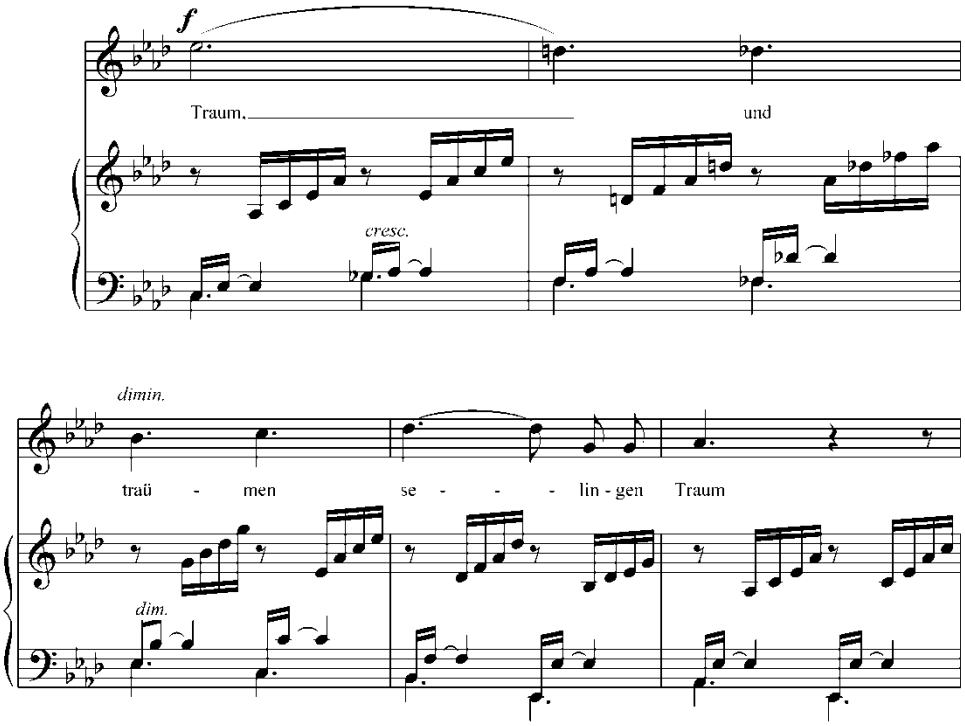


Ejemplo 884: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 19 Nª 1[1057]



Gràfico 111: Bajo inicial y armonización

La disposición armónica inicial del a la *coda* del Lied *Auf Flugeln des Gesanges* (“En alas del canto”) Op. 34 N° 2, sobre texto de Heine, una de las canciones más famosas de Mendelssohn, más características, también considerada un *Lied* pre schumanniano, cercano al mundo de la canción *Der Nussbaum*. La atmósfera es idílica, amorosa, en el texto y plasmación de Mendelssohn en lo musical es el modelo de esta Romanza:

[1057] Transcripciòn en Finale del Autor.
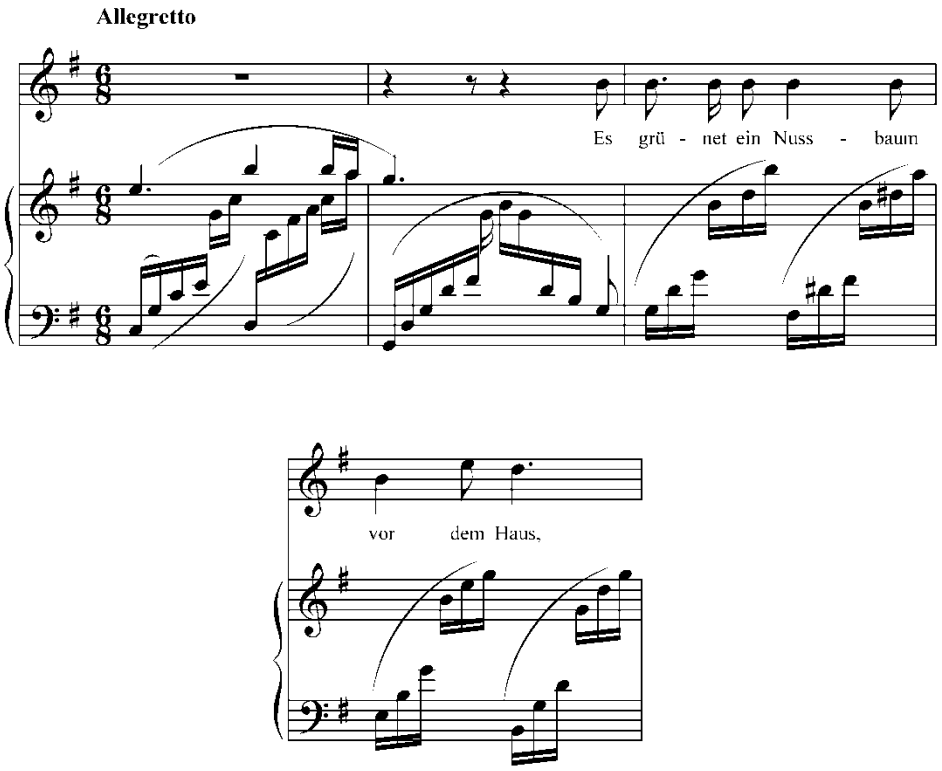


Ejemplo 885: ***Auf der Flugeln Gesange*** **Op. 34 N[a] 2**[1058]

La armonía corresponde a las palabras finalaes finales del poema:

"En las alas del canto,
amada mía, te llevaré
hacia las orillas del río Ganges,
donde conozco un lugar maravilloso.

Allí se encuentra un jardín teñido de rojo
bajo la silenciosa luz de la luna;
las flores de loto esperan
…
Soñando un sueño maravilloso"

[1058]Transcripciòn en Finale del Autor.



Ejemplo 886: Schumann *Der Nussbaum* Op. 25 Nª 3[1059]

Mendelssohn, trabaja en la Romanza esta armónía que a su vez, es expansiva estructuralmente en el transurso de la exposición de la larga melodía inicial. El cromatismo descendente que evoca la ensoñación del texto de Heine inunda toda la coloración de esta Romanza:
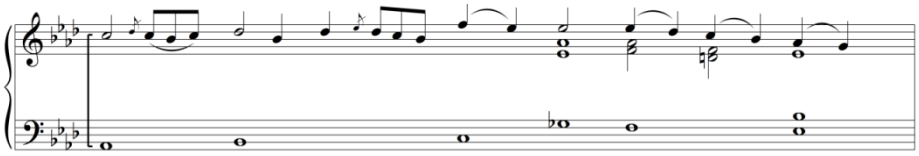
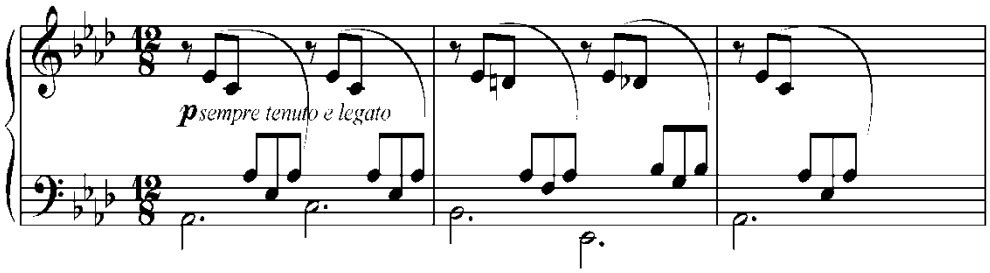


Gráfico 112: Cromatismo descendente

En cuanto a al escritura, donde se retoma el ideal de barcarola, también se relaciona con la ondulación de dicho *Lied* que además está en la misma tonalidad, de significación

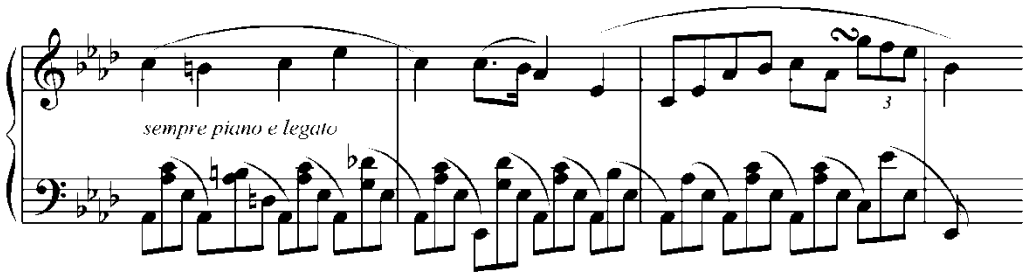
[1059] Transcripciòn en Finale del Autor .

amorosa para Mendelssohn como revela también el *duetto* que cerraba el tercer cuaderno de Romanzas sisn palabras.
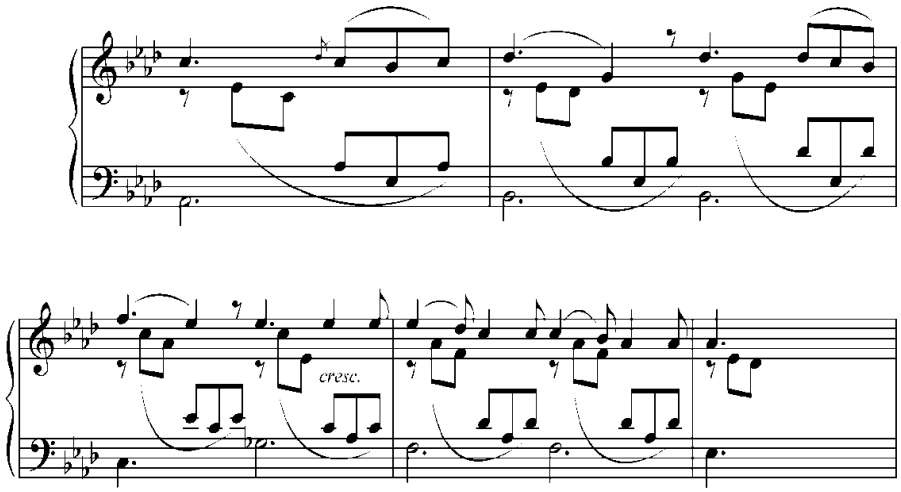


Ejemplo 887: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 53 Nª 1[1060]

La ondulación descendente de las figuras de arpegios, en principio son tomados por la mano dercha y permiten la caída de brazo en cada nota de los bajos, con la izquierda haciendo oir más profundmente la linea de bajos, simbólica, que recuerda al primer número de Romanzas sin palabras. Pero, la escritura, como tambien la armonía, es la dirección contraria a la que explora Mendelssohn en la Romanza Op. 19 N° 1. Creemos ver en esta disposición una respuesta del estilo chopiniano, particularmente en la creación de una atmósfera de barcarola que el propio Chopin exploró en el Nocturno en la bemol mayor Op. 32 N° 2, publicado en 1838 y que Mendelssohn probablemente conocería al momento de componer esta Romanza en 1839. La apropiación de esta idea chopiniana se hace mendelssohniana en el momento en que el compositor hace repartir la figura entre ambas manos como rasgo característico propio, cosa que Chopin mantiene siempre en el trabajo de extensión de mano izquierda en su método de escritura.
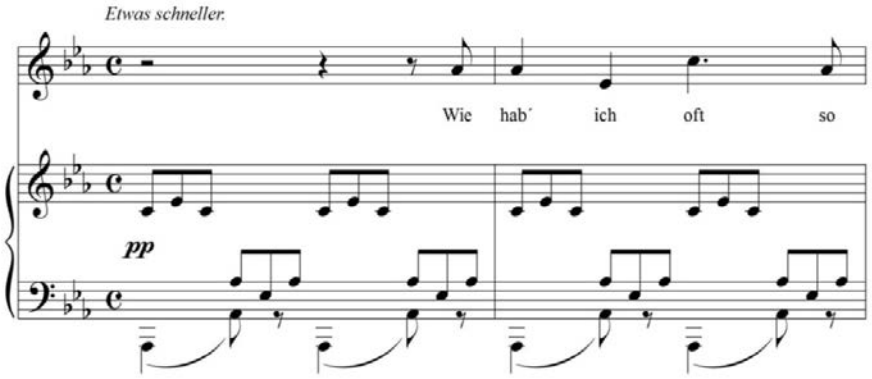


Ejemplo 888: Chopin, Nocturno Op, 32 Nª 2[1061]

[1060]Transcripción en Finale del Autor.
[1061] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo889: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 53 Nª 1[1062]

La posición dual de Mendelssohn como importante creador en el *Lied* romántico y como inventor del *Lied* para piano solo, se plasma con singular claridad en esa Romanza sin palabras Op. 53 N° 1. De hecho adapta el clima chopininano a texturas derivadas estrictamente del *Lied* schubertiano, pero amplificadas en textura

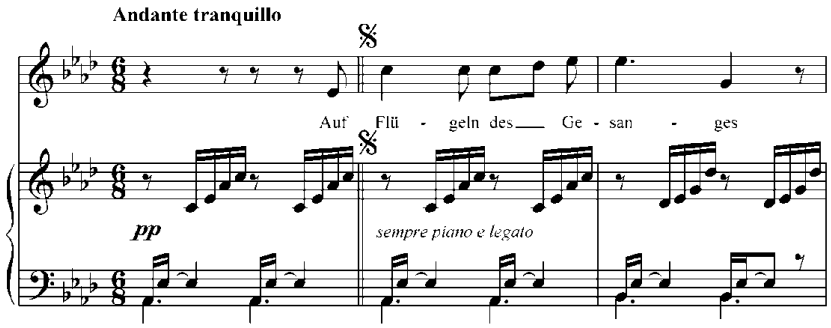


Ejemplo 890: Schubert, *Schwannengesang*, D.957 Nª 2[1063]

y tambien a su propio estilo de *Lied*, como demuestra la cercanía con *Auf Flugeln des Gesanges* no sólo concierne a la escritura, clima y aspecto armónico, sino también en la melodía: la bordadura sobre el tercer grado y el salto de quinta disminuida, luego el grado

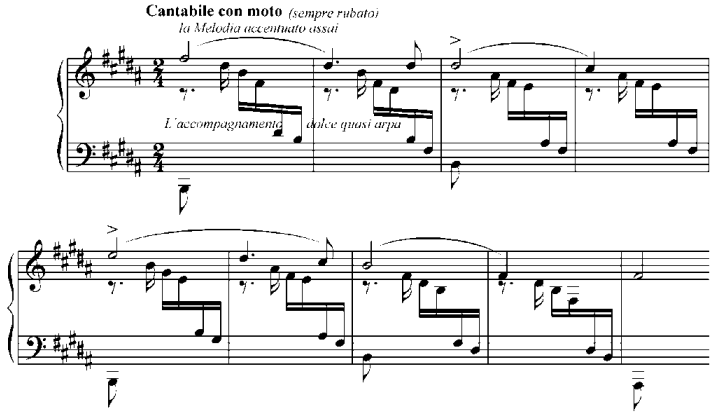
[1062] Transcripción en Finale del Autor.
[1063]Transcripción en Finale del Autor.

conjunto y el salto de quinta justa ascendente, y la rítmica reducida prácticamente a dos elementos – que se aprecian en el compás 3 y en el 5 -): el elemento negra con puntillo, tres corcheas y dos negras con puntillo y le repetición de la figura balanceante de negra – corchea, dominan en toda la obra. Como presencia significativa, esta última figura aparece frecuentemente como nota repetida – dándole unidad, como veremos, a todo el cuaderno – y también como grado conjunto, desala cual está sujeta, también típicamente a la manera desarrollando la tercera, Mendelssohn, a la reinterpretación armónicaEste tipo de trabajo melódico es nuevamente parental con el *Lied* mencionado



Ejemplo 891: Mendelssohn, ***Auf der Flugeln Gesange*** **Op. 34 Nª 2**[1064]

Pero es sorprendente que Mendelssohn no es el úncio en readaptar ideas de Chopin; más bien elaboró desde esa percepción de estilo modelos alternativos desde su ya solidificado estilo personal, que fueron tomados por otros compositores:
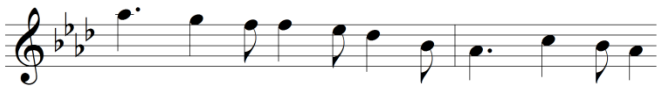


Ejemplo 892: Liszt, ***Les Cloches dans Geneve***[1065]

[1064]Transcripción en Finale del Autor.
[1065]Transcripción en Finale del Autor.
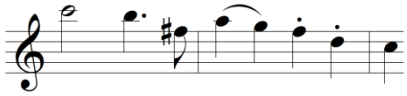
Destaquemos que, además del uso del contrapunto para momentos expresivos, Mendelssohn utiliza una forma A – A´- B (a manera de *coda*), denominada *Bar*, característica del antiguo *Lied* popular de los *Meistersänger*. Ahora bien, es notable que Mendelssoh, en el A´, no varía absolutamente nada de la melódica o de la armonía, pero sí de la textura, que se agranda con octavas en los bajos que refuerzan el carácter expresivo de la armonía de la frase.

Con estos pocos elementos rítmicos y melódicos el autor crea una de las melodías más entrañables y largas, ya anticipando el trabajo de Brahms de breves motivos y alargamiento melódico, llegando por "saltos y pasos", como identifica Christa Jost, a crear una melodía memorable basada en el lento ascenso hacia la nota La bemol en el registro agudo, que llega en el compás 9. Esta primera frase se basa en un paulatino ascenso por medio de saltos y bordadura hacia una nota – en principio Fa y luego La bemol – desde la cual desciende lentamente hasta llegar al quinto grado melódico, mientras el bajo generalmente actúa en dirección contraria al movimiento de la melodía, enfatizando al primer grado como dominante del cuarto.

El final de frase crea casi una especie de refrán que Mendelssohn repetirá dentro de otro márco diverso, pero tambien amatorio: la Marcha nupcial de la música para *Sueño de una noche de vera*no (1843)



Ejemplo 893: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 53 N^{a} 1[1066]

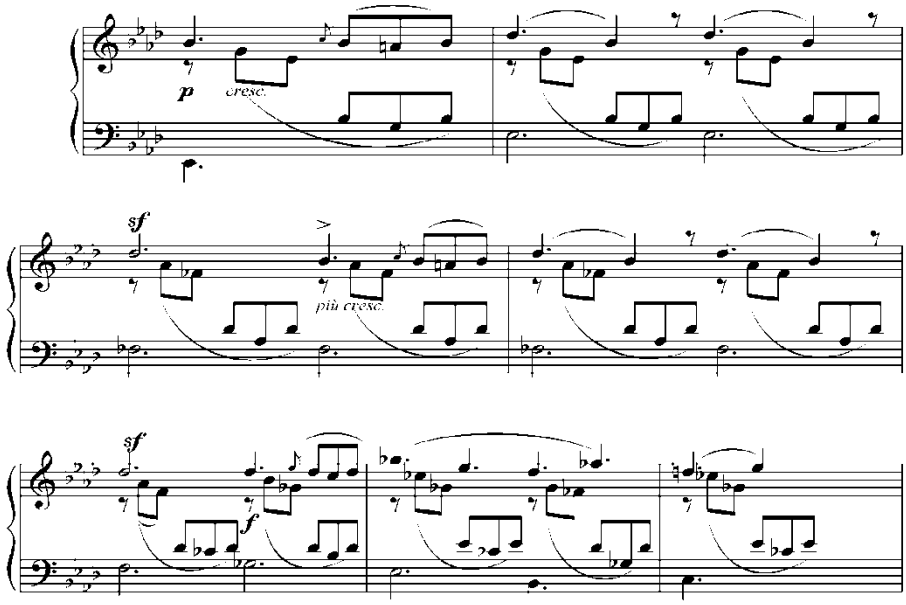


Ejemplo 894: Mendelssohn,Marcha nupcial[1067]

[1066]Transcripción en Finale del Autor.
[1067]Transcripciòn en Finale del Autor.

Y como elemento mendelssohniano es la aparición de contrapuntos a cuatro voces en los momentos etste momento de cierre de sección, uno de los más expresivos de la pieza: un rasgo que pudo haber tomado de la *coda* de la Romanza sin palabras Op. 30 N° 1, en Mi bemol mayor, también movimentada en subdivisión ternaria.

La segunda frase parte desde Mi bemol con la misma melódica repetida insistentemente y reinterpretada por un bajo cromático ascendente hasta llegar a la tonalidad de Sol bemol mayor, que resuelve inesperadamente en Do bemol mayor. Desde Do bemol mayor, Mendelssohn reinterpreta la tercera del acorde como apoyatura de Re bemol menor, el cual a su vez borda a Mi bemol mayor, que actuará de dominante de La bemol para retornar.



Ejemplo 895: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 53 N^a^ 1[1068]

Este juego a Do bemol mayor (de ser el tercero bemol), luego de una aparente llegada a Sol bemol, demuestra en su plan armónico un estudio del cromatismo chopiniano presente en los Nocturnos, particularmente luego en el estiramiento descendente y la cadencia vocal que Mendelssohn realiza, previo a la reexposición de la melódica.

[1068]Transcripción en Finale del Autor.

Generalmente hemos visto cómo los estiramientos de Mendelssohn surgen e la propia motívica; en esta pieza parecen surgir del estiramiento armónico, donde los motivos tienen importancia secundaria con respecto al color de la armonía generada desde el ascenso de La bemol a Sol bemol, y luego el desarrollo de Do bemol y vuelta a Mi bemol como dominante.

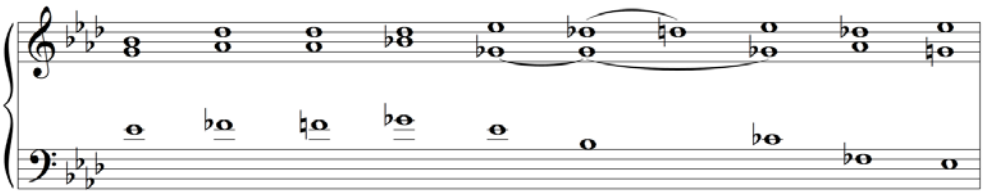


Gráfico 113: Recorrido tonal

La pericia con la cual Mendelssohn trabaja las terceras y las bordaduras para generar la impresión de una melódica fluida se enfatiza por un trabajo de bajos por movimientos contrarios e incluso por alguna insinuación canónica en el momento previo a la reexposición (hablamos del compás 20 al 22). Allí se presenta la reexposición breve de la segunda frase de la Romanza y es curioso cómo la resolución de octava La bemol – La bemol en la melodía del compás 10 se rearmoniza siguiendo la exacta disposición acórdica de la "Marcha nupcial" del *Sueño de una noche de verano* de cuatro años más arde: o sea, dominante del tercero, tercer gado, cuarto, quinto, primero, explorando nuevamente la relación 1°- 3°.

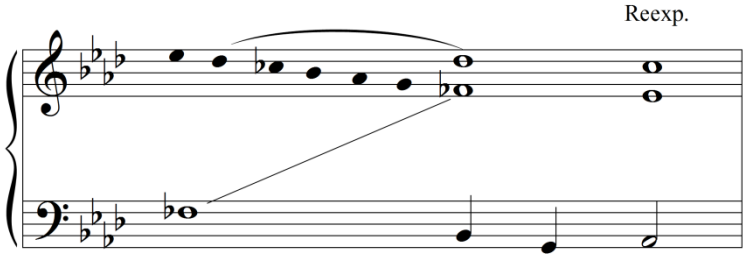


Gráfico 114: Armonización

Esta atmósfera – por así decirlo – amorosa, es enfatizada casi hasta un velado erotismo cuando aparecen las octavas e la mano izquierda, en la repetición de la frase, y aún más en la *coda*, que explora profundamente la relación de tercera entre La bemol y Do

menor, ahora la tercera natural y no la descendida que Mendelssohn había trabajado durante toda la pieza.

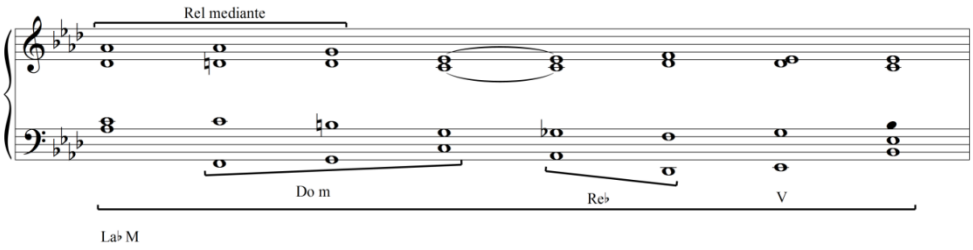
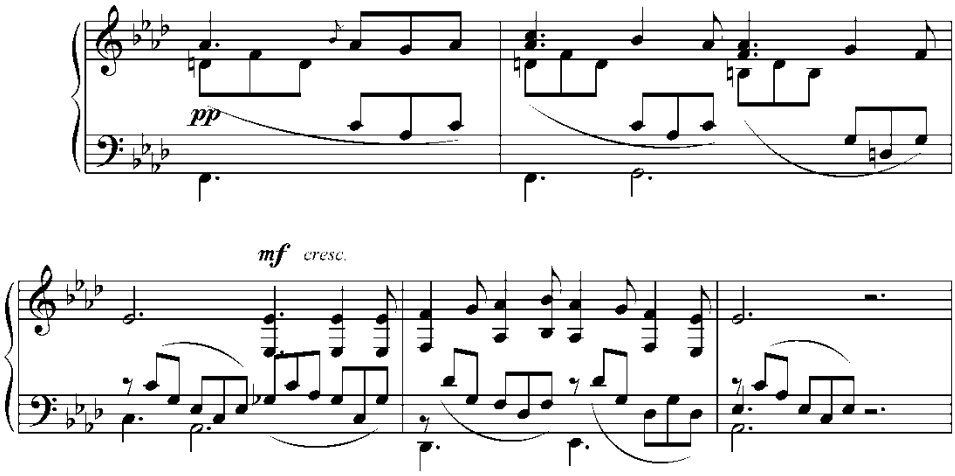


Gráfico 115: Exploración posterior

El cierre final presenta una reinterpretación de melodía, donde Mendelssohn elimina los saltos de quinta disminuida descendente y quinta justa ascendente para trabajar solamente la idea de bordadura y grado conjunto, dando una sensación de quietud, que luego aparece en dos disposiciones: una *pianissimo*, sobre Do menor, y otra *mezzo forte*, con octavas melódicas sobre La bemol mayor; las dos tienen como eje la nota Mi bemol (como punto de llegada y partida).
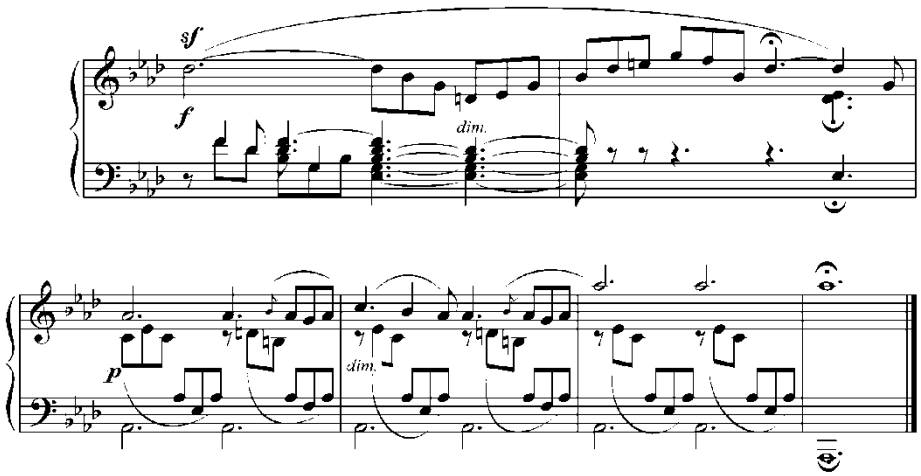


Ejemplo896: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 53 Nª 1[1069]

La repetición variada de esta frase, implica la aparición del salto que antes estaba elidid: el salto de séptima ascendente aparece como un gesto súper expresivo, expandiendo

[1069]Transcripción en Finale del Autor.

el antiguo salto de quinta. Éste vuelve a aparecer justo al final, cuando Mendelssohn expande el acorde de novena de dominante sobre un calderón, y los últimos cuatro compases recuerdan la melodía inicial, todavía variada una vez más, con la bordadura armónica de segundo grado sobre pedal de primero y el salto, finalmente, que había sido expandido a séptima, se transforma en salto de octava, como una despedida amorosa, en un discurso netamente nocturnal.
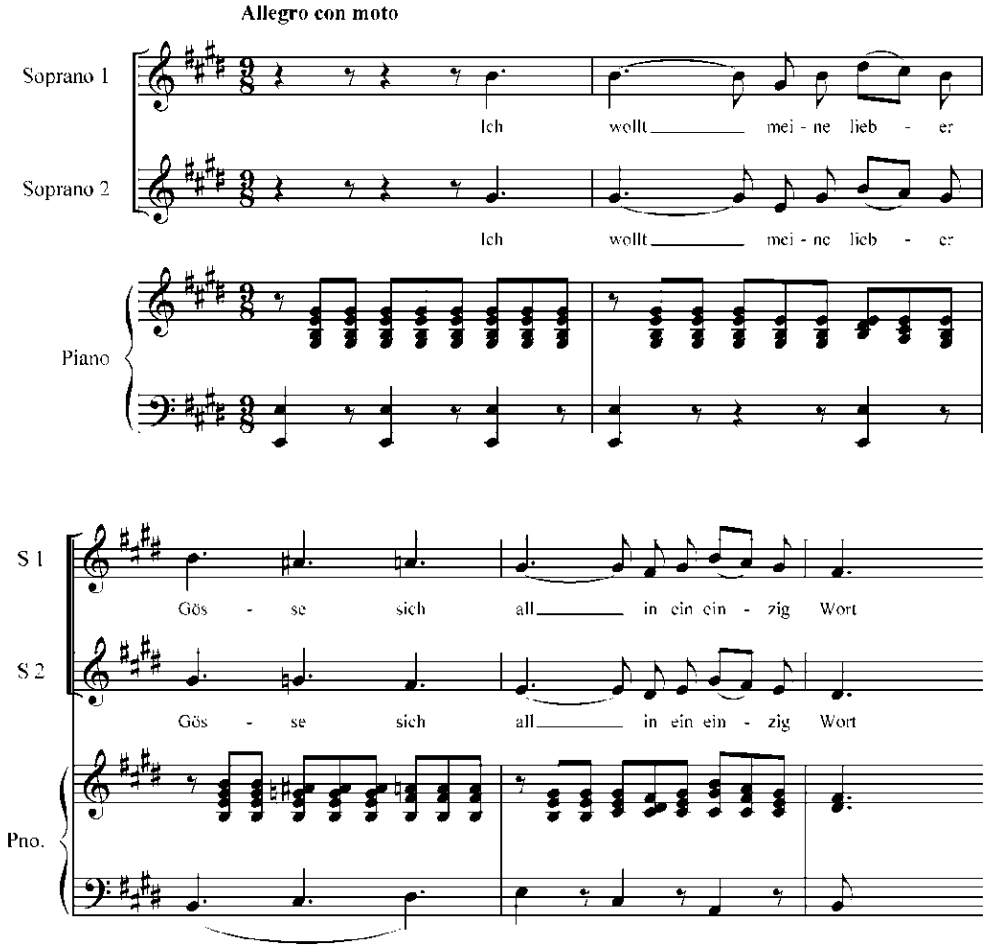


Ejemplo 897: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 53 Nª 1[1070]

7.2.1.2.- *Romanza sin palabras en Mi bemol mayor Op. 53 N° 2*

La Romanza Op. 53 N° 2, una de las más famosas de la serie, fue compuesta mucho antes en realidad. Mendelssohn no encontró la forma de incluirla probablemente en el cuaderno anterior y fue regalada como un presente personal para Clara Wieck, cuando ésta aún tenía dieciséis años. De enero de 1835, la Romanza tiene una textura de acordes repetidos, que toma la nota repetida melódica probablemente como nexo de unión con la primera y con la siguiente, en una textura similar a obras e Mendelssohn de la época como el o *Lied Ich woll´ meine Liebe*, para dúo de sopranos, publicado unos años más tarde como Op. 63 N° 1, una canción de amor cuyo texto indica claramente el estilo amoroso de la composición

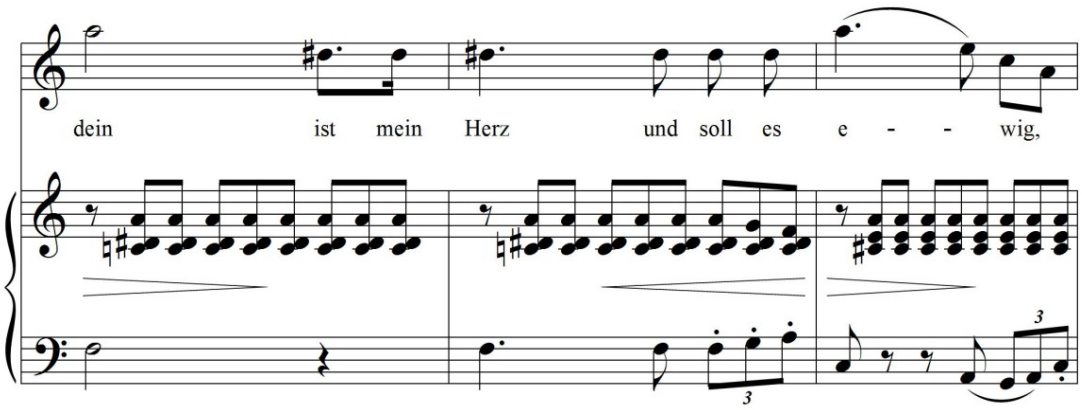
[1070]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 898: Mendelssohn, *Ich woll´ meine Liebe* Op. 63 Nª 1[1071]

Los acordes repetidos también evocan la impaciencia o el ansia amorosa. Ejemplos previos para Mendelssohn son probablemente schubertianos como el *Lied Ungeduld* ("Impaciencia") de *La bella molinera*, de conocimiento general en toda Alemania en ese momento y que Mendelsoshn había interpretado con la soprano Henrriette Sonntag

[1071]Transcripción en Finale del Autor.



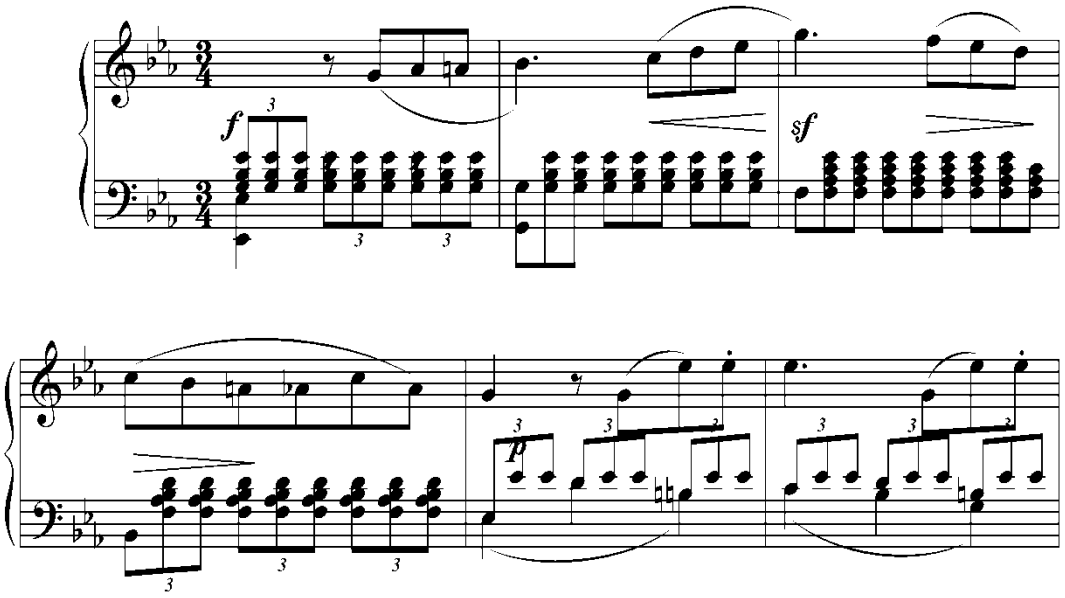
Ejemplo 899: Schubert, *Ungeduld* Op. 25 Nª 9[1072]

Mendelssohn coloca también la frase *sehr innig* (muy íntimamente), además del *allegro non troppo* en italiano.

En el sector A, Mendelssohn presenta una sección cerrada en la tónica de Mi bemol. En ese sentido aparece como una pieza formalmente distinta a otros planteos generales de Mendelssohn en las Romanzas que llevaban a la primera sección a la modulación hacia algún otro eje, y preanuncia el trabajo que Mendelssohn va a hacer en Romanzas posteriores y en piezas como el Nocturno de *Sueño de una noche de verano*.

La melodía está tratada como un ascenso de grados cromáticos y diatónicos sobre la tríada que dan un rasgo característico en el impulso de negra – silencio de negra – silencio de corchea y tres corcheas hacia una negra con puntillo. Esto, colocado sobre los tresillos, se maneja polirrítmicamente, generando una atmósfera ansiosa, amatoria, frecuente en los Lieder, similar a la de los ejemplos mencionados. De todas maneras, el cromatismo que Mendelssohn utiliza hace más anhelante al romanticismo de la pieza.

[1072]Transcripción en Finale del Autor.
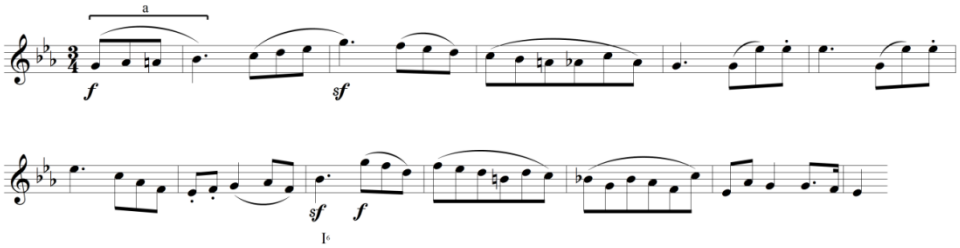


Ejemplo 900: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 53 Nª 2[1073]

La nota repetida presentada en el bajo, también es tomada como eje del consecuente de la primera idea. Sobre esta nota repetida, que Mendelssohn trabaja desde un intervalo de sexta, los bajos actúan cromáticamente, casi de la forma inversa a lo expuesto en el primer planteo.
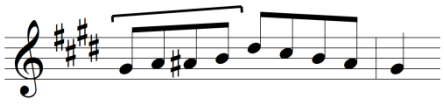
Este antecedente y consecuente están repetidos en dos ocasiones. En la primera, la conclusión une cromatismo (en el semitono Fa – M i becuadro) y ascenso al diatonismo de la escala de ascenso y salto de quinta justa descendente. Allí Mendelssohn suspende el discurso en un bajo que queda en La bemol como tercera inversión del acorde de séptima de dominante y reinicia la reexposición melódica directamente en Mi bemol mayor en primera inversión. En la reexposición, este mismo sector final está estirado de la típica forma mendelssohniana de alargar las frases con el agregado de uno o dos compases que estiran un eje armónico, en este caso por un descenso melódico llevado de forma binaria a partir del compás 17 al 19 y la cadencia se presenta precedida de varias semicadencias rítmicamente binarias, en hemiolas, hasta que en el compás 19 al 20 se estatifica el Mi bemol en cuarta y sexta que da pie al cierre de la sección en Mi bemol mayor.

[1073]Transcripción en Finale del Autor.
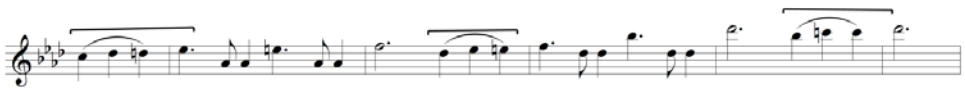


Ejemplo 901: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 53 N^a^ 2[1074]

La idea melódica de cromatismo ascendente que genera esta melodía netamente asociada al más unívoco gesto amaoroso es visible en Mendelssohn en las primeras obras personales de su estilo como el Cuarteto con piano Op. 3 de 1825 y más cercanamente a esta Romanza, en la Obertura "La bella Melusina" Op.32 Todd la identifica como caracterizante del amor de Melusine y el caballero Lusigan:
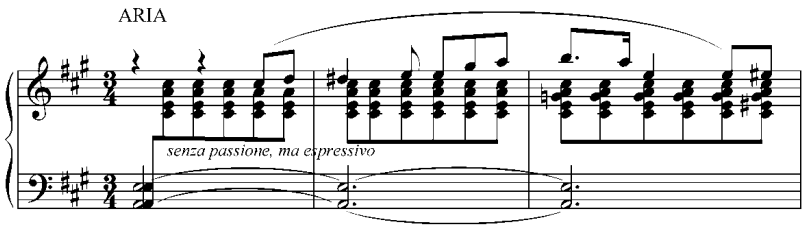


Ejemplo 902: Mendelssohn, Cuarteto con piano Op. 3[1075]



Ejemplo 903: Mendelssohn, *La bella Melusina* Op. 32[1076]
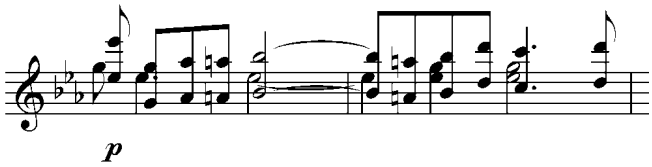
Pero naturalmente Mendelssohn no está solo en este tipo de asociación topográfica, sino que participa del movimiento romántico tanto como sus contemporáneos.

[1074] Transcripción en Finale del Autor.
[1075] Transcripción en Finale del Autor.
[1076] Transcripción en Finale del Autor.
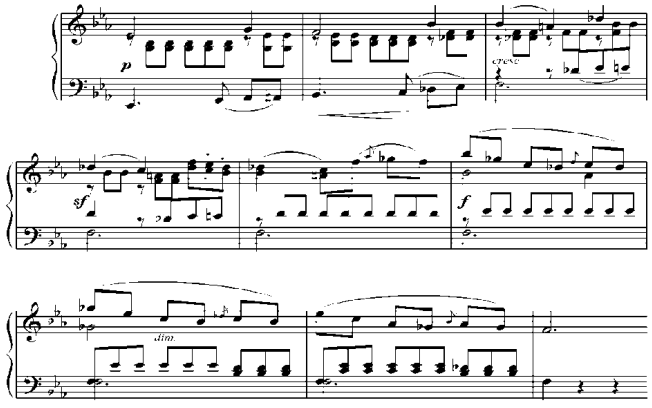


Ejemplo 904: Schumann, Sonata Op. 11- Aria[1077]

Y en este sentido la idea de melódica anhelante quedó plasmada hasta todo el postrromantiscicmo con este tipo de melódica:



Ejemplo 905: Rachmaninov, Preludio Op. 23 N° 6[1078]

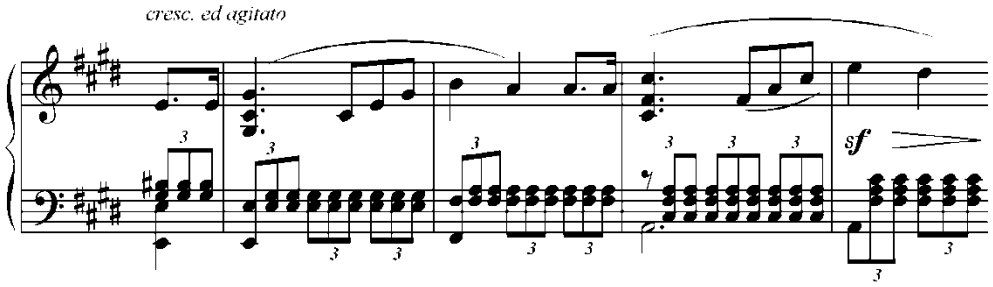
La sección B se inicia allí con la repentina del bajo con el motivo inicial, casi transpolado y llevado desde Mi bemol hasta Si bemol menor por la mutación del segundo miembro de frase. La derecha se hace cargo de los tresillos, pero con notas largas dialoga con el bajo; este diálogo transforma una canción solística en un *duetto* expresivo entre dos voces, con reminiscencias del *duetto* del Op. 38 N° 6.



Ejemplo 906: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 53 Nª 2[1079]

[1077]Transcripción en Finale del Autor.
[1078]Transcripción en Finale del Autor.
[1079]Transcripción en Finale del Autor.

El estiramiento fraseológico de los compases 17, 18 y 19 es utilizado para prolongar la presencia del Si bemol menor como eje fundamental entre los compases 25 al 28, donde sobre la dominante de Si bemol menor, Mendelssohn toma nuevamente al bajo como cantante en una mutación de la melodía inicial, por movimiento contrario, que conduce a Mi bemol menor. De la misma manera se van enlazando analógicamente las frases siguientes con poca elaboración en cuanto a lo armónico, si se lo compara con la Romanza N° 1 de este cuaderno, pero con un sentido dialoguístico que nos recuerda al *Warum* de las *Piezas fantásticas* de Schumann, pero también a las mas maduras obras orquestales del compositor:



Ejemplo 907: Mendelssohn, *Sueño de una noche de verano*-Nocturno[1080]

Mendelssohn también hace hincapié en la detención armónica sobre la subdominante con intercambio modal previo a la reexposición que se posará sobre la armonía de tónica en primera inversión que desde esta pieza será otra de las formas de manejar la estructura desde ahora para el compositor, marcándose como rasgo de estilo:

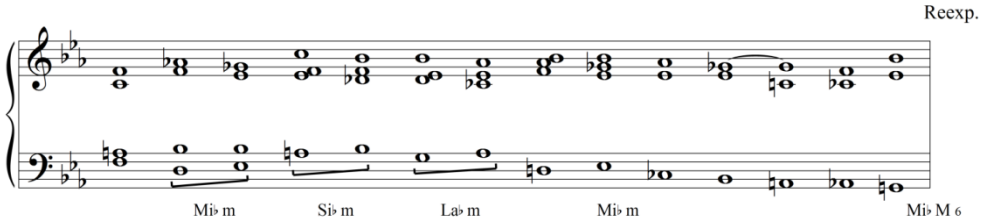
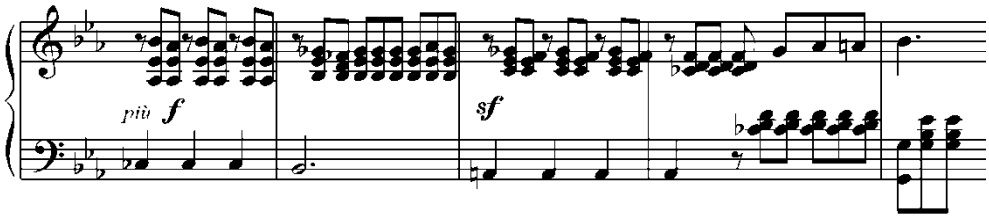


Gráfico 116: Estructura armónica
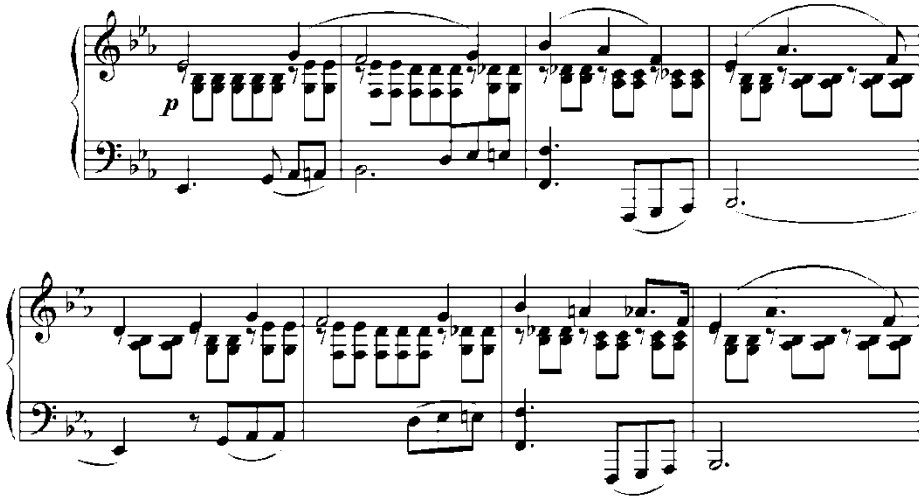
[1080]Transcripción en Finale del Autor.

Este episodio retoma la melodía inicial luego de un *piú forte*, y se deshace en un *dolce* en la versión de su segunda repetición del sector A.



Ejemplo 908: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 53 Nª 2[1081]

La *coda* de la pieza presenta los dos miembros de frase superpuestos, es decir, la nota larga y el primer tema constantemente trabajando juntos en un íntimo dúo entre barítono y mezzosoprano que constantemente enfatiza el segundo grado como el más expresivo punto de llegada.

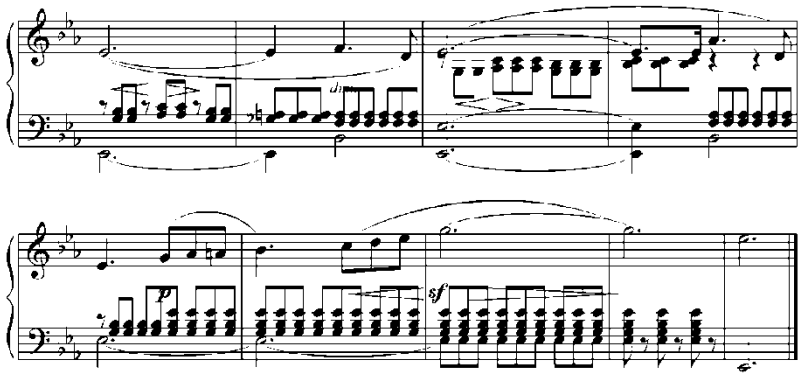


Ejemplo 909: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 53 Nª 2[1082]

Luego del ascenso del bajo (V – I), cierre de la pieza, Mendelssohn marca un *sforzatto* en la voz superior, de nota detenida de tónica, mientras las terceras de la izquierda se hacen cargo por primera vez del movimiento cromático melódico en sentido

[1081]Transcripción en Finale del Autor.
[1082]Transcripción en Finale del Autor.

descendente, para detenerse finalmente en un Mi bemol mayor de acordes repetidos que alcanzan un estremecimiento cuando el compositor coloca, a manera de cita, el comienzo melódico de toda la obra y detiene en el tercer grado melódico superior, *sforzatto*, sobre los acordes repetidos que se van deteniendo en un *ritenuto* escrito por el propio compositor con valores que van desde la corchea a la negra y terminan en la blanca con puntillo.



Ejemplo 910: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 53 Nª 2[1083]

En este sector de cierrre los cromatismos revelan ser la fuente de las líneas internas confiriendo a la repetición de tresillos un color expresivo propio de la melodía deinicio antes de la elevación final de la misma:

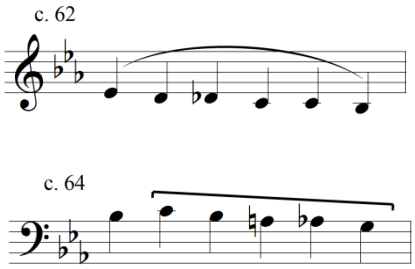


Gráfico 117: Líneas internas cromáticas

7.2.1.3.- *Romanza en Sol menorOp. 53 N° 3*
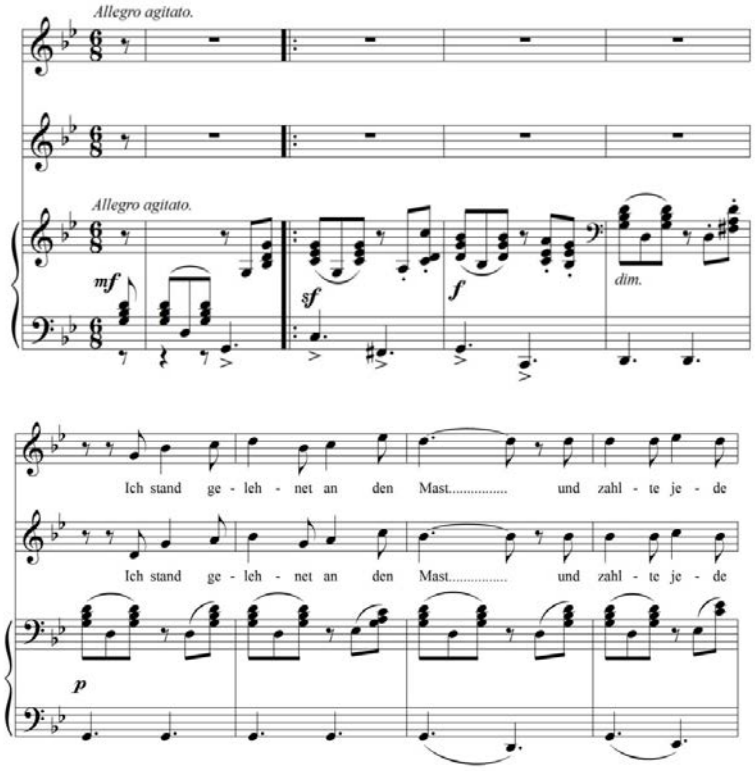
En el manuscrito de esta pieza de 1839 figura el nombre *Gondellied*, o sea, canción barcarola; en la edición final Mendelssohn retiró el título de esta pieza y de la siguiente,

[1083] Transcripción en Finale del Autor.

quizás harto de las imitaciones de gente como Taubert, Thalberg, Henselt y otros compositores.

Esta pieza, en la tonalidad de Sol menor, con indicación *presto agitato* en 6/8, aparece con una textura doble: por un lado es un estudio de mano izquierda, de arpegios con un ritmo característico de semicorcheas que se detienen en la última corchea del compás, y por otro, de un *Lied* casi para coro femenino dispuesto en la mano derecha, por lo menos en la primera sección.

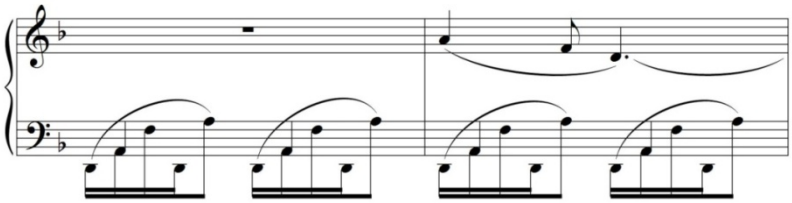
Por la rítmica y la atmósfera agitada, esta barcarola, que no tiene nada en común con las previas en cuanto al carácter, se asemeja a otras canciones marinas de Mendelssohn, por ejemplo, la llamada *Wasserfahrt* ("Viaje acuático"), un *Lied* en dúo sobre textos de Heine, también en Sol menor, compuesto contemporáneamente. Esta atmósfera preanuncia la primera escena de *Loreley* (final del primer acto), sobreviviente entre los fragmentos de Mendelssohn y publicado como Op. 98.



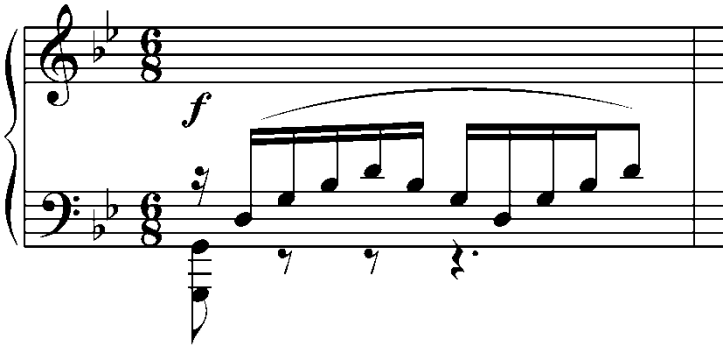
Ejemplo 911: Mendelssohn, *Wasserfahrt* (1840)[1084]

[1084] Transcripción en Finale del Autor.

En cuanto a textura, podemos ver nuevamente el influjo de Chopin en el manejo que Mendelssohn hace de la amplitud de la mano izquierda; de hecho, refleja los experimentos llevados a cabo por Chopin en piezas como el Estudio en Fa menor, Op. 10 N° 9, o en el Preludio en Re menor, N° 24 del Op. 28.



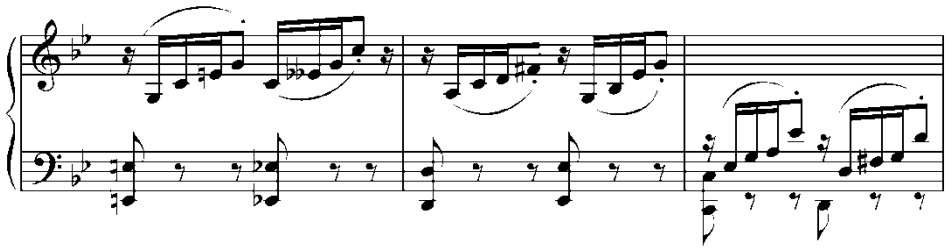
Ejemplo 912: Chopin, Preludio Op. 28 N° 24[1085]



Ejemplo 913: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 53 N° 3[1086]

Los arpegios iniciales plantean una forma de Preludio, reflejo del trabajo realizado en el Preludio del Op.35 N°1 y la Romanza sin palabras Op.38 nN°3, que primero despliega el acorde de tónica y luego, con un bajo cromático desde el séptimo grado modal, se dirigen hasta el cuarto y de allí vuelven al primero. En el descenso cromático, Mendelssohn hace uso de las habituales armonizaciones presentes en el Trío en Re menor, contemporáneo de la época, donde utiliza acordes disminuidos asociado a tríadas mayores y menores y acordes de séptima de dominante:

[1085] Transcripción en Finale del Autor.
[1086] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 914: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 53 N° 3[1087]

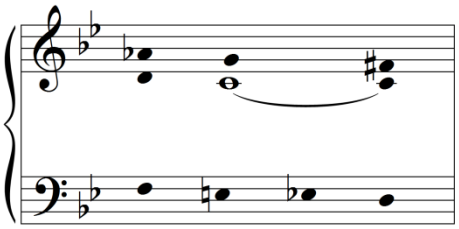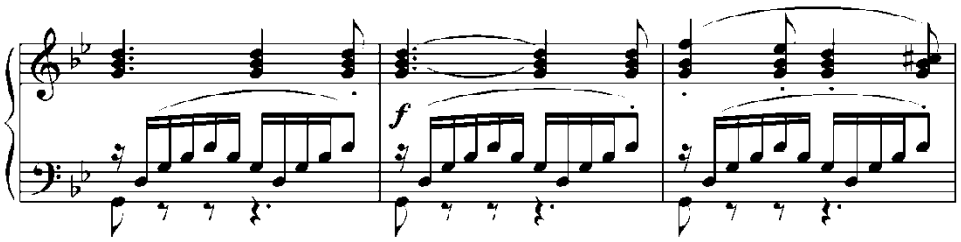


Gráfico 118: Síntesis armónica

Otro rasgo característico se presenta en la melodía. Ésta parece una elaboración de la melodía de la primera pieza, en La bemol mayor, la nota repetida y la bordadura aparecen pero en situación invertida: primero Mendelssohn trabaja el ritmo de negra con puntillo – negra – corchea sobre notas repetidas y luego, de manera inversa, sobre bordadura del quinto grado, utilizando el grado de la escala descendente melódica, lo cual le da un tono netamente popular, lo cual notó Schumann en su crítica sobre estas Romanzas.
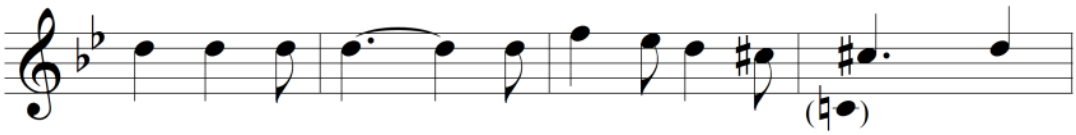


Ejemplo 915: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 53 N° 3[1088]

La relación modal de la melodía con el aspecto armónico es enfatizada por el uso del séptimo grado melódico pertenciente a la escala meor antigua y el uso de la sensible de Re
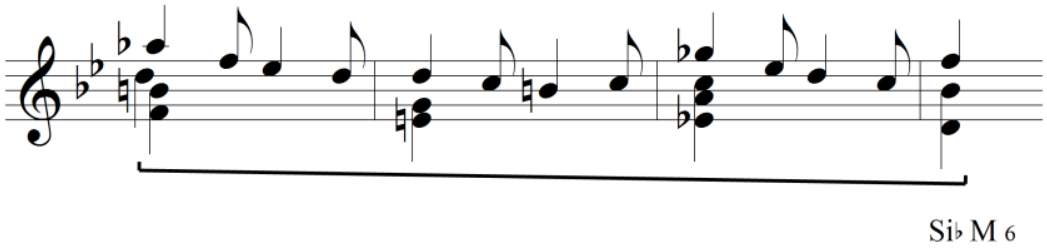
[1087] Transcripción en Finale del Autor.
[1088]Transcripción en Finale del Autor.

menor (Do sostenido) que Mendelssohn hace chocar ásperamente con la sensible modal de Sol menor



Ejemplo 916: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 53 N° 3[1089]
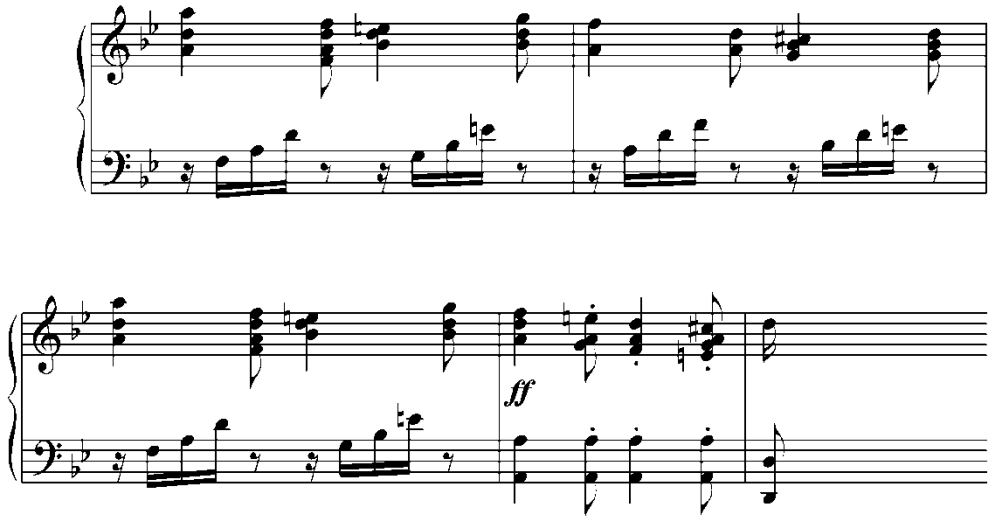
La melodía se presenta primero en 8 compases y luego expandidos a 16, es decir, al doble. Esta expansión hace uso de técnicas de desarrollo propias del compositor: no variar en absoluto la disposición motívica pero enfatizar los ascensos melódicos y luego utilizar el bajo cromático que había presentado en el preludio como generador de una serie de acordes disminuidos y sensibles que van alcanzando la tónica de Si bemol mayor, relativa de la tonalidad principal hasta bruscamente desembocar en Re menor:



Ejemplo 917: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 53 N° 3[1090]

La llegada a Re menor es presentada claramente en escalas diatónicas del bajo y donde Mendelssohn fracciona la melodía al valor corchea – negra – corchea, sobre el cual trabaja obsesivamente logrando un nuevo ascenso a la nota La becuadro en el compás 12, desde la cual desciende paulatinamente a la tónica de Re menor.

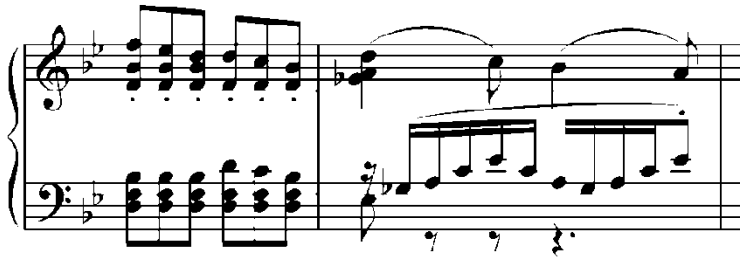
[1089]Transcripción en Finale del Autor.
[1090]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 918: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 53 N° 3[1091]

Allí aparece nuevamente el preludio, como interludio, muy a la manera de la Romanza Op. 38 N° 3. Este interludio lleva nuevamente a la aparición de la melodía fundamental rearmonizada sutilmente por Mendelssohn, que disloca el acorde de dominante y tónica cambiándolos de orden: primero aparece la dominante y luego la tónica, en lugar de la tónica y luego la dominante de la primera versión.

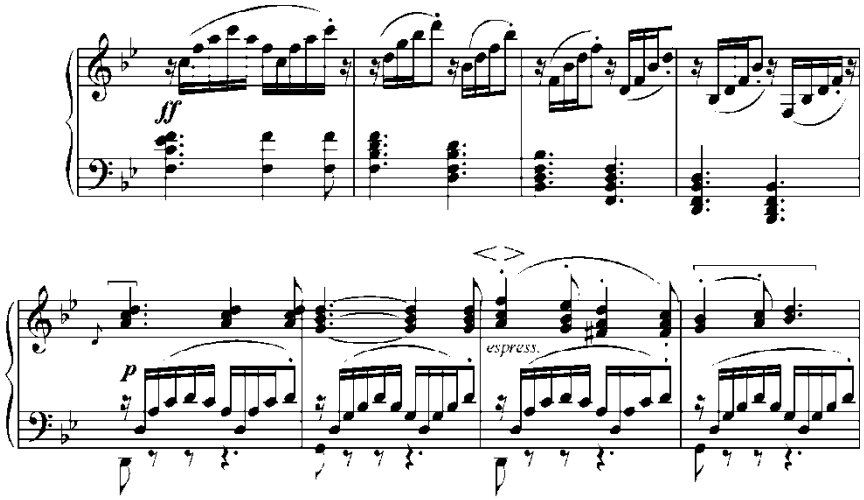
Prácticamente repite en forma exacta la misma frase y el interludio, que debería llevarnos a una nueva aparición de la frase, repentinamente deriva en una segunda idea de notas repetidas, en Si bemol mayor.



Ejemplo 919: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 53 N° 3[1092]

[1091]Transcripción en Finale del Autor.
[1092]Transcripción en Finale del Autor.

Aquí la armonía se estatiza dentro de este Si bemol mayor y comienza un trabajo de derivación constante de la figura; Mendelssohn agrega el descenso melódico de quinta junto con figuras surgidas de la bordadura y recorre un cromatismo no modulante a partir de la incorporación de la figura de arpegios en la mano derecha, enfatizando el quinto grado de Si bemol mayor. Sobre éste, Mendelssohn hace surgir la frase inicial de la obra en fuertes octavas sobre la nota Fa en el registro grave de la mano izquierda, que culminan con el ascenso brusco de la misma, luego de grandes acordes, a Fa sostenido. Allí se inicia la reexposición de la primera melodía.



Ejemplo 920: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 53 N° 3[1093]

Toda esta sección en Si bemol mayor realmente, en términos estructurales aparece como un trío, porque los acordes repetidos que plantea más bien le dan un aspecto sinfónico al discurso, el cual no era tan evidente en la primera sección. Inclusive la melodiosidad que Mendelssohn utiliza entre voz superior y bajo en el sector central de la parte B nos recuerda nuevamente a la presencia de voces masculinas en el discurso que, durante toda esta pieza, aparecían como ausentes.

En ese sentido, podemos relacionar la idea que Schumann apreciaba en esta obra y la siguiente en La menor, *Volkslied*, de la presencia de canciones corales más que solísticas. Acá tenemos que dar fe de que el conocimiento de la música coral de Mendelssohn nos lleva a descubrir cómo trabajaba los grupos corales como colores: las voces masculinas y

[1093] Transcripción en Finale del Autor.

las femeninas que a veces aparecen contrapuestas totalmente tanto en obras religiosas (como el motete *Mitten wir*, Op. 23 N° 3) o en *Lieder* profanos (como el *Lerchengesang*, Op. 48 N° 4), donde las voces están divididas en dos grupos: voces masculinas y femeninas.

En todo este sector B la mano izquierda asume un rol de dúo, que finalmente es el preponderante, en los compases previos a la reexposición de la melodía en Sol menor, cuando el compositor enfatiza fundamentalmente las tríadas de Fa mayor y Si bemol mayor en la mencionada pulsación del tema a partir de la nota Fa, dando un color que ya anuncia el final de la Sinfonía Escocesa, en cuanto a la casi presencia de un coro masculino en la mano izquierda acompañado de tormentosos arpegios en la derecha.

La llegada sorpresiva de la reexposición, que directamente enlaza Si bemol mayor con Re mayor dominante, es una reexposición tonal más que temática pura; si bien los primeros tres compases reexponen textualmente la melódica inicial, de ahí en adelante Mendelssohn trabaja en una idea de derivación constante sobre la tónica de Sol menor, donde difícilmente podemos reconocer la melodía textual de alguna de las secciones previas: Mendelssohn disecciona sectores melódicos y los junta con nuevas analogías , un poco a la manera de lo que había trabajado en los Cuartetos de Cuerda Op. 44.

Desde la indicación *espressivo*, donde se enfatiza la falsa relación Fa sostenido – Fa becuadro, del quinto grado, Mendelssohn hace una mezcla de elementos del final de la sección A con las notas repetidas propias de la sección B. Ya que todas las figuraciones surgieron de la misma melódica inicial de bordadura, nota repetida y grado conjunto, temáticamente todo parece unido, además debido a la presencia de la armonía cromática descendente que utiliza a través de los bajos.

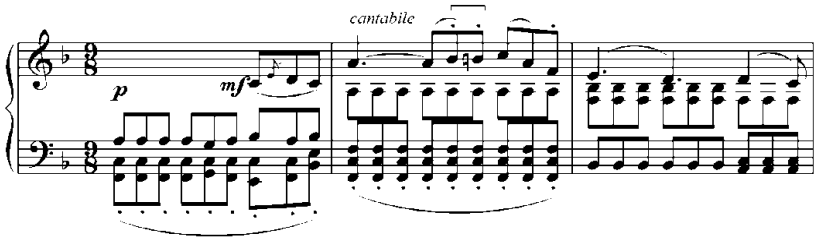
En el final Mendelssohn va estirando cada vez más la armonía de Sol menor y sobre ella repite insistentemente, en *diminuendo* constante, el inicio de la melodía, como si agrandase el elemento de nota repetida, por aumentación.

Finalmente, una indicación *leggero* produce la imagen de la espuma del mar llegando a la costa y desintegrándose en dos oleadas que terminan en dos secos acordes.

7.2.1.4.- *Romanza sin palabras en Fa mayor Op. 53 N° 4*

En el original de la primera copia de las 6 Romanzas Op. 53 esta pieza llevaba el título de *Abendlied* (“Canto del atardecer”). Luego, cuando Mendelssohn publica la colección, quita el nombre. Sí, evidentemente parece una íntima pieza reflexiva, casi un himno a la noche de Novalis; una pieza trabajada sobre una melódica expuesta sobre acordes acompañantes repetidos, que recuerdan algunos movimientos lentos de Beethoven. La marcación *adagio* y el ritmo 9/8 le dan un temperamento algo solemne a la composición, aunque el registro que Mendelssohn usa generalmente es compacto, con lo cual gana en intimidad y nunca en pompa.

La pieza está construida en un A – B – A bien claro, donde empiezan dos pulsos de acompañamiento por parte de acordes en el registro grave, donde se advierte de inmediato a presencia de la nota repetida, La.



Ejemplo 921: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 53 N° 4[1094]
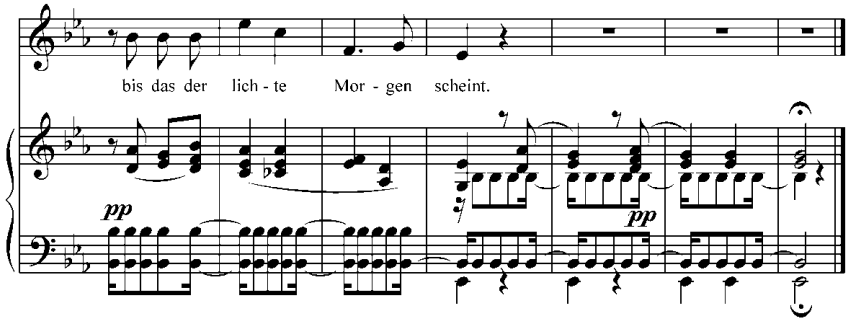
La melodía se inicia en un *cantabile* sobre el Do, marcado *mezzoforte* contra el *piano* de la mano izquierda. Esta bordadura ya había estado anticipada por los bajos en el pulso anterior, tanto ascendente como descendente, por movimiento contrario, en todo el bloque de acompaña miento. El salto de sexta es seguido por un cromatismo ascendente que la relaciona con la Romanza N° 2 y alcanza el Do superior en una traslación que se repite en los compases 4 (donde volvemos al Do central) en el compás 6 (donde volvemos al Do agudo) y en compás 8 (donde se regresa al Do central), es decir, un vaivén lento que va reinterpretando armónicamente la nota Do.

El material interválico fundamental lo constituye el trabajo del tono y la tercera o sexta. Es notable, además, que los compases mencionados donde aparece la nota Do como

[1094]Transcripción en Finale del Autor.

fundamental en la figuración de negra con puntillo ligada a una corchea siempre presente la misma rítmica: continuar esta nota por otras cinco notas en corcheas que desarrollan grados conjuntos en movimientos de bordaduras o terceras, mientras que los otros compases hacen como de freno rítmico pero de aceleración armónica. La trama en el orden armónico de esta sección es una amplia expansión del primer grado, Fa mayor, donde se hace notar la presencia cromática del tritono por medio de reguladores que marcan este intervalo tanto como melodía, en relación al bajo, en el compás 2, en el compás 4, como armonía resultante del dominante del quinto grado, en el compás 6, en el *crescendo*, donde se presenta entre bajo y melodía en la última nota como dominante del segundo grado y en el compás siguiente, en el *diminuendo*, cuando se presenta como dominante del quinto grado; es decir, el tritono, como cuarta aumentada o quinta disminuida está muy presente en la pieza. Con muy pocos elementos, esta tríada de Fa expandida, estos grados con juntos absolutamente diatónicos, se presenta como elemento de tensión a la aparente paz y tranquilidad, dando un clima entre una calma externa y una profunda tristeza externa; esto también se refleja en la gran simetría de la exposición, que casi recuerda a Romanza Op. 118 N° 5 de Brahms en cuanto a la idea.

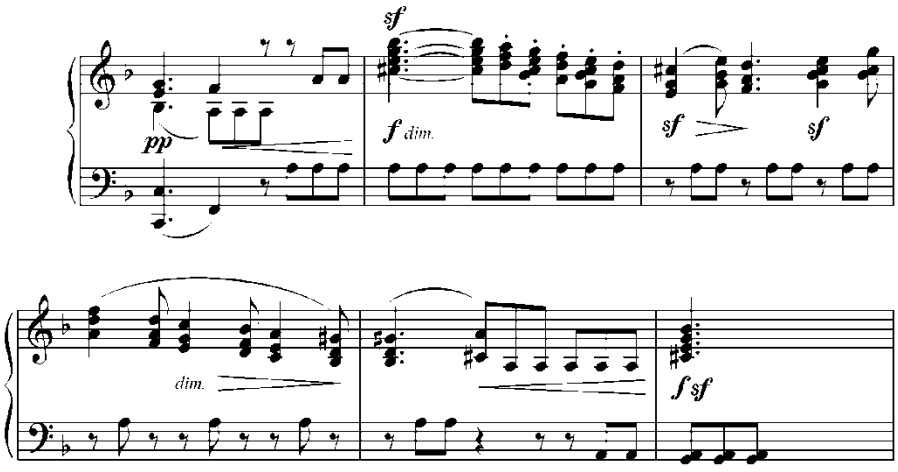
La segunda sección se inicia cuando la nota repetida La adquiere súbitamente una percusión pura sobre ella misma, como si se tratara de una campana, y bajo el título original de la pieza le podemos adjudicar los atributos de llamado lejano al Angelus o al recogimiento nocturno. De hecho presenta similitud con el trabajo que Felix realizará para su *Nachtlied* Op.71 N° 6



Ejemplo 922: Mendelssohn, *Nachtlied* Op. 71 N° 6[1095]

[1095]Transcripción en Finale del Autor.

En la Op.53 N°4, sin armonización y sobre ésta nota repetida, se presenta *con forza*el tritono directamente expuesto sobre el acode de séptima disminuida sobre Si bemol, en la tonalidad de Re menor.
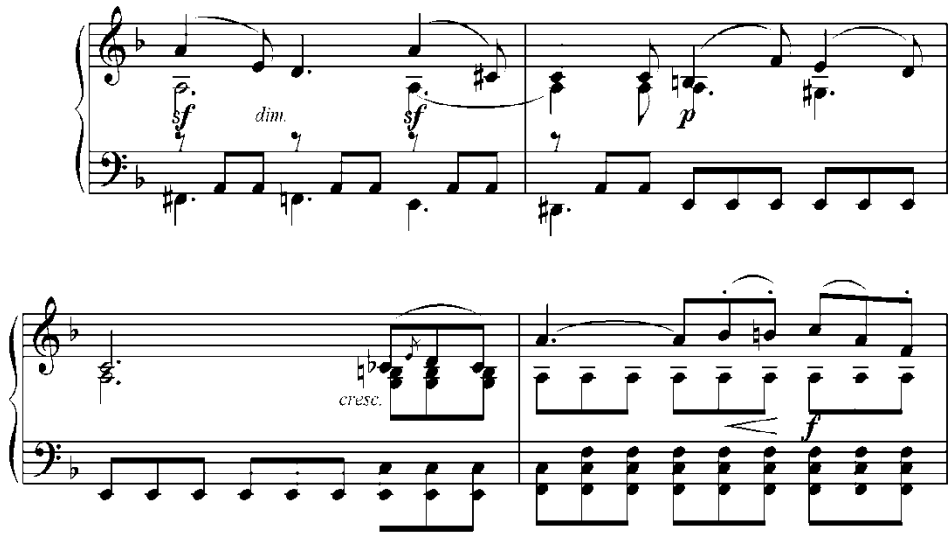


Ejemplo 923: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 53 N° 4[1096]

Hagamos notar que esta frase deriva de la frase del compás 6, aquella que desarrollaba el tritono a manera de escala entre el Do y el Fa sostenido; aquí lo desarrolla expandido entre el Si bemol hasta el Do sostenido grave y se presenta en cada uno de los compases siguientes en figuraciones derivadas tanto del compás 6 como 7 que se hacen cargo de la rítmica de la siguiente sección. En cuanto al camino tonal, también los bajos hacen un lento peregrinar para alcanzar el tritono La – Re sostenido grave en su modulación a La menor, que es llevada primero diatónicamente (La - Sol) y luego cromáticamente (Fa sostenido, Fa becuadro, Mi, Re sostenido).

La simetría de las figuras que Mendelssohn usa no hacen más que acrecentar la tensión presente, porque en el aparente mantener figuras similares y una tonalidad de Re menor clarísima se enfatiza aún más la llegada a la tonalidad de La menor por un orden puramente contrapuntístico y por ahí la presencia del tritono que, por otra parte, la melodía destaca en todos los descensos que presenta compás a compás, siendo netamente una figura de lamento.

[1096]Transcripción en Finale del Autor.

La reexposición es notable por el ascenso de la nota Mi, que actúa de bajo del acorde de La menor, es decir, Mendelssohn llega a La menor en segunda inversión y desde ese Mi genera el quinto grado sobre el cual se sobrepone la melodía inicial (Do - Re – Do – La).



Ejemplo 924: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 53 N° 4[1097]
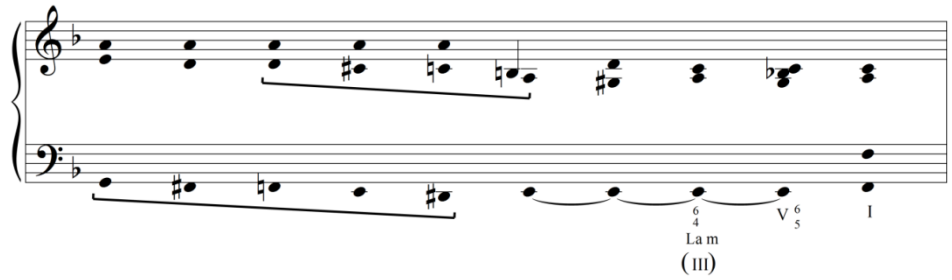


Gráfico 119: Recorrido armónico

Allí se inicia una reexposición normal con algunas figuras de octava que refuerzan la expresión emotiva de la pieza.

Los últimos cinco compases son una *coda* derivada de la cita textual del inicio de la sección B y una detención temporal de la nota La repetida en la mano izquierda, a manera de recuerdo visual, de un color, que se detiene en un silencio de negra con puntillo. Allí se yuxtapone directamente con la figura cadencial de la frase principal de la obra - que actúa

[1097]Transcripción en Finale del Autor.

en este caso de refrán – de una manera trabajada por Mendelssohn en algunas ocasiones previas (como en la Fantasía Op. 28, segundo movimiento) y retomada de ahora en adelante en algunas de las Romanzas posteriores.

La presencia del *ostinato* es una de las características de esta pieza. En ese sentido, también denota un posible estudio de los Preludios de Chopin. Por otra parte, aunque la melodía parece natural y flexible, las relaciones interválicas, la imitación, aumentación y disminución de figuras (hablamos del cromatismo, del tritono y tercera) son evidentes tanto en la melodía misma como entre el bajo y la melodía.

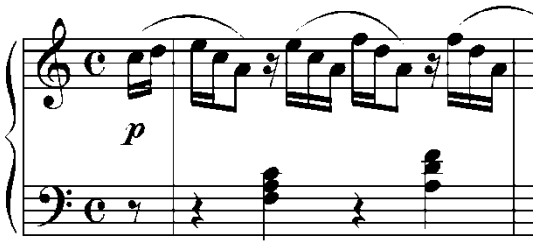
Esta pieza, ya perteneciente al año 1841, muestra una condensación de elementos y un trabajo que probablemente se relacionen con el período de reinterpretación de los propios elementos mendelssohnianos. El 9/8, tan común en canciones rápidas de Mendelssohn, de carácter amoroso, aquí adquiere un aspecto de inusitada tristeza por el uso de las apoyaturas y por el lento desplegarse de una serie de intervalos que n o se acoplan a otros que podrían haber enriquecido el discurso, sino que acrecientan la intensidad de diversas maneras. Es notable el momento del compás 28 donde la nota La *ostinato* queda sola; notable porque en una pieza tan corta este tipo de detención sobre una sola nota en la época no tiene una función discursiva de ser sino más bien colorística y el color generalmente, en el sector final de un discurso, se refiere a la nostalgia, al recuerdo, del elemento inicial que abrió la pieza, ahora despojado de toda noción armónica.

Luego, en el *tranquillo*, en la figura Re – Do, es retomada la pieza a partir del acorde disminuido, contenedor del tritono, mostrando los elementos fundamentales de construcción de esta magnífica pieza.

7.2.1.5.- *Romanza sin palabras en La menor Op. 53 N° 5 "Volsklied"*

Ésta sí mantuvo el título *Volkslied* (Canción popular) que estaba en el manuscrito y Mendelssohn evidentemente lo quiso mantener por una cuestión de probable relación con la siguiente obra que estaba construyendo (la Sinfonía Escocesa Op. 56), ya que sus ritmos e intervalos se relacionan particularmente con la introducción, el *scherzo* y el *finale* de esta obra.

La obra está trabajada como una pieza binaria con repetición estrófica que da la sensación de rondó, en un A – B – A – B – A y dividida cada estrofa por un preludio que aparece en forma de interludio y luego de postludio. Éste toma el La del *ostinato* de la pieza anterior, pero ahora en una velocidad de *allegro con fuoco*, repartido entre la mano derecha y la izquierda: la nota más grave de la mano derecha y siempre la nota más grave de la izquierda, es el La. Sobre él se articula un ritmo de *bagpipe* en *piano* que va *crescendo*, como si una gaita se acercase, introduciéndonos al mundo escocés del *scherzo* de la Sinfonía Escocesa. Incluso la figura rítmica es muy similar a la que el clarinete inicia en dicho movimiento de la obra sinfónica.



Ejemplo 925: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 53 N° 5[1098]

La armonía sobre pedal de tónica sugiere el tono popular:

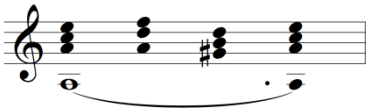
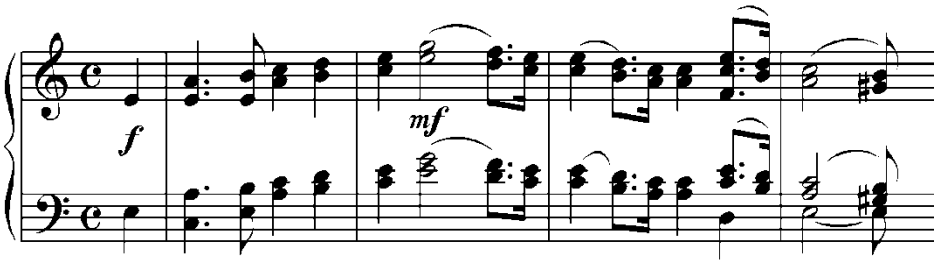


Gráfico 120: Armonía sobre pedal

La melodía principal está expuesta en acordes iguales en ambas manos. Las notas fundamentales, el ritmo en 4/4 y la indicación *allegro con fuoco*, recuerdan por un lado la interválica de la ntroducción (Mi – La- Si – Do), que hemos recorrido en varias piezas para piano de Mendelssohn (como la *Fantasia o Capriccio* Op. 16 N° 1, o el *Capriccio* Op. 33 N° 1). Aquí aparece en un carácter marcado, furioso, en el estilo del *Finale* de la Sinfonía

[1098]Transcripción en Finale del Autor.

Escocesa. No olvidemos que esta obra se basa en la transformación temática de las figuras iniciales de la sinfonía.



Ejemplo 926: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 53 N° 5[1099]

El contorno interválico de la melodía vuelve a poner en claro las relaciónes modales presentes en la topografía mendelssohniana, aquí trabajadas desde el topos del *Volsklied*:
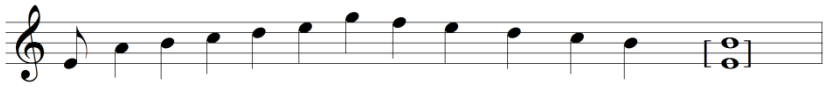


Gráfico 121: Contorno interválico
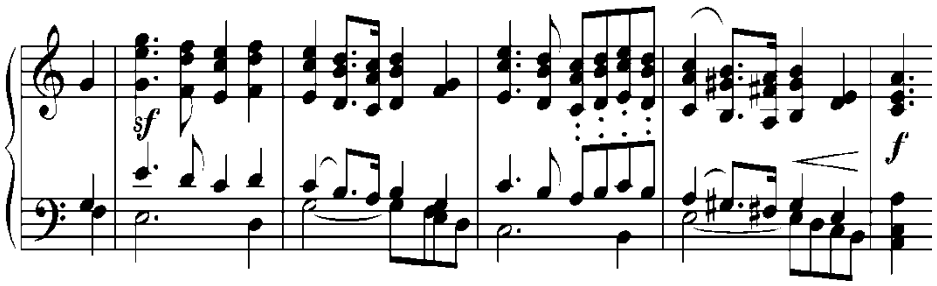
La escritura, por otra parte, es acórdica, probablemente influida por los movimientos más orquestales de la obra pinística de Schumann, si bien en una escritura más modesta que la del compositor de Zwickau, pero de puede reconocer en la rítmica, en los acordes octavados y en terceras y en la síncopa que encontramos en el compás 8 sobre la nota Sol, claros influjos schumannianos. Además, por la tonalidad y por la textura de octava con tercera superior, se ve un claro influjo de la Sonata Op. 143 de Schubert. Esta obra, que había sido publicada en el año en 1838, fue dedicada póstumamente a Mendelssohn por el hermano de Schubert y él aceptó de muy buen grado la dedicatoria y, como Todd demuestra en el estudio de la Sonata inconclusa en Sol mayor de Mendelssohn, Felix la estudió profundamente. Podría ser que en las posiciones octavadas y con tercera Mendelssohn se haya hecho eco de esta técnica schubertiana de escritura orquestal.

Los elementos puramente mendelssohnianos son el implanto popular escocés que da la obra, en lo Mikuzi da en llamar “la modalidad escocesa en Mendelssohn”, es decir, una

[1099]Transcripción en Finale del Autor.

mezcla de los hexacordios de La menor y Do mayor, constantemente trabajados como si fueran uno.

Los ritmos marciales de la pieza están trabajados en disminución; cuando la melodía coral empieza, nos encontramos con u n metro generalmente de negra y corchea, que se detienen bruscamente en una blanca de la tercera Sol – Mi, perteneciente tanto a Mi menor como a Do mayor y desciende, en ritmos más rápidos, o sea corchea con puntillo – semicorchea, tres veces repetidas hasta la dominante de La menor; luego retoma la melodía y ésta se resuelve en un refrán que aparecerá al final de cada una de las apariciones de esta primera idea.



Ejemplo 927: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 53 N° 5[1100]

El refrán, marcado *assai forte*, en *staccati* en octavas y movimiento contrario de la mano izquierda, aparece como la disminución de la escala de La menor, que había aparecido al comienzo de la melodía (La – Si – Do – Re – Mi, compás 14-15), luego tenemos el interludio sobre el *ostinato* de Mi y luego se engarza la segunda frase, que se desarrolla sobre la dominante de La menor, que también está relacionada con Sol mayor, su propia relativa. De allí se encamina a Do, y desde Do, a La. O sea, el camino: Mi menor, Sol mayor, Do mayor, La menor, muestra a las claras la relación modal que Mendelssohn destaca en lo popular. Allí se repite la sección A y en la segunda frase de la misma (compás 37) se produce una expansión de ésta: se expande la síncopa, que pasa de Do mayor al bicordio Sol – Si bemol, que Mendelsson armoniza dentro de Re menor, y por medio de la utilización de bajos de tritono, estira la caída hacia la tónica (La menor en segunda inversión), para presentar el refrán, que concluye la frase de la misma forma que lo había hecho en el compás 14 y 15.

[1100]Transcripción en Finale del Autor.

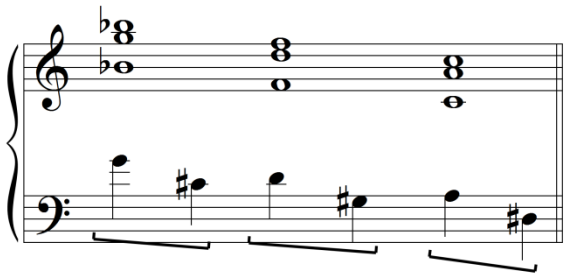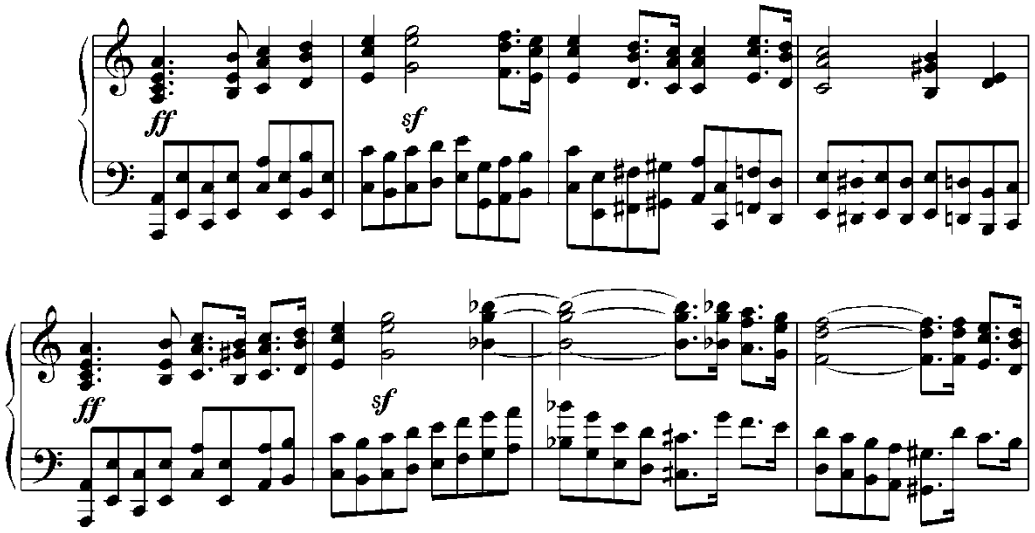


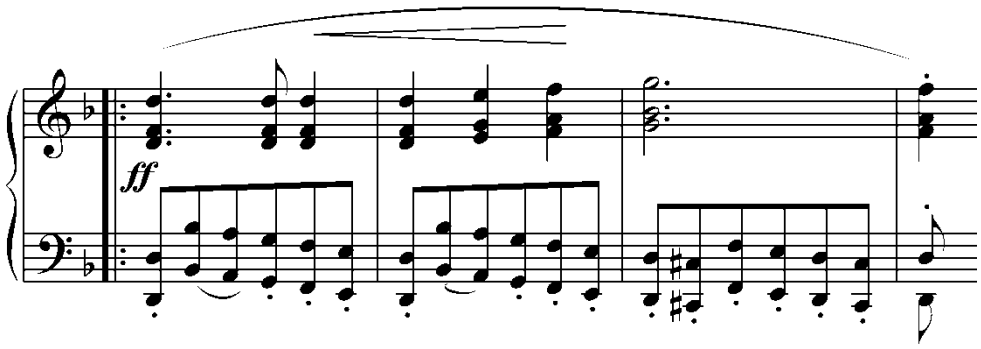
Gráfico 122: Armonización

El interludio nos lleva de nuevo a la repetición completa de este esquema anterior, sólo que ahora está orquestado directamente a la manera de los grandes momentos de Schumann, en grandes octavas y acordes llenos de manera orquestal, con gran separación de ambas manos. La reexposición de la melodía principal se produce con un *ostinato* de bajos que recuerdan totalmente a la orquesta y preanuncian los efectos de la Sinfonía Escocesa. Mendelssohn sólo había utilizado este tipo de instrumentación al piano en momentos de bravura (como en el primer tema Concierto en Sol menor Op.25) y por eso eltraspaso al mundo de la pieza breve y característica puede ser influjo de las prácticas de Schumann.
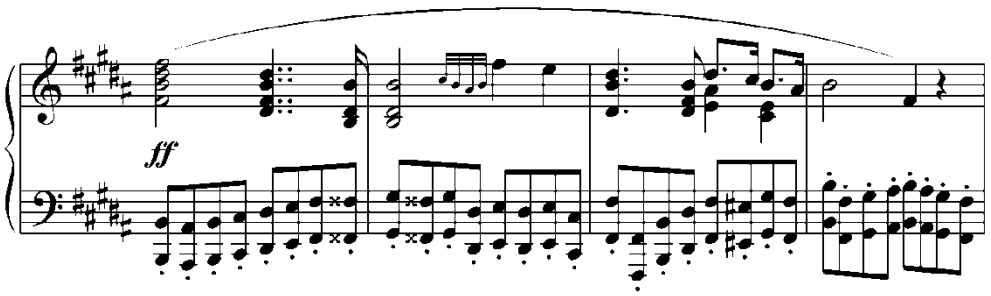


Ejemplo 928: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 53 N° 5[1101]

[1101]Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 929: Schumann, Intermezzi Op. 4[1102]

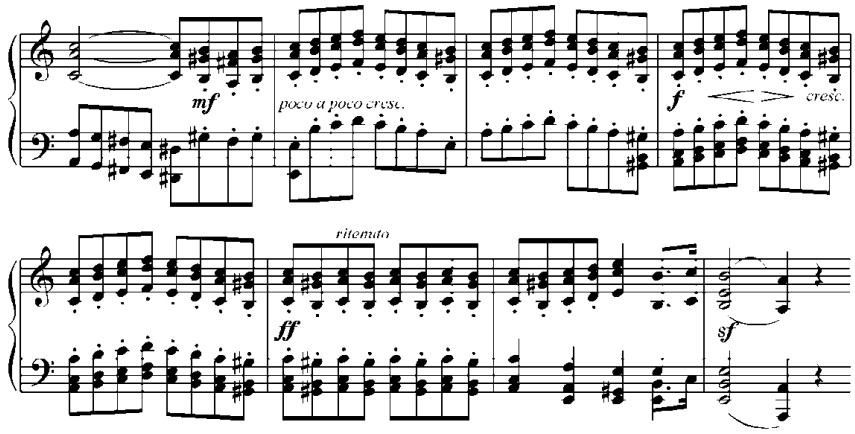
Por otra parte, la posición de un *Volklied* sobre un potente bajo en *moto perpetuo* contrapuntistico dejó huella como posibilidad de lo grandioso tambien en las óperas de Wagner:



Ejemplo 930: Wagner, *Tannhauser*[1103]

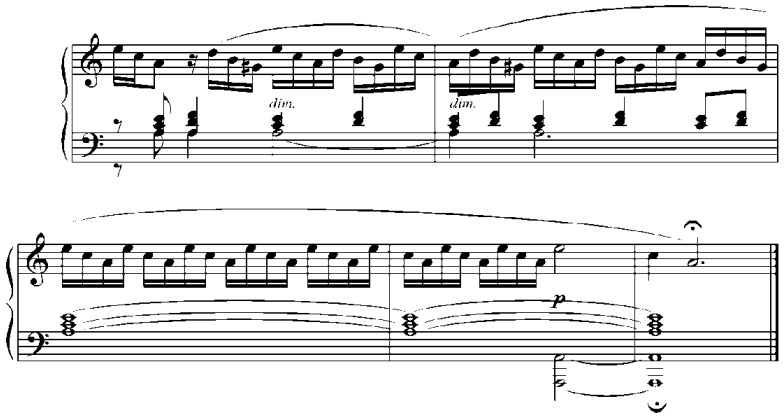
Muy notable es el gesto que Mendelssohn realiza en la repetición del refrán final de la melodía, que está estirado a 7 compases. Recordemos que nació como un germen de 2 compases, luego estiró la sección previa al mismo y ahora estira ese compás a 7 compases en donde se reitera obsesivamente la escala ascendente y descendente de La menor en sexta y octava, y luego la bordadura sobre la nota Do y La en el *ritenuto* del compás 72 y 73. Este gesto la va a unir con la pieza siguiente y también con la bordadura usada desde la primera pieza de esta serie

[1102]Transcripción en Finale del Autor.
[1103] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 931: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 53 N° 5[1104]

El preludio e interludio aparece ahora como postludio, ampliado, y con un cambio métrico notable hacia el final, un tanto enigmático; la sensación es que la banda de gaiteros se aleja, se aleja y se aleja, dándonos un pie ternario marcado en la mano izquierda en el compás 79 y 80 con toda claridad, y luego mantenido por la mano derecha en las notas finales: Mi – La – Do. Este Mi – La – Do final muestra a las claras cómo Mendelssohn sabía trabajar el final de una pieza sin utilizar el acorde de dominante, que no aparece en ningún momento en los últimos 4 compases, y solamente es sugerido por la cadencia descendente de la tónica, de la misma forma que en las contemporáneas *Variaciones serias*.
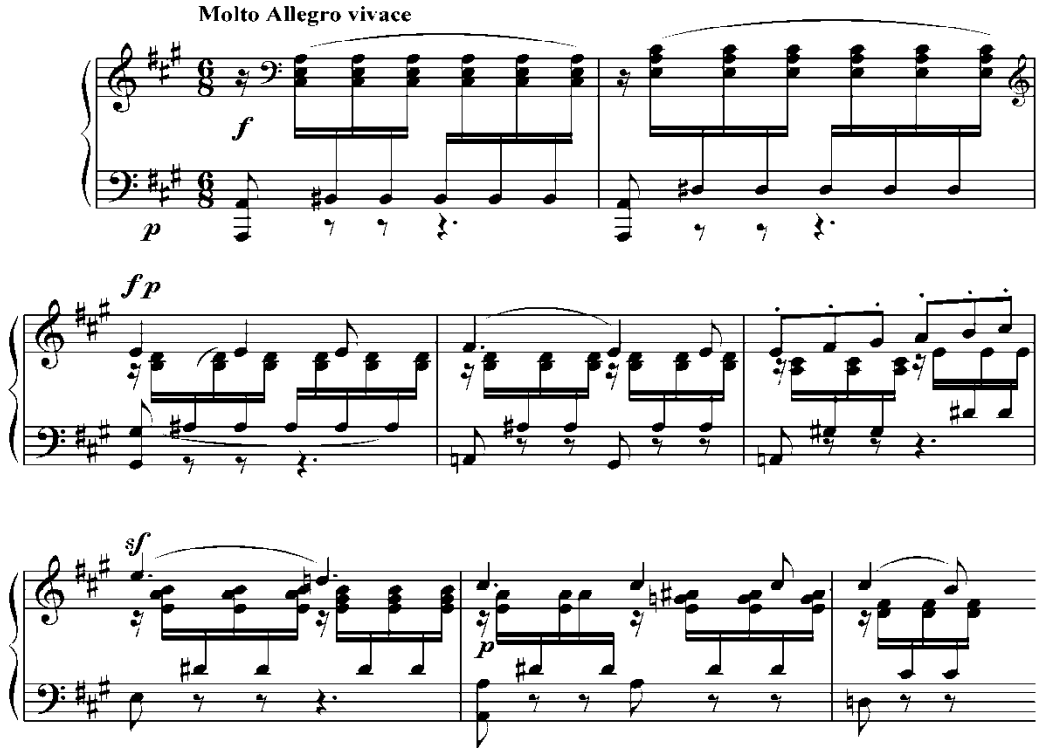


Ejemplo 932: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 53 N° 5[1105]

[1104] Transcripción en Finale del Autor.
[1105]Transcripción en Finale del Autor.

7.2.1.6.- *Romanza en La mayor Op. 53 N° 6*

Todos los estudiosos consideran a esta pieza como extraordinaria. Su ausencia a veces en los recitales de concierto quizás se deba a su brevedad y su inmensa dificultad al mismo tiempo. Acá aparece una escritura que Mendelssohn pudo haber derivado de Thalberg. Las dos manos se alternan en movimientos velocísimos de semicorcheas: la derecha en un *tempo* débil, marcando la tríada, y la izquierda marcando un semitono de bordadura sobre la nota más grave de la tríada, creando un magma particular que anticipa al *Poissons d'or* de Debussy

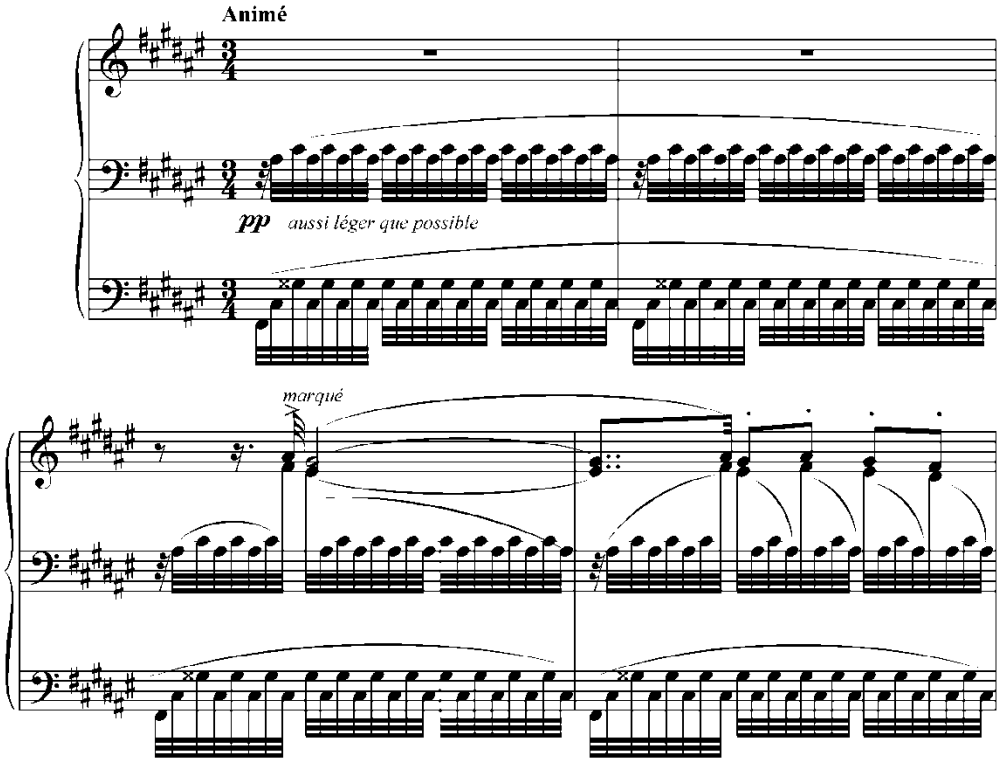


Ejemplo 933: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 53 N° 6[1106]

Esta especie de figura acuática que Mendelssohn arma, en su estado puro en los dos primeros compases dentro de La mayor, implica una intercalación de manos a toda velocidad que no solamente es muy difícil en el orden de lo puramente técnico sino también en el orden de lo tímbrico, porque finalmente se va a transformar en el acompañamiento de

[1106]Transcripción en Finale del Autor.

una larga melodía que se inicia en el compás 3. También esto se reflejará en el *Poissons d'or* de 1908 de Claude Debussy.



Ejemplo 934: Debussy *Poissons d´or* (Images II)[1107]

La fantasía desplegada además por la obra en cuanto a la melodía y sobre todo a la armonía, la hacen una pieza humorística y a la vez un Estudio de claroscuros, de sonoridad, de gracia, que tenemos que llamarla con toda propiedad una pieza impresionista, tan impresionista como lo fue a su modo la Obertura *Las Hébridas*, una pieza totalmente visual.

Su estructura plantea esta introducción de dos compases, que en realidad es parte generativa del discurso ya que el semitono que plantea la figuración de acompañamiento se resuelve en la bordadura de tono por movimiento contrario cuando entra la melodía *forte piano* en el compás 3. Aún así, la estructura general plantea una especie de rondó de dos ideas que se repiten en varias tonalidades; podemos detectar una sección A, en La mayor, luego una sección B en Mi mayor, el A´ vuelve en La mayor pero armonizada sobre la subdominante. El segundo B, que se inicia en Fa sostenido menor aunque se dirige a Do

[1107] Transcripción en Finale del Autor.

sostenido, a manera de desarrollo y la reexposición final en La mayor, que conduce a una gran *coda* de derivación melódica. Con esta estructura básica se dice poco de lo que la pieza es. Trataremos de ahondar en sus relaciones interválicas y su andamento.

El planteo inicial de frase que se sobrepone sobre este magma móvil, inextinguible, notamos que desde la nota Mi, el quinto grado de la pieza, Mendelssohn trabaja la nota repetida y la bordadura superior de tono (curiosamente acá empezamos a reconocer las relaciones con las piezas previas del cuaderno (por ejemplo la N° 1 o la N° 4), que se inician de la misma manera, y luego tiene un ascenso para trasladar desde el Mi central al Mi agudo (una octava arriba) por medio de la escala diatónica y apoya el Mi al Re. Este grado conjunto se encamina en corcheas veloces, marcadas *staccato,* mientras las notas repetidas lo hacían en negras y corcheas. Constructivamente, la melodía bordada en su primer inciso sobre la dominante marca la estructura generla de toda la frases, que con todos sus juegos cromáticos de diversa temporalidad, expanden un estructura de bordadura de la dominante armónica en segund inversión sorprendente y que redunda en la volatibilidad de este fragmento:

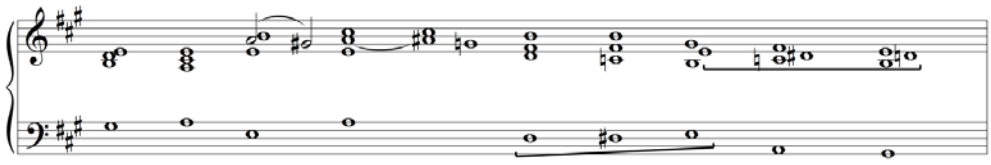


Gráfico 123: Síntesis armónica

Luego, con notas repetidas y giros que dependen del tono o el semitono tomados como apoyatura, lentamente Mendelssohn desciende, a partir del compás 8, de una forma casi parsimoniosa, jocosa, pero también juguetona; cada una de las notas que ascendieron descienden lentamente a su turno, apoyadas por la anterior, lo cual permite al compositor armonizar de manera diferente cada uno de estos módulos de semitono o tono, máxime con el juego de bordadura que genera a toda velocidad la figura que describimos al comienzo, creando un tornasol exquisito. La frase se repite desde el compás 11 y el ascenso en el compás 13 se destaca en acordes *staccato* a la manera del *Rondó caprichoso*. Así, llegando

al compás 14, ya en *forte sforzzato*, Mendelssohn hace el descenso exactamente igual pero lo deja en la nota La, no llegando al Mi como antes.

Con la melodía planteada de esta forma, que combina el carácter *scherzante* con lo puramente colorístico de una manera novedosa, audaz, las disonancias generadas por estas bordaduras, y que son inevitablemente audibles con o sin pedal, se realzan por la presencia o ausencia de bajos, que Mendelssohn detalladamente exige. Por ejemplo, observemos los compases 4, 5 y 6 para notar la búsqueda de equívocos que Mendelssohn realiza.

En el compás 16 se inicia la sección B. La melodía está claramente en Mi mayor, aunque la armonización comienza desde La en el bajo en el compás 19, lo que le da una unidad increíble con el compás previo (el 18) que planteaba el bajo La con el elemento motorístico central en un regulador ascendente y descendente de carácter puramente sonoro. Éste se mantiene en el compás 19 con la nota La de bajo y plantea a la armonización de la melodía (Sol, Fa, Sol, La, Si), evidentemente de Mi mayor, desde el cuarto grado con séptima y el primero de Mi en primera inverión, lo cual da a la melodía una cierta inestabilidad que por otra parte es ttan regular como las que aparecen en el *Reiselied*, Op. 16 N 6, a las que parece aludir en cuanto a la rítmica y a la tonalidad.

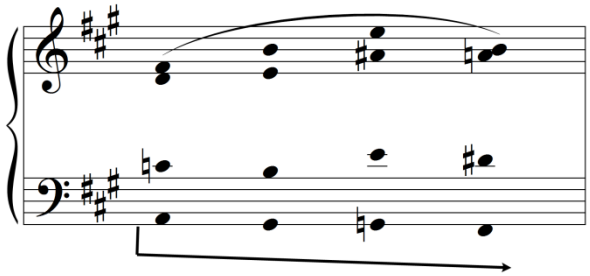


Gráfico 124: Síntesis armónica

En la repetición de la melodía (a partir del compás 27), Mendelssohn trabaja un ascenso que va desde la nota Mi a la nota La y luego comienza a descender de nuevo al Mi, pero ahora al central, en la misma figura de negra y corchea -familiar del descenso por grados conjuntos en la sección A - pero aquí por terceras, lo cual lleva rápidamente al Mi central, que en vez de aparecer como cadencia final, aparece como un *fortissimo* sobre Sol sostenido dando la armonía de Mi mayor en primera inversión pero con séptima. Ésta, al ser bordada por Re sostenido y estando presente el Re becuadro en la mano derecha, da una

enorme sonoridad ambigua y a la vez un gesto gracioso al resolver bruscamente en un *pianissimo* que da comienzo a la reexposición de la melodía de la parte A (que partía de la nota Mi).

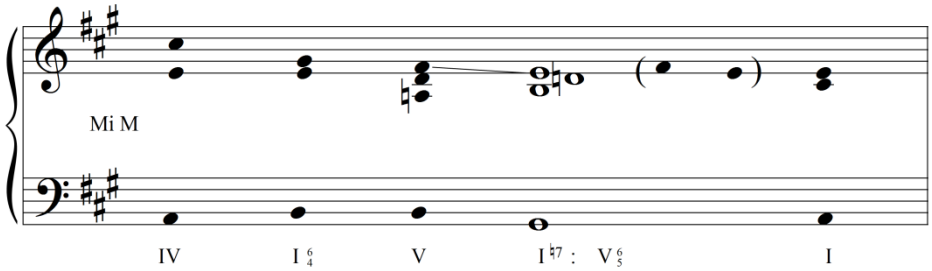
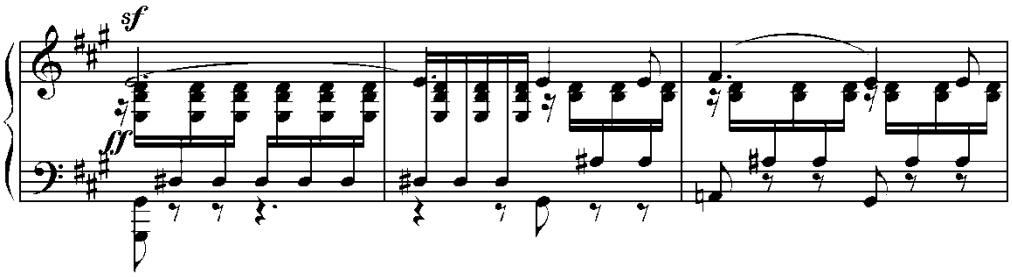


Gráfico 125: Recorrido armónico



Ejemplo 935: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 53 N° 6[1108]

Este efecto delicioso es difícil de encontrar hasta en obras de Mendelssohn, exceptuando quizás el final del Concierto para Violín y orquesta en Mi menor de 1844. Un juego de armonías de dominantes que aparecen vagamente citadas y que parecen no tener fin y no tener llegada a una tónica real; solamente ésta se presenta luego de la reexposición total de la sección A, en el compás 50.

Iniciamos en el compás 51 la sección B 2, que está basada fundamentalmente en la parte en Mi mayor trasladada a Fa sostenido menor. Luego de la copia de tres compases, el sector se transforma en modulante por bajo cromático, hacia Do sostenido menor. El ascenso que Mendelssohn realiza de las voces es similar al de Mi mayor; las mismas notas (Mi, La, Sol sostenido) pero armonizadas dentro de Fa sostenido o Do sostenido menor, lo cual también da un equívoco, ya que por un lado oímos las mismas notas previas, pero armonizadas de forma tan diferente, haciendo uso de acodes de dominante y sobre todo

[1108]Transcripción en Finale del Autor.

ahora de disminuidos, y enfatizados por el descenso en terceras que llegan nuevamente a Mi pero como queriendo enfatizar la cadencia auténtica de Do sostenido menor (compases 64 y 65).

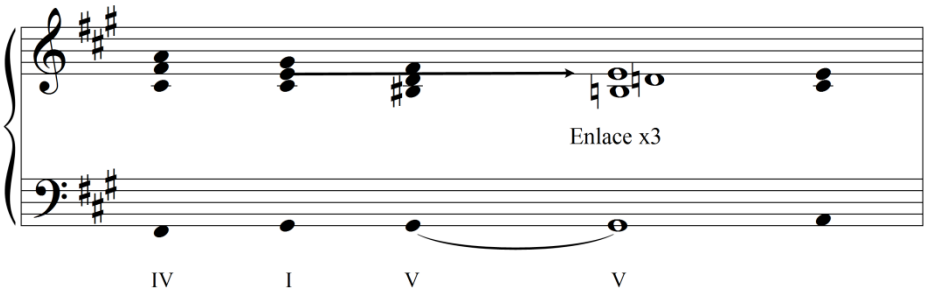
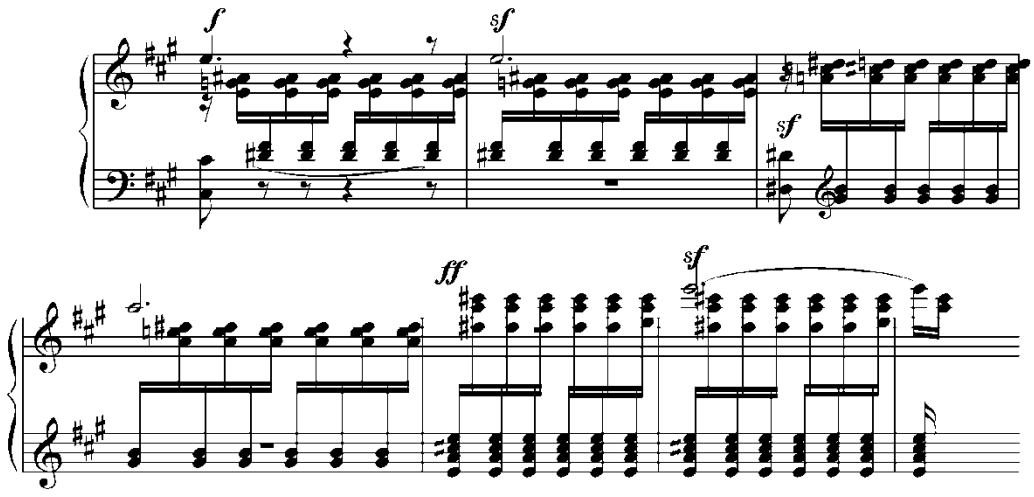


Gráfico 126: Recorrido armónico

En el compás 66 llegamos a la nota Mi, cuando deberíamos llegar a Do en una resolución normal de la cadencia; el Mi suplanta al Do sostenido; el Sol en el bajo suplanta a Do sostenido; pero la armonía que Mendelssohn coloca en el centro es la misma que había colocado en la finalización del fragmento en Mi mayor, o sea, la dominante de La mayor con la séptima bordada en sí misma pero a una distancia de novena. Además está estirada un compás y medio, haciendo entrar ahora la melodía de La mayor en *forte*, la cual cadencia en La mayor en el compás 82.

Hemos de decir que en las dos repeticiones de la sección A de La mayor, Mendelsson hace un paso por La mayor como dominante de Re que también da un sentido de continuidad y de tonalidad vagante, que poco tiene que ver con la simetría que presentan los motivos de la pieza, y esa es una característica fundamental del estilo mendelssohniano: la simetría aparece como inevitable para mantener la pertenencia a una obra; la seguridad de una repetición es lo que visual y auditivamente a Mendelssohn le permite decir: esta obra es ésta, confirma la pertenencia al discurso y a la pieza. Pero aún así hay una serie de equívocos que Mendelssohn realiza bajo esta apariencia de simetría la cual, sin desviar al oyente de la idea principal de la obra, llenan de detalles que enriquecen con luminosidad o con sombra, con cercanía o lejanía, y con gestos que varían la misma idea principal, sin cambiarla. Esto es especialmente evidente en la gran *coda* de dos páginas que cierra la Romanza.

Indicada *tranquillo* y sobre el grado de cuarto ascendido, Mendelssohn trabaja ahora sí los intervalos de tercera y segunda unidos, como dialogando entre sí en la propia melodía y deteniendo, en los segundos pulsos de cada compás, la incandescente figura que Mendelssohn había formado. Estos cuartos ascendidos, resuelven en un segundo ascendido que se encamina a la tónica, la cual llega en el compás 90 e inicia de nuevo el proceso ahora con el magma perpetuo de la figuración propia de esta pieza y que, cuando se detiene para cadenciar en la tónica (en la dominante del compás 97), nos lleva a una cadencia rota que toma al primero ascendido y lo expande durante dos compases con la repetición tremolada entre ambas manos, donde ahora la izquierda toma también acordes y se expande otro compás más sobre el acorde de cuarto ascendido para llegar, durante otros cuatro compases, al primero en segunda inversión en acordes cada vez más llenos, sin melodía, que hacen un *crescendo* enorme que se resuelve en una cita, en el compás 104 de su popular *Rondó caprichoso*: octavas repartidas entre ambas manosen descenso y un acorde de dominante que cierra en la tónica del compás 106.



Ejemplo 936: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 53 N° 6[1109]

[1109]Transcripción en Finale del Autor.

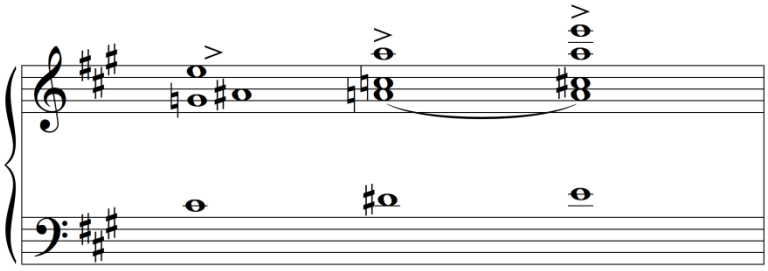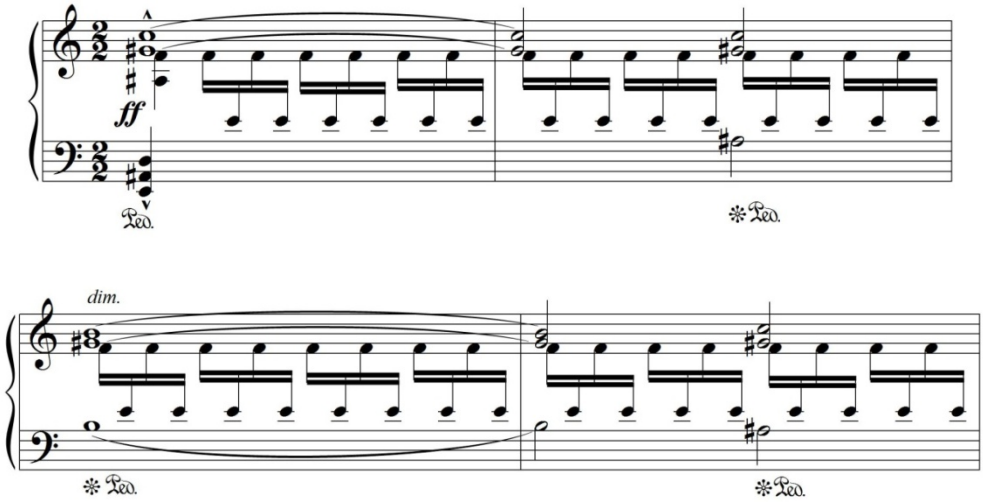


Gráfico 127: Síntesis tonal

Este momento particularmente sorprende en el sentido de anticipación a efectos como el siguientes donde la atmósfera y armonías de por sí crean el discurso.



Ejemplo 937: Prikofiev, *Sugestión diabólica* Op. 4[1110]

¿Qué tenemos que decir de lo que ocurre del compás 106 en adelante?: que es una segunda expansión de la tónica; como tal, es una segunda expansión de la *coda*. Ahora, la mano izquierda se hace cargo de unos cromatismos probablemente tomados como referencia de la Romanza N° 1 de este libro, y la nota repetida tiene mucha más importancia que ningún otro intervalo: Mendelssohn la repite, la repite, incesantemente, y se permutan entre ambas manos el cromatismo y las notas repetidas por turnos.

[1110]Transcripción en Finale del Autor.
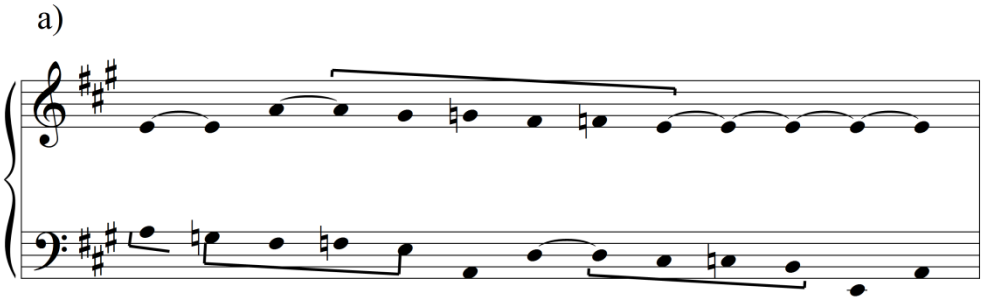


Gráfico 128: Condensación de elementos

El ejemplo a) muestra el uso de estos materiales que, como demostramos en los ejemplos b) y c), son una condensación completa de los elmentos constitutivos de la melodía inicial (bordadura, escala diatónica); y el acompañamiento (signado por cromatismo derivado de la bordadura de semitono):
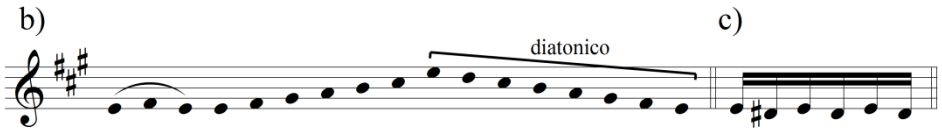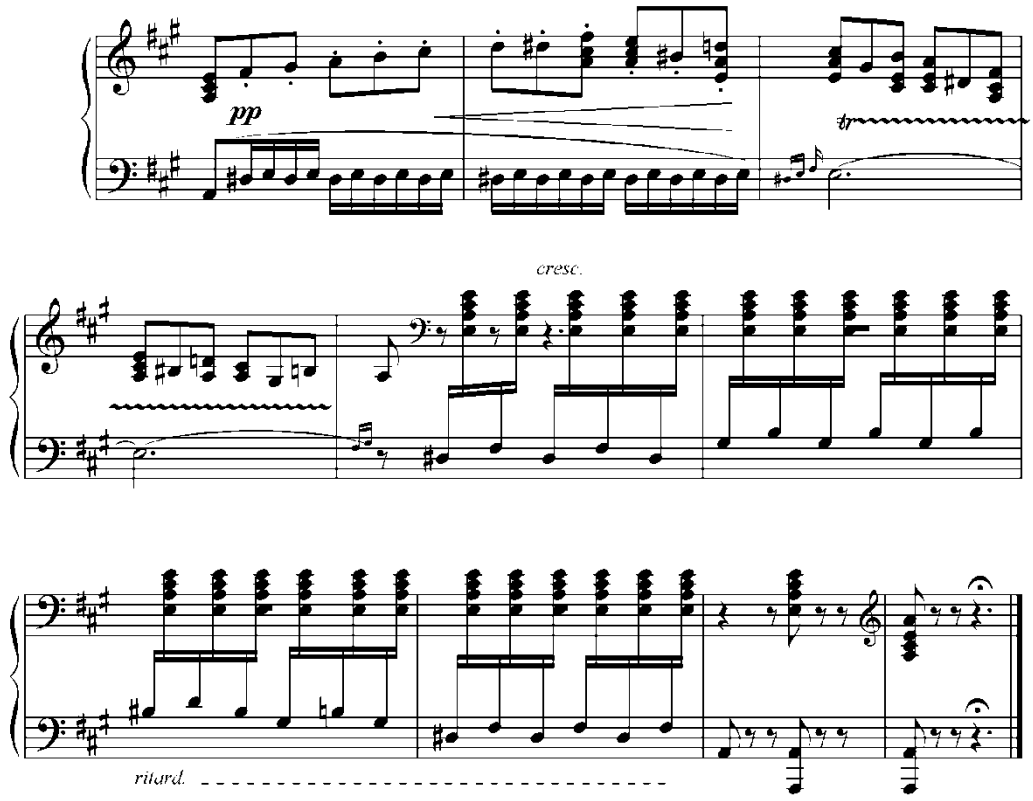


Gráfico 129: Acompañamiento

Mientras tanto, el incesante movimiento acuático no deja de generar nuevos colores, nuevas imágenes, con dobles notas, con triples notas, como trino; ya cuando Mendelssohn va extinguiendo las posibilidades de esta segunda en la voz superior, aparece un *pianissimo ligero* con un trino en la mano izquierda donde se desarrolla todo el ascenso y descenso diatónico, cromático, con tercera y con bordaduras que llegan a una simple nota La, en el compás 121, que da paso a una especie de *toccta* pura porque sobre el acorde de La mayor en cuarta y sexta se entremezclan todas las bordaduras posibles al acorde: sobre el quinto grado, sobre el primer grado, sobre el tercer grado cromático, sobre el primer grado, sobre el quinto grado cromático y diatónico, hasta concluir en dos acordes graciosos que cierran la pieza.
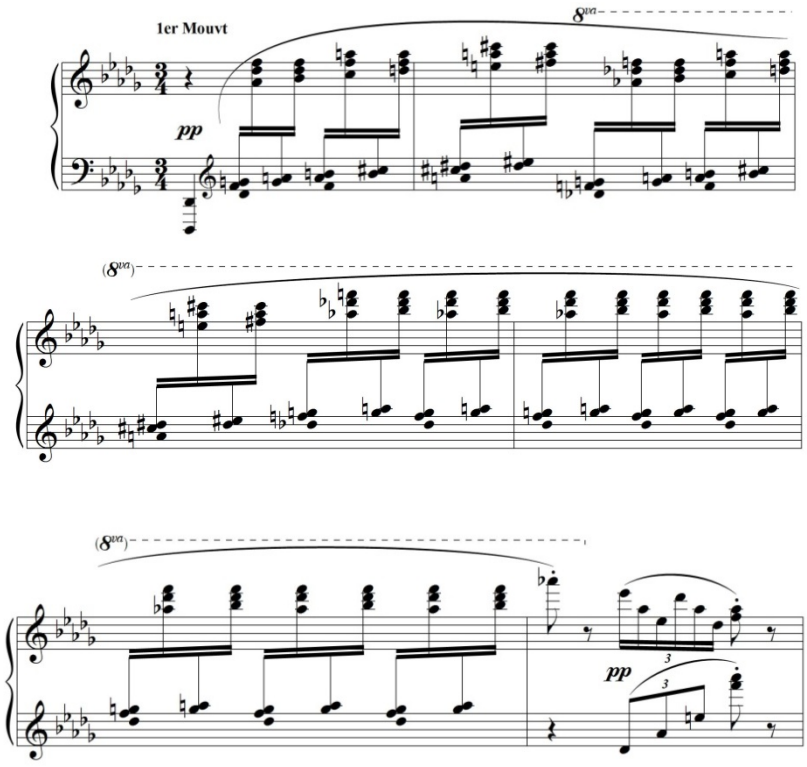


Ejemplo 938: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 53 N° 6[1111]

Es notable cómo esta figura de *toccata* al final de la Romanza ha sido exagerada por algunos como Werner, tomándola como pre-bartokiana; en realidad, la modernidad de la pieza surge de su continuidad, surge de su rearmonización, surge de sus acordes inesperados dentro de los grados subdominantes, surge del estiramiento de acordes puros, como sonoridad más que como grados en sí, como podemos notar desde el compás 98, o en los momentos previos a la reexposición: si bien existe una conducción, existe una discursiva armónica, el efecto de detención que Mendessohn realiza da esa sensación de color armónico más que de direccionalidad. El factor sorpresa y la escritura de la obra, que anticipan no sólo a la obra mencionada de Debussy sino a un montón de efectos ilusorios como podemos encontrar en la *Reverie* de 1899 de Mily Balakirev, o *Noctuelles* de Ravel,de 1905, por ejemplo. Nótese como Ravel en el final de la misma,utiliza en direccionalidad opuesta la misma idea de Mendelssohn apropiada a su propio lenguaje y ,

[1111]Transcripción en Finale del Autor.

aún pasada por la influencia de Liszt, muestra la misma tendencia a crear desde el virtuosismo novedoso una idea climática, en ambos casos, evanscente.



Ejemplo 939: Ravel, *Miroirs* – I *Noctuelles*[1112]

Sin duda, esta comparación ayuda a entender la modernidad de la pieza en su contexto general, la audacia con la que Mendelssohn trabajó en un nivel parecido al del final de las *Variaciones serias*.
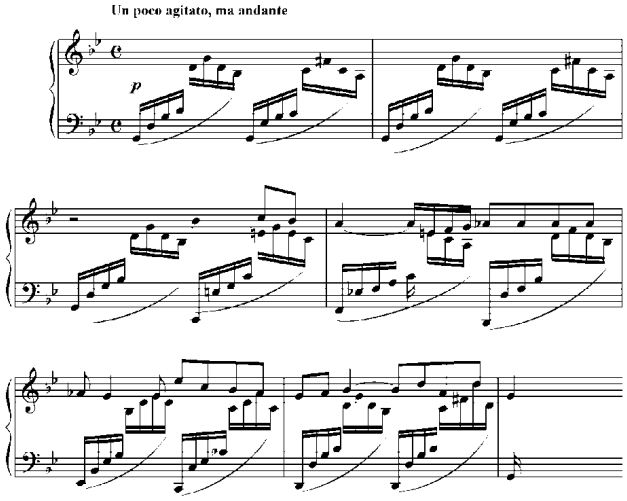
7.2.2.- Romanzas sin palabras sueltas

Existen un número considerable de Romanzas sin palabras de este período pensadas probablemanete como preparación de este cuaderno y que fueron publicadas postumamente sin ningun criterio musicológico.

[1112] Transcripción en Finale del Autor.

7.2.2.1.- *Romanza sin palabras en Sol menor Op. 102 N° 4*
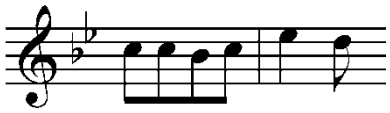
Compuesta el primero de febrero de 1841 se pblicó póstumamente en el Octavo Cuaderno de Romanzas sin palabras compilado artificiosamente por Julius Rietz en 1868. Se inicia con unos arpegios característicos que Mendelssohn usará más adelante el la Romanza Op. 67 N° 1, pero en la tonalidad de Sol menor. Estos arpegios estatifican la tonalidad evocando el mundo de "El sueño de Ossián" de Ingres, particularmente por la presencia de la quinta vacía en el bajo y la bordadura de semitono sobre la tónica en la nota superior de los arpegios, también anticipando el clima de la Romanza Op.67 N° 5. Este sector de estabilidad contrasta con la melodía que es un desarrollo contrapuntístico entre un bajo por cuartas, de tradición barroca, casi de *pasacaglia*, y una melodía cromática en orden descendente, que da la sensación de lamento; cada uno de estos descensos cromáticos está ornamentado de alguna forma: primero con el desarrollo del salto de cuarta descendente, luego el salto de sexta descendente, pero siempre siguiendo la línea Si bemol – La – La bemol – Sol, y allí se detiene en la cadencia de Sol. Es curioso cómo en esta Romanza el papel de estabilidad lo realizan los preludios y los interludios arpegiados. Esta situación se repite en la nueva plasmación de esta idea.



Ejemplo 940: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 102 Nª 4[1113]

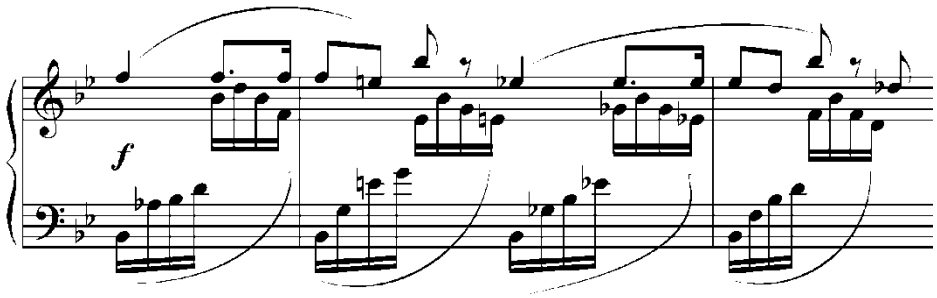
[1113] Transcripción en Finale del Autor.

La sección B se inicia en el compás 12 y el movimiento descendente se transforma en ascendente, utilizando las semicorcheas en bordadura, que antes se usaban como escalas, para enfatizar el acento que trabaja insistentemente a la bordadura como elemento fundamental de la construcción de la melodía, que es un simple ascenso La – Si – Do – Re – Mi, que desemboca en Re.



Ejemplo 941: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 102 Nª 4[1114]

El cromatismo ahora se da en los bajos, que primero estatifican Sol menor y luego llegan bruscamente a Si bemol mayor. Allí, sobre el pedal de este tercer grado Mendelssohn reexpone prácticamente la idea del cromatismo descendente pero con unas figuraciones de saltos hacia el Si bemol agudo que la hacen aparecer absolutamente distinta a la inicial, si bien se trata de lo mismo, repartido ahora entre la voz de soprano y la de tenor, incluida en los arpegios.
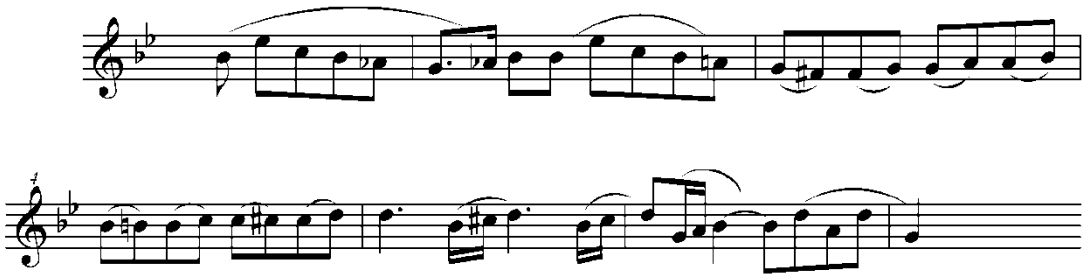


Ejemplo 942: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 102 Nª 4[1115]

De un Si bemol mayor anhelante, Mendelssohn aprovecha el cromatismo para alcanzar Si bemol menor, que se estatifica como tónica y, desde la nota Re bemol establece un amplio arpegio de acorde disminuido (el arpegio típico que Mendelssohn asociaba al arpa de Osián, por otra parte, y presente en la Fantasía en Fa sostenido menor) y luego se

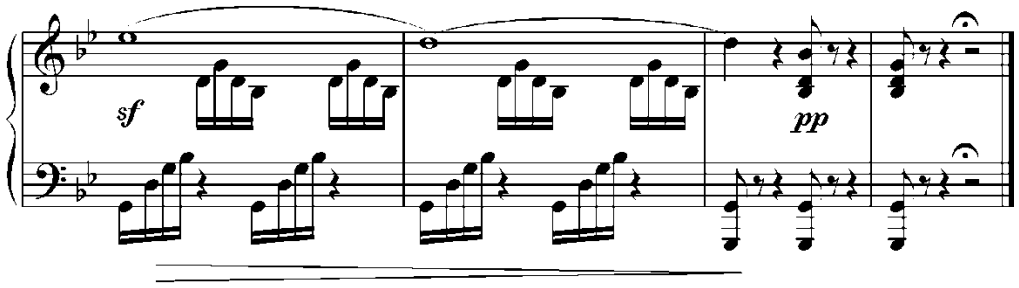
[1114]Transcripción en Finale del Autor.
[1115]Transcripción en Finale del Autor.

transforma en Do mayor dominante que le sirve a Mendelssohn con el Si bemol para reexponer en el compás 22 al 23. Comienza la reexposición con la misma inestabilidad tonal que se presentaba al comienzo. Esta inestabilidad es acentuada a partir del compás 28 en una serie de repeticiones de giros que estiran la línea:



Ejemplo 943: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 102 Nª 4[1116]

Bajos sincopados y muy cromáticos, llenan de tensión a un discurso ascendente que alcanza la armonía de primero en posición de cuarta y sexta en el compás 29, en el momento de la aparición melódica de las segundas aumentadas. Se produce la única detención de semicorcheas en el compás siguiente, para volver al preludio, sobre el cual ahora Mendelssohn coloca retazos de la melodía que había utilizado en la sección B, la cual se basaba en los mismos elementos que la primera idea melódica pero en movimiento contrario.



Ejemplo 944: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 102 Nª 4[1117]

La situación ascendente de esta melodía lleva a tocar el semitono Mi bemol – Re, que se hace obsesivo y alcanza la aumentación en redondas sobre armonía de tónica mantenida

[1116]Transcripción en Finale del Autor.
[1117]Transcripción en Finale del Autor.

durante cuatro compases, hasta el final, mientras el Mi bemol desciende sobre el Re en la armonía de tónica creando una confusión sonora brumosa y espacial

7.2.2.2.- *Romanza sin palabras en Fa mayor Op.85 N° 1*
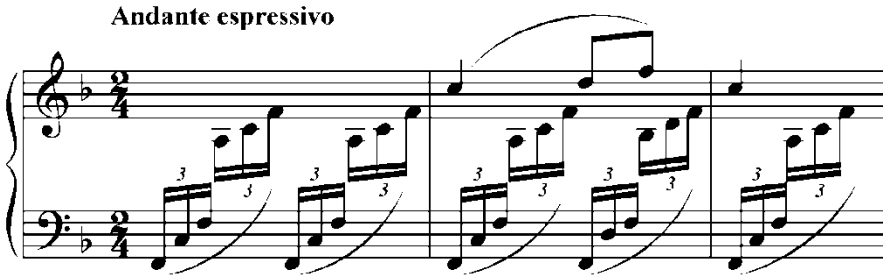
Compuesta en abril de 1841. Fue publicada póstumamente en la "séptima colección", armada por J. Rietz. La colección, en realidad, tenía algún parentesco con el proyectado séptimo cuaderno que Mendelssohn estaba armando previamente a su muerte; Mendelssohn había elegido a esta pieza en Fa mayor, a la pieza en la menor (Op. 85 N° 2 de 1834) y a la pieza en Mi bemol (Op. 85 N° 3 de 1835) para abrir el álbum séptimo. De alguna manera ya había enviado una copia definitiva pero, como no fue publicada de esa forma, vamos a tomar las romanzas póstumas según su fecha de composición y no de compilación.

Esta Romanza está muy relacionada con un presente que le hizo Mendelssohn a la hija de un actor del teatro de la Corte de Viena, Ferdinand Loewe a comienzos de 1840, también una Romanza en Fa mayor, que fue publicada recién en 1921. Presenta similitudes interválicas en cuanto a la melódica, y también valores similares en cuanto a la rítmica; si bien la melodía no es exactamente igual, el transcurso de la armonía realza, sobre todo en la sección B, los mismos procesos armónicos. Comparando los dos *incipit* vemos como la Romanza dedicada a la señorita Loewe desarrolla el acorde de Fa mayor en un ascenso que va desde La al Fa, enfatizando cuarta. El acompañamiento de semicorcheas en 4/4 enfatiza el enlace hacia el cuarto grado.

La Canción Op. 85 N° 1 parece una reducción de esta idea en sus notas fundamentales: la cuarta está desarrollada con el Do, el Re y el Fa y la vuelta a Do, y en la tercera Re – Fa, advertimos el acorde de cuarto grado. En esta pieza Mendelssohn destaca sobre todo un trabajo sobre pedales, sobre poco movimiento de bajos, que se relaciona solamente con los grados básicos Re, Fa y La, que son las tres tonalidades que enfatiza Mendelssohn en el sector A. Un en Fa mayor lleva a un consecuente en Re menor que vuelve, por la dominante, a Fa. Desde este Fa, Mendelssohn se conduce a La menor, que se establece como tonalidad definitiva de la sección.
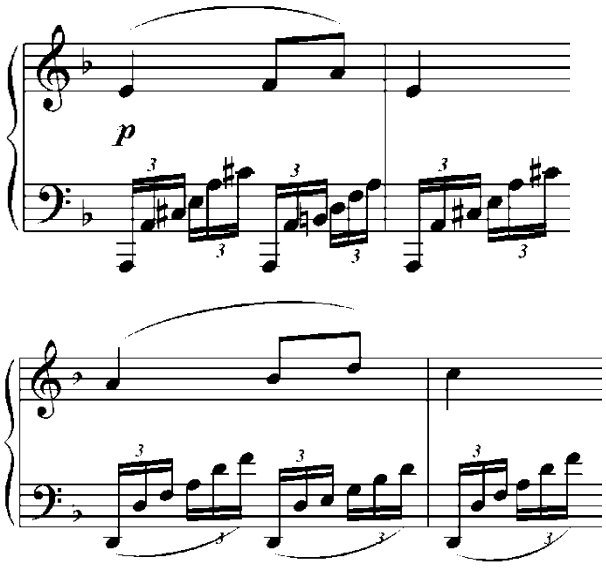
Con respecto a nuestra pieza, advertimos que esta relación tonal que va por terceras, unifica las tonalidades de Fa, Re y La de una forma un poco ambigua y sobre todo con una

gran economía. También en la melodía Mendelssohn presenta un factor económico que ya se venía haciendo presente en las Romanzas del Op. 53, que son contemporáneas. Los intervalos son extrañamente controlados; notemos sobre todo el uso de segunda, tercera y cuarta solamente, y un solo rasgo cromático, que parecería acercarse a la idea del compás 4 de la obra dedicada a Doris Loewe.



Ejemplo 945: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 85 Nª 1[1118]

Sin modulación, Mendelssohn enlaza las tonalidades en esta pieza, casi yuxtaponiéndolas (se nota claramente del compás 5 al 6 y sobre todo del compás 13 al 14, donde el La mayor se establece previo a resolverse en La menor en la cadencia del compás 17).



Ejemplo 946: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 85 Nª 1[1119]

[1118] Transcripción en Finale del Autor.
[1119]Transcripción en Finale del Autor.

Por textura, es obviamente una de las típicas Romanzas que ocupan los primeros puestos en las colecciones de Mendelssohn: la arpegiación de la tónica, en este caso en tresillos, la relativa lozanía de la melodía y, en cuanto a la textura, en este caso la podemos relacionar a la que Mendelssohn utiliza con mucha mayor amplitud en el *Adagio* del Concierto para Piano N° 2, Op. 40.

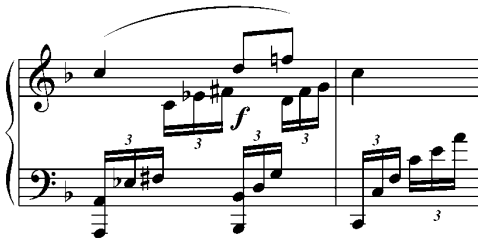
La presencia de semicorcheas se hace visible desde el compás 3, aunque se utiliza con poca frecuencia. Generalmente, Mendelssohn las utiliza enfatizando el cambio modulatorio que, gracias a la tercera, es de fácil realización.

La tercera se reinterpreta todo el tiempo y en ese sentido Mendelssohn la usa en la sección B, a partir del compás 18, para empezar unos enlaces que van desde Do a Sol menor, y desde Sol a Si bemol mayor, haciendo un camino de bajos, Do – Re – Sol, con su respectivo Mi – Fa – Si bemol. La llegada a la dominante de Fa mayor vuelve a retomar la idea temática inicial del compás 25 en adelante.

Allí vemos que Mendelssohn transforma la dominante inmediatamente en la dominante de Fa menor, haciendo una mezcla modal interesante que ya había sido utilizada en el final de la sección A entre La mayor y La menor.

La obra aquí plantea lo más interesante: un continuo crecimiento. Desde el compás 25, marquemos la línea descendente de la voz interna, casi de carácter schumanniano por el cromatismo descendente, que se superpone al diatonismo melódico de la voz superior y del bajo, y la reexposición real, tanto en la melodía como en la tónica mayor, se produce en el compás 30, con armonías totalmente cambiadas con respecto al inicio de la pieza; es decir, el Do está interpretado como un acorde disminuido, el Re como Si bemol mayor en posición fundamental, ya con pedal, y el Do en tónica en cuarta y sexta.

De allí, el Do se mantiene como pedal donde se desarrolla la melodía y acá sí volvemos a notar la relación con la canción dedicada a Doris Loewe en cuanto a que se introduce una línea cromática de mayor expansión a la que habíamos tenido en el compás 9.
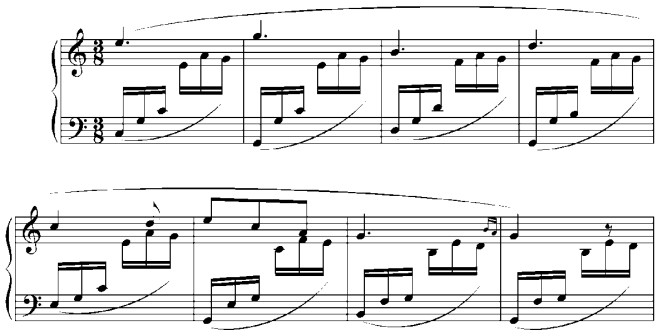


Ejemplo 947: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 85 Nª 1[1120]

Ésta la marcamos entre el compás 33 y el 35, que luego Mendelssohn expande a la voz de bajo (Do sostenido, Re, Mi, Fa sostenido, Sol) antes de alcanzar el Do, y también en el descenso cromático de la voz interna que se manifiesta en la voz de la melodía desdoblada en el compás 36 y 37.

Básicamente Mendelssohn parte de un grupo de una sencillez absoluta y llega a un avance cromático modesto pero real, haciendo una pieza que tiene la particularidad de semejar un constante avance. En este sentido esta Romanza en Fa mayor parece un antecedente de la obra maestra en este tipo de pieza que será, a nuestro criterio, la Romanza Op. 62 N° 1, que el autor compondrá en 1844.

En la *coda*, Mendelssohn presenta la voz interna desnuda en la mano izquierda, como en el momento previo a la reexposición, e intercala el intervalo fundamental, la tercera, entre los arpegios que van ascendiendo seráficamente hasta lo más agudo del teclado.

Nuevamente, constatemos que cada solución textural y melódica de Mendelssohn tuvo capital importancia para la siguiente generación de compositores:

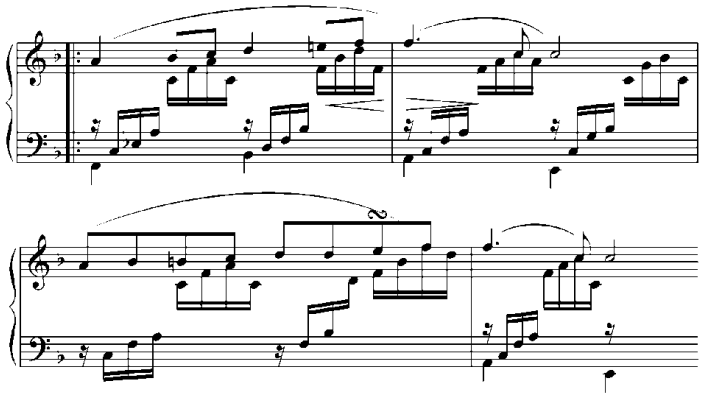


Ejemplo 948: Bizet, *Chansons sans paroles* Nª 1 "Le Matin"[1121]

[1120]Transcripción en Finale del Autor.
[1121]Transcripción en Finale del Autor.
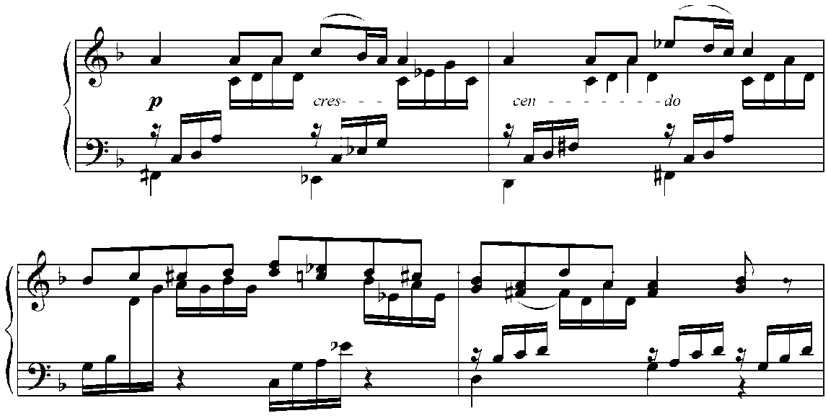
7.2.2.3.- *Romanza sin palabras en Fa mayor* MWV:U 189

La Romanza dedicada a la señorita Loewe, por otra parte, muestra un trabajo menos elaborado en la macro estructura, aunque cargado de cromatismos y detales muy expresivos. Se denota como una pieza ocasional aunque perfectamente construida y llena de poesía.



Ejemplo 949: Mendelssohn, Romanza sin palabras en Fa mayor[1122]

Llama la atención la concisión de esta pieza y ciertos rasgos schumannianos, como la conducción de bajos hacia posiciones inestables, y la fragmentación melódica mayor con respecto a otras Romanzas sin palabras. Estos rasgos se reencontrarán en las piezas iniciales de los cuadernos Opp. 62 y 67.



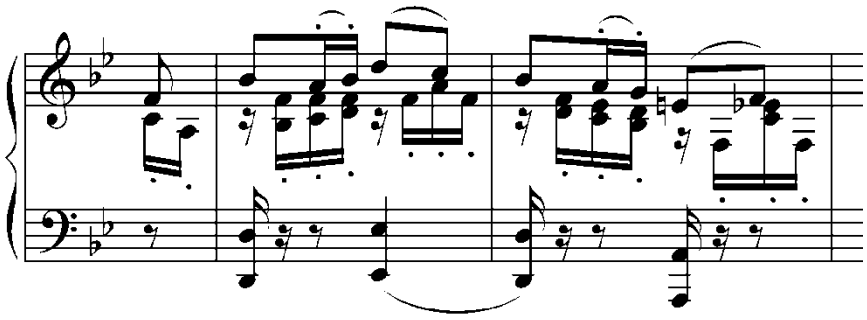
Ejemplo 950: Mendelssohn, Romanza sin palabras en Fa mayor[1123]

[1122]Transcripción en Finale del Autor.
[1123]Transcripción en Finale del Autor.

7.2.2.4.- *Romanza sin palabras en Si bemol mayor Op. 85 N° 6*

En Si bemol mayor, *Allegretto con moto*. Publicada también póstumamente dentro del mismo cuaderno al que hacíamos referencia con la pieza anterior, ésta tiene dos versiones: una que pertenece a la primera edición alemana y otra que presenta la edición Henle en el apéndice, que fue regalada a su amigo Karl Klingemann. Tenemos que decir que el *Allegretto con moto* presenta un conflicto de caracteres notable y una idea poco feliz, en cuanto a que la melodía de la voz superior (*sempre cantabile*) deriva del dúo de la Sinfonía-Cantata *Lobgesang*, pero que en ese caso está marcado como *Andante*. Su rítmica, su regularidad, son muy similares a las de esa obra pero no el carácter que adquiere aquí una singular liegereza.El acompañamiento (*sempre staccato*) marca como casi el acompañamiento de una mandolina en ritmo binario y se une de una forma con una melodía lírica. Por otra parte, ésta presenta contornos tan simétricos, tanto en su direccionalidad como en su rítmica, de corte netamente popular:

Vamos a notar que a partir de aquí hay algunas piezas de Mendelssohn que tratan de unir la ligereza con el lirismo. Esto llegará a una obra maestra absoluta en la Romanza en Fa sostenido menor Op. 67 N° 2, o llevará a piezas humorísticas, como la *Canción de primavera* Op. 62 N° 6, o la Romanza Op. 67 N° 6. Si en este sentido esta pieza es un antecedente, resultaría un primer intento

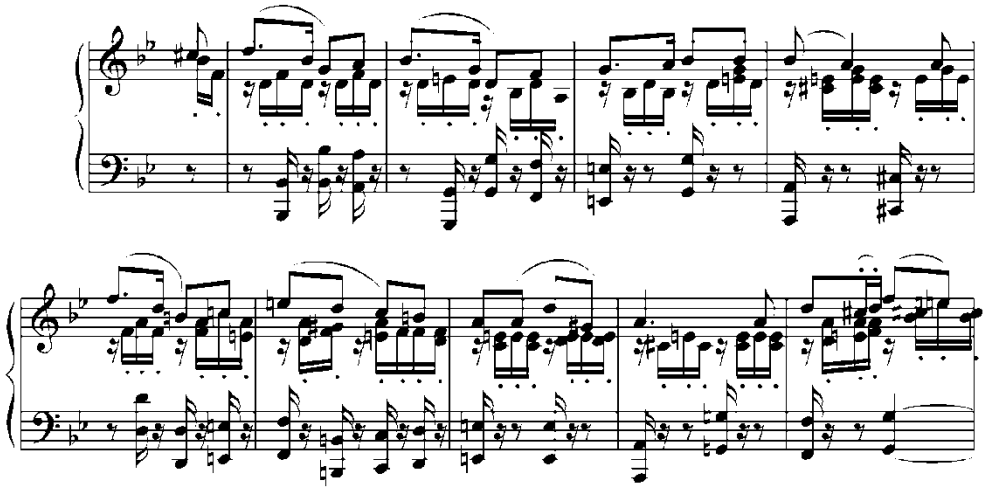


Ejemplo 951: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 85 Nª 6[1124]

La pieza plantea una segunda idea, también tomada de otra obra más larga, la *Serenata y allegro gioioso*; el segundo tema (del *allegro gioioso*) se basa en la misma
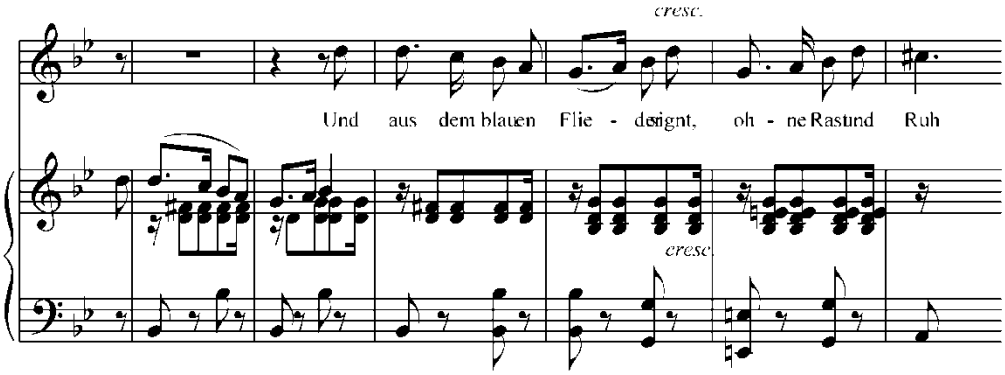
[1124]Transcripción en Finale del Autor.

bordadura que se presenta aquí desde el compás 10, pero aquella obra para piano y orquesta presenta este motivo en un carácter más fogoso, marcial.



Ejemplo 952: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 85 Nª 6[1125]

Aqui resulta mas popular en su curva melódica con acompñamiento en staccato a manera de guitarra y en este sentido la analogía con el primaveral Lied *Ich hör ein Voglein* sobre textos de Bötger (Escucho un pàjaro cantar) este mismo texto es el que inspiró a Schumann para su Primera sinfonía "Primavera" Op.3



Ejemplo 953: Mendelssohn, *Ich hör ein Voglein* [1126]
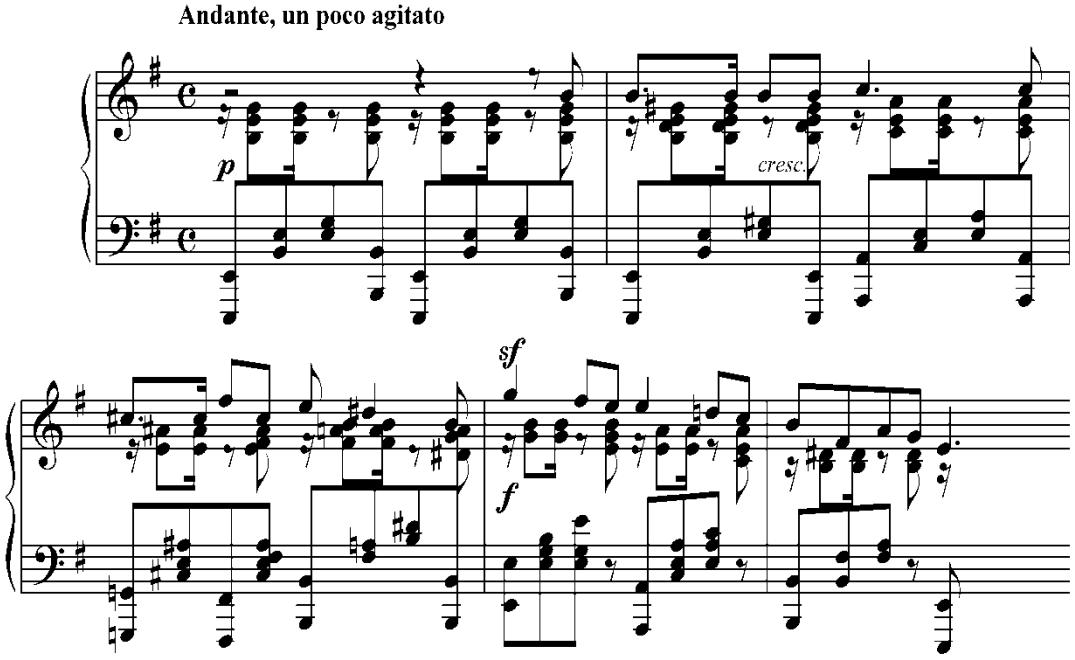
Más adelande el estilo de *Volkslied* se acrecienta con gestos a varias voces homofónicas del tipo de canto coral profano del autor:

[1125]Transcripción en Finale del Autor.
[1126]Transcripción en Finale del Autor.

En la coda se retoma la textura inicial enfatizando las regiones subdominantes y ritmos aun más simétricos sobre notas repetidas en corcheas. El carácter popular se ensalza así una vez más.

7.2.2.5.- *Romanza sin palabras en Mi menor Op. 102 N° 1*

Contemporánea a las *Pieza para niños* y compuesta también en Londres en junio de 1842, tenemos dos *Canciones sin palabras*. Una es la famosa "Canción de primavera", publicad en el Cuaderno N° 5 por el propio Mendelssohn como Op. 62 N° 6; la comentaremos dentro de ese cuaderno. La otra Romanza es la oscura pieza en Mi menor *Andante, un poco agitato*, en cuatro tiempos, que fue publicada póstumamente como Op. 102 N° 1, una pieza evidentemente escrita para él mismo. Lo notamos inmediatamente por la amplitud de escritura, que abarca unas profundas octavas de Mi hasta la última tecla Mi del piano como registro, en acordes *staccato* pero con pedal, dentro de una textura que opone a esta mano izquierda acordes sincopados en la derecha.



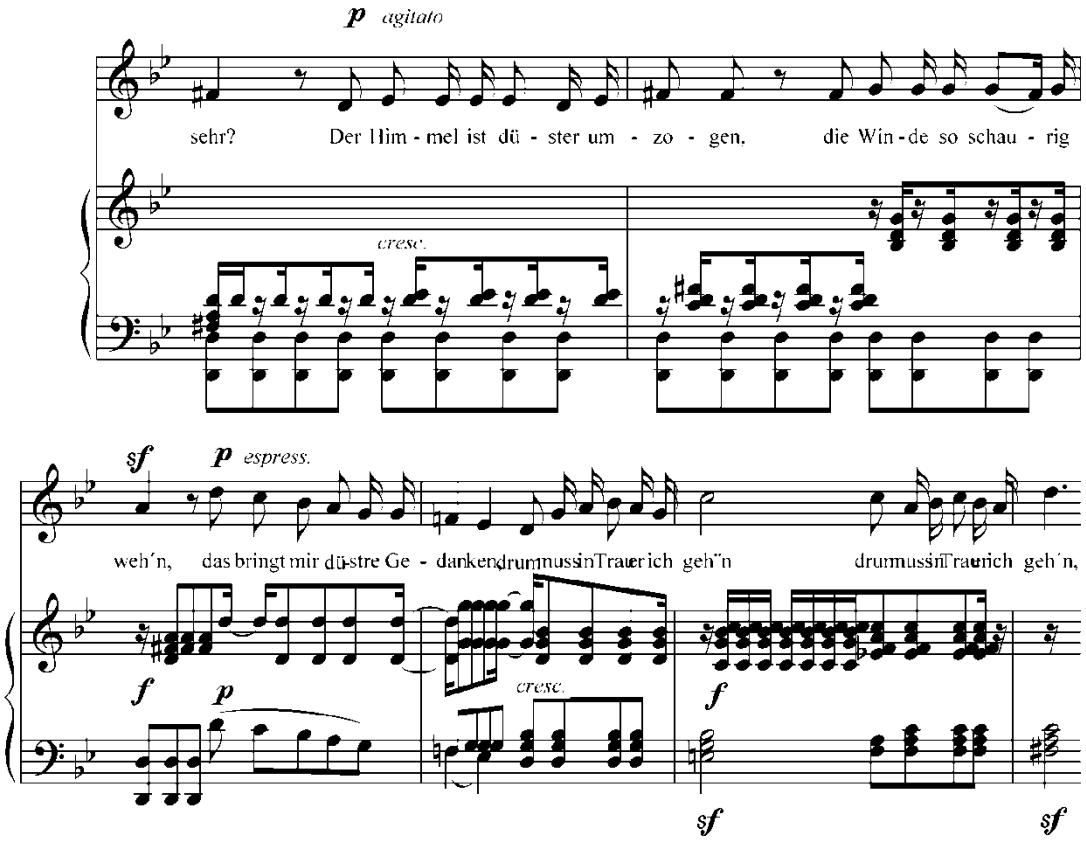
Ejemplo 954: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 102 Nª 1[1127]

[1127] Transcripción en Finale del Autor.

Todo este comienzo presenta una textura que parece un estudio – pero nuevamente de sonoridad -, explora la síncopa contra bajos profundos pero *staccati* en *pianissimo*, dando una cierta vibración tenue y densa al mismo tiempo. La sonoridad en general se relaciona con ominoso

El *Lied* "Da lieg` ich unter den Baume" de 1841 sobre un texto anónimo pero probalemente del propio compositor; su texto ilumina la elección textural llena de sícopas y disonancias que reencontramos en la Romanza Op.102 Nª 1:

"Acostado debajo de los árboles, tengo apesadumbrado el corazón.
Dime corazón, porque estoy tan angustiado?
El cielo está sombrío, los vientos soplan temibles.
Eso me trae pensamientos oscuros, fúnebres donde quiera que vaya"
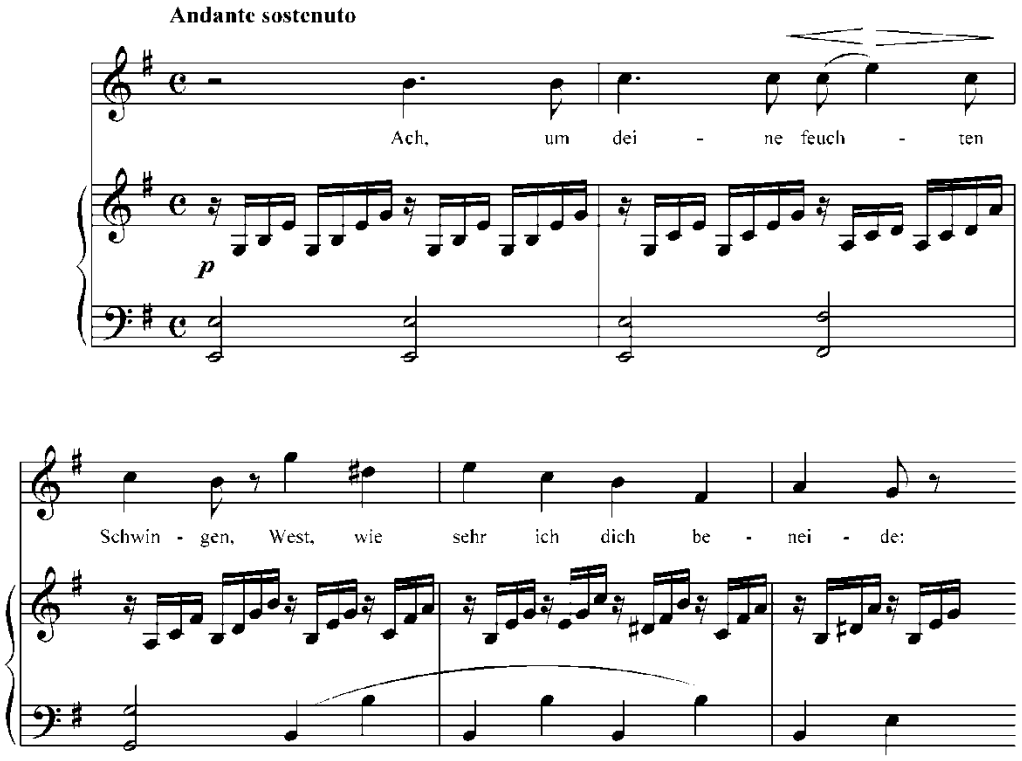


Ejemplo 955: Mendelssohn, *Da lieg` ich unter den Baume*[1128]

[1128]Transcripción en Finale del Autor.

Sobre este Mi menor fluctuante y en la tonalidad predilecta de Mendelssohn, aparece un canto melancólico con una melodía cercana a la del *Lied* S*uleika* 1, Op. 34 N° 4.

En ese Lied el texto, sobre la lejanía de los amantes, es llevado por Mendelssohn casi con la misma lentitud en el esparcimiento de las notas básicas de la tríada con intervalos disonantes de saltos que van alcanzando las consonancias fundamentales, de una forma muy similar a la que ocurre en esta Romanza sin palabras. Aquí, en la sección A, Mendelssohn además inicia de la misma forma que el Lied, con la nota repetida, que en esta canción, adquiere el tinte de marcha fúnebre.



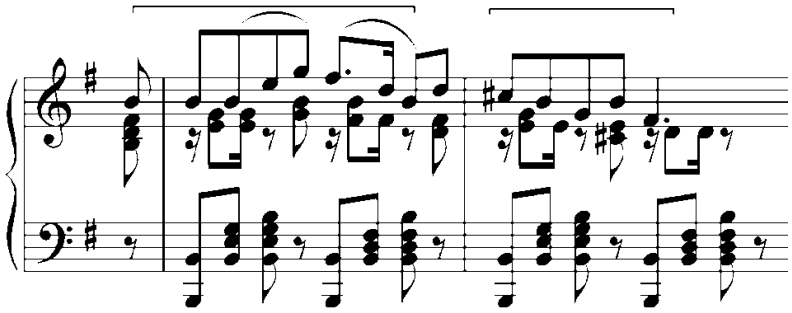
Ejemplo 956: Mendelssohn, *Suleika I*, Op. 34 Nª 4[1129]

También es notable que la melodía en marcha fúnebre acreciente la presencia de este fondo un tanto confuso y que la rítmica obsesiva de esta marcha se presente en la voz superior, donde lógicamente tiene menos peso que si estuviera presente en el bajo. Éstas
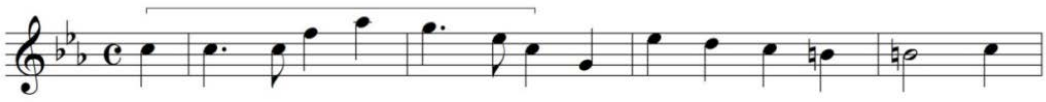
[1129]Transcripción en Finale del Autor.

son las típicas dicotomías de las *Romanzas sin palabras* más interesantes de Mendelssohn: una cierta ligereza de sonido y una enorme densidad de discurso. La densidad está llevada toda por el antecedente de la frase, que se desarrolla sobe el ascenso cromático desde Si hasta Sol; desde Sol, baja en grado conjunto modal, antiguo, hacia la tónica de Mi. En la repetición del planteo, el descenso es tomado desde una tercera arriba de Sol, desde Si, y desde allí juega, inestablemente, entre el intercambio modal de Sol mayor – Si menor y la frase lírica en Sol mayor termina bruscamente, en la disminución de la misma, en Si menor. O sea: en Sol trabaja lentamente por negras y corcheas y en Si menor se desarrolla el descenso, también escalar, pero en semicorcheas.

La sección B es extrañísima, porque anticipa giros melódicos de obras por venir, con lo cual es una de esas Romanzas que casi podríamos considerar improvisadas, acuarelas de cuadros por venir. Lo primero que se oye es una relación con el cuarto grado, donde la melodía fundamental nos recuerda a la idea del primer violín en el Trío en Do menor Op. 66 de 1845 y lo que es más, está contrastada por el descenso del consecuente de la primera melodía del Concierto para violín en Mi menor Op. 64; aquí sí se da una coincidencia de tonalidad.
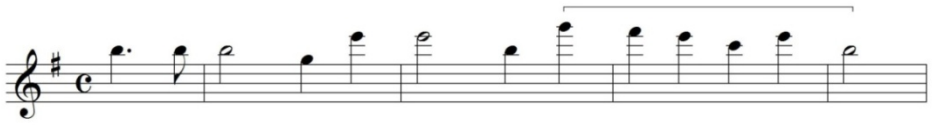


Ejemplo 957: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 102 Nª 1[1130]



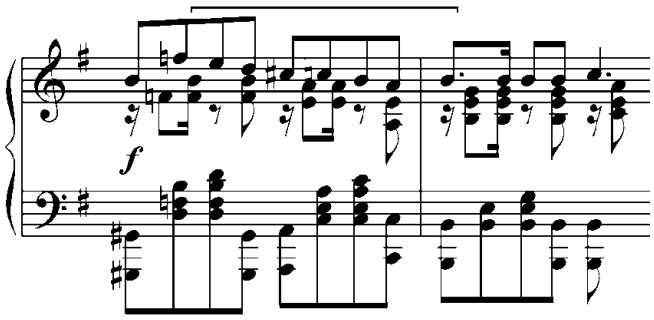
Ejemplo 958: Mendelssohn, Trio en Do menor Op. 66[1131]

[1130]Trancripciòn en Finale del Autor.
[1131]Trancripciòn en Finale del Autor.



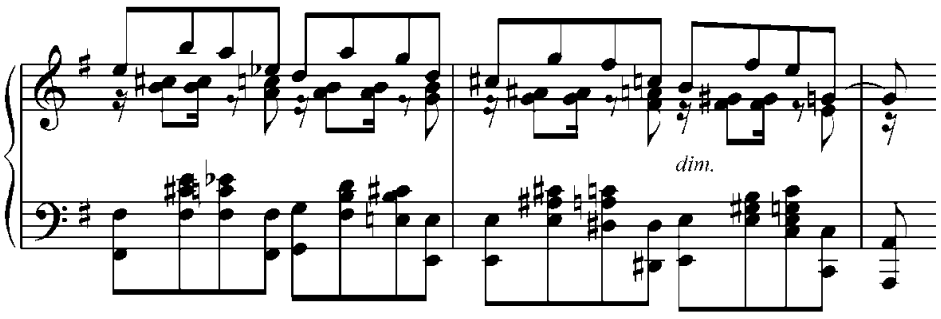
Ejemplo 959: Mendelssohn, Concierto para violín Op. 64[1132]

Cuando Mendelssohn reexpone lo hace desde un descenso cromático y sobre pedal de quinto grado, lo más notable es cómo une el A y el B dentro de la misma frase, jugando a una idea de *forte* y *piano* dando la sensación de lejanía y acercamiento.



Ejemplo 960: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 102 Nª 1[1133]

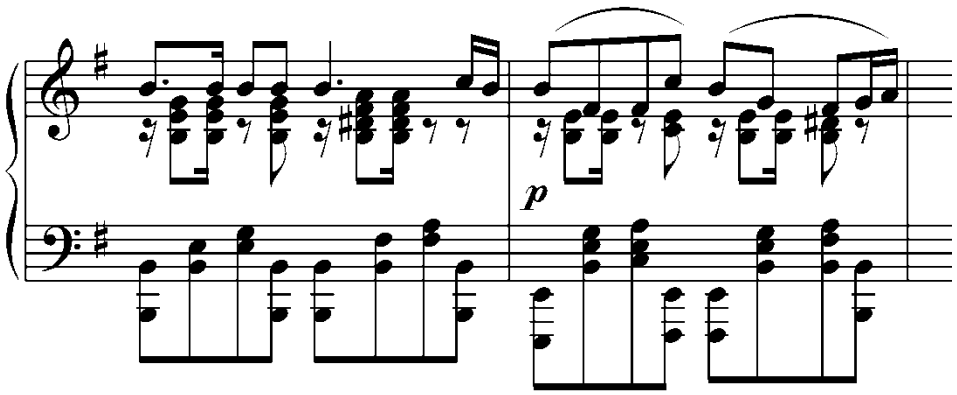
Antes del final la idea cromática se expande al máximo posible dentro de la isocronía de Mendelssohn como una muestra de toda su pericia en la armonización de lineas cromaticas y también de expresión angustiada dentro de esta atmósfera.



Ejemplo 961: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 102 Nª 1[1134]

[1132]Trancripciòn en Finale del Autor.
[1133]Transcripción en Finale del Autor.
[1134]Transcripciòn en Finale del Autor.

Y la *coda*, de dolorosos retardos, trabaja sobre la base de unos descensos cromáticos, también reformulados en el Trío en Do menor Op. 66, con una relación entre la tónica y La menor con un errante cromatismo y una obsesiva repetición de motivos al final, que vuelven a recordar un fragmento de otra obra: el Cuarteto Op. 13 en La menor (tan lejano como la fecha de 1827).



Ejemplo 962: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 102 Nª 1[1135]

Por todos estos sentidos, la pieza es fascinante. ¿Qué la une?La une toda la base rítmica que la obra tiene y la hace inconfundible e entre odas las Romanzas sin palabras. Una especie de gran recuerdo; una especie de gran premonición.
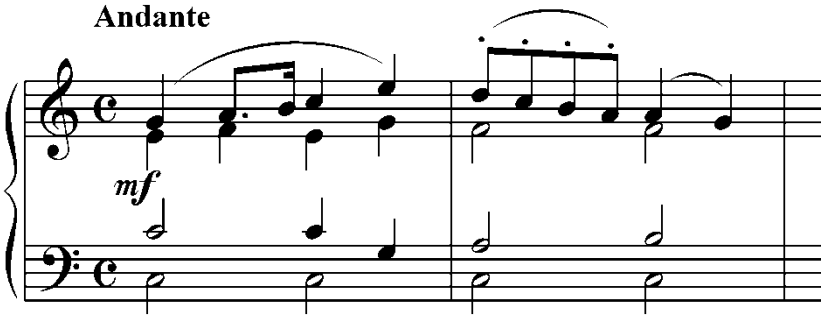
El trabajo que realiza Mendelssohn de retardos y cromatismo al mismo tiempo es de una belleza extraordinaria y solamente se ve en las obras tardías. Es interesante notar que, con respecto a esto, Frededich Kurtmacher destaca un cambio estilístico en Mendelssohn a partir de los primeros años 40, particularmente desde las *Variaciones serias* y la música para *Antígona*, que se refleja en una idea disjuntiva en el discurso musical sin perder la simetría mendelssohniana, como demuestra Botstein que tiene que ver más con lo visual que con lo dialéctico. Mendelssohn busca una expresión subjetiva de pérdida o de exploración de nuevas facetas de su personalidad; no olvidemos que Mendelssohn siempre decía que su forma de componer ten ía que ver exactamente con su corazón, con lo que sentía adentro, y este tipo de piezas de enorme melancolía pueden tener que ver con la

[1135]Transcripciòn en Finale del Autor.

sensación de agobio que le producía el no tener el pleno dominio de lo que quería hacer en este período, en un momento en que se encontraba en el ápice de su fama.

7.2.2.6.- *Romanza sin palabras en Do mayor Op. 102 N° 6*

También de 1842, esta obra aparece como última de las *Canciones sin palabras* en casi todas ls ediciones, exceptuando la Henle, que agrega el *Reiterlied*, del cual ya hablaremos, pero sí es la última de las que tienen número de opus. Marcada *andante*, en 4/4 y en una escritura coral, en la tonalidad de Do mayor, casi parece como una pieza sentimental como para órgano, que es como mayormente es interpretada, pero mirando bien las indicaciones de Mendelssohn de fraseo en la edición *Urtext*, que generalmente planean una fraseología en 2 y no en 4, tanto por su armonía como por las ligaduras de articulación que planea, pensamos es que esta pieza para piano en Do mayor puede ser comprendida mas bien como una *Kinderstuck* (una "Pieza infantil") interés que desde 1842 aparece en Mendelssohn de facilitar su estilo para jóvenes pianistas y revela su faceta como padre y tío Jove, segñun Todd. Esta melodía inicial es un ascenso melódico de grado diatónico y luego una tercera que desciende también por grado diatónico y se apoya en una apoyatura, partiendo y volviendo al quinto grado melódico.



Ejemplo 963: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 102 Nª 6[1136]
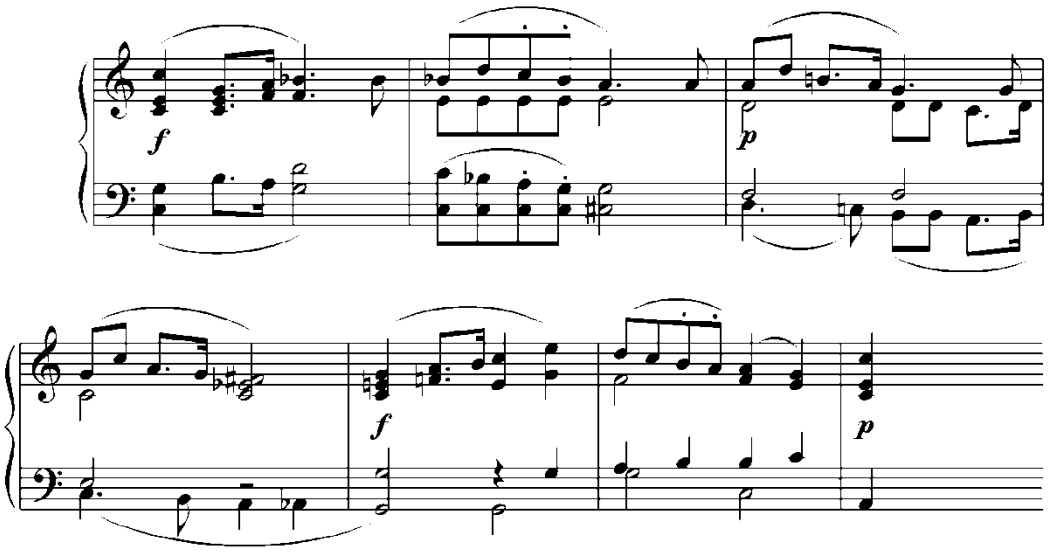
Todd opina que desde esta época la valoración de una inocencia infantil se vuelve un nuevo topos en Mendelssohn y que en la Cancion de primavera Op.62 Nº 6, la Romanza sin palabras Op.67 Nº 6, las Piezas para niños Op.72, la *Danza del Oso* en Fa mayor y otras

[1136]Transcripción en Finale del Autor.

se muestra esta tendencia. Este acercamiento permite una iterpretsaión totalmente desectrusturadas de estas piezas llenas de humos y gestos lñudicos:

En la Romanza en Do mayor, la mano izquierda se basa siempre sobre el pedal de Do y su escritura realmente parece organística, si no fuera por las indicaciones que Mendelssohn coloca cada vez más frecuentemente de *staccato*, y la no presencia de casi ninguna indicación de *legato* en casi ningún momento de este *andante*, con lo cual podemos decir que casi es un *andante mosso alla Marcia* y como tal, parece casi una marcha de cumpleaños a la manera de la Marcha Op. 85 Nr. 1 de Schumann para cuatro manos. Viéndola así, es una pieza simpatiquísima, llena de frescura, con quizás la frescura que tenemos en canciones corales de Mendelssohn como el *Lerchengesang* y otras semejantes.

El trabajo de octavas, por otra parte, que aparece en las reexposiciones, le dan un aspecto un tanto rudo, recordando a la Marcha de los payasos de *Sueño de una noche de verano*.



Ejemplo 964: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 102 Nª 6[1137]

Es decir, creemos fervientemente que la pieza está a medio camino entre una marcha cómica y una pieza lenta, ceremonial, dando un resultado realmente gracioso y, en nuestra idea, para nada serio.

[1137]Transcripción en Finale del Autor.

6.2.2.7.- *Allegretto en La menor* (1842) MWV U 160

Esta pieza ocasional es una versión facilitada del estilo de Barcarola de Mendelssohn con menor interés que el que notamos, por ejemplo, en las piezas de las *Kinderstücke* (Piezas para niños) Op.72 que desde 1842 empezaron a intersar al compositor. Por su tonalidad y andamiento parece un reflejo simple de las ideas tmáticas del primer movivmiento de la Sinfonía escocesa en formato pequeño.

7.3- Los Ciclos de Variaciones

En 1841 Mendelssohn en Berlin afrontando todo tipo de dificultades laborales escribió a su amigo Klingeman;

> ¿Sabés qué es lo que he estado componiendo con tanto entusiasmo en las últimas semanas? Variaciones para piano. Dieciocho de una tirada, sobre un tema en re menor, y me han proporcionado un placer tan divino que, inmediatamente, he escrito un nuevo ciclo sobre un tema en mi bemol mayor (op. 82), y ahora estoy trabajando en un tercero sobre un tema en si bemol (op. 83). Casi me siento como si tuviera que compensar el no haber escrito variaciones para piano antes.[1138]

Estos tres ciclos constituyen el más refinado y poderoso aporte de Mendelssohn a las obras de largo aliento. El problema del género tema con Variaciones era que éstas se habían convertido después de Beethoven, en un mero vehículo para la exhibición virtusística sobre temas de moda, hecho constatble no sólo en las obras de Kalkbrenner, Czerny, Hunten, Herz, Thalberg y otros, sino en las chopininanas Variaciones sobre un tema de Herold Op.12, de conseción netamente ornamental.

Incluso las variaciones sobra la marcha de *Preciosa* de Weber compuestas en colaboración por Mendelssohn y Moscheles para dos pianos, surgieron de la improvisación y el divertimento.

Tambien las Fantasías o Reminiciencias de óperas (Liszt, Thalberg) pertenecían a la misma laya de composición.

[1138] TRANCHEFORT, François-Rene. *Guia de la música de Cámara.* Madrid: Alianza Editorial, 2010.

Mendelssohn comprendió que la Variación desde sus origenres estaba unida al concepto de virtuosismo.

Es revelador el hecho de que el año anterior, Felix hubiera escrito el acompañamiento pianístico para la Chacona en Re menor para violin solo de Bach. Todd demuestra que esto resulta un intento de tornar mas comprensible al público una obra compleja y drmática como esa. Pero también remarca que la diagramación del acompañamiento detaca el aspecto “de concierto” de la obra dramatizdo hacia el final y dejando como un remanso la sección en Re mayor (donde Mendelssohn incorpora la palabra *tranquillo* al texto bachiano). Precisamente este aspecto de alto trabajo conceptual y efecto drmático es el que Felix confirió a sus variaciones en la misma tonalidad

De nuevo los modelos más elevados avivaron la imaginación del compositor.

Por otro lado siguiendo las experiencias del Beethoven tardío las variaciones (en particular las en Mi bemol y Si bemol) son exploraciones de los aspectos más radicales del lenguaje personal del autor a partir de un tema.

Aquí la intención y resultado fueron extraordinarios: Mendelssohn creó asi un ciclo clave del Romanticismo alemán conjurando influjos de Beethoven nuevamente, como en sus Sonatas y Fantasias, y de Bach como en sus preludios y Fugas, otrorgando modelos de continuidad al género de adecuación de la sensibilidad romántica al rigor más absoluto de concepto (Brahms seríaa el real heredero de esta iniciativa) y, sobre todo, creó su último ciclo de piezas de largo alcance.

Como en los ciclos previos (Sonatas, Fantasías, Preludios y Fugas) las tres obras están contectadas tanto en el aspecto interválico y en este caso, en el rítmico, elemento que a partir de esta etapa comienza a ser un patrón fundamental de construcción para Mendelssohn

Aquí podemos apreciar el uso de la segunda mayor como estructura base de los tres temas de las Opp.54, 82, y 83:

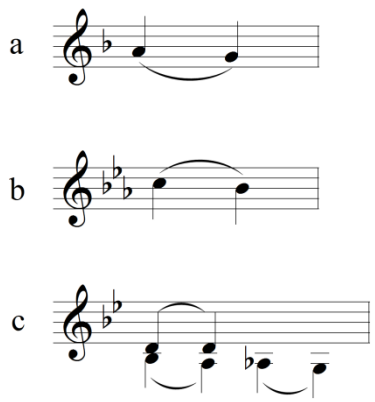


Gráfico 130: Estructura base de las Variaciones

Del mismo modo las constantes de patrones rítmicos en estructuras binarias se revelan como recurrencias entre las tres obras:
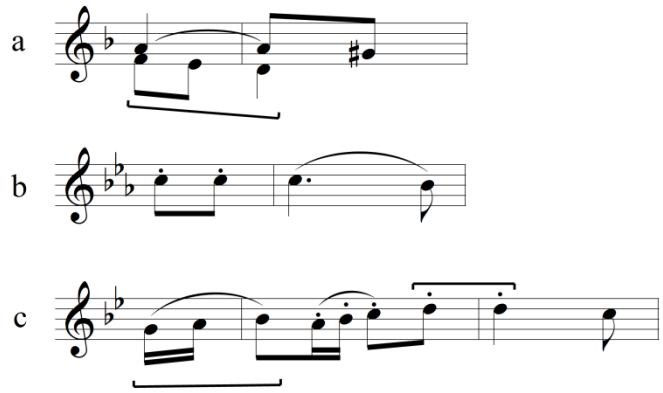


Gráfico 131: Recurrencias rítmicas

7.3.1.- *17 Vartiations Serieuses en Re menor Op.54*

Considerada por todos los exégetas la más grande aportación de Mendelssohn al piano y "obra clave del Romanticismo alemán" nos concentraremos en la génesis y análisis de la obra directamente.

En 1841, Pietro Mechetti invitó a los compositores más importantes del momento a que contribuyesen en una antología musical, cuyos beneficios se destinarían a eregir un monumento a Beethoven en Bonn. De entrada, Mendelssohn rechazó la invitación del

editor vienés. Más adelante, sin embargo, Mechetti le pidió al crítico musical Karl Kunt que intercediera en su favor. Kunt logró convencer al compsitor para formar parte de la antología. Para Mendelssohn, ese compromiso estaba ligado a unas exigencias artísticas con un listón muy alto. Como escribió Kunt el 25 de mayo de 1841:

> "No tengo nada que, en mi opinión, pudiera resultar adecuado para una antología con semejante nombre, pero intentaré terminar algo nuevo para finales de junio, y solo espero que consiga hacerlo como quiero."[1139]

Al mismo tiempo, preguntaba por los criterios que debian seguir las respectivas composiciones y por la concepción general del volumen:

> "¿Puedo escribir algo de cierta extensión? ¿Cómo de largo? Quizá puedas decirme algo sobre el resto del proyecto, si contiene solo música instrumental o también música vocal, cuánto de la una, cuánto de la otra? etc.,etc. Si no necesita que le envíe una pieza intrumental larga (por ejemplo, una fantasía). ¿valdría un breve lied? En reumen, quiero saber más al respecto, y si diera la casualidad de que escribo algo decente para entonces, algo que no me avergonzara incluir en un álbum de ese tipo, se lo enviaré."[1140]

La respuesta de Mendelssohn a este reto fueron sus *Variations sérieuses* en Re menor op.54.

> "Tengo especial cariño a las primeras, las de Re menor, y aparecerán en una antología vienesa cuyos beneficios se destinarán al monumento de Beethoven en Bonn. Moncheles también ha enviado una composición suya, es posible que las veas y escuches en breve". [1141]

Parece ser que Mendelsshon sentía una predilección especial por la estructura dramática de su ciclo de variaciones.

El epíteto de "Serias" encierra una pluralidad de significados.Todd, indica que es una alusión de la indicación "serioso" que Beethoven usara algunas veces como en el Cuarteto Op.95 (*Quartetto serioso*) o en la sexta variación de Diabelli Op.120 N° 6 (*Allegro ma non tropo e serioso*).

[1139] JOST, Christa. *In Mutual Reflection: Historical, Biographical an Structural Aspects of the Variations Serieuses*. En *Mendelssohn Studies.* Larry Todd (ed.). New York: Cambridge University Press, 1992, pág. 35. La traducción pertenece al Autor.
[1140] Op. cit., pág., 35. La traducción pertenece al Autor.
[1141] Op. cit., pág. 35. La traducción pertenece al Autor.

El estudioso de Beethoven Karl Fischer remarca lo serio como lo "contrario de lo *scherzoso* y por tanto una advertencia de que esa musica no debe tener carácter demasiado ligero o lúdico.

Felix escribió a su hermana Rebeca: "las variaciones parten de Re menor y son de carácter doliente".[1142]

Los contemporáneos de Mendelssohn detectaron inmediatamente el valor de la obra.

Schumann anotó:

> "!Que gran obra son las Variations serieuses de Mendelssohn..y, sin embargo, cabe preguntar si son la cuarta parte de famosoas de lo que son,pongamos, las romanzas sin palabras". [1143]

En su autobiografía Spohr anota una velada de 1846 en la Felix:

> "tocó una composición suya terriblemente difícil y sumamente particular "diecisiete variaciones serias", con una bravura monstruosa… durante la cual tanto él (Spohr) como Wagner iban leyendo la partitura con expresión de deleite"[1144]

El crítico de la Allgemeine Musikalische Zeitung enfatiza la cercanía de la obra con Bach:

> "sin duda todo el mundo será capaz de percibir la influencia de Seb. Bach; el tema en si ya en un estilo legato, no permite sospechar ni en lo mas mínimo lo que un maestro del contrapunto está a punto de etraer de él"[1145]

Rosen remarca en *The classical Syle* (1972) la relación directa entre las 32 variaciones en do menor de Beethoven, que recuperan ya en 1809 técnicas barrocas, y este Op.54 de Mendelssohn.

A lo que agregamos que todas las grandes variaciones de Beethoven presentan fugas o fugatos (Op.35 u Op.120)

Aun así queda claro que si bien *Variations serieuses* hacen referencia a mètodos de composición de Bach o Beethoven, obedecen a una lógica propia como defiende Carl Dahlahaus:

[1142] WERNER, Eric. *Mendelssohn. La vita e l´opera in una nuova prospettiva*. Milano: Rusconi, 1984, pág. 392. La traducción pertenece al Autor

[1143] JANSEN, T.G. (ed.) *Schumanns Briefe*. Leipzig, 1904. pag. 312. La traducción pertenece al Autor.

[1144] SPOHR, Louis. *Autobiografía*. Kassel, 1861, pag 306. La traducción pertenece al Autor.

[1145] JOST, Christa. *In Mutual Reflection: Historical, Biographical an Structural Aspects of the Variations Serieuses*. En *Mendelssohn Studies.* Larry Todd (ed.). New York: Cambridge University Press, 1992, pág. 43. La traducción pertenece al Autor.

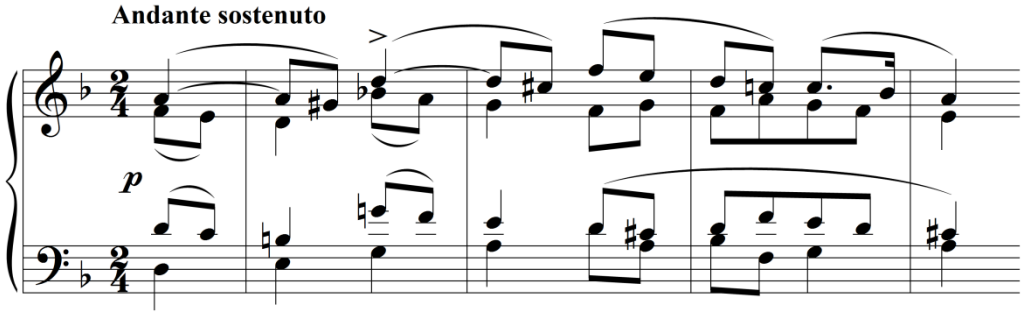
"[…] sus obras no se pueden describir satisfactoriamente recurriendo a categorías tomadass de obras de Beethoven sin causarles un gran perjuicio"[1146]

Tema: Andante sostenuto

En la tonalidad de Re menor está estructurado como una forma binaria simple. Su primer sección cadencia en Fa mayor y la segunda se dirige desde allí a Re menor enfatizando su paso por la región del sexto grado.

La primera sección se inicia en la tónica y tras una primera semicadencia en el quinto cadencia en Fa mayor.
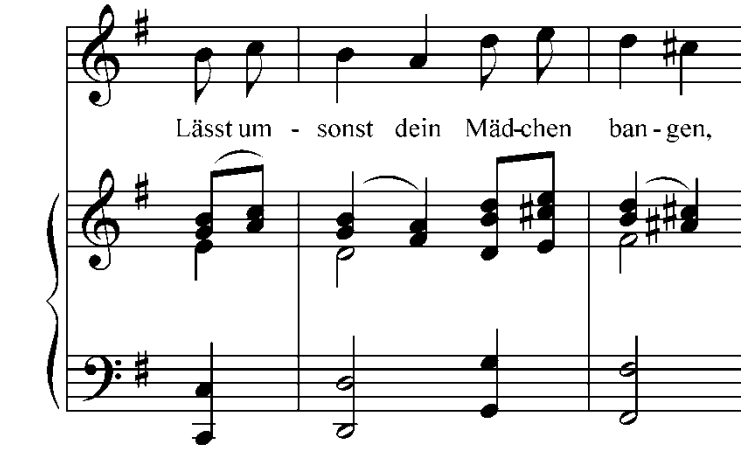
Todos los analistas han destacado la extraordinaria calidad y complejidad de este tema. Comenzando de una forma poco convencional llamaremos la atención sobre su textura. La misma en el papel aparenta una simple realización a cuatro voces de coral, con hábiles movimientos melódicos en todas las voces, pero en las manos del pianista se transforma en una evocación organística de timbre velado, lo cual resulta de la compacta posición de las manos en el teclado que Mendelssohn plantea; una posición cerrada que lleva a ambas manos en movimientos paralelos acorde al discurso, creando una sensación de densidad en un mínimo espacio central del teclado. Esta idea sonora es el fruto de años de experimentación sobre la capacidad evocativa del timbre.



Ejemplo 965: Mendelssohn, Variaciones Serias, Tema[1147]

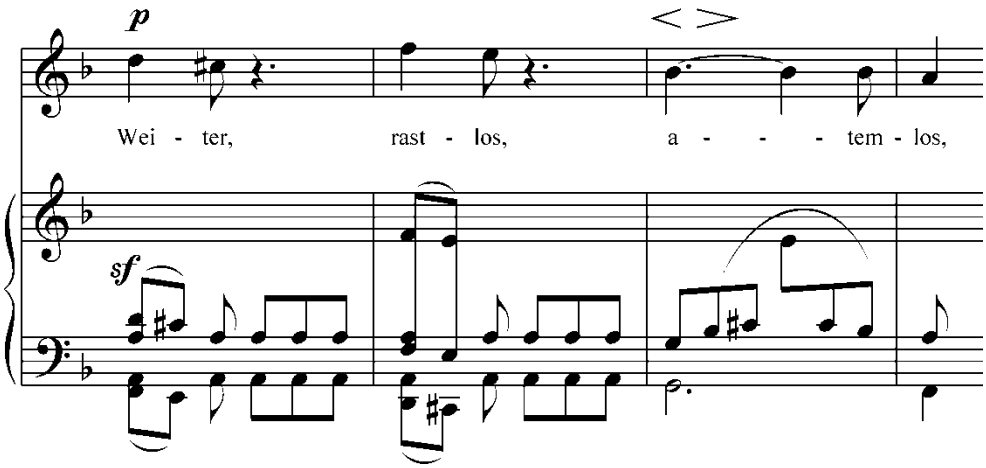
[1146] DAHLHAUS, C. *Das Problem Mendelssohn*. Regenburg, 1974, pág. 41.
[1147] Transcripción en Finale del Autor.

Es interesante constatar que el contorno melódico, para muchos comentaristas tomados como sorprendente o disjuntivo en el estilo de Mendelsoshn está presente, nuevamente, los *Lieder* del compositor, sobre textos angustiados o crípticos
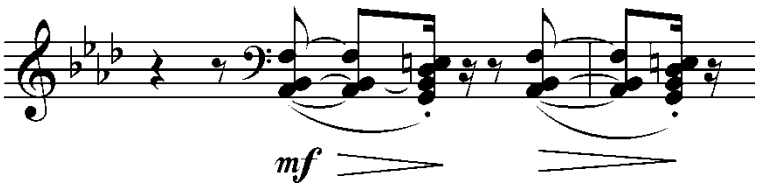


:

Ejemplo 966: Mendelssohn, *Erwartung*[1148]



Ejemplo 967: Mendelssohn, *Weiter, Rastlos, atelmos* ![1149]

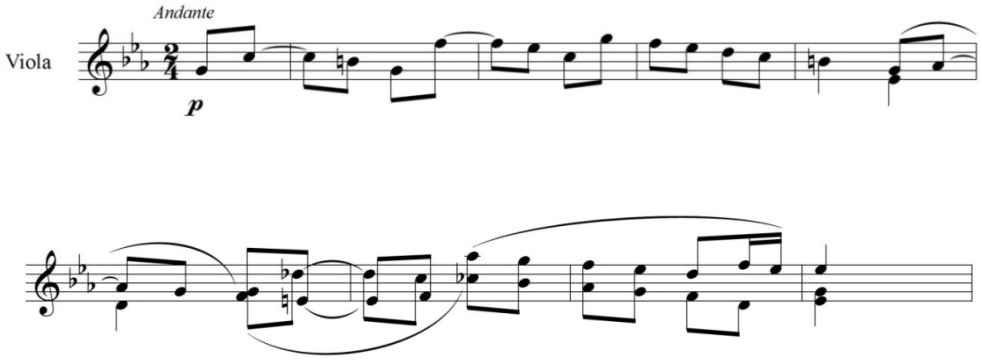
Notablemente este tipo de uso de los semitonos enmarca obras posteriores de otros compositores en piezas igualmente relacionadas com afectos angustiados y ominosos en obras de Brahms, Liszt o Franck

[1148] Transcripción en Finale del Autor.
[1149] Transcripción en Finale del Autor.
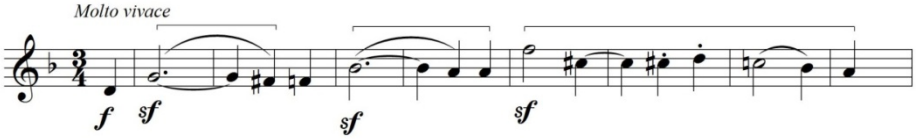


Ejemplo 968: Liszt, *Funerailles* (1849)[1150]

Por otra parte la disposición rítmica en dos cuartos en celulas simetricas, parece ser una constante en los temas variados de Mendelssohn (Op.17, Op.82, Op.83, Op.81 N°1, Op.65 N° 6), o la temprana Sonata para Viola y piano en Do menor (1824), que contiene un tema que anticipa a la madura *Variations serieuses*.



Ejemplo 969: Mendelssohn, Sonata para viola y piano [1151]

Y desde aquí, pasó a influenciar a los compositores de su generación más importantes:



Ejemplo 970: Schumann, Sinfonía N° 1 Op. 38 (Scherzo)[1152]

[1150] Transcripción en Finale del Autor.
[1151] Transcripción en Finale del Autor.
[1152] Transcripción en Finale del Autor.

Volviendo al tema de Mendelssohn, la sección A presenta dos frases simétricas basadas en una melodía memorable que, a partir del quinto grado melódico, desciende un semitono y salta por tritono al Re, alcanzando secuencialmente y de la misma manera el Fa. Christa Jost denomina célula madre a las notas La - Sol #, y Re - Do #, y aclara que el "giro inicial está compuesto por dos pasos de semitono separados a su vez por un tritono, que encuentra su contrapeso en los compases 4 a 6 en la línea cromática descendente La – Sol # – Sol – Fa # (ya en la segunda frase).
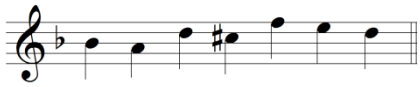


Gráfico 132: Célula madre

Esta idea es continuada por una línea descendente diatónica que ya había sido anticipada en las voces intermedias de la célula madre. Concluimos que los elementos fundamentales desde el punto de vista interválico están contenidos en su totalidad en esta célula madre: el semitono, el tritono, la tercera y el movimiento diatónico entre las mismas.
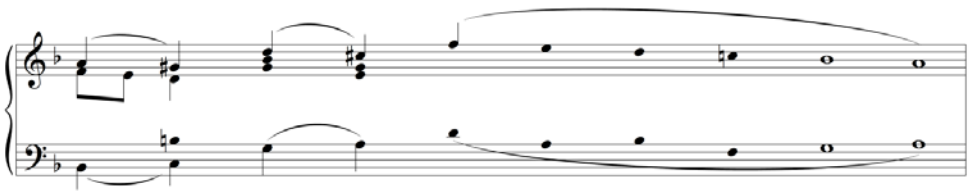


Gráfico 133: Elementos fundamentales
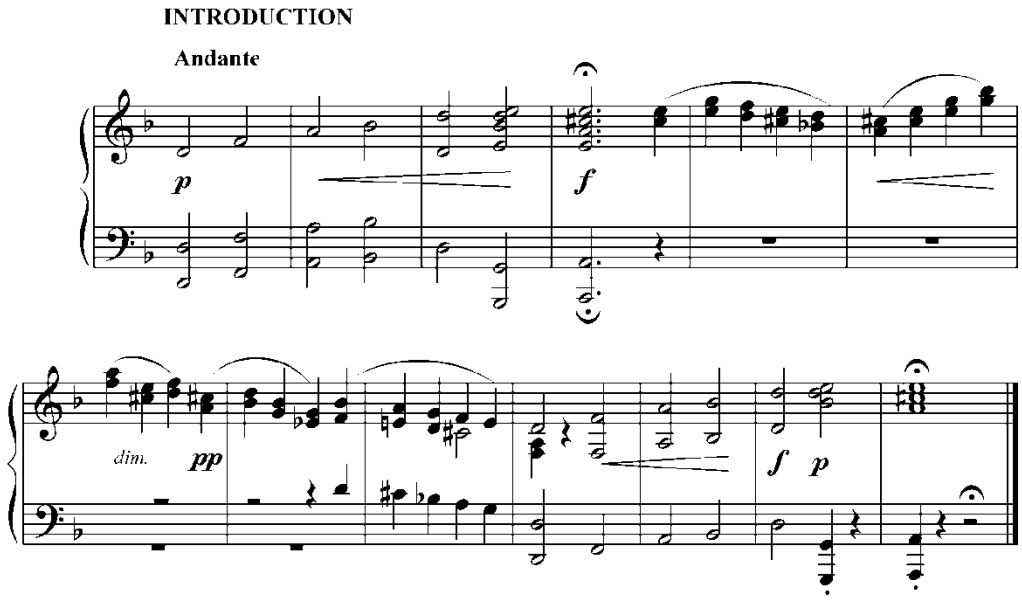
La rítmica de esta sección es de una notable ambigüedad. Estructurado en 2/4, la melodía se inicia en la segunda negra del compás y, debido al retardo, los apoyos aparecen siempre en la segunda fracción del mismo, estabilizándose recién en el compás 4 y 8 respectivamente. Por otra parte, la estructura fraseológica se presenta en relación 2-1 simétricamente en ambas frases.

Jost destaca la extrañes de la armonía que utiliza Mendelssohn:

> "[…] comienza con la tan nítidamente articulada como desconcertante sucesión Re menor – Mi mayor con séptima – Sol menor – La mayor con séptima, con la cual quedan muy veladas las funciones armónicas principales de la tonalidad. […] Esto puede interpretarse como otro punto

de conexión con Beethoven. El uso que este hace de las progresiones armónicas, cuyos centros tonales no se establecen a priori sino que van surgiendo en el curso de la música, ha sido estudiado por Peter Cahn y relacionado con el concepto de tonalidad fluctuante de Schoemberg.”.[1153]

Sin embargo no coincidimos con Jost, cuando ella afirma que en esta obra “la melodía tiene preferencia sobre la armonía”. Creemos que éstas se ven compensadas en importancia, ya que la armonización de este tema surge por contraposición a una auténtica melodía de bajo que Mendelssohn trabaja en especie pura. Este bajo presenta una característica evidentemente modal y se relaciona con obras de topografía trágica como la música para el “Edipo en Colona” de Sófocles Op.93, en la misma tonalidad: este bajo, apenas modificado adquiere rol de melodía hierática en el mismo momento de apertura del telón:



Ejemplo 971: Mendelssohn, *Edipo en Colona* Op. 93[1154]

Tambien la melodía en terceras por parte de las flautas solas, se relaciona en su ambigüedad modal tonal con el tema de las variaciones serias.

En consecuencia con la figura melódica surgida de este tema, y de la introducción del Edipo en Colona reflejan como era la idea de lo “serio” para Mendlessohn: en la Op.54 las
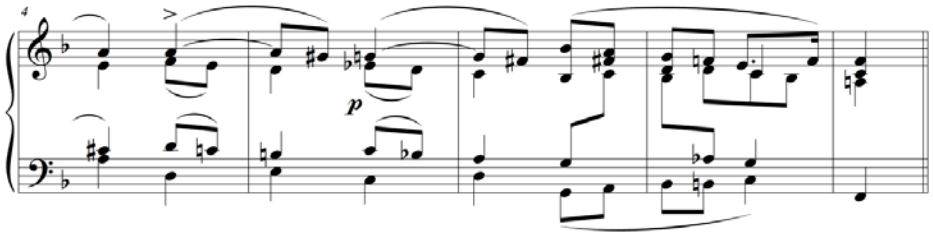
[1153] Poner datos Lunes
[1154] Transcripción en Finale del Autor.

terceras descendentes de las voces intermedias sugieren el descenso melódico propio del modo dórico. y con absoluta lógica y gran sensibilidad, en el descenso de la soprano, Mendelssohn oscila entre Fa mayor y Re menor, pero destacando las tríadas Fa mayor, y La mayor.

Análogamente en la Op.93, el juego es con la relación con el modo firgio.

En el tema de las "Variaciones Serias", en el compás 5, el bajo netamente modal contrasta con la melodía cromática, y Mendelssohn lo armoniza utilizando el sorpresivo acorde de Do menor, creando una imaginería mística, soberbia, cuyas consecuencias serán desarrolladas posteriormente en la escuela francesa.

A)



Ejemplo 972: Mendelssohn, Variaciones serias, Tema[1155]

B)
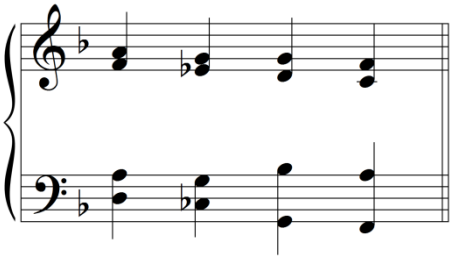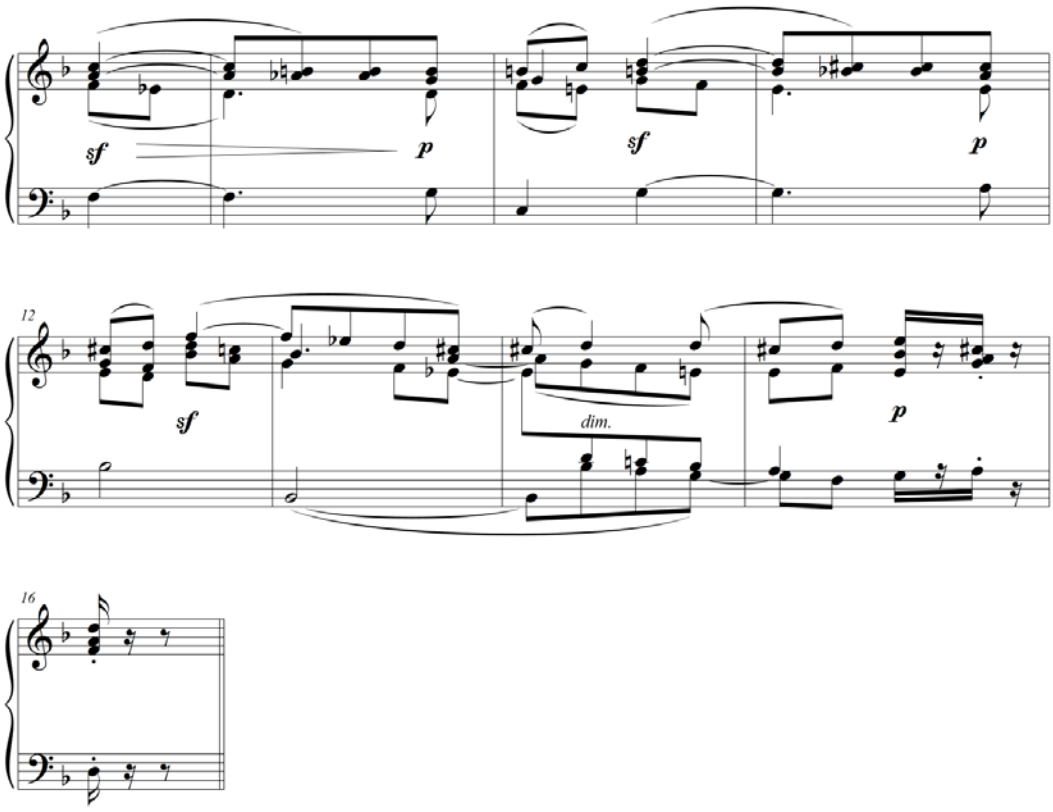


Gráfico 134: Síntesis armónica

La segunda sección del tema la trabaja en una ampliación fraseológica del concepto 2-2-1 por aumentación rítmica. Así simetría y asimetría se conjugan en la construcción del tema. Contrariamente a la primer parte, la interválica se acota a cinco notas entre Si natural y Fa, que van ascendiendo lentamente por repeticiones de la célula madre dispuesta en

[1155] Transcripción en Finale del Autor.

movimiento directo y contrario (como retardo y apoyatura). El bajo asciende desde Fa a Si bemol, donde se plantea una detención de tres compases sobre el sexto grado.
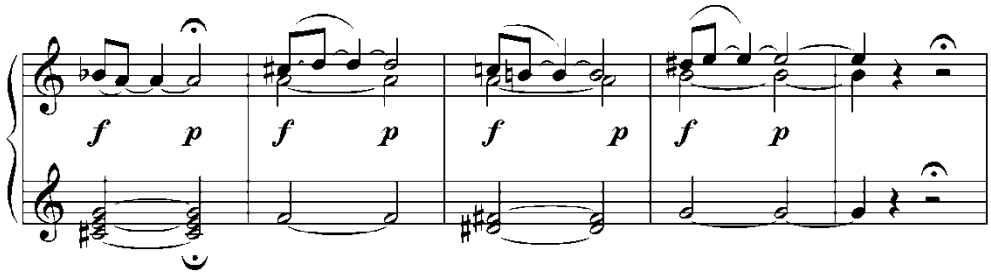


Ejemplo 973: Mendelssohn, Variaciones serias, Tema [1156]

Sobre éste, y desde la nota Fa de soprano, Mendelssohn inicia un descenso estrechado entre las voces superiores que enfatizan la tercera descendente melódica, mutada en diversos modos (frigio, asociado al acorde napolitano; antiguo, por el Do natural; y menor armónico, por el Do #). Luego de esta detención estructural, tres acordes marcan la cadencia perfecta que cierra el tema. Este giro es llamado por Jost: "*grupetto* final" para distinguirlo luego en el análisis de las variaciones.

Pero de nuevo , el relacionarlo con el mundo de la musica incidental de una obra tan severa como *Edipo en Colona* revela como esta insistencia en progresiones con retardos

[1156] Transcripción en Finale del Autor.

cromáticos ascendentes reprenetan en Mendelssohn imágenes de choque emotivito que unen el sentido de lo trágico con una severidad escrtura que contrasta con la tensión armónica. Gestos lacónicos, que, no hemos detectado en ningún contemporáneo suyo.



Ejemplo 974: Mendelssohn, *Edipo en Colona* Op. 93[1157]

Volviendo a la estructura del Tema y sus cambios en las sucesivas variaciones, se revela que la complejidad y diversidad el procedimiento de variación está extraordinariamente desarrollado.

Tanto las cadencias a Fa mayor como las progresionoes del sector B estas muchas veces suplantadas, generando diferente colñor tonal/modal. La detención de bajo en el sexto grado tomado como punto pedal, revela en el trascurso de las variaciones ser un punto estructural que es respetado como llegada del gesto tanto expresivo como constructivo pero variando su altura por notas de suplante.

En el siguiente cuadro desde de la estructuración de bajos exponemos tanto dicha variable como el sutil cambio de estructura tonal que va sufriendo la pieza, asi como el devenir estructural, que pasa de forma binaria a continua a medida que la obra avanza:

[1157] Transcripción en Finale del Autor.

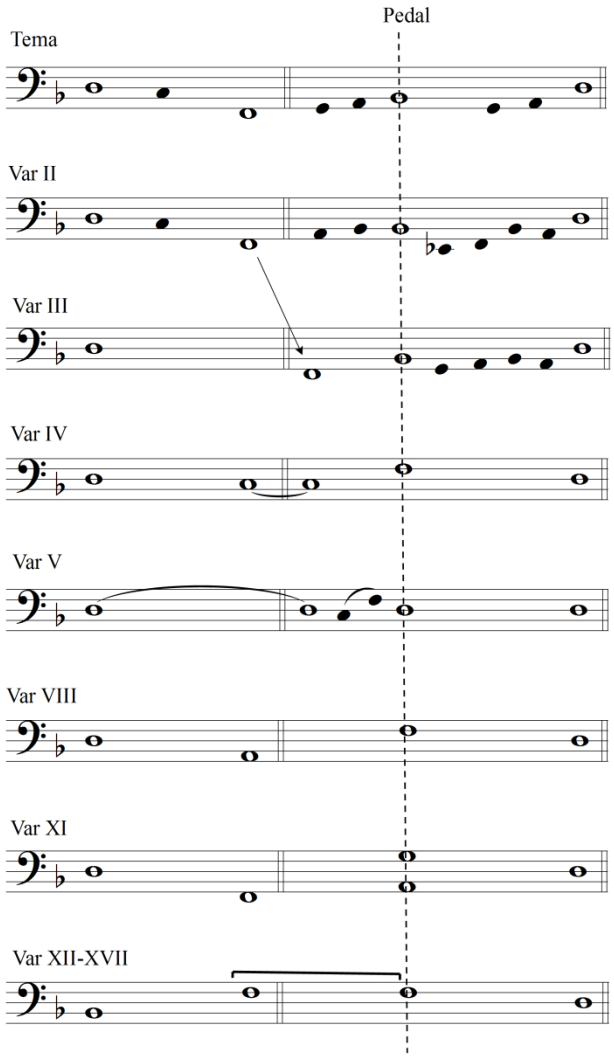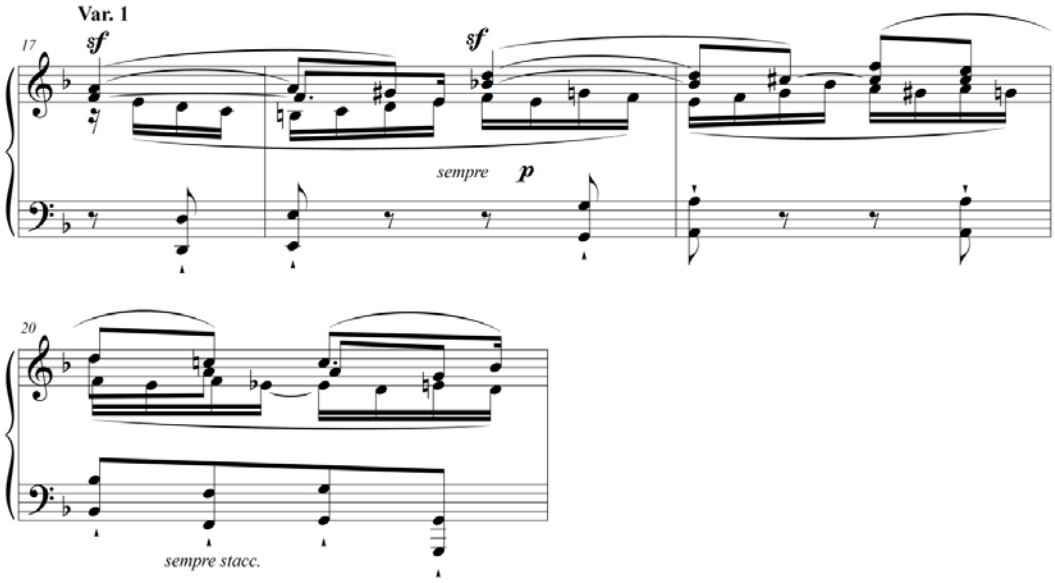


Gráfico 135: Estructuración de bajos

Variación 1:

El trabajo básico que Mendelssohn realiza es el clásico trabajo de variación decorativa pura. En ese sentido, la melodía aparece en la voz superior sin ninguna variante y la voz interna realiza una figuración de semicorcheas donde se desgrana el material temático evidente en la célula madre: la tercera descendente se transforma en una figuración de cinco notas que descienden y ascienden por grado conjunto y a partir de allí se colocan bajo el tema generalmente utilizando tres procesos: el escalar – ascendente y descendente – el giro de Fux y la bordadura. Mendelssohn va variando la disposición según

el material que tiene en el tema- De una manera tan lógica como bella, Mendelssohn usa la bordadura cuando tiene grados conjuntos descendentes (en el descenso del tema) y los movimientos escalares cuado se presentan cromatismos o detenciones e la voz superior.
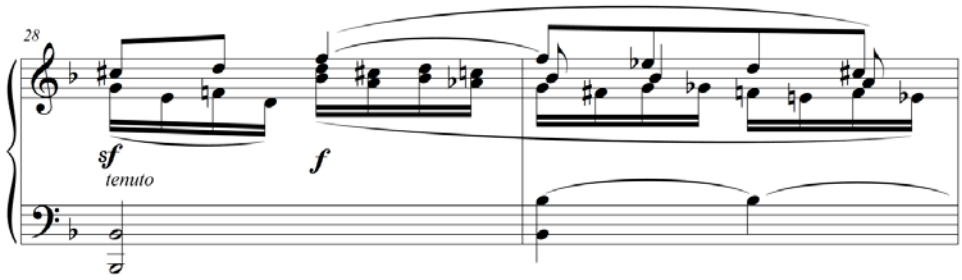


Ejemplo 975: Mendelssohn, Variaciones Serias, N°1[1158]

La mano derecha parece un complejo tímbrico en el cual el tema se plantea en terceras, mientras que la división en semicorcheas del material interválico central del tema aparece velado – Jost se refiere a él "como un registro de viola" y también podemos pensar en las divisiones tímbricas del órgano – que se destacan en este caso por los *sforzzato* tocados en el comienzo de la célula madre.

El bajo está respetado textual en cuanto a lo interválico pero Mendelssohn le da una característica rítmica (silencio – corchea – corchea – silencio) en indicación *staccato*. En ese sentido hay una variación rítmica sobre el bajo; nos arriesgamos a ver en esto la posición de los pedales del órgano acompañando, casi en otro plano, que Mendelssohn destaca en el *sepre staccato* contra el *sempre legato* de la mano derecha. Aún así, la indicación de *legato* dominante en la mano derecha mantiene el clima reconcentrado del tema en la obra y la primera variación, en líneas generales, pierde la densidad y la contracción del tema y parece casi un comentario más íntimo, donde algunos *sforzzato* en la

[1158] Transcripción en Finale del Autor.

sección B se encargan de destacar lugares estructurales importantes particularmente el descenso al sexto grado en Si bemol, que aparece como en el tema (compás 12) y de allí en adelante la utilización de bordaduras en terceras en la mano derecha en ampliación del estrecho que había en corcheas en el tema.



Ejemplo 976: Mendelssohn, Variaciones Serias, N°1[1159]
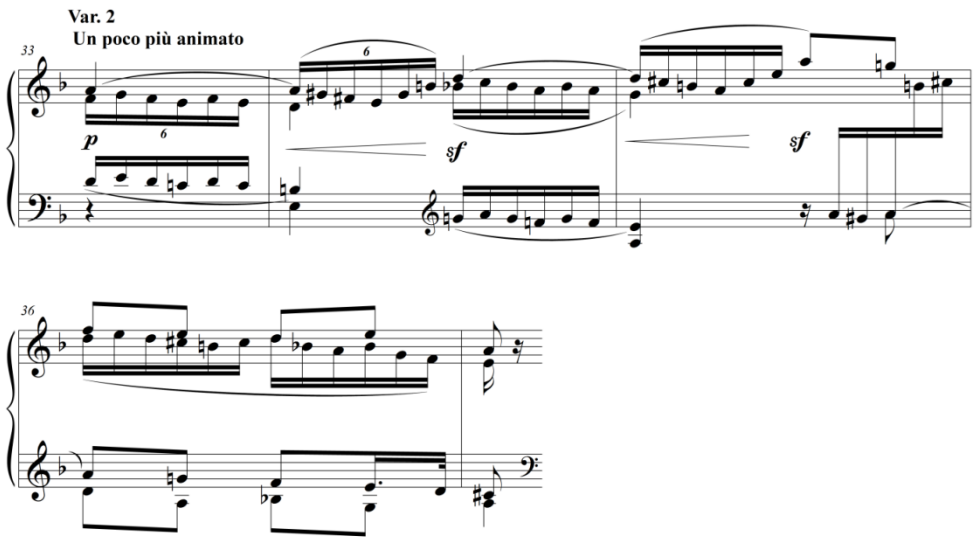
Esta utilización del cromatismo y el napolitano le dan, más el movimiento de semicorcheas, un color tornasolado al fragmento, como se tratara de una imagen de *vitraux*.

Entre la sección A y desde el final de la variación a la variación 2 aparece un nexo melódico ausente en el tema. Éste es trabajado inmediatamente en el comienzo de la variación como descendente. Son tres notas tomadas del descenso melódico que ocurre en le célula madre del tema pero que como nexo, entre sección y entre variaciones, aparece en movimiento contrario a la manera de una figuración del intervalo de tercera por grado conjunto ascendente. Cuando pasamos a la percepción sonora de la variación, esto hace que la música suene más continua y de hecho lo que ocurre entre la Variación 1 y la 2.

Variación 2:

Indicada *Un poco piú animato* es una variación trabajada en orden de ornamentación de las notas fundamentales del tema, algunas de las cuales aparecen puras y otras con la ornamentación en seisillos trabajados por descenso de tercera y arpegio ascendente, como podemos ver en el ejemplo de los compases 1 y 2 de esta variación

[1159] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 977: Mendelssohn, Variaciones Serias, N°2[1160]

La melodía súbitamente es llevada a una ampliación de registro en la segunda mitad del compás 2 y el descenso Fa-Mi-Re se transforma en La-Sol-Fa, alcanzando también el La por salto de quinta desde el Mi en el final de la sección. Esta ampliación a la octava – desde La a La – es utilizada por Mendelssohn en la ornamentación siguiente del tema, es decir, en la segunda frase de la sección A. Comparando, podemos ver cómo en el comienzo de la Variación 2 la voz superior hacía su ornamentación con ascenso y descenso arpegiado, aquí se hace con bordadura y salto de octava, que resulta amplificadora. El ejemplo de los compases 5 y 6 nos servirán de referente. Lo mismo ocurre con las voces internas. Están sometidas de manera rítmicamente compensada con la voz superior pero trabajando el mismo esquema de ornamentación, en este caso por bordaduras en terceras. Es prácticamente exacto el planteo de la Variación 2 con respecto al tema, en cuanto a la disposición tímbrica, exceptuando que el bajo no es percutido en la primera nota sino que es desplazado al compás 1. Lo mismo ocurre con el siguiente bajo, que es omitido, y se pasa directamente al compás 2.
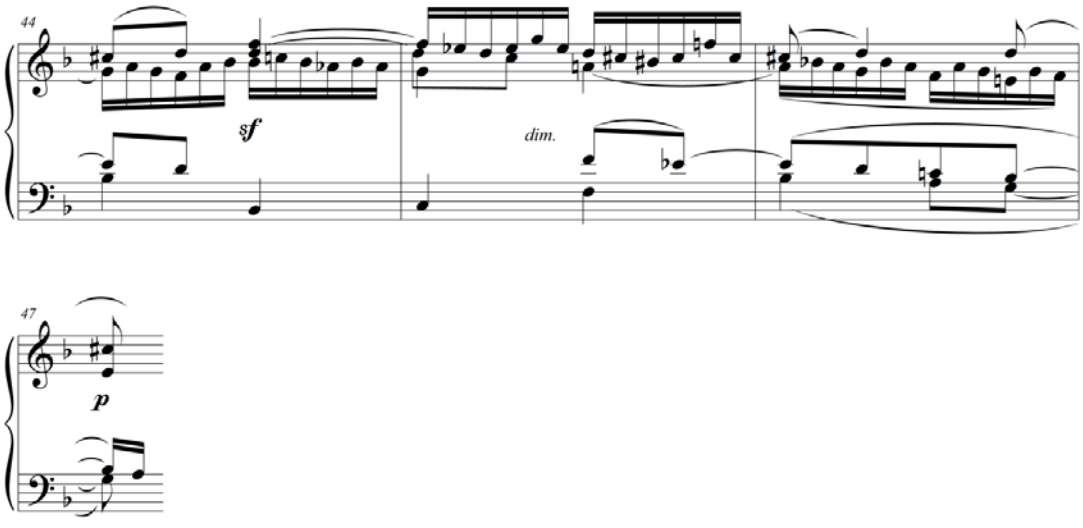
En el descenso melódico del tema de los compases 2, 3 y 4, la línea central mantiene una ornamentación de la voz de tenor en trocado como voz acompañante en la m ano derecha de la melodía, mientras que las dos voces graves se complementan en una suerte de

[1160] Transcripción en Finale del Autor.

contrapunto de primera especie, haciendo un primer cambio armónico y evitando la ida al grado de Fa mayor tan evidente en el tema. Así, la caída del primer grado al quinto se hace más directa, como también es más directa la continuidad con la frase siguiente cuando, después de la llegada a Fa mayor, establecen ahora no solamente el ascenso por grado conjunto sino además el cromatismo.

La sección B se plantea directamente como una ornamentación trabajada en los mismos parámetros que A, manteniendo el registro acotado del tema, lo cual sigue prefigurando un clima reconcentrado, sin ninguna agitación, más que la que surge de la interválica; pero particularmente en el pedal, se aprecia una dramática expansión tonal del mismo, mientras por turnos cada compás va elaborando ornamentaciones a partir de las líneas que aparecían estrechadas en el tema.

El comportamiento del bajo (Si bemol – Do – Fa – Si) expande el pedal de Si bemol por primera vez en la obra, llevando el foco de atención sonora a este lugar de gran expresividad en el contraste entre el diatonismo presente en la ano izquierda y el cromatismo de las bordaduras que Mendelssohn maneja como medio de ornamentación de la melodía. Así la pieza aparece como una continua complejización del material expuesto en los dos primeros compases



Ejemplo 978: Mendelssohn, Variaciones Serias, N°2[1161]

[1161] Transcripción en Finale del Autor.
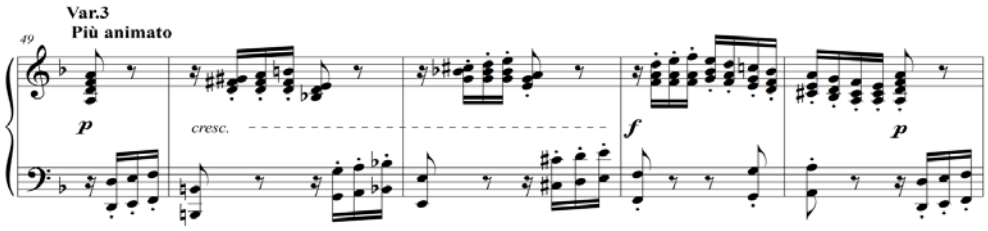
Cabe destacar que el Tema y las dos primeras Variaciones conclujyen con la misma fórmula cadencial en un *staccato piano,* austero, que también las une dentro de un grupo. Estos *staccati* – que habían sido desarrollados como bajo en la Variación 1, son los que reaparecen en la Variación 3 como elemento rítmico fundamental y de carácter.

Variación 3:

Los seisillos que parten desde el último compás de la Variación 2 hacia la Variación 3 hacen el nexo a partir de la escala de Re menor y vamos a observar que si bien las notas del tema aparecen claramente en la voz superior a veces se omiten algunas de las notas.

En la anacrusa del compás 1 de esta variación aparece el La y el Sol sostenido pero n o aparece el Re sino como nota del acorde siguiente, mientras aparece el Do sostenido y el Fa es desplazado al compás siguiente, en una tirada de acordes que incluyen todas las notas del descenso melódico pero en disminución rítmica y estiradas con bordadura para alcanzar el comienzo de la siguiente frase

.



Ejemplo 979: Mendelssohn, Variaciones Serias, N°3[1162]
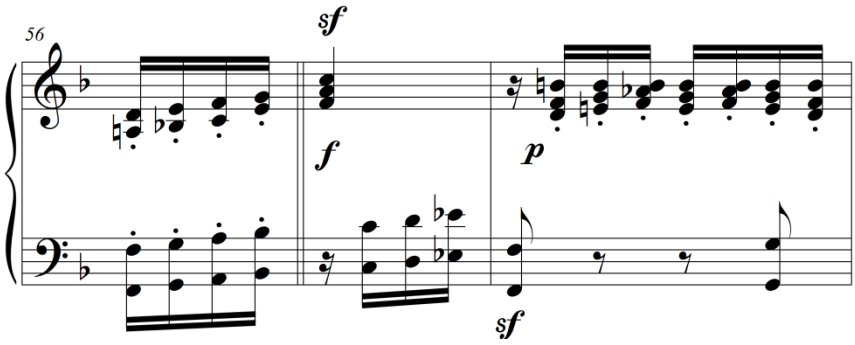
La Variación está casi trabajada en eco entre la mano izquierda y la derecha, en un trabajo de imitación. El particular sentido dramático de esta Variación lo da la indicación *piú animato* y el *crescendo* permanente que presenta la sección A y luego la sección B. Es muy interesante notar cómo hay un cambio estratégico en el trabajo de bajos; Mendelssohn trabaja ahora el bajo mezclado con la voz de tenor (la voz central). El motivo que trabaja es el motivo de enlace de tres notas, que había servido como motivo de enlace en las

[1162] Transcripción en Finale del Autor.

variaciones previas y que ahora sirve como motivo de enlace más que nada por la armonía, que respeta los grados que presenta en el tema pero en posiciones diferentes del acorde. La anacrusa evidentemente destaca el uso del Re y del Si becuadro como notas de bajo y correspondientemente la nota de tenor del compás 1 de la variación, pero lo más interesante es el énfasis en el salto de tritono que Mendelssohn destaca en este compás y el siguiente y luego amplía a la séptima – evidentemente intervalos disonantes que confieren dramatismo y sentido de continuidad a la variación.

Mientras la mano izquierda aparece como la más estable del discurso, la derecha trabaja sobre el acorde disminuido con la presencia evidente del tritono en cuanto a la disposición de tres notas (Re-Fa- Sol sostenido) y en un diálogo rítmico con reminiscencias tanto barrocas como beethovenianas. Nos parece a nosotros que el trabajo más que nada responde a una especie de fantasía organística y no a un trabajo de acordes martillados.

La sección B la trabaja Mendelssohn siguiendo también la misma línea de intercambio de notas entre bajo y tenor, como notas de llegada en el bajo y luego, cuando se dirige en el descenso melódico a la cadencia de Fa mayor la elide, llegando al Fa mayor directo desde la célula madre de la segunda sección. Es decir, entre el compás 7 y 8 se produce una no detención rítmica que produce la unidad de toda la variación: primera vez que ocurre en la obra.
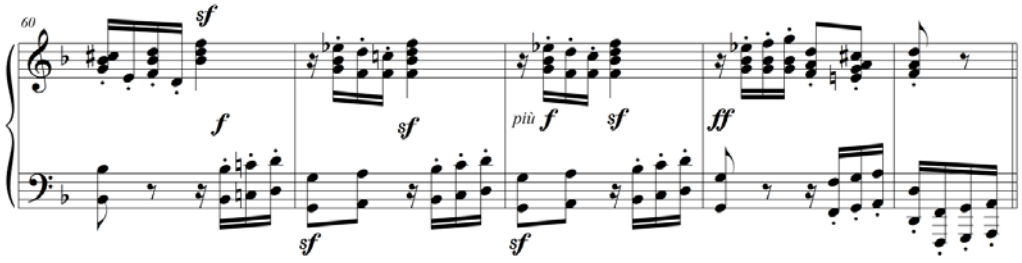


Ejemplo 980: Mendelssohn, Variaciones Serias, N°3[1163]

Siempre en esta sección B, de progresión ascendente, es donde Mendelssohn más respeta la conducción de bajos y la fraseología original del tema, que se aclara notablemente; aún así, la llegada al punto climático de Si bemol – o sea el sexto grado

[1163] Transcripción en Finale del Autor.

detenido – es exagerada por Mendelssohn al producir un acortamiento en cuanto a las figuras, de neta aceleración rítmica beethoveniana, que enfatizan el grado de Si bemol aliado al de Sol y desde allí, en *fortísimo*, utiliza la enarmonía del cuarto grado como napolitano y vuelve a la tónica bruscamente.
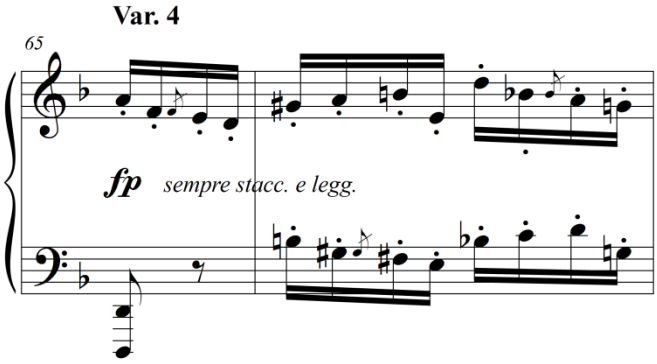


Ejemplo 981: Mendelssohn, Variaciones Serias, N°3[1164]

La célula motívica marcial de esta variación es la que une en los graves hacia la

Variación 4

que se maneja dentro del mismo molde motívico, en una especie de fantasía canónica.



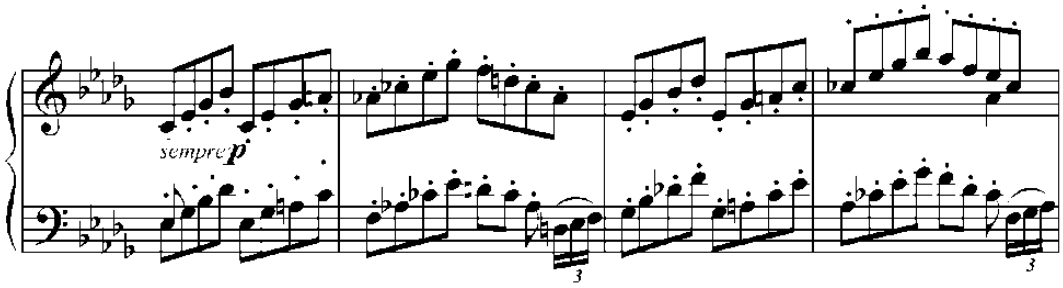
Ejemplo 982: Mendelssohn, Variaciones Serias, N°4[1165]

Esta variación es una de las más complejas del ciclo en cuanto a su estructuración. Aclararía el ver los puntos de llegada que la variación tiene. En *sepre staccato e leggero, piano,* Mendelssohn trabaja un canon a la séptima y a la segunda, donde las notas básicas del tema se presentan en la primera nota de cada cuatro semicorcheas en la mano derecha y luego expandidas en un contrapunto lineal en la misma. La llegada a la nota La como

[1164] Transcripción en Finale del Autor.
[1165] Transcripción en Finale del Autor.

primera semicadencia de la primera frase es evidente en el compás 4. También lo es la idea del canon a la séptima que permite que la armonización, más allá de lo canónico y del movimiento contrario de las figuras que Mendelssohn trabaja, sea fácilmente audible.

No es un dato menor el trabajo con *acciacaturas* que confieren a la pieza un carácter mordaz, sarcástico, a la vez que fantástico.Las aplicaciones de este estilo nueamente alcanzan obras tan importantes como la sonata de Liszt:
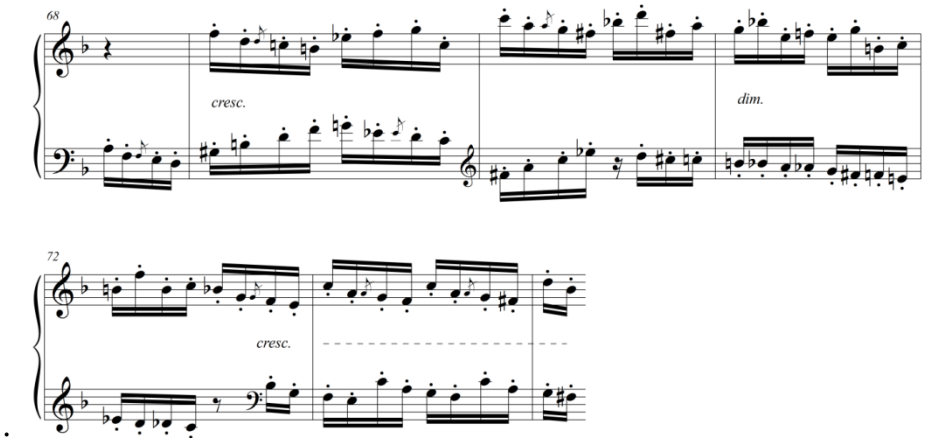


Ejemplo 983: Liszt, Sonata en Si menor (1853)[1166]

El contrapunto lineal en el descenso de la melódica del segundo miembro de frase está realzado por cromatismos en ambas manos, lo cual plantea un suplante de las armonías pseudo modales que había trabajado Mendelssohn en el tema. Además se remite al descenso melódico de la ampliación de la variación 2, es decir, La – Sol – Fa – Mi – Re – Do – La.
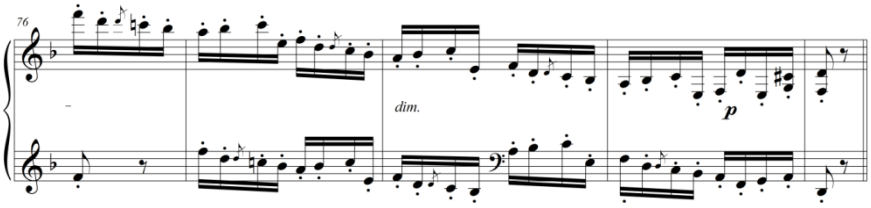
La armonía y la conducción melódica de la sección B en sus inicios es estrictamente similar a la de A, con la diferencia que se conduce hacia la región aguda del piano por movimiento contrario al que se planteaba en el tema. La sorpresa ocurre en el compás 7, en la segunda mitad, cuando, antes de la cadencia en Fa Mendelssohn realiza una expansión del segundo y el quinto grado de la nueva tonalidad, Fa, con un descenso cromático de la mano izquierda que recorre una novena de distancia y genera todo tipo de ásperas disonancias. Esto se une en seguida con una progresión desde la dominante de Fa, estrictamente canónica a la octava, que suplanta a la progresión que teníamos en la sección B, lo mismo que el pedal de Fa al cual llega. O sea que amplía todo el sector de Fa

[1166] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 984: Mendelssohn, Variaciones Serias, N°4[1167]
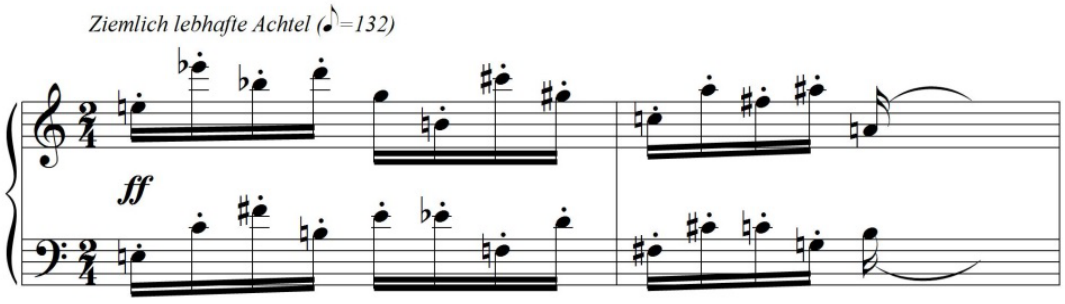
Este canon alcanza la tónica Fa cuando en el tema, en el momento análogo, plantea el pedal de Si bemol como expansión de este eje. Aquí Mendelssohn expande el Fa en un canon, ahora descendente, que explora todo el tercer grado hasta la última fracción del compás donde bruscamente del tercero pasa al quinto grado y tónica de Re menor, en *diminuendo*, con un gesto de disolución
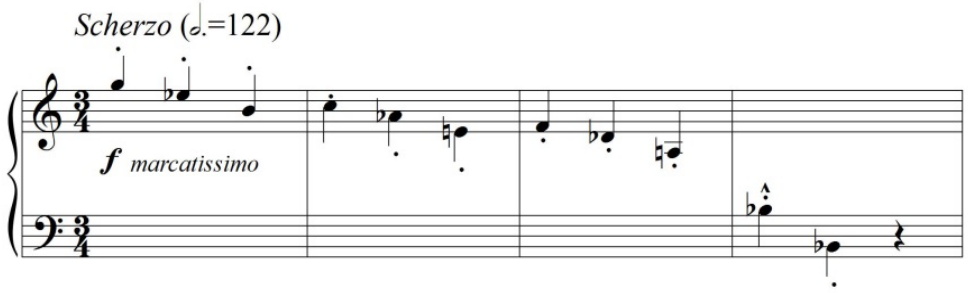


Ejemplo 985: Mendelssohn, Variaciones Serias, N°4[1168]

Este tipo de variación asimétrica poco convencional representa los momentos que hacen pensar que realmente el año 41 marca el comienzo de un quiebre estilístico en Mendelssohn y que, bajo la imagen de un ágil *scherzo* va adquiriendo tintes macabros y un espíritu feérico unido a una altísima complejidad de construcción. Desde este *non plus ultra* de condensación del *scherzo* macabro mendelssohniano se pudo llegar a adaptaciones tan alejadas en tiempo y lenguaje como los siguientes:
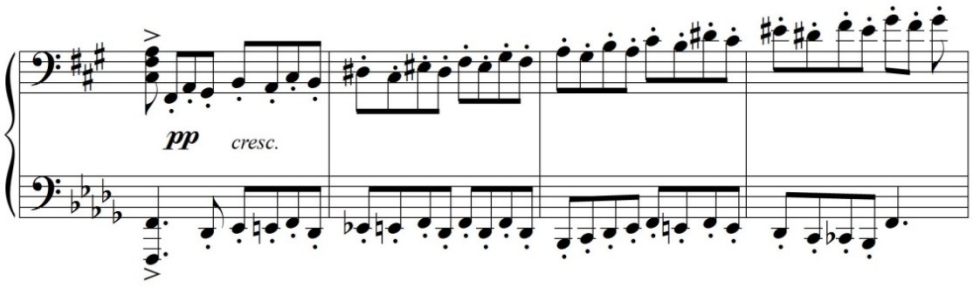
[1167] Transcripción en Finale del Autor.
[1168] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 986: Hindemith, *Ludus Tonalis* Op. 37[1169]



Ejemplo 987: Bartok, Suite Op. 1 [1170]



Ejemplo 988: Prokofiev, *Sarcasmos* Op. 17[1171]

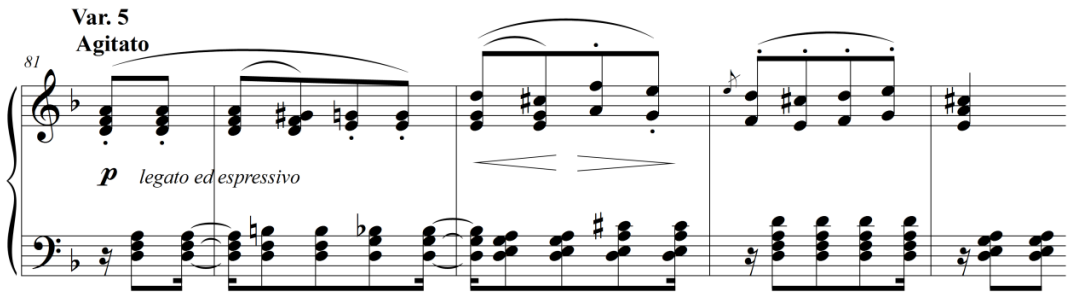
La idea motívica, evidentemente de raíz beethoveniana que tiene la pieza, basada en el descenso de tres notas presente en la célula madre, es la que le da unidad así como la clara distinción de cuáles son los ejes tonales y los puntos focales que alcanza. Es notable como Mendelssohn en esta variación los reduce prácticamente a dos notas – Re y Fa -,

[1169] Transcripción en Finale del Autor.
[1170] Transcripción en Finale del Autor.
[1171] Transcripción en Finale del Autor.

haciendo del La un mero paso. El *staccato* del trabajo rítmico, más el contrapuntístico unen a la variación 3 y 4-como lo marca Jost.

Variación 5
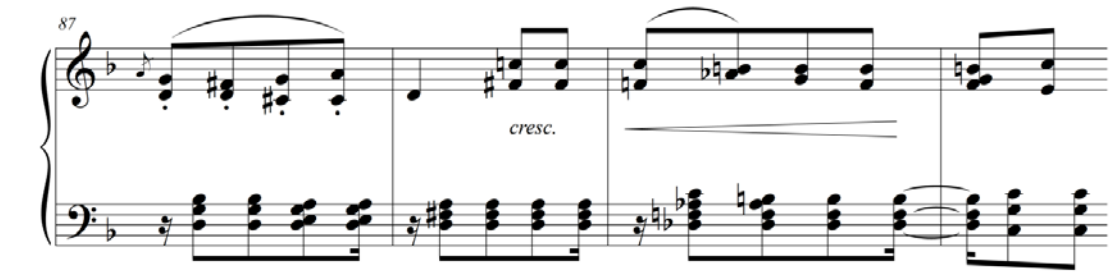
Aagitato, legato ed espressivo; es paradójicamente un descanso. Está trabajada en un mundo totalmente distinto al del tema y al de las piezas anteriores. Mientras la presencia del pedal de Si bemol es omitida en la variación 4, en la 5 aparece en forma de Re: un Re pedal que se mantiene a lo largo de toda la obra, exceptuando los compases 9, 10, 11 y 12, los que corresponden a lo que sería la primera sección de la parte B del tema. Aún así el efecto de pedal se produce en otras voces en ese lugar.



Ejemplo 989: Mendelssohn, Variaciones Serias, N°5[1172]

En rigor, esta variación 5 es un trabajo sobre pedal de tónica, donde Mendelssohn plantea claramente las notas del tema en sí, pero la armonización expresiva que trabaja en la voz interna, donde contrapone al cromatismo descendente de la voz superior una aumentación del mismo en los acordes en las notas Si – Si bemol – La y el trabajo que alcanza la dominante sobre pedal en la segunda frase de la sección A, Mendelssohn trabaja las notas estrictas del tema pero llevándolas a la conclusión en Re mayor en lugar de el Fa anterior

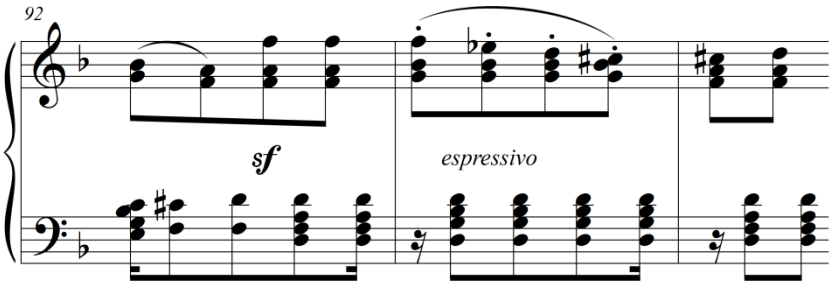
[1172] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 990: Mendelssohn, Variaciones Serias, N°5[1173]

Este suplante armónico es de un efecto expresivo sorprendente: con medios mínimos Mendelssohn afianza la cualidad cromática pero a la vez omnipresentemente modal del Re.

La sección B, partiendo del Re dominante inicia un camino cromático descendente que alcanza Fa aparentemente en la dominante del compás 11; sin embargo, este Fa transplantado resuelve de manera cromática ascendente de nuevo a Re menor, donde Mendelssohn coloca la melodía que teníamos antes sobre el pedal de Si bemol, simplificando los complejos estrechos que había trabajado ya en el tema de las notas Fa – Mi bemol – Do – Re – Do sostenido y repitiéndolas dos veces, como reforzando una idea de color más que de trabajo escolástico



Ejemplo 991: Mendelssohn, Variaciones Serias, N°5[1174]

Esta variación está marcada más que nada por la síncopa entre la derecha y la izquierda, que constituye un elemento fundamental para el mundo de la última variación de la obra. Por otra parte, esta agitación en cuanto a la rítmica y esta quietud en cuanto a la

[1173] Transcripción en Finale del Autor.
[1174] Transcripción en Finale del Autor.

armonía y el pedal es un contraste maravilloso que denota una elaboración expresiva de altísimo nivel.

También es notable el que, ente la expansión de una variación prácticamente trabajada a dos voces como la 4, la variación 5 se mantenga en la posición acórdica pero en las situaciones que presentaba el tema en sí, no expandiendo los límites estrictos del tema incluso en cuanto a los bajos, mucho más acotados. Por eso, la variación 5 hace de pivote entre un mundo de las dos variaciones gemelas y la unión hacia las variaciones siguientes.
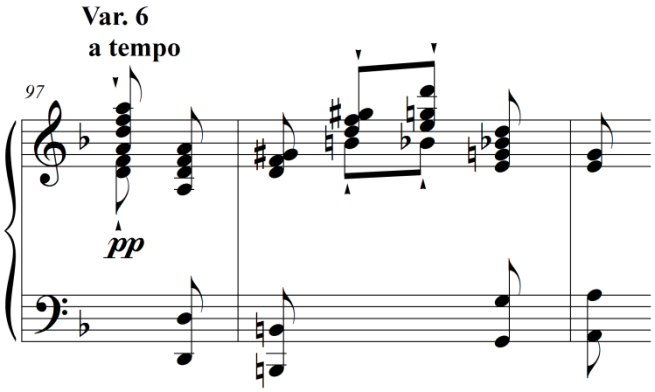
En cuanto a las características pianísticas de las variaciones, en la Variación 1 se plantea un clima muy similar al del Preludio Op. 35 N° 2 de los Seis Preludios y Fugas. De ahí nuestra conclusión acerca de lo organístico en tres planos, a manera de trío. La Variación 3 se acerca a los experimentos en octavas que Mendelssohn ha hecho solamente en obras de concierto – por ejemplo en los dos Conciertos para piano, particularmente el segundo en Re menor, o en la Serenata e allegro giocosso – pero nunca fue tratado con ese carácter; en realidad, el antecedente más cercano en cuanto a pianismo es el aprovechamiento del rechazado Preludio en Si bemol, que fue publicado póstumamente como Op.104 N° 1, que servía de preámbulo a la Fuga en Si bemol del Op. 35. En ese sentido ahí está el antecedente y el carácter orquestal, dramático, pero también cercano al de una Fantasía organística. Por otra parte, la textura de la Variación 3 Mendelssohn también la va a utilizar en las Variaciones para órgano en Re menor de la Sonata Op. 65 N° 6, en el sentido dialogado de ambos teclados.

La Variación 5, en cambio, presenta la idea de síncopas que Mendelssohn trabajó relativamente pocas veces. Como acompañamiento de Romanza sin palabras destaca el de la Op. 38 N° 2 – que también es un *Lied* de carácter serio, como dijimos, donde se junta el hexagrama Do menor-Mi bemol mayor muy cercanamente – luego en la magnífica segunda idea del Concierto para piano en Re menor, pero en un carácter neto de acompañamiento. Más cercano en el tiempo, sorprende que Mendelssohn desarrolló esta idea sincopada de la Variación 5 y del final en la Romanza sin palabras Op. 102 N° 1 en Mi menor, dándole un carácter particularmente expresivo. La posibilidad de la síncopa genera una especie de tensión dentro de la relajación, dentro de la quietud que plantea, como dijimos, el elemento armónico y melódico de esta variación.

Las dos variaciones siguientes son netamente de carácter rítmico.

Variación 6

Indicadas *A tempo*, revelan una vuelta al *tempo* del *Andante sostenuto*; en la edición Urtext comienza *Pianissimo*. Se trata de dos masas orquestales contrapuestas a la manera de la Variación 3 en cuanto a contraposición pero donde las manos saltan conjuntamente de un sector del teclado a otro.



Ejemplo 992: Mendelssohn, Variaciones Serias, N° 6[1175]
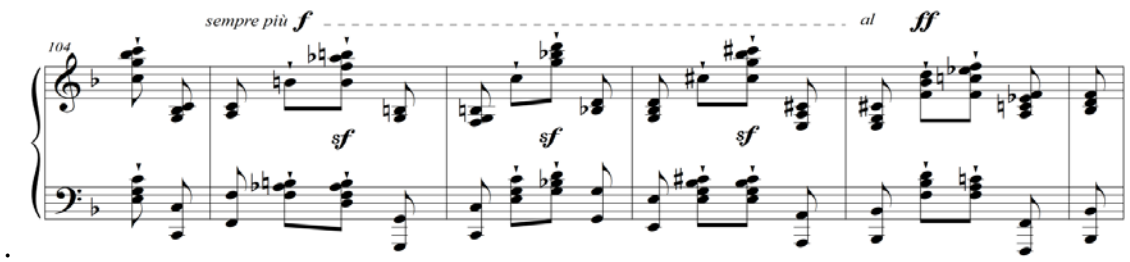
El *A tempo* suele indicar en las *Variaciones serias* una vuelta a las notas casi estrictamente retomadas como en la célula madre. También los ejes tonales vuelven a clarificarse mucho más que en las dos variaciones previas. Lo que esta variación retoma en cuanto a las variaciones anteriores es la división clara de dos frases con una continuidad rítmica pero una cadencia en Fa mayor y el sector de pedal de Si bemol muy enfatizado.

La sección B de la Variación 6 es interesante porque parte del *forte* quedejó la neta cadencia en Fa mayor de la sección A. Medelssohn aquí hace uso de una registración de tema puro durante 4 compases en el registro central y mediante el uso de pulgares de ambas manos, se entrelazan acordes del registro grave y agudo. Probablemente esto sea un a aplicación elaborada de la idea propuesta por Thalberg de la textura de tres manos.

En el ejemplo siguiente se puede ver cómo Mendelssohn martilla prácticamente a la manera de una gran *toccata* en acordes las notas fundamentales de la melodía superior

[1175] Transcripción en Finale del Autor.

entretejidas en el registro medio. Esto anticipa no sólo el trabajo final *toccatístico* de las variaciones, sino el trabajo que Mendelssohn elaborará en a Variación 13



Ejemplo 993: Mendelssohn, Variaciones Serias, N° 6 [1176]
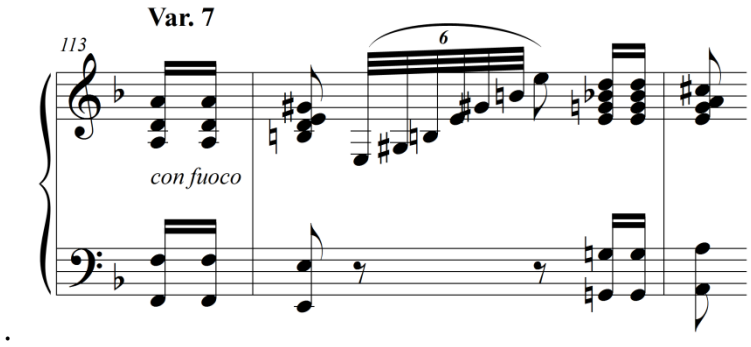
El sector de sexto grado como punto pedal reaparece en el *fortísimo*. A partir de allí, Mendelssohn vuelve al trabajo inicial de la variación repartiendo los segmentos melódicos del tema entre los dos registros y respeta la movilidad del bajo del tema original perfectamente, aumentando siempre el volumen sonoro por masificación de acordes y expansión hacia el registro grave de las octavas.

El seisillo ascendente que aparece en el último compás de esta variación es uno de los dos motivos fundamentales de la Variación 7, con lo cual las dos variaciones (la 6 y la 7) aparecen unidas y además en un *crescendo* dramático importante.

Variación 7

Indicada *con fuoco*, propone un ritmo marcial, donde el tema está prácticamente respetado textual en sus notas extremas, inclusive en su armonización. El esquema de ritmo de marcha y arpegio – ritmo de marcha y arpegio, está repetido por Mendelssohn en este sector A hasta que en la conclusión del sector domina el ritmo marcial, casi en una manera anticipatorio del estilo de Rachmaninov
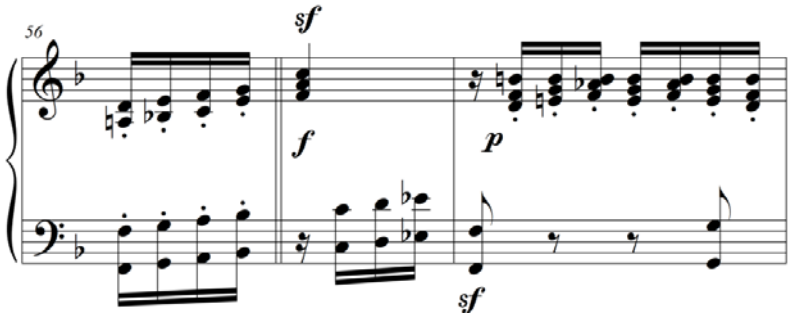
[1176] Transcripción en Finale del Autor



Ejemplo 994: Mendelssohn, Variaciones Serias, N° 7[1177]
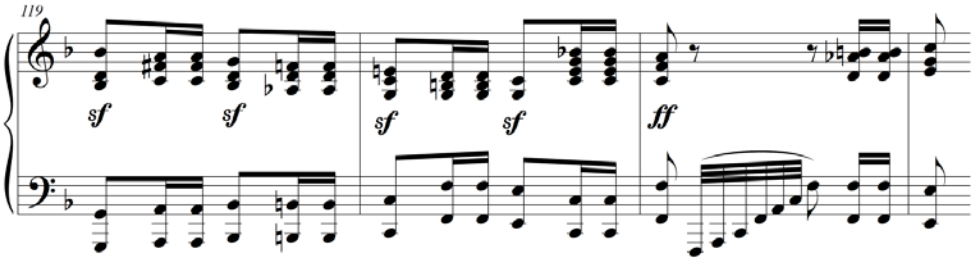
Todo el sector B toma de la Variación 3 el modelo a seguir: Se trata del Beethoveniano recurso de la Vaiación de Variación: en la entrada al mismo secotr: por continuidad de discurso armónico sin la detención cadencial al final del sector A. como demuestran los lugares análogos:

Var.3:



Ejemplo 995: Mendelssohn, Variaciones Serias, N° 3[1178]
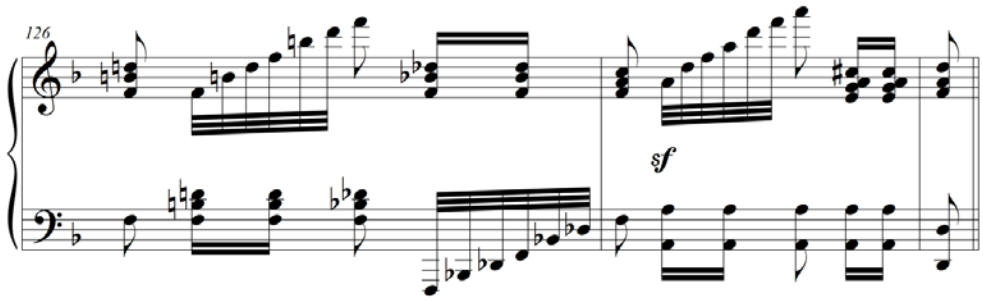
Var.7



Ejemplo 996: Mendelssohn, Variaciones Serias, N° 7[1179]

[1177] Transcripción en Finale del Autor.
[1178] Transcripción en Finale del Autor.
[1179] Transcripción en Finale del Autor.

Y de la misma forma, en cuanto al trabajo de aceleración rítmica de esta parte B. Es decir, los arpegios empiezan a pasar de una mano a otra, divididos por el ritmo de marcha, y luego superpuestos a él en el pedal de Si bemol mayor, donde Mendelssohn plantea un descenso cromático y, si bien respeta la armonía de Si bemol mayor, el pedal lo hace la nota Fa, un poco trayendo a colación lo trabajado en la Variación 4 pero dentro de la armonía propuesta por el tema.
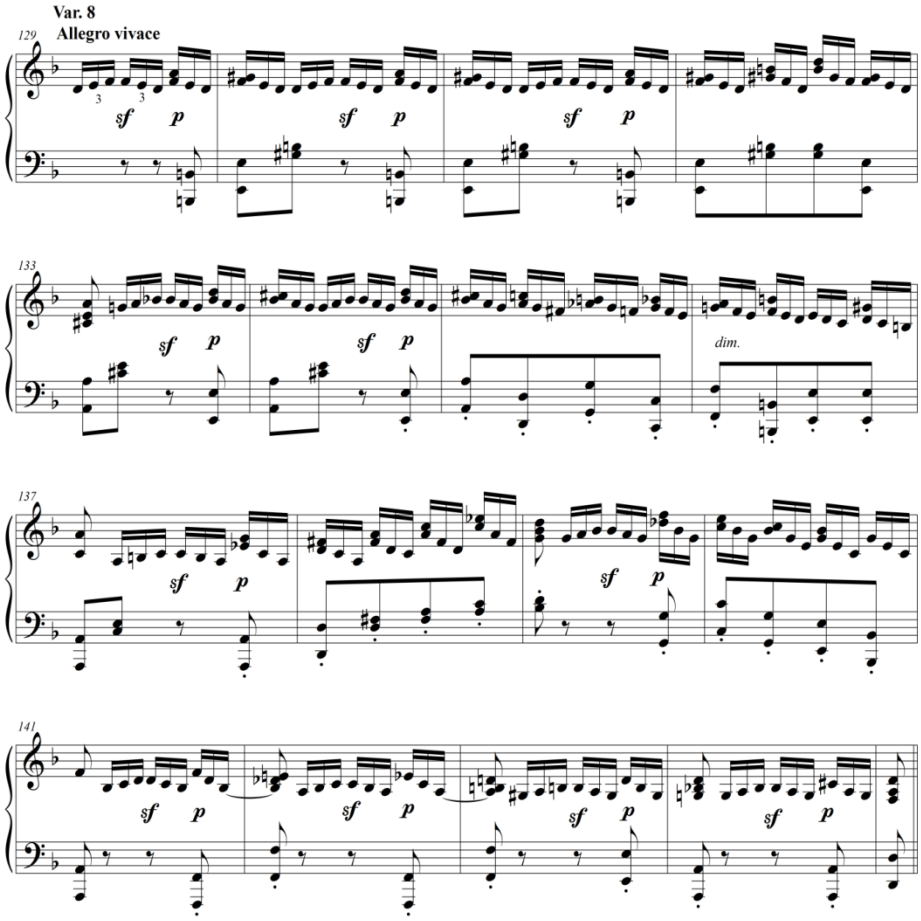


Ejemplo 997: Mendelssohn, Variaciones Serias, N° 7[1180]

Enérgicamente, Mendelssohn culmina esta variación con la rítmica de marcha haciendo los acordes de tónica y dominante.

Se ha macado cómo estas dos variaciones son en realidad asimétricas con respecto la transcurso de la Variación 5 o al de las primeras, pero en realidad, la idea de la asimetría ya está presenta en el tema en sí, en cuanto a la ampliación de la figura fraseológica del A en dos frases a una sola frase en el B. Lo que sí ocurre es que la asimetría en este caso se produce desde un punto de vista expresivo y en cuanto a la dramaticidad ascendente de ambas variaciones que desembocan en la Variación 8 y su gemela, la Variación 9. Marcado *allegro vivace*, o sea que, en rigor de verdad sería el primer movimiento rápido realmente de la obra, Mendelssohn trabaja estas dos variaciones en un osado alejamiento del tema como tal. Parece un trabajo sobre los ejes puntuales de las cadencias y semicadencias del tema, como podemos notar en la Variación 8.

[1180] Transcripción en Finale del Autor.

Variación 8



Ejemplo 998: Mendelssohn, Variaciones Serias, N° 8[1181]

La partida desde el Re con la célula madre, que es repetida insistentemente sobre una figuración de tresillos ascendentes y descendentes que anticipan a los trabajos neoclavecinísticos de un Debussy o un Ravel y una mano izquierda que asume la rítmica que abandonó en la Variación 1 – o sea, el silencio y dos corcheas. Esto dialoga con la nota *sforzato* del Fa y la célula madre, marcada *piano.* Se llega a una semicadencia de La mayor y desde allí, un descenso que nos lleva a La menor, no a Fa mayor, como correspondería en cuanto al tema.
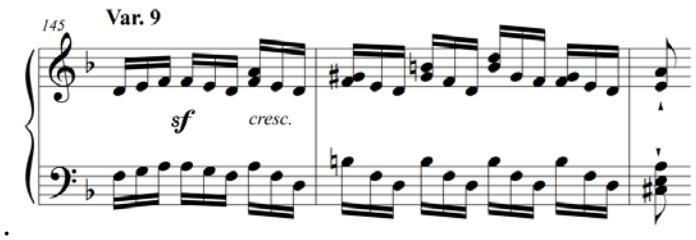
[1181] Transcripción en Finale del Autor.

En el sector B, que aparece planteado con gran continuidad, sutilmente Mendelssohn utiliza la progresión que existía en el tema originalmente, pasando por Sol menor y por Fa pero, mientras la direccionalidad de la progresión es descendente, los acordes que Mendessohn enfatiza son justamente los que eran de paso en el tema, es decir, las dominantes secundarias, que no arriban al descanso que aparecía en Do mayor o Si bemol mayor como en el tema; al contrario, aquí aparece el Re como dominante de Sol y el Do como dominante de Fa, el cual adquiere carácter de pedal. La figuración pianística hace una idea de ascenso y descenso, probablemente tomada de la variación previa en cuanto a los arpegios – lógicamente en aumentación – y los acordes aparecen como asociados a la Variación 6 en este momento, en un trabajo de artesanía que es impresionante.

La llegada a Fa impresiona como una idea ambigua porque el Fa puede actuar como pedal sobre Si bemol mayor, que es el eje de sexto grado que ocurría en el tema, sobre el cual Mendelssohn en este caso plan tea un descenso cromático similar al del final del tema que, en las notas base de los tresillos, aparece en aumentación, mientras que el efecto, debido a la turbulencia de estos últimos, le genera un clima absolutamente fantástico.

Pero a pesar de esta clara presencia de Si bemol, el pedal que Mendelssohn utiliza es el de Fa; entonces, estructuralmente Mendelssohn respeta la estructura del tema pero haciéndose cargo de el pedal de Fa que dejó en la Variación 7 y muy a último momento aparece La como dominante de Re, cerrándose bruscamente y comenzando la Variación 9 en una atmósfera aún más fantástica planteada a partir del pedal de Re y luego a partir del pedal de Sol

Variación 9
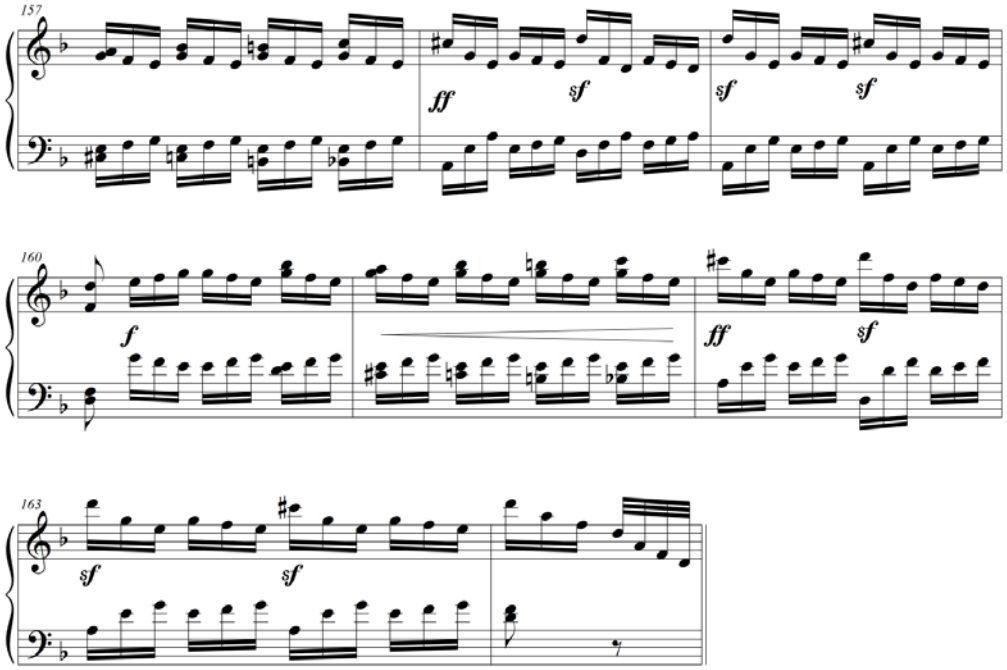


Ejemplo 999: Mendelssohn, Variaciones Serias, N° 9[1182]

[1182] Transcripción en Finale del Autor.

En terceras, las figuras de tresillos se encaminan en una nueva melodía que conduce a Fa mayor. Ese pasaje, del compás 5 a 8 de la Variación 9 ha sido homologado al discurso que ocurre en la Suite N° 3 de Haendel, en el Aria con variaciones; de hecho, la melodía que Mendelssohn genera sobre el tejido fantástico de tresillos parece ser una cita directa de Haendel.

La progresión siguiente, que correspondería a la sección B del tema, es respetada, pero aún así Mendelssohn enfatiza una llegada a La menor que no corresponde con nuestra idea de pedal sobre Si bemol



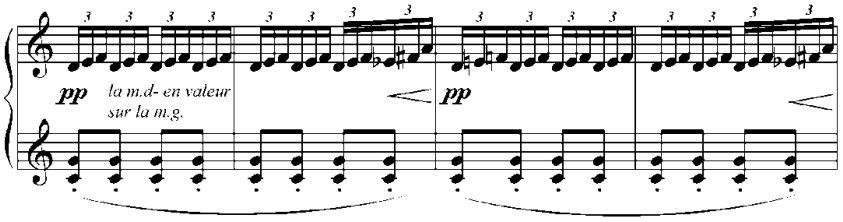
.

Ejemplo 1000: Mendelssohn, Variaciones Serias, N° 9[1183]
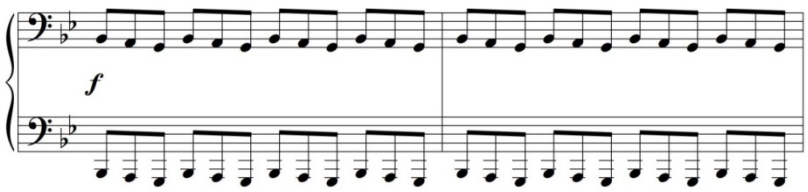
En esta variación, Mendelssohn no utiliza el pedal y si lo utiliza, ¿cuál es?: ¿el Sol, que se repite en todos los tresillos como el séptimo grado?. Mendelssohn, viendo el enorme dramatismo que generó en estas dos variaciones, agrega la repetición de la última frase de la N° 9 en un cambio de registro –hacia lo más agudo – y una llegada a *fortísimo* que desciende bruscamente hacia la nota La tres para iniciar la Variación 10 en *Moderato*.

[1183] Transcripción en Finale del Autor.

En general estas dos variaciones actúan como *scherzo* fantástico de la obra. Probablemente Mendelssohn no solamente planteó esta división climática en la obra, estas hojas volátiles con una efervescencia propia de obras como la *Walpurgisnacht* o los *scherzi* más frenéticos como el Op.44 N°3 del Cuarteto en Mi bemol, sino que además trabajó un estilo virtuosístico pero *toccatistico,* de repetición de la célula madre como motivo insistente y obsesivo más que de desarrollo de la línea que surge estrictamente del tema. Esto nos pone al frente, sobre todo en la Variación 8, de una variación absolutamente motívica, al mismo tiempo que de un planteo motorístico que hace de puente entre lo clavecinístico, lo fantástico romántico y algunas búsquedas del siglo XX.



Ejemplo 1001: Debussy, "Images I", *Mouvement* [1184]
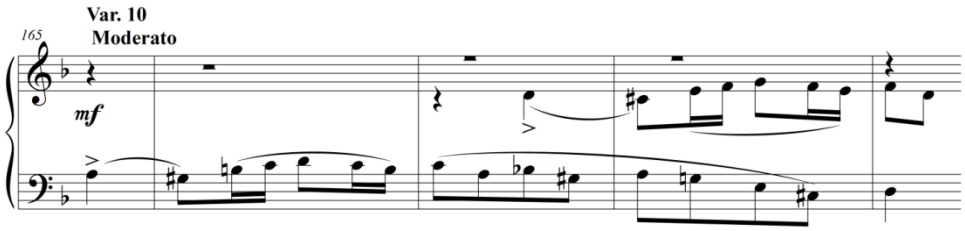


Ejemplo 1002: Saint Saëns, Concierto Op. 22, *Presto*[1185]

La Variación 9 trabaja más que nada el aspecto de pedales – de Sol, de Re, de Fa – y sobre ellos y los frenéticos tresillos va colocando fermentos melódicos que fueron surgiendo de la Variación 8 hasta terminar en una idea melódica surgida de una variación de un tema en Re menor de Haendel. A pesar de toda esta mezcla, las dos variaciones aparecen como las más modernas de toda la obra en el sentido del planteo formal, rítmico y textural, cargadas de ásperas disonancias, de tensiones bruscas y una verdadera asimetría en cuanto a la direccionalidad siempre ascendente.

[1184] Transcripción en Finale del Autor.
[1185] Transcripción en Finale del Autor.

Variación 10
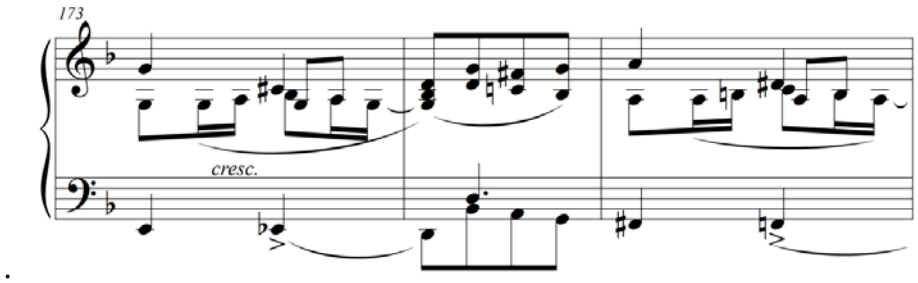
Corresponde a la típica variación contrapuntística. Según Todd, Mendelssohn aquí homenajea directamente a Beethoven tomando una célula del Cuarteto *Serioso* Op. 95 que es la que da inicio al *fugato* de esta variación. También es notable que de todos los esbozos que Mendelssohn realizó de la obra, esta variación fue la que sufrió menos modificaciones y además mantuvo su posición. Planteada como un *fugato* cromático, basada en un motivo surgido de la célula madre, ésta está ampliada en espacio, expandida en cuanto a que su estructura de motivo la hace absolutamente continua, sin la semicadencia en La a La que estábamos acostumbrados, y llegamos derecho en el compás 8 a la tónica de Fa como si se tratase del final de una exposición de fuga. Como tal, Mendelssohn remonta su estilo "expresivo" de fuga tomando la experiencia de las Fugas Op. 35 N°1 o N°2 e incluso de la Fuga en Mi menor, que ese mismo año Mendelssohn reconsidera digna de publicación junto al Preludio escrito expresamente para ese momento, y que Mendelssohn había escrito en 1827; esta fuga angulosa, basada en la ampliación de la segunda a séptima y del tritono presenta características similares en cuanto a la armonización del sujeto y contrasujeto.



Ejemplo 1003: Mendelssohn, Variaciones Serias, N° 10[1186]

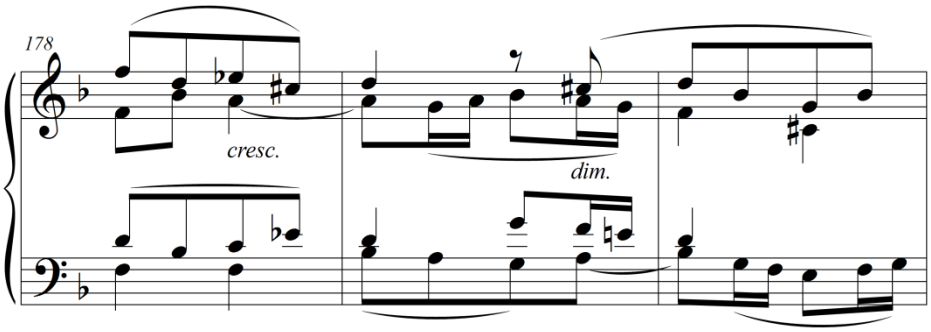
Aún así, el sector A parecería como una exposición de fuga, mientras que el sector B parece más bien una variación de Coral, sobre todo en el sector progresional, donde Mendelssohn hace destacar la sensación de tritono dispuesto de diversas formas, por ejemplo en el compás 9 o en el compás 11

[1186] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 1004: Mendelssohn, Variaciones Serias, N° 10[1187]

A partir del compás 12 se da un estiramiento que hace que esta variación tenga dos compases más. O sea que la ampliación de espacio que planea por la dislocación de la célula madre en la sección A se ve reflejada también en la ampliación del pedal y los estrechos que Mendelssohn genera como si se tratara de un sector final de una fuga donde desarrolla toda su fantasía en falsas relaciones, trabajo con la tonalidad de Si bemol y Re menor mezcladas a través del napolitano y la ambigüedad tonal que hace que la cadencia final aparezca como liberadora.
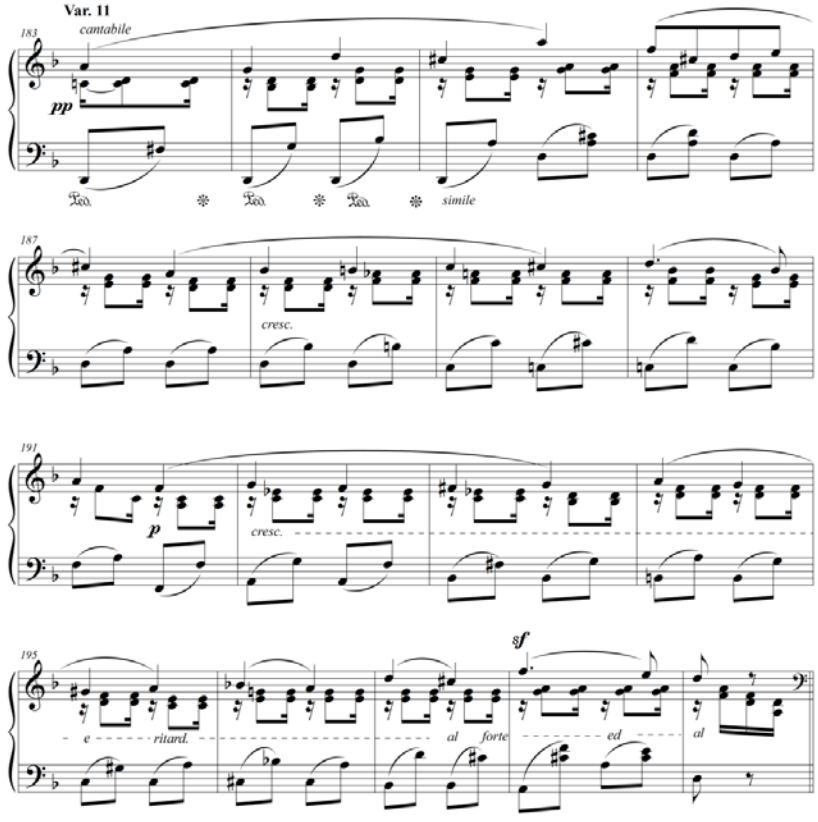


Ejemplo 1005: Mendelssohn, Variaciones Serias, N° 10[1188]

En cuanto al clima, este *Moderato* retorna al estilo de rumiaciones organísticas que planteaba el tema y las primeras dos variaciones pero aún en un estilo más arcaico debido a la presencia estricta del *fugato*, de imitaciones y la rítmica propia del Cuarteto de Beethoven. En este sentido es como si Mendessohn continuara las búsquedas que había iniciado allá lejos con la Sonata Op. 6, siguiendo a Bach a partir de Beethoven.

[1187] Transcripción en Finale del Autor.
[1188] Transcripción en Finale del Autor.

Variación 11
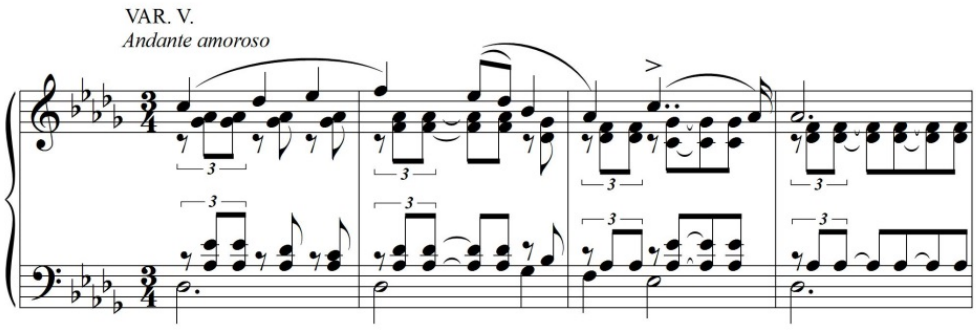
La dialéctica de contrastes domina a partir de la Variación 11, hecho destacado por Ferdinand Hiller, quien decía que en las improvisaciones, Mendelssohn muchas veces hacía derivar de una figura escolástica, académica, una pieza de fantasía o una *Canción sin palabras*. En este caso, la Variación 11 junta los dos tópicos: por un lado trabaja el pedal de Re como en la Variación 5; también la rearmonización de la célula madre aparece trabajada de forma expresiva de la misma manera que en esa variación. También de la Variación 5 toma la síncopa de acompañamiento, en este casi sí a la manera de la Romanza sin palabras Op. 38 N° 2 pero la pieza aparece, como dice Jost, en un clima onírico, que, a nuestra criterio, está anticipado por el clima fantástico de las Variaciones 8 y 9 y también la irrealidad que representa el desdibuje formal del tema en ambas, un clima onírico que ya aparece en el mundo fantástico de la N° 4 y en la tensa calma de la N° 5.



Ejemplo 1006: Mendelssohn, Variaciones Serias, N° 11[1189]

[1189] Transcripción e Finale del Autor.

La idea de la Variación como Romanza sin palabras se estandarizó desde este modelo. Aún sin las complejidades plateadas por Mendelssohn como creador de esta topografía:



Ejemplo 1007: Tchaikovsky, Variaciones en Fa mayor Op. 19[1190]

Esas sofisticaciones mendelssohnianas salen a la luz desde el análisi musical mas minucioso: la Variación 11 ya llega con un proceso de acumulación interesante, y se percibe que la "célula madre" del tema no solamente pasó de ser cromática a ser diatónica (el inicio La-Sol becuadro), sino que mezcla elementos de motivos tomados de la Variación 2 (por ejemplo la expansión a La como nota de llegada en lugar de Fa en el segundo miembro de frase) y también toma de la Variación 9 la frase cromática ascendente, que Mendelssohn transforma en una anhelante melodía schumanniana para llegar a Fa.

También es articulación digno de notar la articulación de la mano izquierda balanceante de a dos notas y en una expansión tecladística de mayor amplitud a lo habitual en este tipo de piezas en Mendelssohn. Esta figura presenta la insistencia del pedal de Re y el salto de décima que asciende incluso más allá de la doble sexta lo que lleva a que auditivamente la segunda corchea de cada grupo parezca como una real contramelodía del tema desplazada casi a la manera de Schumann.

En la sección B Mendelssohn respeta la presencia de la progresión pero cada vez más densificada en el sentido cromático de la armonía. Aquí, la imitación es canónica en cuanto a la segunda corchea del acompañamiento y la nota melódica inicial de la mano derecha. El

[1190] Transcripción en Finale del Autor.
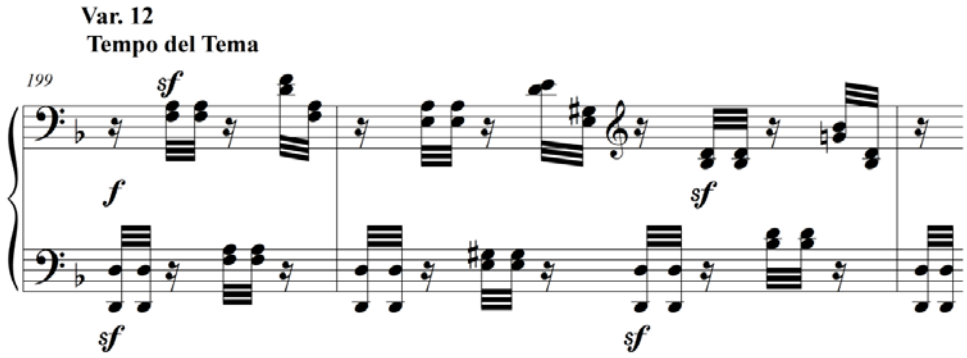
trabajo contrapuntístico de especies ahora pasa al bajo y los acordes y luego de alcanzar la dominante, comienza un *ritardando* y *crescendo* absolutamente maravilloso que nos encamina a la *toccata* de la Variación 12. Antes de ello, tenemos que destacar cómo Mendelssohn, en el lugar habitual del pedal, con una fantasía sorprendente cita a la célula madre marcada en una mutación que le da a la Variación 11 una ternareidad auditiva que la hacen aún más extraña.

Los bajos del sector de pedal trabajan la segunda aumentada descendente para alcanzar la dominante y luego la tónica que llega, después de tres acordes *steccato*, al *tempo di tema*,

Variación 12

Está planteada como una enorme *tocata* virtuosística y a la vez como un trabajo riguroso sobre las notas del tema.

La Variación 12 puede ser concebida como una *tocata* basada en el diálogo de bicordios repetidos por turnos en cada mano. Las notas del tema pasan de nuevo al registro central del teclado con una presencia obsesiva del bajo Re en un principio como pedal. Aún así, las notas están respetadas estrictamente en esta variación.
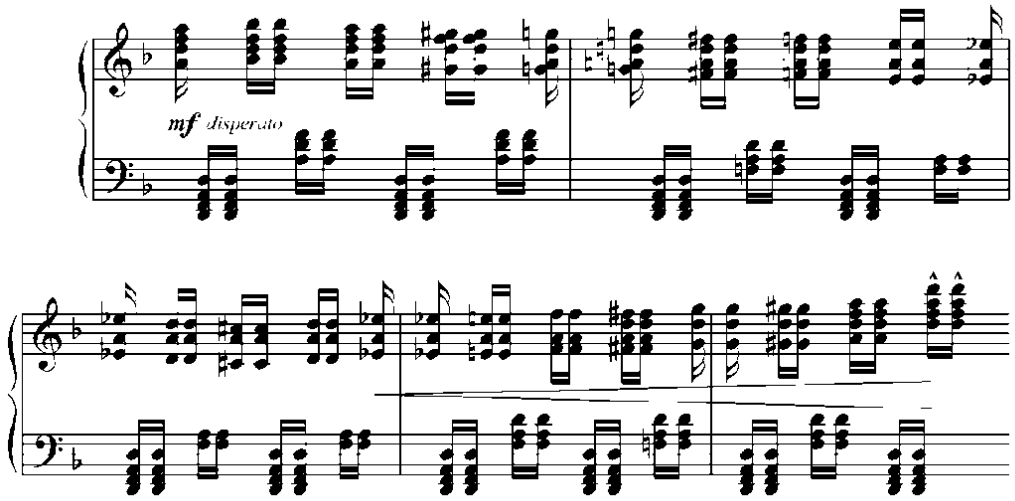


Ejemplo 1008: Mendelssohn, Variaciones Serias, N° 12[1191]

Dicho sea de paso, Mendelssohn explora una especie de diálogo rítmico complejo entre el impulso *sforzato* de la mano izquierda y el impulso *sforzato* de la mano derecha que le da un dinamismo nuevamente asimétrico, particularmente macabro, a la pieza y

[1191] Transcripción en Finale del Autor.
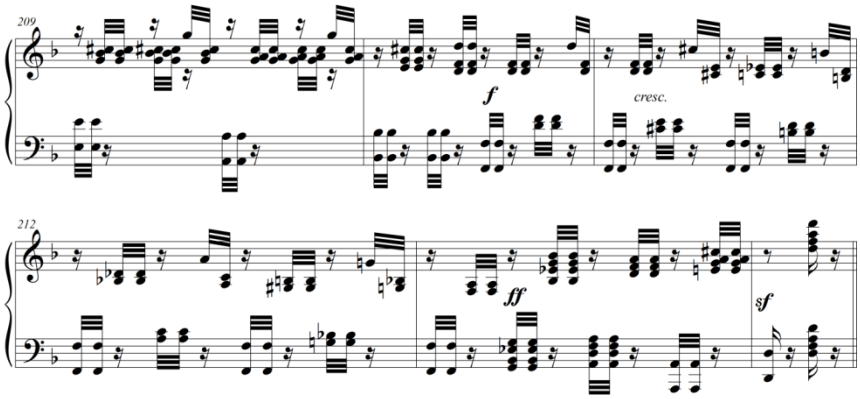
cuando hablamos de macabro nos tentamos a preguntar ¿qué cercanía hay entre la Variación 12 y la textura básica de la Sonata *Dante* de Liszt, en el sector A, también en Re menor y también altamente cromática?. En ese sentido Friskin en su libro "Música para piano" no duda en tomar la relación como posible; no hemos visto este tipo de asociación en otros autores pero sí es cierto que en 1840 Liszt estuvo en Leipzig, Mendelssohn estuvo muy cerca de él y observándolo como pianista comentó "un artista hasta la última punta de los dedos".



Ejemplo 1009: Liszt, Sonata Dante[1192]

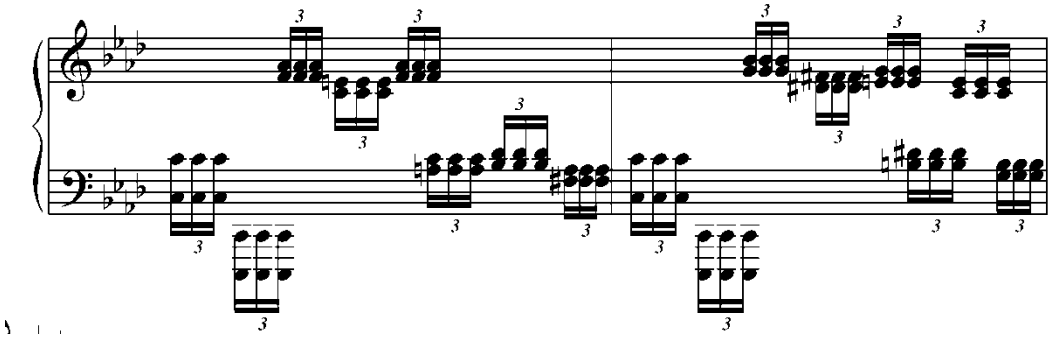
Probablemente esta técnica Mendelssohn la vea y la apropie para una variación dramática que a veces se pasa como un sector brillante cuando en realidad es un sector de un dramatismo sorprendente, en lo particular porque la sección B va acortando, a la manera de la Variación 3 o la Variación 7, la distancia entre las repeticiones motívicas que pasan a una relación de 2 antes de terminar en una explosión a partir del napolitano, donde las dos manos tocan prácticamente lo mismo por turnos, y se cierran en un seco acorde *sforzato*.

[1192] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 10010: Mendelssohn, Variaciones Serias, N° 12[1193]

Aun así el ordenamiento, la direccionalidad y la concisión que Mendelssohn confiere al virtuosismo lisztiano, conlleva a un resultado totalmente distinto con derivaciones tan extrañas como las del Estudio Op. 52 N° 3 "Preludio y Fuga" de Saint-Saëns.
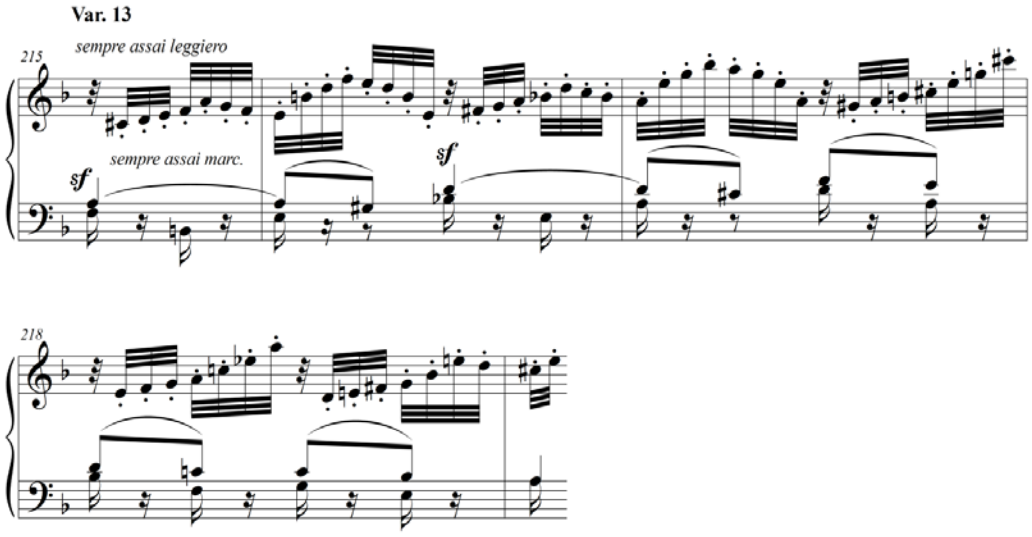


Ejemplo 10011: Saint-Saëns, Estudio Op. 52 N° 3[1194]

Variación 13

La presencia del tema en el registro central se hace presente en la Variación 13 de una forma totalmente distinta en cuanto a clima. La mano izquierda reparte su textura a la manera casi de la Variación 1 en trocado, es decir, el tema aparece en la línea de tenor – tocado por el pulgar y el segundo dedo – y los bajos hacen *staccatos* casi de orquesta de cuerda (de contrabajos) de las notas sostén de la armonía. El tema del cenro está respetado estrictísimamente mientras en la mano derecha, en un *sempre assai leggero staccato*,

[1193] Transcripción en Finale del Autor.
[1194] Transcripción en Finale del Autor.
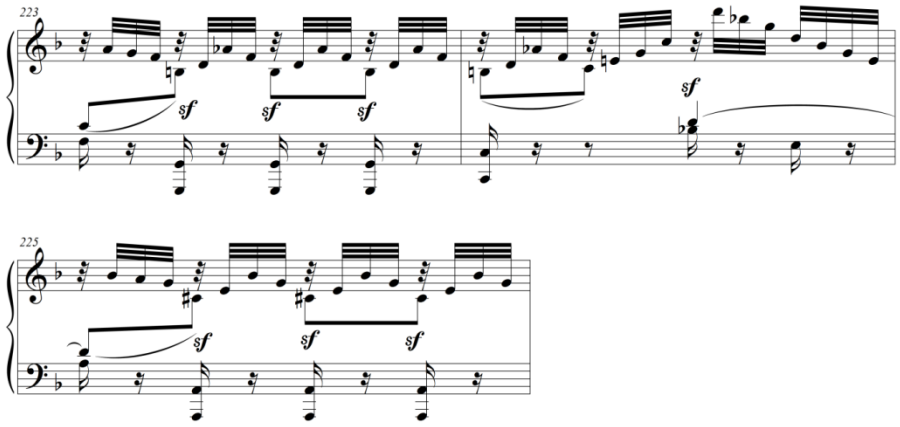
Mendelssohn presenta una figura de ascenso de grado conjunto separado por tercera y descenso de grado conjunto, luego expandido a arpegio, un poco a la manera de la ornamentación de la Variación 2.



Ejemplo 1012: Mendelssohn, Variaciones Serias, N° 13[1195]
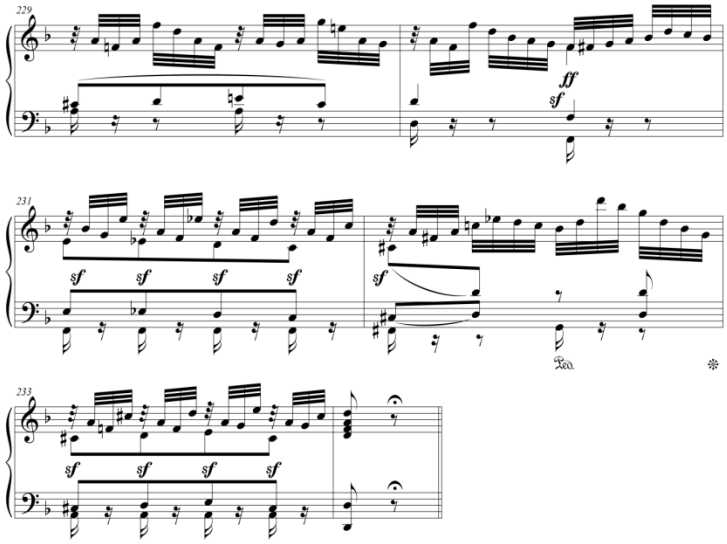
Lo curioso es que esta variación es netamente decorativa – quizás uno de los ejemplos más soberbios de la técnica de la variación decorativa en la historia de la variación para teclado – y lo más interesante es que la variación decorativa, que era la más habitual en las obras brillantes de virtuosismo de Thalberg y del mismo Liszt (hablamos de las fantasías de ópera), cosa que puedo corroborarse en texturas como la sección B del Estudio Op. 25 N° 5 de Chopin o el Estudio *Mazzepa* de Liszt, generalmente se basaban en arpegios ascendentes y descendentes llenos de figuraciones; en este momento, Mendelssohn prefiere hacer lo mismo, pero con una rigurosísima técnica de derivación motívica a partir del material propuesto en las Variaciones 1 y 2 y el propio tema. Así hace un traspaso de lo banal a lo sublime, de lo común a lo elaborado, con una extraordinaria imaginación.

[1195] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 1013: Mendelssohn, Variaciones Serias, N° 13[1196]
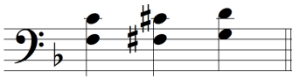
La sección B se caracteriza incluso por la apropiación de estos martillados tomados de la *toccata* de la Variación 12, como podemos ver en el compás 9. Precisamente esta presencia dramática se aumenta en la repetición que Mendelssohn hace de la última frase de la variación, expandiéndola y transformándola con los dos pulgares de ambas manos en un momento de un dramatismo impresionante, tanto por su elaboración temática como por su sequedad pianística, donde expresamente Mendelssohn destaca la atención en los silencios que implican la no colocación de pedal y la sequedad del discurso.



Ejemplo 1014: Mendelssohn, Variaciones Serias, N° 13[1197]

[1196] Transcripción en Finale del Autor.
[1197] Transcripción en Finale del Autor.

Es impresionante la pericia con la que Mendelssoh logra enfocar la dura conducción de quintas paralelas en el centro de la progresión



Ejemplo 1015: Mendelssohn, Variaciones Serias, N° 13[1198]
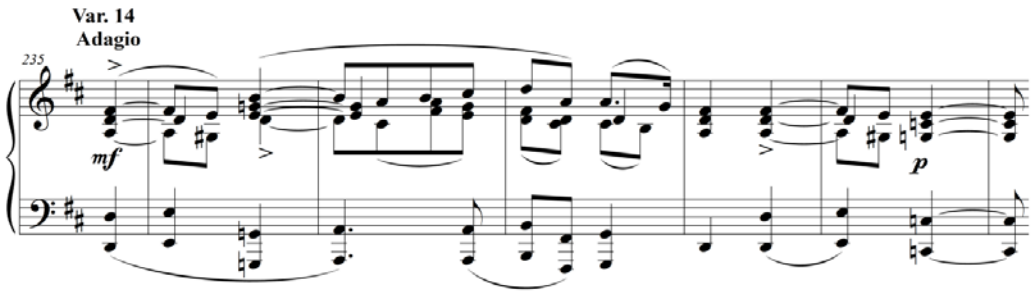
Si bien la conducción de voces superiores en movimiento conrtrario contiribuye a mantener la elegancia del discurso, es evidente que la sensación de acento que producen estas rudas quintas (inusitadas en todo Mendelssohn) se aunan con el criterio de cierre estructurak de una sección que podemos adjudicar a esta variación.

De hecho la Variación 13 presente el primer y único silencio con calderón de la obra, en la última corchea: una toma de aire importante en lo discursivo. Los ascensos paulatinos y cada vez más dramáticos de la obra, se detienen tajantemente con la Variación 13. Este silencio, prepara a la única variación en tonalidad mayor, la

Variación 14

Está marcada *Adagio*. Notemos con sorpresa, interés y admiración cómo Mendelssohn había planteado primero como *tempo maestoso o moderato* al *Adagio*, hasta que fue tachando, encontrando el *tempo* justo. La variación *Adagio* es una de las más extraordinarias creaciones de Mendelssohn en el terreno pianístico. El tema está colocado textualmente en el centro de la textura (son las mismas notas que en la Variación 13 pero en mayor), pero rodeadas de una atmósfera de coral, un coral que se coloca en la sexta superior del tema y luego va por movimiento contrario hasta alcanzar la nota Re y descender hacia la misma tónica como final de la primera semifrase. Recordemos que ésta se encaminaba al quinto grado.

[1198] Transcripción en Finale del Autor.
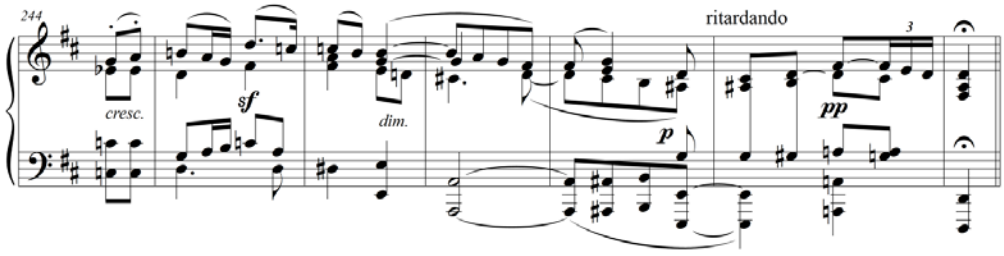


Ejemplo 1016: Mendelssohn, Variaciones Serias, N° 14[1199]

Más interesante es corroborar cómo los bajos mantienen las mismas posiciones de altura pero con distinta disposición en el registro y, por supuesto, asociados a la tonalidad mayor. El efecto que Mendelssohn genera es similar al de la Fuga Op.35 N° 1, lo que llamó Rosen "el kitch religioso" y lo que nosotros llamamos "la evocación mendelssohniana": esta evocación que está presente e n toda la obra adquiere en este momento un aspecto sorpresivamente consolador. Notémos el arte de Mendelssohn que destaca las posiciones de segundas – por supuesto de retardo o de paso – pero hábilmente colocadas para dar una idea de modernidad en la pieza, por ejemplo, en el compás 3. También es interesante ver cómo, a pesar de estar en Re mayor, el segundo miembro de frase respeta el bajo Re – Mi – Do becuadro, armonizando cercanamente el Re y el Do mayor dando un efecto modal que, creemos, está presente en la estética mendolssohniana, particularmente viendo como el Do mayor también actúa, por descenso, como una relación plagal hacia el cuarto grado de Re y desde allí asciende hacia el quinto, evitando la relación tónica – dominante en casi toda la segunda sección. También es sorprendente que el final de la primera sección llega a La mayor en lugar de Fa, lo cual es habitual, pero Mendelssohn utiliza el recurso típico de cambio de modo mayor-menor (un poco como pasa al final de la exposición de la Fuga Op. 35 N° 2). La idea de religiosidad, de cambio anímico dentro de una atmósfera sinceramente mística se produce al cambiar el Do sostenido inmediatamente a Do becuadro y de allí progresionar hacia el Mi menor que se transforma rápidamente en Do menor por la enarmonía de Re sostenido. Desde ahí, Mendelssohn se dirige a un Sol mayor que nunca llega, en una tonalidad fluctuante que vuelve a conjurar la fuerza tonal del tema , llegando a

[1199] Transcripción en Finale del Autor.

un acorde disminuido que actúa como pivote para que desde Mi menor vuelva a La como pedal de dominante de Re.



Ejemplo 1017: Mendelssohn, Variaciones Serias, N° 14[1200]
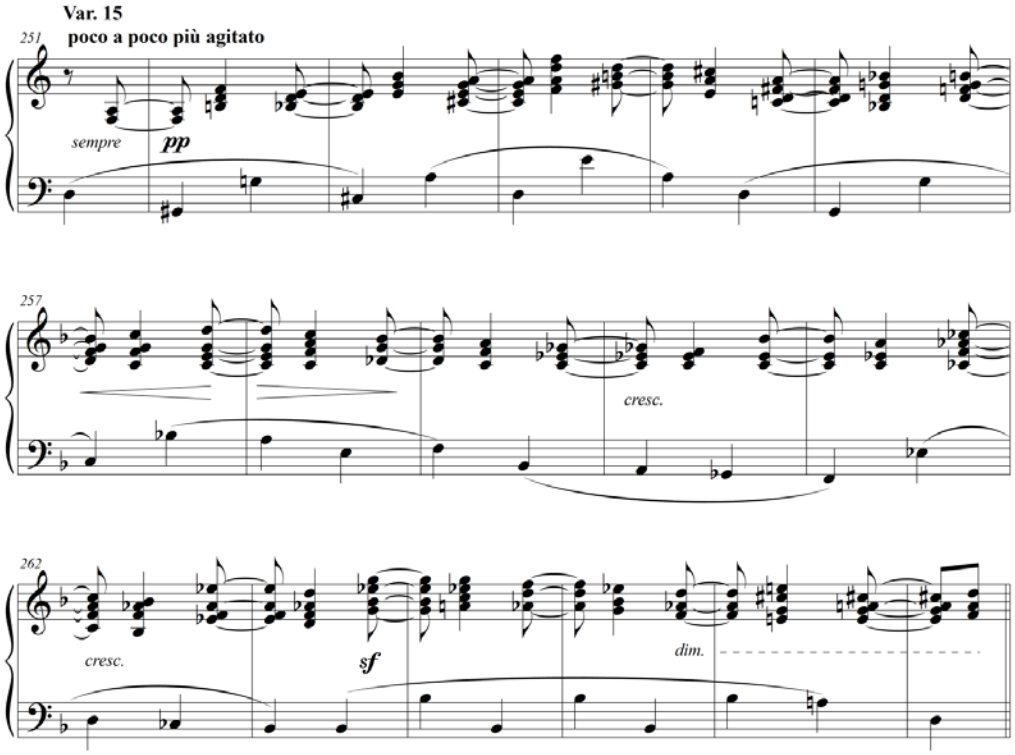
En toda la segunda sección, Mendelssohn trabaja con una secuencia melódica surgida de la contrapuntística Variación N° 10; entonces, la sensación que da es que el primer sector de la Variación 14 actúa como un coral místico, mientras luego, elementos típicos de la variación fugada aparecen dentro de él; en el *diminuendo*, colocado justo en los acordes más tensos de la obra (como puede ser el acorde de novena sobre La) se desciende canónicamente a la manera del tema pero desarrollando una serie de sonoridades de quinta aumentada sobre el segundo grado, que expresivamente recaen por retardo a la dominante para cerrar en un giro casi del *Ave Maria* de Schubert en la tónica final, utilizando el Re más grave del teclado por primera vez en toda la obra. Este giro del *Ave Maria*, este *grupetto*, Mendelssohn lo utilizó en una serie de oportunidades citando al propio Schubert y a la atmósfera religiosa que éste *Lied* tiene. Saquemos toda pátina sentimentalista para entender que el *Ave Maria* de Schubert es la sexta canción del ciclo de Walter Scott de "La dama del lago"; Mendelssohn acompañó mucho este *Lied*, del cual tomó la textura para el Preludio N 6 del Op. 35 y acá lo cita expresamente.

La gloriosa variación en Re mayor, que Cortot asocia a los momentos más sublimes de los oratorios *Paulus* y *Elías*, se contrapone a un momento fáustico en la obra, como una verdadera variación de un Mefisto. No creemos exagerado citar esto, sobre todo por la angulosa línea cromática transformada en tritonos o en quintas que parten de la mano izquierda.

[1200] Transcripción en Finale del Autor.

Variación 15

La Variación 15 como se ha dicho plantea el trabajo sobre el tritono como elemento fundamental a destacar; un elemento que Mendelssohn asoció siempre a lo diabólico – como en la Obertura del Oratorio *Elías* en la misma tonalidad, se destacará en la maldición del profeta, por ejemplo. Aquí, en la Variación 15, *sempre pianissimo e poco a poco piú agitato*, Medelssohn trabaja el tritono primero en la mano izquierda y luego sutilmente en la derecha en los acordes; la textura que emplea es la de notas simples en la izquierda con acordes sincopados en la derecha, a veces con resoluciones diferidas en las voces y otras con la resolución natural de la cuarta especie. Aún así, lo más importante para nosotros es la atmósfera que crea. La variación tiene una continuidad absoluta, si bien respeta a la perfección en la primera frase, la llegada en el cuarto compás a la dominante y en el octavo a la mediante



Ejemplo 1018: Mendelssohn, Variaciones Serias, N° 15[1201]

[1201] Transcripción en Finale del Autor.

Por otra parte, los bajos de esta primera sección aparecen trabajados en quintas disminuidas o justas, pero que con los acordes sincopados de la derecha generan extrañas sonoridades – un poco a la manera de las que Schumann trabajó en *Kreisleriana* Op. 16 o en fragmentos de la *Humoresca* Op. 20. En este sentido es característico cómo Mendelssohn descompone la célula madre: la primera célula (La – Sol sostenido); se la puede encontrar repartida entre el primer acorde de la derecha y el segundo bajo de la izquierda, mientras que la segunda (Re-Do) está presente en el segundo acorde de la derecha y el primer bajo del segundo compás de la izquierda. Aún así la sensación es de la omnipresencia de la célula madre, pero extrañamente por las síncopas y por la insistencia de bajos como primer ataque de cada pulso, se tiene la sensación de que las sonoridades armónicas aparecen casi superpuestas. Una extraña mezcla de los grados primero y segundo tanto como cuarto y quinto, aparecen implícitas en este tipo de disposición realmente novedosa en Mendelssohn y que se da solamente en el Preludio en Do menor para órgano de 1839 y luego repetirá en las Sonatas para órgano de 1845.
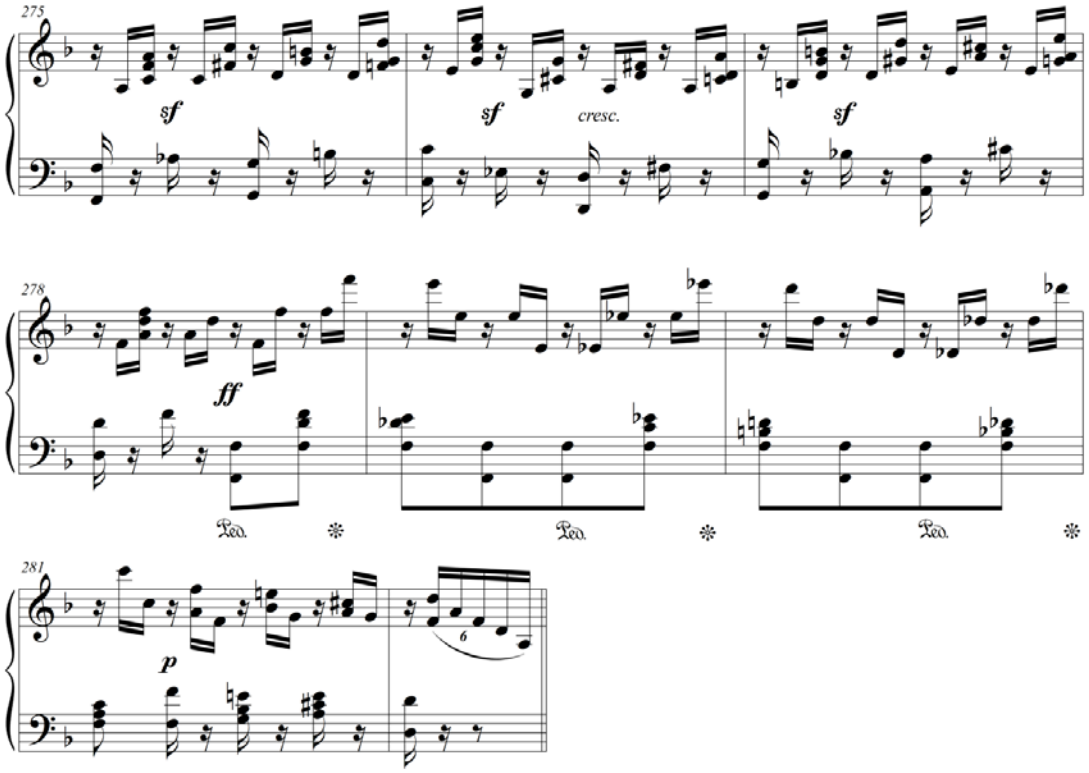
Esta especie de confusión sonora genera un todo que resuelve recién en el cuarto compás en la dominante; lo mismo podemos decir de la siguiente tirada que, de una forma apenas menos misteriosa, destaca una melodía cromática ascendente como elaboración de la melodía final de la Variación N° 9.

La sección B, por el contrario, se aparta definitivamente del plan tonal del tema, y la célula madre se hace omnipresente. Prácticamente son dos progresiones sobre la dominante de Si bemol y la dominante de Mi bemol basadas en cruzamientos de voces a partir de la célula madre que desembocan en el pedal de Si bemol pero armonizado sobre Mi bemol mayor, el napolitano, en un descenso diatónico que culmina bruscamente cuando el Si bemol se transforma en La y desciende a Re mientras el Do sostenido asciende también a Re; o sea, que hay una divergencia entre el trabajo de la primera frase y la segunda: esta segunda frase es particularmente distinta al planteo motívico del tema, dejando la escala descendente muy a la vista sobre el grado del napolitano.

Variaciones 16, 17 y Finale

En *Presto*, se enlazan configurando un final extraordinario. Un final que fue llamado "carrera de brujas" por Brendel y que ha dado lugar a opiniones elocuentes sobre la manera que Mendelssohn resolvió la obra.

En las Variaciones 16 y 17 vuelve al *allegro vivace*, la máxima velocidad alcanzada en las variaciones gemelas 8 y 9; también se plantean los tresillos pero trabajados a manera intercalada como acordes. Aquí los bajos se mantienen muy similares a los del tema, particularmente en la primera sección, alcanzando el pedal sobre Fa en el momento culminante que correspondía a Si bemol
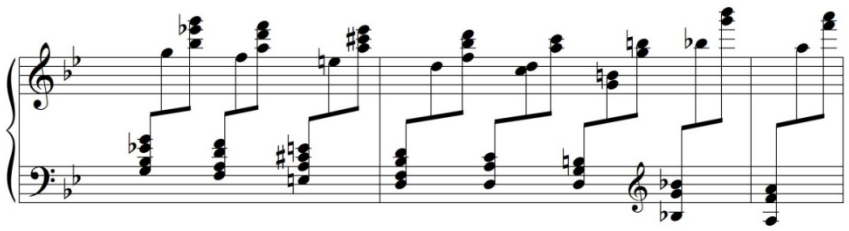


Ejemplo 1019: Mendelssohn, Variaciones Serias, N° 16, 17 y Finale[1202]

La N° 16 plantea los bajos en notas sueltas (una con octava y otra simple) con dos tresillos en la mano derecha, de una forma que Mendelssohn había explorado en el final del *Andante cantabile e presto agitato*; esa obra sin duda menor dio como resultado esta idea
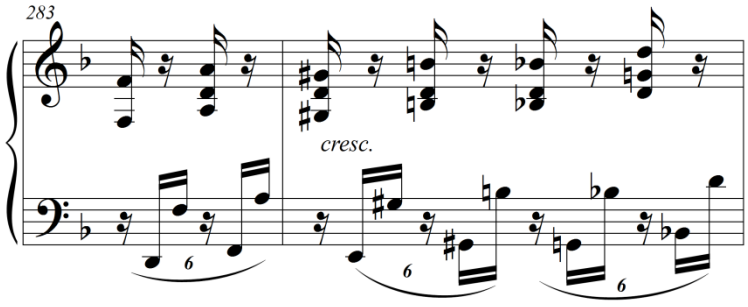
[1202] Transcripción en Finale del Autor.

textural que probablemente tomó de Henselt o Thalberg. Mendelssohn aquí destaca la presencia de la apoyatura, que se hace presente en ambas manos en terceras, y trabaja la célula madre desgranada en una especia de *toccata* o estudio que, cuando llega a la dominante, se expande hacia el registro agudo, alcanzando la nota Mi. La progresión descendente que iba al enlace a Do menor se realiza estrictamente pero en sentido ascendente, resolviendo directamente ahora en Do, dominante de Fa, y destacando con *sforzzatos* la figura de apoyatura de la célula madre como escindida del discurso general. En este sentido es notable que el pedal de Fa (suplantando al de Si bemol) destaque ya no el movimiento diatónico descendente habitual sino el cromático, como elaborando aún más la apoyatura cromática de la célula madre. La mezcla de percusión y expansión, más la potencial enjundia estructural de contrapunto sirvió de base para codas o secoters de cierre de los autores mas diversos como Liszt, Saint-Saëns, Rubinstein, Debussy o Rachmaninov en obras de estilo de concierto:



Ejemplo 1020: Saine-Saëns, Concierto Op. 22- Presto[1203]

En la Variación 17 este pianismo se invierte como un trocado estructural:



Ejemplo 1021: Mendelssohn, Variaciones Serias, N° 16, 17 y Finale[1204]

[1203] Transcripción en Finale del Autor.
[1204] Transcripción en Finale del Autor.

Las notas sueltas en acordes aparecen en la mano derecha mientras que la izquierda presenta saltos virtuosísticos de décima con silencio y dos notas. La secuencia armónica es similar, si bien en el sector B – marcado *fortísimo* – Mendelssohn trabaja una expansión de la apoyatura a cuatro notas (compases 9, 10 y 11 de la variación), donde la tonalidad se torna cada vez más errantes, evidentemente porque las progresiones se relacionan por el círculo de quintas. El pedal alcanzado ahora es el de La, sobre el cual el cromatismo se desarrolla o solamente en el sentido melódico sino armónico sobre este pedal.

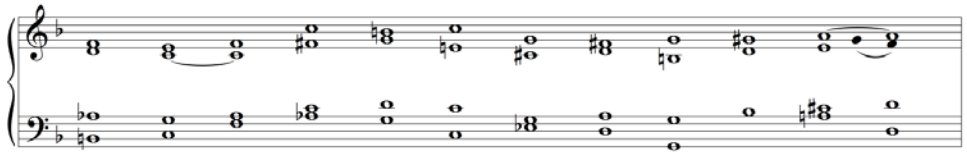


Gráfico 136: Recorrido tonal

Observando con detenimiento el contorno interválico propuesto por Mendelssohn en es aparente vagar, se descubre una firme estructuración a partir del tritono presente en el tema y omnipresente en toda la obra, que en este transcurso recorre la totalidad del campo cromático de forma elíptica. El efecto de llegada ala punto de resolución formal y gestual de la obra es impactante.

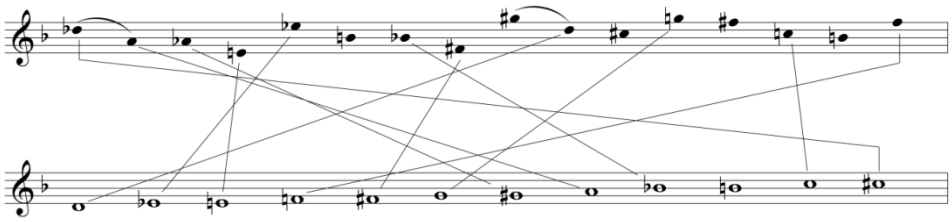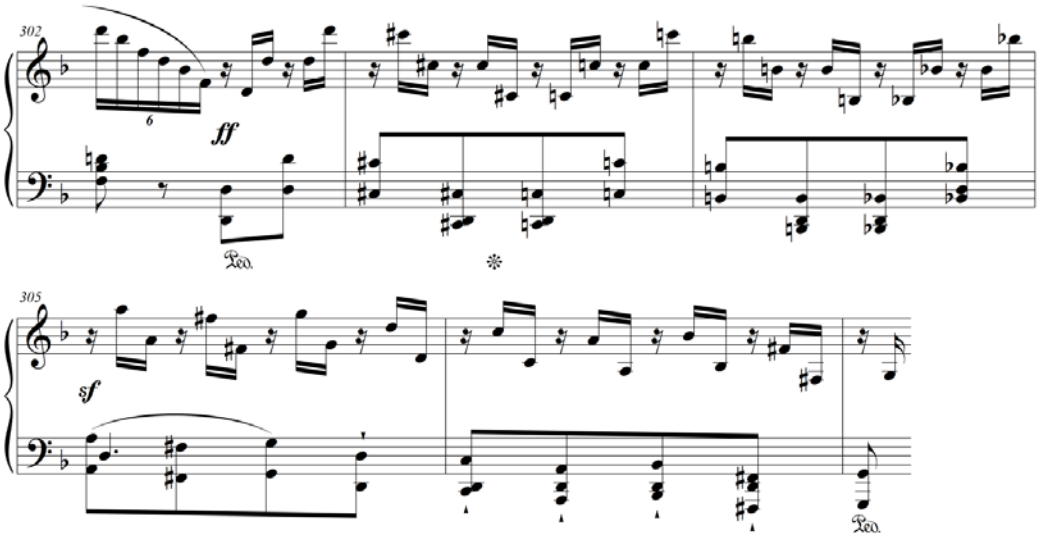


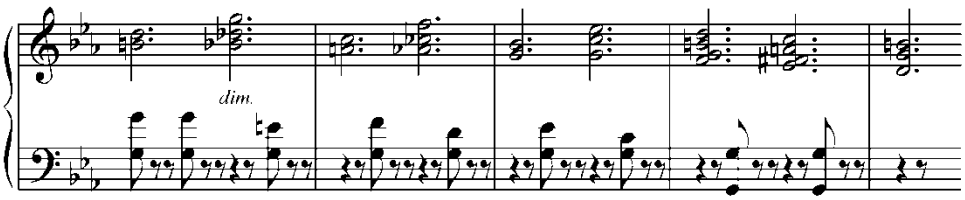
Gráfico 137: Relaciones estrucurales

Cuando la variación culmina, Mendelssohn parece repetir la última frase en *fortísimo* pero sobre pedal de Fa a la manera del final de la variación anterior (la N° 16).



Ejemplo 1022: Mendelssohn, Variaciones Serias, N° 16, 17 y Finale[1205]

Es clarisimo que en este período, tanto en la música a para *Antigona* (1841) como en la Sinfonía Escocesa (1842), las ideas de descenso cromático parecen una y otra vez figuras retóricas de lamento, armonizadas de manera audaz, y en ese mismo sentido deben comprenderse las Variaciones Serias:



Ejemplo 1023: Mendelssohn, *Antigone* Op. 55[1206]

Em el finale de las Variaciones, adquieren un color violento, donde Mandelssohn expande por intervalos de tercera hasta alcanzar la subdominante, donde comienza una subida arpegiada que luego de la llegada a la nota más aguda sobre el acorde expandido de cuarto ascendido desciende bruscamente al trémolo de La grave, que presenta sobre él el tema inicial texturado en la mano derecha en la misma forma que aparecía al comienzo de
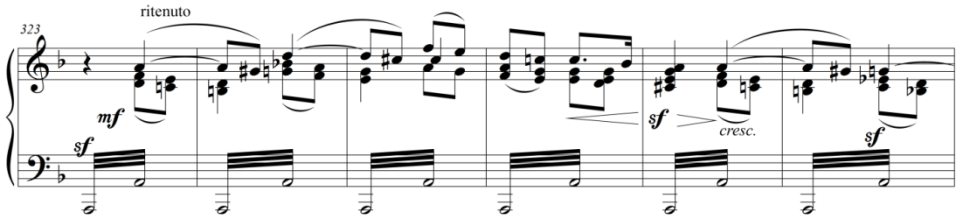
[1205] Transcripción en Finale del Autor.
[1206] Transcripción en Finale del Autor.

la obra. De éste aparecen solamente las primeras dos frases, que luego derivan en una ampliación de la escala, rearmonizada particularmente con acordes disminuidos hasta alcanzar cuatro acordes donde el pedal se detiene y de una forma amenazante desembocan en un seco *fortissimo* de Re grave, dando comienzo al *presto* en forma de *toccata*.

Sobre todo este sector de las Variaciones 16 y 17 escribe Jost:

> "En las Variaciones 16 y 17, la apoyatura se separa de la nota en la que resuelve mediante ligaduras intercaladas. Finalmente, a partir del compás 23 de la obra las líneas descendentes de las voces superiores terminan confluyendo en la dominante sobre pedal de tremolo. Aquí vemos que Mendelssohn no varíae l tema del bajo, sino más bien la cantilena".[1207]

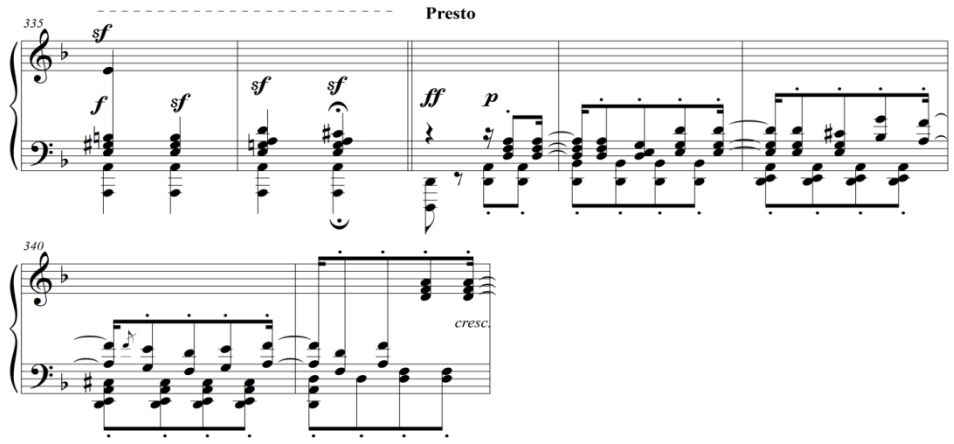
La cita del tema nos recuerda también la concepción focal de la idea de Mendelssohn sobe un punto determinado en cuanto a lo que la obra simboliza en sí visualmente, como cuadro.



Ejemplo 1024: Mendelssohn, Variaciones Serias, N° 16, 17 y Finale[1208]

Esta aparición demuestra que la recurrencia soslaya toda la complejidad que la obra tiene, dándole al oyente una forma de reconocer en la obra su esencia principal. Si bien es común el que en muchas variaciones del período clásico retorne el tema previo al final, a la manera de *coda* (por ejemplo, la *Appassionata*, el Op.109, en el tercer Impromptu del Op. 142 de Schubert), en el caso de Mendelssohn adquiere un estilo fuertemente dramático y evocativo, ferozmente subrayado por grandes *sforzzatos* en los acordes más disonantes.
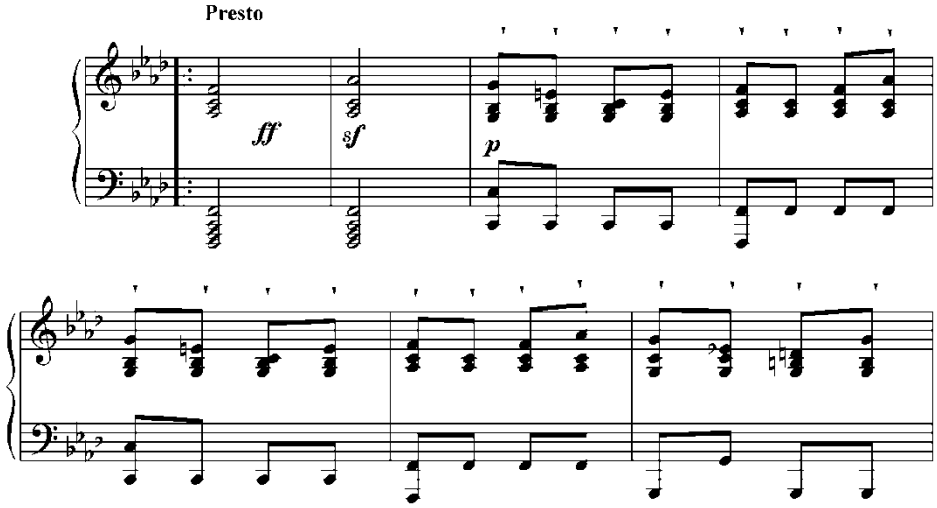
[1207] JOST, Christa. *In Mutual Reflection: Historical, Biographical an Structural Aspects of the Variations Serieuses*. En *Mendelssohn Studies.* Larry Todd (ed.). New York: Cambridge University Press, 1992, pág. 61. La traducción pertenece al Autor.
[1208] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 1025: Mendelssohn, Variaciones Serias, N° 16, 17 y Finale[1209]
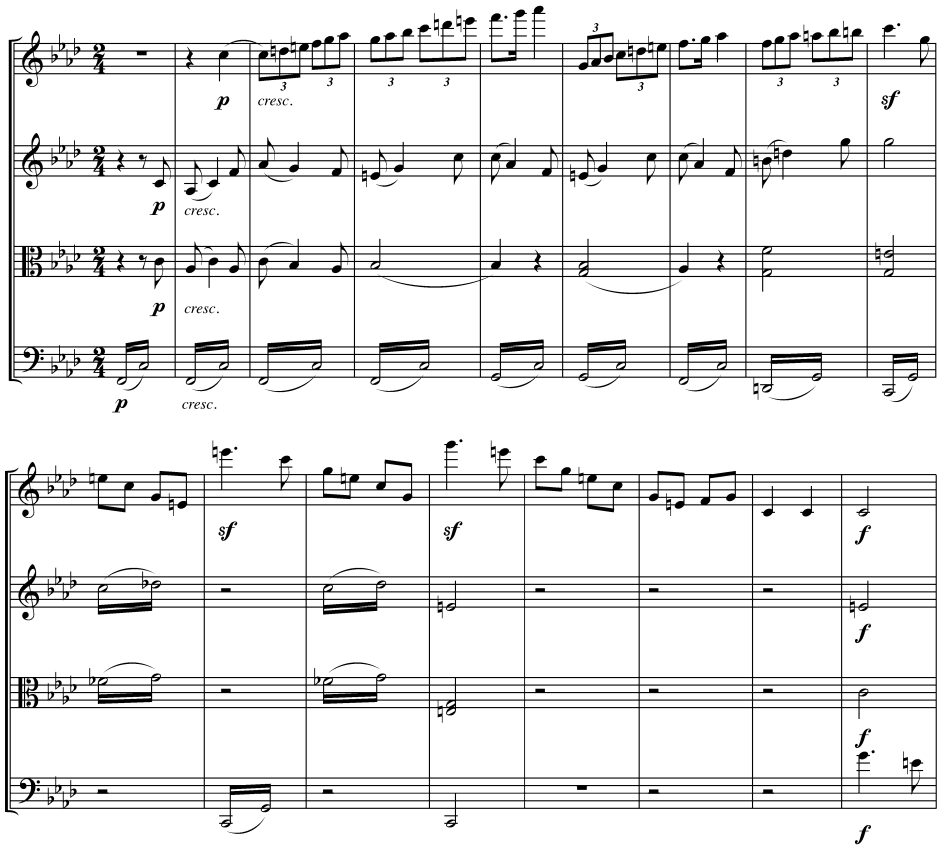
Al final Mendelssohn presenta una *toccata* derivada de la textura de la Variación 5, en acordes *staccato* amanos alternadas que presenta un aspecto de amplia improvisación.

Ahora sí el autor se hace cargo de la situación de la publicación de esta obra y de la contiuación del criterio de la historia: retoma y expande la escencia del Beethoven mas violento, en una dimensión incluso mas salvaje si se quiere, siendo esta nueva tensión ritmica una característica focal del último período de Mendelssohn:



Ejemplo 1026: Beethoven, Sonata *Appassionata* Op. 57[1210]
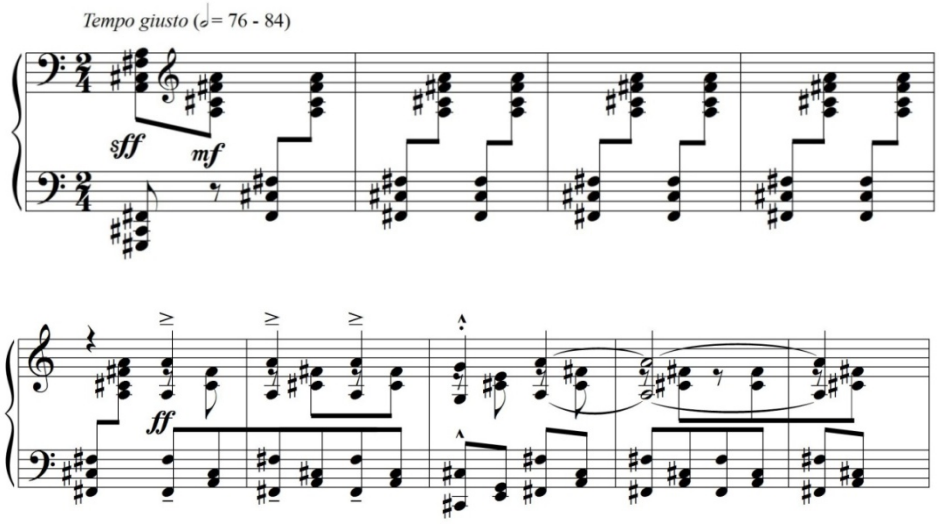
[1209] Transcripción en Finale del Autor.
[1210] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 1027: Mendelssohn, Cuarteto Op. 80[1211]

En las variaciones o el cuarteto citado, Mendelssoohn es Mendelssohn, porque le gesto beethoveniano es tomado no como simple recurso figurativo, sonoro o recordatorio. Está elaborado sobre propios preceptos que explotarán continuadores con pasmosa conciencia. La Toccata en Re menor Op.11 de Prokofiev o el Allegro Bárbaro de Bartok pueden ser ejemplos extremos de la misma

[1211] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 1028: Bartok, *Allegro Bárbaro* (1911)[1212]

Citando nuevamente a Jost:

> "Ni siquiera el despliegue de virtuosismo de la *coda* se alejan en su concepción compositiva más rigurosa. Es más, el gesto que subyace en ella recuerda una improvisación. Como en un caleidoscopio, se van formando sutiles variaciones mediante acordes *staccato* repetidos incesantemente. El *presto* final presenta una vez más la figura madre en la melodía con todo el paso descendente ahora armonizado en una progresión que va de la tónica al segundo grado con séptima en su tercera inversión". [1213]

Éste es uno de los momentos más implacablemente poderosos de la obra. Mendelssohn en ese sector cuando armoniza la célula madre de esa forma y la repite incansablemente, transforma los acordes prácticamente en bicordios en el centro del teclado de una forma absolutamente poco común en la época.
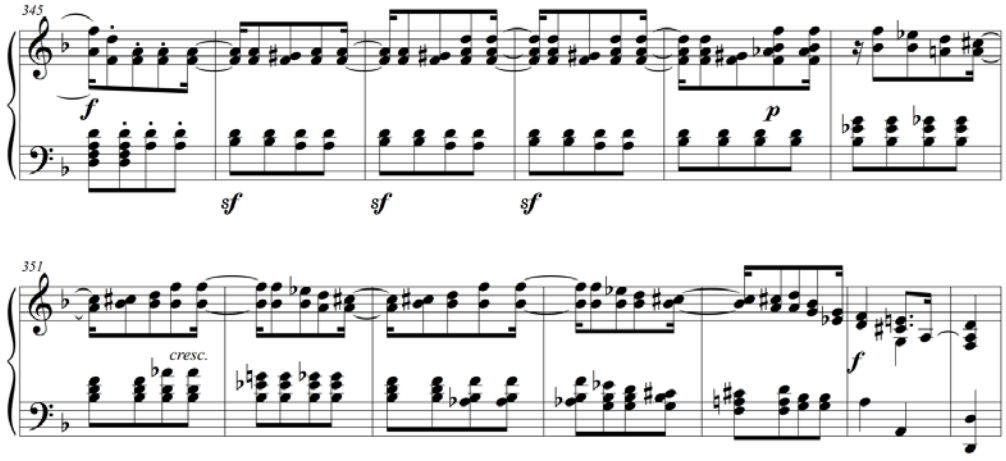
Jost añade:

> "El tritono que subyace sale a la luz en a figura que presenta Mendelssohn de La – Sol sostenido – Re – Sol sostenido de este sector. La tonalidad fluctuante del complejo temático se ve complementada ahora mediante un dramático juego entre el mayor y el menor que culmina en un acorde de séptima disminuida que recorre todo el teclado y en *fortissimo*". [1214]

Jost se refiere a que la resolución final, luego del acorde napolitano Mendelssohn resuelve las tensiones de la obra mediante un gran pedal de Re que recorre las tonalidades
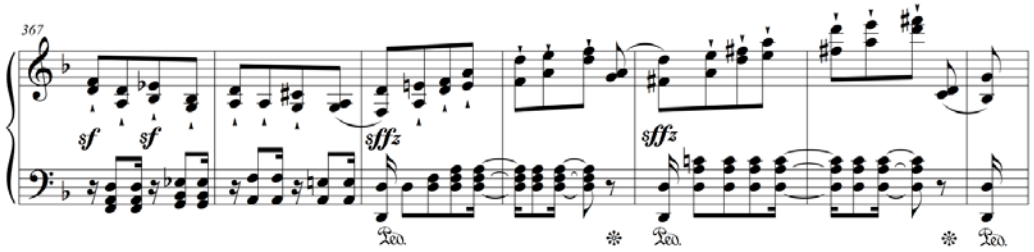
[1212] Transcripción en Finale del Autor.
[1213] JOST, Christa. *In Mutual Reflection: Historical, Biographical an Structural Aspects of the Variations Serieuses*. En *Mendelssohn Studies.* Larry Todd (ed.). New York: Cambridge University Press, 1992, pág. 63. La traducción pertenece al Autor.
[1214] Op. cit. pág. 63.

de Re mayor y menor completamente mezcladas y las hermana en el gran acorde disminuido en una serie de ascensos y descensos que semejan oleajes lisztianos por el teclado, además de poseer una violencia inusitada que no se encuentra en casi ninguna otra obra de Mendelssohn.



Ejemplo 1029: Mendelssohn, Variaciones Serias, N° 16, 17 y Finale[1215]
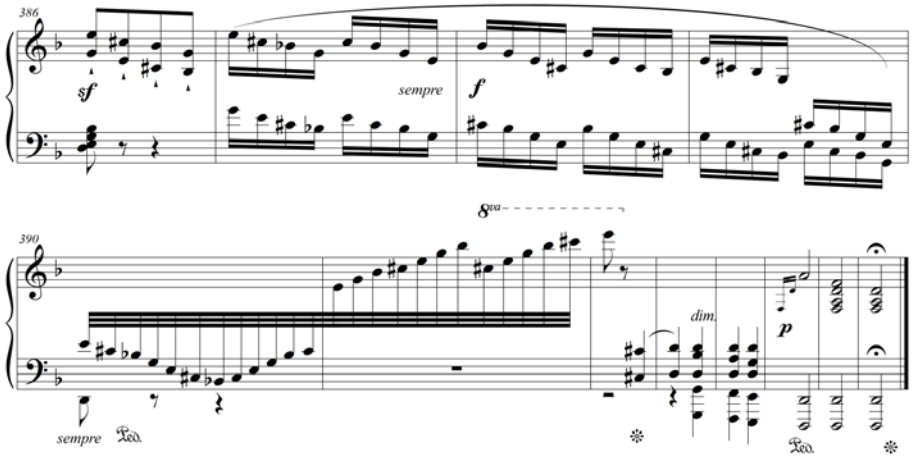
Para cerrar, la resolución de la sensible está armonizada plagalmente y alcanza, mediante la repetición de la nota Re, una resolución suave, es decir, evitando el quinto grado en todos sus aspectos.



Ejemplo 1030: Mendelssohn, Variaciones Serias, N° 16, 17 y Finale[1216]

El bajo Sol – Fa – Mi- Re y la subida al La, descenso al Fa y después al Re sobre tres campanadas del Re más grave hacen desaparecer en la penumbra a esta visión amenazadora del final en los suaves acordes *piano*.

[1215] Transcripción en Finale del Autor.
[1216] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 1031: Mendelssohn, Variaciones Serias, N° 16, 17 y Finale[1217]

Jost reflexiona de una manera muy aguda sobre este final:

> "Los rasgos distintivos del tema que Mendelssohn nos presenta desde el principio reaparecen agrandados en el presto final como si mirásemos bajo el microscopio. Incluso aquí, a pesar de la exuberancia propia de una improvisación, la música mantiene su altísimo rigor en la factura. Los recursos compositivos que vinculan a cada una de las variaciones con el tema demuestran sin duda que las Variaciones serias son precursoras de la música moderna". [1218]

7.3.2.- "*Variaciones Sentimentales" en Mi bemol mayor Op.82*

Mendelssohn trabajó en estas variaciones inmediatamente después que en las *Serias*. Aún así, mientras él componía estas variaciones en Mi bemol y las siguientes en Si bemol, seguía revisando las *Variaciones serias* en Re menor para su publicación y, como demostramos, los cambios eran bastante significativos. Mientras tanto, escribía a su amigo Kliegeman que estaba variando todo cuanto se le aparecía en su mente y a estas variaciones en Mi bemol las llamaba *Variaciones sentimentales*.

Un tema, cinco variaciones y una amplia *coda* de carácter íntimo, reflejan una obra que Mendelssohn no decidió publicar – al igual que el opus siguiente, el 83.

En vista de la extraordinaria calidad de artesanía, la belleza y la lozanía que muestran estos dos grupos de variaciones resulta muy difícil comprender la decisión de Mendelssohn.

[1217] Transcripción en Finale del Autor.

[1218] JOST, Christa. *In Mutual Reflection: Historical, Biographical an Structural Aspects of the Variations Serieuses*. En *Mendelssohn Studies.* Larry Todd (ed.). New York: Cambridge University Press, 1992, pág. 63. La traducción pertenece al Autor.
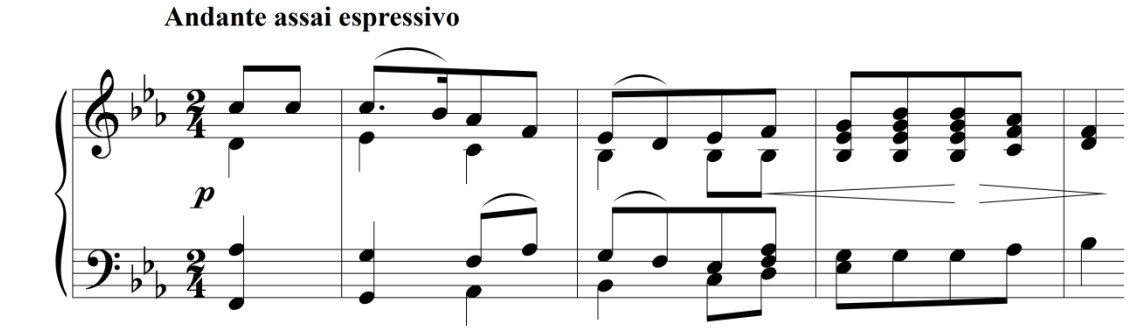
Méretrier sugiere que la búsqueda de aspectos armónicos insólitos y personales en estas obras, más que aspectos puramente técnicos contrapuntísticos y las dimensiones más acotadas las mantuvieron como obras íntimas, de él, incluso, del Op. 84 hay un arreglo a cuatro manos, conocido como Op. 83a que compuso a petición de su hermana Fanny, lo cual demuestra que en la familia había un alto aprecio por estos grupos de variaciones.

Sin querer poner en tela de juicio la evidente diferencia entre las *Variaciones serias* y su proyección y estos dos grupos de variaciones más modestos, es cierto que estos dos temas variados – en M i bemol y Si bemol – están muy por encima de cualquier otro grupo de variaciones contemporáneo hasta que lleguemos a Brahms. En una palabra, parecerían ocupar en la obra de Mendelssohn un lugar de madurez análogo a las dos series de variaciones Op. 21 de Brahms, siempre opacadas por las Variaciones Haendel o Paganini.

Naturalmente que al pianista le es difícil hacer justicia a estas dos series, en vista de una obra de la magnitud, importancia y virtuosismo de las *Variaciones serias*. Aún así, las dos series exhalan una belleza innegable y se colocan dentro de las obras más importantes de Mendelsshon, configurando un núcleo totalmente coherente con el extraordinario logro de las *Variaciones serias*.

Tema

Primero analizaremos las Variaciones Op. 82, opus póstumo, que Mendelssohn escribió en julio de 1841 en Berlín, en el verano de ese año. El tema es una pieza ternaria, breve, *Andante, assai espressivo*. El hecho de que Mendelssohn las llamara las *Variaciones sentimentales* resulta revelador, ya que existe una marcada tendencia hacia una atmósfera íntrospectiva en la obra quese intensifíca sin dramatizarse, a diferencia del Op.54. Hablaríamos de una música que surge del propio corazón del compositor. De hecho, la estructura inicial de la primera sección son dos frases absolutamente simétricas cuyo primer miembro tiene una semicadencia en el quinto y, después del segundo miembro de frase, alcanza el primer grado. La rítmica que Mendelssohn utiliza parecería similar a la de las *Variaciones serias* pero la articulación de la melodía superior la acerca mucho más a un canto popular, a la manera de algunas Romanzas sin palabras, como la Op. 38 N° 4
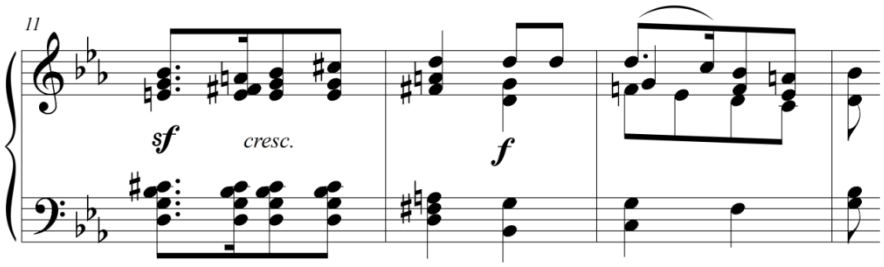


Ejemplo 1032: Mendelssohn, Variaciones Sentimentales, Tema[1219]

Cuando en las *Variaciones serias* hablábamos de célula madre, acá podríamos hablar de un acorde madre: el acorde que inicia la obra, sobre la nota Do, una nota totalmente ajena al acorde de Mi bemol mayor. Con el Do repetido tres veces y luego el descenso a Re en el segundo compás, la armonía que domina es una armonía de dominante con novena que Mendelssohn demuestra expandida desde el inicio de la obra; en realidad, toda la frase está dominada por la expansión de la sonoridad de dominante, que no se resuelve hasta el final de la segunda frase, concluyendo en Mi bemol mayor la primera sección.

El andamiento de corcheas solamente tiene un elemento de corchea con puntillo y semicorchea. La homogeneidad del discurso acrecienta el carácter popular, desmentido aún así por la sofisticación de la armonía que, sin ser cromática, al mantener tan presente la sonoridad de dominante con novena y grados subdominantes bordando a esta dominante la hacen parecer suspendida en el aire y encontrado su resolución recién en la caída, III – II – I del compás 7 al 8.
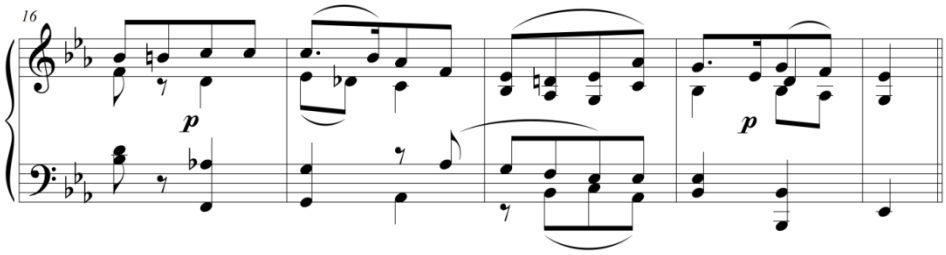
La segunda sección se inicia con el bajo Mi bemol (que apareció por primera vez como estructura en ese mismo compás. El Mi bemol desciende a Re donde se inicia un sector en Sol menor, también muy cercano al mundo del *Lied* coral mendelssohniano y este Sol menor está tratado nuevamente sobre armonía de dominante, en un ascenso de Sol a Re que también comienzan en un acorde de séptima de segundo grado y alcanza el quinto grado – Re mayor – en el compás 12.

[1219] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 1033: Mendelssohn, Variaciones Sentimentales, Tema[1220]

Desde allí, Sol menor se presenta como un paso hacia la llegada de la cadencia en Si bemol mayor que lleva cromáticamente otra vez al acorde con novena para reiniciar la cita de la primera frase de la obra exactamente como se planteó en la segunda aparición, es decir, cadenciando sobre Mi bemol mayor.



Ejemplo 1034: Mendelssohn, Variaciones Sentimentales, Tema[1221]

La exquisita factura de la línea de bajo del tema llama la atención. Generalmente se maneja por movimientos contrarios a las voces superiores permanente y un estudio atento una dicotomía entre elementos netamente populares – por ejemplo en el compás 3 al 4 – y elementos altamente sofisticados de la paleta armónica mendelssohniana – por ejemplo en los ataques de cada frase que resulten si bien rítmicamente uniformes, armónicamente están a las tónicas o a las dominantes, manejándose con subdominantes o acordes con novena. Esto le da un perfume particular a este tema que se ve realzado viendo la dinámica que Mendelssohn plantea, de *crescendo* hacia el acorde de Re mayor y Sol menor en primera inversión, en el compás 12; es decir, la máxima dinámica en los acordes más débiles correspondientes a la tríada de Mi bemol, o sea, la mediante y la submediante.

[1220] Transcripción en Finale del Autor.
[1221] Transcripción en Finale del Autor.

Otras gratas sorpresas son los intercambios que se presentan entre bajo y melodía, como ocurre en l compás 14 y 15, donde aparece la melodía basada en el descenso inicial de la voz superior y aparece en clara aumentación en el descenso de la voz de tenor para la llegada a Si bemol. Luego el bajo sigue descendiendo de Si bemol a La bemol pero aparece el Fa debajo del mismo, lo cual no impide entender perfectamente que nos hallamos ante otra situación canónica de la idea de descenso de inicio que se presenta por movimiento contrario al bajo del comienzo de la obra.
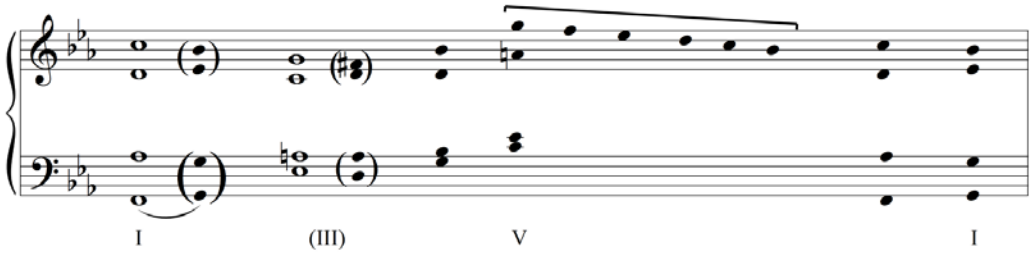


Gráfico 138: Intercambios entre bajo y melodía

Todas estas sutilezas nos hablan de la falsa simplicidad del discurso mendelssohniano y este tema es uno de los ejemplos más elocuentes del mismo.

En cuanto a los elementos que utilizará para las variaciones, pensamos que Mendelssohn en esta obra fue desgranando de a uno elementos particulares: por ejemplo, el acorde de novena que es fundamental y la rítmica de corchea con puntillo – semicorchea y nota repetida, son elementos a trabajar, lo mismo que la presencia obsesiva del acorde de mediante y, por otra parte, el semitono ascendente y descendente que se presenta acompañando al sexto grado melódico en su descenso al séptimo grado que se presenta apoyado por la tónica en el registro central.

Variación 1

La Variación 1 no plantea cambios tonales en cuanto al *Andante* pero sí demuestra que se trata de un *Andante* por lo menos ceremonioso en su tempo adecuado para remarcar la labor de Mendelssohn al expandir el acorde de novena inicial como un arpegio de corcheas que alcanza en su tercer nota (La bemol), la figuración de corchea con puntillo - fusa, y la apoyatura característica del final de la frase.

Esta figura motívica resulta de la disminución de la rítmica presenta en el tema;
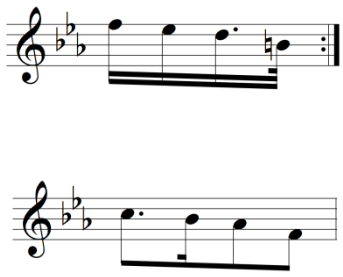


Gráfico 139: Disminución rítmica del tema

Tambien la rítmica e inerválica aparecen como movimiento contrario de celulas tomadas d el tema:
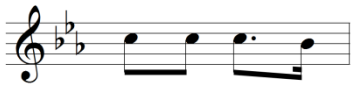


Gráfico 140: Rítmica del tema
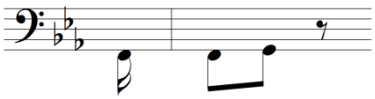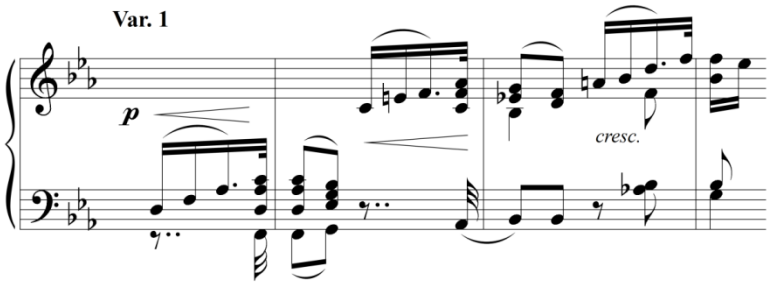


Gráfico 141: Bajo de la Variación 1
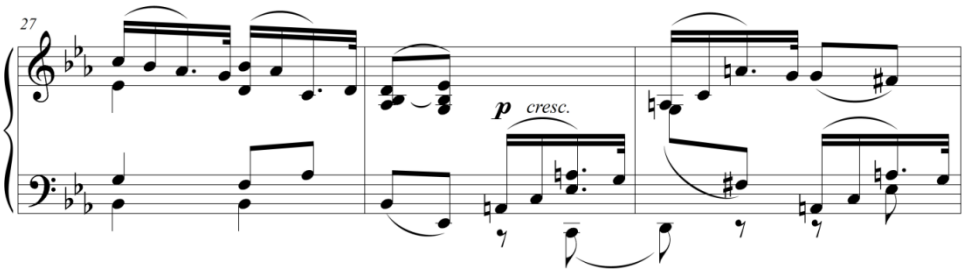
La variación aparece como una variación tanto rítmica como ornamental, donde el ritmo punteado es acompañado por interjecciones de la mano izquierda que refuerzan esta idea, mientras la figura arpegiada es llevada generalmente por la derecha de una manera casi parlante



Ejemplo 1035: Mendelssohn, Variaciones Sentimentales, Variación 1[1222]

[1222] Transcripción en Finale del Autor.

La sección B es la más interesante. Mendelssohn, sobre la dominante de Sol menor, trabaja la figura inicial que planteó en esta variación (las dos semicorcheas – semicorchea con puntillo – fusa en una figura canónica a dos voces acompañada por un bajo insistente sobre la dominante de Re, mientras que el canon se desarrolla balanceándose en las armonías de subdominante y dominante pero apoyado en bajos que destacan la misma apoyatura en movimiento contrario con una rítmica más lenta (en corchea y negra). En una serie de estrechos schumannianos en *crescendo* se alcanza bien claramente la dominante acórdica de Sol menor y luego se inicia un sector acelerativo armónico que complejiza la armonía que teníamos para alcanzar Si bemol mayor y llega a él en una progresión melódica sencilla pero acompañada de movimiento ascendente de cuarta especie en la mano izquierda y cromatismos descendentes en la mano derecha que van tensando el discurso de una forma muy cercana a lo que Schumann hace en las *Variaciones sobre un tema de Clara Wieck* del Op. 14, (el 2° movimiento del "Concierto sin Orquesta", Sonata op.14).
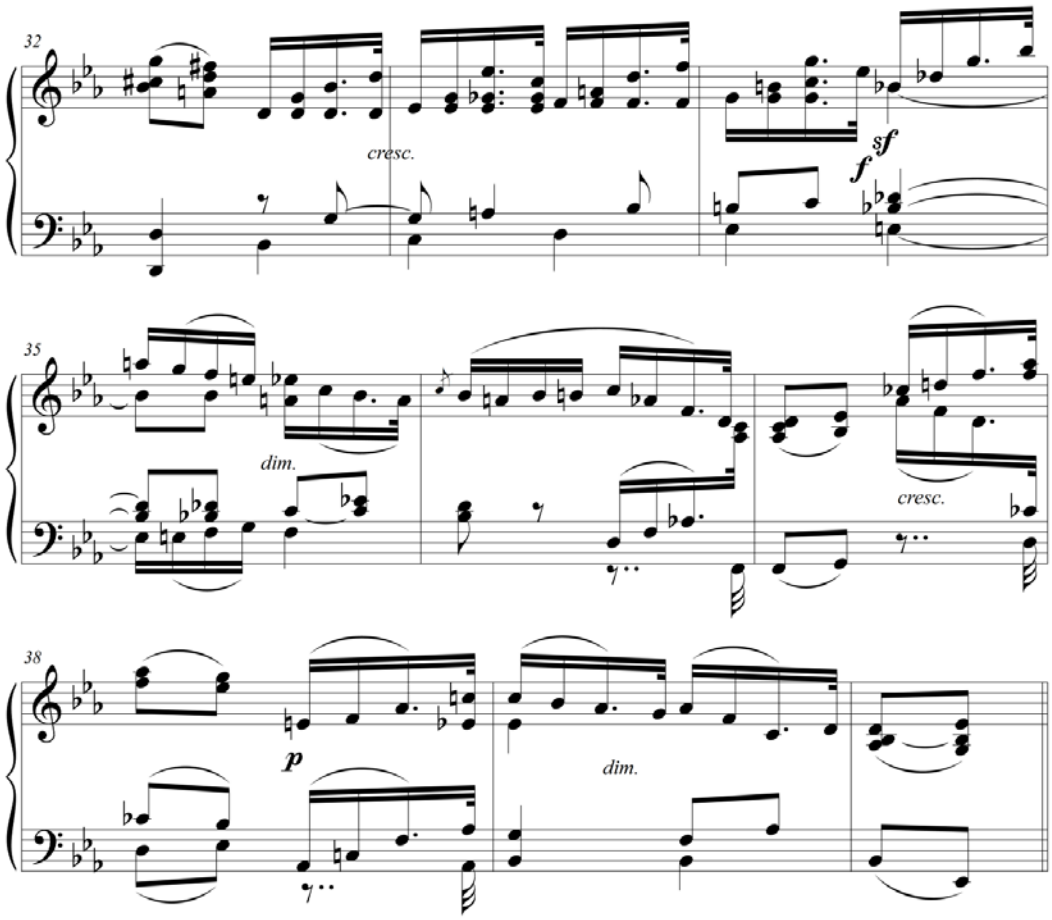


Ejemplo 1036: Mendelssohn, Variaciones Sentimentales, Variación 1[1223]

Todo el desarrollo canónico que Mendelssohn trabajó en esta sección y que luego aparece como estrechado, florece en una reexposición donde la melodía inicial de esta variación es utilizada en movimiento directo y contrario al mismo tiempo, de una manera de nuevo schumanniana, que nos recuerda algunos aspectos de la *Davidsbündlertänze* sobre la manera de trabajar una figura casi de una forma de arabesco, donde Mendelssohn abandona su habitual trabajo imitativo para superponer esta figura, utilizando la posibilidad

[1223] Transcripción en Finale del Autor.

que le da el acorde de novena de dominante, en movimiento directo y contrario, para alcanzar la posición de tónica que cierra la variación de una forma discreta.



Ejemplo 1037: Mendelssohn, Variaciones Sentimentales, Variación 1[1224]

Variación 2

La Variación 2 plantea una absoluta distancia del tema y de la primera variación. Como textura plantea la famosa cinta acuática mendelssohniana: unos tresillos que van recorriendo las notas fundamentales de los bajos que él plantea y de las armonías que quieren representar en la mano izquierda, mientras la derecha trabaja a manera de coral.

En dicho coral el tema se presenta en la voz interna enmascarado por armonías de séptima:

[1224] Transcripción en Finale del Autor.

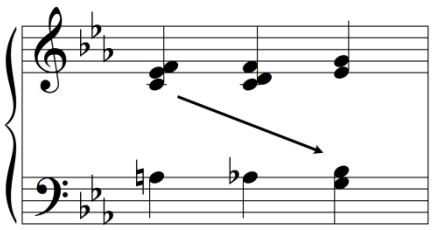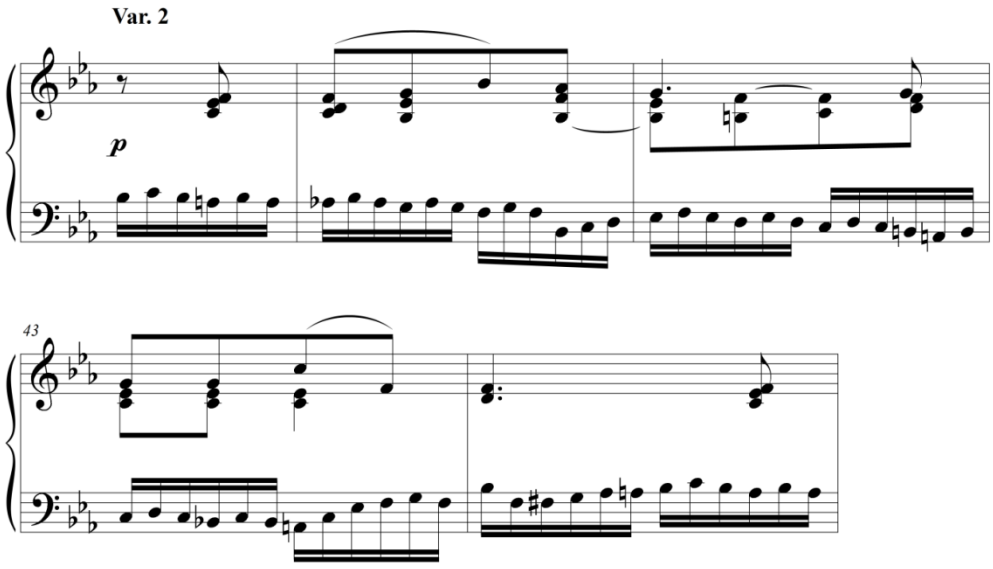


Gráfico 142: Modificación del tema

Lo sorprendente es que, si bien Mendelssohn parte de la dominante y la expande hasta el cuarto compás en cuanto a términos organizativos de forma idéntica a la del tema, melódicamente actúa en forma inversa.



Ejemplo 1038: Mendelssohn, Variaciones Sentimentales, Variación 2[1225]

Los dos compases finales de esta tirada de cuatro compases presentan la nota repetida y el acorde de novena, incluso la llegada a la nota Do (que era la nota de inicio) y el punto de partida de la Variación 2 era el punto de llegada del tema, en la armonía de quinto grado, o sea, la nota Fa. Curiosamente, Mendelssohn parecería trabajar en forma especular respecto al tema, lo cual da una presencia del mismo discurso pero escuchado de una forma diferida. Lo mínimo que uno puede pensar es el grado de sutileza contrapuntística a la cual

[1225] Transcripción en Finale del Autor.

Mendelssohn podía llegar y además dotar – gracias a la escritura dialogada en la misma mano derecha con un cromatismo que aparece en un sector donde nunca había aparecido, en el compás 2 – de un perfume de un Romanticismo anhelante que quita todo el aspecto académico que la descripción que estamos dando puede dar.

La conducción básica de movimientos contrarios acerca nuevamente a las obras que Chopin planteaba para esa época:

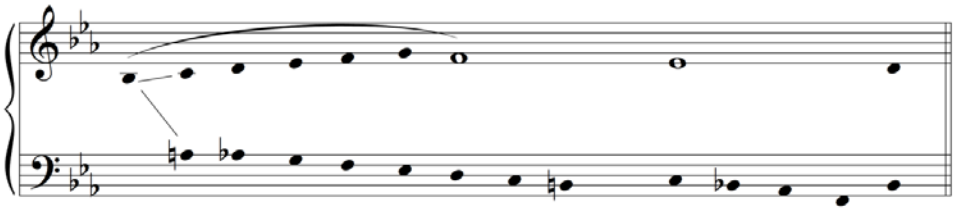


Gráfico 143: Conducción por movimiento contrario

Comparemos con lo que sucede en la Balada en La bemol mayor op.47 de Chopin:

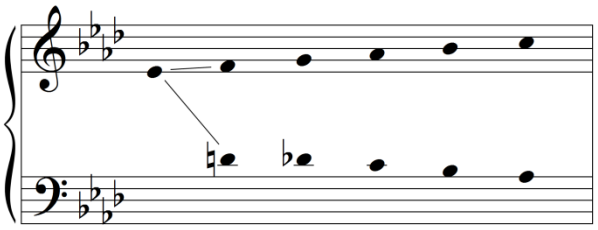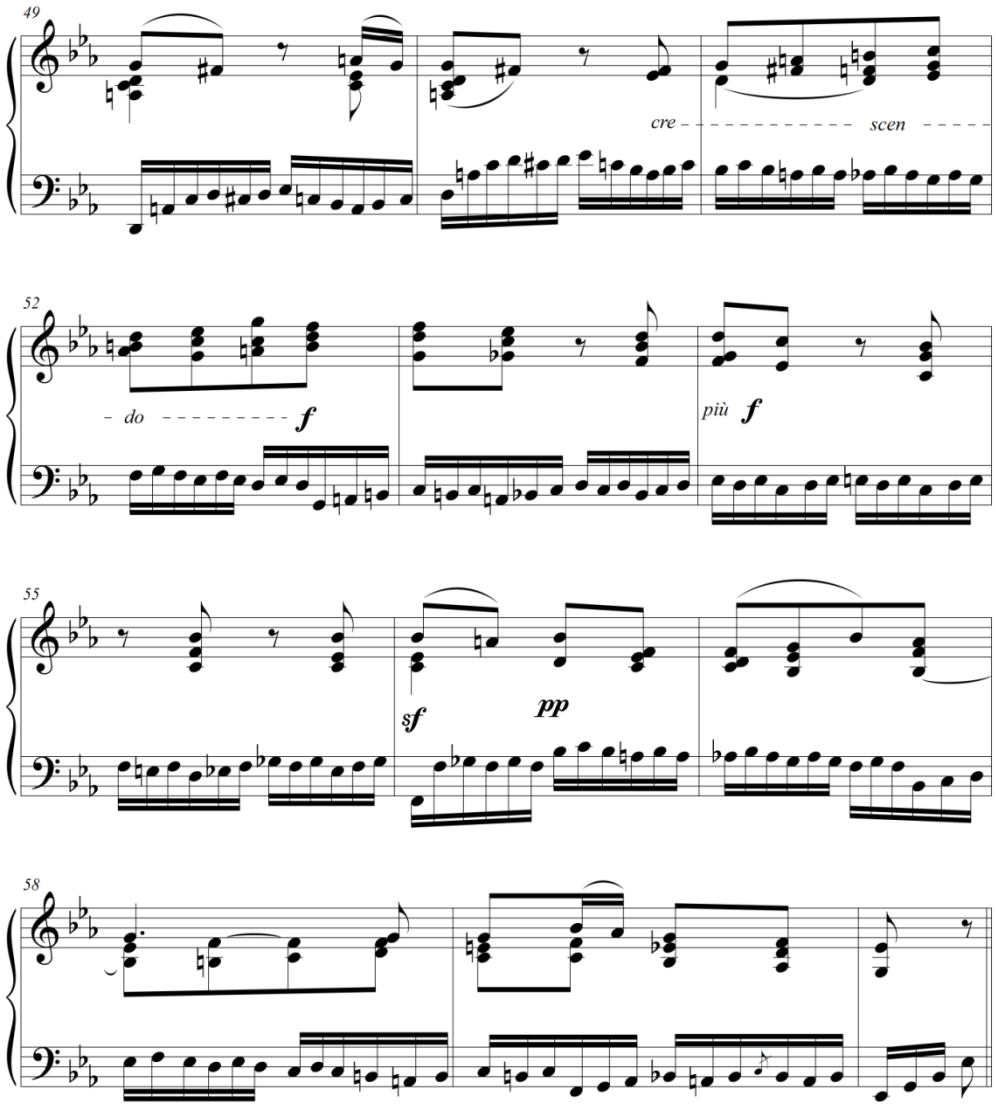


Gráfico 144: Conducción por movimiento contrario

Lo mismo ocurre en la sección B, donde Mendelssohn parte de la misma prerrogativa – el trabajo cromático desde la dominante – para alcanzar sí, en un descenso sostenido, la zona de la tónica, que inmediatamente se transforma en el sexto grado para conducirnos a la dominante de Sol menor. Allí Mendelssohn extrae motívicamente una idea de la sección análoga del tema y la transforma en una nueva melodía entrecortada de carácter insistente, siempre sobre la dominante de Sol menor.



Ejemplo 1039: Mendelssohn, Variaciones Sentimentales, Variación 2[1226]

La figura acuática parecería casi tomada de la Obertura *La bella Melusina* en su camino desde el registro grave al medio en la mano izquierda. Mendelssohn alcanza así, con una gran continuidad fraseológica, el sexto grado (Do menor) como segundo de Si bemol que aparece, ahora sí, directamente unido al comienzo de la variación, ya que había sido también la armonía que Mendelssohn había utilizado. El momento de llegada a Do menor, que en el tema era entrecortado y rítmicamente marcado, acá es absolutamente

[1226] Transcripción en Finale del Autor.
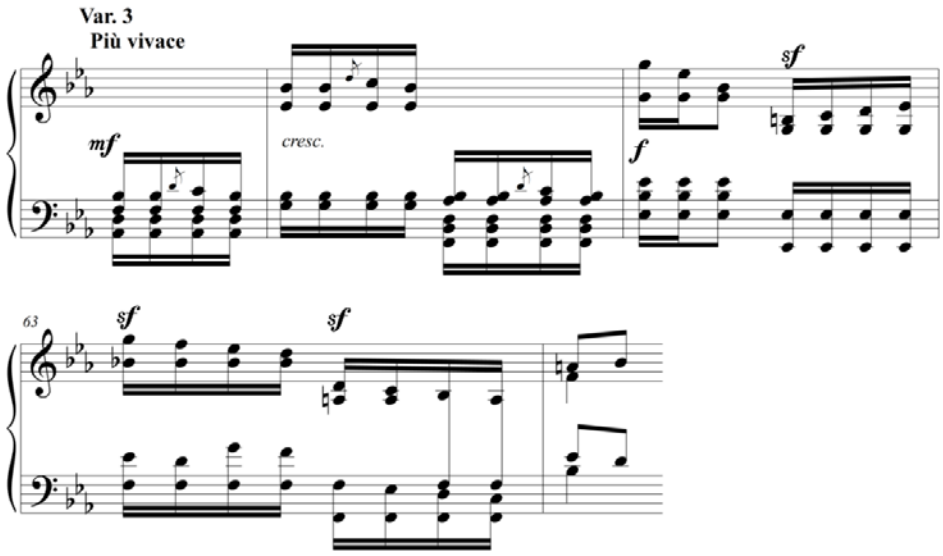
continuo, con corcheas que ascienden durante toda la escala de Do menor y se detienen en una cadencia rota sobre Do menor con un bajo que luego cromáticamente asciende hacia la dominante de Si; nuevamente, ésta pasa a la dominante de Mi bemol y se inicia la reexposición de la variación, de forma idéntica a la segunda frase de la variación, o se, con el bajo en tresillos que desciende hacia Mi bemol y la melodía que presenta un material motívico diferido en cuanto a que sólo respeta el final mientras que el inicio pertenece a una reelaboración del consecuente de la primera figura melódica del tema.

Al revisar la alta complejidad de esta variación nos sorprenden las simetrías que Mendelssohn encuentra entre figuras nuevas, inventadas, entre líneas de bajo móviles que recorren las armonías o las notas que plantean, y por otra parte la falta total de pedantería con la cual el gesto musical se desarrolla con una naturalidad sorprendente. Notemos, por ejemplo, cuando se produce una desaceleración de la rítmica (en los compases 13, 14 y 15) cómo Mendelssohn pide un ascenso de la dinámica, cuando desde Do menor, cromáticamente vamos descendiendo hacia la dominante de Fa y de ahí a la dominante de Si bemol, que llega en un *pianissimo* súbito y se mantiene hasta el final.

Podemos decir que esta variación plantea la idea de variedad que el primer acorde de novena de dominante indicaba en el tema, expandida a toda una pieza nuevamente cercana a Schumann en su tonalidad errante, en su camino lírico de frases breves, en su búsqueda de contrapuntos a veces no directamente reconocibles.
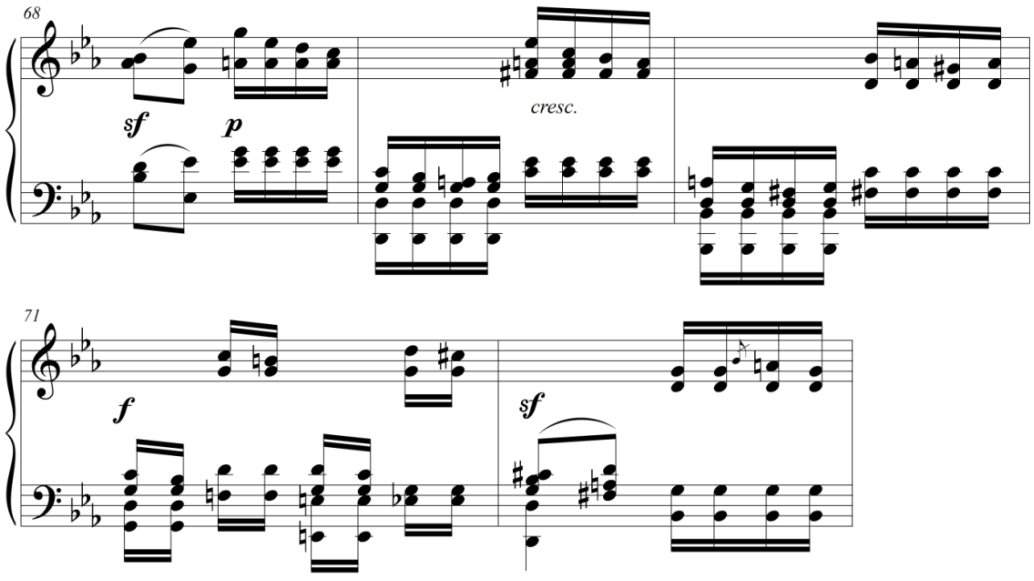
Variación 3

La Variación 3, *piú vivace*, parece ser una elaboración de la Variación 6 de las *Serias* en cuanto a intercambios de posiciones de teclado repartidas entre ambas manos, pero usando una figura de notas repetidas. Cabe destacar que en esta variación Mendelssohn es mucho más fiel al esquema armónico del tema aunque los bajos están, otra vez, puestos en orden inverso.



Ejemplo 1040: Mendelssohn, Variaciones Sentimentales, Variación 3[1227]
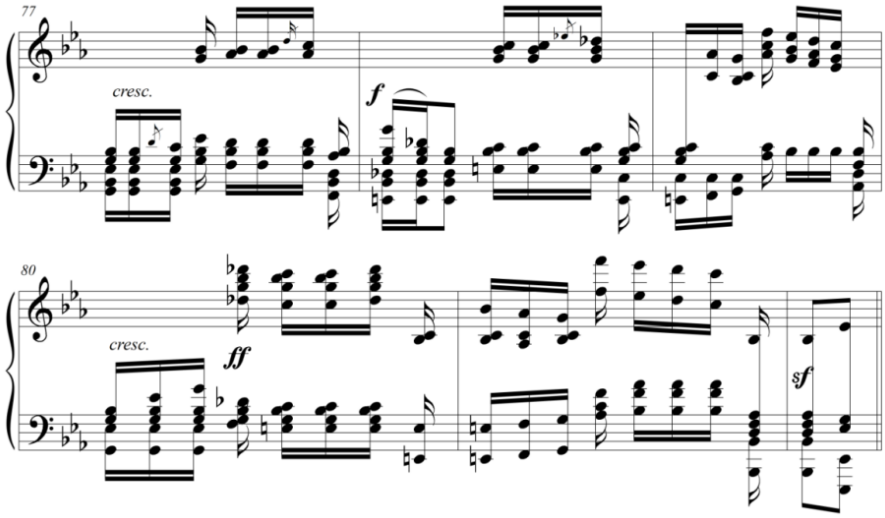
La expansión del acorde de dominante – que partía desde Fa hacia Si – ahora parte desde La bemol y alcanza el Mi bemol para después volver a Si bemol. Los acordes repetidos a manera de baterías de semicorcheas se intercalan, primero de a cuatro y luego de a dos.



Ejemplo 1041: Mendelssohn, Variaciones Sentimentales, Variación 3[1228]
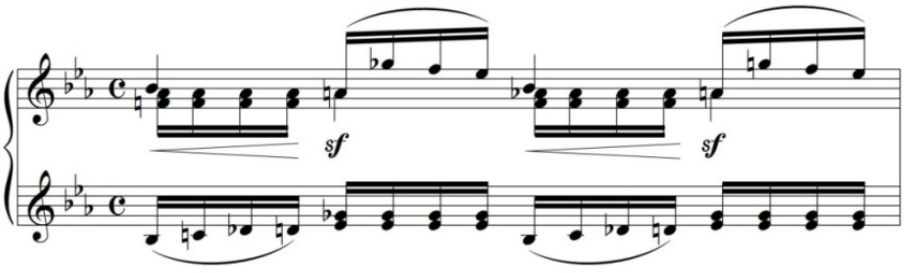
[1227] Transcripción en Finale del Autor.
[1228] Transcripción en Finale del Autor.

En ese sentido es notable que Mendelssohn acá va prefigurando el trabajo que va a hacer Saint-Saëns en las *Variaciones para dos pianos*, también en Mi bemol mayor Op. 35 sobre un tema de Beethoven, alcanzando un efecto de aceleración al final de la variación por el rápido salto entre registros:
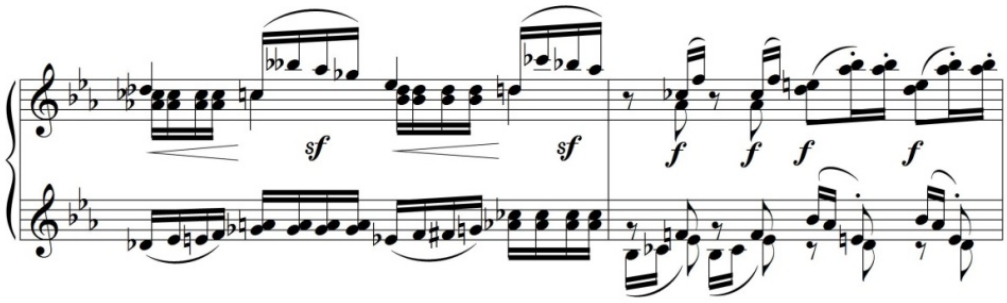


Ejemplo 1042: Mendelssohn, Variaciones Sentimentales, Variación 3[1229]

La ligereza de toque de acordes repetidos muy estilizada por Mendelssohn en su última etapa y fantasía textural en varios planos alternandos que presenta esta variación es un modelo claro de las piezas de lo compositores rusos de finales de siglo, particularmente por la tendencia a enfatizar la danza veloz a acordes repetidos rápidamente:
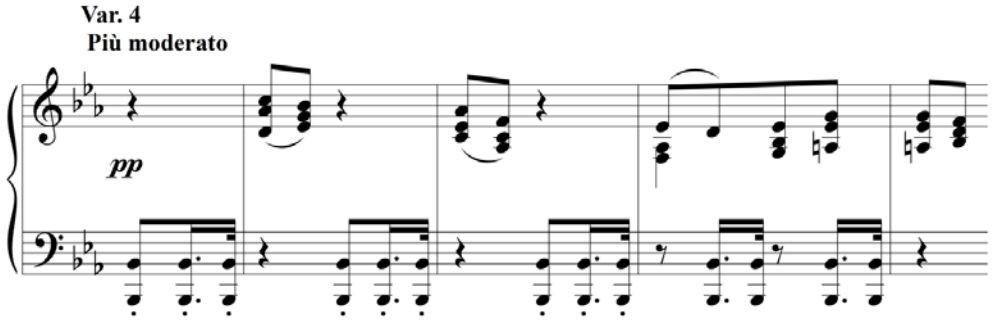


[1229] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 1043: Mussorgsky, *Cuadros de una exposición* (*Tulleries*)[1230]

Variación 4

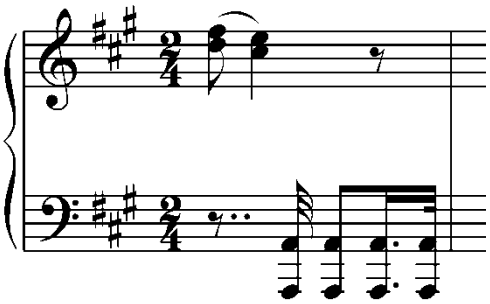
Sección misteriosa e inaferrable, *piú moderato*, es una variación por un lado simplificadora - en cuanto a que toma elementos básicos del tema – y por el otro lado, una variación atmosférica en cuanto a lo rítmico. El elemento de corchea con puntillo – semicorchea es elaborado a la manera de la Variación 1 (como semicorchea con puntillo – fusa) pero esta vez antepuesto a una figura de corchea, lo cual da una presencia de marcha fúnebre en la mano izquierda, en los bajos, sobre el pedal de Si bemol, omnipresente en toda la variación, exceptuando tres compases centrales.



Ejemplo 1044: Mendelssohn, Variaciones Sentimentales, Variación 4[1231]

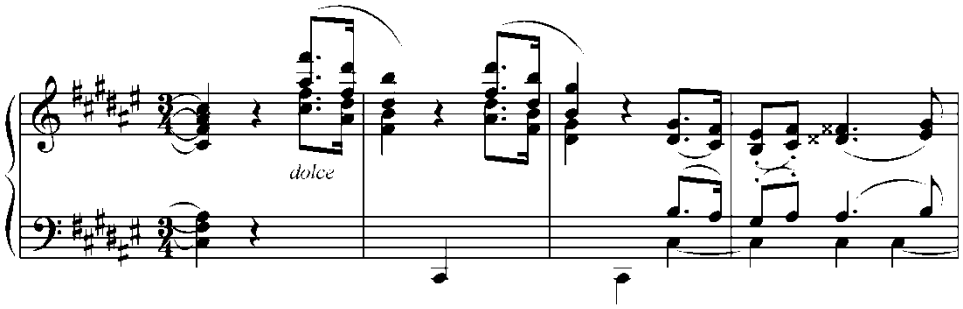
Esta textura de sugestión orquestal la reencotramos al año siguiente en el Adagio de la Sinfonía Escocesa, con la sugerente orquestación de tropmpetas y timbales *pp* para los puntillos y clrinetes en las terceras:

[1230] Transcripción en Finale del Autor.
[1231] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 1045: Mendelssohn, Sinfonía Escocesa Op. 56[1232]

En esta variación nos encontramos ante una de las ideas más hermosas de Mendelssohn para el piano, probablemente también de inspiración schumanniana, pero de elaboración propia, a manera estereofónica, como solía trabajar Mendelssohn en la orquesta. Por gesto y color se acerca a Liszt en la relaciones espaciales del teclado en sonoridad delicada y las sonoridades de acordes con novena mayor



Ejemplo 1046: Liszt, *Bendición de Dios en la soledad* [1233]

La mano izquierda parece ser los timbales en la lejanía mientras que las maderas trabajan las notas básicas de la melodía del tema separadas por silencios de negra, donde se oye la marcha fúnebre de la mano izquierda. Realmente parece como si una superficie dulce se posara sobre un clima amenazador; ésta es la sensación que la variación da. También notable es el uso de la dinámica, con *crescendos* y *diminuendos* a veces indicados para una mano o para la otra, dando la sensación de entes independientes.

[1232] Transcripción en Finale del Autor.
[1233] Transcripción en Finale del Autor.

Mendelssohn recorre las tonalidades propias de la variación, es decir, Mi bemol, Sol menor, pero minimiza la presencia de la dominante en la obra, que está omnipresente por el bajo de nota repetida.

Cada aparición nueva de la idea de grado conjunto es armonizada de una forma más audaz y más compleja. Primero tenemos la expansión del acorde de novena, que alcanza la dominante; luego, esa expansión se enriquece con presencia de tritono mientras se disgrega en un *pianissimo* en el segundo miembro de frase. La llegada a la tónica es velada, ya que la posición es de primera inversión en la mano derecha e inmediatamente continúa la figura de marcha fúnebre.
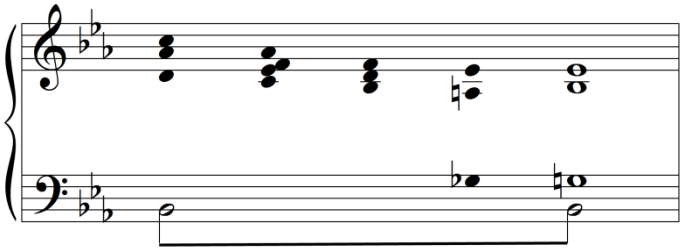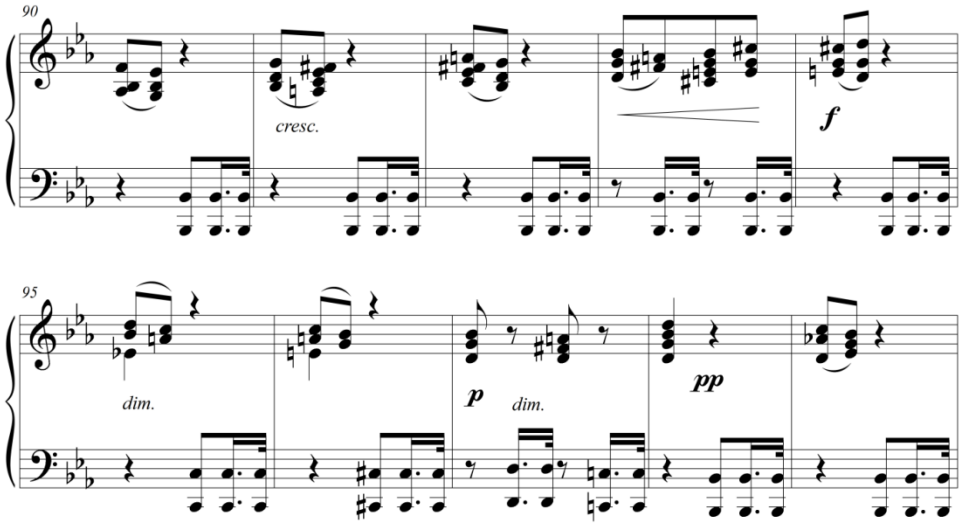


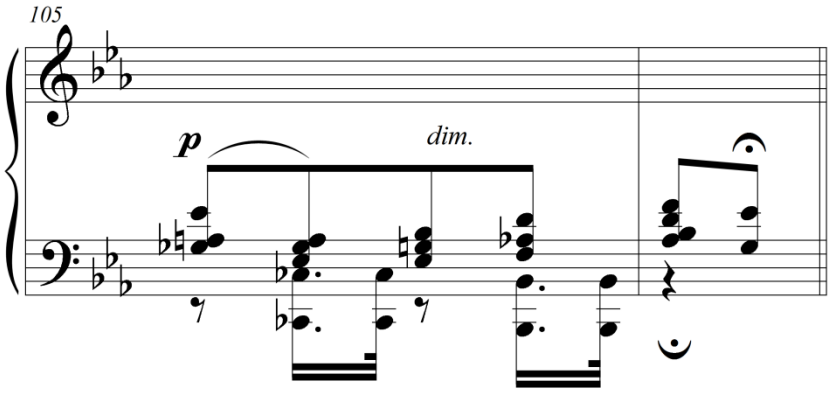
Gráfico 145: Marcha armónica

Desde ese Si bemol de bajo, sin modulación ninguna, Mendelssohn sobrepone el Sol menor, lo expande en las notas básicas del tema y esboza un contorno melódico propio de la primera frase de la sección B en el compás 12, donde está el *forte*. De ahí, Mendelssohn desciende directamente hacia la tónica de Sol de a pequeños pasos con silencio con un ascenso cromático de la voz interna y del bajo. La llegada a Mi bemol se da sin la previa semicadencia sobre el quinto; en su lugar Mendelsson suplanta por una mantención del acorde de Sol menor en *pianissimo* y la reexposición plantea elementos traídos a colación desde la Variación 1 (compás 18).



Ejemplo 1047: Mendelssohn, Variaciones Sentimentales, Variación 4[1234]

Esta última aparición de la idea primigenia de la variación también enriquece la figura de marcha fúnebre de la izquierda con una bordadura sobre la misma, expandiendo el Si bemol por Si becuadro – Do – Do bemol – Si bemol y la vuelta a las dos notas de la mano derecha que cierran en la apoyatura Fa-Mi y alcanzan la tónica ambiguamente en las notas Sol – Mi bemol, sin fundamental.
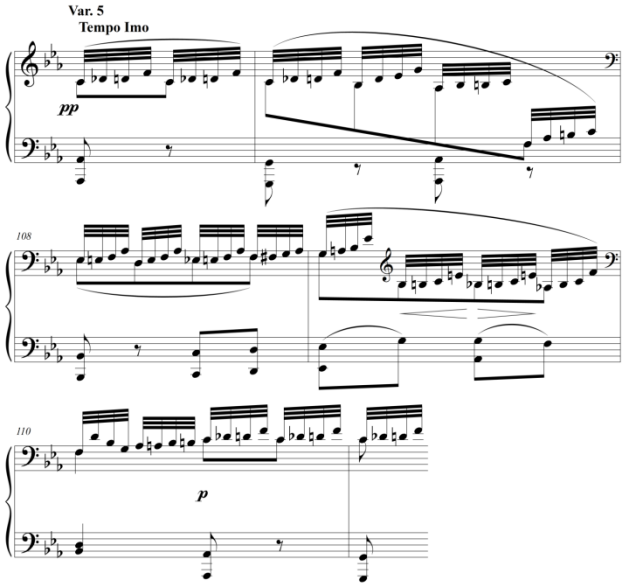


Ejemplo 1048: Mendelssohn, Variaciones Sentimentales, Variación 4[1235]

[1234] Transcripción en Finale del Autor.
[1235] Transcripción en Finale del Autor.

Variación 5
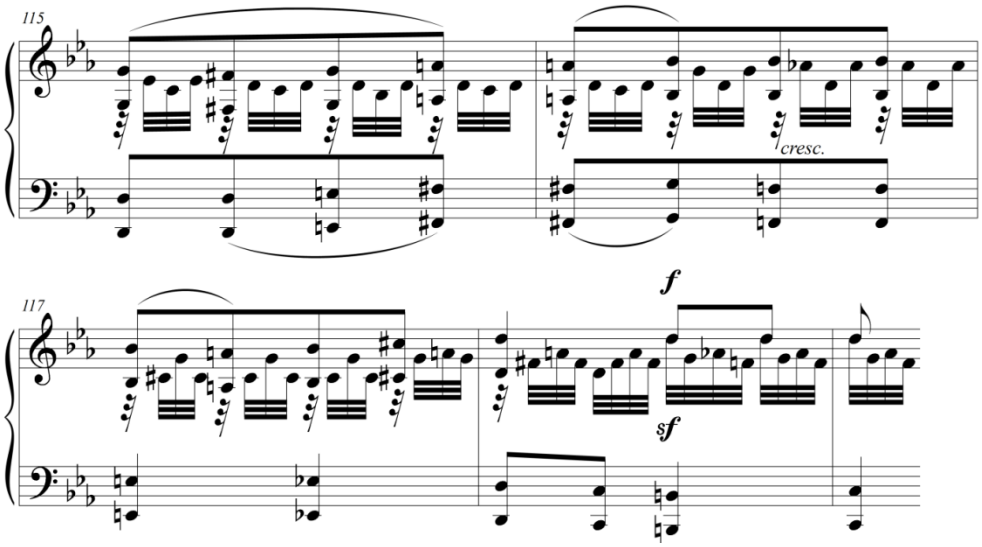
El calderón nos lleva a la Variación 5, marcada *tempo primo*. Lo que menos trabajó Mendelssohn durante las variaciones es lo que más expande aquí. Es una variación decorativa, donde el tema aparece en el centro y la figura de acompañamiento es prácticamente una figura de tres cromatismos y un salto de tercera. Obviamente, Mendelssohn los elabora a partir de los elementos fundamentales del tema, donde el cromatismo había aparecido poco y siempre asociado a las terceras. La figura acuática de la Variación 2 aparece aquí transformada en fusas y la mano izquierda elabora un bajo más acorde al tema; la estructura es muy similar. Lo maravilloso es que es una variación tímbrica y una doble variación: Mendelssohn primero la plantea con el tema en el centro y la figura de decoración como una suave brisa sobre la melodía, anticipándose a momentos como el reconocimiento de Dios por Elías en Baal, cuando Dios aparece en una alegre brisa: la misma figuración de fusas sobre notas largas. Aún así, aquí la audacia sonora es mucho más impresionante. De una forma casi impresionista, Mendelssohn trabaja en *pianissimo* figuras altamente disonantes que por pedal se mantienen todo el tiempo audibles, es decir, el tono y el semitono prácticamente al mismo tiempo, acercándose a búsquedas chopinianas.



Ejemplo 1049: Mendelssohn, Variaciones Sentimentales, Variación 5[1236]

[1236] Transcripción en Finale del Autor.

La sección B está trabajada de una forma expansiva. Aquí el compositor casi se retrotrae al estilo beethoveniano de melodías por octavas y arpegiación central. Luego ésta se va enriqueciendo por figuras cromáticas y un bajo netamente cantante, a manera de *duetto*, antes de volver al clima inicial.
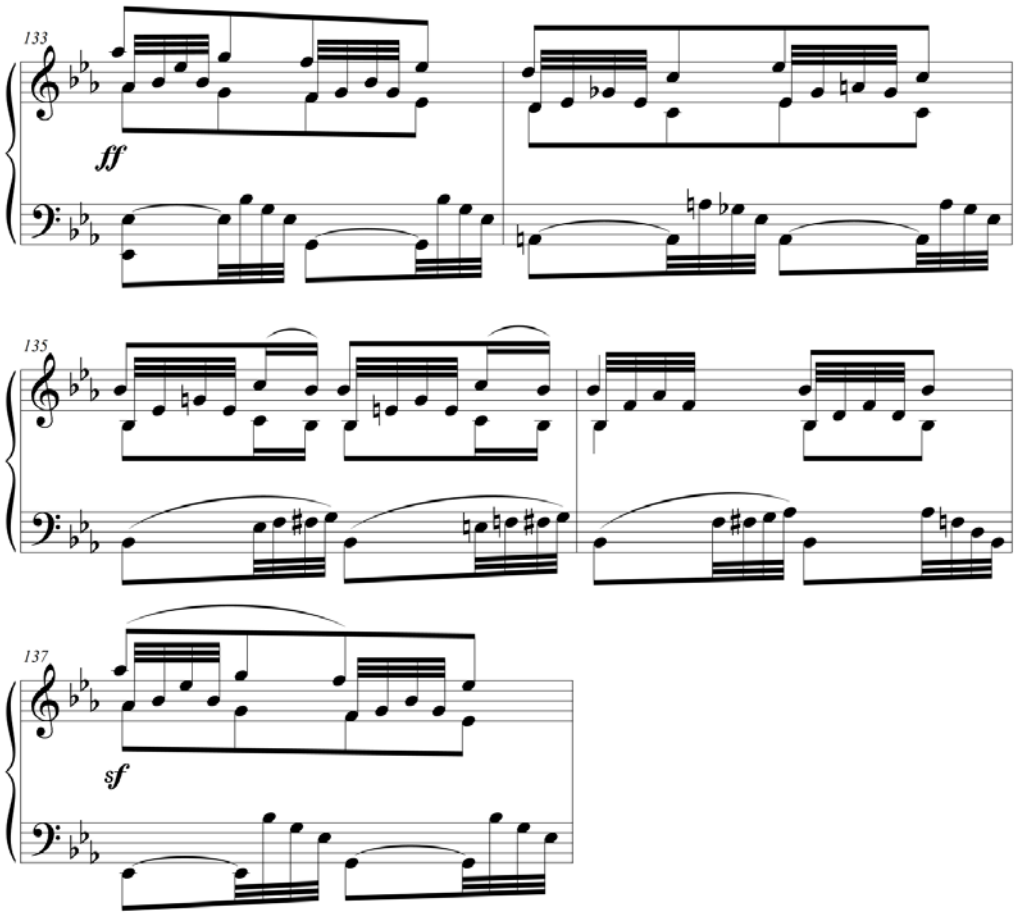


Ejemplo 1050: Mendelssohn, Variaciones Sentimentales, Variación 5[1237]

Éste conduce, de una forma muy similar al del *Duetto* Op. 38 N° 6, a una inmensa ampliación melódica, a un estiramiento de la tónica, de extraordinaria expresividad, ya cercano al mundo de los Intermezzi Op.117 tardíos de Brahms en cuanto a su intensidad y su diatonismo mezclados con los cromatismos internos, un gran complejo que prácticamente enriquece una línea melódica de gran pureza en una expansión sonora inusitada en la obra

.

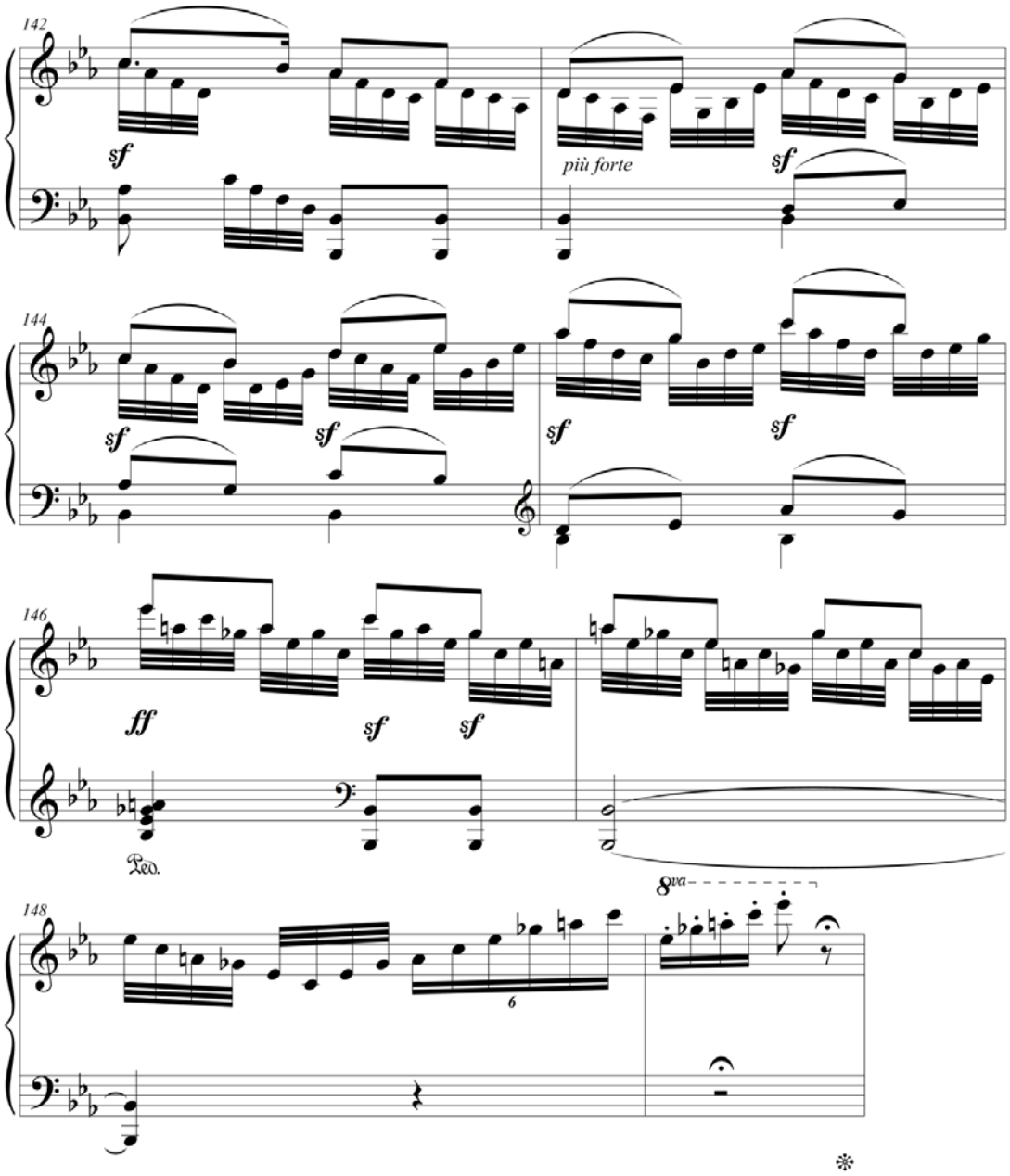
[1237] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 1051: Mendelssohn, Variaciones Sentimentales, Variación 5[1238]

Distendiendo la misma, Mendelssohn inicia un canon a partir del acorde de novena y golpes insistentes en los bajos de Si bemol – una reminiscencia de la marcha funebre de la Variación 4 – para alcanzar el dominio del discurso mediante estos campanazos de los bajos sobre acordes disminuidos que se disgregan en un calderón.

[1238] Transcripción en Finale del Autor.
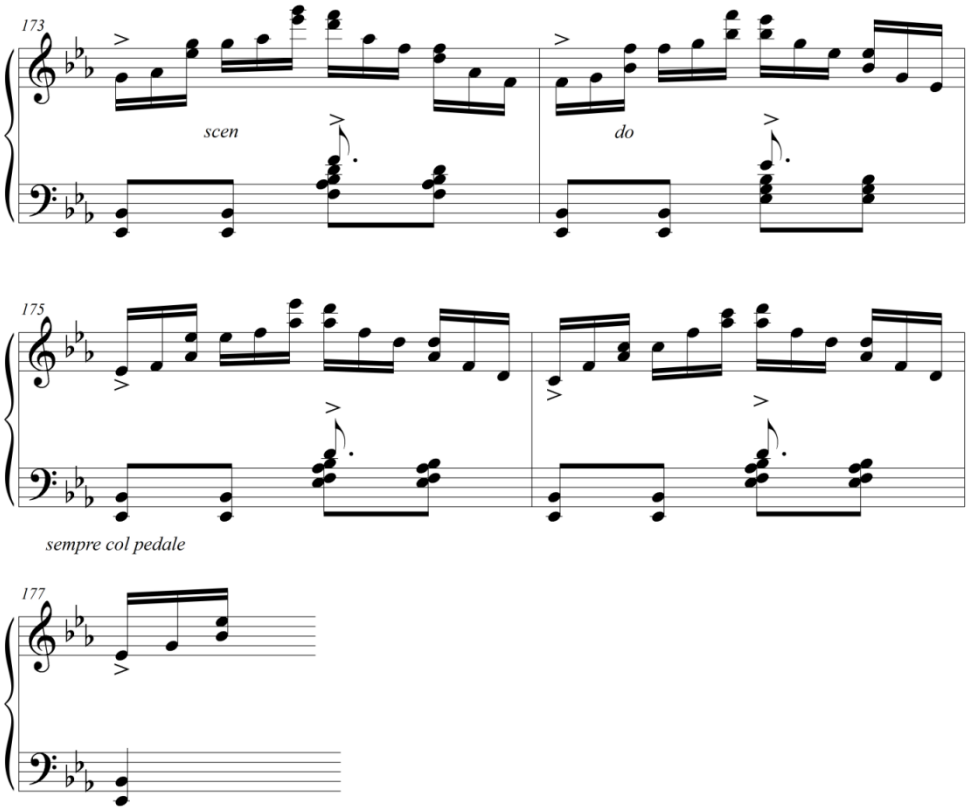


Ejemplo 1052: Mendelssohn, Variaciones Sentimentales, Variación 5[1239]

Allí comienza una reexposición rítmica de la primera parte del tema que presenta los elementos temáticos en movimiento contrario dos veces, la segunda reforzada por octavas, llegando a una cadencia rota de Do menor. En ese momento se inicia una mágica *coda*, única en toda la obra pianística del compositor. Mendelssohn. Utiliza ahora la repetición

[1239] Transcripción en Finale del Autor.
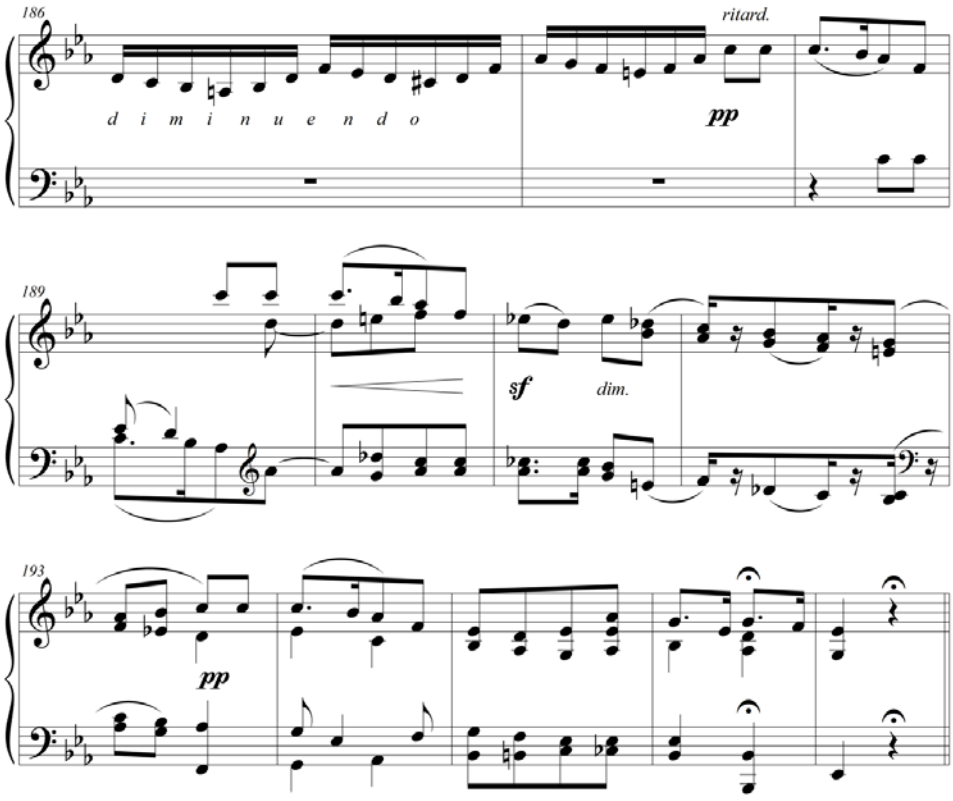
como elemento fundamental en la mano izquierda en dos registros marcando todo el acorde de dominante sobre tónica con una melodía enlazada en el efecto tres manos thalbergiano, pero utilizado de una forma poética con la presencia de notas repetidas, no solamente anticipando al Liszt de *Mazzapa* en el sector central sino al mismo Brahms de obras como la Sonata Op. 5.



Ejemplo 1053: Mendelssohn, Variaciones Sentimentales, Variación 5[1240]

La figura de nota repetida, que Mendelssohn había trabajado relativamente poco en las variaciones, aparece elaborada por repetición en diversas posiciones tonales que primero se expanden por los grados subdominantes hasta alcanzar la posición de tónica con armonías de séptima, donde el compositor enfatiza particularmente las disonancias de retardo que va generando por un contrapunto subyacente entre el bajo y la melodía que se genera en el centro, más los tresillos que, como una bóveda celeste, recorren toda la posición superior del teclado circularmente.

[1240] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 1054: Mendelssohn, Variaciones Sentimentales, Variación 5[1241]

En una especie de perspectiva de lejanía, acercamiento u alejamiento, toda esta *coda* se disgrega en una línea que recuerda al acompañamiento de la Variación 2, es decir, a los seisillos con cromatismo y grado conjunto y vuelven a alcanzar directamente el tema, ahora sí tratado canónicamente, que se va a cerrar después de cuatro exposiciones enriquecidas por dominantes secundarias constantes, lo cual crea lo que Jost llamaba "la característica tonalidad errante" que Mendelssohn plantea en estos temas con variaciones, justo en el momento previo a la aparición definitiva del último miembro de frase del tema expuesto en su total simplicidad y en esa modestia cierra una pieza única y bellísima en el repertorio del compositor.

[1241] Transcripción en Finale del Autor.

7.3.3.-*"Vartiations Gracieusses"en Si bemol mayor Op. 83*

Mendelssohn en la carta a Kliegemann a la que antes hacíamos referencia se refiere a estas variaciones como las "Variaciones graciosas". El tema posee para Meretrier este carácter, pero en la significancia poética: en efecto la delicada armonia y la prescencia de cadencias suspensivas dan una dulzura y elgancia particular a la mezcla de profundidad y poesía que confieren la utilizaciñon de registros enfrentados. La calificación de "graciosas" puede ser aún más apta para algunas variaciones, por ejemplo la 1, la 3 y el final, mientras que las variaciones 2, 4 y 5 nos aparecen como unos de los pensamientos que Mendelssohn escribió para el piano, aunque en comparación con la Op.82, estén enmarcados en una gracia alada llena de claroscuros.
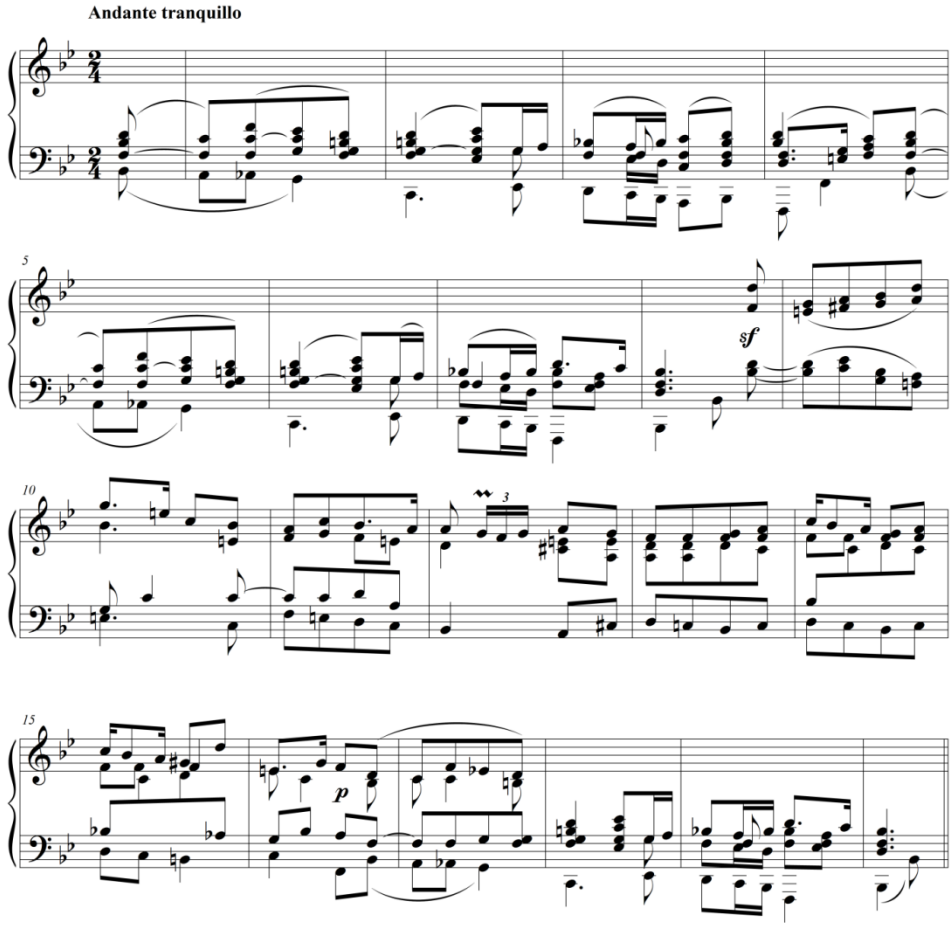
Así, la tercera serie de Variaciones cierra el ciclo con el "vuelo de Wult" al que aludía Schumann sobre un terreno florido. La belleza de esta obra la transformó en una de las piezas favoritas de su hermana Fanny, para la cual la arregló para piano a cuatro manos en 1844, añadiendo algunas variaciones mas.En esta versión la estrenaron los dos hermanos, en un concierto ante la prescencia de Franz Liszt en invierno de 1844 en los conciertos de domingo que realizaba Fanny Hensel.

Tema

El tema está constituido por una pieza ternaria en veinte compases: la primera sección son dos frases absolutamente simétricas tanto en lo rítmico como en lo melódico, y constituyen una prueba de la asimilación del estilo schumanniano en la obra tardía de Mendelssohn. Si bien la melodía presenta los característicos contornos mendelssohnianos de salto y grado conjunto para hacerla particularmente memorable, donde se destaca el salto de cuarta y los grados conjuntos de bordadura, trabajados tanto en forma ascendente en semicorcheas y que cuando lo hace en corcheas es de giro ascendente y luego descendente, la armonización a la cual somete el compositor a esa melodía y la cuadratura que presentan las frases se acercan mucho al estilo que Schumann trabajaba en sus piezas íntimas. Además, la tonalidad de Si bemol está muy presente en las piezas para piano de Schumann; de hecho, Schulbring, el amigo de Mendelssohn, recuerda en sus memorias la captación del

compositor de la obra pianística de Schumann y expone que Mendelssohn le manifestó: "comprendo el sentido profundo de la música para piano de Schumann".

Los rasgos schumannianos a que nos referimos primero parten de la falsa métrica que presenta la fraseología; en realidad, todo el primer compás es anacrúsico del segundo y el tercero del cuarto, haciendo una relación muy ambigua de la rítmica, que por otra parte aparece en el estilo típico del *Volkslied* mendelssohniano, que usaba tan frecuentemente en su música coral de la época. Por otra parte, la anacrusa comienza en un grado armónico más estable que la llegada rítmicamente cadencial, donde Mendelssohn se detiene en el segundo grado o en el quinto, excepto en el compás 8 donde llega naturalmente al primero



Ejemplo 1055: Mendelssohn, Variaciones Graciosas, Tema[1242]

[1242] Transcripción en Finale del Autor.

En el ejemplo de los dos primeros compases podemos notar cómo el descenso cromático de la mano izquierda contrasta con el ascenso de cuarta y descenso diatónico de la mano derecha, denotando una fina elaboración de la mutación de quinta melódica en el bajo (Sol – Do) por la cuarta melódica de la voz superior (Do – Fa), traspoladas temporalmente.

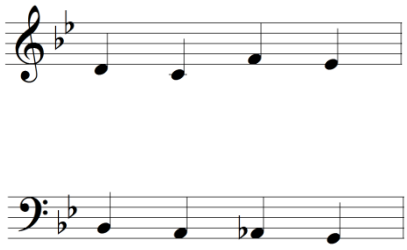


Gráfico 146: Elaboración de la mutación

Pero es notable como Mendelssohn inmediatamente hace uso de su típico rasgo de mezcla modal en las dos primeras corcheas del compás 1, tomando el quinto grado en primera inversión como Fa mayor y luego Fa menor. Obviamente que el cromatismo justifica todos estos colores armónicos, pero no cabe duda que la vaguedad tonal se hace presente, más aún cuando se la relaciona con la llegada al segundo grado en el compás 2

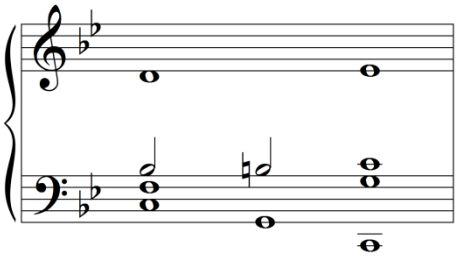


Gráfico 147: Colores armónicos

La aceleración rítmica que propone el consecuente, donde aparecen las semicorcheas plantea una detención del ritmo armónico, que se maneja sobre los grados básicamente de tónica y dominante, la cual es alcanzada en una semicadencia en el compás 4. Luego repite simétricamente los dos primeros compases y solamente la segunda fracción del tercero lleva melódicamente a cadenciar sobre la tónica a la manera de la Variación 14 de las

Variaciones serias, con la prese ncia del giro del *Ave Maria* de Schubert. Tanto Schubert como Schumann, creemos, tienen una influencia fundamental en el aspecto armónico que Mendelssohn maneja: enfatizar el segundo grado en el inicio de la pieza. Por ejemplo, ocurre en el Lied *Du bist eine Blume*, de Schumann, pieza del año anterior, en donde el camino tonal de la frase es idéntico al que plantea esta primera sección del tema de variación de Mendelssohn, lo mismo que en la Sonata Op. 30 de Schubert la *codetta* de la exposición, también en Si bemol mayor, plantea también el mismo juego con el segundo grado. La personalidad mendelssohniana hace de condensadora de esta información en una rítmica apropiada para un tema de variación, o sea, una rítmica pareja que semeje un coral.

Por otra parte, también está presente el pianismo schumanniano en cuanto al trabajo en el registro más grave del instrumento – baste decir que es uno de los ejemplos más extremos de Mendelssohn en cuanto a este tipo de trabajo.

La sección B – más extensa – va a trabajar en el registro medio como otro color tímbrico absolutamente diferenciado de la sección A. Desde el *sforzatto* del compás 8 en la tónica de Si bemol con la nota Re, la música va tomando la misma rítmica pero una interválica más ondulante, que paradójicamente recorre la tonalidad de Sol menor, pero simplemente enfatizándola como el segundo grado de Fa.
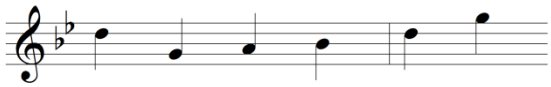


Gráfico 148: Melódica de la sección B

Éste aparece vagamente afirmado en el compás 11. Si comparamos el compás 9 y el 11 veremos que las notas iniciales (Sol y La respectivamente) son las que indican la presencia del camino Sol menor – Fa mayor, y ese mismo la se mantiene como n ota fundamental durante el compás 12, donde se lo afirma como dominante de Re menor, y actúa como pivote entre Re menor y Fa mayor en los compases 13, 14 y 15, donde Mendelssohn trabaja un singular balanceo con el cuarto grado de Fa, en un intercambio de voces que estiran la música para hacer más lejana la llegada a Fa mayor como primer grado en el compás 16. Este sector presenta dos elementos nuevos: el tresillo en el compás 12,

que indica un giro modal en lo melódico hacia La mayor como dominante de Re, y luego las síncopas desde el compás 14, de influjo schumanniano.

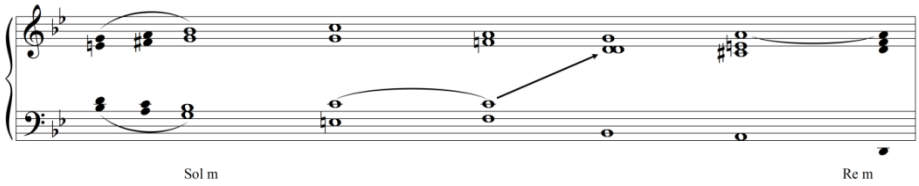


Gráfico 149: Relaciones armónicas

La llegada a la reexposición es absolutamente propia de la fantasía del autor. Otra vez, el Fa mayor aparece ambiguamente tratado porque llega como cadencia en el compás 16 y aparece marcado también en el comienzo del compás 17 de la misma forma que en primer compás del tema. Nuestra atención entonces se dirige de nuevo hacia el segundo grado del compás 18 y a la conclusión en el compás 20 del cierre melódico textualmente copiado del compás 7.

O sea que podemos concluir que el tema en general es un tema muy elaborado y la gracia a la que Mendelssohn refiere probablemente parta de la poesía que emana este tema: una poesía que une profundidad y gracia en los dos sectores, el inicial, caracterizado por un registro profundo, grave, el medio, casi volátil entre las tonalidades de Sol menor y Re, y la reexposición, que vuelve al clima reconcentrado del inicio. Como notas básicas, Mendelssohn se muestra más austero que en la melodía del tema de las Variaciones en Mi bemol mayor Op. 82; en ese sentido sí es característica mendelssohniana el trabajo sobre pocos intervalos: el salto de cuarta y el grado descendente o ascendente de la tercera. La expansión no llega más allá del Sol 5 en el compás 10 y hay como una constricción a mantenerse en el ámbito del grado con junto de cuarta por movimientos melódicos ondulantes, aunque en líneas generales domina la idea de descenso melódico y ascenso posterior, solamente contrarrestados por la figura final de *Ave Maria* que siempre está presente en esta época de Mendelssohn.

Variación 1

Cabe destacar que estas variaciones muestran también influencia schumanniana en el planteo, lo cual podría también decirse de las anteriores Op. 82, es decir, un tema poético con menos variaciones pero muy características: cada una como una *Caracterstücke*. También la ternareidad de los temas tratados permite un trabajo más ensimismado de cada variación, no tan pendiente del contexto de continuidad dramática que planteaban las *Variaciones serias*.

Esta primera variación expone una elaboración similar al de la Variación 13 del Op. 54: el efecto tres manos con una melodía central, una variación decorativa en cuanto a la voz superior agregada y los bajos que, en este caso, tergiversan lo que allí hace el bajo original – mientras allí Mendelssohn trabajaba con u diálogo entre bajo y melodía por movimientos contrarios y diferencias de cromatismo y diatonismo, esta voz de bajo está traspasada a la voz de decoración de la mano derecha, mientras que la izquierda hace las notas fundamentales de cada acorde, lo cual le da un color totalmente diferente.
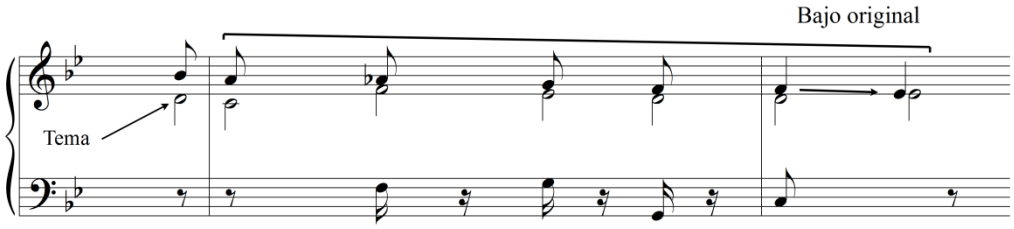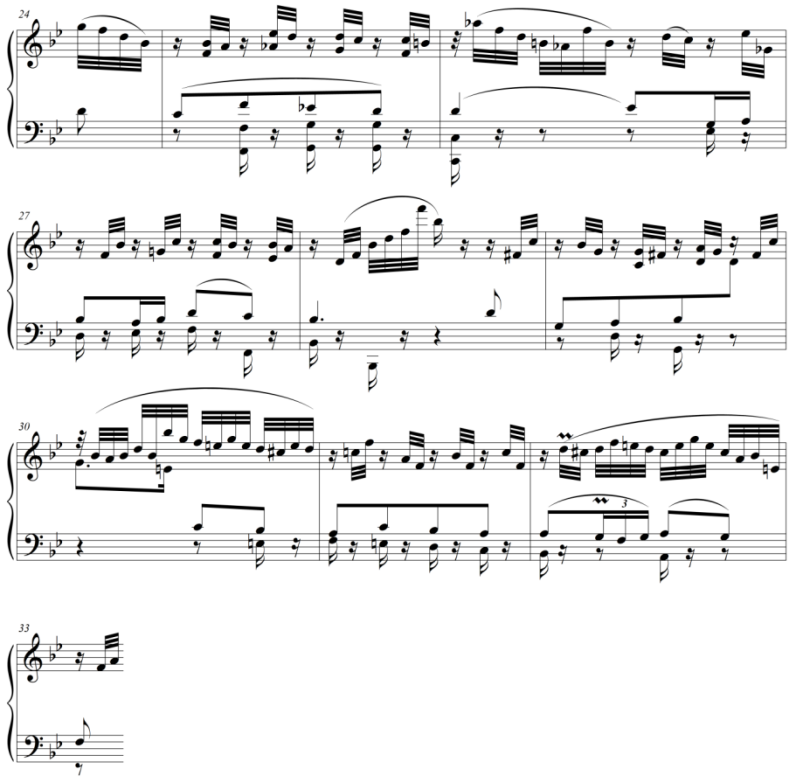


Gráfico 150: Diálogo entre bajo y melodía

El espíritu que domina esta pieza es realmente jeanpaulesco: una elaboración digna de *Papillons* de Schumann, y que el propio Schumann tal vez recordó al elaborar sus Variaciones para dos pianos Op. 46, también en Si bemol mayor. La rítmica dominante del tema es exacta a la del planteo original, mientras que la voz superior se maneja en silencio de corchea y dos fusas para que en los momentos de detención las fusas se expandan en figuras de oropel, de *papillotte*, que recorren grados cromáticos dependientes de acordes apoyaturas sobre los grados fundamentales tomados. Por ejemplo, podemos ver en el compás 4 cómo la derecha genera toda una serie de figuraciones propias de las obras de

Mendelssohn en Si bemol; nos retrotraemos, por ejemplo, al *finale* de la Sonata Op. 106, y que el compositor elaboró a partir de modelos weberianos.



Ejemplo 1056: Mendelssohn, Variaciones Graciosas, Variación 1[1243]

La fantasía extraordinaria que despliega esta primera variación corresponde a la no repetición de esta figura, a la levemente variada, a medida que va avanzando la pieza, de las figuras que mantienen la rítmica pero elaboran inerválicas que generalmente tienden a la ampliación: de hecho las figuras de ornamentación son elucubraciones contrapuntísticas de la inerválica planteada por el tema y con el aspecto de acompaámiento, Mendelssohn está sobreponiendo la misma idea en dos velocidades diferentes

[1243] Transcripción en Finale del Autor.
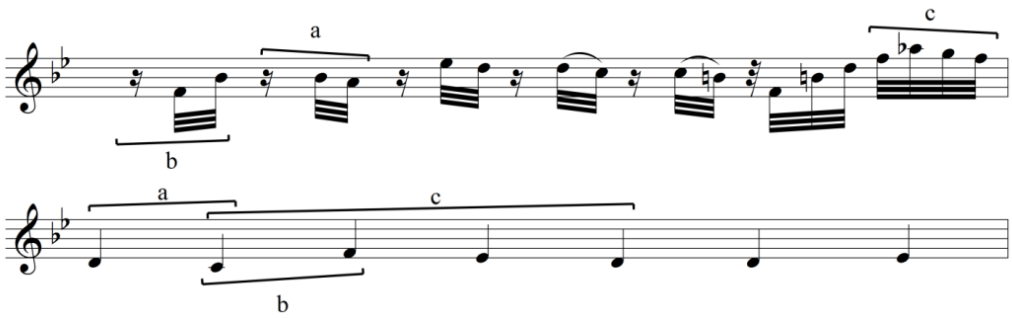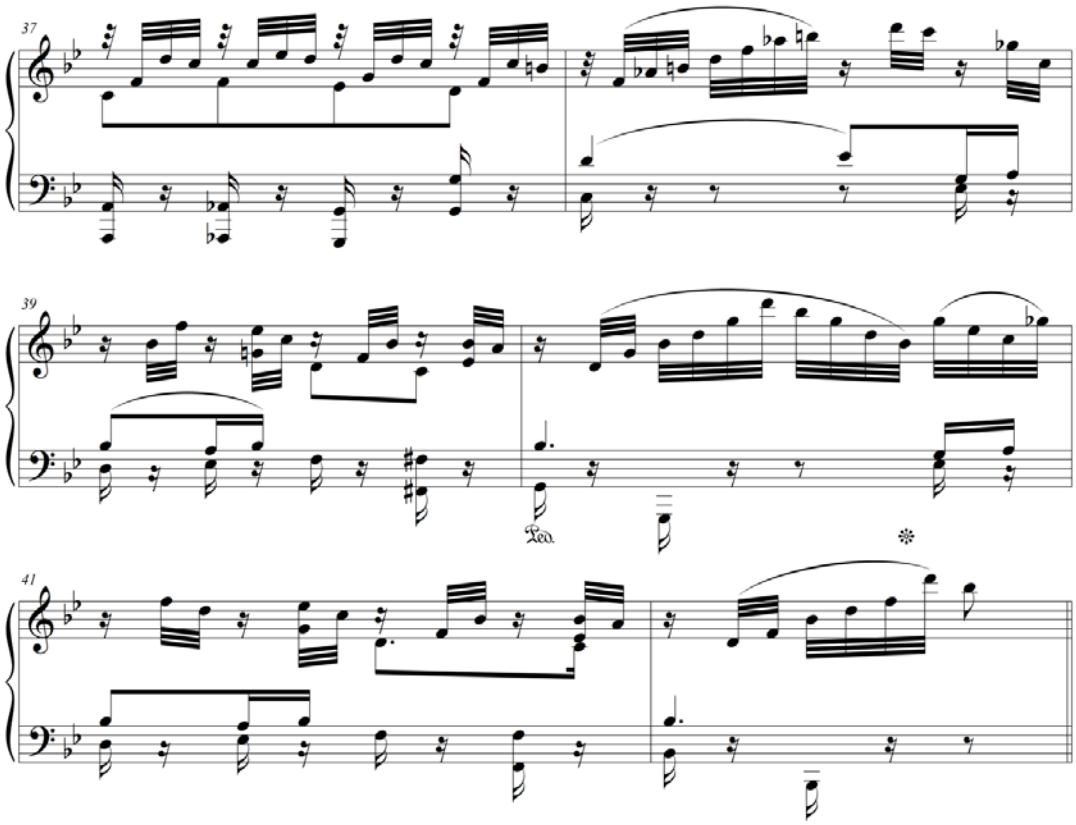


Gráfico 151: Superposición de la idea

El sentido de contrucción bachiana aquí se plantea como superado por la atmosfera poética, pero está presente y lo hermana acriterio que Chopin y Schumann trabajaban en sus obras.

En sentido estructural y con respecto al tema, podemos comparar el compás 10 con el 12 y ver cómo en el sector d llegada a las síncopas en el tema (compás 14 del tema), en el mismo sitio en la variación Mendelssohn estatiza la tonalidad de Sol menor suplantando al cuarto grado de Fa que utilizaba como Si bemol o cuarto ascendido en ese momento; eso le da la posibilidad a Mendelssohn de explorar toda una serie de figuras dentro de Sol menor en la mano derecha que van alcanzando la nota Re en el compás 16 para descender al Re del registro central, donde se inicia la reexposición en la cual Mendelssohn sí esa vez plantea el cromatismo inicial de bajo, que había en el compás 1 del tema, con lo cual vuelve a variar la decoración superior
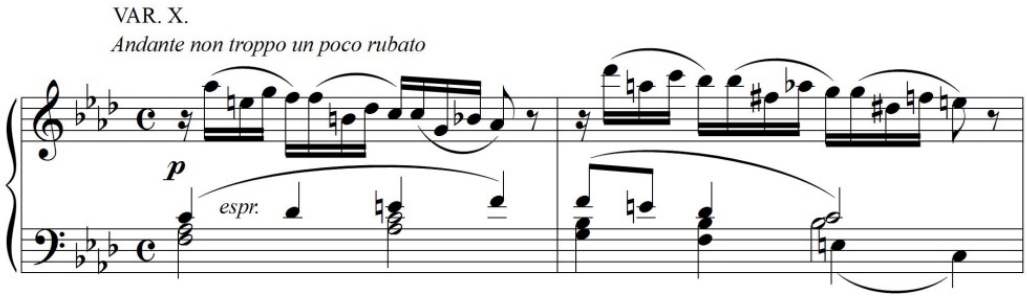


Ejemplo 1057: Mendelssohn, Variaciones Graciosas, Variación 1[1244]

Una cadencia rota lleva a Sol menor, una tonalidad cada vez más presente en las variaciones, y amplía la figura de arpegiación que Mendelssohn trabaja en los momentos de detención de la melodía, repitiendo el último segmento de frase – que nosotros llamamos *Ave Maria* – para, en el compás 20, despedirse como con un vuelo alado de mariposa hacia el aire.

Finalmente notemos como estos refinamientos tuvieron especial derivación en las técnicas de composición rusa para piano, dominadas por procesos de superposición tanto virtuosisticas como poéticas.
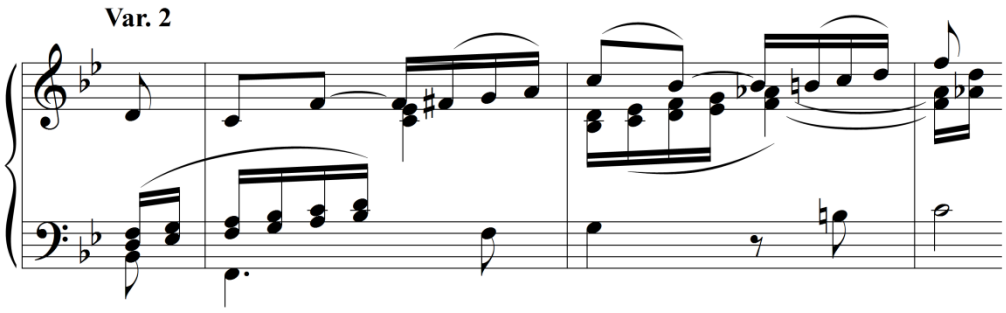
[1244] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 1058: Tchaikovsky, Variaciones en Fa mayor Op. 19[1245]

Variación 2

Si el Schumann de *Papillons* está presente en la Variación 1, es el puro Eusebio de las *Davidsbündlertänze* el que aparece citado en la Variación 2. Un momento en donde *Felix Meritis* como hermano de la "Davidsbündler" schumanniana se une a Eusebio en un vuelo realmente fantasioso sobre un juego de notas eje difícilmente identificables con el tema; es como que el tema está ahí pero no lo percibimos: sólo percibimos su esencia totalmente transfigurada.



Ejemplo 1059: Mendelssohn, Variaciones Graciosas, Variación 2[1246]

Cuando Mendelssohn trabajó el salto de tercera, la borradura y los arpegios en la primera variación, en ésta trabaja un juego contrapuntístico sobre el intercambio de terceras presente en el compás 9 del tema. Del tema solamente queda el inicio y el final de cada frase: la partida y la llegada. En el centro, un juego de terceras generalmente descendentes,

[1245] Transcripción en Finale del Autor.
[1246] Transcripción en Finale del Autor.

van llevando por territorios desconocidos al tema. Suplantes armónicos absolutamente fascinantes.
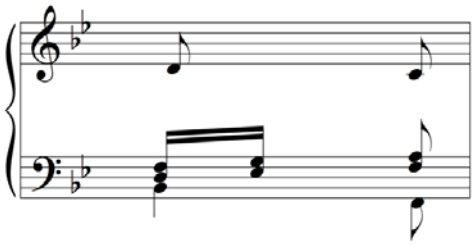


Gráfico 152: Suplantes armónicos

Mientras el primer compás se manejaba sobre el segundo grado, aquí aparece totalmente trabajado sobre el quinto; el segundo compás, perteneciente al segundo grado, se revela como sexto grado dominante del segundo que llegará en el tercer compás, para alcanzar el cuarto en el último. Se asegura la pertenencia al tema por el *incipit* y el final, pero todo el ascenso contrapuntístico dialogado que presentan ambas voces sobre el grado conjunto, intensifican una cierta tristeza en la composición, una contemplación al mismo tiempo maravillosa de la poesía más pura.

La repetición de la frase otra vez suplanta el camino tonal – que en el tema es absolutamente simétrico. No se suplantan las llegadas, sino el color con el cual el cual la nota de paso accede a estos tonos. Por ejemplo, en el quinto compás transforma al quinto grado en primero con séptima antes de llegar al sexto, y éste es transformado en acorde disminuido antes de alcanzar el segundo mediante un trabajo de bajos. Queremos destacar que la presencia de falsas relaciones, justificadas contrapuntísticamente y la elaboración libre de la imitación nos llevan a un ámbito netamente pianístico, nada en común con las *Variaciones serias*, aunque a primera vista lo pudiese parecer.

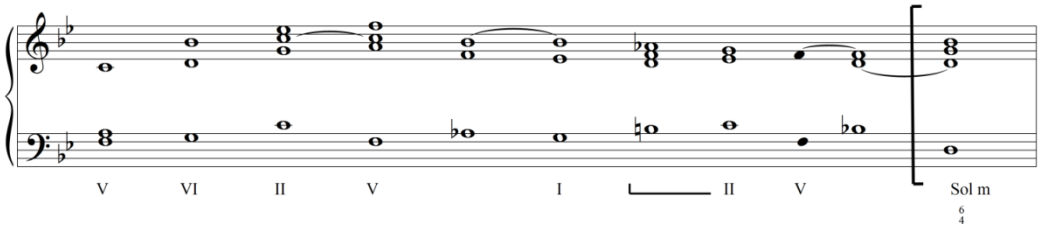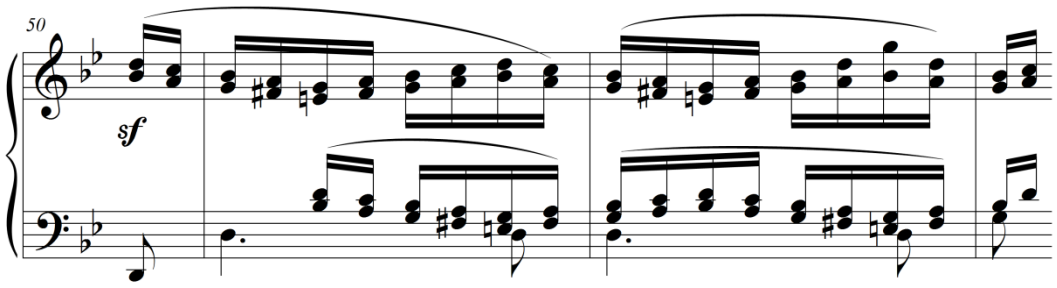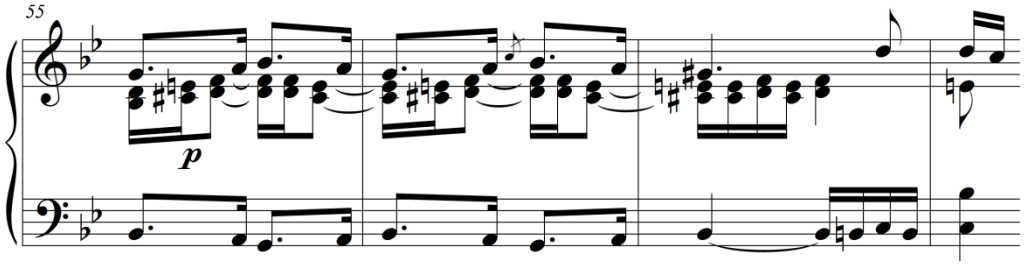


Gráfico 153: Esquema armónico

En la sección B, Mendelssohn refleja, con el *sforzatto* de Re el mismo *incipit* pero mantiene la tonalidad de Sol menor en unas fluctuantes aguas, como un reflejo de *Las Hébridas*, como un anticipo de la Sinfonía Escocesa.



Ejemplo 1060: Mendelssohn, Variaciones Graciosas, Variación 2[1247]

Como en un espejo se reflejan ambas manos en terceras; primero llegando al quinto, luego llegando a la tónica y al momento de llegar al correspondiente grado de La mayor se detiene en Re menor (hablamos del compás número 12) y de allí, mediante las imitaciones y a los diálogos que realiza con esta figura de semicorcheas que asciende y desciende, alcanza el compás 14 en una nueva reinterpretación de la nota Si bemol (que era enfatizada) ahora como parte de un acorde que fluctúa entre el disminuido y el sensible, en lo que claramente Schoenberg llama la "tonalidad fluctuante".
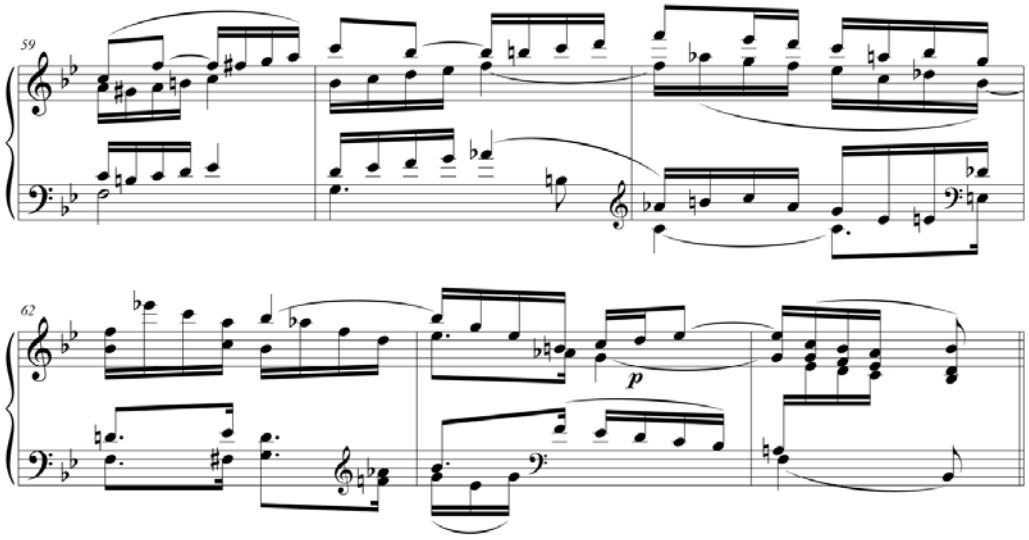


Ejemplo 1061: Mendelssohn, Variaciones Graciosas, Variación 2[1248]

De hecho, todo este sector B pertenece al reino de la fantasía armónica; solamente el inicio en Sol menor y el fin al en Fa en el compás 16 dan una idea de en qué tonalidad está.

[1247] Transcripción en Finale del Autor.
[1248] Transcripción en Finale del Autor.

La fluctuación mantiene su interés gracias a la presencia de bajos melódicos que trabajan ritmos más punzantes que la continuidad presente en la mano derecha.

La reexposición vuelve a una nueva variación de las dos previas apariciones del *incipit* del tema. Este vez es un ascenso brusco hacia la nota Do becuadro y luego hacia Fa en el registro más agudo, llevando a ambas manos hasta una posición dolorosa, diríamos, del Fa menor como cadencia plagal del Do menor – o sea el segundo grado - y luego acelerando, muy a la manera de Schumann, del compás 20 al 22 por una serie de dominantes secundarias indecisas que resuelven en la absoluta modestia de la conclusión en el compás 22.



Ejemplo 1062: Mendelssohn, Variaciones Graciosas, Variación 2[1249]

Las disonancias, los colores tornasolados de esta variación se aclaran al ver una reducción esquematica del contorno armónico por ejemplo de los tres compases finales donde los cromatismos por movimiento contrario dan un aspecto ensoñado que cristaliza un ejemplo de lo que pensamos constituye un momento central en la obra pianística de Mendelssohn.

[1249] Transcripción en Finale del Autor.

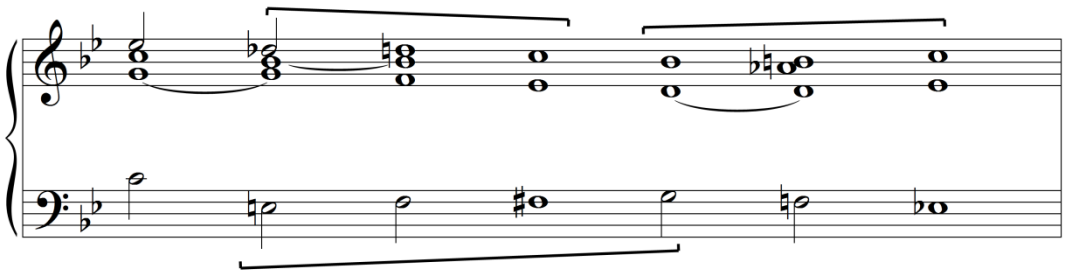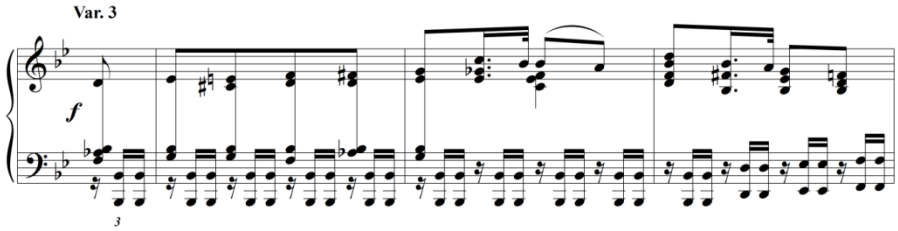


Gráfico 154: Contorno armónico

Variación 3

La Variación 3 también tiene rasgos de su amigo Schumann: una marcha entusiasta donde casi no hay una sola indicación de *legato*, con lo cual hay una sequedad propia de esos momentos tan característicos de como puede ser el final del *Carnaval de Viena*, o el final de las *Piezas fantásticas*, ambos en Si bemol mayor ¿No será un homenaje esta obra? Sobre todo por la pulsación obsesiva rítmica que tenemos en la izquierda y el aspecto marcial irrefrenable de la mano derecha.



Ejemplo 1063: Mendelssohn, Variaciones Graciosas, Variación 3[1250]

Los cromatismos dervan sin duda de la estructura de variación que se observaba en la previa, surgidos del bajo de inicio del tema y que aquí salen a superficie remarcados con energía y simpleza:
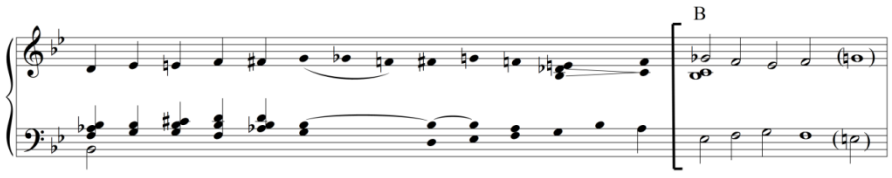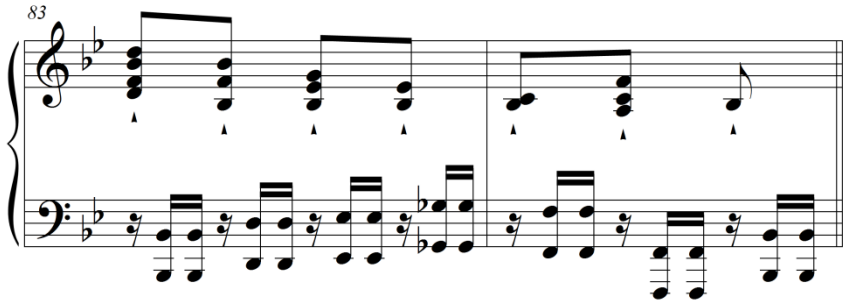


Gráfico 155: Derivación de cromatismos

[1250] Transcripción en Finale del Autor.
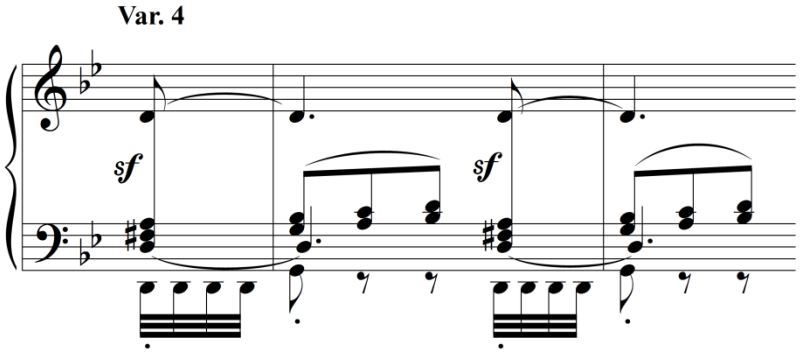
Aparece ésta como una variación en donde el tema está totalmente mutado por cromatismos ascendentes y el pedal de Fa unifica todo el sector central.



Ejemplo 1064: Mendelssohn, Variaciones Graciosas, Variación 3[1251]

Variación 4

La versión a cuatro manos de estas Variaciones omite la Variación 3; en su lugar tenemos dos variaciones más pero que sí conducen a la variación en Sol menor siguiente, la N° 4, que está indicada en la versión a cuatro manos – hecha a pedido de Fanny – *piú moderato*. En comparación con en Op. 82, también esta Variación 4 tiene el lugar de detener el discurso y llevarnos a un mundo casi fúnebre.



Ejemplo 1065: Mendelssohn, Variaciones Graciosas, Variación 4[1252]

La repetición de cuatro notas en la mano izquierda, enfatizando el intervalo de cuarta a la manera de timbal, y el trabajo, ahora sí la manera de célula madre de las *Variaciones*

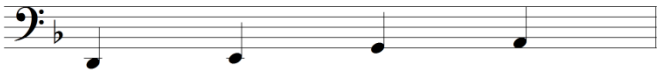
[1251] Transcripción en Finale del Autor.
[1252] Transcripción en Finale del Autor.

serias, del motivo inicial de la pieza mantiene en una absoluta estaticidad al discurso; solamente en el compás 3 hay un rasgo del tema expandido, el descenso melódico por grado conjunto. Ésta es una insinuación de la cita textual del tema pero armonizada dentro de Sol menor que resulta sorprendente en los compases 6, 7 y 8.
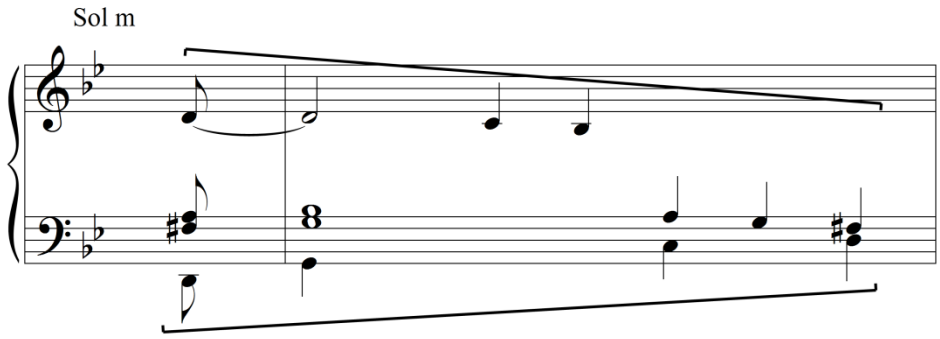


Gráfico 156: Tema expandido
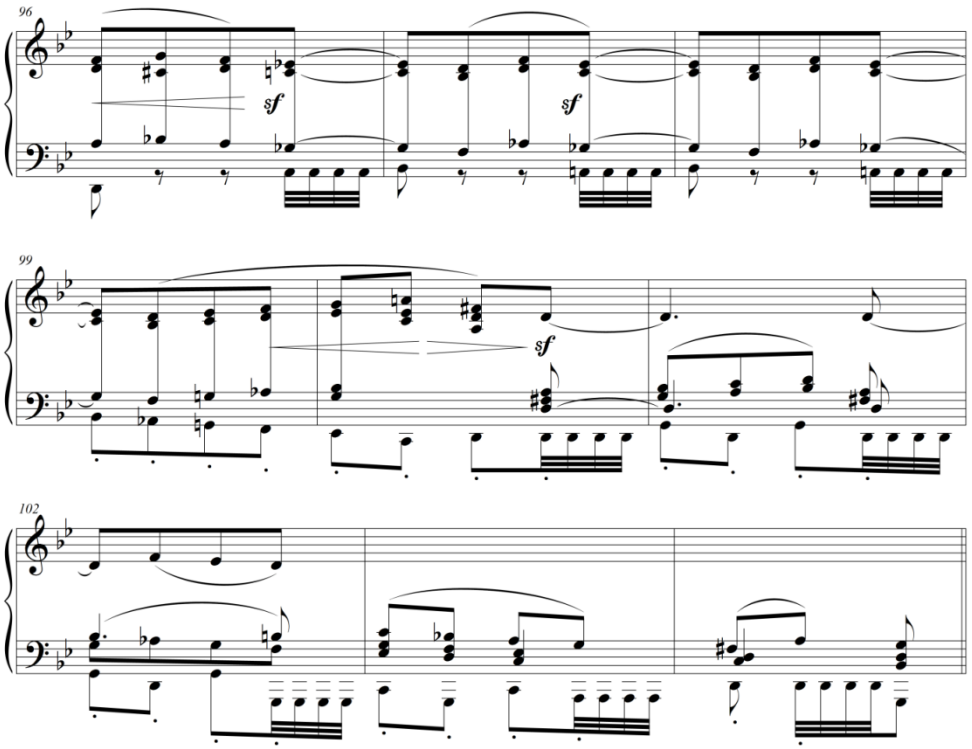
Recordemos el bajo de inicio del tema de las Variations serieuses Op. 54



Ejemplo 1066: Mendelssohn, Variaciones Serias Op. 54[1253]

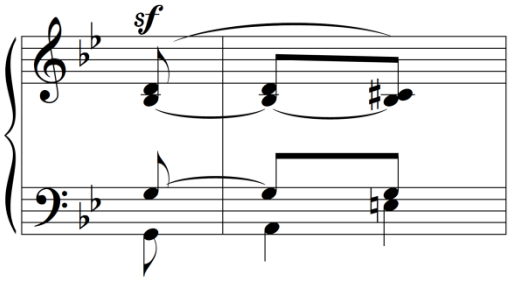
El sector B está utilizado por Mendelssohn de una manera disyuntiva, totalmente disonante. Sobre las interrogaciones del bajo, que ahora adquiere el grado conjunto, toma a Re menor como tonalidad fundamental para desarrollar una especie de coral que el propio Mendelssohn había explorado en la introducción del *Capricho* Op. 33 N° 3, pero que después será tan característico de Schumann como lenguaje: un coral cromático sobre bajos *staccato* donde se recorre una serie de intercambios tonales y cromatismos ominosos.

[1253] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 1067: Mendelssohn, Variaciones Graciosas, Variación 4[1254]

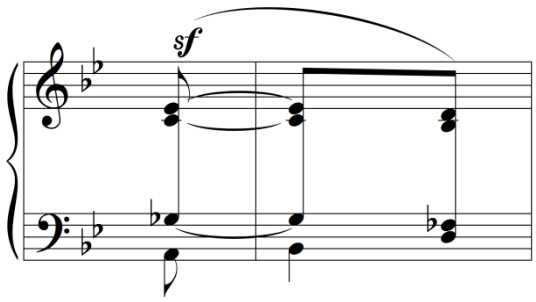
Mendelssohn parece enfatizar el cuarto grado de Sol menor antes de llegar a la dominante del mismo para reexponer la variación con una cita directa del *incipit* del tema a la manera del consecuente de la primera frase de la variación.



Ejemplo 1068: Mendelssohn, Variaciones Graciosas, Variación 4[1255]
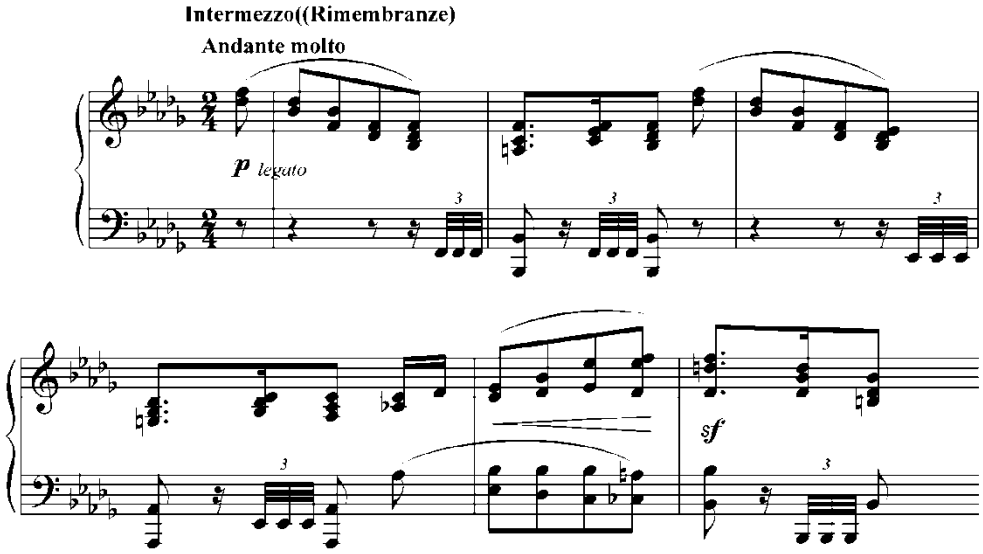
Luego esta variante es derivada a armonizacioens más inquietas aún:

[1254] Transcripción en Finale del Autor.
[1255] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 1069: Mendelssohn, Variaciones Graciosas, Variación 4[1256]

Destaquemos cómo en el momento de publicación de este ciclo Op.83, Brahms componia sus primeras sonatas, donde evoca más de una vez, los aspectos más disjutivos, e inquietantes del último Mendelssohn;
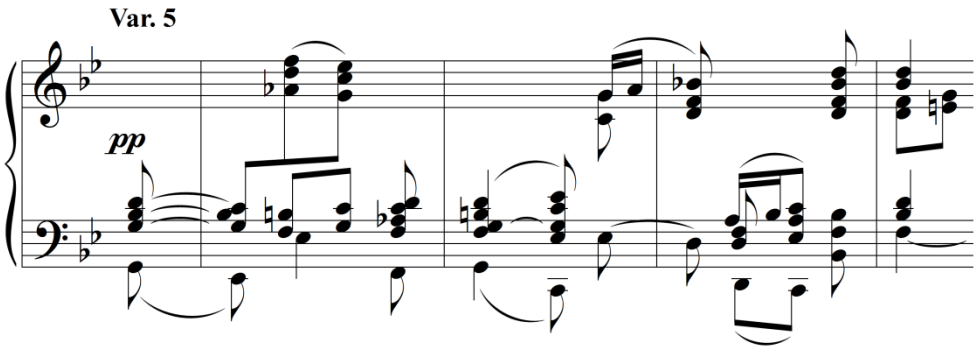


Ejemplo 1070: Brahms, Sonata Op. 5 (4° movimiento)[1257]

Variación 5

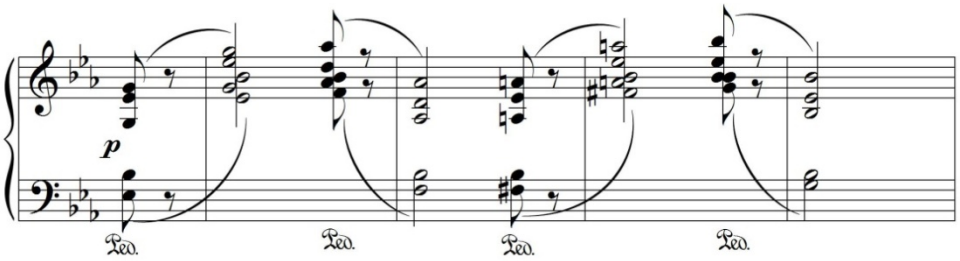
La Variación 5 quizás es la sorpresa menos esperada de la obra. Esta página misteriosa, no está lejos del mundo de Schumann. Mendelssohn mantiene su personalidad

[1256] Transcripción en Finale del Autor.
[1257] Transcripción en Finale del Autor.

por la elegancia de fraseo melódico, por la elegancia de estructura rítmica, el planteo de pocos elementos y el no cambio brusco de atmósfera, pero sin duda los elementos schumannianos están asimilados de una forma sorprendente y quizás en la distancia de Berlín, lejos de Schumann, Mendelssohn se haya atrevido a tomarse algunos guiños del compositor de Zwickau, hecho que el propio Schumann hizo también en la misma época con Mendelssohn en sus tres cuartetos Op. 41. En realidad, la variación plantea el tema en su totalidad, pero dividido en dos registros y desgranado en grupos de dos notas que se van contestando entre el registro grave, utilizado en la exposición del tema y el registro medio-agudo, utilizado en la sección B del tema.



Ejemplo 1071: Mendelssohn, Variaciones Graciosas, Variación 5[1258]



Ejemplo 1072: Schumann, *Carnaval de Viena* Op. 26[1259]

En un carácter contrapuntístico pero a la vez acórdico, buscando todo tipo de disonancias, Mendelssohn armoniza siempre enfatizando los segundos grados y dominantes secundarias con utilización de la enarmonía de sexta aumentada, pero el trabajo

[1258] Transcripción en Finale del Autor.
[1259] Transcripción en Finale del Autor.

fundamental es el tímbrico: Mendelssohn alcanza el refinamiento que sólo en la orquesta o en algunos cuartetos de cuerda fue capaz de alcanzar.

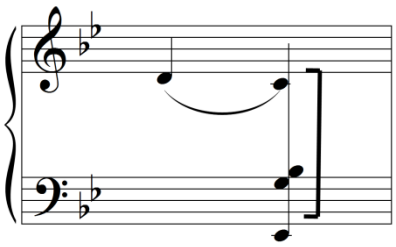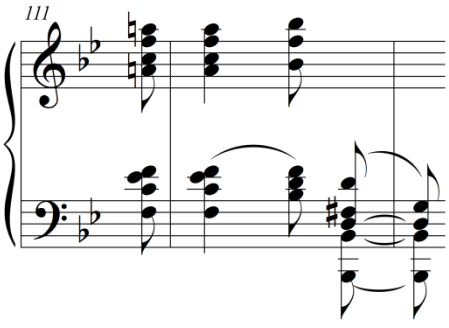


Gráfico 157: Trabajo tímbrico

La sensación de cercanía y lejanía debida a las dos posiciones tímbricas de las manos (en este caso sigue con la idea que esboza en las *Serias* de acompañamiento de ambas manos para un sector u otro del teclado) pero en un *sempre pianissimo* que le da un color impresionista inusitado. La presencia de Schumann también es evidente en cuanto a este trabajo pero Mendelssohn, fiel a su idea colorista y paisajista del discurso, mantiene mucho más la figuración y la tímbrica estatizada y movida por los sutiles cambios armónicos. Sólo al final, cuando Mendelssohn reemplaza la reexposición por un sector de pedal que se une a la gran *coda* final, utiliza un *crescendo* algo beethoveniano pero con armonías de cromatismo ascendente que de nuevo nos retrotraen al gran compositor de Zwickau.
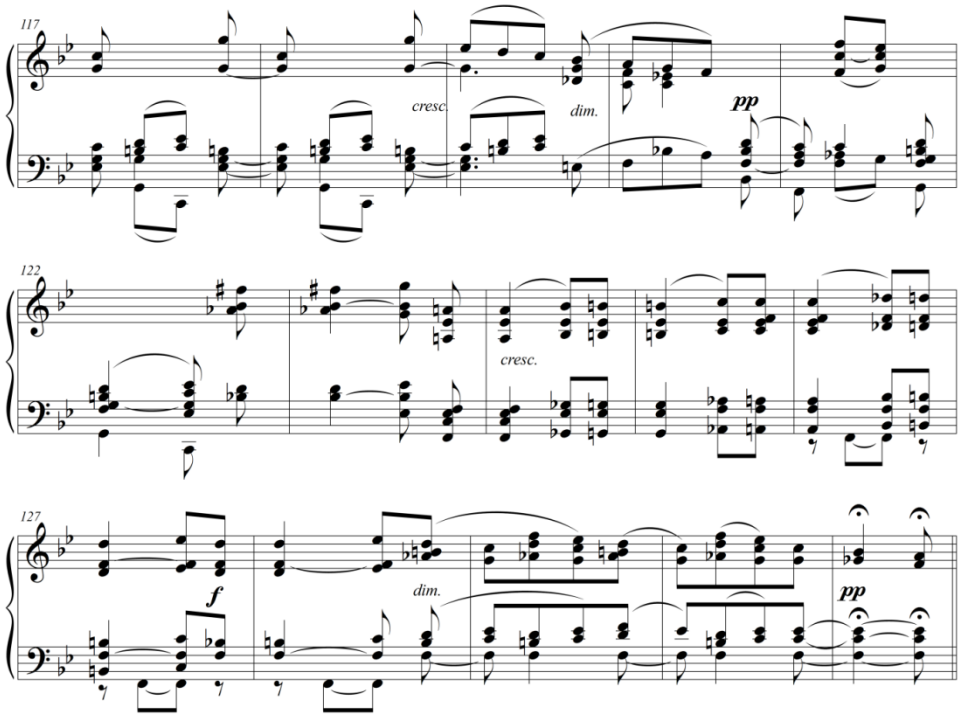


.

Ejemplo 1073: Mendelssohn, Variaciones Graciosas, Variación 5[1260]

Queremos también hacer notar la mezcla modal y unidad absoluta que hay en esta pieza entre Si bemol y Sol menor, rasgo también característico de Mendelssohn, que con

[1260] Transcripción en Finale del Autor.

una capacidad innegable el compositor fue elaborando de una manera notoria en este último período, a partir de las *Variaciones serias*, y que llegaría a cimas en el Concierto para violín en Mi menor.



Ejemplo 1074: Mendelssohn, Variaciones Graciosas, Variación 5[1261]

En realidad los acordes de séptima, de novena, las segundas y las sonoridad de acorde de quinta aumentada tan presentes, no tienen solamente un aspecto de pertenencia a un acorde sino el de limar las distancias entre los dos ejes tonales de Si bemol y Sol por medio de las mediantes.

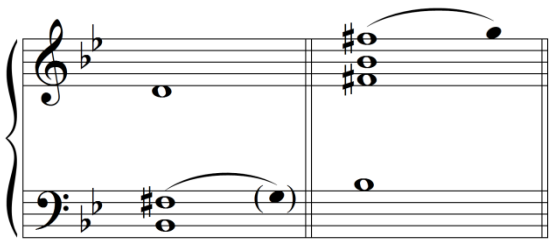


Gráfico 158: Relación entre ejes tonales

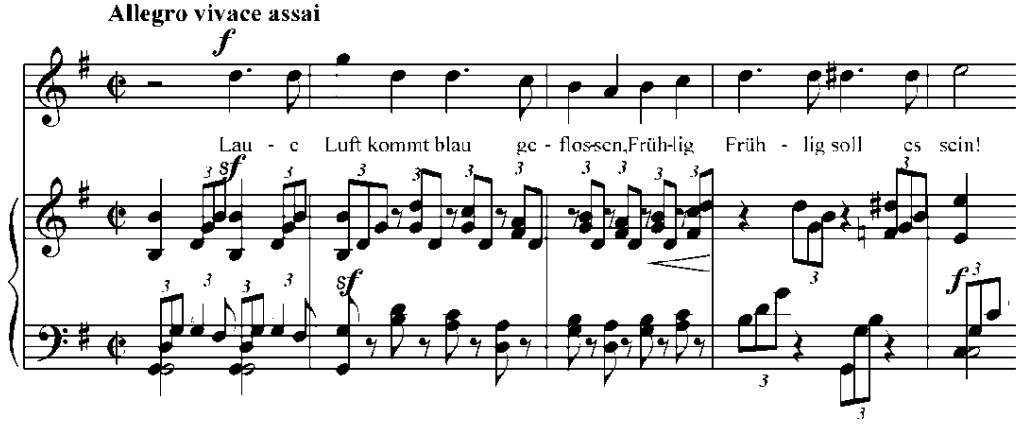
[1261] Transcripción en Finale del Autor.

La elaboración que Mendelssohn hace en esta variación podríamos considerarla un *non plus ultra* en la experiencia pianística de Mendelssohn en cuanto a lo tímbrico y como todo logro de este compositor está rodeado de la máxima sutileza; sólo en un momento de inaferrable belleza como éste, uno encuentra la verdadera y absoluta esencia del corazón mendelssohniano, en el mundo íntimo, poético, profundo y elevado a la vez.

Variación 6
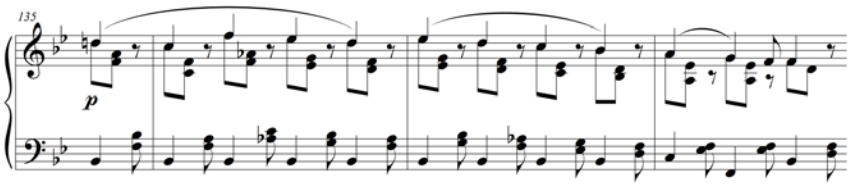
La Variación 6 y posterior *coda*, (*allegro assai vivace*,) toma la idea de melodía ascendente de la Variación 3 y la rítmica tresillada de ésta, pero en realidad es una canción de primavera, con una textura asociada al típico mundo de los viajes felices de los *Lieder* de Mendelssohn, como el radiante *Wanderlied*, Op. 57 N° 6 de 1841 – el mismo año – sobre texto de Eichendorff. En el el texto inspira una disposición similar al final de este ciclo de variaciones y pone fin a la experiencia de Mendelssohn en este terreno de forma sonriente.

"Desde el cielo sopla un viento leve
¡Primavera, tu tiempo ha llegado! […]
Fulgurante circunda la aurora!
¡En marcha! No me pregunto
Cuanto mi viaje ha de durar."



Ejemplo 1075: Mendelssohn. *Wanderlied* Op. 57 N° 6[1262]
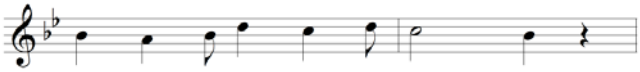
[1262] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 1076: Mendelssohn, Variaciones Op. 83[1263]
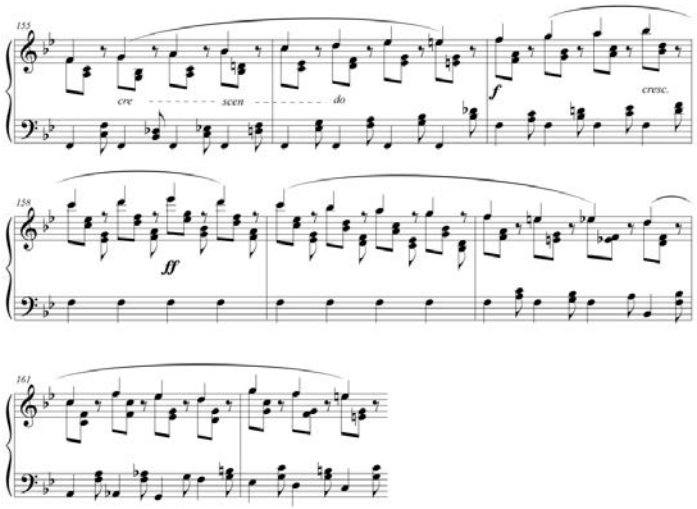
El planteo de esta sección final lleno de alegría, vuelve al espíritu "gracioso" al cual Mendelssohn hace referencia en la carta a su amigo, en un sentido claramente espiritual.

El final de la frase es idéntico al cierre de la primera idea de la Marcha Nupcial del *Sueño de una noche de verano* (1843) haciendo una vez más sugerente de esta felicidad evocada en el final de la Op.83 y del conjunto de variaciones de Mendelssohn para piano.



Ejemplo 1077: Mendelssohn, Variaciones Op. 83[1264]

Desde alli proceden los sectores de nexo con utilización de pedal, donde Mendelssohn logra un importante crecimiento de la intensidad sonora utilizando los acordes tríada enlazados que alcanzan oncenas y novenas en los *fortissimi*.



Ejemplo 1078: Mendelssohn, Variaciones Op. 83[1265]

[1263] Transcripción en Finale del Autor.
[1264] Transcripción en Finale del Autor.
[1265] Transcripción en Finale del Autor.

Un pequeño episodio canónico lleva a un sector final mucho más relajado, manteniendo siempre la movilidad de alegría del tresillo repartido entre las manos, muy a la manera de la *Novelette* Op. 21 N° 1 de Schumann en la segunda sección (también en Si bemol mayor).

El final es ampliado por una frase melódica contrapunteada en los bajos por ella misma y cuyos elementos derivan plena mente del tema original. El estiramiento es muy considerable, como si la primavera aludida no quisiese tener fin:
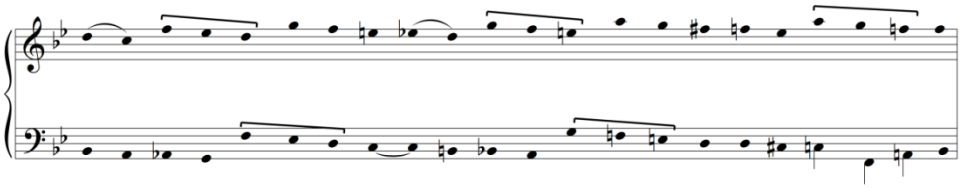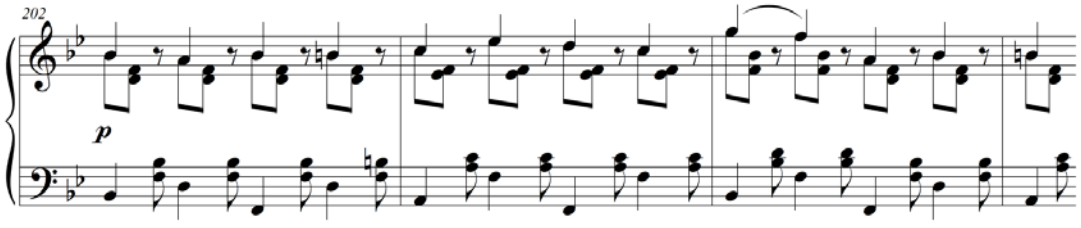


Gráfico 159: Estiramiento contraúntístico
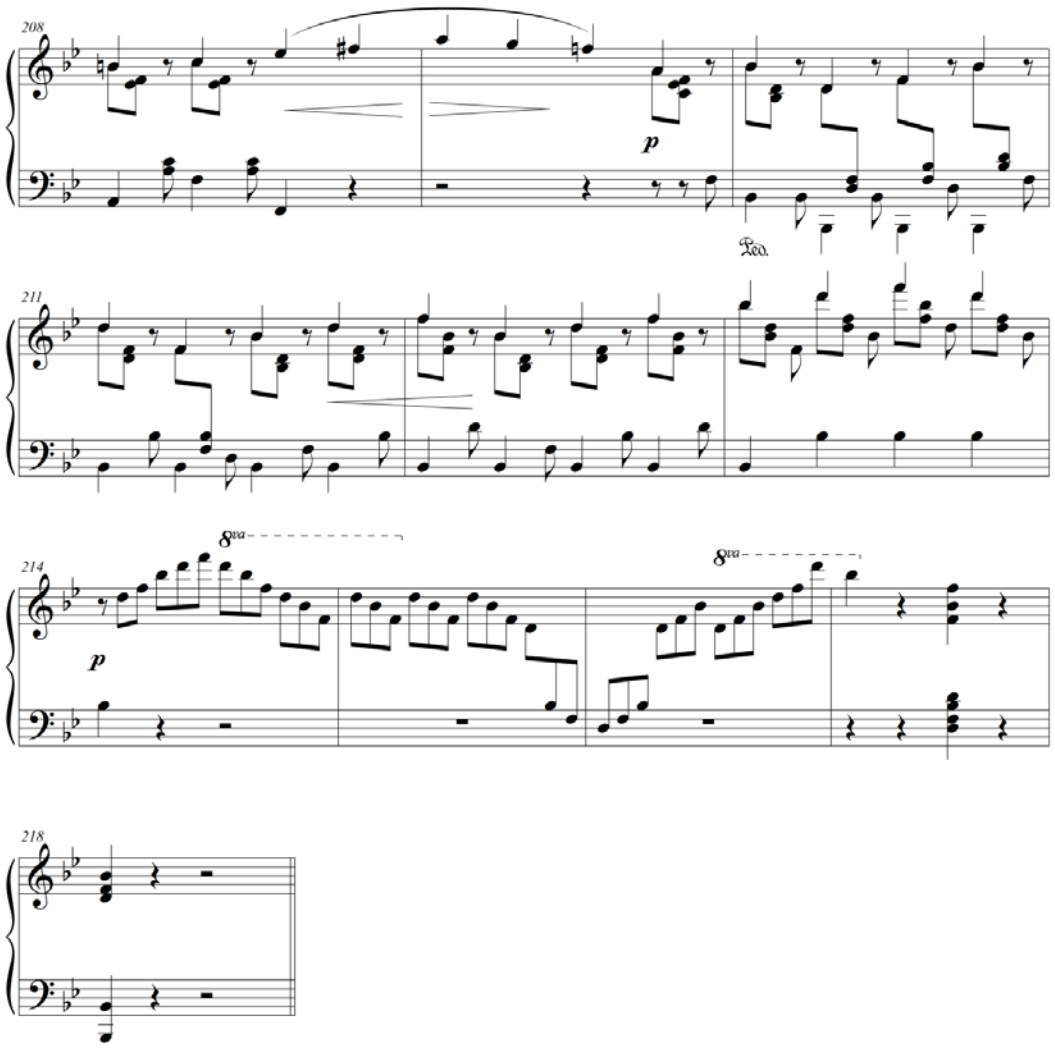
Con todo este mundo puesto por Mendelssohn en estas variaciones es lógico que haya decidido no publicarlas. Era una obra casi para él, su hermana y su círculo más íntimo, y como tal, una obra elaborada con el más fino trabajo temático y la más amorosa consideración expresiva y exploración. Llamemos la atención a la frase final, que casi es una despedida (como el *Abschied* de las *Escenas del bosque* de Schumann, también en tonalidades con bemoles, donde Mendelssohn pudo haber influido, ahora sí, en sentido inverso)



Ejemplo 1079: Mendelssohn, Variaciones Op. 83[1266]

[1266] Transcripción en Finale del Autor.

La arpegiación final de la pieza, por otra parte, nos lleva al mundo de la Sonata en Si bemol, cuyo manuscrito Mendelssohn pudo haber revisado en Berlín en los primeros meses de la estancia allí. Es casi idéntico: una arpegiación ascendente que se evapora en el agudo con el final entre la mediante y la tónica melódica, aquí rematada por dos discretos acordes e tónica.



Ejemplo 1080: Mendelssohn, Variaciones Op. 83[1267]

[1267] Transcripción en Finale del Autor.

7.4.- *Kinderstucke Op.72*

Las *Piezas para niños* (Kinderstücke) de Mendelssohn son un aporte muy interesante desde todo punto de vista en cuanto al repertorio para jóvenes pianistas.
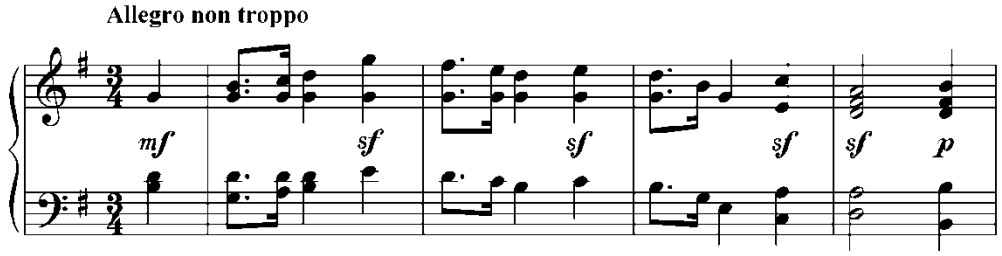
Primero tenemos que contextualizar que fueron compuestas en junio de 1842 y eran ocho en principio. A las seis piezas que fueron publicadas posteriormente, Mendelssohn agregaba una pieza *Con moto* en Mi bemol y otra *Sostenuto* en Fa mayor. La colección que finalmente aparecerá en prensa en 1847 fue preparada por Mendelssohn en 1846, eliminando estas dos obras que le parecieron más complejas, sobre todo desde el punto de vista expresivo.

Las *Kinderstücke*, como fueron publicadas en Alemania, aparecieron como "Children´s pieces" en Inglaterra y llevaban la dedicatoria: "un regalo de Navidad para los jóvenes admiradores de Felix Mendelssohn Bartholdy"; probablemente esta dedicatoria haya sido agregada por el editor, pero lo cierto es que nacieron como un regalo en primer lugar para los niños de la familia Benecke, que eran parientes de la esposa de Mendelssohn. La literatura para niños de ese momento se trataba de un repertorio generalmente lamentable: piezas aburridísimas de compositores menores o arreglos de piezas famosas clásicas adaptadas a manos pequeñas. Las *Escenas infantiles* de Schumann, publicadas en 1838, cambiaron el panorama totalmente: la visión de la infancia que Schumann presentó fue la de un hombre adulto que recuerda con ensueño esa época, pero de ninguna manera son piezas para niños, si bien alguna de ellas permiten un acercamiento a manos todavía inexpertas.

En 1848 y publicado en 1849, Schumann trabaja en el *Álbum de la juventud*, obra fundamental en cuanto al conocimiento del piano romántico y donde sí hay una intención didáctica unida a una alta calidad musical. Las *Piezas para niños* de Mendelssohn, entonces, aparecerían como un intermedio entre las *Escenas infantiles* y el *Álbum de la juventud* de Schumann, por haber estado escritas justo en el medio de estas dos, con lo cual se nos presentan como una reducción en cuanto a dificultad de los estilos que Mendelssohn trabajó en la pieza breve hasta ese momento; la canción sin palabras, la barcarola, el *scherzo* en 2/4, el *scherzo* en 6/8.

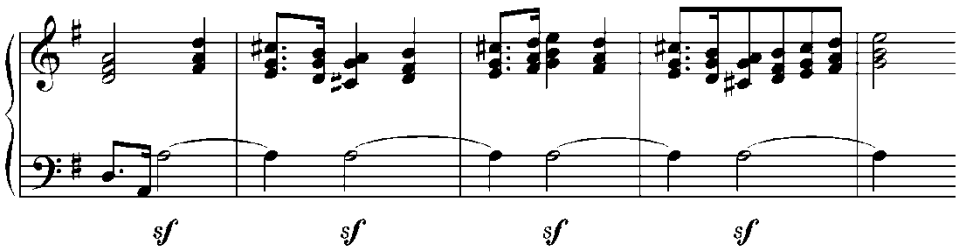
Decimos que es una obra intermedia porque de alguna manera tiene una búsqueda estética mucho más acotada que las *Escenas infantiles*, pero una dificultad técnica que a veces supera con creces a la que Schumann plantea en el *Álbum de la juventud*.

La apropiación del ritmo schumanniano de las *Escenas infantiles* en alguna de las piezas, por ejemplo, en la N° 1, donde podemos comparar el *incipit* de *Evento importante*, de las *Escenas infantiles* de Schumann con el comienzo de la primera pieza de Mendelssohn, utilizado con mucha habilidad y suplantando el cromatismo de Schumann por relaciones de tercera:



Ejemplo 1081: Mendelssohn, Piezas para niños Op. 72[1268]

Elementos presentes en la Op.15 de Schumann son apropiados, trabajo de acordes de tercera y cuarta en la misma mano con un fin casi didáctico:
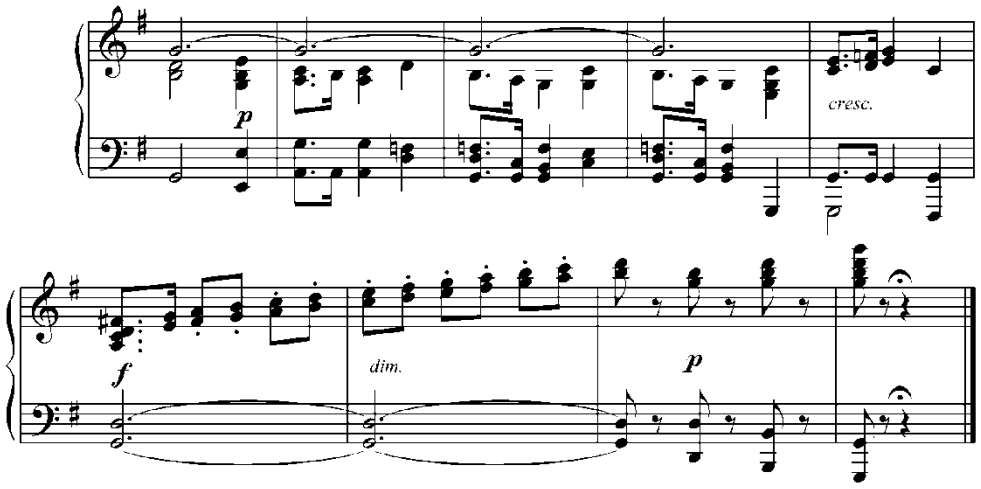


Ejemplo 1082: Mendelssohn, Piezas para niños Op. 72[1269]

Y aún así las insistentes llamadas de trompa imitadas en *sforzatti*, son marca unívoca del autor, que en el cierre la combina un una subida de escala por tercera para cerrar esta

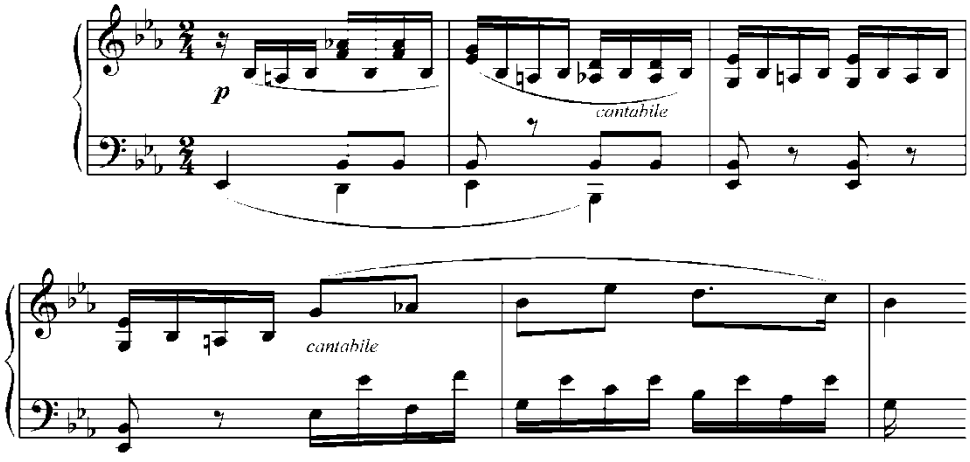
[1268] Transcripción en Finale del Autor.
[1269] Transcripción en Finale del Autor.

pieza vigorosa, en la delicadeza de toque. Se apreciea así en un formato reducido la búsqueda de ejemplificar y enseñar la diversidad de pulsación sobre mismos tópicos a manos en formación:



Ejemplo 1083: Mendelssohn, Piezas para niños Op. 72[1270]

La facilidad de lenguaje que Mendelssohn trata de utilizar se acerca a la del *Volkslied* y eso es evidente en las piezas N° 2, una tranquila romanza en tiempo lento, que recuerda la canción *Gruss* del Op.19 N° 5,



Ejemplo 1084: Mendelssohn, Piezas para niños Op. 72[1271]

[1270] Transcripción en Finale del Autor.
[1271] Transcripción en Finale del Autor.

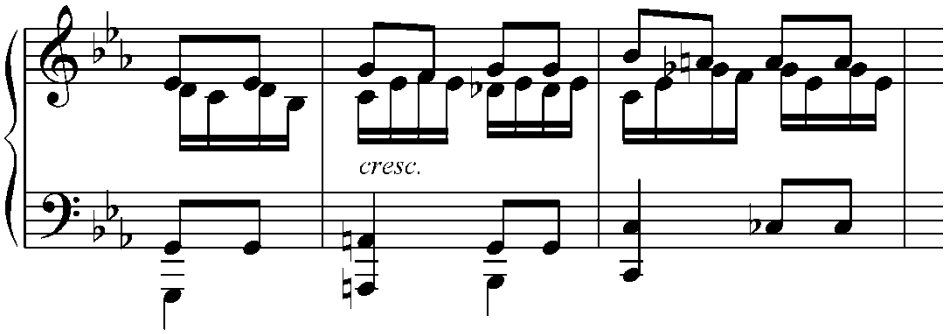
Formalmente no presenta reexposciones, siendo una forma primaria y por eso también muy ceracama al mundo de los más breves *Lieder* estróficos de Mendelssohn. Aún así el devenir de la pieza parece ser como un *collage* de elmentos mínimos del melodismo del autor referidos a otras obras de gran envergadura:
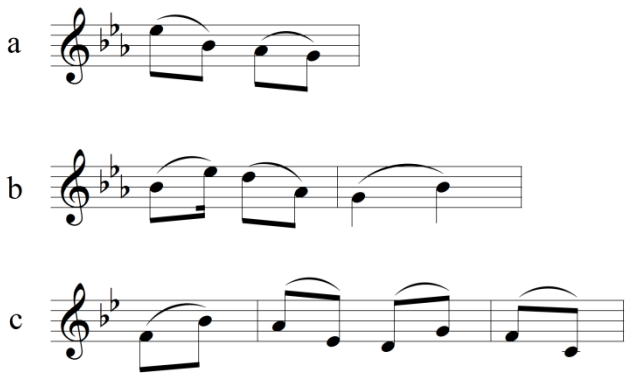


Gráfico 160: Relaciones del motivo

El ejemplo muestra cómo el motivo a) se refiere al aria "Herrr Gott Abraham" del Oratorio *Elias* Op .70. El item b) muestra un inciso de esta *Kinderstuck*, y su análogo c) que es tomado del Adeagio del segundo Concierto para piano Op.40.

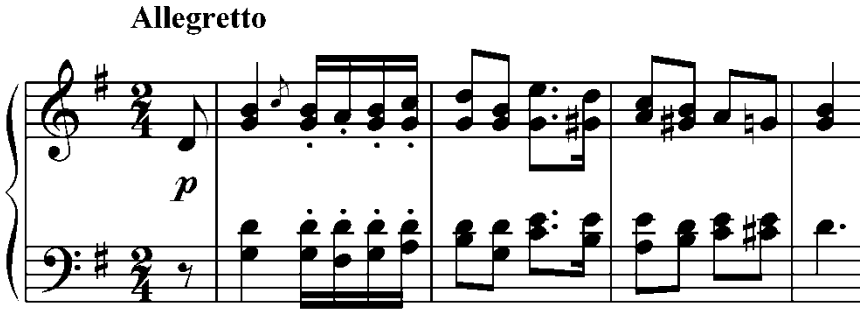
Quizás por esta analogía el autor va densificando en textura y armonía el discurso:



Ejemplo 1085: Mendelssohn, Piezas para niños Op. 72[1272]

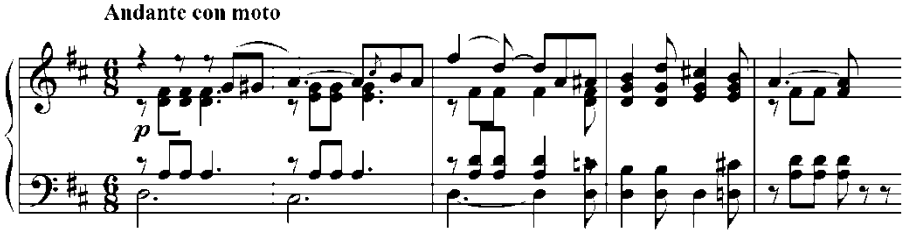
[1272] Transcripción en Finale del Autor.

Al final alcanza un estilo casi introspectivo que contrasta con el candor de la pieza N° 3, claramente un *Lied* coral, en ritmo marcial a la manera de los *Volkslieder* que Mendelssohn solía escribir en sus canciones para el aire libre para 4 voces (Opp. 41,48, 59).



Ejemplo 1086: Mendelssohn, Piezas para niños Op. 72[1273]

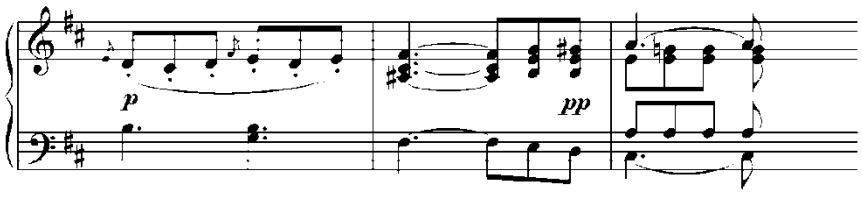
La N° 4, aparentan ser una barcarola sentimental, reducida en dificultad, sobre todo porque Mendelssohn cambia sus ondulantes arpegios por acordes repetidos y reduce sus melodías a pequeños gestos típicos de alguna de sus otras piezas.



Ejemplo 1087: Mendelssohn, Piezas para niños Op. 72[1274]

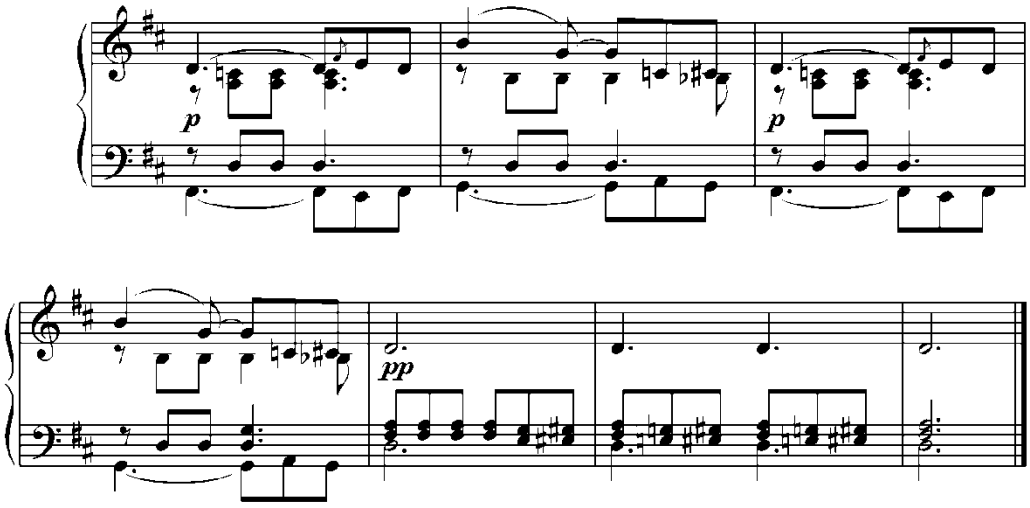
Se nota una cercanía en lo melódico y textural con las Romanzas sin palabras Op.53 N° 2 y Op. 62 N° 6. La forma es ternaria con el característico detalle mendelssohniano de retorno a la tónica y reexposición del A desde el tercer grado:

[1273] Transcripción en Finale del Autor.
[1274] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 1088: Mendelssohn, Piezas para niños Op. 72[1275]

En la sección final estas ambigñuedades tonales se intesifican cadenciando al cuartto grado con abundantes cromatismos, hasta que se imponga el pedal de tónica.
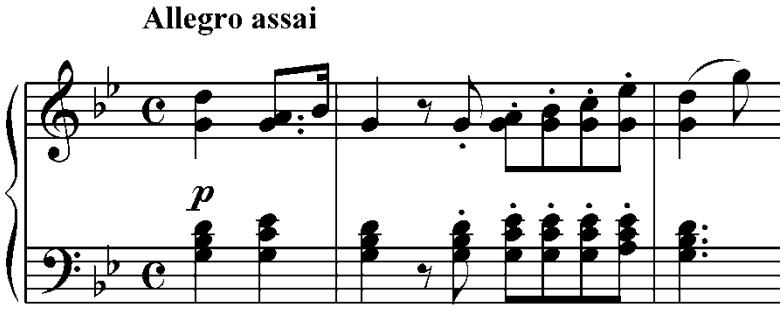


Ejemplo 1089: Mendelssohn, Piezas para niños Op. 72[1276]

Estas sofisticaciones típicas de Mendelssohn en el uso del *Lied* instrumental parecen irse intensificando en las pequeñas piezas de esta colección a medida que avanza

La quinta y sexta piezas de la colección son dos logros notables de adaptación del estilo fantástico a las posibilidades de un principiante.

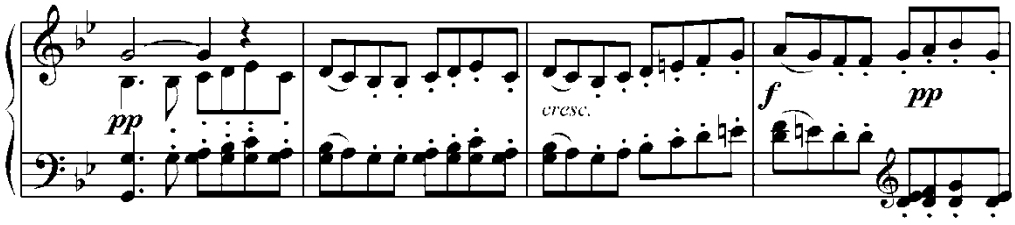
La picante Marcha en Sol menor Op. 72 N° 5 introduce a los jovecitos en el mundo de la Marcha de los elfos de *Sueño de una noche de verano*

[1275] Transcripción en Finale del Autor.
[1276] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 1090: Mendelssohn, Piezas para niños Op. 72[1277]

La marcha se transforma enseguida en un scherzo binario:
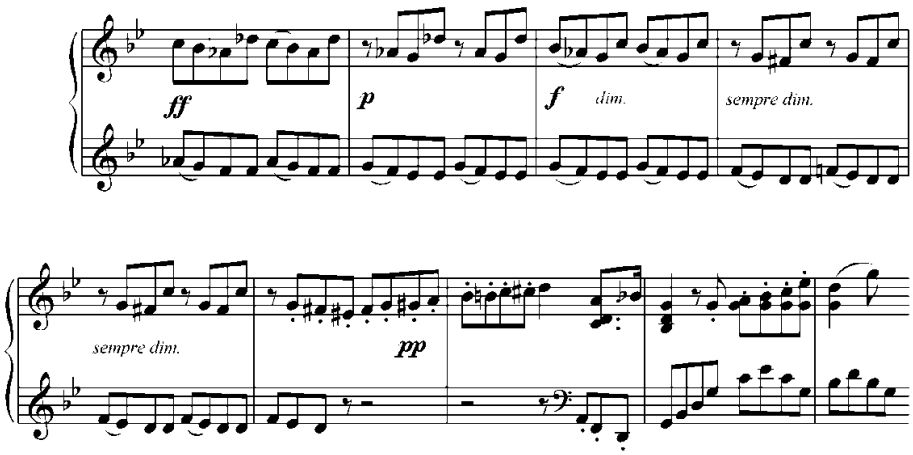


Ejemplo 1091: Mendelssohn, Piezas para niños Op. 72[1278]

Y como tal empieza a explorar tintes macabros, con un juego en los compases 20 en delante de bimodalidad realmente increible.
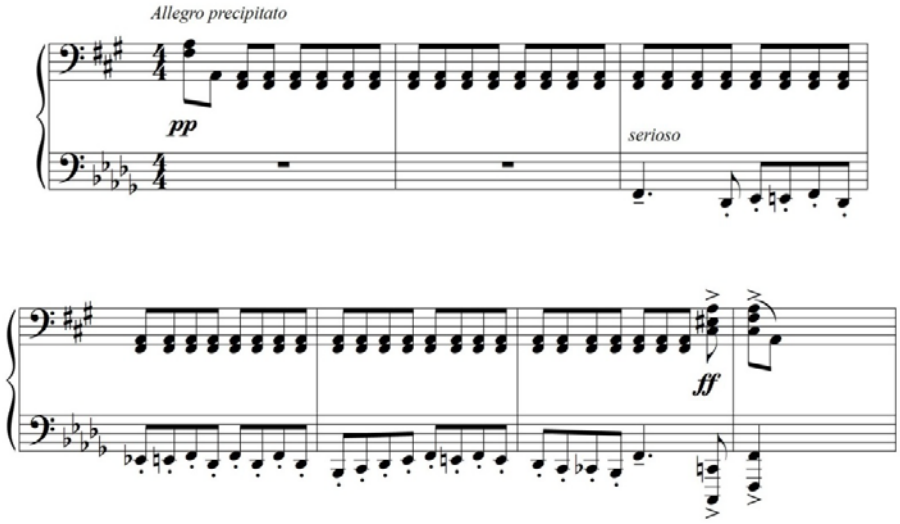
Como si se tratara de una pequeña *toccata* donde Mendelssohn trabaja los intervalos de tercera mayor y menor a una distancia tan cercana que apenas se justifica con la palabra "falsa relación". Lo mismo ocurre en su lugar análogo en el *fortissimo* de la página siguiente.

[1277] Transcripción en Finale del Autor.
[1278] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 1092: Mendelssohn, Piezas para niños Op. 72[1279]
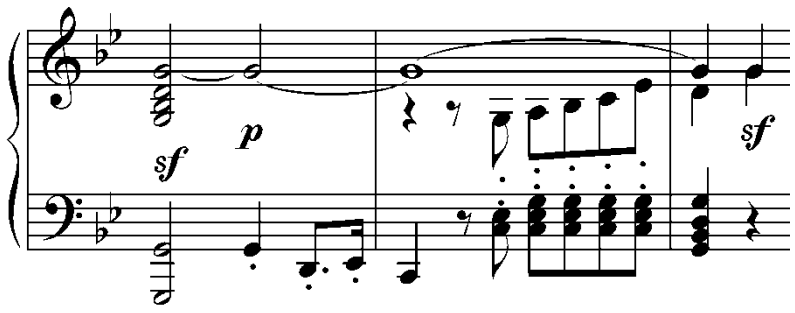
Una pieza realmente sorprendente que aviva el interés de cualquier joven pianista ante lo que es el genio de Mendelssohn. El elemento interválico puro demuestra ser como en la cuarta variación de la Op.54, el verdadero motor de la efervescencia mendelssohniana en sus scherzi. Y es notable la significación que este típo de insicividad rítmica de Mendelssohn tuvo para compositores tan lejanos a aél temporalmente como los primeros modernos, del siglo XX.



Ejemplo 1093: Prokofiev, *Sarcasmos* Op. 17[1280]

[1279] Transcripción en Finale del Autor.
[1280] Transcripción en Finale del Autor.

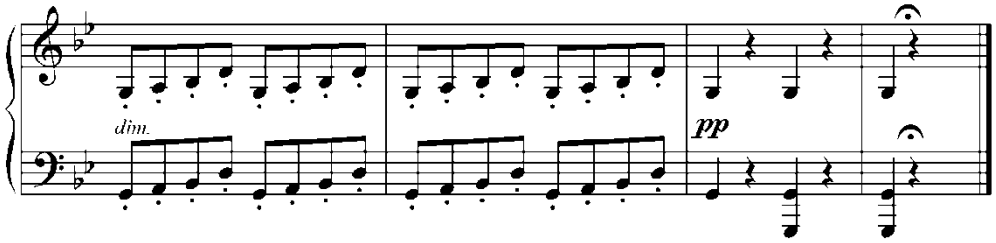
Al final la marcha retorna en el registro grave y sin acordes, sobre llamadas de trompetas, en recuerdo de la experiencia de la segunda de las fantasias o caprices Op.16:



Ejemplo 1094: Mendelssohn, Piezas para niños Op. 72[1281]

La armonía de estructura del conjunto siempre destaca la relación plagal, rasgo de madurez del autor.

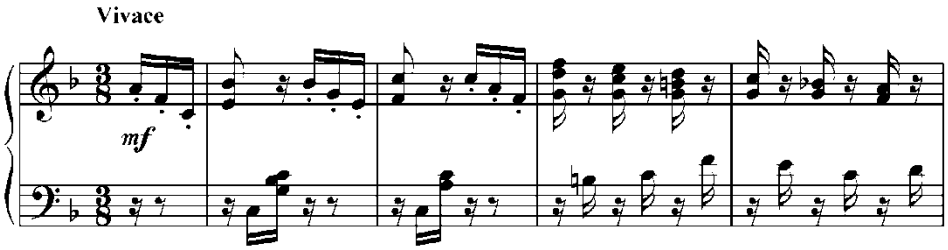
El final de evapora con el motivo de *toccata* en unisono *pp:*



Ejemplo 1095: Mendelssohn, Piezas para niños Op. 72[1282]

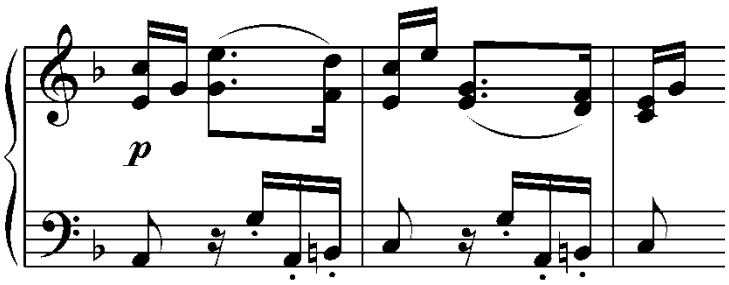
No menos interesante es la sexta pieza, un *scherzo*, marcado *Vivace* en 3/8, que por parte es una invención canónica y un estudio de acordes a manos alternadas. Es realmente notable cómo Mendelssohn utiliza aquí el estilo que había dejado en el *Scherzo* en Si menor de 1829 en cuanto a las manos alternadas.

[1281] Transcripción en Finale del Autor.
[1282] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 1096: Mendelssohn, Piezas para niños Op. 72[1283]

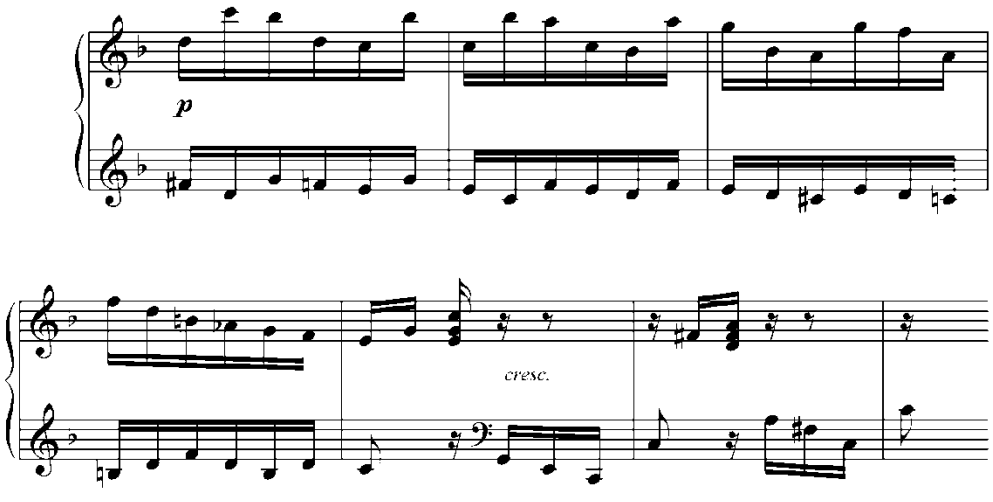
Un juego rímico que recuerda las sonatas más españolizantes de Domenico Scarlatti aparece de pronto:



Ejemplo 1097: Mendelssohn, Piezas para niños Op. 72[1284]
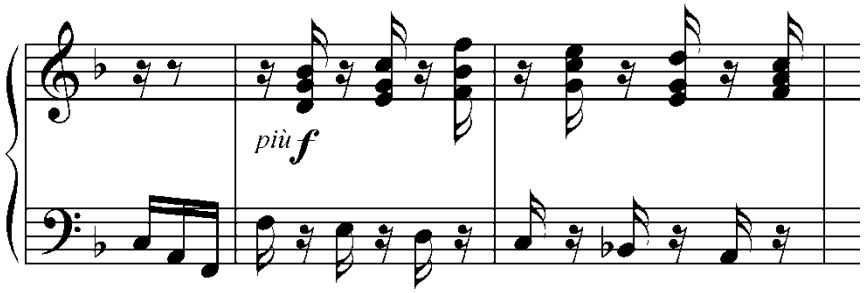
Aquí el elemento preponderante es el diálogo entre ambas manos y la variedad de acentuación generada por el ataque de sextas o terceras. Mas adelante, como en la N° 5, se nota una mezcla del espíritu *toccatístico* del *Scherzo* con el contrapuntístico de *Sueño de una noche de verano* en un trabajo que generalmente es fácilmente reducible a dos voces, pero que en realidad esconden tres voces, como claramente podemos ver en el ejemplo siguiente:

[1283] Transcripción en Finale del Autor.
[1284] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 1098: Mendelssohn, Piezas para niños Op. 72[1285]
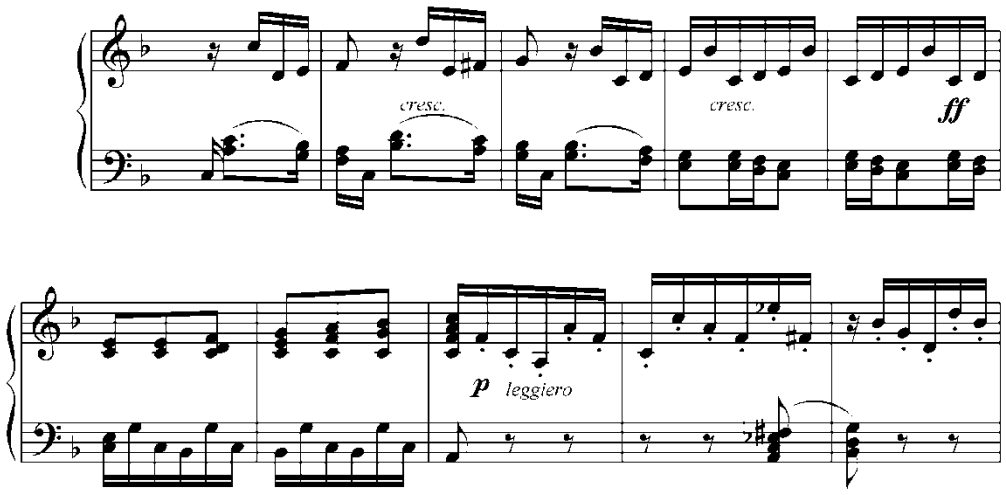
Mendelssohn pone en el tema una variedad de reexposiciones en la mano izquierda, y coloca los contratiempos ahora en la derecha pero con estructura canónica:



Ejemplo 1099: Mendelssohn, Piezas para niños Op. 72[1286]

Toda esta combinación de cntrapunto y espiritu feérico tan propia del autor, se resuelve de una manera magistral en una *coda* maravillosa sobre pedal y descenso cromático de las voces internas. Para contrarrestar el final, con *assai diminuendo*, termina en un breve acorde *pianissino* entre el registro agudo y grave del piano totalmente polarizados.
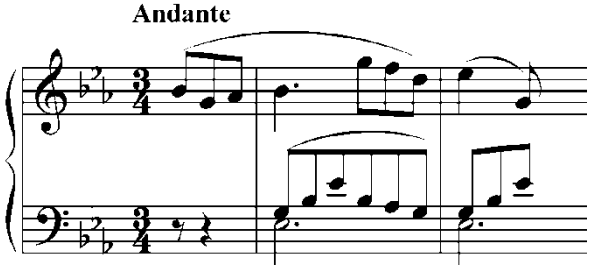
[1285] Transcripción en Finale del Autor.
[1286] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 1100: Mendelssohn, Piezas para niños Op. 72[1287]

Las dos piezas retiradas de la publicación son de las más emotivas en su topografía: probablemente la exploración de los afectos más profundos pareció a Felix inadecuada para una colección dedicada a niños.

La N° 7, Andante en Mi bemol mayor, presenta el espíritu de un *Lied* religioso para piano solo, lleno de cromatismos y movimiento de voces interno que acompañan una melodía altamente diatónica.
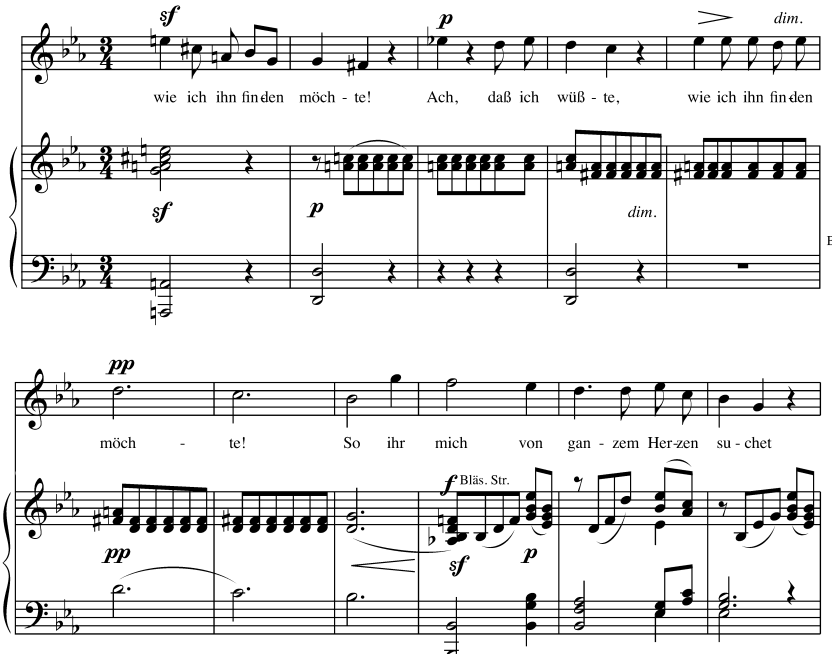


Ejemplo 1101: Mendelssohn, Piezas para niños Op. 72[1288]

Parece anticipar en su candor al aria de Abdías, de *Elías*, pero también tenemos que decir que en las cantatas juveniles de Mendelssohn aparecían este tipo de *Lieder*, entre
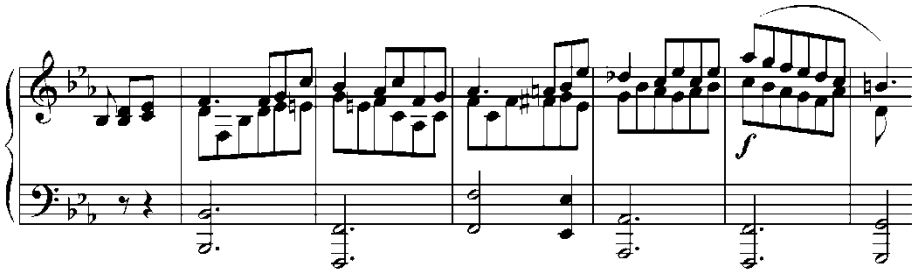
[1287] Transcripción en Finale del Autor.
[1288] Transcripción en Finale del Autor.

religiosos y cándidos, y toda la pieza se tiñe de un carácter de plegaria muy particular del autor



Ejemplo 1102: Mendelssohn, *Elias* Op. 70 N° 4[1289]
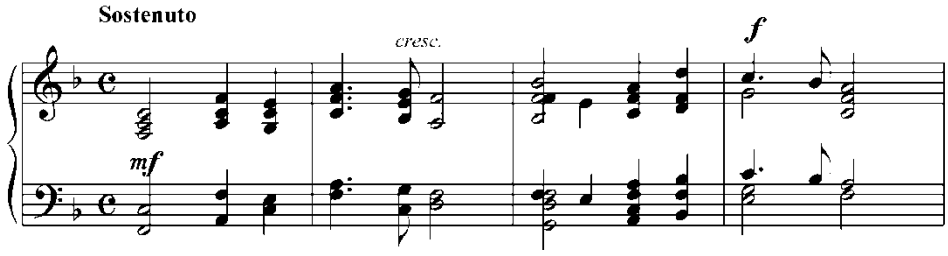
Pero en el transcurso la hondura expresiva propia de estos modelos aparece en esta breve pieza en forma de un proceso armónico típico de Mendelssohn por las mediantes y subdominantes enlazadas y por la textura a la manera de sus obras de organo con bajos profundos y terceras y sextas reforzando polifónicamente la melodía:



Ejemplo 1103: Mendelssohn, Piezas para niños Op. 72[1290]

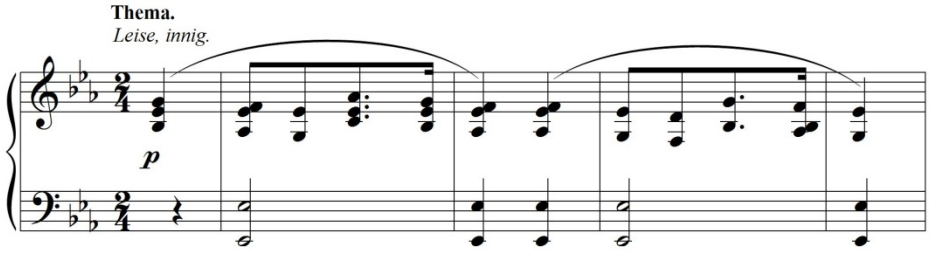
[1289] Transcripción en Finale del Autor.
[1290] Transcripción en Finale del Autor.

La Nr. 8 El *Sostenuto* en Fa mayor es una pieza binaria simple escrita en estilo de Coral. Su expresividad y recogimiento son reveladoras en cuanto a la simpleza de la escritura. Esta reformula la idea de los temas de variación de Mendelssohn en terminos más sencillos.



Ejemplo 1104: Mendelssohn, Piezas para niños Op. 72[1291]

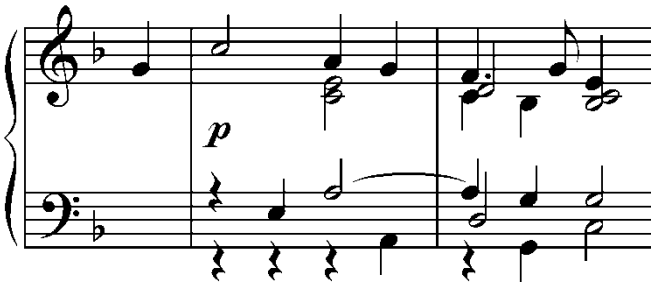
El resultado es una pieza conmovedora en su simplicidad y profundidad: es enigmático el parentesco de esta pequeña pieza con el "Thema" de las Variaciones en Mi bemol mayor de Schumann, su última obra, compuesta en el asilo para enfermos mentales de Bonn en 1854, y que el atormentado comositor imaginó que le era dictado por las mismas almas de Schubert y Mendelssohn, ya fallecidos



Ejemplo 1105: Schumann, Tema y variaciones en Mi bemol mayor[1292]
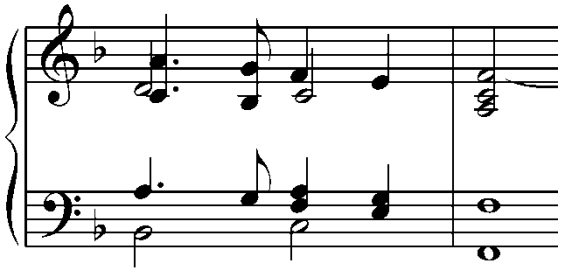
Toda la sección B es una maravillosa anticipaciñon del trabajo de *Lied* de órgano que realizará el autor en sus seis Sonatas Op.65. La polifonía se reduce al mínimo pero con una presencia evidente en imitaciones amotetadas que no opacan la melodía:

[1291] Transcripción en Finale del Autor.
[1292] Tranzcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 1106: Mendelssohn, Piezas para niños Op. 72[1293]

El final llega desde un acorde que enfatiza la novena por retardo, desde el cuarto grado, detalles que en Mendelssohn son ditintivos del estilo de Oratorio romantizado por él a partir de modelos barrocos, pero que tendrán una continuidad fundamental en el siglo XIX como venimos remarcando en el estudio de obras como las fugas del Op.35



Ejemplo 1107: Mendelssohn, Piezas para niños Op. 72[1294]

7.5.- *Danza del Oso en Fa mayor* (1842) MWV:U 174

Es una ruidosa pieza de danza, en ritmo binario, en intención cómica, que Mendelssohn escribió para los niños Beneke en referncia a los "comensales de frambuesas del castillo Beneke", y eso propbablemente era una referencia a él mismo como Todd comenta, ya que era su fruta favoita.

[1293] Transcripción en Finale del Autor.
[1294] Transcripción en Finale del Autor.

Este aspecto de juego se ve en piezas del período, como la Ronamzas sin palabras Op.62 N° 6 y la Op.67 N° 6 según la misma opinión y revelan a la nueva situación de Felix como padre y tío. Tambien lo llevó a sus propios recuerdos de infancia y renovó su natural sentido del humor.

Propbablemente esta Danza del Oso (”Bärentanz”) era un corolario de las *Kinderstücke* Op.72 , pero mas bien , es una *Kinderszene*, ya que su dificultad de ejecución es mayor al Op.72. Ttrabaja registros extremos: en el grava imita un tambor en *ostinato* y la mano derecha toca una melodía en modo lidio, en el registro más agudo del piano, a manera de carillón, ruidosamente. Ésta parece un anuncio de la llegada del oso, como las danzas de circo que traían animales y de los cuales, el oso, ejercía un a gran fascinación en lo niños del siglo XIX. La pieza es tan cómica e imaginativa como la *Trauermarch* para el rey Príamo del “Sueño de una noche de verano” para clarinete, fagot y timbal. En este caso revelan otro aspecto cómico del autor, de su fuero doméstico y de su personalidad.

7.6.- Seis Romanzas sin palabras, Cuaderno quinto, Op. 62

Estas obras gozaron de una inmediata celebridad. El cuaderno fue armado de una forma totalmente distinta al Op. 53, que surgió como una obra prácticamente para él mismo. Aquí, en cambio, Mendelssohn unió piezas que compuso entre 1842 y 1844 como presente personal para Clara Schumann, que se lanzaba a una gran gira por Rusia en el invierno de 1844. Así, rápidamente ensambló una serie de piezas que combinaban lo profundamente expresivo con lo brillante.

Conocemos muy bien la relación que Mendelssohn mantuvo con Robert y Clara Schumann durante todos los años de Leipzig. En esta época Mendelssohn da forma al Conservatorio de Leipzig y Schumann pasa a ser profesor de composición y piano en esa casa de estudios por dos años, demostrando poca capacidad como maestro. Mendelssohn mismo tomó cátedras de piano y canto a la vez que de composición. El Conservatorio fue uno de los logros más importantes de la carrera de Mendelssohn. Así, el cuaderno quinto de Romanzas fue un cuaderno de concierto, pero de concierto para una virtuosa del piano, como lo era Clara, que necesitaba un contacto con su público muy directo. Así, podemos

ver que este quinto cuaderno tiene piezas de dos tipos: algunas de las piezas más despreocupadas de la producción mendelssohniana, con poca atención en cuanto al significado profundo de la Romanza en sí y más llevándola hacia un *Lied* extrovertido, y por otro lado piezas totalmente interiorizadas desde el punto de vista más expresivo, cercanas al mundo de algunas piezas cortas para piano de Robert Schumann.

La sensación que da el cuaderno es de cierta desunión interválica, motívica; en ese sentido se pierde un poco la coherencia interna, en comparación a los otros grupos. Aún así, tonalmente la obra se desarrolla dentro de tonalidades de alguna forma lógicas: hay tres piezas con un sostenido (Sol mayor y Mi menor) y dos piezas en La (menor y mayor); salta a la vista la segunda pieza de la colección, en Si bemol mayor, está totalmente descolocada con respecto al ciclo. Podemos decir, sí, que el día que Clara estrenó el Concierto para piano y orquesta de su esposo, en 1845, incluyó piezas de este quinto cuaderno en el programa y particularmente las colocaba pareadas: por ejemplo, la 1 con la 3 o la 5 con la 6.

Mendelssohn trabajó con piezas netamente características en cuanto a un estilo directamente reconocible: la barcarola, la marcha fúnebre, el canto de primavera, la canción lírica, la pieza brillante, la pieza coral. En algunos casos, el logro fue extraordinario; en otros, no, sobre todo comparándolas con sus compañeras del Op. 53 y con las Op. 67 que vendrían poco tiempo después, en 1845. El orden de composición tampoco fue respetado por Mendelssohn a la hora de armar la colección, y eso lo notaremos en el análisis pormenorizado de cada una de ellas.

La relaciñon interválica sí es notable entre ellas: el intervalo de cuarta justa está jerarquizado en todas las melodías:
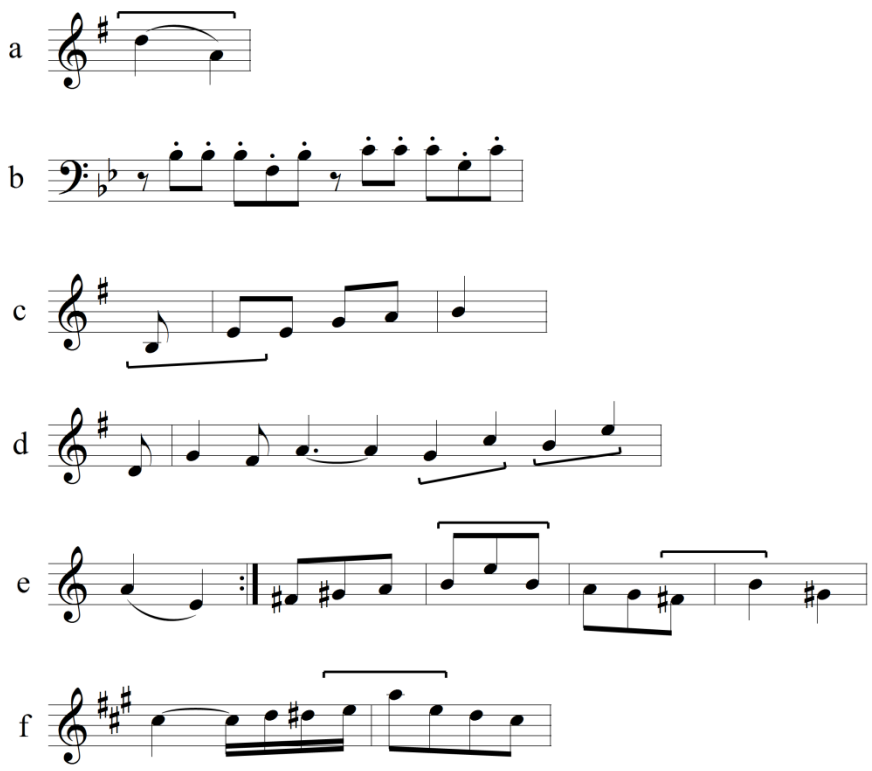
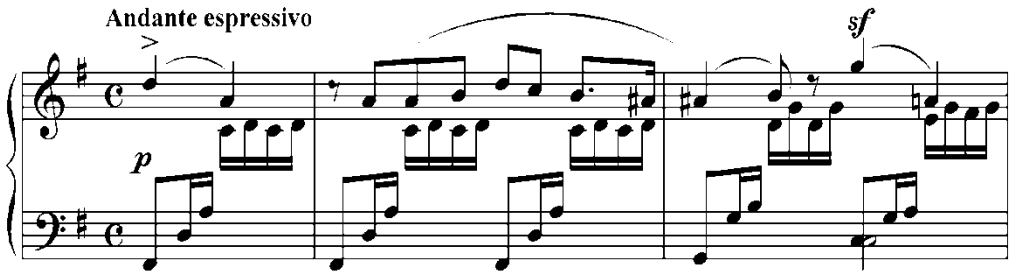


Gráfico 161: Relación inteválica

7.6.1.- *Romanza sin palabras en Sol Mayor Op. 62 N° 1*

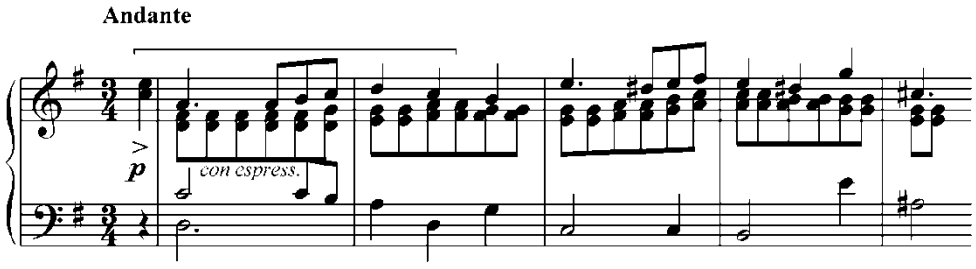
En Sol mayor, *Andante expresivo,* 2/4. La primera pieza de la colección es una de las más célebres y famosas Romanzas de Mendelssohn. Bellísima, de absoluta jerarquía. Un canto casi de amor. Mendelssohn renueva una vez más el *Lied* para voz sola y acompañamiento arpegiado. Esta vez le da al mismo una figura rítmica propia que ya no es totalmente continua sino que se detiene en la primera corchea para continuar con seis semicorcheas y mantiene este balanceo durante toda la pieza. También es interesante el hecho de que en esa pieza Mendelssohn no plantea introducción: directamente entra la melodía, que es un descenso de cuarta (desde el Re hasta el La), planteando el acorde de quinto con la estructura de dominante, como si se tratara de una frase de interrogación en dos negras, con acento en la primera nota, y luego, en el compás siguiente, sobre el mismo marco interválico Mendelssohn desarrolla grados conjuntos saltados por una tercera entre

Si y Re y luego rematados por un cromatismo, Si – La sostenido y ésta se transforma en nota repetida y ascenso cromático, resolviendo en el Si en el compás siguiente. En estos tres pulsos la armonía se mantiene y recién en el compás 2 se transforma en tónica.



Ejemplo 1108: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 62 N° 1[1295]

En cuanto al marco melódico de Mendlessohn, la frase de por sí es más fragmentada que en otras de las Romanzas casi un recitativo lírico organizado lo cual puede verse como una nueva relación con el lirismo schumaniano (Cuarteto Op.41 N° 3) aunque según según Todd, está inspirada en una pieza en Sol mayor compuesta por Fanny Hensel en 1836, donde se da la conexión de Mendelssohn con una gran pianista, Clara Schumann, y con su hermana, la pianista Fanny Hensel.
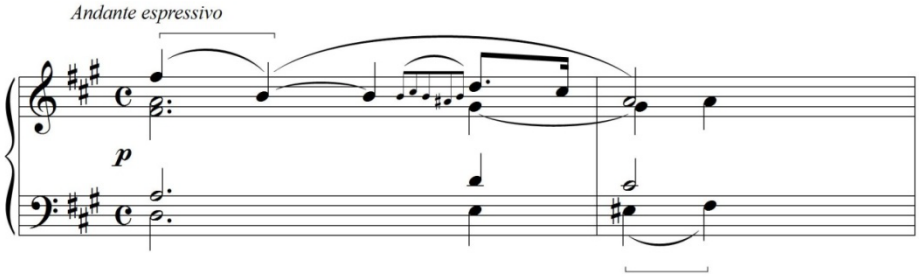


Ejemplo 1109: Fanny Hensel, *Lied* Op. 2 N° 1[1296]

[1295] Transcripción en Finale del Autor.
[1296] Transcripcíon en Finale del Autor.

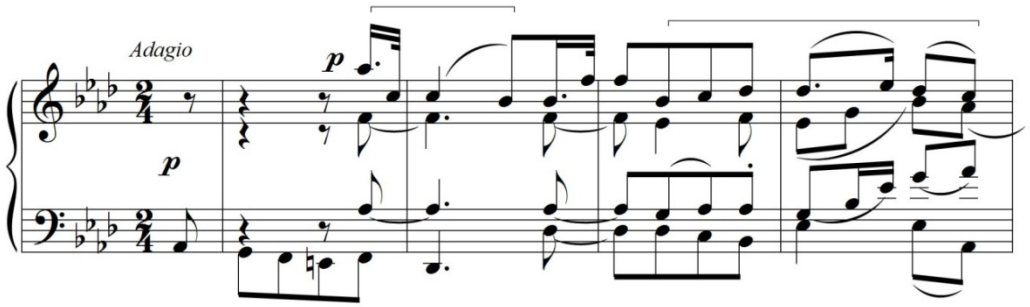
Recordemos con respecto a Schumann, que los Cuartetos Op.41 habían sido dedicados a Mendelssohn en 1842. Este escribió a Moscheles: "me han sido tocados tres Cuartetos de Schumann […] los cuales me han gustado extraordinariamente"

No es dificil ver esta admiración en la frase inicial, con la misma indicación de tempo que la romanza Op. 62 N° 1, y que se desgrana como un recitativo, casi parafraseada por Felix, pero inmediatamente adapta a su estilo como veremos a continuación:



Ejemplo 1110: Schumann, Cuarteto Op. 41 N° 3[1297]

Este tipo de fragmentación cada vez más visible en las últimas Romanzas sin palbras abrió el camino para los últimos sesgos de expresión lírica de Mendelssohn, cada vez más reconcentrada:
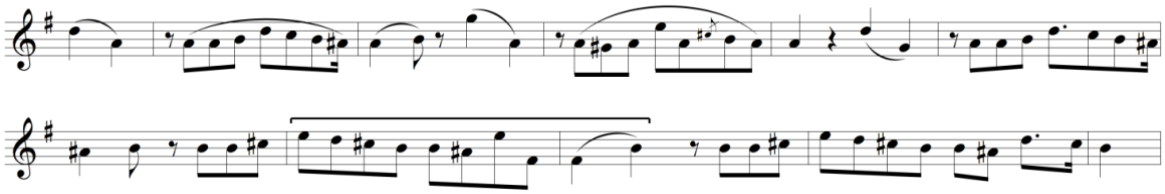


Ejemplo 1111: Mendelssohn, Cuarteto Op. 80- Adagio[1298]

En la Romanza Op,62 N° 1 de Mendelssohn, el consecuente es directamente una mutación del antecedente: el intervalo de cuarta se transforma en séptima mayor

[1297] Transcripción en Finale del Autor.
[1298] Transcripción en Finale del Autor.

descendente y la figura cromática aparece en el comienzo del consecuente, dejando la nota repetida para el final, en la detención en el quinto grado. La repetición de esta estructura plantea, luego del antecedente idéntico, un consecuente que lentamente se estira hacia la tonalidad de Si menor, el tercero, en dos formas: primero llegando al Si menor en posición de primera inversión y luego llegando a Si menor en posición fundamental.
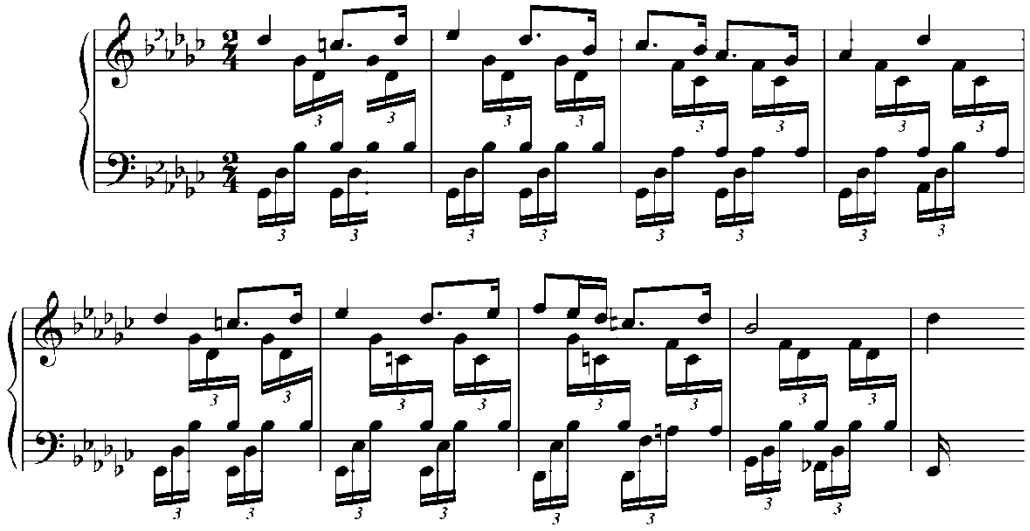


Ejemplo 1112: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 62 N° 1[1299]

El antecedente de este camino lo había trabajado Mendelssohn en la Romanza en Fa mayor Op. 85 N°1 pero acá está infinitamente más desarrollado. Por la economía de medios, pero además la riqueza interválica que Mendelssohn usa bajo el intervalo de cuarta; la cuarta le permite a Mendelssohn recorrer toda la esfera Si menor - Mi menor y luego haciéndola similar a la figura inicial, que se mantenía dentro de Sol mayor. También podemos decir que el La sostenido del compás 2, que actúa como apoyatura, ya preanuncia el Si menor al cual Mendelssohn va a llegar a partir desde el compás 8 y resolver directamente en el compás 10.

El camino tonal, que entonces parte desde la dominante de Sol mayor hasta Si menor, es de una movilidad que contrarresta el estatismo del acompañamiento.

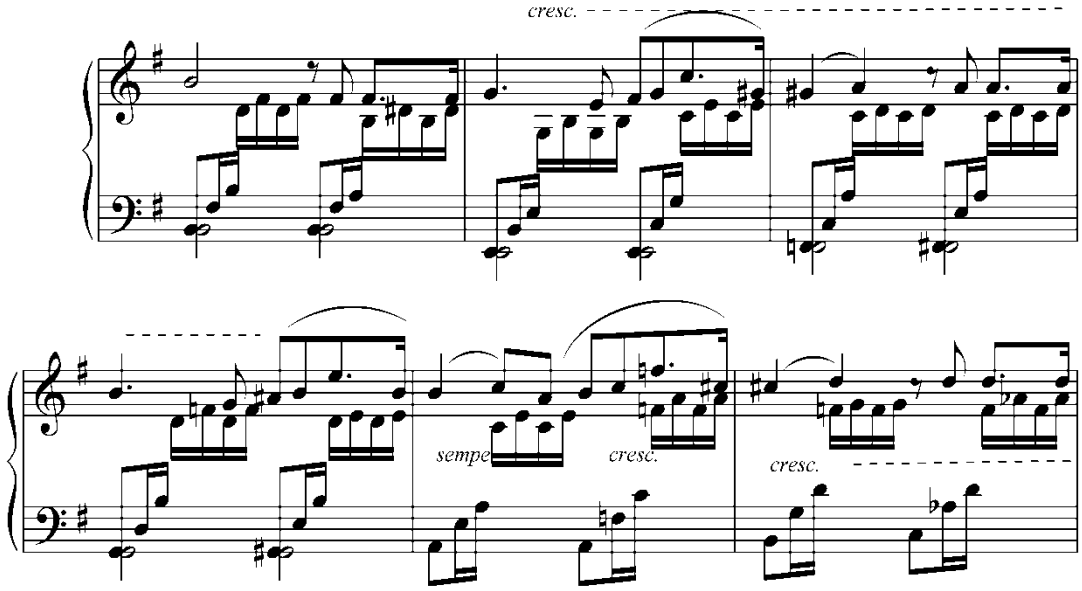
La colección de *Chansosn sans paroles* de Charles Gounod , evidencia no sólo que la imitación del estilo de Romanza sin palabras fue primordial para los jóvenes compositores franceses sino que la estructura tonal también resultó modelica para la relación entre mediantes diatónicas que se tpresentan permanentemente en la música francesa de fines del siglo XIX:

[1299] Transcripción en Finale del Autor.

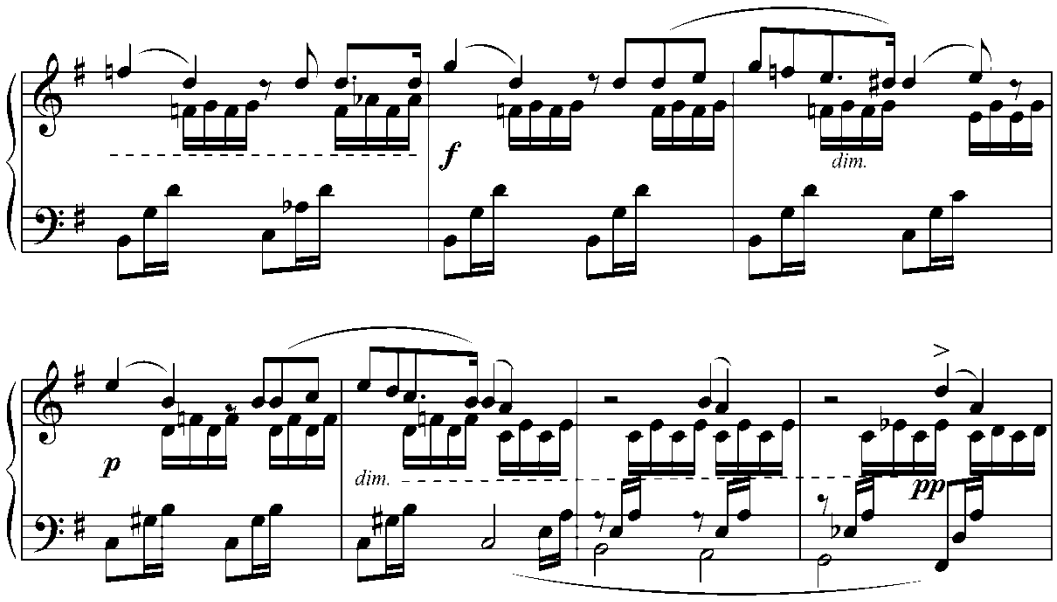


Ejemplo 1113: Gounod, *Chanson san paroles* N° 2 (1854)[1300]

Volviendo al discurso de la Op.62 N° 1, notemos cómo la idea de recitativo sobre continuidad arpegiada, se hace más evidente en la sección B, donde se plantea una mutación de los motivos planteados en la sección A.



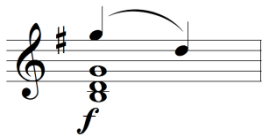
[1300] Transcripción en Finale del Autor.
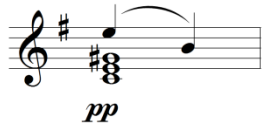


Ejemplo 1114: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 62 N° 1[1301]

La nota repetida expande su temporalidad, como si se ampliara en el *tempo*, lo mismo que la cuarta: aparecen divididas por compás, no fundidas en una misma frase. Así el compositor va recorriendo cromáticamente una serie de tonalidades que van alcanzando, como un recitativo *appasionato*, la tonalidad de Do mayor; allí se produce una falsa reexposición del tema tal cual en el inicio, pero desde la dominante de Do hacia Do mayor y luego desde la dominante de La, con la estructura de quinta aumentada, hacia La menor.

a)



b)



c)

[1301] Transcripción en Finale del Autor.
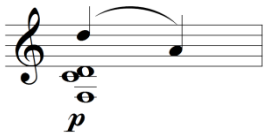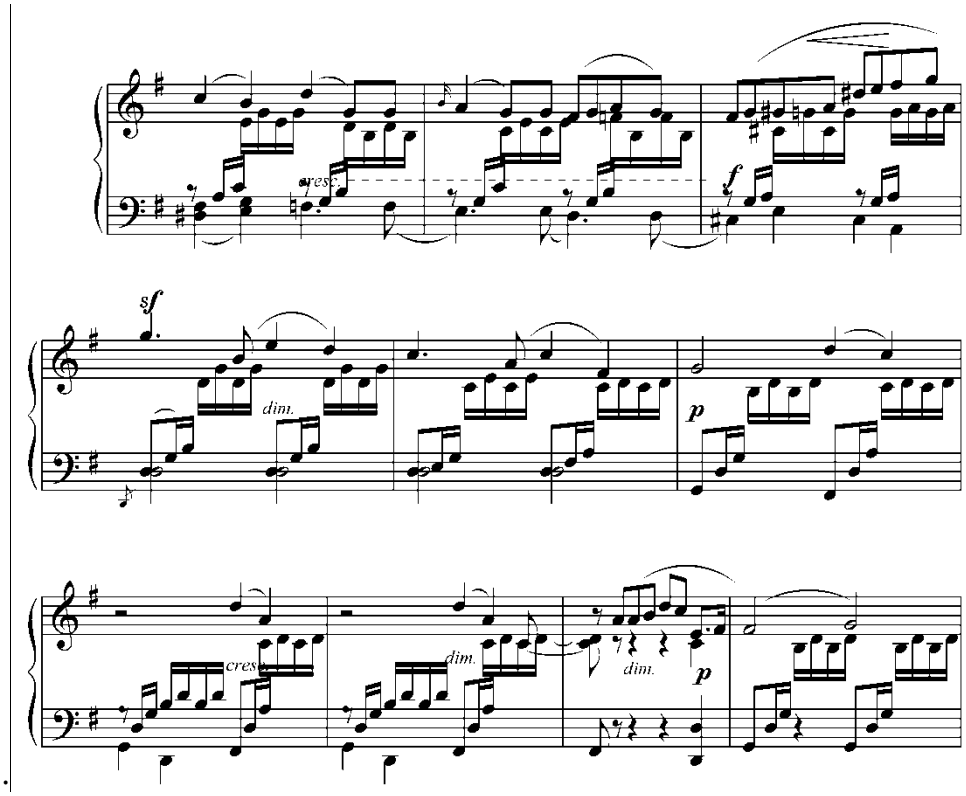


Gráfico 162: Expansión de la nota repetida

Ese La menor es el que da pie, vía grados conjuntos del bajo, a la reexposición *pianissimo*, como un recuerdo, en Sol mayor. Es notable cómo estas falsas reexposiciones Do mayor – La menor, se producen a distancia de tercera, que era el intervalo vacío que Mendelssohn dejaba en la melodía, y no elaborado en cuanto a trabajo melódico pero, por otra parte, era el intervalo generativo en cuanto a la estructura desde Sol mayor – Si menor y luego Do mayor – La menor.

La reexposición solamente es la cita de la primera idea en su primera versión (la que se deja en la dominante) para luego desarrollar, ahora en condensación, las figuras melódicas dependientes de la primera idea y el consecuente condensados en un apasionado canto que va ascendiendo paulatinamente hacia el Sol en dos ocasiones: una con un bajo ascendente y otra con un bajo descendente cromático que se contrapone a un ascenso cromático de la melodía, que alcanza el Sol y desde allí, sobre pedal de Re, desciende lentamente como por pasos, y no por grados – como marca Kunst – para llegar a la posición de Sol mayor en tríada recién en el compás 35. Esta posición fundamental de Sol prácticamente nunca estuvo alcanzada en la obra, exceptuando el compás 2; aquí vemos el arte generativo de Mendelssohn de estirar, mediante elementos de una sola frase melódica y utilizando las figuras de bajo derivadas de la misma (hablamos del cromatismo, las terceras, el grado conjunto), lograr la llegada conclusiva a un Sol que se alcanza recién en el compás 35 y se mantiene fijo en diálogo con la voz superior en cuartas (Re – Sol, Re – Sol), dando una imagen de recuerdo y citando al típico efecto de recitativo mendelssohniano (que ocurría en la Romanza Op. 30 N° 1) de una forma mucho más íntima al final de esta pieza, que desgrana el semitono Fa sostenido – Sol sobre tónica hacia el final del discurso



Ejemplo 1115: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 62 N° 1[1302]
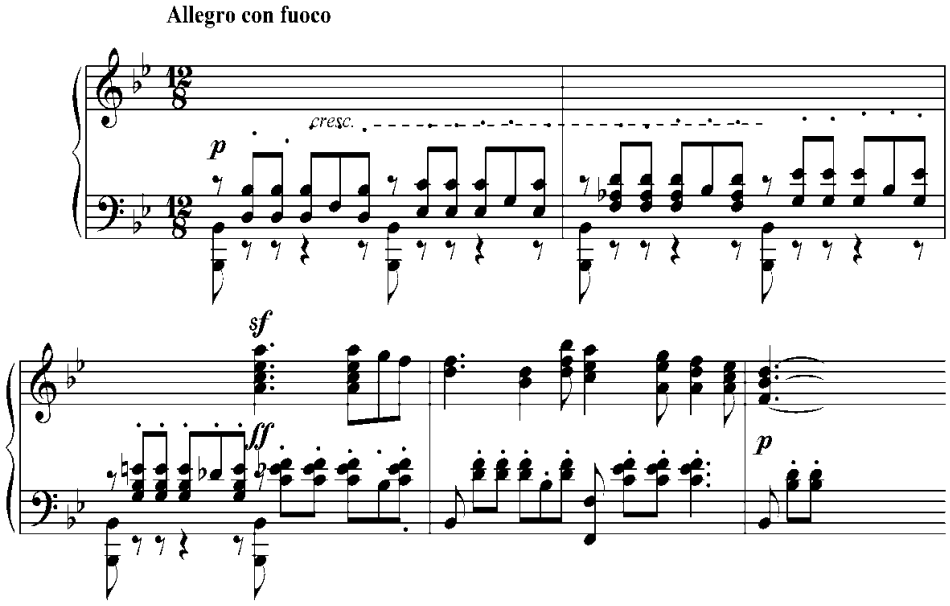
La Romanza sin palabras en Sol mayor es sin duda una de las obras maestras de las piezas cortas de todo el Romanticismo musical. Su expresión intensa y a la vez íntima se encuentra pocas veces en el discurso de cualquier compositor y debería estar entre los ejemplos máximos de expresión romántica en la música para piano.

7.6.2.- *Romanza sin palabras en Si bemol mayor Op. 62 N° 2*

La Romanza en Si bemol que sigue en el cuaderno, Op. 62 N° 2, *Allegro con fuoco* en 12/8. Es uno de los esfuerzos más espurios de Mendelssohn por conseguir una pieza brillante. En realidad, la renovación pianística que había llevado a cabo Mendelssohn en el año 41 ya había dado grandes resultados. Si en este momento esta pieza, compuesta en julio del 43, o sea, bien veraniega y contemporánea de *Sueño de una noche de verano*, intenta lo
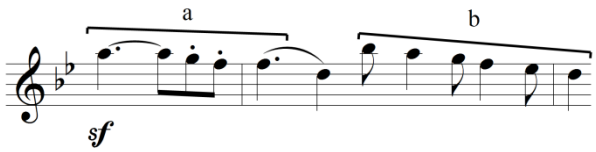
[1302] Transcripción en Finale del Autor.

mismo, para nuestra opinión, es fallido. Se trata de un amplio diseño de acompañamiento de acordes *staccato* sobre bajos *staccato* a la manera de un vals o *scherzo*-vals, que empieza promisoriamente con un ascenso crepitante desde el registro grave, hasta el comienzo de una melodía que guarda en común con la pieza anterior: el inicio en la dominante y el apoyo en la tónica en el compás siguiente, el 4, pero la melodía parece algo así como una paráfrasis de una melodía chopiniana: podemos reconocer acá indicios del segundo tema del *Scherzo* en Si bemol menor de Chopin, seguido casi nota por nota.



Ejemplo 1116: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 62 N° 2[1303]

Los grandes acordes de acompañamiento continúan haciendo muy dificultosa la ejecución y crean una sonoridad que es una probable adapación de los Valses de Chopin. Incluso la melodía revela estar moldeada en obras del compositor polaco como el *Scherzo* Op.31:



Ejemplo 1117: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 62 N° 2[1304]

[1303] Transcripción en Finale del Autor.
[1304] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 1118: Chopin, Scherzo Op. 31[1305]

La sección B, centrada en Re menor, deriva desde este material ernriquecido con acordes de estructura de quinta aumentada
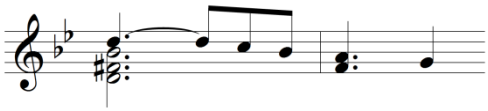


Gráfico 163: Estructura acórdica

La escritura, que se hace cada vez más densa, acompaña un plan tonal de inteso cromatismo que alcanza una reexposición de la primera idea en el mismo exultante clima del inicio:

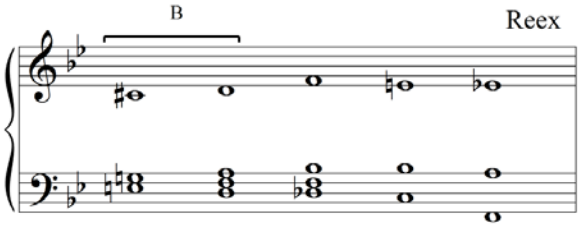
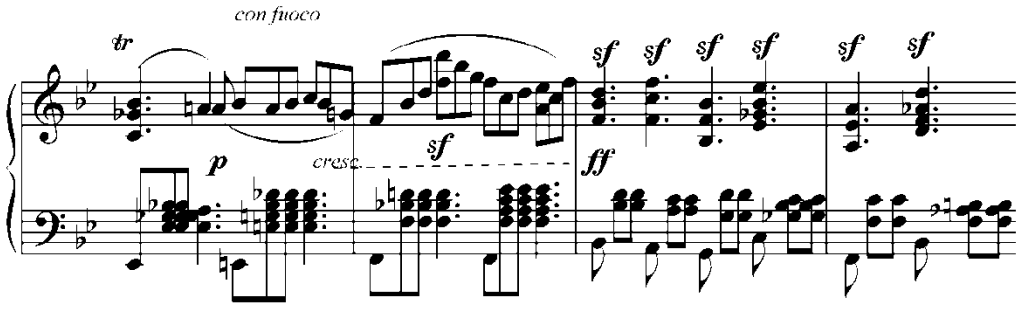


Gráfico 164: Estructura acórdica

Luego de ella se produce una amplia sección de cierrre, que desemboca en el sector marcado *con fuoco* donde la amplia sonoridad acordica es más impactante que la melodía en sí misma:

[1305] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 1119: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 62 N° 2[1306]

En realidad la relativa simpleza de los elementos melódicos está compensada por una estructura en continuo avance de la conducción por bajos que recorren el círculo de quintas y armnoazación cromática de la armonía de fondo que se renueva en todo este sector final:
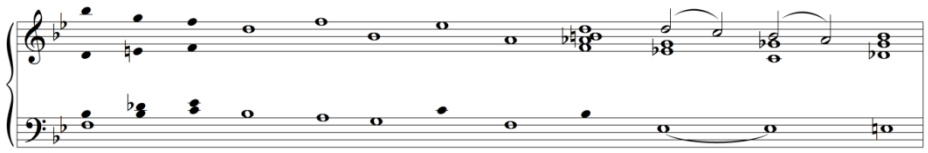


Gráfico 165: Estructura armónica

La sección final condensa hábilmente todos los materiales hacia una conclusión brillante.
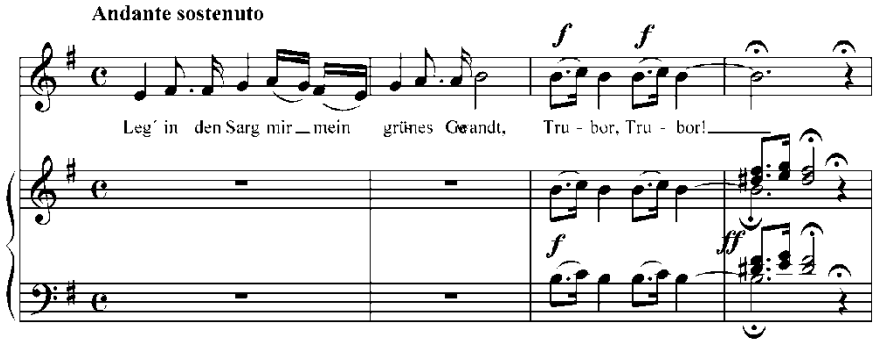
7.6.3.- *Romanza sin palabras en Mi menor Op. 62 N° 3*

El *Andante maestoso* en Mi menor y 2/4 fue conocido desde el comienzo como "Marcha fúnebre" y en realidad lo era. Mendelssohn lo había escrito en enero de 1843 en recuerdo de su madre recién fallecida repentinamente hacia fines de diciembre de 1842. Esta Marcha fúnebre es una pieza digna de reinterpretación. Por supuesto, su relativa no dificultad de ejecución la ha hecho presa de manos inexpertas, pero la nueva edición Urtext da nueva luz acerca de lo que Mendelssohn quería. Además, las circunstancias de la

[1306] Transcripción en Finale del Autor.

composición – ahora develadas por el libro de Todd – nos llevan a pensar que esta marcha solemne pero también intensa, interna, es una de las joyas de las *Romanzas sin palabras*.

La imágen de lo fúnebre había sido tomada por Mendelssohn en pocas ocasiones pero con una intensidad incríble. Una de esas búsquedas se da en la Cancion fúnebre del boyardo (*Todeslied der Bojaren*) de 1832 sobre texto de Inmermann, donde el aspecto habitualmente ceremonioso se conjuga con inusitados toques arcaístas y sonoridades despojadas, de enorme delicadeza, totalmente opuestas a la manera de encarar lo fñunebre de Beethoven, Schubert o Beriloz:



Ejemplo 1120: Mendelssohn, *Todeslied der Bojaren*[1307]

"Coloca mi atuendo verde en el ataúd para mí,
Trubor! Trubor!
Mis espuelas a mis pies, mis armas de caza en mi mano,
Trubor! Trubor!
Apacienta a mis perros, yo los he amado,
Acariciai mi caballo, que se queda allí entristecido!

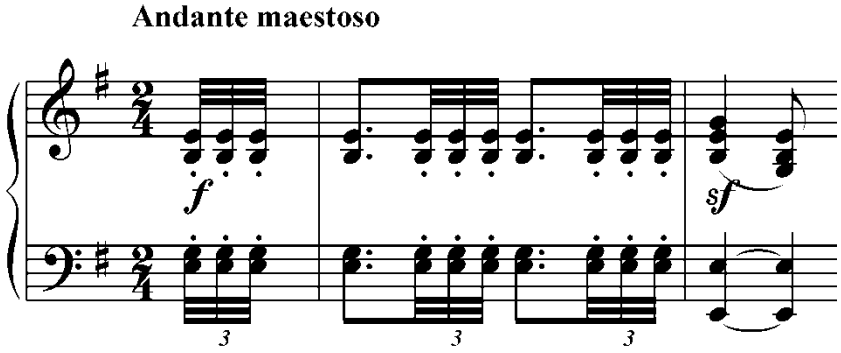
¡Haced el hoyo ocho pies en el suelo,
Trubor! Trubor!
Separen el suelo por todas partes¡
Trubor! Trubor!
Primaveras florecerán en medio de la hierba en mayo,
El tártaro rápidamente pasará por mi túmba"

Esta potente imagen sonora, en un ámbito reducido, será ampliada luego en la música fúnebre para *Edipo en Colona*, el adagio de la Sinfonia Escocesa, y el tétrico Cuarteto Op.80.

[1307] Transcripción en Finale del Autor.

En cuanto a la Romanza sin palabras, comparte la misma tonalidad, contrastes de matiz, e insinuaciones de modalidad antigua. El conocimiento de este aspecto de la poética de Mendelssohn sin duda echa luz nueva sobre una pieza popular pero a la vez extraña dentro del corpus de la Romanzas sin palabras.

Andante maestoso es la indicación que Mendelssohn da, pero la figuración de la introducción – como un grupo de bronces en tresillos de fusa repetidos tres veces y luego de la misma manera en el registro más agudo, como si se tratara de maderas, de clara invocación beethoveniana – nos pone ante la duda de qué velocidad es la que Mendelssohn exige: ¿un *andante maestoso* o un *quasi adagio*?, porque la repetición de cuatro teclas del piano a esa velocidad es imposible si el *tempo* subsiguiente no es, como Mendelssohn pide más adelante, *tranquillo e legato*.
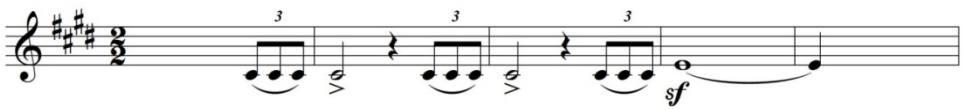


Ejemplo 1121: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 62 N° 3[1308]

Esta imprecación está indicada *staccato* y luego rematada por un *sforzatto* que liga la tercera menor descendente.
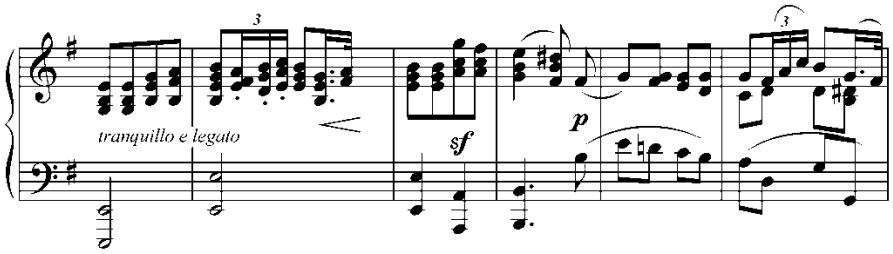
Es impresionante constatar la fuerza de esta idea, planeada por Mendelssohn en una breve pieza para piano: la Sinfonía N° 5 de Mahler muestra como los "topos" mendelssohnianos se habiían estandarizado a un punto que resultaba irreconocible descubrir a su cristalizador para comienzos de siglo XX. Eran parte de la cultura musical de forma inherente y silenciosa:

[1308] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 1122: Mahler, Sinfonía N° 5, *Trauermarsch*[1309]

En la Romanza de Mendelssohn esta figura llega a un *fortissimo* que destaca el semitono Mi – Re sostenido, y luego la tercera menor ascendente. Allí, en un cambio brusco de registro, en el compás 5, con levare se inicia la melodía fundamental. Ésta nuevamente tiene implicancias modales características: por ejemplo, la no presencia del Re sostenido es una, la no utilización del quinto grado salvo en el final de la frase, es otra), el ascenso lento sobre las notas típicas de la Sinfonía *Escocesa* (Si – Mi, Sol – La - Si) y la textura similar a la del *Adagio* de esta sinfonía en el segundo tema, instrumentado con clarinetes, trompas, fagotes y trompetas, dan un carácter ominoso.
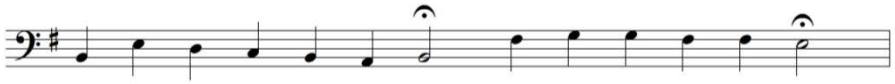


Ejemplo 1123: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 62 N° 3[1310]

La distancia entre el bajo y la melodía, los acordes, que son *legato* en las corcheas pero *staccato* en los tresillos de semicorchea, la hacen particularmente intensa cuando uno respeta textualmente la indicación de Mendelssohn, que además provee de muy pocas indicaciones de pedal, excepto al final de la pieza.

El consecuente de esta frase que alcanza su máxima fuerza en el acorde de novena en el *sforzatto*, de la misma forma que la intensa introducción de la Sinfonía Escocesa, se presenta como una variación del coral "O Haupt woll Blut und Wunden" que se escucha claramente en la mano izquierda y luego en la derecha, en el compás 10 utilizado con un cambio de registro típicamente organístico y explorando la relación modal en la famosa
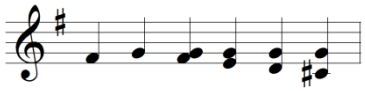
[1309] Transcripción en Finale del Autor.
[1310] Transcripción en Finale del Autor.

cadencia pseudos-plagal que utiliza Mendelssohn del compás 11 al 12 (la cadencia favorita de Cesar Franck).



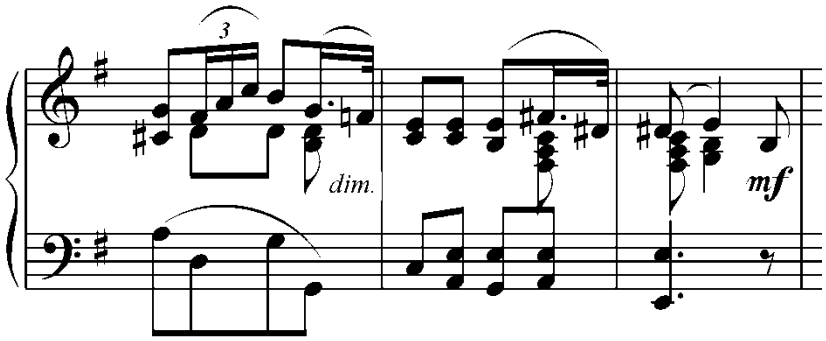
Ejemplo 1124: Coral *O Haupt voll Blut und Wunden*[1311]

En la segunda armonización de la melodía este mismo consecuente basado en el coral, con presencia de le tritono



Ejemplo 1125: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 62 N° 3[1312]

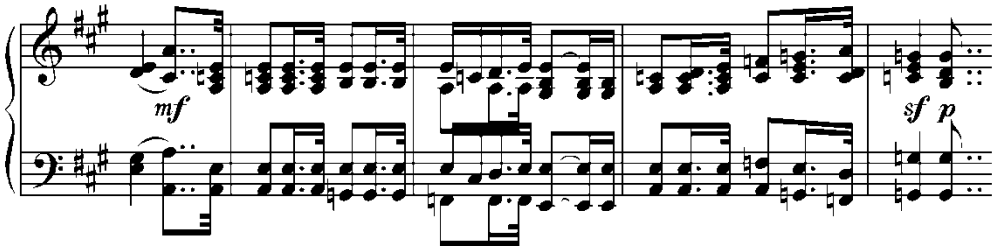
Y el segundo enlaza las armonías Mi menor – Re mayor - Sol mayor – Do mayor, dando un carácter netamente modal al discurso, derivado de la presencia del coral;



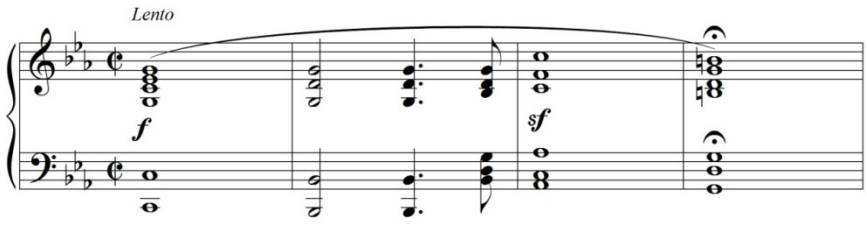
Ejemplo 1126: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 62 N° 3[1313]

Lo mismo se puede apreciar en el Adagio de la Sinfonía Escocesa, donde la orquestación de bronces y clarinetes ayudan a dar una idea cabal de la intención evocdora e Mendelssohn (en este caso la capilla en ruinas de Maria Estuardo) o los acentos funestos en oboes y trombones, del inicio de *Ruy Blas*

[1311] Transcripción en Finale del Autor.
[1312] Transcripción en Finale del Autor.
[1313] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo1127: Mendelssohn, Sinfonía Escocesa Op. 56[1314]

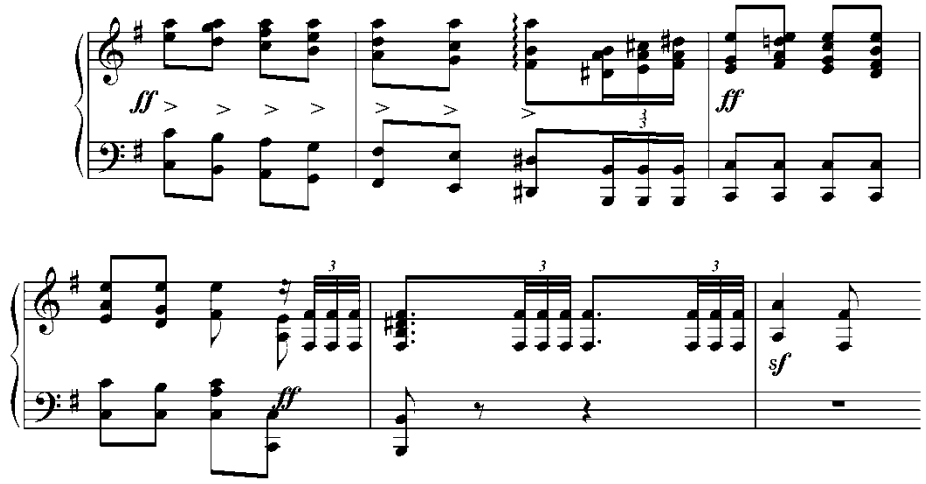


Ejemplo 1128: Mendelssohn, *Ruy Blas* Op. 95[1315]

El sector B es una intensificación rítmica, casi a la manera de Liszt, de una misma nota, el Si, que aparece ominosamente repetido durante cuatro compases en la izquierda en intensificación rítmica de negra - corchea y negra, corcheas puras, corchea y tresillo de semicorchea. Arriba, el ascenso va desde el Si 3 hasta el La 5 y en ese camino Mendelssohn va colocando en *staccato*, cosa que pocos pianistas se toman la molestia de interpretar, los tresillos propios de la imprecación fúnebre de la pieza. Siempre destacando los acordes de subdominante, cuando llega a la máxima potencia, éste es orquestado de una forma particularísima: la cuarta Mi – La en el registro agudo de la mano derecha y octavas solas en el registro medio, dando una sonoridad vacía y potente al mismo tiempo: éste es el epítome de la aridez en la escritura pianística, en un efecto que sólo Liszt se atrevería a manifestar en alguna de sus piezas a la manera de las *Armonías poéticas y religiosas.* La repetición de esta figura, que deriva de la idea de coral bachiano que mencionamos, se repite ahora en Do mayor para alcanzar la dominante de Si mayor con la entrada casi estereofónica de las trompetas en el tresillo de fusas, repetidas como octavas en el registro

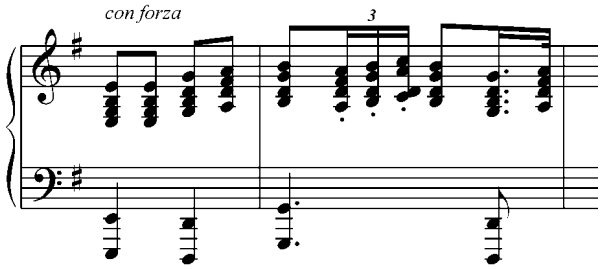
[1314] Transcripción en Finale del Autor.
[1315] Transcripción en Finale del Autor.

central. Queremos dar a entender que esta entrada es realmente teatral, como si viniera de otro lado; no viene preparada por un discurso y está anticipada por un silencio de corchea por el propio Mendelssohn, como marcando que se trata de otra cosa.



Ejemplo 1129: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 62 N° 3[1316]

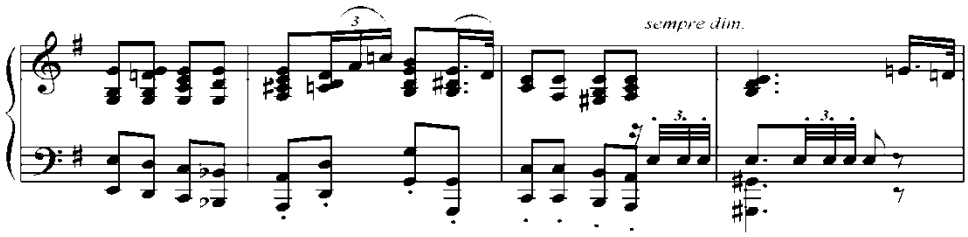
Luego de la repetición de la figura, ahora como subdominante y dominante, aparece *con forza* marcado el tema, con características netamente modales – mezcla el Mi menor con Sol mayor en un compás sin ningún tipo e mediadora modulante – alcanzando de nuevo el momento de máxima intensidad el acorde de novena, en este caso armonizado con el tritono.



Ejemplo 1130: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 62 N° 3[1317]

[1316] Transcripción en Finale del Autor.
[1317] Transcripción en Finale del Autor.

Con un sentido de alejamiento y de dolor, Mendelssohn marca un *diminuendo* con la mano derecha en *legato* y la izquierda en *staccato* que indica una mutación del coral bachiano citado, que se encamina ahora hacia La menor, donde aparece la trompeta inicial en fusas, insertada en el discurso, marcando una cadencia sobre Mi mayor dominante y donde se da la falsa relación entre Mi mayor y Sol becuadro – Fa sostenido de a mano derecha, dando una sensación extraña, de amargura sin ninguna duda.



Ejemplo 1131: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 62 N° 3[1318]

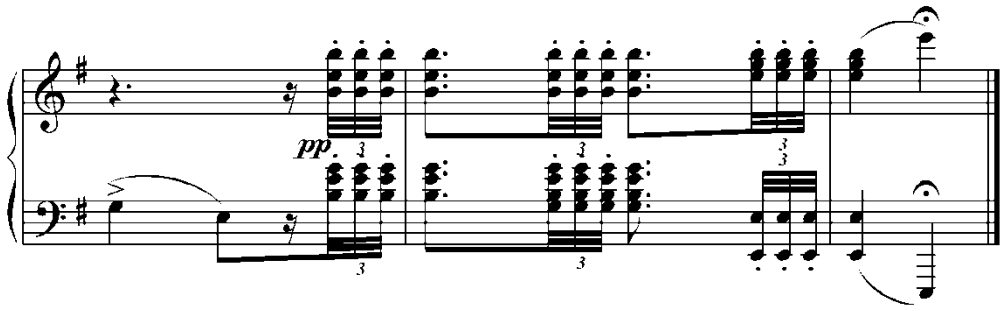
Y la falsa relación se extiende al acercar los dos modos mayor y menor, que utilizando el segundo grado napolitano (propio del modo frigio) gana en aspereza:
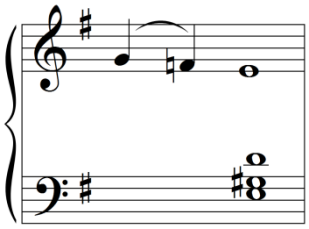


Gráfico 166: Falsa relación

En el compás 44 ésta se disipa con una cadencia femenina propia de Mendelssohn que expande la que habíamos tenido en el compás 12. Allí, con notas solas y casi a la manera del timbal o de la tuba, aparece nuestra figura fúnebre del comienzo de la obra, en notas sueltas en Mi. Éstas son repetidas por el registro agudo del piano en *pianissimo* y en un *sfilatto* de cuarta desde el Si 3 al Mi 2 en el registro más agudo, que contrasta con el uso del Mi 1 y el Mi 0 del piano, dando una sensación de *sempre pedale*, de alejamiento y desolación.

[1318] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 1132: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 62 N° 3[1319]

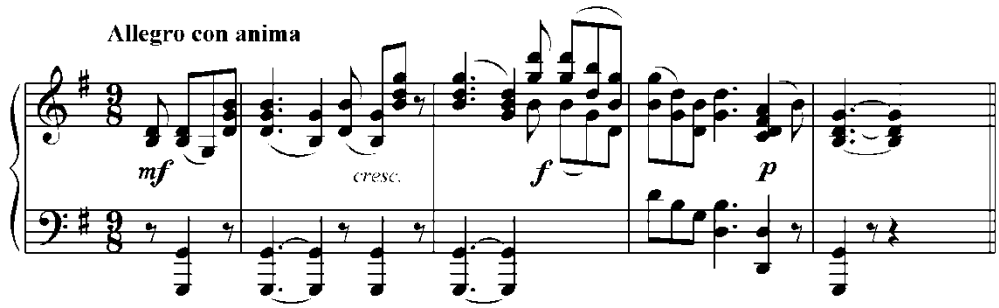
Con los elementos que mencionamos, con la relación arcaica entre Mi y Sol y la modernidad del sentir estereofónico, tenemos una pieza que mira para adelante y para atrás. ¿Cuántas veces, después de Mendelssohn, los compositores optarán por ese tipo de gesto al hacer una pieza de carácter ceremonial, fúnebre o intenso? Se nos ocurren miles. Lo dejamos solamente a la imaginación y al conocimiento del repertorio de quien lee para no tener implicancias de inducción que este trabajo no tiene como fin.

7.6.4.- *Romanza sin palabras en Sol mayor Op. 62 N° 4*

En Sol mayor. Con la más íntima expresión, *Allegro con moto*.

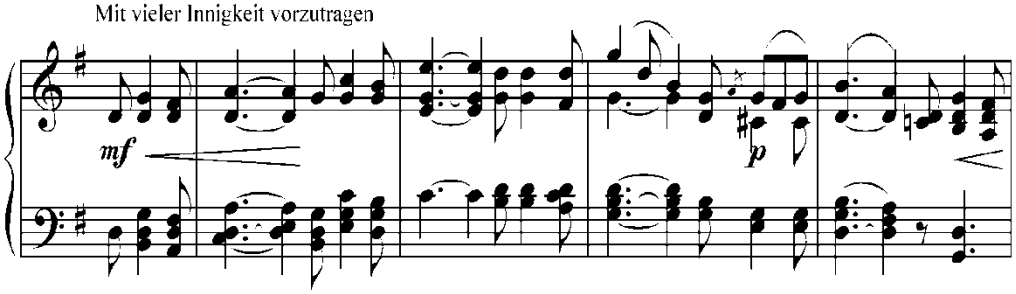
Una introducción, a la manera de una alegre Barcarola en 9/8 nos remite nuevamente al mundo de los cantos corales de Mendelssohn del Op. 59, particularmente al llamado *Im Grünen* (“En el verdor”). Es un *Lied* coral que trabaja el intervalo de cuarta que aparece en la primera pieza, de manera inversa, como cuarta ascendente y afirmativa, y trabaja la relación de cuarta entre Sol mayor y Do mayor y hace de pivote entre esta frase derivada de la primera pieza y el final de la frase inicial de la última “Canción de primavera”.

[1319] Transcripción en Finale del Autor.
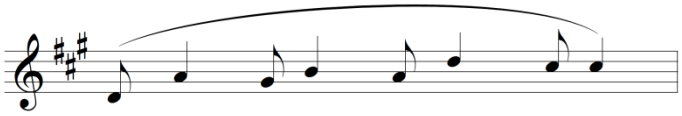


Ejemplo 1133: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 62 N° 4[1320]

De hecho, ésta es una "canción de primavera" más digna del título que quizás la última: las trompas lejanas en octavas de la mano izquierda, la cita del "Fruh" del "Im Grünen" de Schumann la hace una pieza casi de guiño al matrimonio Schumann, un símbolo de la amistad que unió a Mendelssohn toda la vida a los Schumann.
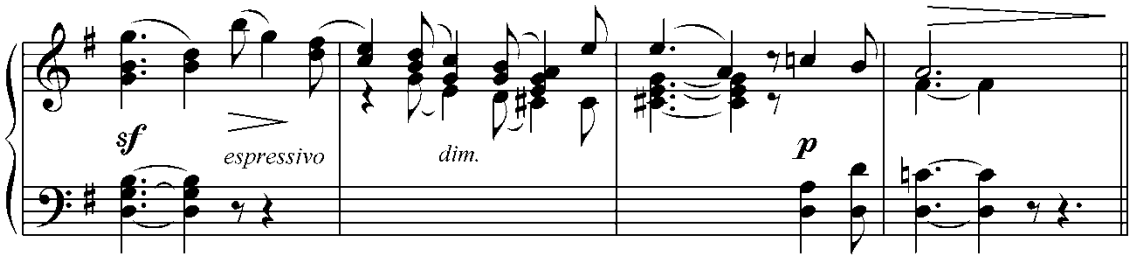


Ejemplo 1134: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 62 N° 4[1321]



Ejemplo 1135: Mendelssohn, *Im Grünen* Op. 59 N° 1[1322]

[1320] Transcripción en Finale del Autor.
[1321] Transcripción en Finale del Autor.
[1322] Transcripción en Finale del Autor.

Un aspecto interesante es cómo el sector B, el A y la reexposición se unen en un estilo poético con abundancia de calderones que, mientras la pieza avanza, van deteniendo el discurso, como si el poeta se detuviera ante pequeños rasgos, derivados sobre todo de la utilización de una, dos, tres o cuatro voces agregadas de a poco, como ocurre del compás 31 en adelante, marcado *expresivo*



Ejemplo 1136: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 62 N° 4[1323]

Esto ya viene anticipado en toda la sección B (sobre todo en el compás 19) y le da un clima a la pieza realmente schumanniano en el manejo de la tonalidad muy simple y a la vez lleno de calor en las texturas pianísticas que la acercan al mundo de los *Lieder*.
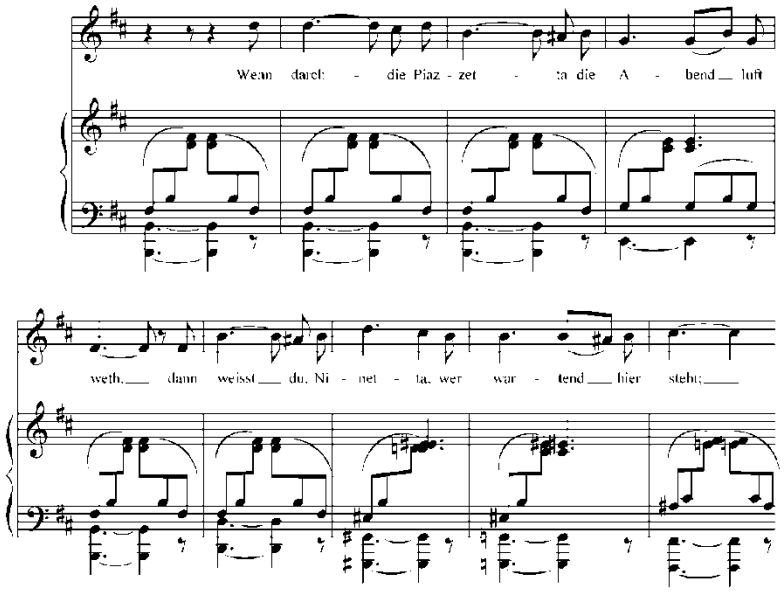
Notamos también la utilización de acordes muy acotados y llenos (como en el compás 23) que contrastan netamente con la idea de introducción y postludio que es una especie de vuelo de mariposa abierto al cielo. También tenemos que notar que el refrán, marcado *piano* en el compás 3 al 4 y en el 37 al 38 deviene de una de las piezas favoritas de Mendelssohn: la Fantasía Op. 28 y también del primer *Lied* del Op. 48 (para coro). Esa manera de citar brevemente ese giro de escapatoria y caída, Mendelssohn lo usaba en todas esas piezas de estilo primaveral despreocupado pero íntimo a la vez.

7.6.5.- *Romanza sin palabras en La menor Op. 62 N° 5"Barcarola veneciana"*.

Ésta es la última pieza que Mendelssohn nombra con este título famoso y para muchos es la más bella escrita por Mendelssohn. Entre las dos Barcarolas venecianas de los cuadernos 1 y 2,y esta del cuaderno 5, Felix compuso la *Venetianisches Gondelied*

[1323] Transcripción en Finale del Autor.

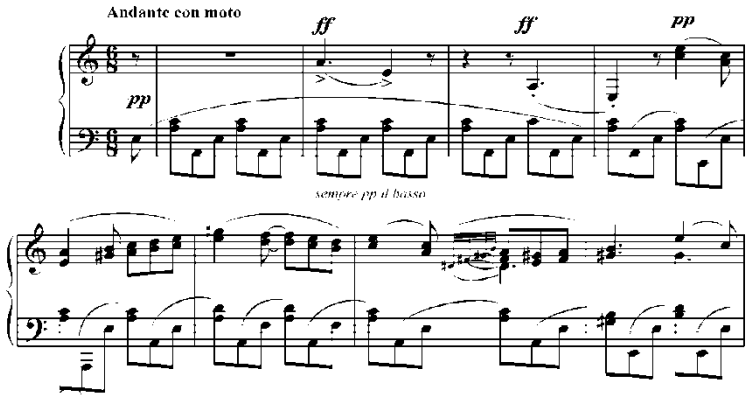
(Barcarola veneciana) para canto y piano de 1841 sobre textos de Thomas Moore, que se acerca muchísimo a esta obra. El *Lied* "Wenn durch die Piazzetta" ("Cuando por la Piazzetta sople el viento de la tarde, sabrás Nienetta, que estaré esperando por Ti") y esta Romanza plantean la atmósfera de las previas Barcarolas con una nueva intensidad pasional debida que se extpresa en un lirismo de mayor aliento y en lo pianístico, a un un acrecentamiento de la busqueda de resonancias de graves y pulsaciones obsesivas que podemos asociar a los estudios de Mendelssohn de la música de Chopin:



Ejemplo 1137: Mendelssohn, *Venetianisches Gondellied* Op. 57 N° 5[1324]

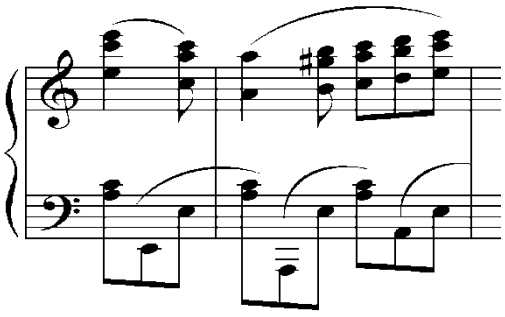
La mano izquierda se hace cargo de una forma extraña del ritmo de barcarola: ahora está enfatizado el primer pulso por la tercera aguda, mientras los graves se inician a partir del segundo pulso, con un ondular un poco más extraño, enrarecido, en una forma retomada más tarde por un Fauré. Los gritos de los gondoleros están muy destacados del resto del conjunto pero por notas sueltas dentro de la textura en *fortissimo* (hablamos de los compases 1, 2 y 3). La melodía es en dúo todo el tiempo.

[1324] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 1138: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 62 N° 5[1325]
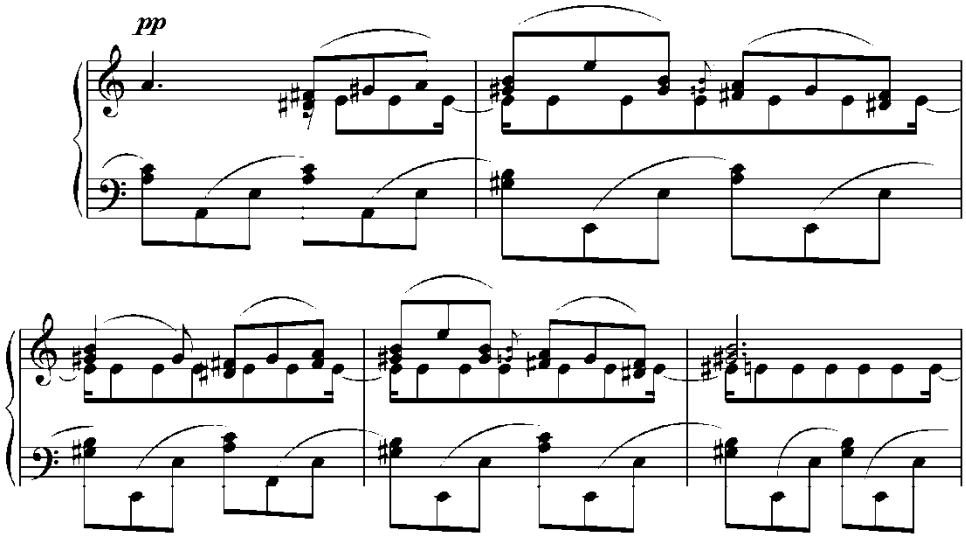
Lo primero que se destaca es la falsa relación en este ascenso melódico desde el descenso de tercera (Mi - Do - La), luego el ascenso hacia Sol, por salto de tercera de Mi a Sol, pero pasando también por un acompañamiento que incluye al Sol sostenido, creando esta extraña falsa relación que se hace evidente en la ornamentación que Mendelssohn utiliza en el compás 7, totalmente de imitación chopiniana. La melodía presenta mayor cuadratura otra *Canción sin palabras*, pero sin embargo es más intensa en su sofisticaco uso de modos, falsas relaciones con respecto a la armonía, ornamentaciñon y síncopa; el pedal es más sostenido que en otras. La repetición de la misma se hace con octavas y terceras, eufónicamente, en un pianismo mucho más amplio que el de las Barcarolas previas.



Ejemplo 1139: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 62 N° 5[1326]

[1325] Transcripción en Finale del Autor.
[1326] Transcripción en Finale del Autor.

La sección B es maravillosamente tensa. Manteniendo el pedal de La en principio se destaca otra vez la relación de falsa cadencia plagal entre el compás 21 y el 22. El ir y venir de la melodía ahora se basa en el intervalo de cuarta planteado en el canto del gondolero: de Fa sostenido a Si por grado con junto y de Si a Mi por salto; esto genera una idea obsesiva que en la repetición de la misma (en el compás 35) se enfatiza por la presencia de un *ostinato* rítmico en síncopa que la torna más oscura, mezclándose el dibujo con el acompañamiento.



Ejemplo 1140: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 62 N° 5[1327]
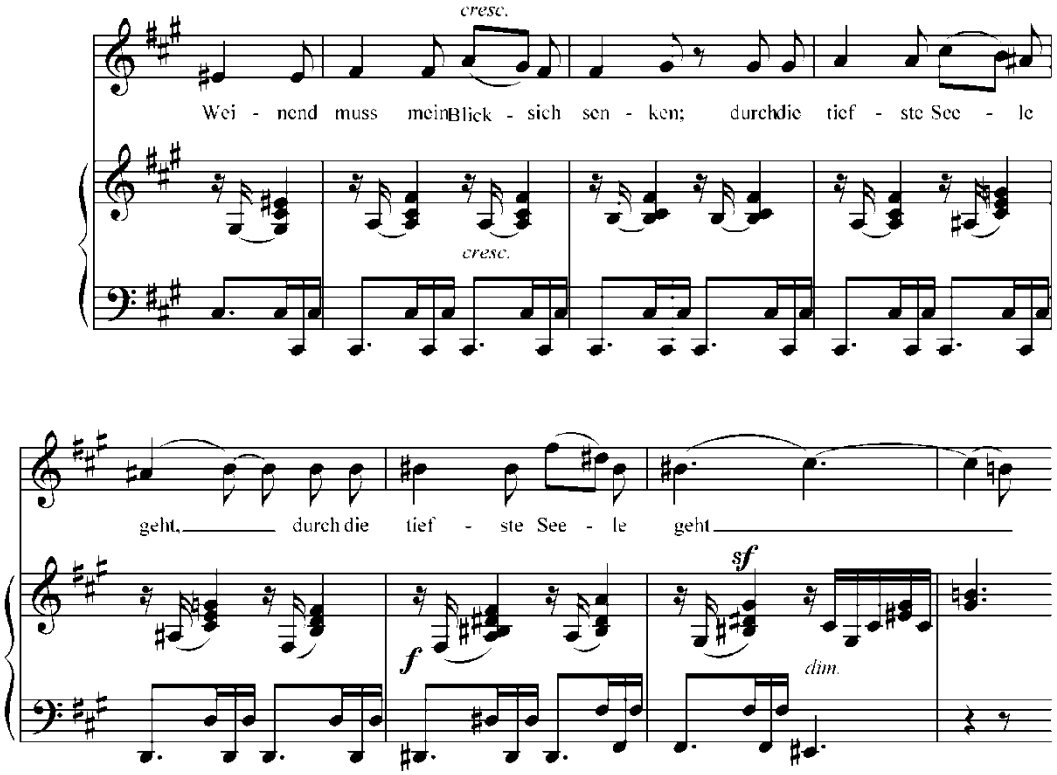
Esta escritura fue explorada paralelamente en el Lied *Schilflied* (Canto del juncal) sobre textos de Leneau, que por otra parte, es una Barcarola en tanto su topografía general como en su evocación acuática surgida del texto y que Mendelssohn mismo iluminó con una acuarela en el comienzo del manuscrito

> "En el lago, sin una onda,
> Se posa la luz de la luna,
> su pálida luz se esparce
> entre la enramada verde de juncos."

[1327] Transcripción en Finale del Autor.

Se revela una similitud con el trabajo que Mendelssohn hace del cromatismo ascendente hacia la nota La del compás 26 al 29 sin ninguna ornamentación, marcando sólo los acordes cromáticos que abarcan la gama de las dominantes y planean también sobre el napolitano para dar una imagen de dolor y de lejania. En el ejemplo siguiente del *Lied* antedicho, notamos la misma disposición armónica en las dolorosas palabras:

"Llorando tengo que bajar la mirada
Me atravisa el alma
Tu dulce recuerdo
como una oración silenciosa por la noche"

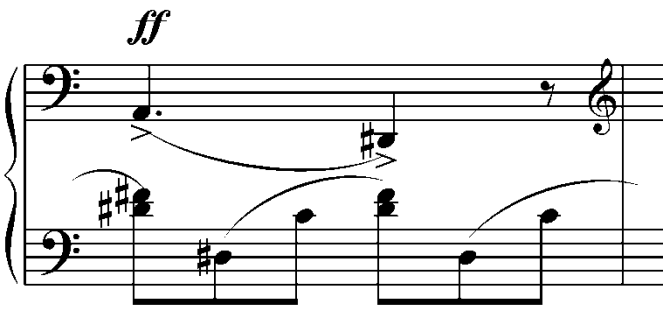


Ejemplo 1141: Mendelssohn, *Schilfflied* Op.71 N° 4 (1842)[1328]

Tanto el sector cromático mencionado como el llamado de los gondoleros mutado hacia el triono descendente confiriendo un evidente aspecto opresivo al discurso, y las relaciones con los *Lieder* mencionados justifican e iluminan el comentario de Rattalino
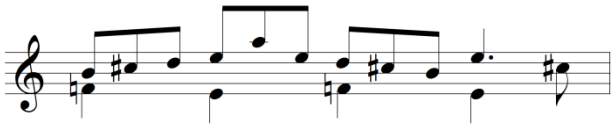
[1328] Transcripción en Finale del Autor.

acerca de la Op.62 N° 5: “un canto fúnebre, una ominosa sensación de tristeza que acerca a las barcarolas tardías de Liszt”



Ejemplo 1142: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 62 N° 5[1329]
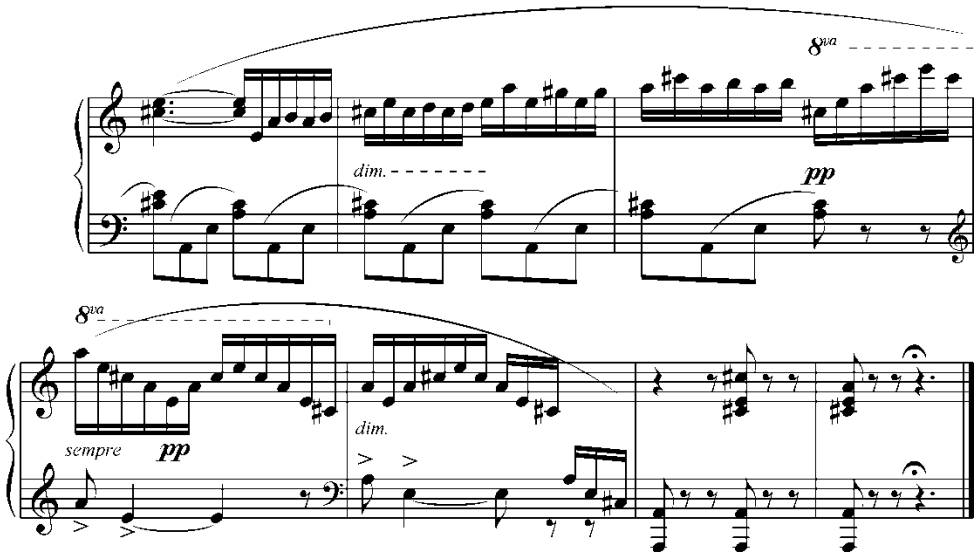
En el *tranquillo pianissimo* del compás 49 aparece de nuevo el énfasis plagal, ahora entre La mayor y Re menor y la melodía copiada de la sección B sobre estos ejes tonales: así la antes angustiosa melodía se tranforma en consolación.



Ejemplo 1143: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 62 N° 5[1330]

Un ascenso delicado de semicorcheas en la mano derecha que se inicia en el compás 53 y culmina en un descenso suave hacia el compás 58 bajo el cual se oye el llamado de los gondoleros, nuevamente en cuartas justas, y dulcificados por el modo mayor:

[1329] Transcripción en Finale del Autor.
[1330] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 1144: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 62 N° 5[1331]

Todd sugiere que este etéreo ascenso en bordaduras y cuartas es el que sirve de enlace a la Romanza siguiente y que estaba pensado, incluso, para los conciertos de Clara, para partir de una atmósfera apesadumbrada, melancólica hacia la ligereza absoluta de la Romanza siguiente, pero también es verdad que el final marca un a liberación de espíritu. Es necesaria una enorme sutileza de pedal para el trabajo sobre esta Romanza. Solamente Mendelssohn indica la palabra *pedale, sempre pedale*, dejando al pianista el conocimiento de la *nuance* necesaria para llevar adelante una pieza que en sí es dificultosa en su mano izquierda y requiere el trabajo de un verdadero artista para hacer justicia a las armonías que tienden a apelmasarse debido a la amplitud de escritura inusitada que Mendelssohn usa en esta pieza.

7.6.6.- *Romanza sin palabras en La mayor Op. 62 N° 6*

En La mayor, 2/4, *Allegretto grazioso*.

Compuesta mucho antes que las demás, en 1842, es la famosa "Canción de primavera" así se la tituló ya en la época del propio Mendelssohn; ciertos editores incluso
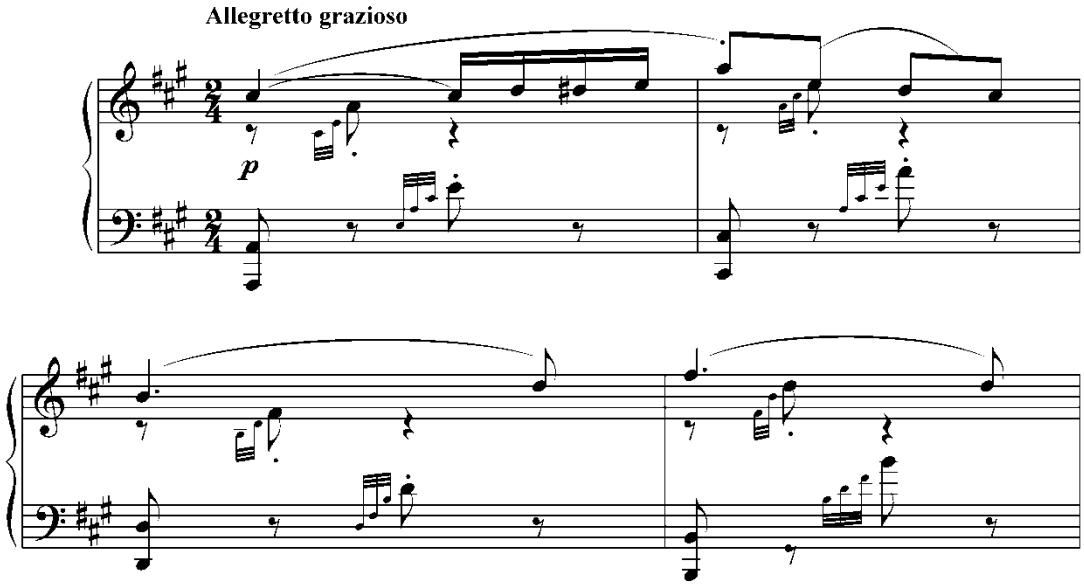
[1331] Transcripción en Finale del Autor

le colocaron letra, y han sobrevivido hasta el siglo XX como canción popular. La melodía es de corte de un *vocalise*: el arpegio, que simboliza la coloratura, el movimiento de grados conjuntos, el trabajo por la tercera, la rítmica simétrica, le dan un aspecto de vocalización para soprano que la acercan casi a un *solfegio* vocal. Pero Toddo aporta que desde 1842, se nota en mendelssohn una nueva intención de dar a ciertas piezas una inocencia infantil adrede. Este aspecto de juego se ve en piezas del período, como la Ronamzas sin palabras Op.62 N° 6 y la Op.67 N° 6 las *Kinderstücke* y la Danza del Oso. Según la misma opinión y revelan a la nueva situación de Felix como padre y tio.

Mendlesoshn pintaba en esa época muchas escenas de su vida domenstica donde se lo vé jugando con sus hijos y en sus cartas revela que desde ese año le dio leciones de musica al mayor, Carl. Tambien, lo llevó a sus propios recuerdos de infancia y renovó su natural sentido del humor. Estas consideraciones y las que siguen permiten interpretar de forma desprejuiciada a esta y a la Op.67 N° 6 como cierres de los cuadernos quinto y sexo. De las Romanzas sin plabras en una búsqueda del pasado propio de la infancia en lugar de los cierres melancólicos de las Barcarolas Venecianas (cuadernos 1 y 2).
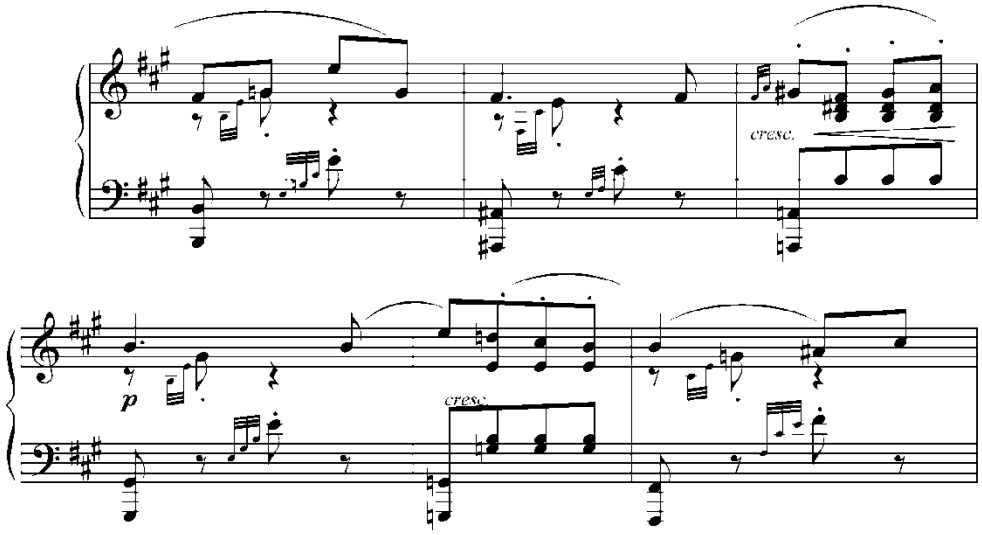
La pieza, como dedicación a Clara, surgió desde un cumpleaños de la misma, en 1842, o sea que es la primera obra del cuaderno que ya estaba en sí dedicado a Clara y por tonalidad y por una escritura realmente novedosa, si nos ponemos poco prejuiciosos con esta famosa pieza, el acompañamiento repartido entre arpegios rapidísimos entre dos manos pero secos, parecen significar rizos de papel; de hecho, la partitura original no indica ninguna indicación de pedal con lo cual, si nos remitimos a los lugares en donde el compositor puso él mismo los pedales; la pieza es una cosa muy distinta a la romanticona y edulcorada versión que nos han transmitido nuestras abuelas o tías abuelas pianistas. El resultado final une la melodía infantil a un *scherzo* juguetón con textura acompañante.

La sección A plantea el famoso cromatismo ascendente, que hemos visto que está en muchas Romanzas como un gesto amoroso (por ejemplo en la Op. 53 N° 2), de carácter totalmente lírico pero ligero, contra estos arpegios novedosísimos que parecen *papilotes* o rizos, como los llamaban en el círculo de Robert Schumann, que hizo algunas veces uso de este tipo de textura de manera humorística, e incluso de manera expresiva.



Ejemplo 1145: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 62 N° 6[1332]
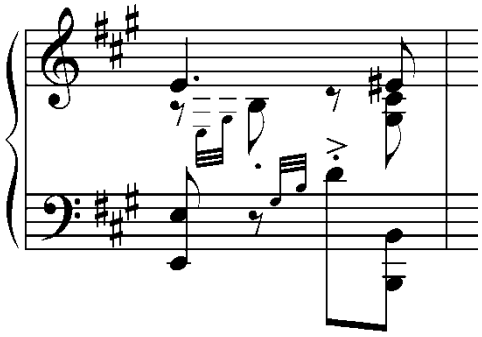
La segunda frase, el B, en Mi mayor, presenta una melodía de gran diatonismo que trabaja el intervalo de cuarta.



Ejemplo 1146: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 62 N° 6[1333]

[1332] Transcripción en Finale del Autor.
[1333] Transcripción en Finale del Autor.

Ésta aparece resumida en la reexposición, luego de una hermosa vocalización marcada *grazioso* en los compases 48 y 49, cuando la melodía es reexpuesta, y luego, cuando es llevada hacia la dominante de La, entra directamente esta segunda idea para cerrar la obra dentro de unos cromatismos muy audaces, a pesar de la ligereza de la textura, y acercan a esta obra a ciertas piezas de fines del siglo XIX, firmadas por un Chabrier, incluso por un Poulanc



.

Ejemplo 1147: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 62 N° 6[1334]

El esquema armónico del sector muestra la sofisticación de los recusrsos, que en el seno de una pieza de carácter tan despreocupado, sorprende como anticipo deprocedimientos finiseculares:
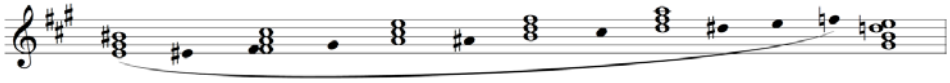


Gráfico 167: Esquema armónico

Las últimas piezas que Mendelssohn escribió para piano son *Canciones sin palabras*, el género con la cual se relacionó primero con Fanny, casi en la infancia, segundo con una cantidad de mujeres, y luego con un público enorme de toda Europa, particularmente a partir de los años 40.

[1334] Transcripción en Finale del Autor.

7.7.- Romanzas sin palabras Cuaderno Sexto Op. 67

Las Romanzas Op. 62, que habían sido dedicadas a Clara Schumann, tuvieron un significado conciertístico especial y justamente, las últimas Romanzas, que están contenidas en el sexto cuaderno, Op. 67, publicado en vida por Mendelssohn, y desparramadas, desordenadamente, en los últimos cuadernos publicados póstumamente del Op. 85 y 102, pertenecen a un período donde Mendelssohn se recluyó en el pueblo de Soden, cercano a Frankfurt, bajo el monte Taunus.

En cuanto a la compilación del Op. 67, Todd comenta las vicisitudes por las cuales pasó la versión final: "Mendelssohn en diciembre de 1844 comenzó a planear su sexto volumen de *Romanzas in palabras*. Unió la nueva elección con algunas piezas previas" (estas son, según las fechas de Mendelssohn, la Op. 67 N° 1 de 1844 y la Op. 67 N° 6 de 1841).

Sigue Todd:

> "[…] pero un fuerte estímulo de creación dio en diciembre una colorida pieza nueva titulada, en una copia posterior, *Reiterlied*. Para diciembre de ese año Mendelssohn ensambló, como un regalo para el primo de Cécile, Fritz Schlemmer, a quien le dedicaría las Sonatas para órgano, un volumen que contenía seis piezas: las actuales Op. 67 N° 1, 5 y 6 y las póstumamente publicadas como Op. 85 N° 1 y N°2, finalizando con este *Reiterlied*, una pieza vigorosa". [1335]

En mitad de enero, Mendelssohn preparó un volumen similar para Klingemann. Pero en mayo se arrepiente de esta compilación y se inspira en una serie de piezas nuevas que incluían la Op. 67 N° 4, la N° 3, la N° 2 y compone además las Op. 85 N° 3, 4 y 5 y Op. 102 N° 2. El 21 de mayo finalmente el Opus adquirió su forma final y fue editado el 1° de septiembre de 1845.

El ciclo resulta ser el más sofisticado de los seis publicados por el autor. La estilización de los tópicos de *Lied* es cada vez mayor y las piezas parecen casi "estudios" surgidos desde el mundo del *Lied*. En este sentido es revelador que la colección no contiene ninguna pieza titulada por el propio Mendelssohn, a pesar de que la N° 4 después se llamó la famosa "Hilandera".

[1335] TODD, R. Larry. *Mendelssohn: a life in music*, Oxford: Oxford University Press, 2003, pág. 505. La traducción pertenece al Autor.

Esto se comprueba por la abundancia de procedimientos contrapuntísticos, tímbricos, y obsesiones motñivicas que confieren una nueva intensidad al grupo. En este sentido el Op. 67 es muy diferente al Op.62: predomina la interioridad, y la pieza brillante en Do mayor (Nr. 4) es también la más elaborada no sólo en forma sino en textura, que mira a un clavecinismo neoclásico *avant leerte*. La pieza N° 6, de carácter ligero, es tambien difernte a la extrovertida Op, 62 N° 6. La dinámica se mantiene mucho tiempo entre el *p* y el *pp* y los *crescendos* son arrebatos momentáneos. Asi parece un Vals susurrado, novedoso en la rítmica de Mendelssohn.

Por otro lado las otras cuatro piezas son de las más profundas confesiones líricas del autor, y recorren gamas de pesimismo y esperanza, nostalgia y recuerdo tan entrañables como en el contemporaneno concierto para Violín.

Por último, la unión que creemos encontrar en cada ciclo de Romanzas sin palabras, aquí se da por el uso obsesivo de variantes de motivos de notas repetidas:
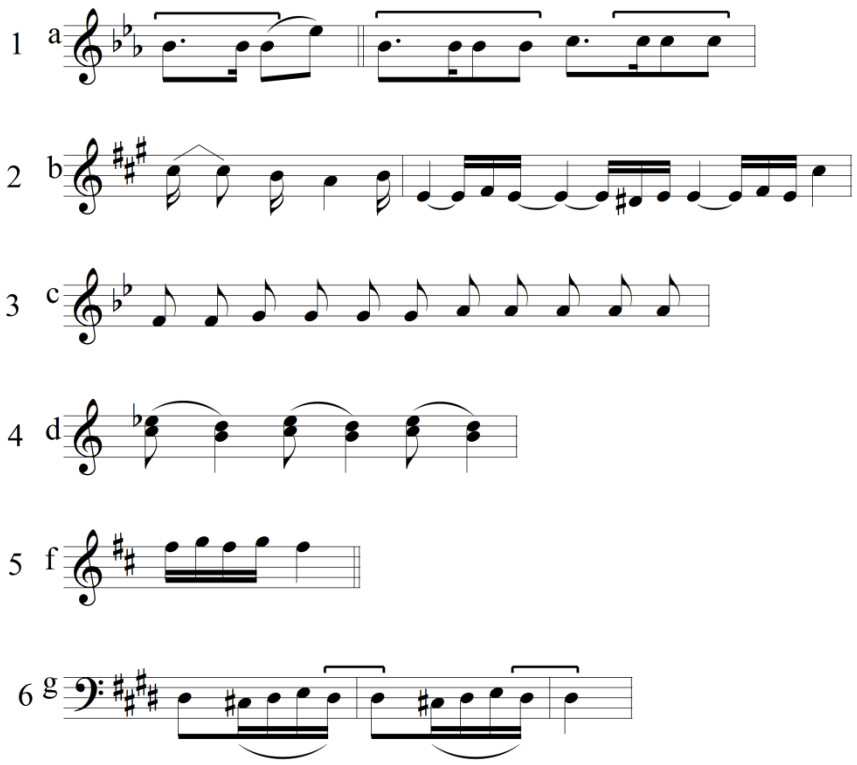


Gráfico 168: Unión entre las Romanzas del Op. 67
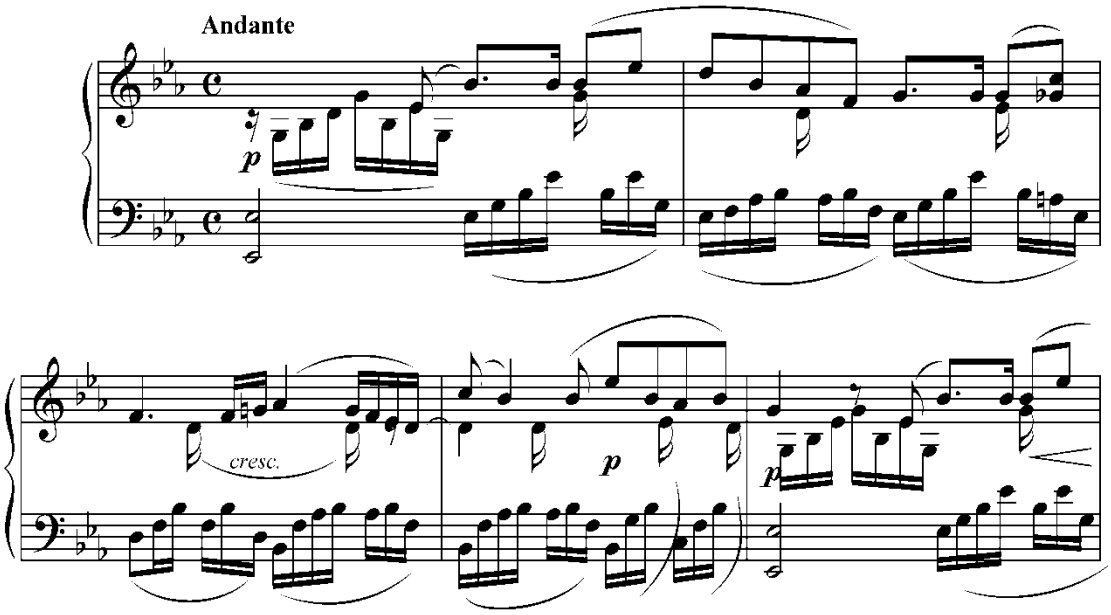
Este procedimiento es típico de las obras maestras del Mendelssohn tardío y se percibe en su máximo empuje en la poderosa construcción del Oratorio “Elias” cuyos 42 números aparecen unificados de la misma forma. Así el elemenot rítmico pulsante, se acomoda a la fluidez habitual de la melodía del autor también en el criterio de unidad utilizada en el Trio en Do menor Op. 66, el Concierto para violin Op.64 los tres Salmos Op.78, la música para *Edipo en Colona* Op. 93, la cantata *Lauda Sion* Op.73 y la última obra de envergadura del autor, el Cuarteto en Fa menor, Op.80.

7.7.1.- *Romanza sin palabras en M i bemol mayor Op. 67 N° 1*

Este Andante es el que inició la composición del ciclo en 1844, y fue escrito especialmente como agregado del álbum que Mendelssohn le había dedicado a la Reina Victoria y al Príncipe Alberto para que tocaran a cuatro manos las *Seis Romanzas sin palabras* arregladas por él del Op. 62 más una nueva, que es esta en Mi bemol mayor, y que aparece, en su versión para piano a dos manos, en esta colección. La dedicatoria del álbum sería para Sofía Rosen, que era la novia de su mejor amigo, Karl Klingemann.

La N° 1 es una especie de nocturno profundamente expresivo, con un carácter similar al de todas las piezas de inicio de los cuadernos de Romanzas en su apariencia, pero un reconcentrado manejo de la línea melódica y texturas de increíble sutileza. En este caso, Mendelssohn trabaja con arpegios ascendentes y acordes quebrados descendentes. Esta fórmula la mantiene durante una muy buena parte de la pieza y aparece como una constante, a veces interrumpida por algunas detenciones y silencios. Sobre la ya conocida fórmula de Mendelssohn arpegiada, trabaja una melodía que, en sus notas fundamentales, parece derivar de una paráfrasis del glorioso segundo tema del *Adagio* del Concierto N° 2 para piano de 1837: notas donde trabaja fundamentalmente el intervalo de cuarta y del cual también presenta la misma dirección tonal, aunque esta melodía se encuentra mucho más adornada que en la versión *cuasi corale* del concierto

.



Ejemplo 1148: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 67 N° 1[1336]

Por otra parte, en este caso Mendelssohn trabaja un estiramiento fraseológico interesante, que convierte a la primera frase en una larga melodía de10 compases, con las dos cadencias en tónica (la primera frase de 4 y la segunda de 6). El planteo inicial enfatiza la nota repetida sobre el quinto grado, al cual llega desde la quinta inferior, la tónica, y asciende por cuarta a la tónica superior. De allí desciende hasta el tercer grado, que también se enfatiza por nota repetida y por cromatismo alcanza el Fa. El ritmo es una especie de marcha lenta, sobre arpegios, un poco a la manera de los últimos nocturnos de Chopin

La presencia del Sol bemol en el compás 2 en la voz interna o en la melodía, según como uno lo quiera tomar, ya que es un desdoblamiento de voz lo que Mendelssohn trabaja ahí, prepara para el plan tonal de la obra, que va a enfatizar la modulación a Sol bemol mayor en la mitad de la pieza.

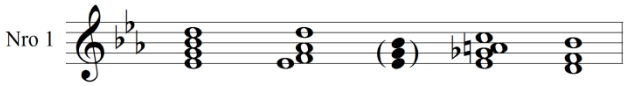


Gráfico 169: Plan tonal

[1336] Transcripción en Finale del Autor.

La relación de tercera es evidente, particularmente cuando tenemos en cuenta que la nota repetida y más insistente de toda la primera sección es el Si bemol y luego será el Do bemol, sobre el cual Mendelssohn coloca generalmente acentos y *sforzatti* en la segunda sección, mostrando que la estructura de la obra está enmarcada desde lo inteválico y desde lo formal. También en la reexposición la nota repetida de Si bemol está trabajada en dos o tres planos, como detallaremos más adelante.

Volviendo a la melodía inicial, la nota repetida y el salto de cuarta son sus constituyentes más importantes y Mendelssohn divide fraseológicamente el efecto de nota repetida y el salto de cuarta asociado al descenso sobre el acorde de dominante hacia el tercer grado melódico. Su consecuente es una idea en donde aparecen las corcheas en la melodía y en ese momento trabaja el grado conjunto, primero diatónico y en su repetición, cromático; este elemento dará pie al estiramiento final, previo a la coda de la obra. Estas corcheas dan pie al último miembro de frase, que no es otra cosa que el movimiento contrario de la primera frase; el salto de cuarta ascendente y descendente da pie al retorno a la tónica. Este miembro de frase es el que estira, por derivación en los compases 9, 10 y 11, el discurso, ya que la nota de llegada de este descenso melódico primero es Fa y luego es Mi bemol armonizados con el subdominante ascendido y finalmente la tónica.
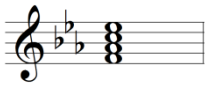


Gráfico 170: Armonización predominante

Es decir que el habitual estiramiento mendelssohniano de frase que venimos reportando se expande hacia el aspecto de detención armónica y por ende de alargamiento temporal del discurso. Mientras el antecedente parece rígidamente estático en su rítmica, el consecuente aporta una melodiosidad y una movilidad semejante a las piezas más fluidas de Mendelssohn (como puede ser una obra tan lejana como "El arroyuelo", de 1829, de las *Tres fantasías o caprichos*). El sector B plantea un énfasis más importante en la armonía que en la melodía; utilizando la nota repetida y subiendo por segundas y cuartas, Mendelssohn plantea una progresión hacia Sol menor y luego hacia Si bemol pero pasando por el sexto descendido de Si bemol, o sea, planteando el Sol bemol, y en el *piú forte*

claramente, mediante intercambio modal, se acerca hacia la tonalidad de Sol bemol mayor, enfatizando la acentuación del Do bemol como nota pivote.

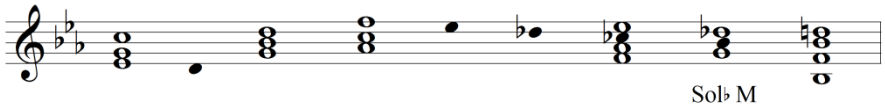
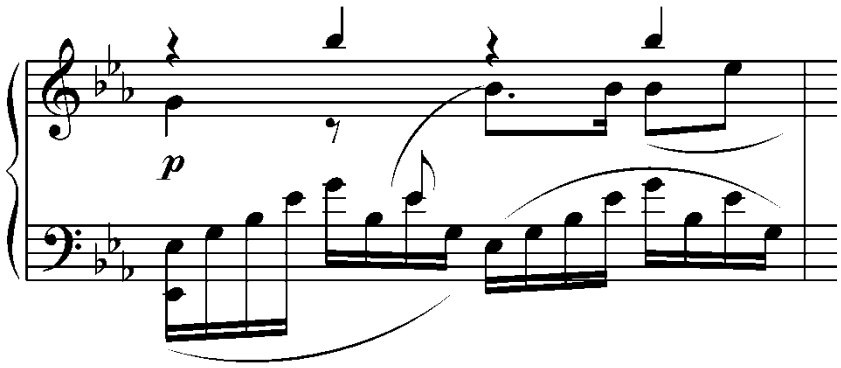


Gráfico 171: Camino armónico

Ésta aparece repetida en todos los compases de esa sección (desde el 15 al 18) acentuada, con las palabras *forte* y acento, *piú forte, espressivo* y finalmente una ligadura sobre Do bemol – Si bemol.
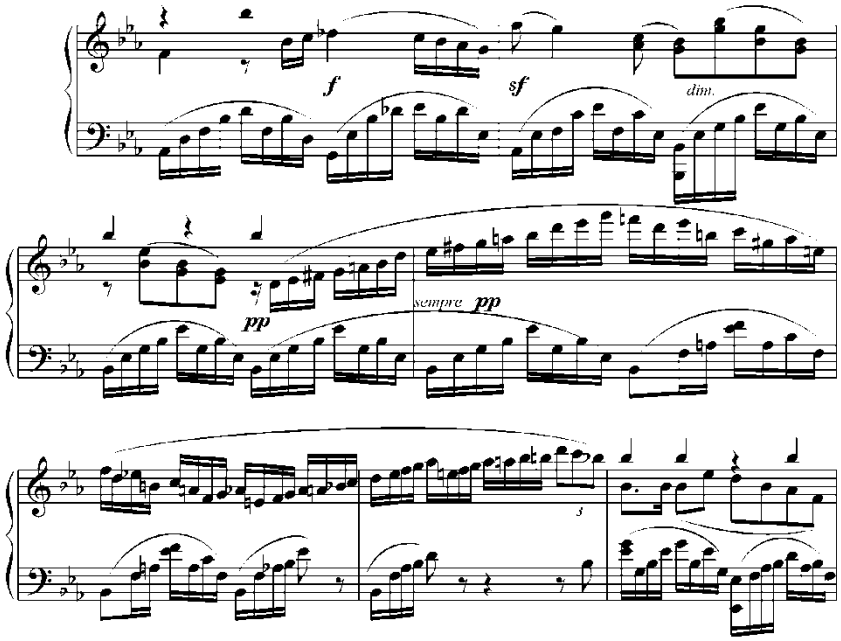
El Si bemol es utilizado ahora como nota básica, junto con la bordadura hacia Do, para generar un ascenso cromático en el bajo (Do bemol- Do becuadro – Re bemol – Re becuadro – Mi y vuelta a Re) para llegar al estiramiento de todo un sector de dominante, una prolongación de gran belleza en la insistencia melódica del intervalo de cuarta ampliado por grado conjunto y también aparecen utilizados en el momento más tenso (en el compás 21) la nota repetida sobre Do bemol y en el acorde de séptimo grado-

Un pequeño recitativo sobre este acorde da pie a la reexposición. En ésta, Mendelssohn plantea la melodía inicial idéntica en los primeros 4 compases y luego el consecuente se dirige hacia la tonalidad de La bemol mayor, donde se inicia un gran estiramiento de la armonía de tónica en cuarta y sexta (obviamente con pedal de quinto grado), que recién resuelve en el compás 33. Lo notable es que sobre esta extensión de la melodía principal, Mendelssohn superpone un Si bemol a manera de campalilla, ejecutado con el quinto dedo de la mano derecha, sobre la textura de canto acompañado que trabaja fielmente en toda esta pieza. Aparece omnipresente en todos los pulsos débiles de la textura hasta que desaparece cuando el pedal de quinto grado sobre la armonía de tónica, desgrana una figura cromática que recorre toda la tríada de Mi bemol mayor con apoyaturas ascendentes y luego descendentes sobre las notas más importantes de los acordes que se van formando por el movimiento cromático de la armonía que Mendelssohn plantea en la mano izquierda.



Ejemplo 1149: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 67 N° 1[1337]

Lo inusitadamente amplio de esta extensión nos remite, por un lado, a Chopin, pero por otro lado, a las fantasías a las que Mendelssohn era aficionado en obras como el *finale* de la Sonata en Si bemol mayor Op. 106 de 1827 o las figuras de embellecimiento presentes en el movimiento lento del Concierto para piano N° 1 en Sol menor.



Ejemplo 1150: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 67 N° 1[1338]

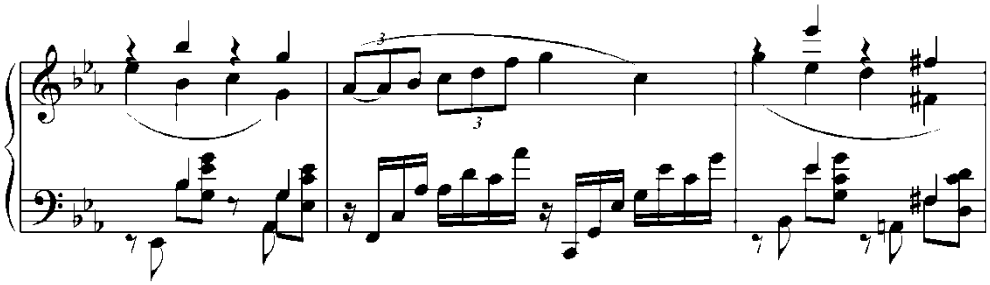
Al finalizar toda esta cascada de sonidos perlados marcados *sempre pianissimo*, Mendelssohn recurre a su técnica del recuerdo de la célula inicial pero nuevamente

[1337] Transcripción en Finale del Autor.
[1338] Transcripción en Finale del Autor.

reaparece la campanilla del quinto dedo, ahora usando primero, segundo y cuarto incluso, de manera insistente, sobre el acorde de tónica, apenas bordado con el séptimo grado sobre el pedal de tónica. Los elementos se van desgranando hasta quedar solamente lo esencial: las notas Si bemol, planteadas en la mano derecha y unos acordes de tónica en el registro central.

La atmósfera poética de esta pieza, que nosotros indicamos como un nocturno, también nos hace reflexionar sobre esta Romanza que aparece como convencional en sus primeros compases y luego desgrana un perfume y una poesía increíble mediante el uso de elementos mínimos, como ser, la nota repetida o la relación tonal general Mi bemol – Sol bemol y vuelta a Mi bemol; para este proceso, el pivote son las notas superiores Si bemol, Do bemol y la relación de bajos más bien estáticos que la pieza presenta, excepto en el momento de estiramiento de la dominante, antes de la reexposición.

Por otra parte, el criterio de superposición del Si bemol como nota repetida en un valor aumentado en comparación a lo que se plantea inicialmente en el motivo de la Romanza, dejó muy impresionados a compositores posteriores; en ese sentido el Nocturno en Mi bemol mayor Op. 36 de Gabriel Fauré hace un uso similar de la técnica mendelssohniana en la reexposición de la primera melodía. Por otra parte, dicho sea de paso, la figuración de este Nocturno, desde la sección B en adelante, tiene más de un rasgo en común con esta Romanza, como también lo tiene el énfasis hacia el cuarto grado, que Mendelssohn utiliza en la reexposición, que también usa Fauré en su Nocturno. Como dato curioso, queremos también notar que el Nocturno Op. 36 de Fauré es mendelssohniano también por otro tema: la sección B plantea una armonía y una textura casi seguramente imitada de la progresión armónica inicial de *Las Hébridas*; las corcheas de este movimiento y las notas tenidas son típicamente mendelssohnianas no solamente en obras orquestales como *Las Hébridas*, sino, como hemos visto, en composiciones pianísticas. Por otra parte, el material musical que Fauré usa en este Nocturno, uno de los más hermosos de este músico francés, es justamente el intervalo de cuarta y el de segunda, que son elementos presentes en esta Romanza.



Ejemplo 1151: Fauré, Nocturno Op. 36 (1886)[1339]

Por último, creemos que la relación modal Mi bemol – Do menor, si bien no presente en esta Romanza de Mendelssohn, sí está presente en otras como la Op. 62 N° 1, contemporánea a ésta, donde la sutileza entre la tónica y una mediante o su relativa fue una de las más interesantes elisiones de la relación sintáctica tónica – dominante, que Mendelssohn utilizó durante toda su vida y que Fauré apropia y desarrolla a partir de este ejemplo que, sin duda, también el de Chopin, haciendo una mezcla entre ambos que por lo menos en su primera etapa es innegable.

7.1.2.- *Romanza sin palabras en Fa sostenido menor Op. 67 N° 2*

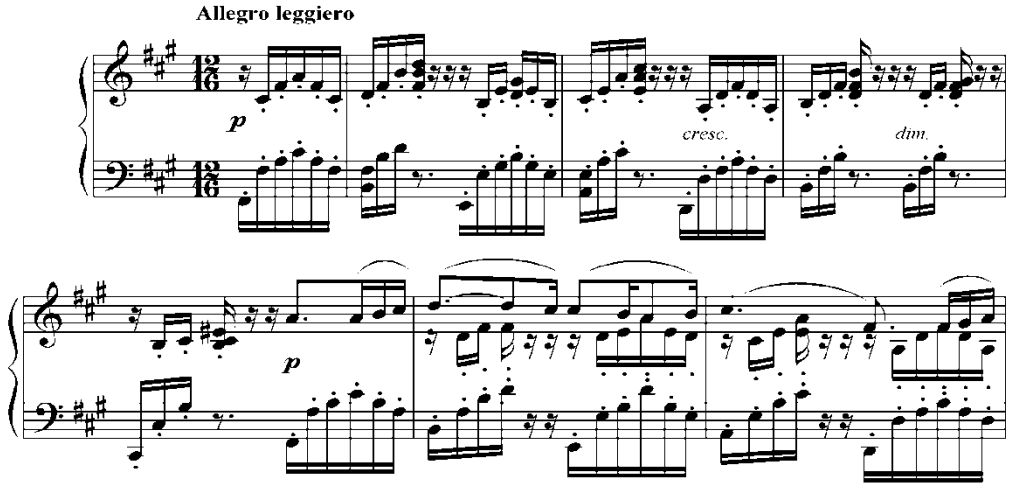
En Fa sostenido menor, *Allegro leggero*. Esta Romanza es una de las más hermosas de la colección, de todas las Romanzas sin palabras y de toda la obra pianística de Mendelssohn. Es una joya de incalculable valor. Su originalidad pianística es de un efecto inmediatamente electrizante para el público, tanto por su sobriedad como por su infinita belleza.

En primer lugar, hablando de la textura, Mendelssohn trabaja con éxito, quizás por primera vez con éxito, la utilización de un material lírico eminentemente expresivo en la melodía con acompañamiento *leggero staccato*. Decimos con éxito por primera vez quizás en las Romanzas sin palabras; hay ejemplos de esto muy sugerentes en obras previas: uno es la sección final del Preludio en Si menor Op. 35 N° 3 I, otro es un pequeño fragmento previo a la reexposición de la *Barcarola veneciana* Op. 19 N° 6, donde aducíamos al estilo

[1339] Transcripción en Finale del Autor.

del laúd; en la Sonata para violoncello Op. 45, la N° 1, el segundo movimiento está basado en un hermoso juego entre *pizzicatos* de violoncello y *pizzicatos* imitados en el piano con apoyaturas, que acompañan a una melodía muy expresiva, lo mismo que en el Cuarteto Op. 44 N° 1, el *Andante*, también se basa en una disposición de contraste entre esto dos gestos. En el *Allegretto un poco agitato* de la Sinfonía "Lobgesang" ocurre algo similar dentro de la orquesta (*pizzicatti* contra larga melodía de violines, violoncellos y clarinetes).
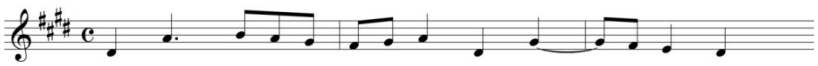
Aún así, una pieza totalmente basada en este gesto no había aparecido en el repertorio de Mendelssohn. Aquellas obras mencionads eran una usión o entre el *andante* y el *scherzo* o entre el *scherzo* y un *intermezzo* pre brahmsiano, como lo llama Méretrier, y en esa atmósfera de *intermezzo* se enmarca este *allegro leggero* en 12/16, que mantiene a la mano izquierda y a los dedos libres de la mano derecha haciendo arpegios ascendentes y descendentes rematados por silencios expresivos que confieren un clima particular al uso del *staccato*. Sobre este contorno se va a posar una melodía bellísima, de orígenes prácticamente medievales.



Ejemplo 1152: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 67 N° 2[1340]

La melódica que Mendelssohn usa probablemente sea una paráfrasis del sujeto de la Fuga N° 8 de "El clave bien temperado", en Re sostenido menor, primer volumen, que el propio Bach había tomado de un cancionero muy antiguo de iglesia que recogía canciones medievales transformadas.;

[1340] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 1153: Bach, *El clave bien temperado*, Vol. 1, Fuga VIII[1341]
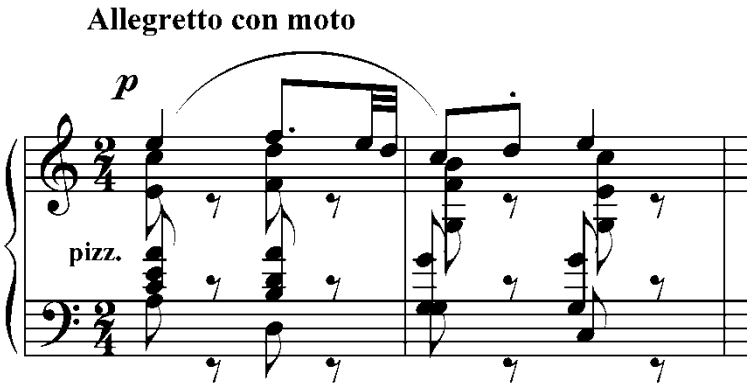
De ahí la modalidad que se hace presente y que Mendelssohn enfatiza ampliando y otorgando un ritmo de casi de una siciliana a esta melodía, que bordea las notas principales o a veces cita directamente las que utiliza Bach.

Mientras que en Bach se mantiene el clima de coral reconcentrado, Mendelssohn trabaja entonces una especie de danza antigua, casi una danza italiana con laúd, que representa los *staccato* que puntean y se sobreponen a esta melodía, un *tour de force* para el pianista, que debe graduar la fuerza de sus dedos de una forma realmente refinada. La melodía, como dijimos, presenta esta similitud pero Mendelssohn agrega un énfasis sobre la mediante que hace crecer la ambigüedad entre Fa sostenido menor y La mayor que rodea a toda esta pieza. Por otra parte, el final melódico por semitono que Mendelssohn agrega (no está presente en Bach) le permite al compositor tener un nuevo elemento de construcción para el cromatismo que aparecerá por momentos en la sección B.

Notemos cómo esta mezcla de arcaísmo y modernidad, que Dahlhaus marca en la música del decadentismo de fines del siglo XIX, ya se ve presente en Mendelssohn; lo habíamos comentado al tratar el tema de las *Variaciones serias* y lo volvemos a repetir: un rasgo típico de la modernidad es utilizar un proceso compositivo complejo, basado en el contrapunto, y sostenido por estructuras reconocidas. En este caso lo es un género que para Mendelssohn en este momento ya era clásico, la Romanza sin palabras y por otra parte, la antigüedad del sujeto que Mendelssohn toma de Bach, pero al mismo tiempo conferirle algún tipo de modernidad con su armonización, en este caso con el cromatismo, unido a un rasgo arcaizante que le da una cierta atemporalidad a la pieza, en este caso, la modalidad, que está presente ya en los bajos - prácticamente un bajo de *ground* – que Mendelssohn coloca en los primeros cuatro compases desde el Fa sostenido, en descenso hacia el Do. Pero si tenemos en cuenta la similitud de estos procesos con la de *Intermezzo* del cuarteto

[1341] Transcripción en Finale del Autor.

Op.13 (1827) surgido bajo la impresión de los ultimos Cuartetos de Beethoven, volveremos a ver cómo este recupero de la historia había tenido como otro impulsor al maestro de Bonn es sus esotéricos cuartetos tardíos. Y estas vueltas al comienzo de su desarrollo como compositor independiente de sus maestros, por parte de Mendelssohn, se aclara al comparar los contornos melódicos de ambas piezas



Ejemplo 1154: Mendelssohn, Cuarteto Op. 13 (Intermezzo)[1342]
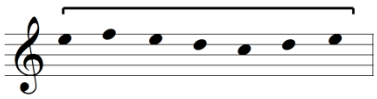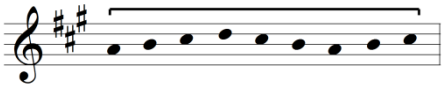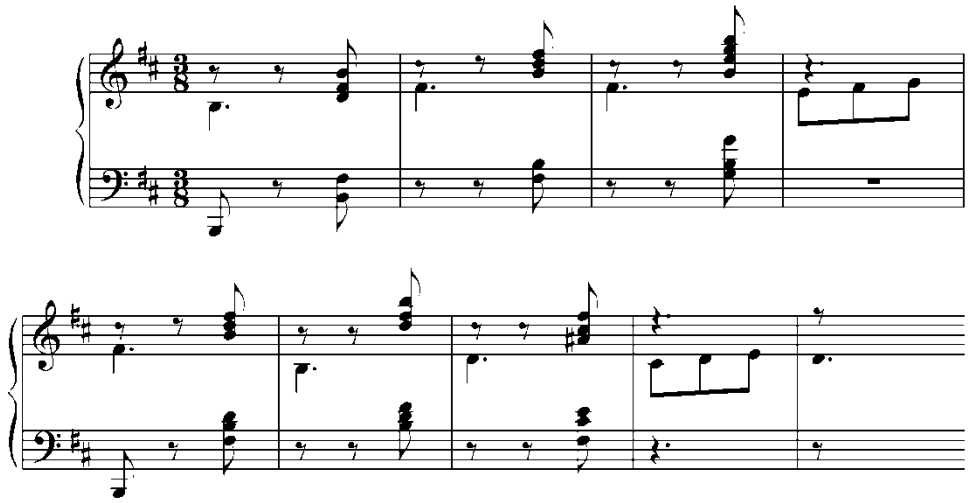


Gráfico 172: Síntesis melódica



Ejemplo 1155: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 67 N° 2[1343]

El arcaísmo tímbirco y modal dejó su huella indeleble en la generación posterior de autores franceses:

[1342] Transcripcíón en Finale del Autor.
[1343] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 1156: Saint-Saëns, Romanza sin palabras en Si menor[1344]
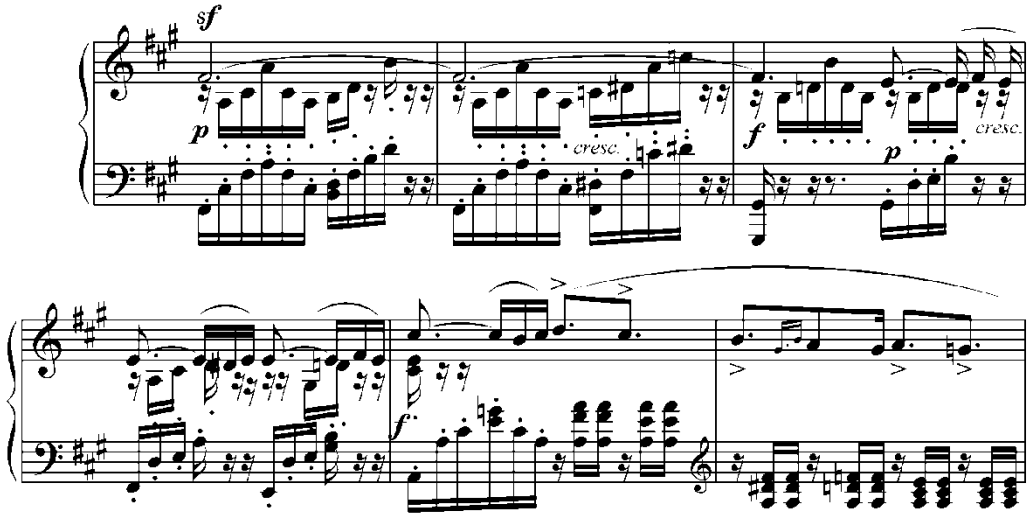
La textura inicial se desarrola con los arpegio solos, un poco a la manera de otras piezas antiguas de mendelssohn, como el *Capricho brillante*, donde también arpegios *staccato* solos preludiaban a la entrada de la melodía, pero lógicamente el espíritu aquí es el del típico preludio de las *Romanzas sin palabras* en general, que luego actúa como interludio y postludio, hecho que hemos corroborado en piezas tan disímiles como la Op. 53 N° 3 o la Op. 30 N° 3. La melodía, entonces, se posa sobre este mismo acompañamiento ya planteado en la introducción como preludio. Inmediatamente, la cercanía de las tríadas Fa sostenido menor y La mayor está enfatizada usando como mediadora a la subdominante de Fa sostenido y a la dominante de La.

El clima es maravillosamente popular y a la vez antiguo. Se enfatiza porque Mendelssohn en el consecuente de la primera frase utiliza el mismo giro melódico del inicie expandido hacia la nota Fa sostenido aguda, que n o aparecía en el planteo inicial y desde allí toma la figura de segunda como fundamental para fragmentar el ritmo corchea – semicorchea del andamento de siciliana y repetirlo incesantemente de manera obsesiva durante los compases 10, 11 y 12, donde aparecen los cromatismos en el bajo, planteando sí la dominante de Fa sostenido (por Mi sostenido) y la del cuarto grado (por el La sostenido). Este semitono luego termina siendo rematado por la mano derecha en el registro más grave,

[1344] Transcripción en Finale del Autor.

alcanzando el Do sostenido central y el Re para cerrar la frase en el compás 14. El intervalo de cuarta es el que generalmente Mendelssohn trabaja en esta pieza y se halla presente en el contorno del mismo sujeto tomado por Bach.

El interludio conduce en dos compases a la dominante de La mayor. Es hermoso cómo Mendelssohn utiliza la nota Fa sostenido larga, *tenuta*, por el cuarto dedo para que se planteen sobre ella el acorde de Fa sostenido menor y el acorde de cuarto ascendido que directamente llevan al séptimo grado con séptima mayor de La mayor y ahí recién desciende el Fa al mi, iniciando un sector B que reelabora los elementos de A creando, con el semitono, una nueva figura basada en el motivo inicial de la obra; el semitono descendente y la segunda ascendente como bordaduras se presentan sobre la nota Mi y el descenso, que antes aparecía apoyado por el ritmote siciliana, aquí aparece en notas sueltas (Re – Do – Si – La – Sol sostenido – Sol becuadro), progresionando a las tonalidades desde La menor a Si menor y a Do sostenido mayor.



Ejemplo 1157: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 67 N° 2[1345]

Aquí la izquierda aporta un color cromático a todo este descenso, presentando el semitono prácticamente en cada uno de los pulsos, como podemos ver en los compases 19 y 20, contrastando con la idea de escalas llanas o modales, como se las quiera llamar, puras que se presentan en el planteo de la pieza.

[1345] Transcripción en Finale del Autor.

La región de la dominante de Fa sostenido menor (Do sostenido mayor) está expandida por cuatro compases a partir del compás 25 en una nueva reelaboración de los intervalos propuestos al comienzo de la obra, de espléndida expresividad. La melodía se sobrepone a los arpegios en el registro más agudo hasta ahora alcanzado (Mi sostenido, Fa sostenido) y hay *sforzzatos* en todos los Mi sostenidos, pero el descenso cromático que se va produciendo entre el Si sostenido y el Si becuadro de los compases 27 y 28 es netamente en superficie, mientras el plan tonal de bajos plantea en un ritmo más lento la dirección contraria de esa interválica.

Ésta va relacionando las regiones de La, Si menor y Do sostenido menor;
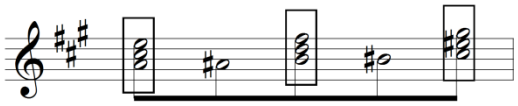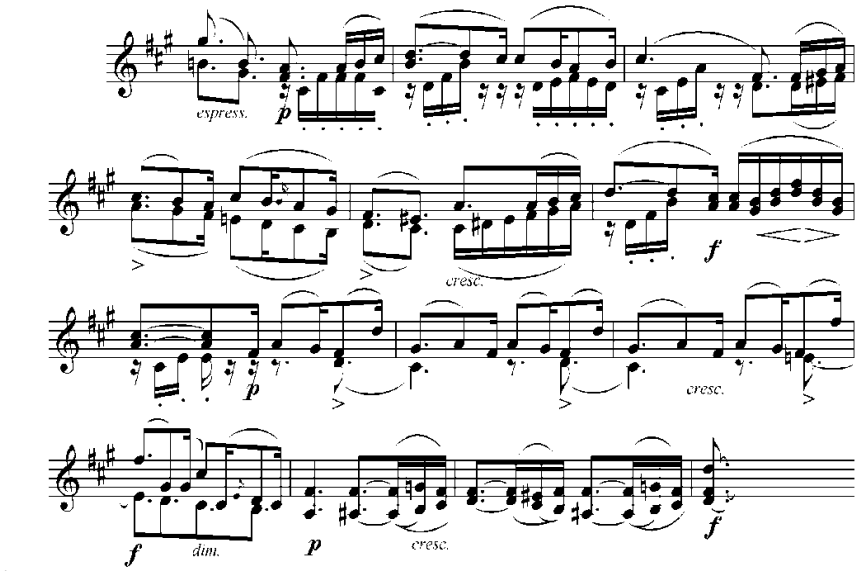


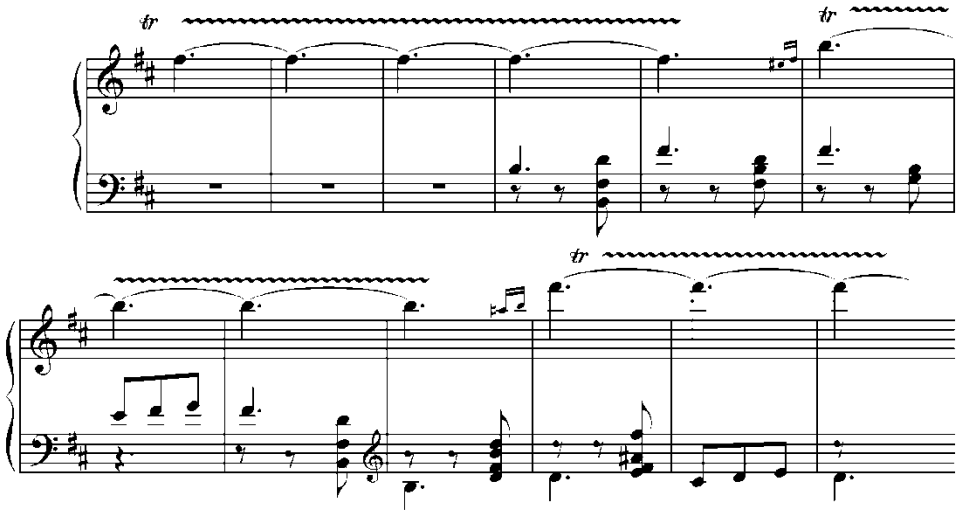
Gráfico 173: Regiones tonales

Este ascenso cromático es el encargado de llevarnos a la reexposición, marcada *espressivo*, donde, siempre con el intermitente acompañamiento de este laúd imaginario, Mendelssohn coloca una nueva voz en terceras, elidiendo la reexposición y creando un criterio de continuidad totalmente personal; estas voces luego se van independizando creando verdaderas contramelodías sobre todo en la sección que vamos a llamar *codal*, que en realidad es una reelaboración del sector B, utilizando el semitono ascendente y descendente como bordadura, pero en el contramotivo, el ascenso y el descenso sobre la cuarta de tritono.



Ejemplo 1158: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 67 N° 2[1346]
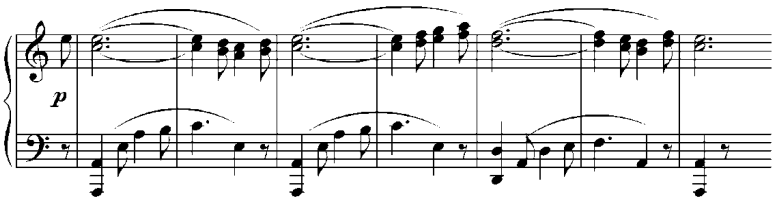
Volviendo a la comparación con el ejemplo de Camille Saint-Saëns, éste, con otro criterio, elabora en la reexposición de su Romanza sin palabras, una idea similar, evidente eco de la tradición mendelsohhniana; aquí la contra melodía esta texturada en trinos sobre la reexposición en mano izquierda:



Ejemplo 1159: Saint-Saëns, Romanza sin palabras en Si menor[1347]

[1346] Transcripción en Finale del Autor.
[1347] Transcripción en Finale del Autor.

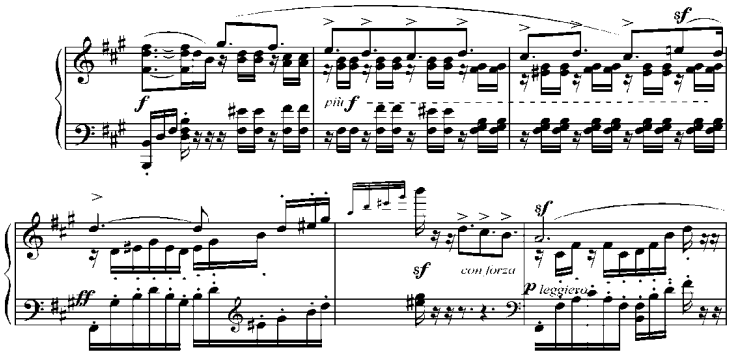
Y nuevamente en Bizet se encuentra un trabajo similar que une el mundo arcaico con el exótico, utilizando la misma gradación modal e interválica, el mismo uso de terceras, la misma ausencia de adornos, el mismo movimiento de barcarola, la misma gradación sonora, trasladada a un ámbito diferente el del *drame lyrique*, que con este influjo se distanciaba de modelos puramente italianos:



Ejemplo 1160: Bizet, *Les Pecheurs des Perles - Romance*[1348]

Más detalles del aspecto armónico los revelan el éfasis que desarrolla sobre el grado plagal, el cuarto, llegando a un momento de tensión cuando éste se transforma en séptimo grado de la tónica y se sobrepone a la mis a en notas largas que van descendiendo una a una, creando una falsa relación entre el compás 45 y 46 entre las notas Mi sostenido y M i becuadro, reforzada por una tirada de arpegios *staccato* que alcanzan el registro súper agudo.

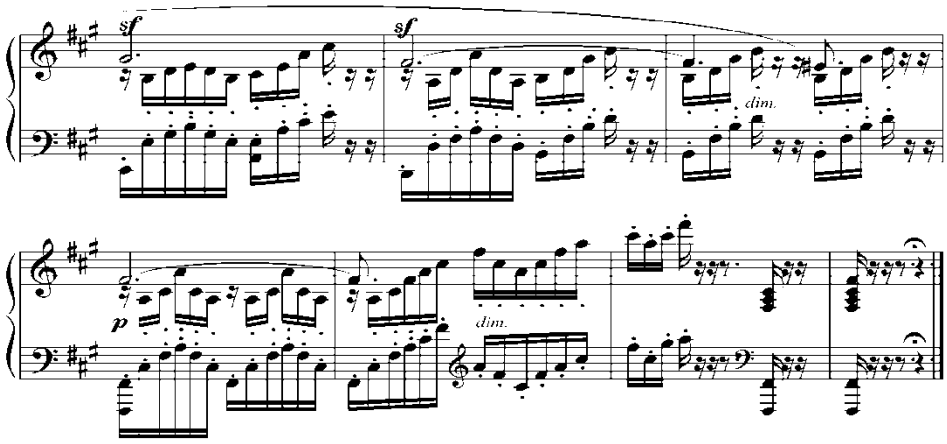
Allí Mendelssohn detiene el discurso en un *con forza*-compás 48- donde a manera de recitativo se conjuga el interludio, que no había sido utilizado como tal, y ahora es utilizado como postludio.



Ejemplo 1161: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 67 N° 2[1349]

[1348] Transcripción en Finale del Autor.
[1349] Transcripción en Finale del Autor.

Es decir, Mendelssohn deja las notas fundamentales del hexacordio de Fa sostenido menor en notas largas, mientras que el tetracordio modal de Fa sostenido desciende en los bajos al mismo tiempo que las armonías en el registro central en el ritmo de siciliana que hemos marcado se ven enriquecidas por la presencia de la voz superior en notas largas (La – Sol sostenido – Fa – Mi becuadro al final) y resuelve en un Fa tenido sobre el cual se teje el ascenso arpegiado que da un final irreal y mágico a esta pieza extraordinaria
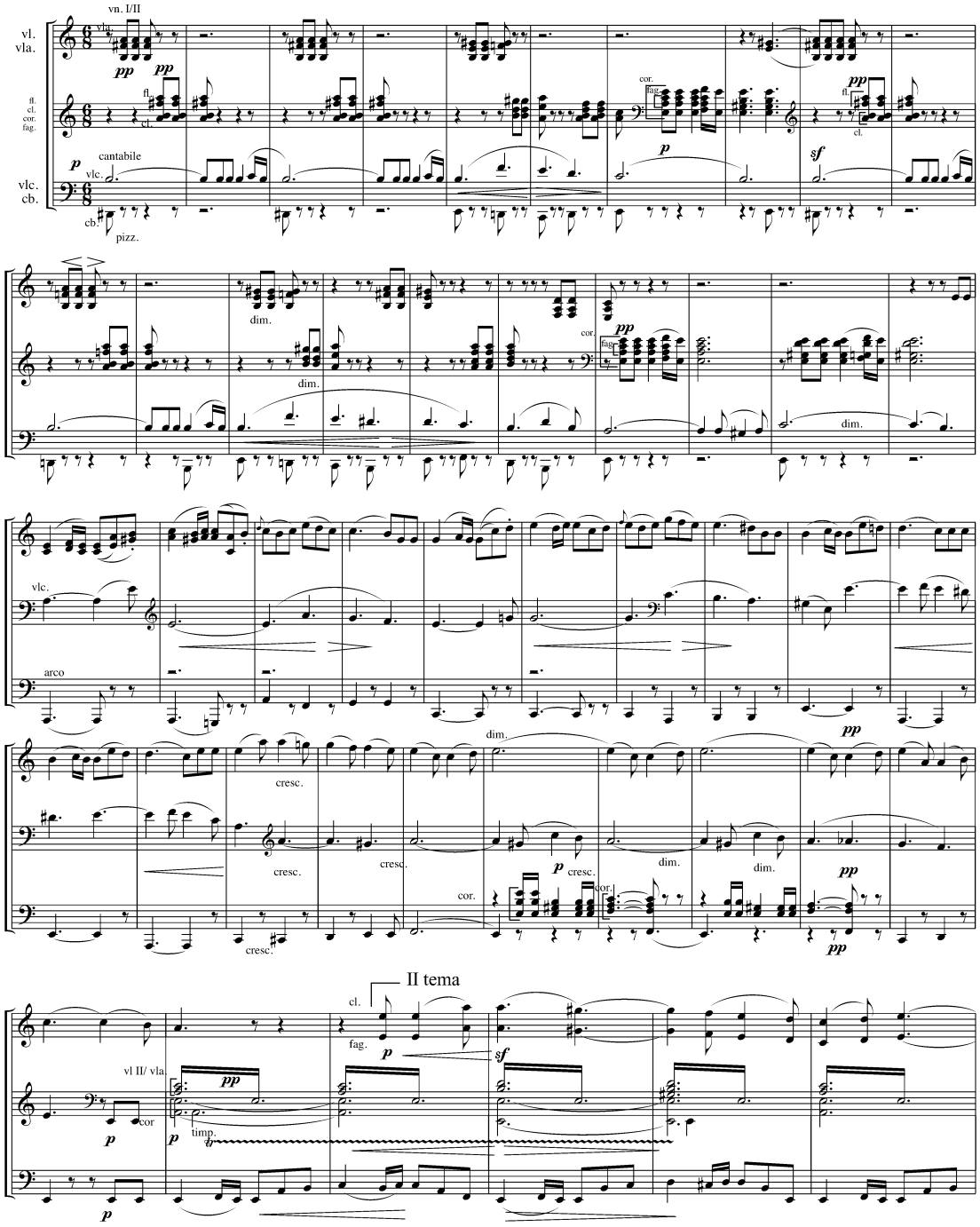


Ejemplo 1162: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 67 N° 2[1350]

Una reflexión más en cuanto a la textura nos parece necesaria; la linealidad con la que la misma se presenta puede parecer que una vez establecido el diagrama de toques éstos no deben ser modificados demasiado. Pero, comparando con las sutiles instrumentaciones que en momentos similares se presenta en el Mendelsohn orquestal en éste y otros ejemplos, la fantasía con la cual el autor resuelve sus partiruras de ensamble, al menos nos dejan un punto de reflexión de cómo buscar la máxima posibielada de sutilza con la debida coherencia al "topos" identificado.

El *Allegretto un poco agitato* de la Sinfonía *Lobgesang*, o el final del desarrollo del allegro inicil de la Sinfonía Escocesa muestran en el tenuto del canto y en la dogramaciñon del acompañamiento, una variedad e ataques, emoción y sostenimientos diferenciados

[1350] Transcripción en Finale del Autor.

dentro de una rítmica continua, y en este caso similar, a la Romanza sin palabras que nos compete, de extraordinaria delicadeza para su época.



Ejemplo 1163: Mendelssohn, Sinfonía Escocesa Op. 56 [1351]

[1351] Transcripción en Finale del Autor.

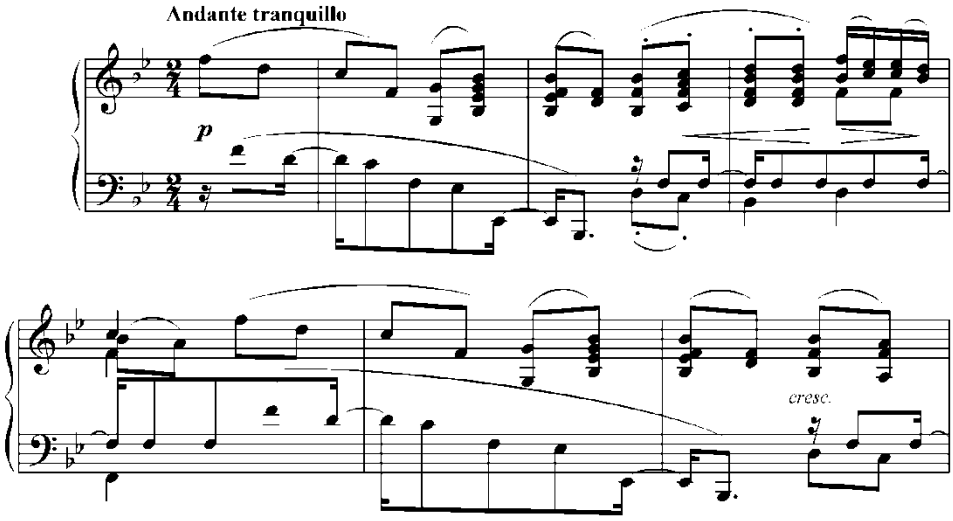
Creemos que para recrear una iterpretación acorde a las descripciones de Mendelssohn como ejecutante de piano que hemos reportado en el capitulo 2, esta vinculación con el Mendlessohn de la obra de conjunto, es fundamental.

7.7.3.- *Romanza sin palabras en Si bemol mayor Op. 67 N° 3*
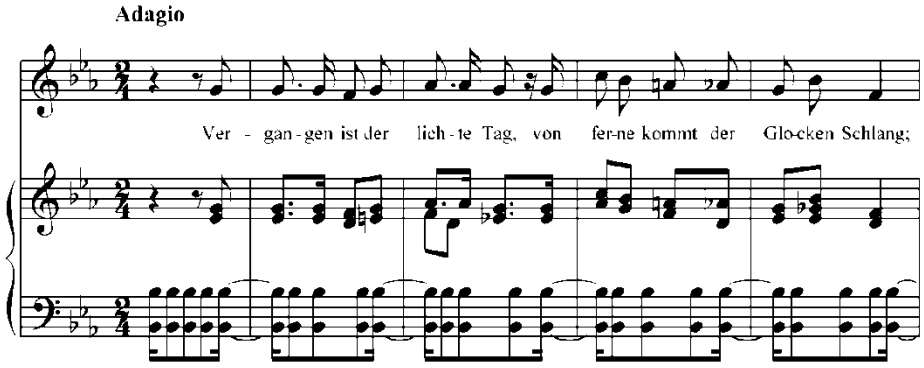
En Si bemol mayor, *Andante tranquillo*. Descendiendo un semitono de la pieza anterior, el Fa sostenido se transforma en Fa becuadro e inicia una melodía casi pentatónica en su comienzo, que desciende desde el Fa 4 al Fa 3, utilizando solamente como nexo el intervalo de tercera, segunda y quinta en descenso. La izquierda trabaja en eco, a manera canónica, y luego el consecuente es una especia de himno que preanuncia al *Ave Maria* de la ópera inconclusa *Loreley*. Cantado por voces femeninas, cuando este himno aparece como consecuente, la pentatonía inicial es suplantada por una armonía típicamente popular, con el trabajo de tónicas y dominantes, pero del canon inicial queda la rítmica sincopada en nota Fa como un pedal, de la manera que encontramos en el hermoso *Ava Maria* de la ópera mencionada como evocador de campanas, y también una de las últimas obras de Mendelssohn de tan sólo dos años más tarde en homenaje a la desaparecida hermana del compositor: el *Nachtlied* Op. 71 N° 6 sobre un texto de Eichendorf. El texto de éste evoca perfectamente la atmósfera de esta Romanza

> "Se ha ido el soleado dia;
> De lejos viene el tañido de la campana.
> Así, viaja el tiempo, toda la noche,
> Y se lleva a muchos consigo (….)
> Retoma tu canto, amado ruiseñor,
> Y tu! Cascada de sonido claro!
> Juntos vamos a alabar al Señor,
> Hasta que aparezca la luz de la mañana!"

La repetición sincopada de la nota dominante durante toda la pieza como un gesto estereofónico, de lejanía, de distancia, representan estos sonidos de campanas análogos al piano en el *Lied* citado, lo que que confiere un clima símbolico tomado por Meretrier como pre impresionista:



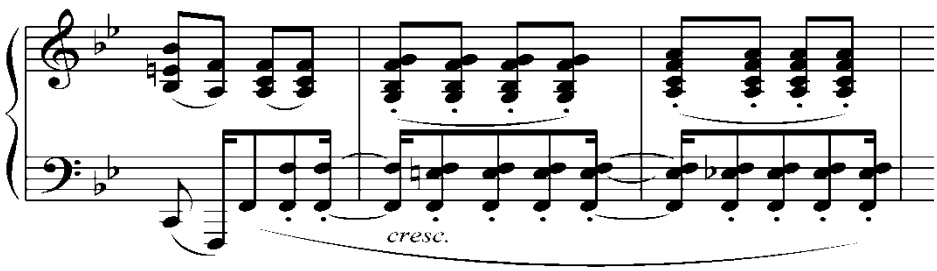
Ejemplo 1164: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 67 N° 3[1352]



Ejemplo 1165: Mendelssohn, *Nachtlied*, Op. 71 N° 6[1353]

Justamente la nota repetida, la que que en este caso muestra una relación con la pieza N° 1, actúa casi de la misma forma que aquélla en cuanto a la conducción del sector B, sólo que aquí esta nota es presentada siempre en los graves; sobre ella se tejen cromatismos descendentes en la voz interna y ascensos diatónicos en la derecha, recorriendo las tonalidades de Sol menor, Do menor, hasta llegar a un pedal de La donde se expone una melodía que recuerda al sector B de la *Romanza sin palabras* Op. 53 N° 4, que Mendelssohn mismo tituló "Canto del atardecer" (*Abendlied*.) y que la coloca en la misma égida expresiva de ésta y del *Nachtlied* Op,71 N° 6 :

[1352] Transcripción en Finale del Autor.
[1353] Transcripción en Finale del Autor.



.

Ejemplo 1166: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 67 N° 3[1354]

El pedal de La aparece inmutable en este lugar en la tonalidad de Re menor, pero enfatizando constantemente la armonía de La mayor; en ese sentido, la obsesión entre Si bemol y La genera nuevamente esas sensaciones pseudos modales que hay en las piezas de Mendelssohn, que lo alejan del cromatismo continuo de algunos de sus contemporáneos, pero también lo acercan a búsquedas de la escuela francesa o rusa posteriores

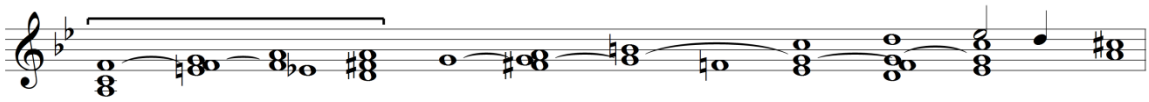
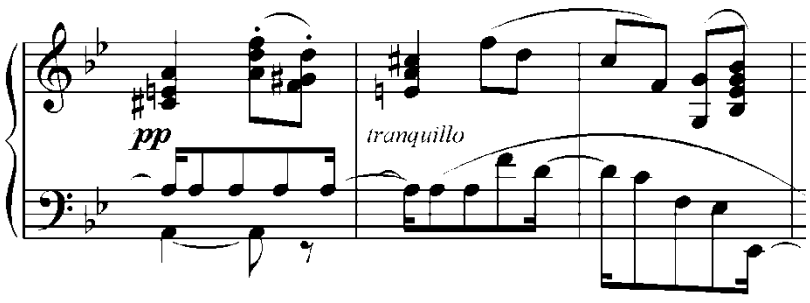


Gráfico 174: Síntesis acórdica
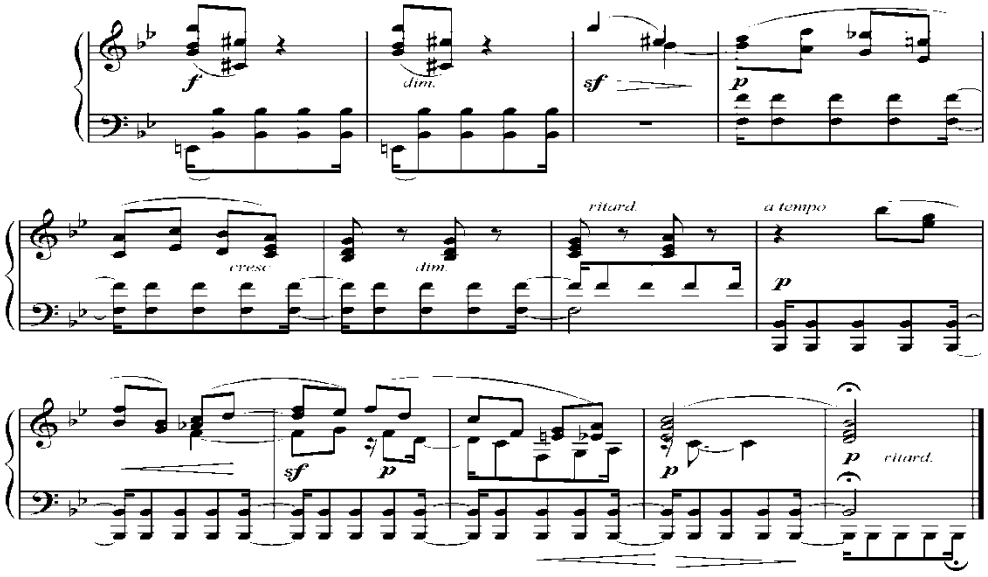
La nota La como pedal queda como único discurso en el compás *tranquillo* (compás 26) y sobre ésta aparece el Fa que nuevamente es imitado canónicamente para reexponer la pieza.



Ejemplo 1167: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 67 N° 3[1355]

[1354] Transcripción en Finale del Autor.
[1355] Transcripción en Finale del Autor.

La reexposición es fugaz, porque inmediatamente Mendelssohn trabaja en un consecuente intenso, distinto al de la primera sección, donde se enfatiza el subdominante. Éste se trabaja siempre sobre pedal de Si bemol, que finalmente queda como único discurso en los *forte* de los compases 37 y 38, cuando el himno que plantean los acordes de la melodía se hacen tan intensos que estallan en un salto interválico de tritono que se produce por movimiento contrario en izquierda y en derecha como un gesto algo angustiado de la composición de esta pieza y es notable cómo, a partir del compás 38, Mendelssohn disipa estas sombras con la reaparición del pedal de Fa luego que el tritono se expone solo, sin ningún tipo de acompañamiento, en la mano derecha, y el pedal de Fa retoma la idea de campanas en un *ritardando* tanto escrito como pedido por Mendelssohn, antes de que el canon aparezca escrito plaqué en la mano derecha sobre pedal de Si bemol sincopado y luego expuesto de la misma forma que aparecía en el comienzo de la obra, en síncopas también en la mano derecha
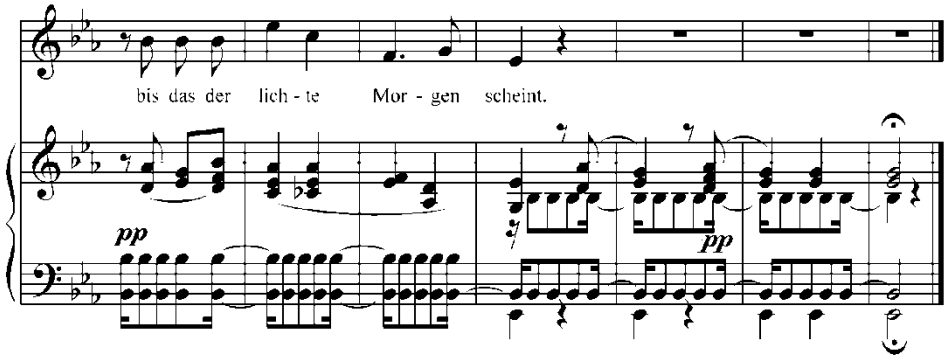


Ejemplo 1168: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 67 N° 3[1356]

Los lentos acordes de dominante y tónica que cierran la pieza siempre se presentan bajo estas campanadas de Si bemol que dejan a la pieza en un cierto suspenso final, en una quietud no absoluta. Creemos que sobre este *Andante tranquillo* plantea una cierta duda,

[1356] Transcripción en Finale del Autor.

una cierta sensación de disconformidad y también de resignación, como en el *Nachtlied*, que tambien en el modo de cierre, guarda relación con esta *Romanza sin palabras*.



Ejemplo 1169: Mendelssohn, *Nachtlied* Op. 71 N° 6[1357]
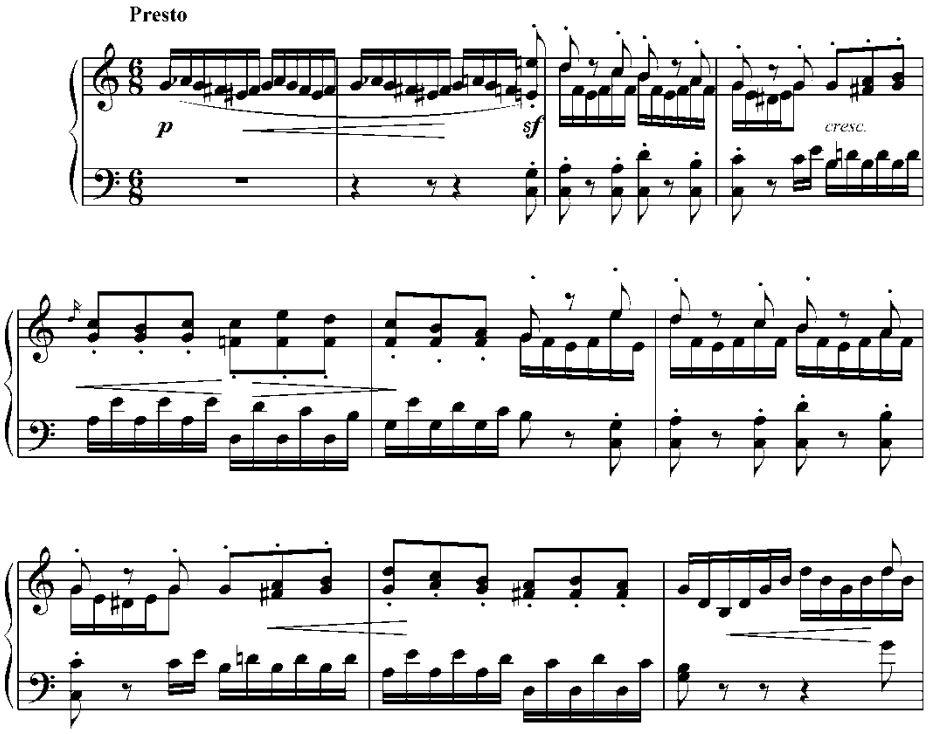
La visión del pasado como un no volver atrás, como algo perdido para siempre, y el dolor de la pérdida, que en esta época de Mendelssohn se vio acrecentado por las mencionadas obligaciones de Berlín, la muerte de su madre, y su nueva posición como jefe de toda la familia. Se ve a las claras en este período que el contenido de estas piezas lentas no es el puramente lírico de las Romanzas iniciales, sino que guarda un contenido quizás más acotado en la expresión pero sin duda más intenso y nuevamente nos ponemos frente a los trabajos brahmsianos de los *Intermezzi* finales. Mendelssohn trabaja una reflexión sobre su propio mundo interno con el uso del coral, el himno, y los procesos contrapuntísticos en una acotada secuencia formal e inclusive interválica que se plasma en una economía de medios absoluta; a veces, los simples acordes, repartidos entre ambas manos, son el único discurso que parece enfatizar el músico. En ese sentido, son muy ilustrativos los compases iniciales del sector B, desde el 12 hasta el 14 y en general toda la sección B: es como que inclusive reniega del efecto melódico propio de las *Romanzas sin palabras* y se queda en una vibración acórdica. Lo mismo podemos decir del final; quedan retazos del tema inicial, pero la vibración de los pedales de Si bemol y Fa se hacen más importantes.

[1357] Transcripción en Finale del Autor.
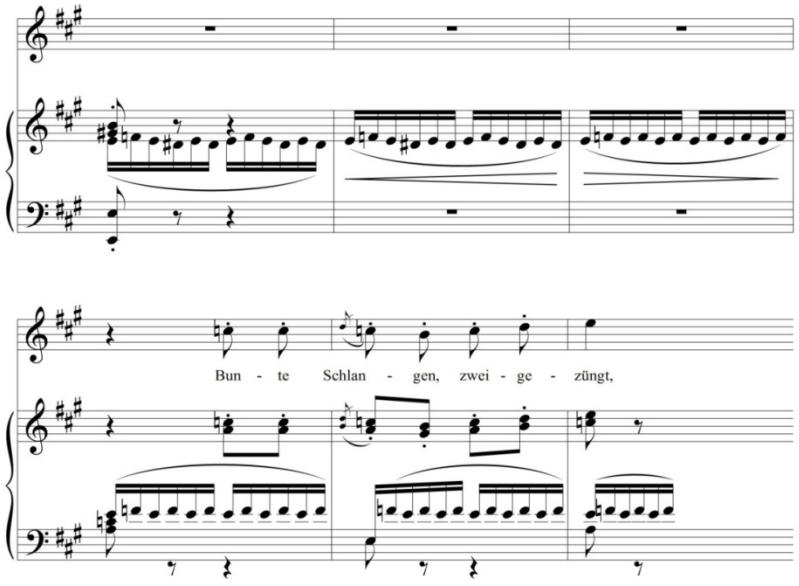
7.7.4.- *Romanza sin palabras en Do mayor Op. 67 N° 4*

En Do mayor. pieza famosísima y de justa celebridad, llamada “La hilandera”, es un borbotón de pura alegría, pero una alegría nostálgica, una alegría del recuerdo, una alegría que es ya un reflejo, un espejo del mundo juvenil e Mendelssohn, es un recuerdo de él mismo. En ella están los elementos típicos que encontramos en el Mendelssohn más alegre desde el *Rondó caprichoso* o la *Canción de caza*: el ritmo de 6/8, la melodía punteada en ritmos de danza mezclados con *staccatos* por cada una de las corcheas, apariciones humorísticas de tonalidades alejadas del eje central (en este caso, está en Do mayor y trabaja prácticamente por las tonalidades de La menor y Mi mayor sobre todo), además de gestos que melódicamente tienden al humor, como el uso de la segunda menor o mayor, creando ambigüedades (a la manera de lo que pasaba en *Sueño de una noche de verano*), pero esa visa puede ser muy engañosa.

El movimiento de 6/8 está llevado por una figuración que bordea la nota Sol en ascenso y descenso cromático y retorna siempre al mismo como el eje de la labor de una hilandera, pero también como el eje de una hilandera como puede ser un insecto como la araña; en realidad, la figura recuerda perfectamente al acompañamiento del coro de elfos del *Sueño de una noche de verano* de 1843. El texto, lleno de imaginería, lleno de esa nostalgia infantil que Mendelssohn tenía los últimos años de su vida, particularmente después de la pérdida de su madre y de ver su familia y su casa carente de la vida que otrora tuvo. Todo esto se refleja también en esta pieza de movimiento de *moto perpetuo* que retorna particularmente pudo en los interludios, desarrollos y, por supuesto, en el preludio. Además queremos traer a colación que esta figura, en movimiento de seis semicorcheas, fue utilizada por Mendelssohn por primera vez en una obra tan lejana como el Cuarteto para piano y cuerdas dedicado a Goethe en 1825, es decir, que fue una de las primeras marcas de fábrica del compositor quien la cita en momentos tan exuberantes como el *Scherzo* del Trío en Re menor Op. 49 o el *Duetto* para piano a cuatro manos en la Mayor Op.92 (que el compositor estreno junto a Clara Schumann en 1841) y luego la hace aparecer como un timbre, como un grupo sonoro maravillosamente orquestado por flautas graves, clarinetes, violas y segundos violines en el Coro de *Sueño de una noche de verano*.



Ejemplo 1170: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 67 N° 4[1358]



Ejemplo 1171: Mendelssohn, *Sommernachtraum* N° 3[1359]

[1358] Transcripción en Finale del Autor.
[1359] Transcripción en Finale del Autor.

En la última aparición, esta figuración se transforma en un verdadero zumbido; alli las hadas tejen un velo para cublrir a Titania de los peligros nocturnos en su sueño.

En la hilndera pianística, este efecto está trabajado pianísticamente uniendo el mundo fantástico a un toque casi clavecinístico que ya Rossini había notado en Mendelssohn, comparándolo con Scarlatti; es un tipo de pieza que nos recuerda un poco las aventuras rococó de piezas como *Le cucú* de Daquin. Y anticipa a las *pieces pittoresques* de Chabrier y de allí al neoclacisimo frances y otras estéticas de finales de silo XIX. Mendelssohn sabe darle modernidad a esto por la ambigüedad del semitono ascendente y descendente que bordea al Sol y luego la reaparición brusca del diatonismo cuando la melodía se inicia (en el compás 3 con levare). Ésta está acentuada en el último pulso del compás 2, para dar énfasis a un acento falso (en cuanto a la acentuación común del compás).

En cuanto a la interválica de la melodia, está muy relacionada con el *Duetto* para dos sopranos que Mendelssohn compuso para la música de *Athalie* de Racine en esta misma época. Es curioso como Mendelssohn a veces trabajaba sujetos de un dúo, lírico, generalmente *cantabile* y lo trabajaba en otra versión completamente característica distinta, en este caso, humorística. La curva ascendente y descendente que realizan los grados conjuntos en el *duetto* de *Athalie*, se repiten aquí, pero en *staccaato leggero* que le quita toda el lirismo y la solemnidad que uno puede darle al, por otra parte delicioso, *dúo* citado.

De él desgrana descensos que se transforman en acordes por novena y que van siendo reportados a varias alturas utilizando la armonía de quinto con novena de Do mayor y de Fa mayor.
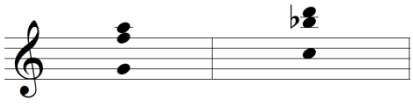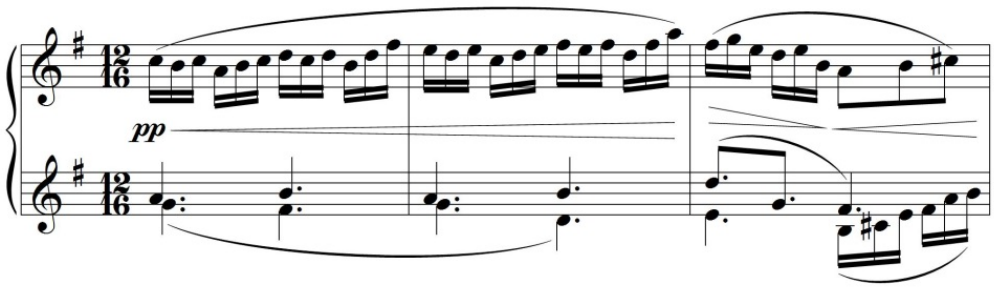
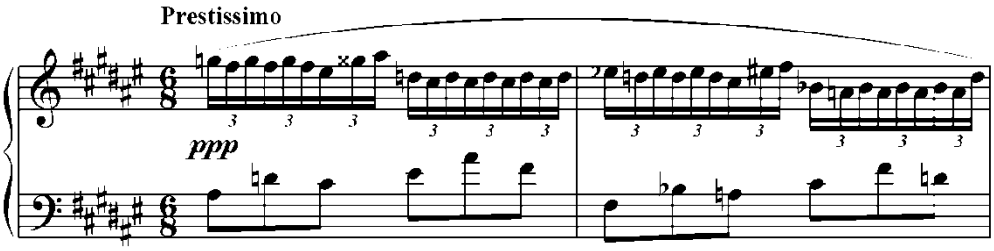


Gráfico 175: Acordes por novena

Luego Mendelssohn cierra las dos manos en una posición única en ningún otro compositor de la época (compases 17 en adelante), en un gesto casi neoclásico, a la manera del Preludio de *Le tombeau de Couperin* de Ravel, o piezas del estilo de la época del paso de siglo

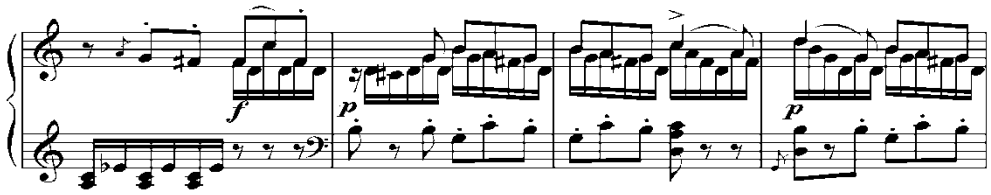


Ejemplo 1172: Ravel, *Le tombeau de Couperin* (*Prelude*)[1360]



Ejemplo 1173: Scriabin, Estudio Op. 42 N° 3[1361]

Para hacer derivar una nueva idea que cadencia en Sol mayor, basada en el descenso de terceras
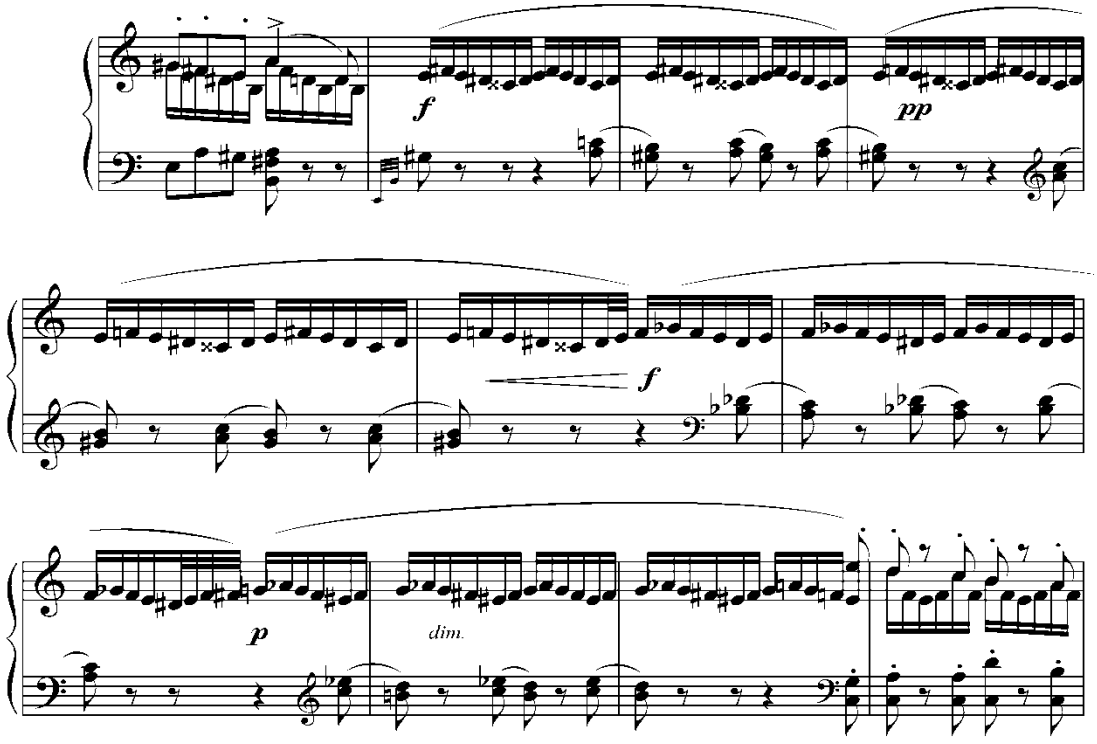


Ejemplo 1174: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 67 N° 4[1362]

En el compás 25 este Sol mayor es alcanzado con esta frase de derivación; allí, reaparece en *forte* la figura de semicorcheas de dobles bordaduras, pero Mendelssohn le coloca de bajo el semitono descendente y luego, por sobre la melodía en manos cruzadas, la

[1360] Transcripción en Finale del Autor.
[1361] Transcripción en Finale del Autor.
[1362] Transcripción en Finale del Autor.

misma figura enfatizando la tonalidad de Do menor y sorpresivamente volvemos a la melodía principal en Do mayor en una reexposición.

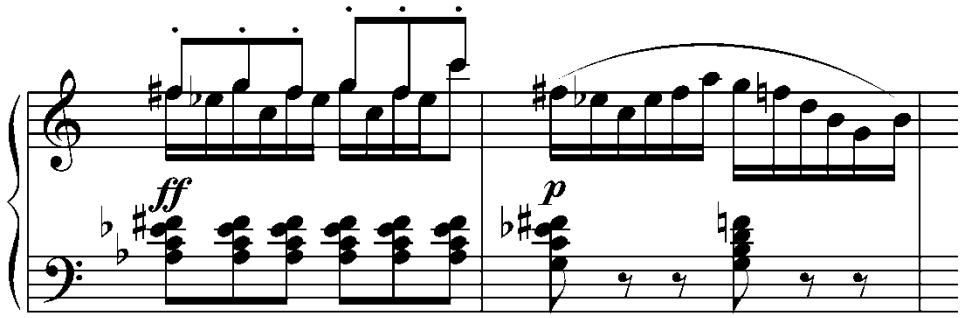
De aquí en adelante tenemos que hablar de una sección de desarrollo, como si se tratara de un rondó. Ésta se basa en los mismos elementos, llegando a momentos prácticamente cómicos a partir del compás 49, cuando se encamina a la seria tonalidad de Mi menor pero la remata en un *forte* en dominante y un *piano* en la llegada a Mi mayor totalmente brusco y sorpresivo. De aquí en adelante Mendelssohn dejará de trabajar la melodía y se concentrará en un juego tímbrico sobre la figura motórica; en ese sentido trabaja a Mi mayor como dominante y lo hace ascender por bruscas figuras de siete notas (como encontramos en el compás 60), a la dominante de Si bemol menor y luego a la de Do menor, donde el discurso se enriquece por las manos cruzadas que hacen la figura de semitono en terceras que descienden casi como el ruido de insectos más grandes o más pequeños superpuestos



Ejemplo 1175: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 67 N° 4[1363]

[1363] Transcripción en Finale del Autor.

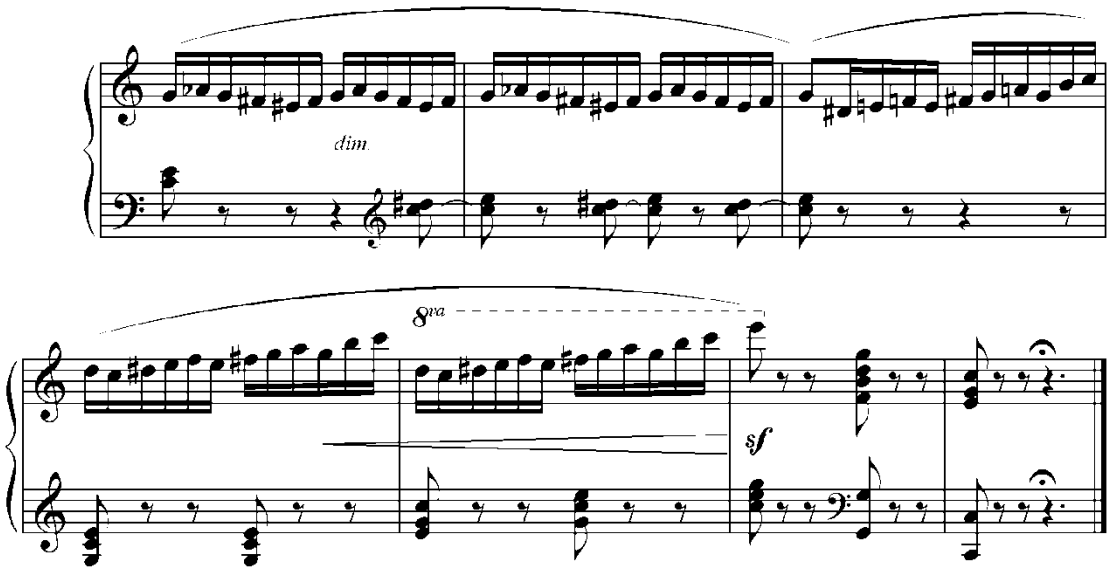
Luego de la reexposición, hay una *coda* maravillosa que hace uso de este mismo efecto. Aquí Mendelssohn hace participar al Fa sostenido y al Fa becuadro (por ejemplo en los compases 84 y 85) tomando una idea que había esbozado en el Estudio en La menor Op. 104 N° 3 de 1838. Cuando esta melodía cierra en la tónica de Do meyor, Mendelssohn vuelve a exponer la superposición de los semitonos en diferentes velocidades, pero ahora es la izquierda que se va entrecruzando por sobre la derecha la que nos plantea el registro ascendente



Ejemplo 1176: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 67 N° 4[1364]

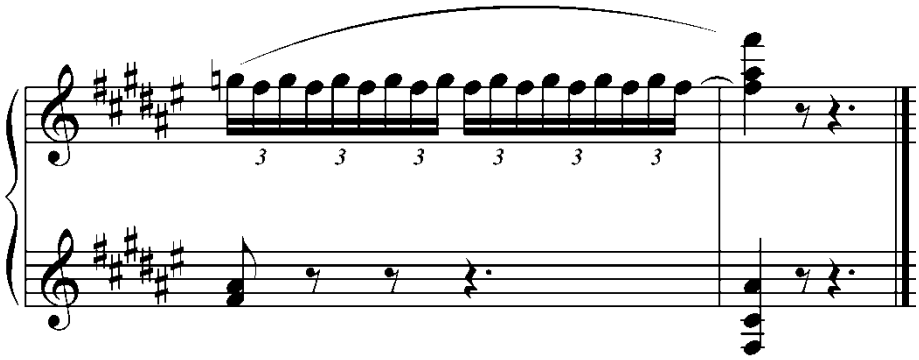
En ese ascenso, Mendelssohn ahora coloca a la mano derecha en una cinta interminable que a la manera del final del *Scherzo* del Trío n Re menor, sube hasta el último Mi agudo del piano bordando cada una de las notas de la tríada y haciendo un juego de cuatro notas sobre la pulsación ternaria que mantiene la izquierda, pulsando una corchea cada tres. Es increíble notar cómo un acorde de tríada puede ser tan inestable como el primer acorde del compás 95: por registración, por llegada, por gesto, sería imposible considerarlo tal. El punto final lo dan el acorde de dominante y tónica en el registro central del piano para generar no solamente un final cómico sino un estallido de aplausos que hacen de *La hilandera* una pieza inmortal en el repertorio de todos los pianistas.

[1364] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 1177: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 67 N° 4[1365]

Nótese que el final también es influencia para las piezas que evocan la ligereza mendelssohniana:
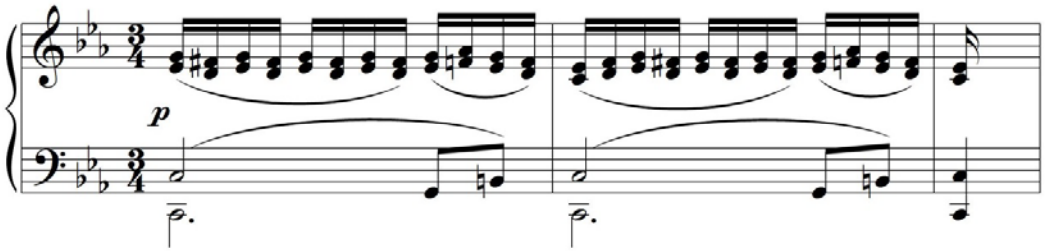


Ejemplo1178: Scriabin, Estudio Op. 42 N° 3[1366]

7.7.5.- Romanza sin palabras en Si menor Op. 67 N° 5

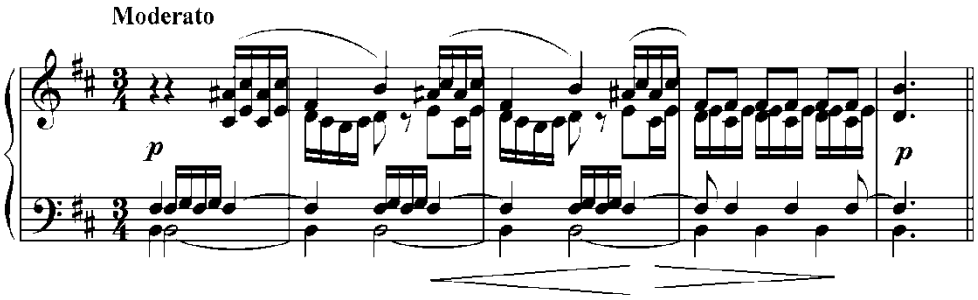
El preludio y el postludio son casi idénticos y presentan la atmósfera ossiánica nuevamente recreada por Mendelssohn, esta vez, directamente en la tonalidad de *Las Hébridas*, Si menor y con la quinta vacía típica de aquella obra en la mano izquierda. Desde

[1365] Transcripción en Finale del Autor.
[1366] Transcripción en Finale del Autor.

allí, un movimiento oscilatorio de semitonos y terceras se reparte entre tres voces (tenor, soprano y mezzosoprano), cada una con su característica: el bordado de semitono del tenor, las terceras en la soprano doblada en sextas y el grado conjunto descendente y ascendente en el ámbito de una tercera menor, por la contralto. Esto da una imagen de atemporalidad. A modo de curiosidad queremos notar que el *Lied* "Cronnan" de Schubert, también basado en textos de Ossián, presenta una figura introductoria muy similar a la de esta Romanza sin palabras.



Ejemplo 1179: Schubert, *Cronan*, D. 200[1367]



Ejemplo 1180: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 67 N° 5[1368]

Estos cuatro compases expanden la tónica de Si menor; en el quinto compás se detiene y da inicio a una melodía oscura, que se trabaja en dúo entre la voz de tenor y la voz de soprano, con un pedal siempre repetido de Fa sostenido en el registro de la mezzosoprano y bajos muy quietos que bordean siempre la nota dominante. Vale decir que la quietud tonal es absoluta en la introducción y en el postludio, tanto que no podemos hablar de grados sino de una superposición de notas sobre la base de la quinta vacía de Si – Fa sostenido que van acelerando y desacelerándose.
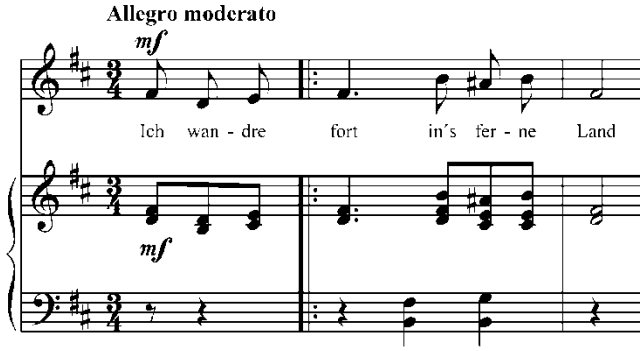
[1367] Transcripción en Finale del Autor.
[1368] Transcripción en Finale del Autor

La Romanza en sí está trabajada como una ternaria a partir del compás 5, *levare* al 6. Méretrier ha sugerido, haciéndose eco de algunos otros biógrafos, el uso de esta melodía divergente, disjuntiva, con presencia de pedal, es una representación del *Fausto* de Goethe, que Mendelssohn se encontraba leyendo nuevamente en esta época (la escena de Margarita en la abadía, con la sensación de culpa y la aparición de El Maligno). Si bien no podemos aseverar esta imagen, sí es verdad, como marca Larry Todd, que la melodía fundamental está basada en una de las ideas principales de la Sonata para Órgano en Fa menor Op. 65 N° 1, cuya atmósfera opresiva se expresa por dos descensos consecutivos de cuarta: una cuarta justa y una cuarta aumentada. A pesar de estas relaciones, consideramos que por rítmica textura y tonalidad nos anticipa al ominoso *Lied* "En el camino", Op. 71 N. 5, compuesto luego de la muerte de Fanny Hensel en 1847. Las sugestivas palabras de este *Lied* pueden relacionarse con la profunda tristeza y desolación que emana esta pieza.

"Me fui en un viaje a un país lejano
Una vez mas que miraba tristemente hacia atrás,
veía mover, su boca trémulamente,
y como agitaba su mano .

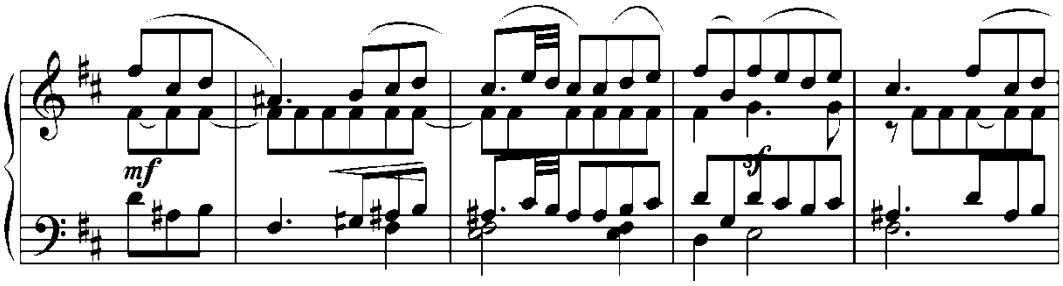
Ella me dijo una palabra amable
Para mí, que estaba apenado.
Sin embargo, no he oído estas palabras entrañables
Ellas fueron arrastradas por el viento.

Ya que tengo que dar mi felicidad,
Tú, duro y frío viento,
¿No es suficiente que tu también
Te hayas llevado su último adiós?"



Ejemplo 1181: Mendelssohn, *Aus der Wanderschaft* Op.71 N° 5[1369]

[1369] Transcripción en Finale del Autor.



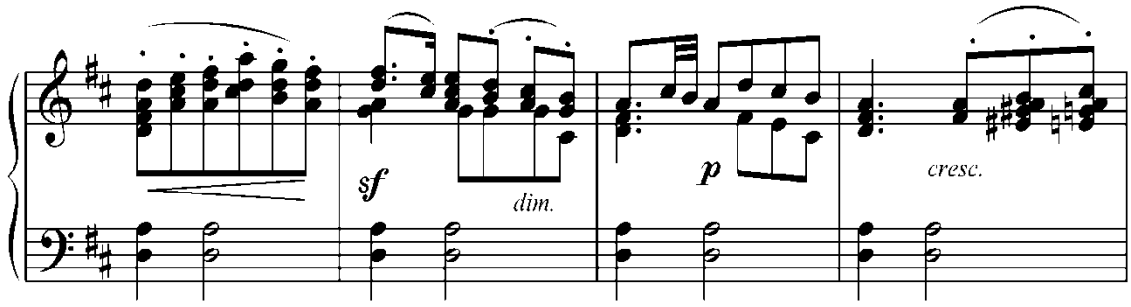
Ejemplo 1182: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 67 N° 5[1370]

Uniendo estas visones la breve e intensa pieza Op.67 N°5 genera tanto imágenes de canto eclesial (sugerido por Todd desde el mundo de las sonatas op.65 por la presencia del pedal constante a manera del órgano o campana que se presenta en el centro.pero esta idea se une a la imagen de pérdida netamente romántca como la que en el viaje a a Escocia retraró musicalmente a partir la visita ala la capilla en ruinas de la Reina María Estuardo. Siempre lo religioso y lo paisajístico, lo histórico y la expresión de sentimiento a la naturaleza en Mendelssohn se dan combinados.

No tenemos un acorde de tríada perfecto hasta el compás 13. Mendelssohn mantiene una melodía ondulante por entre el segundo grado y el quinto grado melódico como contraposición a los saltos de cuartas consecutivos que presenta al comienzo.

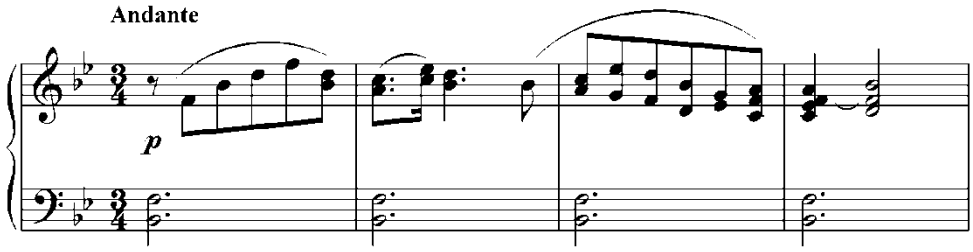
El sector B es una luminosidad sorpresiva. Aquí Mendelssohn vuelve a la atmósfera escocesa pero a la planteada en *Volkslied* Op. 63 N° 5, sobre texto de Burns. Las quintas vacías, (mantiene la izquierda de una manera tan sencilla como conmovedora), las notas La – Re nos llevan al mundo de Re mayor, a una sorpresiva luminosidad y apertura del espacio, manteniendo la figuración rítmica de los compases 7 y 8 pero en una figuración ascendente, en una melodía ahora acórdica, coral, como estribillo, en la tonalidad de Re.

[1370] Transcripción en Finale del Autor.



.

Ejemplo 1183: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 67 N° 5[1371]



Ejemplo 1184: Mendelssohn, *Volkslied* Op. 63 N° 5[1372]

Comienza un descenso a partir del compás 19 que nos lleva por un sendero modal, propio de las piezas de esta topografía en Mendelssohn: a la dominante de Si menor. Este sendero plantea: La mayor y menor en el mismo compás, Mi menor y luego Si mayor – Si menor en relaciones plagales de cuartas descendentes que se presentan en los bajos: La – Mi – Si – Fa sostenido

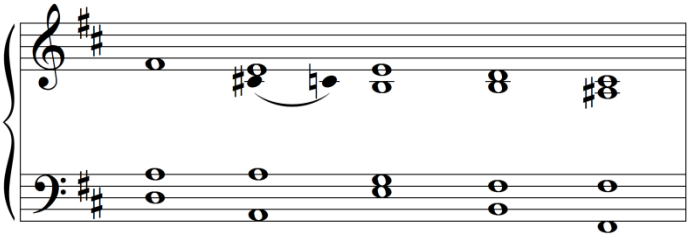
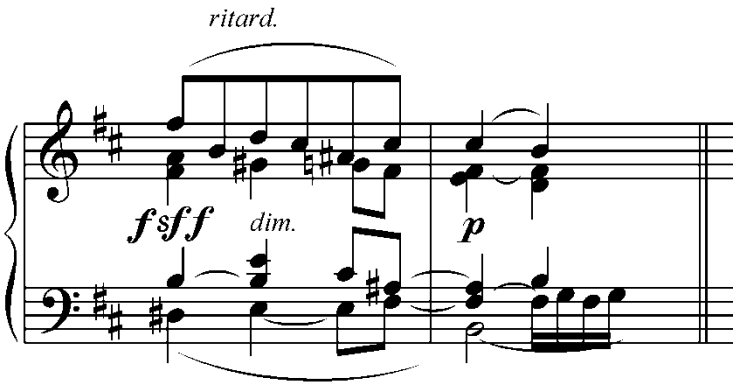


Gráfico 176: Plan tonal

[1371] Transcripción en Finale del Autor.
[1372] Transcripción en Finale del Autor.

La reexposición hace uso de una repartición de octavas de la melodía que generan una oscuridad y una atmósfera totalmente obsesiva, destacada por algunos acordes complejos con los cuales Mendelssohn reinterpreta la figura de cierre de tres maneras distintas entre el compás 31 y 32.

Uno de los trucos más interesantes de Mendelssohn es utilizar en el modo menor la sexta ascendida (Sol sostenido), como se nota en el compás 32. Si bien la conducción es lógica porque es un cromatismo descendente, la situación de *ritardando* sobre ese acorde da nuevamente un color modal incipiente que será aprovechado por Grieg y otros compositores nórdicos.



Ejemplo 1185: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 67 N° 5[1373]
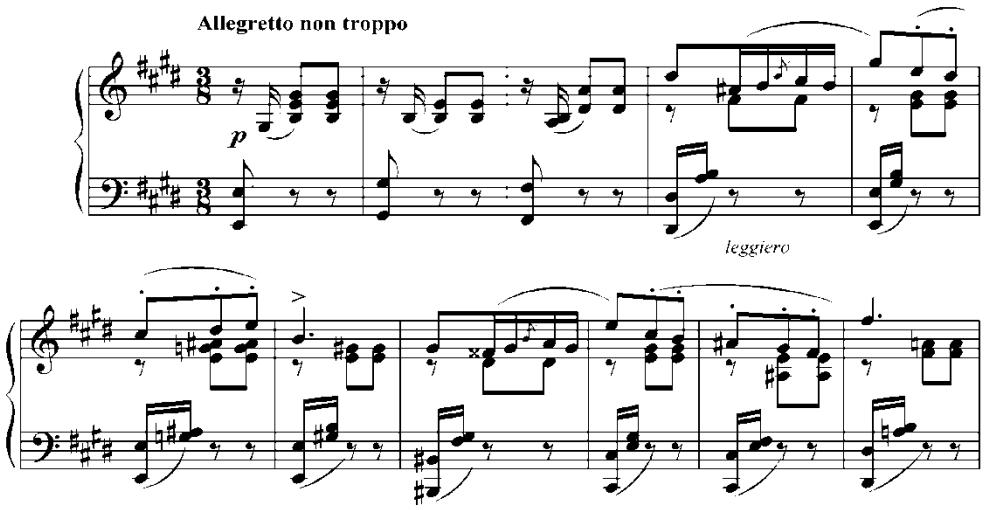
El abatimiento que refleja toda la frase final se disipa sólo con las brisas nórdicas de la repetición de la introducción como postludio y el gesto de despedida típico de Mendelssohn que ya hemos notado en la "Marcha fúnebre", con cuarta ascendente en la voz superior y octava descendente en la inferior, donde todo se disipa en la bruma.

7.7.6.- *Romanza sin palabras en Mi mayor Op. 67 N° 6*

Mendelssohn tuvo muchas dudas de cómo cerrar el ciclo, un ciclo de Romanzas realmente exigente en lo interpretativo y en lo expresivo, donde lo oscuro domina, inclusive en la pieza con mayor claridad del ciclo – la N° 4 "La hilandera"- presenta gestos hasta
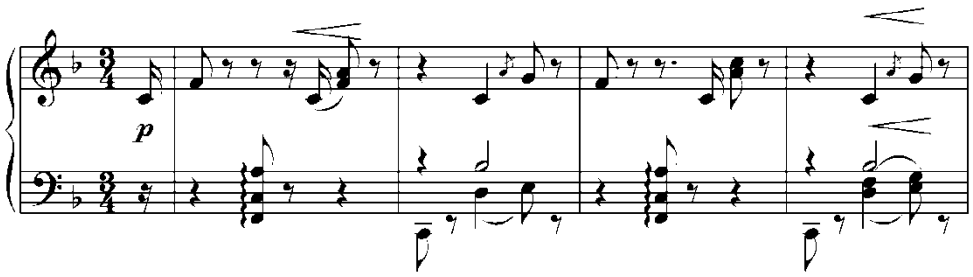
[1373] Transcripción en Finale del Autor.

macabros. Quizás por eso retornó a una pieza dejada en el cajón: una especie de Vals gracioso, en Mi mayor de 1841 y lo colocó como cierre, un final amable, como Op. 67 N° 6. Ésta ha sido llamada a veces "Canción de cuna", lo cual no se justifica cuando vemos el efecto picante que Mendelssohn trabaja de pedal y notas *staccato* en la mano derecha, planteando un humorístico vals pre chabrieriano, según Rattalino:



.

Ejemplo 1186: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 67 N° 6[1374]



Ejemplo 1187: Chabrier, *Petit Valse*[1375]

El otro subtitulo que a veces aparece en ediciones antiguas es "Serenade". Aunque tambien apócrifo, parece al menos más adecuado con la pieza.

Esta Romanza, compuesta antes que la "Canción de primavera" que cierra el *opus* anterior, tiene muchos puntos de contacto con ella. Lo más interesante es que, siendo una

[1374] Transcripción en Finale del Autor.
[1375] Transcripción en Finale del Autor.

pieza absolutamente pasatista e intrascendente cuando inicia, se va transformando en un exigente *tour de force* armónico y gestual, con un montón de gestos humorísticos que Mendelssohn, que nunca compuso un vals propiamente dicho, coloca aquí a la manera de una parodia a un vals elegante.

Por empezar, la interválica es similar hasta a la "Vals del minuto" de Chopin: si comparamos el compás 3 y 4 con el comienzo del vals de Chopin (también una obra tardía del compositor polaco) nos daremos cuenta.

La pieza es realmente unitemática, obsesiva, todo el tiempo rondando sobre una doble bordadura sobre el quinto grado (quizás eso también la relaciona con la pieza N° 6 de este ciclo). Un pequeño desarrollo tonal por Sol sostenido menor y detenciones en el cuarto grado ascendido de esta tonalidad la llevan al séptimo antes de reexponer repitiendo cómicamente la bordadura sobre la dominante.

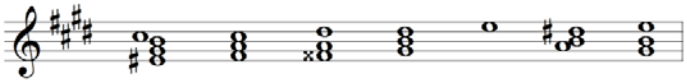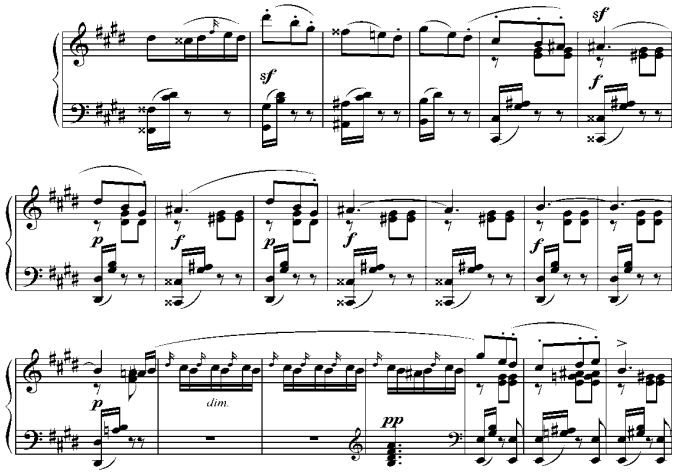


Gráfico 177: Desarrollo tonal

Cuando el tema reexpone en *pianissimo*, justo en ese momento, Mendelssohn coloca mayor densidad de octavas y en el tercer pulso, que aparecía vacío junto al segundo, ahora aparece una octava más, reforzando la idea de vals y casi de pequeño salto, un poco paródico realmente



Ejemplo 1188: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 67 N° 6[1376]

[1376] Transcripción en Finale del Autor.

Aún así, Mendelssohn se da el lujo de hacer una serie de juegos de bordaduras armónicas sorprendentes, para no hablar de la extensión melódica de la *coda* final que desarrolla toda la escala de Mi mayor ascendente y descendente antes de repetir por una vez más la figura inicial, acercándose todavía más al vals de Chopin que hemos citado.

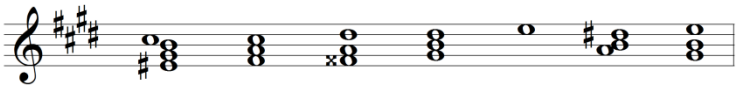
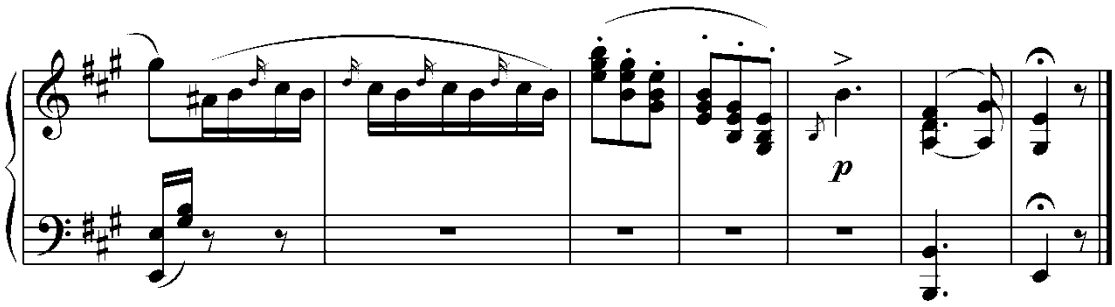


Gráfico 178: Juegos armónicos

Quizás agregado a último momento sea el final de la pieza que, luego de unos acordes descendentes de manera escalonada, del agudo hasta el centro del teclado, la mano derecha cita, primero como un llamado de atención en la nota Si, *piano*, del compás 112, el giro característico que Mendelssohn colocaba siempre en sus piezas de intención graciosa o pintoresca, que lo arrastramos desde el Op. 28 N° 2, el segundo movimiento de la *Fantasía*, y que lo hemos reencontrado en la Romanza Op. 62 N° 4



Ejemplo 1189: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 67 N° 6[1377]

Mendelssohn tenía más piezas en el cajón, para colocar un final con más peso; la elección por la ligereza, por el final sosegado, relajado, casi infantil en su humor, representa una nueva tendencia en los Cuadernos de *Romanzas sin palabras* que se inauguró primero con la Romanza Op. 53 N° 6, que a pesar de su inmensa dificultad y su alto nivel pictoricista no deja de ser un canto de alegría, y luego por el cómico *allegretto* de la

[1377] Transcripción en Finale del Autor.
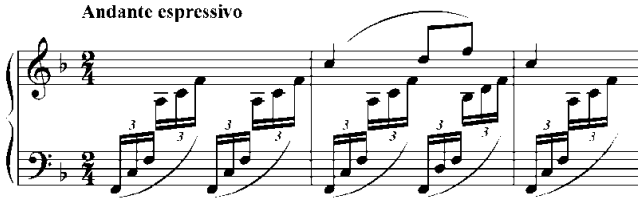
"Canción de primavera" que todavía en este *allegretto non troppo* se ve más enfatizado en sus aspectos cómicos y graciosos.

Cabe decir que el Op. 67 es uno de los Cuadernos más homogéneos de Mendelssohn y expresivamente, el nivel de confidencia es absolutamente uniforme. Inclusive esta pieza, este vals, está trabajado casi como una broma para él mismo, como una pieza que no requiere ni siquiera de la aprobación de nadie. Hay quienes han querido ver a Mendelssohn en este tipo de gestos como un Satie adelantado; sin duda que tiene mucho de vals francés, como lo harán saber la serie de valses de Saint-Saëns, Delibes y otros compositores a la hora de ponerse en el tono más de salón. Pero acá Mendelssohn es un precursor, y esta pieza hasta podría ser un vals de niños; no olvidemos que en este momento Mendelssohn es padre ya de cuatro niños que, según las cartas que escribe desde Frankfurt le generan una felicidad grande, y este mundo infantil probablemente se vea reflejado en las piezas finales de los cuadernos de *Romanzas sin palabras* Op. 62 y Op. 67.

7.8.- El "Séptimo Cuaderno" no publicado

Mendelssohn compiló en 1846 un manuscrito de seis *Romanzas sin palabras* para la Sra.Von Lüttichau, la mujer del intendente teatral de Dresden, y se lo envió en forma manuscruta. Evidentemente planeó esta colección como la séptima y probablemente hubiera tenido un *opus* rondando el 72 ó 73. Las Canciones eran; las Op. 85 Nos. 1, 2 y 3 puestas en ese orden ya desde el otro intento anterior del cuaderno, la N° 5 del Op. 85, compuesta en mayo de 1845, la Op. 102 N° 2 en Re mayor, también de la misma época, y el *Reiterlied* ("Canción del caballero")
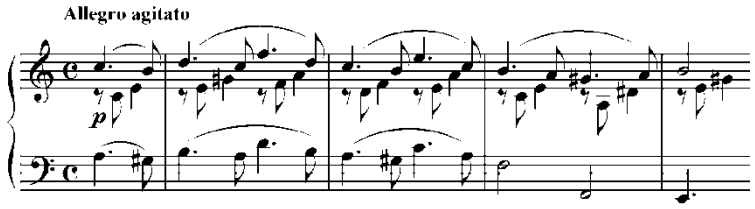
1-



Ejemplo 1190: Mendelssohn, Op. 85 N° 1[1378]

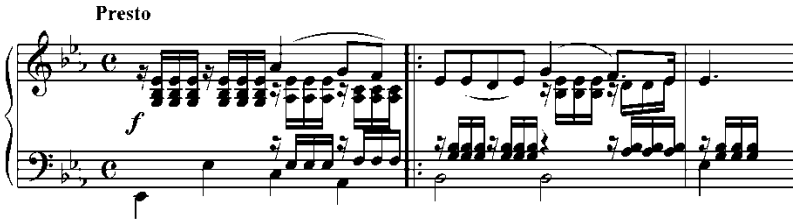
[1378] Transcripción en Finale del Autor.

2-
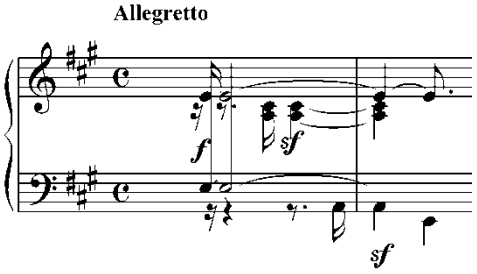


Ejemplo 1191: Mendelssohn, Op. 85 N° 2[1379]

3-
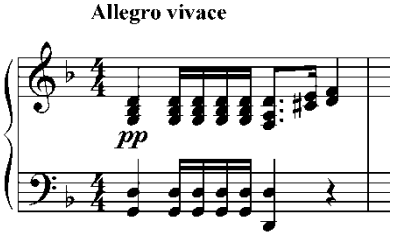


Ejemplo 1192: Mendelssohn, Op. 85 N° 3[1380]

4-



Ejemplo 1193: Mendelssohn, Op. 85 N° 5[1381]

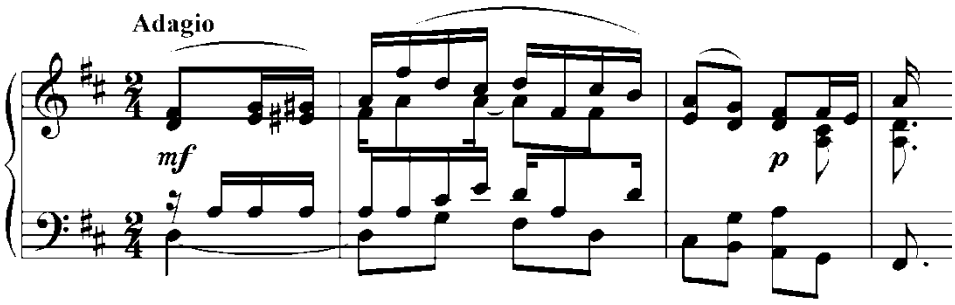
5-



Ejemplo 1194: Mendelssohn, *Reiterlied*[1382]

[1379] Transcripción en Finale del Autor.
[1380] Transcripción en Finale del Autor.
[1381] Transcripción en Finale del Autor.
[1382] Transcripción en Finale del Autor.

6-



Ejemplo 1195: Mendelssohn, Op. 102 N° 2[1383]
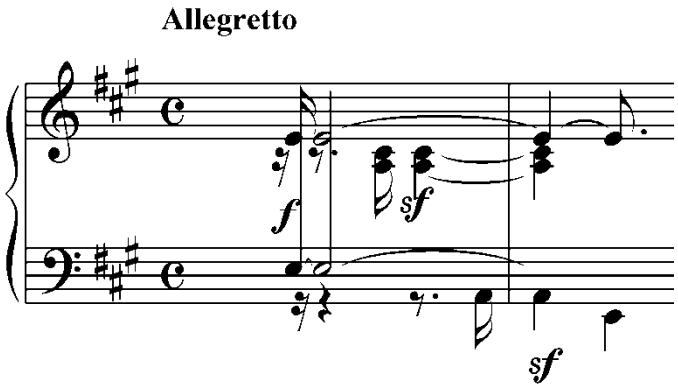
Ya que este cuaderno manuscrito no fue finalmente publicado, trataremos cronológicamente cada una de estas piezas perteneciente al mismo. En cuanto a las tres de inicio, Mendelssohn tomó y revisó tres piezas anteriores que hemos comentado oportunamente. Las otras tres tienen la característica de pertenecer al último período de Mendelssohn igualmente que las Op. 67.

7.8.1.- *Romanza sin palabras en La mayor Op. 85 N° 5*

El *Lied* en estilo de canto coral folklorico es visto con nostalgia por Mendelssohn por última vez en esta pieza en La mayor. Nuevamente, Mendelssohn trabaja sobre sus mismos tópicos enriquecidos por la experiencia de sus colegas: en este caso, aparece nuevamente Schumann sobre todo por la densidad de escritura que Mendelssohn hace contrastar con episodios más ligeros.
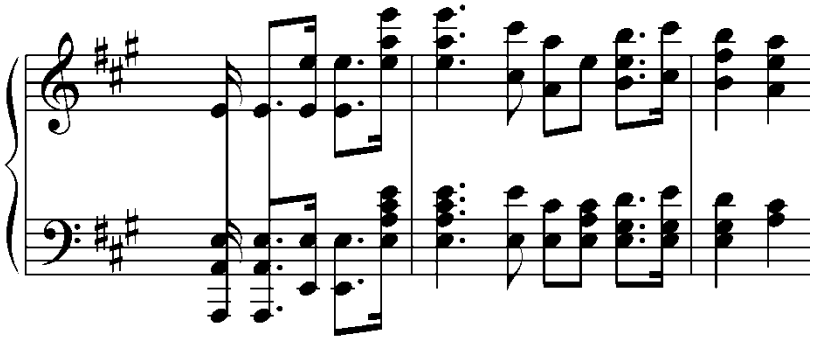
Un *allegretto* con un preludio, donde se plantean fanfarrias de trompas y trompetas preanuncia una canción alegre de cacería.

[1383] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 1196: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 85 N° 5[1384]

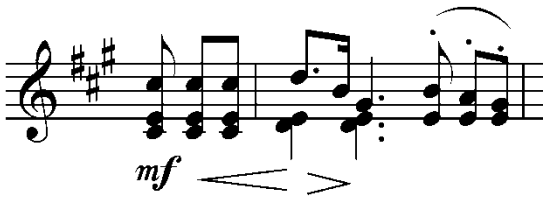
Las repeticiones de la octava Mi – Mi y La – La comienzan esparcidas por el teclado y luego juntas en unos acordes muy llenos, donde vuelve a citar ese famoso giro de refrán que Mendelssohn introdujo en varias de sus obras con carácter animoso y primaveral, pero con el pianismo ostentoso que se relaciona con la Romanza Op.53 N° 3



Ejemplo 1197: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 85 N° 5[1385]

La melodía en sí tiene la característica que todos sus miembros de frase – una frase netamente cuadrada – son distintos rítmicamente; esto es una novedad en cuanto a la melodía mendelssohniana que se mantenía generalmente con estiramientos, a base de módulos parecidos.

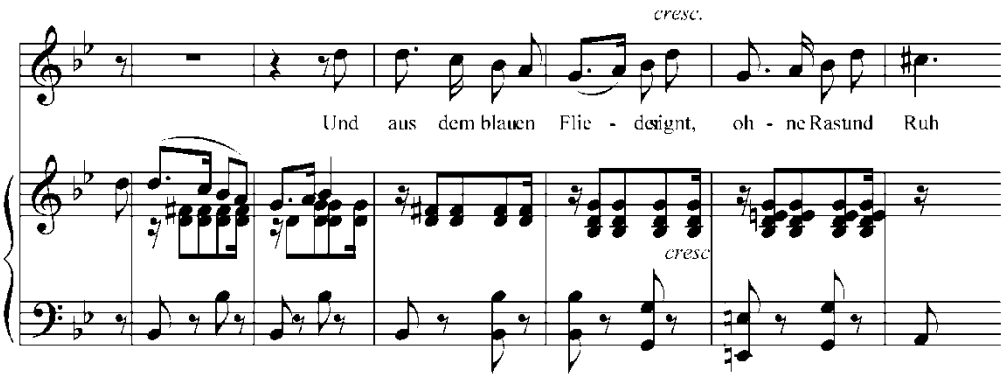
[1384] Transcripción en Finale del Autor.
[1385] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 1198: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 85 N° 5[1386]

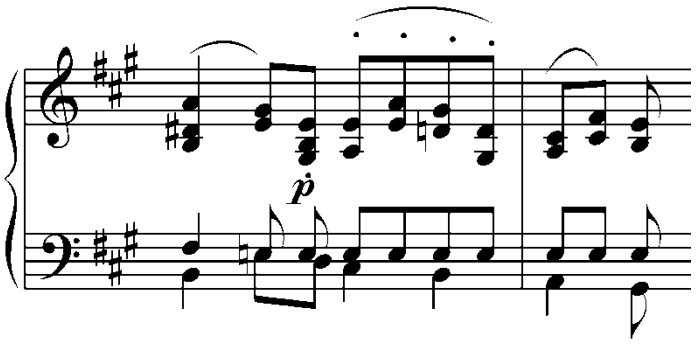
No es que no se asemejen, pero son ligeramente diversos en cada uno de los cuatro compases. La canción asemeja una mezcla de canto de danza con detención en el segundo pulso y canción de cacería, cuando nuestra trompeta imaginaria aparece insertada en el discurso en el compás 8 y esta mezcla preanuncia un poco también el coro de viñadores de la ópera inconclusa *Loreley* de 1847. También destaquemos que esta primera idea parece recordar, por su interválica y su camino tonal al *Albumblatt* de 1830 dedicado a Odile von Goethe, con un cambio interválico notable. El bajo en toda esta sección se mantiene acompañando a la melodía casi por movimiento directo, lo cual le da un carácter más popular aún**.**

La sección B adquiere un movimiento parejo, uniforme, cercano al mundo del dúo *Maiglöckchen und die Blümelein* Op. 63 N° 6 y las canciones en estilo popular como "Escuché un pájaro cantar", de texto de Bötger, de 1841.
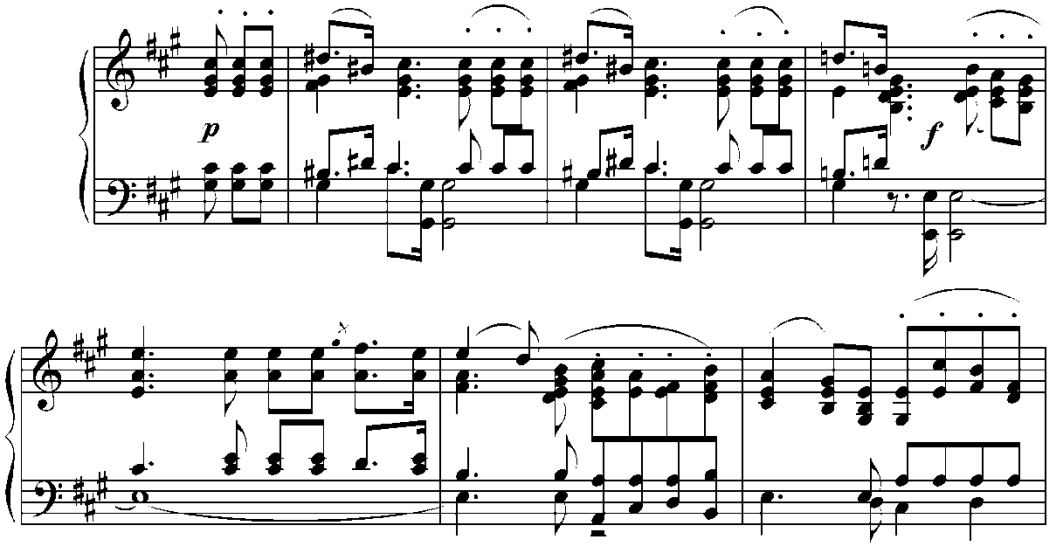


Ejemplo 1199: Mendelssohn. *Ich hör´ein Voglein*[1387]

[1386] Transcripción en Finale del Autor.
[1387] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 1200: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 85 N° 5[1388]

Las semicorcheas constantes, a manera de ronda infantil, se interrumpen de pronto por los cambios tonales, que aparecen detenidos en valores largos en el compás 15, cuando modula a Fa sostenido menor, y en el 16, cuando va hacia Do sostenido menor. Esta detención en Do sostenido menor es más certera; se queda allí, lo mismo que el *Albumblatt* de 1830, antes de reexponer en La mayor.



Ejemplo 1201: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 85 N° 5[1389]

[1388] Transcripción en Finale del Autor.
[1389] Transcripción en Finale del Autor.
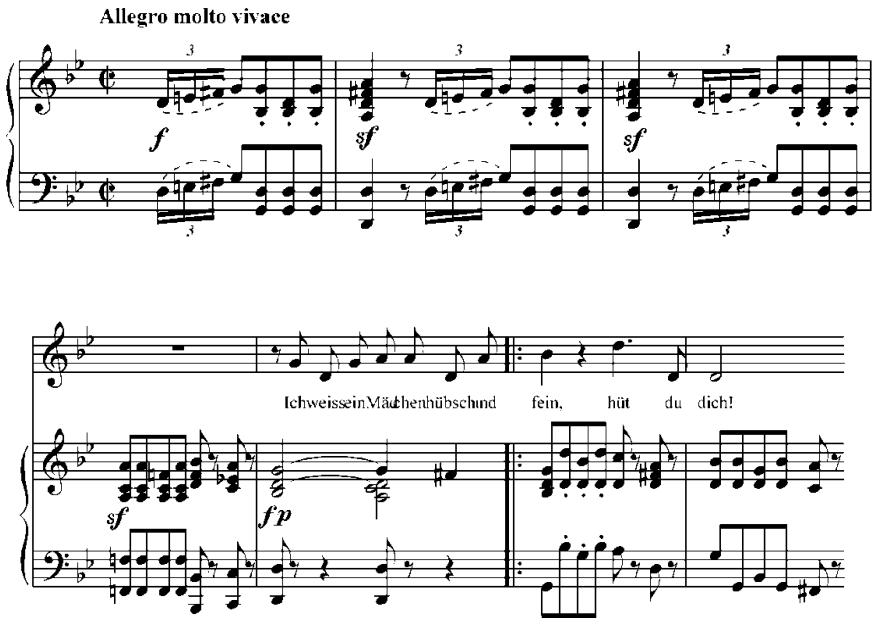
Más original aún es la vuelta, que Mendelssohn la realiza a partir del enlace del séptimo, a manera de trombón, con la nota repetida de cacería y el quinto, utilizado con el mismo color de instrumento de bronce, pero sin resolver el séptimo en el primer grado; mantiene la tonalidad de Do sostenido menor constante hasta el momento donde aparece la tríada de La mayor en el compás 23 y ya tenemos el Mi de base. Este Mi lo mantiene continuamente y sólo reexpone de la idea inicial el primer miembro de frase. Inmediatamente vuelve a la ronda infantil a la manera del *Volsklied* citado, destacando los grados plagales de las armonías, que van por el segundo grado apoyado sobre el quinto. En una forma similar a otro *Lied* de estilo coral previo, el Op. 62 N° 4, Mendelssohn estira la melodía final de manera e un pequeño recitativo, o un refrán, o una visión de un poeta; si en la pieza anterior Mendelssohn utilizaba pocos compases, aquí se da el lujo de hacerlo durante cinco compases, hasta la aparición de nuevo de las trompetas y trompas que refuerzan la tonalidad de La mayor y cierran la pieza en un *fortissimo* que se extingue en la absoluta nostalgia de el refrán popular con el cual Mendelssohn terminaba siempre este tipo de obra.

7.8.2.- *Romanza sin palabras en Re menor "Reiterlied"* MWV:U 187

Fue escrito en diciembre de 1844, luego quitado de la colección Op. 67 y retomado en 1845 y 1846 para la edición del séptimo Cuaderno de *Romanzas sin palabras* que finalmente no se publicó.
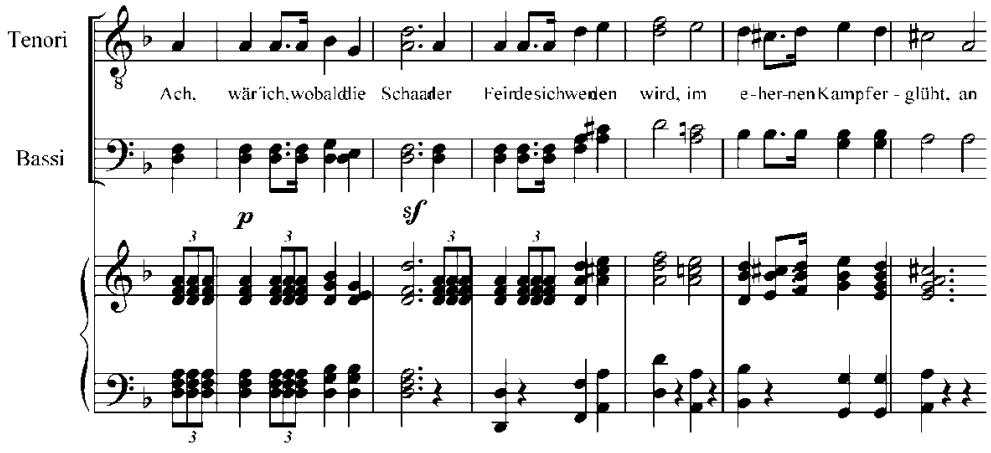
El *Reiterlied* (*Allegro vivace alla Marcia*.) es una pieza extraordinaria. Muestra el arte de Mendelssohn en plena renovación. Su estilo seco, severo, de contrapunto pero también lleno de vigor y colores sonoros, nos hace recodar a la escritura del Trío en Do menor, que Mendelssohn compuso en abril de 1845. Como el título indica, "Canto del jinete", parece invocar el paso de una gran escuadrilla de cazadores por un bosque, según la idea de Larry Todd. La topografía sugerida por Todd había sido explorada por Mendelssohn en el *Lied* "Hutt du dich": que sobre un texto popular expresa el cuadado del

caballero hacia una joven del bosque, explora una topografía que Todd identifica en Mendelssohn como marcial y viril, y que se relaciona con el *Reiterlied*.



Ejemplo 1202: Mendelssohn, *Hutt du dich*[1390]

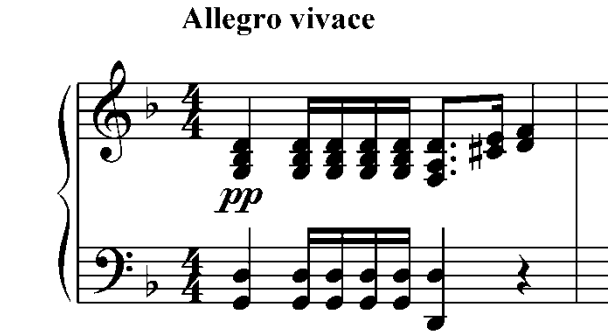
En la época de composición del *Reiterlied* la canción guerrera del Edipo en Colona Op.93 aparece como un traspolación al coro de la textura ejemplificada:



Ejemplo 1203: Mendelssohn, *Edipo en Colona* Op. 93 N° 5[1391]

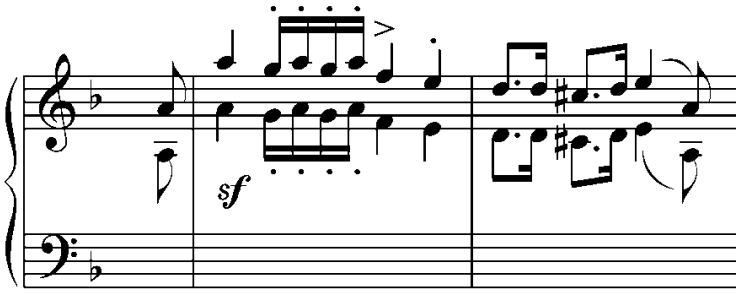
[1390] Trancripción en Finale del Autor.
[1391] Transcripción en Finale del Autor.

Relacionado a este *Lied* o al coro citado, la pieza para piano tiene como estructura una marcha de cuatro compases en acordes rápidos en una figuración característica de negra, cuatro semicorcheas, corchea con puntillo, semicorchea y negra acentuada, de aspecto caballeresco y sombrío, relacionado por todd con el mundo de lo masculino.



Ejemplo 1204: Mendelssohn, *Reiterlied*[1392]

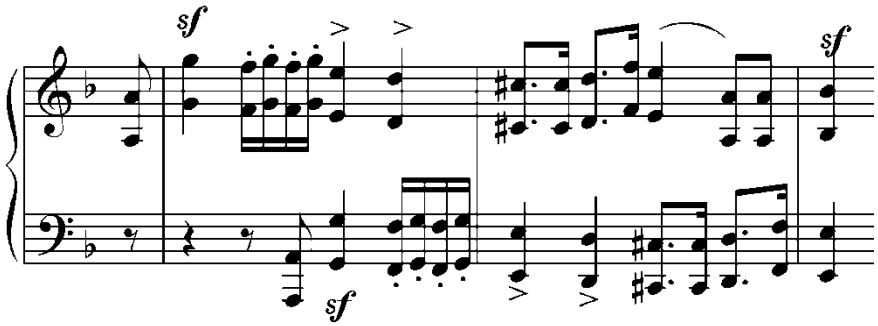
El rasgo mendelssohniano propio es la relación plagal entre Sol menor – Re menor, en tal nivel de unión que desdibuja la claridad tonal, ya que cuando reposa lo hace siempre sobre la dominante de La, que aparece al final de los cuatro compases. Luego, las manos tocan al unísono un consecuente que desciende paulatinamente desde el La 4 al La 3; al unísono, como si se tratara de una pieza de Schubert, de las cuales en este momento Mendelssohn sí ya tenía un cabal conocimiento.



Ejemplo 1205: Mendelssohn, *Reiterlied*[1393]

[1392] Transcripción en Finale del Autor.
[1393] Transcripción en Finale del Autor.

Esto se repite una octava abajo, en lo más profundo del teclado y se inicia la utilización de esta figuración descendente con la misma rítmica que planteaba al comienzo (que se presenta omnipresente en casi todos los compases) a la manera de canon estricto a la octava, que desarrolla la sonoridad del acorde disminuido, aquí las influencias desaparecen como tales asimiladas a la mano maetra del composictor en contrapunto y sonoridad.
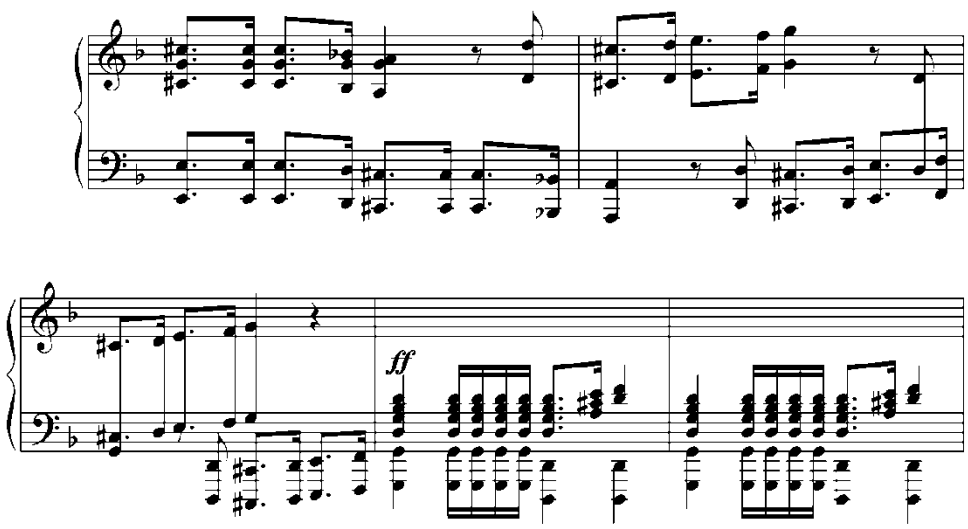


Ejemplo 1206: Mendelssohn, *Reiterlied*[1394]

Este trabajo se aprecia en el contemporaneo Trio en Do menor Op.66 donde el impulso rítmico y polifónico se une a la idea de clima opresivo de tal forma que resultó modélico para las primeras obras de Brahms.

Luego Mendelssohn se las ingenia para poder trabajar sobre Fa mayor, bruscamente, desde el compás 17, de una manera aún más incisiva y marcial, y desde este trabajo sobre Fa mayor comienza a descender para prefigurar los grados cuarto (Sol menor), segundo (Mi menor) y alcanzar la dominante para volver a reexponer, ahora en un *crescendo* imponente en el compás 25, la marcha inicial que se había iniciado en un matiz totalmente opuesto, *pianissimo*; ahora, en *fortissimo*, la escritura de Mendelssohn, que pocas veces se había mostrado tan densa como aquí, alcanza niveles eufónicos.
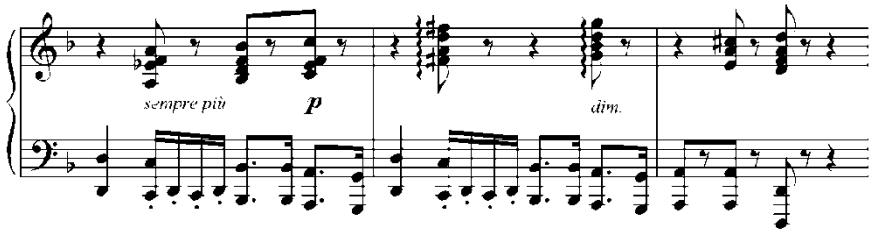
[1394] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 1207: Mendelssohn, *Reiterlied*[1395]

El consecuente está muy acotado y usado directamente como canon a la octava. Paulatinamente empieza a haber un *diminuendo* y la mano derecha deja de hacer un efecto canónico mientras la izquierda repite obstinadamente la figuración de la macha mientras que la derecha hace unos acordes secos irregularmente percutidos en diversos puntos del compás que dan una tonalidad ambigua entre Si bemol mayor, Re menor y Sol menor.

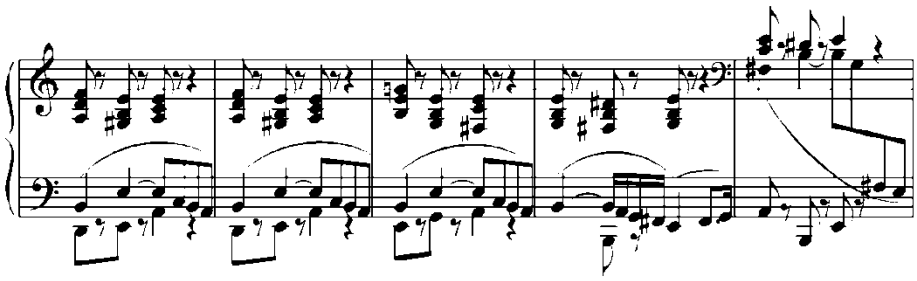
Esto conduce a la última aparición de la marcha. Nuevamente en *pianissimo* pero *perdendosi* y dislocando el último inciso de frase dos octavas más arriba que la negra y las cuatro semicorcheas. Esto da una sensación espacial de alejamiento que se refuerza por la última repetición del motivo de marcha en los últimos dos compases, por aumentación, en un *perdendosi* en notas al unísono desde lo más del teclado.



Ejemplo 1208: Mendelssohn, *Reiterlied*[1396]

[1395] Transcripción en Finale del Autor.
[1396] Transcripción en Finale del Autor.

La construcción de ascenso y descenso dinámico de esta pieza pone nuevamente de manifiesto una apropiación de elementos schumannianos; pensemos que esta marcha le debe mucho de su trabajo general a la primera de las *Piezas nocturnas* Op. 23, que trabaja una procesión que pasa delante de los ojos del espectador desde un *pianissimo* a un *fortissimo* central y sale en *pianissimo*. Mendelssohn tenía en cuenta, y ya como experimentado schumanniano había dirigido nada más y nada menos que las tres primeras Sinfonías, el Concierto para piano y el Oratorio "El paraíso y la Peri" y había sido uno de los intérpretes del Quinteto en Mi bemol y Cuarteto con piano, el elemento marcial, que está tan presente en Schumann, aparece acá en Mendelssohn asimilado de una manera sorprendente, particularmente por el uso del contrapunto, la desnudez armónica y la ambigüedad modal que Mendelssohn trabaja entre las tonalidades de Re menor, Sol menor , Si bemol y Fa mayor como si fueran un todo tonal.
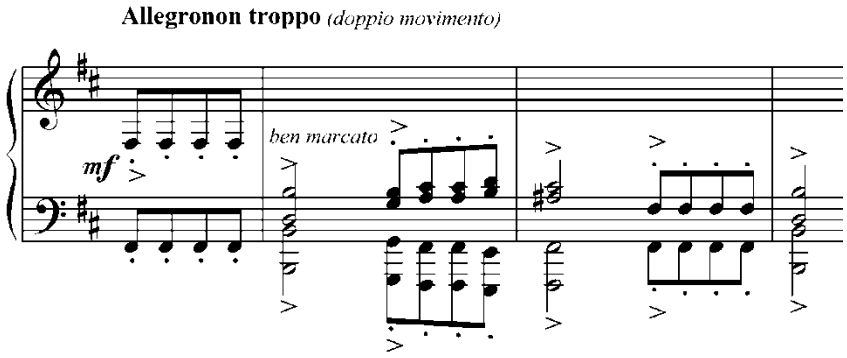


Ejemplo 1209: Schumann, *Nachtstücke* Op. 23 N° 1[1397]

Una obra como el *Reiterlied* nos pone en evidencia que las búsquedas pianísticas musicales de Mendelssohn no habían terminado en los últimos años de su vida; más bien al contrario, lo fantástico que en la misma tonalidad de Re o Sol menor había aparecido en el *Hexenlied* de 1828 o en el Lied *Neueliebe* de 1830 adquieren un tinte violento, tanto en el *Reiterlied* como en el Trío en Do menor Op. 66, donde la fantasmogoría mendelssohniana llega a momentos de violencia por la pulsación rítmica tan insistente y el contraste de matices tan acusado. El que quiera ver en este tipo de adhesiones solamente un remiendo de los primeros logros de Mendelssohn es, a nuestro parecer, un desconocedor de la producción del compositor: lo etéreo y lo fantástico que aparecían unidos en el famoso *Scherzo* en Sol menor del *Octeto*, en este tipo de últimas obras aparecen asociados no

[1397] Transcripción en Finale del Autor.

solamente a lo macabro sino a lo violento, como dará pruebas el *Scherzo* del Cuarteto en Fa menor, Op 80, de 1847 y sus proyeccion es en el oscuro mundo del *Sturm und Drang* brahmsiano:



Ejemplo 1210: Brahms, Balada Op. 10 N° 2[1398]

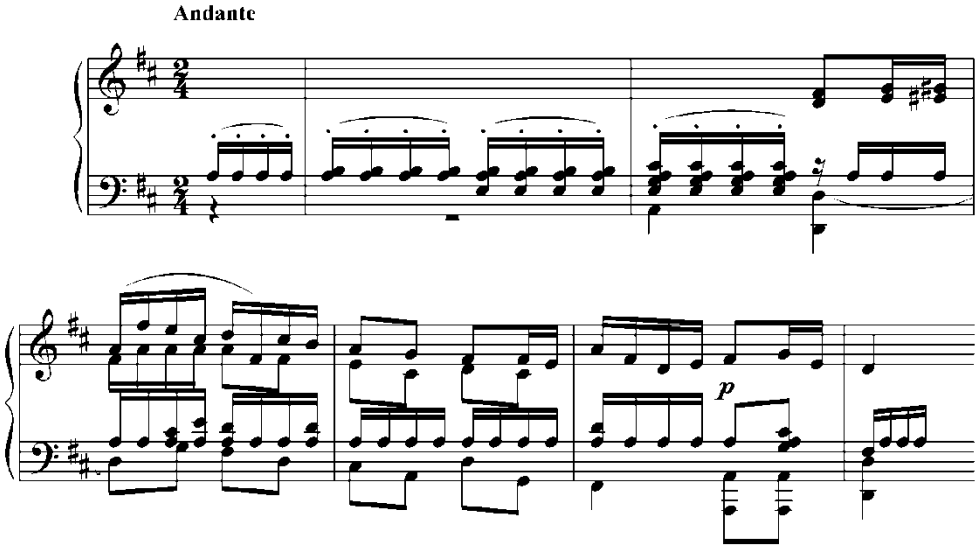
7.8.3.- *Romanza sin palabras en Re mayor Op. 102 N° 2*

También de mayo de ese año y también en la tonalidad de Re mayor, se plantea como una pieza emparentada con los movimientos lentos de las Sonatas para órgano, una pieza que Mendelssohn apreció mucho y de la cual realizó dos versiones. Si bien es una de las más cortas de las Romanzas sin palabras no por eso deja de ser una de las más ricas armónicamente (por el uso de la armonía cromática).

La pieza se editó en la primera versión, mucho más simple que la revisada por el compositor. La versión Op.102 N° 2. se inicia directamente, con una figura melódica que Mendelssohn toma por última vez de sus inicios como compositor de Romanzas: el ascenso cromático del cual sacó tan buen provecho en Romanzas como la Op. 53 N° 2 y piezas anteriores.
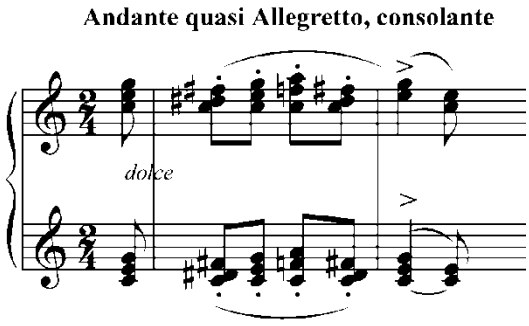
Pero la revisión presenta un preludio en notas repetidas, como si derivasen del *Reiterlied*, proyectado para anteceder a esta pieza que hubiese en ese caso resultado una especie de post-ludio de todo el cuaderno:

[1398] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 1211: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 102 N° 2[1399]

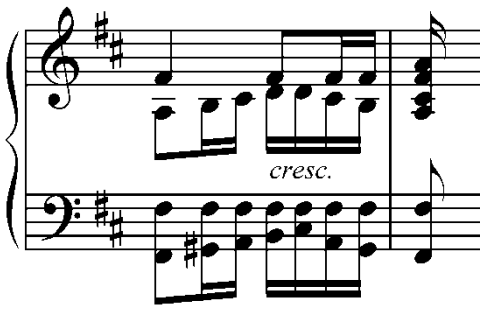
La textura paulatinamente se encamina a una escritura a cuatro voces y recuerda un poco al estilo de los movimientos lentos de las Sonatas para órgano del autor. Todo esto nos permiten considerarla una meditativa: así, el cromatismo típico del *dolce*, que Mendelssohn realiza con terceras en el *levare* del primer compás, comienza con una frase tomada del movimiento lento de la tercera Sonata para órgano, en La mayor, de 1844, que se presenta en el tercer compás. Y aun así la sombra del Weber del mundo del *Volsklied* de estilo "consolante" o religiosos, planea en este Mendelsosohn tardío, aunque totalmente transfigurado:



Ejemplo 1212: Weber, Sonata N° 4 en Mi menor[1400]

[1399] Transcripción en Finale del Autor.
[1400] Transcripción en Finale del Autor.

Esta atmósfera recogida, íntima, contrasta dos sonoridades. El *mezzoforte*, por un lado, y una respuesta en estilo puramente de coral, rematada *piano*, que aparece en los compases 3 y 4; la repetición de este esquema nos conduce ahora a Fa sostenido menor; allí, Mendelssohn elabora la nota repetida que aparecía como acompañante y que ahora aparece como voz superior fundamental y voz interna, mientras entre la contralto y el bajo se realiza un dibujo de ascenso de cuarta por grados conjuntos, a la manera de un teclado del órgano, y canónicamente, por movimiento contrario, la voz superior les responde con nota repetida y el descenso de tercera, todo dentro de la tonalidad de Fa sostenido menor, que de pronto se estremece por la aparición de un acorde de La mayor, ahora prácticamente en trío, a una escala descendente que, tocan do la armonía de La mayor dominante, vuelve al Re mayor inicial y plantea de nuevo el tema
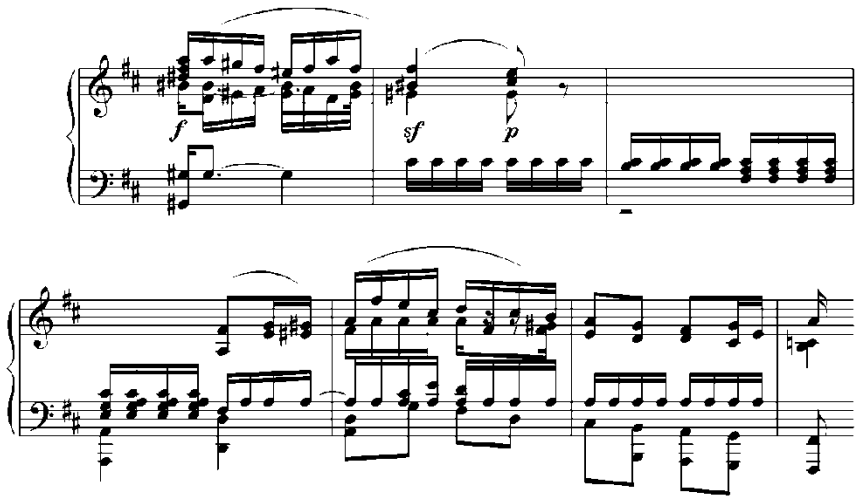


.

Ejemplo 1213: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 102 N° 2[1401]

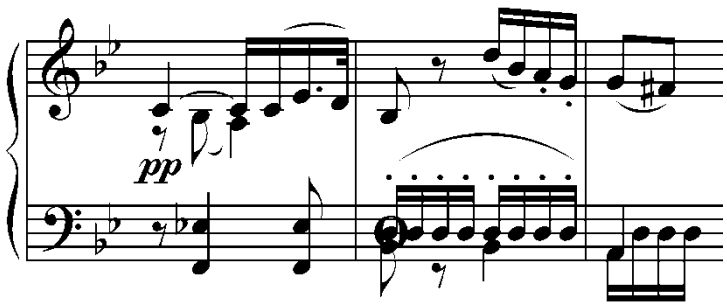
Entre las apariciones del canto, las notas repetidas sobre un solo sonido primero, luego dos, y finalmente acordes que marcan el retorno a la tónica, actúan ahora de interludio, generando una dimensión expresiva mucho más intensa que en la versión primitiva, que lamentablemente, resultó la que Breitkopf und Härtel publicó en 1868.

[1401] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 1214: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 102 N° 2[1402]

Por otra parte, estas obsesivas repeticiones, dan coherencia y valor temático a los sectores en modo menor de la Romanza, donde las notas repetidas, en la primer versión semejaban sólo un simple acompañamiento. De esta manera en las últimas piezas para piano Mendlesoshn retoma experiencias tan lejanas como el andante de la Sinfonía de la Reforma Op.107 (1830)

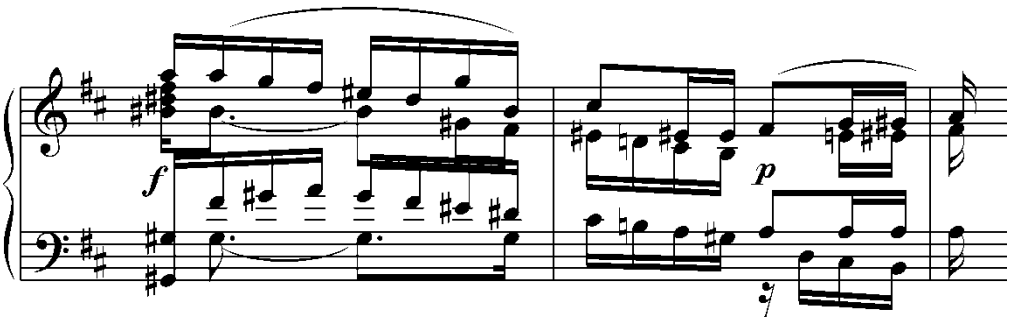


Ejemplo 1215: Mendelssohn, Sinfonía de la Reforma Op. 107[1403]

El segundo episodio en modo menor, ahora desde si menor, llega a alcanzar un estremecimiento mayor en el sorpresivo acorde de dominante de Do sostenido menor con séptima disminuida, que nuevamente desciende escalarmente pasando por tornasoladas

[1402] Transcripción en Finale del Autor.
[1403] Transcripción en Finale del Autor.

armonías que recorren Do sostenido mayor y culminan bruscamente e n una semicadencia en la tonalidad de Do sostenido mayor, mientras un movimiento de bajos conduce sutilmente a Fa sostenido menor
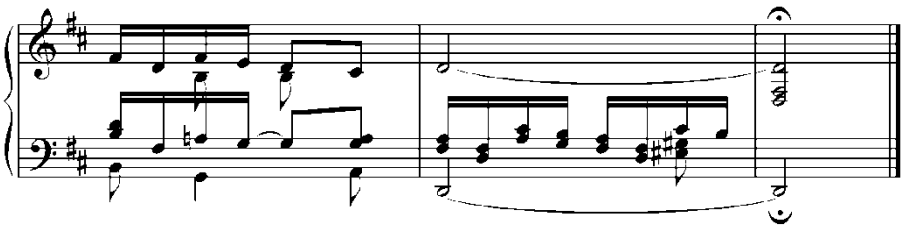


Ejemplo 1216: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 102 N° 2[1404]

Desde alli nuevamente las notas repatidas en semicorcheas nos conduces al motivo hímnico de inicio. En el momento de esta cadencia, Mendelssohn utiliza nuevamente el diálogo entre el dúo ascendente y descendente por terceras en la voz de contralto y de bajo, utilizando el intercambio modal sobre el cual la soprano entra con nota repetida y descenso de tercera por grado conjunto, haciendo ese diálogo organístico entre dos teclados imaginarios, que ahora alcanzan su punto álgido en el acorde de Re mayor en cuarta y sexta, donde la escala descendente enfatiza la armonía de Si menor para conducir desde ella a la dominante y tónica de Re mayor

Sobre dos notas tenidas de Re en los extremos, el tejido central de tenor y contralto, a la manera de una trompa de noche, en una orquestación organística, e imitando el *Andante* de la Sonata Op. 65 N° 3, se refiere a la tónica bordándola cromáticamente por ascenso y descenso.

[1404] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 1217: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 102 N° 2[1405]

La pieza, de extremada brevedad y gran concisión, está planteada como un estudio y la tensión brusca que puede aparecer representada por algunos acordes, dominantes de tonalidades que aún no están insinuadas, aunque estén relacionadas con la tónica (como fueron la dominante de La, la dominante de Do sostenido, por el acorde de primero en cuarta y sexta) que llegan con *fortes* bruscos después de diálogos interiorizados entre las partes constructivas de una textura más bien severa que se volatiliza en una escala de amplio vuelo lírico cortando la meditación interna que plantea el discurso general.

La expresión de tristeza que emana de estas piezas del último período no implica la tonalidad menor, otro rasgo interesante de un Mendelssohn que utilizará el modo menor para lo dramático, y expresará, ahora, la tristeza profunda por medio de unos modos mayores que adquieren un nivel de nostalgia que en Mendelssohn no era frecuente.

7.9.- Las Romanzas sin palabras finales

Las últimas composiciones que Mendelssohn escribe para piano solo son la Romanza sin palabras en Re mayor Op. 85 N° 4 y las dos *Kinderstücke* (Piezas para niños) Op. 102 Nos. 3 y 5 de diciembre de 1845.

7.9.1.- *Romanza sin palabras en Re mayor Op. 85 N° 4*

Favorita de Wladimir Horowitz, esta Romanza podría ser la quintaesencia del Mendelssohn lírico: el Mendelssohn lírico de la juventud, de la madurez y de futuro que la

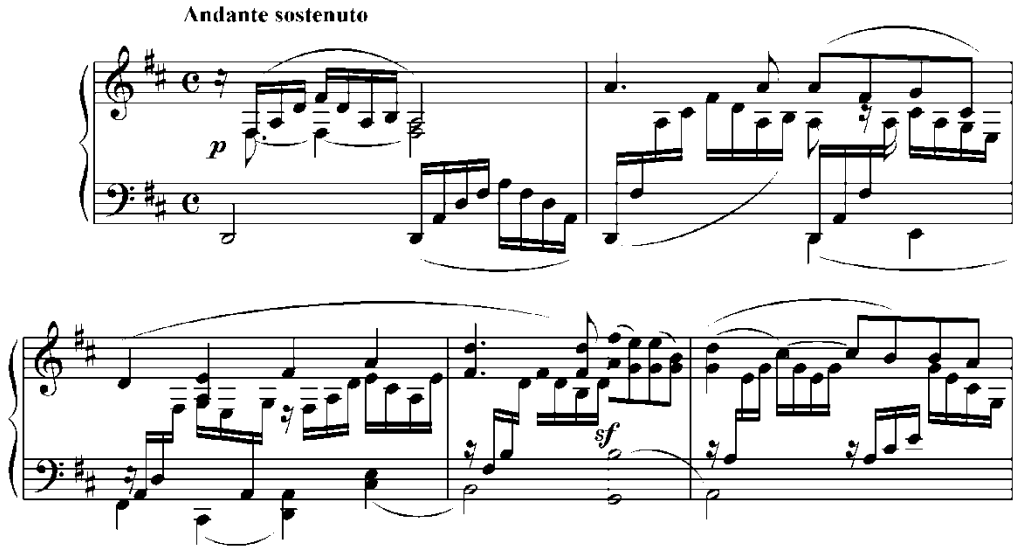
[1405] Transcripción en Finale del Autor.

muerte truncó. Muestra a las claras que Mendelssohn se encontraba en un proceso de reflexión sobre su obra, sobre sus estilos, sobre los tópicos que él había creado.

La Romanza a simple vista puede ser una más de todas; una escucha detenida y un análisis detallado demuestran que el compositor había elaborado para la pieza corta, aparentemente poco pretensiosa como la Romanza sin palabras, todo un mundo de códigos y simbologías basados en la interválica.

La pieza se presenta como un *Lied* mixto: entre la canción sola acompañada por arpegios, una sola voz, y por momentos, un dúo. En otros momentos, hay características de *Lied* coral. Ya es un *Lied* imaginario, un *Lied* como pieza de elaboración donde el *Lied* sin palabras ya es materia-música, donde ya es un género que debía ser explotado de otras formas y no las que él había trabajado hasta ese momento. Este proceso se nota en el Op. 67 en general, pero el *Reiterlied* y piezas como ésta, en Re mayor, demuestran que Mendelssohn estaba derivando su *Lied* sin palabras a una pieza para piano más cercana al ideal de obra intimista, de profundo pensamiento musical a nivel de parámetros puramente musicales como ser el contrapunto, la armonía, la economía de medios y la estructura. Mientras en el *Reiterlied* dominaba la escritura canónica, acá dominará una presencia contrapuntística innegable, que le confiere esa suerte de profundidad que este *andante sostenuto* comparte con los movimientos lentos de las obras tardías de Mendelssohn a partir de 1841 y sobre todo las contemporáneas de 1845, en particular, el *adagio* y *lento* del Quinteto en Si bemol mayor.

Como textura, generalmente se planea su conocida red de semicorcheas arpegiadas en el centro del teclado con melodía en la voz superior y bajo en la mano izquierda, pero si observamos el planeo del acompañamiento, veremos que por primera vez Mendelssohn genera un compromiso motívico en él, en cuanto acompañamientos de este tipo, arpegiados. El ascenso de arpegio hasta Fa retorna como descenso de tercera y cuarta bordando la nota de la dominante, el La, y deja tenido solamente el Fa, a la manera de Chopin, para que los otros dedos se muevan en una forma contrapuntística; la izquierda contesta a este planteo con un arpegio puro de Re mayor ascendente y descendente en el registro grave y recién allí entra la melodía.
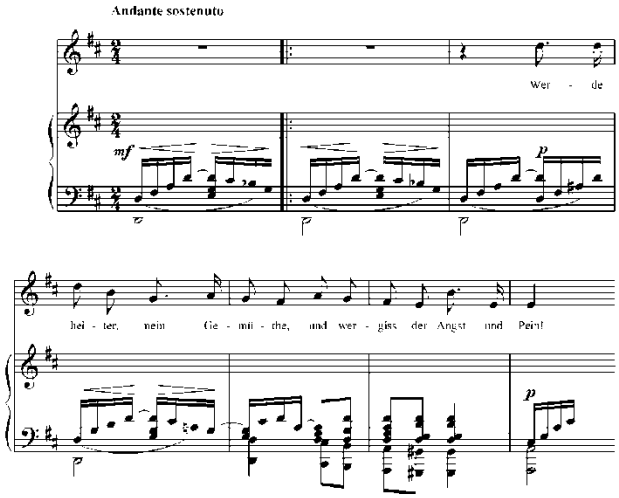


Ejemplo 1218: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 85 N° 4[1406]

En la melodía notaremos que la nota repetida y saltos muy característicos van a dominar en el discurso; particularmente, el salo de tercera y tritono contrarrestados por un ascenso diatónico que desarrolla la tercera en sí. Luego, esta presencia de la tercera se verá intensificada cuando ascendamos al registro superior, en el compás 4, y se presente primero ascendente (desde el Re hasta el Fa sostenido, en sextas) y luego nuevamente tendremos el descenso diatónico de tono y el salto de cuarta descendente (ahora cuarta justa).Veremos que entre el compás 2 y el 4 hay una total simetría rítmica, pero también interválica, aunque el material está hecho por movimiento contrario.Desde el compás 4, la segunda se establece como el otro material importante en la pieza. Pero esta segunda había sido anticipada por el acompañamiento de inicio, y se presenta siempre que no está presente en la melodía – eso lo notamos ya desde el compás 2 en la bordadura motívica que el compositor plantea y en el tejido que trabaja en el compás 3 en todo el registro central, donde el grado conjunto se hace presente en una forma obsesiva en toda la línea de acompañamiento, como en el compás 3 (las notas Fa, Sol, Re, Mi). Cuando la segunda aparece desarrollada en la mano derecha, la izquierda sostiene un acorde de cuarto grado en bicordio (en una décima,

[1406] Transcripción en Finale del Autor.

posición rara en Mendelssohn) y, sin ninguna rítmica deja las corcheas cantar libremente en sextas con una reminiscencia de Schubert y un anticipo a Brahms.

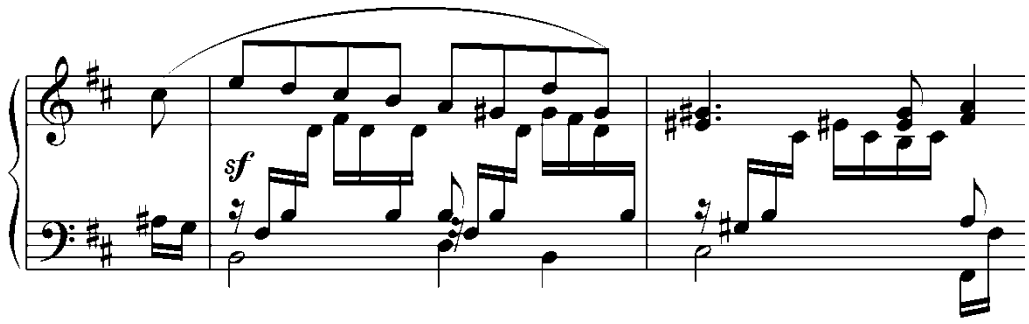
Si notamos el camino de los bajos, también notaremos cómo tenemos una sensación de movimiento contrario de la línea ascendente de la mano derecha (en el compás 3): Re, Mi, Fa, anticipada en el bajo Re, Mi, Fa desde el compás 2 y luego, el Do sostenido – Re que encontramos en el bajo también había sido utilizado en la melodía previamente: o sea, un cruzamiento de materiales interválicos que se hacen absolutamente dominantes desde este comienzo en toda la composición y le dan una densidad expresiva inusitada en todas las Canciones sin palabras. Ya estamos hablando de un trabajo en lo melódico pre brahmsiano, donde Mendelssohn no necesita de modulaciones extrañas ni de derivaciones melódicas tan elaboradas como en otras Romanzas, y el compositor parece haber encontrado una nueva forma de trabajar, como se demuestra en los *adagios* del Trío en Do menor, en varias arias y momentos importantes del Oratorio "Elías", en la Cantata "Lauda Sion" y en el *adagio* del cuarteto en Fa menor Op.80. El clima de este *Lied*, es retomado en 1847 en la canción *Trostsung* ("Consuelo") que plasmó entre las obras posteriores a la muerte de su hermana en 1847 sobre texto resignado de Fallersleben: "A través de la oscuridad de la lamentación,se vislumbra la estrella de la mañana de la alegría; Pronto su mañana también amanecerá, La bondad de Dios nunca está lejos! "



Ejemplo 1219: Mendelssohn, *Trostung* Op. 71 N° 1[1407]

[1407] Transcripción en Finale del Autor.

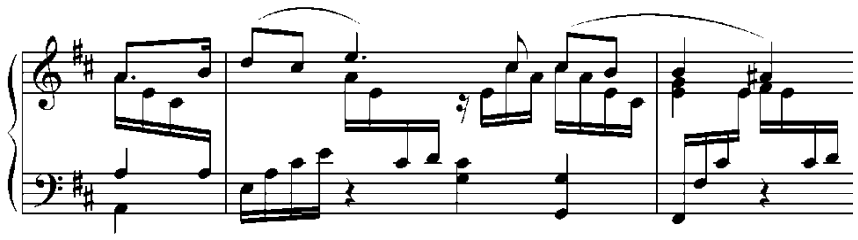
Estructuralmente la pieza prestenta una maravillosa contrucción. Armónicamente el primer sector se conduce a la dominante, La mayor, llegada a la cual, se produce por un estiramiento fraseológico propio de su estilo. Éste ocurre por una falsa cadencia en Fa sostenido menor, que a último momento resuelve en La: el rasgo que Rosen había detectado ya en obras tan tempranas como las *Piezas características* Op. 7.



Ejemplo 1220: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 85 N° 4[1408]

La segunda frase parece una especie de recitativo surgido del ritmo de corchea con puntillo – semicorchea que cerraba el sector A, por movimiento contrario y usando la interválica presente en toda la obra (La, Si, Re, Do sostenido), que la encontramos prácticamente al comienzo. En realidad, es una especie de disminución de las notas del compás 3, pasadas a un valor brevísimo y que recuerda una de las piezas predilectas de Mendelssohn (que le había regalado a Fanny), el Salmo 115 para coro y orquesta, donde en el aria de barítono Mendelssohn desarrolla la figura de Fux, que utilizó en la Sinfonía *Reforma*, en *Paulus*, y en otras obras. Sobre esta base tipo recitado Mendelssohn hace un ascenso y descenso modulante; partiendo de La, opone un consecuente que llega a La sostenido, y partiendo de La sostenido – Si, coloca un consecuente llegando a Si sostenido.

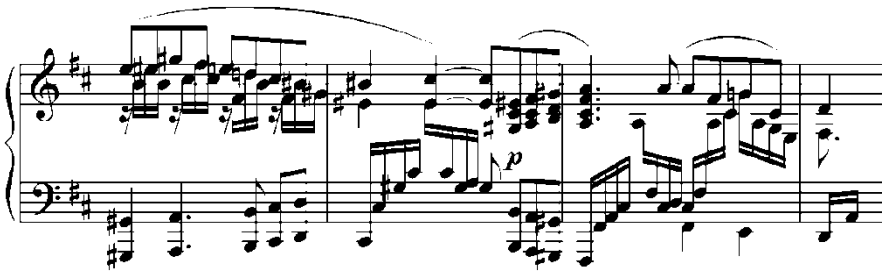
[1408] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 1221: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 85 N° 4[1409]

El bajo actúa en forma de grado conjunto descendente, tomando la idea del descenso diatónico que se producía en el consecuente de la melodía inicial; así, los bajos hacen el camino desde La, Sol, Fa y luego M i, Re, Do y llega al Si. Desde el Si, también por grado conjunto descendente hace el camino Si, La, Sol sostenido, y de Sol sostenido, hace Sol sostenido, Fa sostenido, Mi, siempre en secuencias de tres notas que contrapuntísticamente se asocian a la utilización que Mendelssohn había hecho en la sección A de este descenso en la voz superior, en la melodía, o sea, que acompañamiento y melodía son lo mismo: bajo y melodía son prácticamente la misma sustancia. Mientras tanto, el acompañamiento adquiere su compromiso con el grado conjunto, a manera de bordadura o apoyatura y los arpegios ascendentes o descendentes; estos no se pierden nunca y van siempre siguiendo la voz superior en otra parte: nunca ahogan la fluidez mendelssohniana del discurso.

Con la llegada a Mi sostenido, Mendelssohn enfatiza la dominante de Fa sostenido menor; un ascenso cromático en la voz superior que se resuelve en la vuelta a la dominante de Do sostenido mayor y ésta es tomada como punto de llegada a la tónica, Fa sostenido menor, donde reexpone la melodía principal.



Ejemplo 1222: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 85 N° 4[1410]

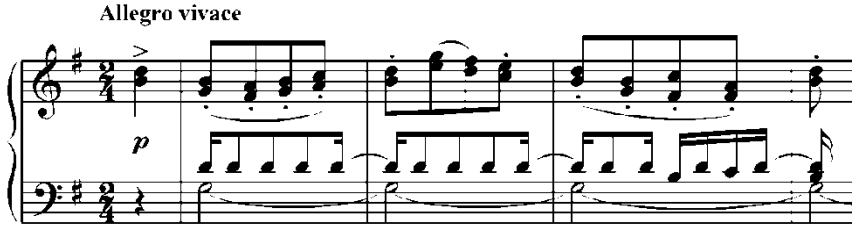
[1409] Transcripción en Finale del Autor.
[1410] Transcripción en Finale del Autor.

Solamente el *incipit* está reexpuesto; luego continúa una derivación, ahora sobre bajo cromático, de la idea presente en el compás 2, que empieza a comprimirse, dando lugar a un ascenso expresivo notable, donde los saltos, que generalmente Mendelssohn realizaba en un marco de sexta ascendente, se transforman en séptima y ambiguamente trabajan sobre el acorde de sexta aumentada, que tiende a la dominante de Si menor, presentada como resolutiva, antes de que a último momento, en acordes, se llegue a Re mayor. La *coda* final acude una vez más a la figura de acompañamiento a la que sobrepone la nota repetida y el semitono como apoyatura, que se va desganando en cada uno de los grados de la tonalidad de Re mayor mientras la situación de arpegios sube y alcanza el registro agudo, en una desaparición delicada de este discurso, intenso y emotivo.

7.9.2.- *Romanza sin palabras en La mayor Op.102 N° 5 "Kinderstück"*

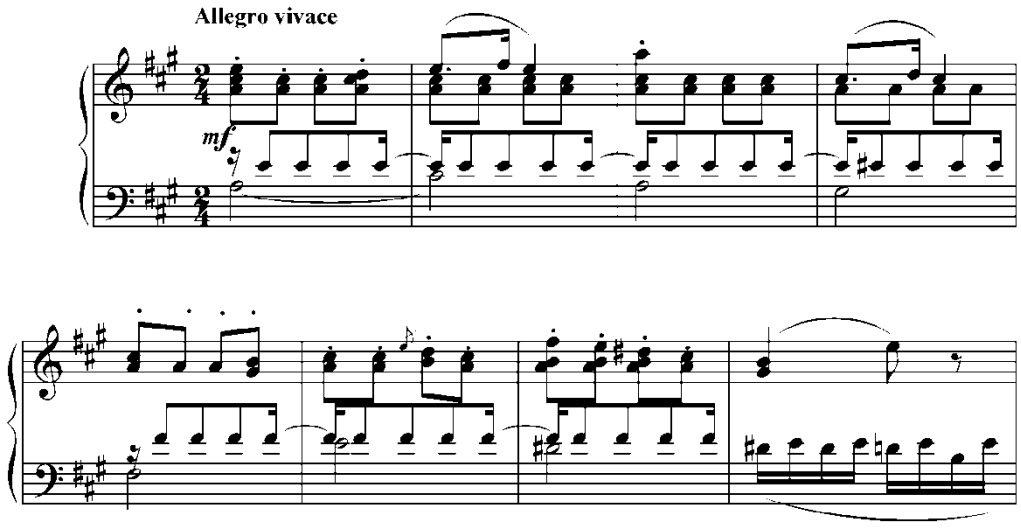
En diciembre de 1845 Mendelssohn compone las últimas dos *Romanzas sin palabras* que conocemos. Las llamó "Piezas infantiles (*Kinderstücke*). Las dos también están en modo mayor y reflejan el mundo de la nostalgia infantil que Mendelssohn había ya en las *Kinderstücke* de 1842.

Hablaremos primero de la Op. 102 N° 5. Presenta la melodía principal derivada del sector de estribillo de una de las obras que aparentemente más le fascinaban a él mismo, que era el "Coro de elfos" del *Sueño de una noche de verano*. La rítmica es el ritmo de ronda que vemos en piezas de estilo popular también como *Maiglöckchen und die Blümelein, Lied* para *duetto* de sopranos que cierra el cuaderno Op.63, de 1844.



Ejemplo 1223: Mendelssohn, *Maiglöckchen und die Blümelein*[1411]

[1411] Transcripción en Finale del Autor.
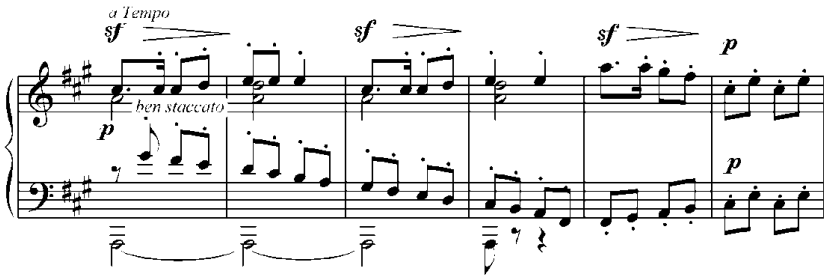


Ejemplo 1224: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 102 N° 5[1412]
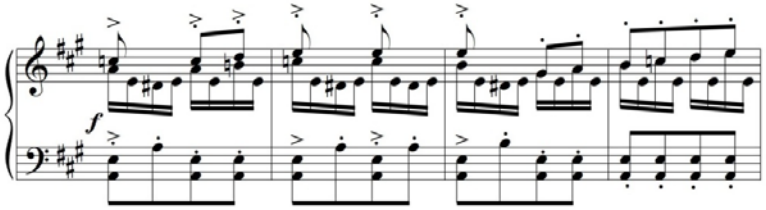
Los *ostinatos* aquí son de notas repetidas en síncopa (la presencia de la síncopa es una cosa frecuente en casi todas las Romanzas tardías). La melodía, en cambio, en *staccato*, y el bajo firme, hacen parecer casi una hamaca, un movimiento de balanceo constante y de canto infantil que recuerdan a las imágenes de Schinkel como *Der Tag* (“El dia”). Por otra parte, se presenta como una inocencia mozartiana en esta pieza, con estructura de frases absolutamente simétricas la manera de los *Volsklieder* de Papageno y, por qué no, un recuerdo de su propia infancia; no olvidemos que la textura está hecha de forma coral, en trío o en dúo, casi recordando a sus propios hermanos jugando. La textura aérea y las armonías de pedal sostenido e impalpable son las encargadas de transfigurar estas experiencias dando ese toque inconfundible del autor.

Sorprendentemente, este mundo infantil de Mendelssohn encontrá eco en las generaciones posteriories en momentos en que la búsuqeda de esa inocencia perdida del primer romanticismo aparezca en forma de evocación del mundo mendelssohniano:

[1412] Transcripción en Finale del Autor.

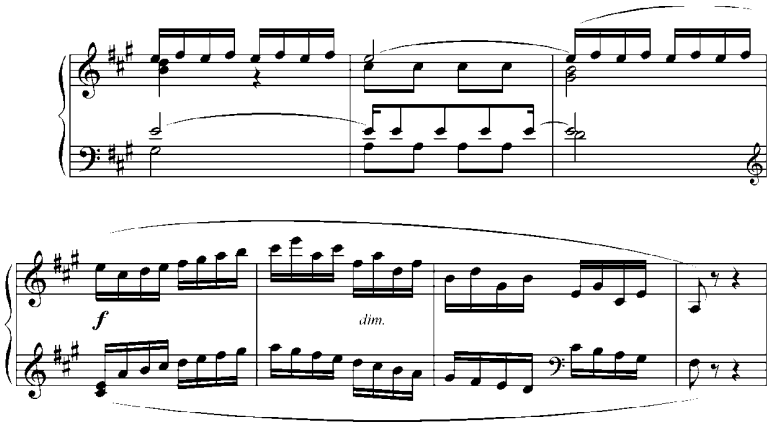


Ejemplo 1225: Chabrier, *Petite Marche*[1413]



Ejemplo 1226: Ciléa, *L´arcolaio* (La rueca)[1414]

Estructuralmente, es interesante ver la alternancia que hay en el momento previo a la reexposición, desde Do sostenido menor, caso típico en las obras de Mendelssohn en La mayor, de los semitonos que en alguna forma contemplan, a una nueva luz, las ideas que había planteado en su pieza "Licht und Luftig" de las *Characterstücke* Op.7, en 1826. Desde allí hay juegos de trinos y casi plasmaciones en música de lo que son las risas infantiles (por ejemplo, en los compases 54 al 57).



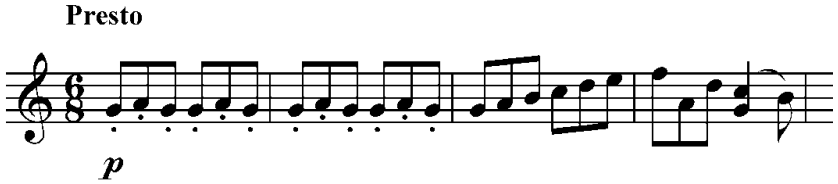
Ejemplo 1227: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 102 N° 5[1415]

[1413] Transcripción en Finale del Autor.
[1414] Transcripción en Finale del Autor.
[1415] Transcripción en Finale del Autor.

La tónica y la dominante finales están enriquecidas con una apoyatura resuelta indirectamente que casi mezcla las dos dominantes (la de Mi mayor con la de La mayor) en otro juego gracioso y simpático típico de su propia infancia.
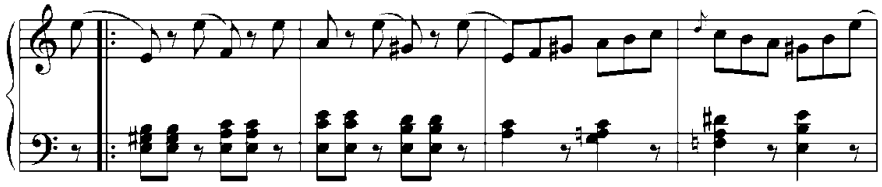
7.9.3.- *Romanaza sin palabras en Do mayor Op.102 N°.3 "Kinderstück"*

La Romanza Op. 102 N° 3 es la que Mendelssohn también llamó *Kinderstuck* y es verdaderamente un pequeño *scherzino* con ritmo de *tarantella*. Es una de las piezas con menos notas que escribió Mendelssohn en su vida. Muchas veces fue acusado de utilizar demasiadas notas en piezas en 6/8 o en virtuosismo. Mendelssohn se reinterpreta; los *staccatos* de la tarantella con simples notas parecen hacerlo un *scherzino* o un *saltarello*. Borda todo el tiempo la quinta de la tonalidad de Do mayor mientras el bajo desciende por grado conjunto, haciendo toda la escala casi de una forma de estudiante.



Ejemplo 1228: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 102 N° 3[1416]
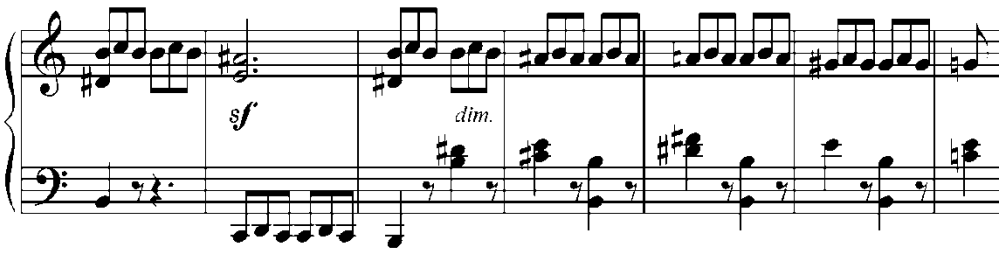
La sección B se transforma bruscamente en un *salterello* macabro; sobre La menor y Mi menor, trabaja sobre pedal: la segunda menor se transforma en séptima y la segunda mayor se transforma en segunda menor cuando Mendelssohn la utiliza.



Ejemplo 1229: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 102 N° 3[1417]

[1416] Transcripción en Finale del Autor.
[1417] Transcripción en Finale del Autor.
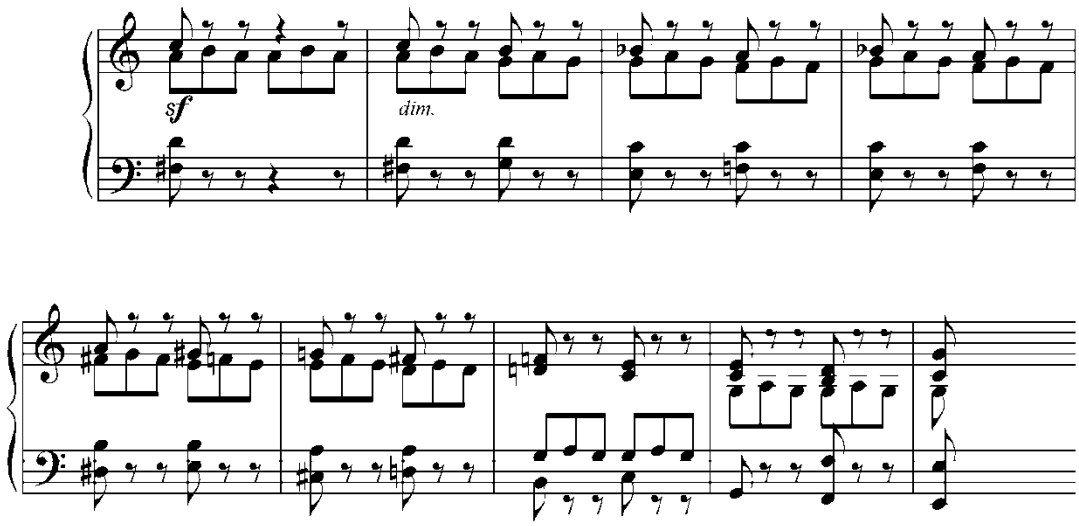
Esto se ve claramente en la extensión del ritmo de dos corcheas percutidas que se da a partir del compás 17, donde súbitamente la música se torna percusiva, incisiva, casi un juego de noche de brujas. La vuelta a Do mayor se produce de una forma, como siempre, tan poco convencional como la que el propio Mendessohn logró hacer de su trabajo con la tonalidad. Enfatiza el acorde de Si mayor, repartiendo una tónica de Si con un acorde de sexta aumentada. Sobre la tónica de Si trabaja el semitono Si – Do becuadro repetido insistentemente; cuando está el acorde de sexta aumentada el tono Do – Re becuadro, en la mano izquierda en el grave, que adquiere sonoridades de gruñido en ese registro.



Ejemplo 1230: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 102 N° 3[1418]
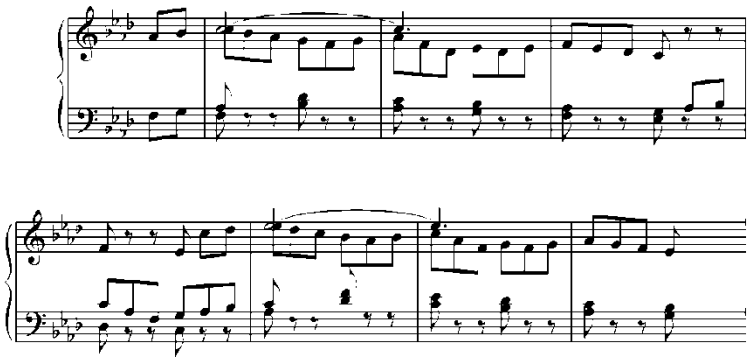
La reexposición se da de una forma tan natural como desde descenso cromático de Si – La sostenido – Sol becuadro – Sol sostenido – Sol, de la mano derecha, que por movimiento contrario a la izquierda alcanzan la tónica. Toda la *coda* está basada en un trabajo sobre la segunda, rearmonizada de mil y una manera, sobre dominantes secundarias de las tonalidades de Sol, Fa, Mi menor, Re menor, y luego en Do mayor en 6, para extinguirse en un pedal en el Do grave del piano que se repite insistentemente sobre acordes cromáticos de la derecha.

[1418] Transcripción en Finale del Autor.



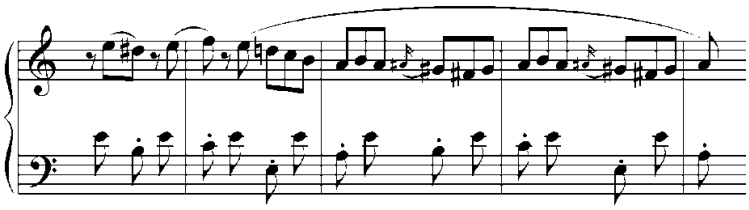
Ejemplo 1231: Mendelssohn, Romanza sin palabras Op. 102 N° 3[1419]

Cuando llegamos a la cadencia plagal que parece cerrar la pieza en un gesto de desaparición, las segundas se van repartiendo en manos cruzadas hasta lo más agudo del teclado y en un acorde cristalino se cierra todo el ciclo de Romanzas sin palabras como en un cuento de hadas, pero tambien una apertura al futuro:
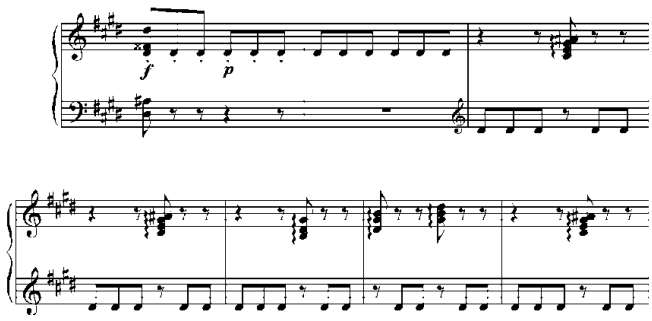


Ejemplo 1232: Fauré, Impromptu en Fa menor Op. 31 (1884)[1420]

[1419] Transcripción en Finale del Autor.
[1420] Transcripción en Finale del Autor.



Ejemplo 1233: Massenet, *Saltarello* Op. 10 N° 6[1421]



Ejemplo 1234: Debussy: Danse *Tarantelle Styrianne* (1890)[1422]

7.9.4 - *Dos Romanzas* MWV:U 196/ 197

El catalogo MWV consigna el final de su lista dos piezas que el autor adjudica del último año de la vida de Mendlesoshn aunque los manuscritos no están datados

"Wie Die Zeit Lauft!" ("Como pasa el tiempo!") Una pesimista pieza en Sol menor (1847) que combina texturas de un atormentado estudio con agitad s figuraciones en registro grave mano iziquerda y que contrasta con una melodía muy distanciada en el agudo. Es una pieza agitada y tormentosa que retrotrae a obras del Preludio Op.104b N° 2 o la parte pinística del Trio Op.66.

"Auf Fröliches Wiedersehn" ("Una alegre depedida") en La mayor para su amiga la cantante Minna Brand, totalmente opuesta a la anterior, en un estilo de coral parecido al tema en Mi mayor de las Variaciones del Cuarteto inconcluso que Mendelsoshn dejó en

[1421] Transcripción en Finale del Autor.
[1422] Transcripción en Finale del Autor.

1847 y se editó como Op.81 N° 1. Presenta una textura sencilla y noble, que casi retrotrae a las primeras canciones sin palabras de 1828.

CAPÍTULO 8

Conclusiones y proyecciones interpretativas

8.1.- Conclusiones

Por lo expuesto en los capítulos anteriores podemos concluir que la edición critica del corpus completo para piano de Mendelssohn siguiendo el estricto orden cronológico brindará una serie de aportes a la justa valoración de su música para piano dentro de su obra completa y contribuirá a redimensionar la importancia de la misma en el contexto histórico y a delinear sus influencias y aportes, para finalmente posibilitar un acercamiento diferente a los criterios de interpretación de cada una de las obras que conforman dicho corpus.

8.1.1.-Periodización

Una edición crítica del corpus pianístico completo permite visualizar con claridad la evolución de Mendelssohn como compositor para piano. Ésta corre paralela a su trayectoria estilística general y es posible detectar en ella cambios sensibles que permiten trazar la siguiente periodización

a. 1820/1825: obras de periodo de formación

b. 1826/1845: obras de madurez.

Estos dos compartimentos a su vez se pueden subdividir teniendo en cuenta criterios biográficos, inquietudes estéticas y/o particularmente desarrollos de las variantes estilísticas como detallaremos a continuación.

a.1. 1820/1823: obras de la niñez y primera adolescencia

a.2. 1824/1825: periodo de transición

b.1. 1826/1833: obras de la primera madurez

b.2. 1834/1840: periodo de Leipzig

b.3 1841/1845: ultimas obras.

Como hemos expuesto en los capítulos anteriores cada uno de estos períodos permitió una correcta ubicación de las influencias que recibió el compositor y sus aportes personales.

A continuación se realiza una síntesis de los períodos mencionados y su contexto.

a.1.) Periodo de formación (1820/1823)

Estuvo marcado por la influencia de sus maestros Zelter en composición y Berger en piano. Los géneros abordados fueron los tomados de la tradición del siglo XVIII, a saber, la Fuga, la Variación, la Sonata. Solo el género del Estudio para piano se acercaba a la música contemporánea. En este sentido, la formación de Mendelssohn como autor pianistico fue radicalmente opuesta a la de los demás compositores de su generación, Chopin, Liszt, Schumann, que tomaron como modelo principal la música de los compositores pianistas de la época.

Para cada género el niño Mendelssohn sigue en sus comienzos modelos francamente arcaicos como ser la sonata monotemática de Carl Phillip Emmanuel Bach, Haydn para la Variación y Bach para la Fuga. Esta experiencia precoz de asimilación fue realizada con una pericia notable y el uso de marcos teóricos de la escuela del norte de Alemania del siglo XVIII, que llegan a él por linea directa desde J.S Bach, dejarían una huella visible aún en las obras de madurez en dos aspectos fundamentales en lo que concierne a nuestro estudio: una capacidad para la escritura de partes contrapuntisticas de la máxima complejidad y el apropiamiento del tecladísmo de origen clavecinístico, particularmente en las figuras de velocidad y virtuosismo.

En cuanto a los estudios para piano de esta época se percibe el lento acercamiento al pianismo del siglo XIX donde Cramer y Clementi son los modelos principales.

a.2) Periodo transicional (1824/1825)

Entre 1824 y 1825 se percibe la apropiación de géneros tomados de pianistas de la época tales como el *Capriccio* o la pieza característica donde se produce la rápida asimilación del aspecto virtusistico moderno representado por la influencia de Weber y el lenguaje armónico y la potencia sonora de las obras para piano de Beethoven. El

tratamiento de los géneros contrapuntisticos sigue siendo una constante, ahora revestido de una escritura netamente pianística.

b.1) Primera madurez (1826/1833)

A partir de 1826 e impulsado por el fuerte estudio de las ultimas obras de Beethoven, Mendelssohn comenzó su producción pianística personal donde los rasgos propios de su lenguaje dominan sobre los modelos tomados como base tanto en la Sonata como en la Fuga, la Fantasía y la pieza brillante de concierto. Este período conduce paulatinamente a la creación más personal del compositor,: las Romanzas sin palabras.

b.2) Periodo de Leipzig (1834/1840)

Luego de la consolidación de su estilo sonoro Mendelssohn trabajó en dos direcciones opuestas de manera conciente: por un lado continuó produciendo cuadernos de Romanzas sin palabras, y por otro planteó la temática del uso del virtuosismo pianístico moderno en intentos de elevación del estilo virtuoso mediante la aplicación del mismo a géneros contrapuntísticos. También continuó la producción de piezas de estilo brillante adoptando novedades pianísticas ajenas a su mundo personal y provenientes de los compositores pianistas más importantes de la época.

b.3) Últimas obras (1841/1845)

Desde su llegada a Berlín en 1841 se aprecia un aumento en la composición de las Romanzas sin palabras y el abandono de todos los otros géneros, suplantados ahora por el de la Variación.

8.1.2.- Aspectos estructurales

8.1.2.1.-*Forma*

En nuestro trabajo hemos constatado cómo las composiciones pianísticas de Mendelssohn denotan un trabajo sistemático de búsquedas formales que resultaran lógicas

a un lenguaje poético expresivo propio, sobre estructuras sólidas pero nada estereotipadas. La expresión romántica que en Mendelssohn se manifiesta con fuentes de inspiración extramusicales que se traducen en plasmaciones atmosféricas inusitadas, ritmos característicos y melodías de muy largo aliento. Las características del lenguaje musical de Mendelssohn tienen una relación con los otros compositores románticos en rasgos como la cantabilidad liederística u operística, la rítmica obsesiva, las armonías de color y el pensamiento epigramático, pero, el autor se muestra en su música para piano extramadamente personal en la manera de utilizar estos elementos y encontrar una solución formal en la plasmación discursiva de los mismos.

Nuestro trabajo confirmó que la afirmación realizada por Dahlhaus para la obra sinfónica del autor, es pleamente aplicable a la obra para piano:

> "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."[1423]

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.

Uno de los aspectos más personales lo representa su trabajo en lo formal, para generar criterios de continuidad. El gesto romántico de constante ascenso hacia un punto climático cercano al final de un movimiento chocaba abiertamente con la idea de articulación formal clásica, y Mendelssohn brinda en su obra pianística ejemplos de la comprensión de transformación de patrones heredados para su adecuación a un contenido nuevo.

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,

[1423] DAHLHAUS, Carl. *La musica dell'Ottocento*. Firenze: La Nuova Italia, 1990, pág. 157-8. La traducción pertenece al Autor.

un aspecto anticlimático contrario a la tradición clásica, con un "bajo nivel de intensidad sonora y un aura poética"[1424]. Esto, en la música pianística, se percibe con total claridad tanto en obras extensas como breves, aplicado con conciencia por el compositor.

Otro aspecto visible es la idea de lirismo expandido desde lo formal, donde a veces se percibe la técnica del autor de superponer melodías en momentos cruciales de la forma, evitando redundancias, lo cual se hace visible en fugas o Romanzas sin palabras, por ejemplo. Ya que la naturaleza lírica del autor era incontenible, el desafío al respecto resultaba enorme dado que para las formas empleadas, heredadas de un pensamiento formal y topográfico móvil, como el clásico, "integrar el lirismo contemplativo" era "un ingrediente indispensable" para mantener el clima "poético" 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 al sobreponer dos melodías de alto vuelo lírico, interdependientes.

8.1.2.2.-*Géneros breves*

Mendelssohn fue un compositor trascendente en el desarrollo de la pieza breve romántica. El nacimiento de estas obras se produjo hacia 1828 basado en muy pocos antecedentes reales y derivados de su acercamiento al *Lied* para canto y piano; desde allí la imagen poético-visual inspiró una serie de plasmaciones musicales que en su brevedad y concisión representan a la perfección el ideal del fragmento y "sentimiento" románticos.

En este sentido Mendelssohn fue más allá, confiriendo a esta variedad de piezas un criterio de agrupamiento cíclico y de trabajo sistemático del material musical. Estos dos elementos provenían de los géneros consagrados de la música clásica y barroca, es decir, de géneros amplios como la sonata, la fuga y la suite. Mendelssohn, confiriendo a sus fragmentos breves enjundia contrapuntística, tratamiento motívico y procedimientos

[1424]ROSEN, Charles. *La generazione romantica*. Milano: Adelphi Edizioni, 1997. La traducción pertenece al Autor

derivativos, elevó al género desde la mera pieza de entretenimiento a una obra de alto nivel musical en los estándares propios de la historia, abriendo un camino continuado por casi todos los grandes compositores posteriores de música para piano. Trabajó tres géneros sistemáticamente en desigual proporción, los cuales lo acercaban a un problema diferente donde propuso soluciones modélicas:

a) Romanzas sin palabras
b) Caprichos
c) Estudios

A continuación se describen dichos géneros y sus características en la obra de Mendelssohn.

a) Romanzas sin palabras

Estas piezas recorren prácticamente toda la obra creadora de madurez de Mendelssohn; surgieron del acercamiento directo al género de la canción con piano romántica alemana, arquetípico del Romanticismo. Éste, desde la poesía demostró, en manos de Schubert, Beethoven, y compositores previos a Mendelssohn una variedad enorme de topografías musicales distintas a las del Clasicismo. El propio Mendelssohn llegó a su madurez como compositor de *Lieder* al mismo tiempo que empezó a escribir las Romanzas sin palabras.

El título de las mismas sugiere la transposición del género al piano: al ámbito instrumental. Los modelos los constituyeron unos pocos fragmentos beethovenianos y schubertianos, pero prácticamente constituyen una creación personal. Mendelssohn comprendió que el género instrumental poseía elementos propios que eran relativamente escasos en el *Lied*. Podemos agregar que la textura liederística es adaptada al instrumento no sólo en su sonoridad y gestualidad, sino que el éxito de dicha adaptación dependió de los siguientes factores:

- Contrapunto
- Tratamiento melódico

- Textura
- Forma
- Ciclismo

- Contrapunto: El estudio de las Romanzas sin palabras devela que la construcción está sometida desde el punto de vista melódico a conceptos heredados de prácticas contrapuntísticas, en particular a la conducción tanto independiente como relacionada de las voces. El aspecto más saliente es una compleja relación entre bajo y línea melódica, donde se destacan recursos tales como la conducción en primera especie, la imitaciones en movimiento contrario por parte de la línea del bajo, la caracterización a manera sujeto del mismo, la economía de recursos rítmicos y el criterio temático aplicado desde lo motívico a ambos participantes. Teniendo en cuenta el modelo liederistico tanto en las escuelas berlinesa como en Schubert, estos aspectos son colaterales al discurso en general. En el *Lied* instrumental Mendelssohn los incorpora como parte fundamental del discurso.
- Tratamiento melódico: En las Romanzas sin palabras se aprecia el estilo mendelsohniano con claridad. La apliación del título de las piezas lleva ala comparación con el género vocal en cuestión y descubrimos similitudes y diferencias con el mismo. En cuanto a las primeras, Mendelssohn toma gestos melódicos característicos del tipo de *Lied* al cual apela, estilizados según su fuente poética. Este criterio también se aprecia en sus canciones para canto y piano, muchas veces denominadas por su carácter general y no por el titulo del poema que usaba: Canción de primavera, Canción de cacería, Canción de la noche, Canción de la tarde, Canción de elfos, etc. Esta estilización revela una tendencia a una clara topificación del elemento melódico y rítmico según le escena evocada por cada poema más tendiente a lo general que a lo particular. Del mismo modo, en las Romanzas sin palabras, la línea melódica y el ritmo empleado para las mismas tienden a esta supremacía del gesto general sobre el particular. Aún así, la melodía instrumental de Mendelssohn conduce a las topografías melódicas derivadas del *Lied* a un tratamiento netamente instrumental que, por la ausencia de texto, por un

lado permite libertades mayores y por el otro lado exigen un criterio constructivo diferente según los cánones de la música instrumental que Mendelssohn tenia como modelos. Mendelssohn trabaja fundamentalmente un criterio de estiramiento melódico que evita la cuadratura a partir de módulos simétricos o análogos de incisos que aseguran la plasmación de la topografía deseada. Este procedimiento se revela a través de los cuadernos de Romanzas sin palabras como el más característico de la melódica mendelsohniana. Los procedimientos de transposición, derivación, analogías de motivos e incisos, actúan como contraparte de la escasez de desarrollo temático que para Mendelssohn resultaba obstaculizador de la idea de sentimiento único que cada breve pieza debía trasmitir y al mismo tiempo configuraban un sistema de relaciones interválicas y motívicas acotado que aseguraban la permanencia netamente al mundo de la música instrumental pura. En este sentido aplicó al genero más romántico y novedoso (el *Lied*) en su transposición al piano exigencias no pertenecientes a él, sino a las obras maestras de larga envergadura del repertorio clásico, particularmente la integridad motívica, pero sin utilizar la dialéctica clásica de transformación temática, inadecuada según Mendelssohn a una pieza breve. Todo esto contribuyó a que la categoría de la *Handstuck* prerromántica adquiriera un status de obra elevada según los parámetros shlegelianos de unión de lo poético, elaborado y característico, como combinación ineludible de la plasmación del sentimiento romántico. Debemos remarcar por último que, siguiendo el modelo del *Lied*, la melodía Mendelssohniana se muestra excepcionalmente privada de ornamentaciones derivadas del canto operístico italiano, lo cual marca una diferencia fundamental con sus contemporáneos, especialmente Chopin y Liszt.

- Textura:Las texturas pianísticas también plantearon a Mendelssohn un desafío, y si bien derivaron de la idea de canto acompañando, la solución hallada por él fue una de las más influyentes en la historia del piano a este tipo de planteo. El piano, instrumento de percusión, tuvo en el Clasicismo un excepcional desarrollo técnico, y en todos los compositores de la época se ve la obsesión por imitar en él el ideal del canto vocal. Mendelssohn, partiendo del modelo liederistico, configuró una

textura en la cual los dos extremos de ambas manos actúan como dos melodías interdependientes: con los quintos y cuartos dedos de ambas manos se configuran el bajo y la melodía principal, mientras que los dedos centrales se alternan entre ambas manos para generar una forma de acompañamiento rítmico melódico que dura a lo largo de toda la pieza. La solución resultó ingeniosa mecánicamente y también en cuanto al color instrumental: los dedos que ejecutan melodía y bajo fueron adecuados para ejercer presión, mantener el peso del brazo apoyado sobre la tecla y transferir el mismo de una tecla a otra; los otros dedos mas idóneos para la percusión dactilar trabajan permaneciendo en la superficie de la tecla, con ayuda del pedal de resonancia. Esta disposición pianística marcó un hito en la historia del instrumento, siendo imitada por todos los compositores posteriores en todos los lenguajes. Mendelssohn emplea su instrumentación característica en movimientos lentos o veloces, variándola de diversos modos (acordes arpegiados, notas de *stacatto legero*, acordes repetidos, acordes alternados entre ambas manos, etc.).

La textura que se ha explicado difiere de los modelos previos, donde izquierda acompañaba a derecha o donde la derecha tenía figuras de acompañamiento y melodía mientras la izquierda hacia bajos. En este sentido Mendelssohn aparece como instrumentador de un modo análogo a lo que fue su trabajo en la orquesta. Su solución personal confirió una sonoridad cantable mucho más intensa pero también difumina los planos de acompañamiento rítmico armónico en diversos grados de sutileza sonora; así, el color obtenido del piano es extremadamente original.

Además de esta textura, Mendelssohn trabajó su adaptación al criterio de dúo con dos voces flotando sobre este tipo de acompañamientos. Como contrapartida, la imitación del canto coral es llevada al teclado siguiendo un estricto orden de conducción pero con un criterio de refuerzo y resonancia propios del piano.

Por ultimo, Mendelssohn trabaja piezas que desde el elemento rítmico de acompañamiento de los *Lieder* vocales elaboran una Pieza de carácter o Estudio.

- Forma: El *Lied* como género presentaba una tradición formal muy amplia; de ellas Mendelssohn escogió las más adaptables a las tradiciones de la música instrumental.

I. A B A

II. AAB

III. ABAB

Estos modelos se encuentran extremadamente variados de una pieza a otra y prácticamente nunca presentan la misma disposición en cantidad de compases, desarrollo tonal y proporción de los sectores. El autor relaciona estos formatos tonales con la textura empleada y los elementos motívicos utilizados que conllevan sutiles digresiones y ampliamientos lejanos a todo formalismo preconcebido.

Desde la música instrumental pura Mendelssohn tomó las formas sonata y rondó aplicadas a fermentos de melodía liederística. Estos procedimientos se utilizan en las Romanzas sin palabras más extensas y relacionan a la pieza instrumental pura con el tipo de *Lied* compuesto con música diferente en toda su longitud *(Durchkomponiert*).

Mendelssohn utiliza tanto el criterio de introducción y posludio instrumental característico del *Lied* estrófico berlinés, como el del interludio más utilizado por el *Lied* schubertiano, lo cual se produce naturalmente en algunas piezas de la colección.

La referencia al mundo liederístico exime de algunos procedimientos que Mendelssohn consideró inadecuados para la pieza instrumental poética de larga duración, como ser la topografía del *Lied* escénico-narrativo, el *Lied Durchkomponiert* y el *Lied* estrófico puro, distinguiendo claramente las necesidades discursivas del mundo de la música instrumental y vocal.

- Ciclismo: El autor publicó seis cuadernos de Romanzas sin palabras en vida, entre 1832 y 1845; previo a su muerte en 1847 estaba preparado un séptimo cuaderno que no fue publicado en el orden de piezas conferido por el compositor. Cada cuaderno contiene seis piezas. El estudio crítico y contextualizado permitió concluir que, desde el primer cuaderno Op. 19 se presenta con total claridad una relación cíclica entre los números basada en el criterio de variación rítmica de motivos generadores que aparecen en cada una de las piezas. Mientras que el concepto de *Lieder* en cuadernos era habitual a partir de modelos beethovenianos y schubertianos, la idea

de ciclo instrumental conferido a la colección de piezas cortas es el procedimiento de una profunda reflexión que tiene sus raíces en el conocimiento de la suite barroca alemana (Bach) y la experiencia del tardío Beethoven que Mendelssohn hizo propia desde sus primeras obras para piano maestras: las dos sonatas Opp. 6 y 106. La intención de Mendelssohn fue conferir a la brevedad del fragmento una pertenencia de una macro forma que resultó anticipatoria de procesos como el políptico schumanniano y condice con la tendencia cíclica presente en la obra completa del compositor.

b) Caprichos

De mayor extensión, el capricho y sus derivados era un género proveniente del repertorio de los compositores pianista de comienzos de siglo XIX, generalmente en un movimiento en forma de sonata con una introducción lenta. Mendelssohn compuso entre 1825 y 1838 a través de esta idea un tipo de pieza donde reconcilio la idea de virtuosismo como generador de atmósfera con el elemento lírico derivado del *Lied*. En las mejores de estas piezas (Rondó caprichoso Op. 14, Tres Caprices Op. 33, *Scherzo a capriccio*) se encuentra una relación directa con el virtuosismo pianístico recuperado poéticamente. La relación con obras orquestales de similares características rítmicas, determinan analogías claras que detallaremos a continuación:

- A partir del Capricho Op. 5 el virtuosismo de Mendelssohn incorpora en gran medida texturas contrapuntísticas de imitación y compensación. Esta intención revela la voluntad del compositor de aunar el vértigo producido por la complejidad de escritura instrumental con una sólida construcción manifiestamente erudita.
- El carácter melódico de las Romanzas sin palabras se presenta subsidiario del elemento rítmico que resulta el propulsor del discurso. En general, estas piezas llevadas a gran velocidad en ritmos característicos presentan sorpresivas apariciones de elementos melódicos que detienen el discurso general y se relacionan visiblemente con otras obras otros géneros del compositor, particularmente para orquesta.

- El elemento textural de estos caprichos y derivados presentaba el problema de la apropiación de un virtuosismo caracterizado por su carga poética y diferenciado de las obras de entretenimiento producidas por los compositores pianistas de la época. Mendelssohn confirió mediante la imitación de texturas derivadas de sus orquestaciones y apropiaciones de *Lied* una manera de elevar el género de la pieza de virtuosismo.
- Los Caprichos presentan un amplia gama de experimentación formal dentro la tendencia inaugurada por Vorisek y Schubert en los Impromptus: la adaptación de la forma sonata a la continuidad atmosférica del *Lied*. En este sentido, Mendelssohn se presenta como un continuador de esta idea adaptando su particular pensamiento formal al campo de la pieza para piano en un movimiento. Los Caprichos así concebidos resultan por contenido musical y forma estudios preparatorios de movimientos orquestales o camarísticos de gran envergadura.
- También es visible que las piezas agrupadas en un mismo opus en este género se comportan con el mismo criterio cíclico que las Romanzas sin palabras, y cuando Mendelssohn emplea el modelo de introducción lenta y "Caprice" ambas están relacionadas por criterios motívicos y estructurales estrechos.

c) Estudios: En éste genero característicamente romántico, Mendelssohn trató de conciliar las más novedosas técnicas de otros compositores más jóvenes a su propio estilo personal. Desde allí utilizó las soluciones encontradas en obras de largo alcance pero también a las Romanzas sin palabras tardías.

8.1.2.3.-*Formas amplias*

El Romanticismo resultó conflictivo en su adaptación de sus gestos característicos surgidos de la elevación del fragmento musical. Las características del lenguaje musical romántico atentaban contra la propia vitalidad de formas surgidas en otros períodos históricos y relacionados con procesos de dramatización del discurso radicalmente opuestos

a las características del lenguaje musical romántico, tales como la plasmación de atmósferas sostenidas, ritmos característicos permanentes y melodías de muy largo aliento.

Estos elementos se presentan en el discurso mendelssohniano con total naturalidad en sus obras cortas, pero como músico romántico sintió la imperiosa necesidad de la unión con la historia y el deseo de la continuación de la senda abierta por los grandes maestros del pasado. Si en la música orquestal, camarística y coral se descubre la especial manera de reinterpretar una forma tradicional para adecuarla a su lenguaje romántico, en la música para piano, Mendelssohn presentó soluciones igualmente radicales para reestructurar desde su lenguaje las formas musicales tradicionales sin destruirlas.

El estudio total del corpus demuestra cómo después del periodo de formación 1820/1825 Mendelssohn trabajó los géneros amplios instrumentales en el piano en cuatro fases, donde aportó una solución personal para luego abandonar dicho género, de una manera totalmente diferente a su comportamiento respecto de la pieza breve:

a) Sonatas (1826-1827)
b) Fantasías (1829-1833)
c) Preludiios y fugas (1835-1837)
d) Variaciones (1841)

A continuación se puntualizan las características principales de cada uno de dichos géneros.

a) Sonatas:

Las dos sonatas importantes de Mendelssohn son contemporáneas a sus primeras obras maestras en orquesta y música de cámara, y como ellas presentan su lenguaje musical ya maduro. Estas sonatas son la primera continuación de la sonata para piano propuesta para las últimas obras de Beethoven. Dominan en ellas el criterio cíclico de relación entre los movimientos por aparición y recuerdo como base de construcción macroformal. Esto resulta una ampliación del precepto beethoveniano tardío más que una imitación del

mismo; la unión entre los cuatro movimientos de una sonata sin solución de continuidad lleva a pensar en cada obra como una unicidad más que en movimientos separados.

Los elementos derivados de incrustaciones del estilo barroco (recitativo, fuga, ritmos de danza) insinuadas en los últimos cuartetos y sonatas de Beethoven aparecen expandidos y modernizados en su lenguaje de manera dramática o expresiva. El elemento de caracterización rítmica y melódica proviene netamente de modelos liederísticos y cada movimiento está caracterizado por una sola topografía. Los sectores de desarrollo priorizan atmósfera y contrapunto más que la transformación haydiniana de temas. Estos elementos estructurales y de texturas, las hacen considerar como las piezas fundacionales del estilo mendelssohniano en el piano.

b) Fantasías.

La acepción formal de este género era extremadamente variable y podía incluir desde la idea de improvisación, variación, o una estructura en forma sonata libre. En lo formal Mendelssohn se comportó en tres direcciones las cuales tuvieron una continuidad palpable en la posterior experiencia romántica.

- La búsqueda de una sonata en un movimiento que reuniese elementos de variación improvisación y sonata bitemática (Op. 15). En este sentido las baladas de Chopin y obras extensas de Liszt presentan una sorprendente conexión con Mendelssohn. El propio autor extendería esta experiencia a sus oberturas programáticas.
- La adaptación de la forma sonata en tres movimientos a desarrollos libres priorizando la atmósfera sonora de inspiración extramusical (Op. 28). La tradición seguida por Mendelssohn en este caso lo muestran relacionado a las fantasías de Schubert y en ese sentido es un puente hacia el criterio schumanniano a partir de la Op. 17 de este autor.
- La creación del ciclo de piezas fantástica, piezas breves pero en estructura de sonata y de caracterización poética unidas entre sí por un elemento cíclico motívico común (Op. 16). Schumann llamó fantasías a sus ocho piezas de la *Kreisleriana*, lo mismo que Brahms en su Op. 116 que consta de siete piezas cortas llamadas fantasías.

Las fantasías presentan una relación extramusical clarísima explicitada por el compositor y conecta las cinco obras firmemente a un mundo poético común. Con esto fue de vital influencia en el pianismo schumaniano.

De gran importancia es destacar que Mendelssohn se alejó radicalmente del criterio de fantasía como obra de espectáculo derivada de la variación de temas populares u operísticos. Clara muestra de ello es que están altamente influenciadas por una topografía real o imaginaria derivada de el folklore celta y utiliza momentos de altísimo virtuosismo como generador de atmósferas, a diferencia de la gran mayoría de obras del mismo nombre de la época que consistían en una simple excusa para variar un tema en todas las versiones pirotécnicas existentes en el naciente virtuosismo vacío.

Las fantasías denotan la máxima relación entre el Mendelssohn pianístico y orquestal y son un jalón fundamental en su desarrollo de texturas sutiles en el piano.

c) Preludios y fugas:

El ciclo de preludios y fugas mendelssohnianos tiene equivalente importancia al renacimiento de la música coral y al oratorio que el autor realizó prácticamente sin antecedentes cercanos.

Beethoven ya había visualizado el problema de la fuga como importante para la música instrumental del siglo XIX y Mendelssohn fue capaz de marcar una tendencia de vital importancia para los compositores posteriores en la adaptación del modelo bachiano al pianismo de la época y las topografías surgidas de la poética romántica. Cada fuga de Mendelssohn presenta un estilo característico de otro genero musical (el scherzo, la Romanza sin palabras, la marcha, el coral, la sonata, el estudio, la toccata) asociado a un estilo poético que dentro del imaginario romántico de Mendelsohn eran posibles de adaptar al procedimiento de la fuga con éxito (lo diabólico, lo seráfico, el vigor motorístico, el impulso danzante).

Dada la preeminencia de la intención expresiva, el autor reduce los elementos contrapuntísticos utilizados en cada fuga para enfatizar la expresión de la misma. Su aporte

fundamental en este campo es el de plantear la fuga como sistema de crecimiento del discurso a partir de una sola idea generadora y una sola topografía. Otro aporte novedoso resultó la creación de la fuga con aceleración de la velocidad.

La mezcla del procedimiento fugado con procedimientos formales de géneros clásicos y románticos confirió una nueva vitalidad a la fuga como medio expresivo y simbólico, cuya influencia es notable en particular en los compositores inmediatamente posteriores a Mendelssohn. Como unificador de estos dispares elementos, Mendelssohn encontró en su lenguaje armónico personal y en el pianismo moderno la manera de no ser un mero imitador de modelos barrocos, aún relacionándose con ellos claramente. Y por otra parte la concisión textural y motívica resultó un puente entre Bach y las construcciones contrapuntísticas del siglo XX.

Los tres elementos más contrastados del lenguaje romántico (el virtuosismo, la atmósfera característica y el melodismo liederístico) parecen unidos y elevados al carácter de lo sublime por medio de la erudición contrapuntística, siendo éste un logro excepcional para los parámetros del pianismo del siglo XIX.

d) Variaciones:

El ciclo de tres series de variaciones constituye el último género amplio abordado por Mendelssohn y probablemente su testamento musical en el ámbito pianístico. Este género beethoveniano por excelencia era utilizado en la época como mero medio de exhibición ornamental; Mendelssohn, conciente de este problema, elaboró tres ciclos diferentes pero con la misma idea subyacente de máxima condensación expresiva y formal.

El género estricto de la variación fue tomado por Mendelssohn como medio de canalización de los elementos más radicales del lenguaje propio y de la época: en especial la gestualidad más intima o más grandiosa, el uso de las armonías más complejas de su lenguaje, la exploración tímbrica más audaz que incluía desde lo más impalpable de su espectro sonoro a lo más violento, pasando por todas las topografías a lo largo de su obra.

El formato de tema y variación permitió a Mendelssohn un anclaje excepcionalmente rígido y a la vez liberador, donde pudo dar rienda suelta a su fantasía constructiva más

intelectual en una apariencia que sostenía a los elementos virtuosísticos y poéticos más radicales de su lenguaje.

Una vez más Mendelssohn comprendía que la continuidad histórica de los grandes géneros no podía excluir la modernidad sonora y esta última se transformaba tan solo en efecto sonoro si carecía de la reelaboración de los procedimientos tradicionales. La simbiosis de los elementos mencionados demostró ser un modelo imprescindible para los compositores a partir de Brahms.

8.1.3.- Textura pianística

El estudio realizado permite concluir que existe un verdadero estilo pianístico propio de Mendelssohn madurado a través de su precoz juventud y que presenta características texturales propias. Nuestro estudio concluye que las más afortunadas y trascendentes aportaciones de Mendelssohn en este campo surgieron de la interrelación subyacente pero detectable entre la música para piano y obras de inspiración extramusical que iluminan con claridad acerca del origen de estas texturas.

- Texturas surgidas en relación con el mundo del *Lied* para canto y piano: el estilo de canto acompañado de Mendelssohn representado por las Romanzas sin palabras nos lleva de inmediato a la comparación con canciones para canto y piano donde el propio compositor fue un protagonista importante de la producción del siglo XIX. Las Romanzas sin palabras en su variedad aparecen como elaboraciones o tienen un correlato con piezas para canto y piano cuyos textos y a veces manuscritos iluminados permitieron encontrar significados poéticos más o menos sutiles que aclaran la intención estética y topográfica de las piezas instrumentales. Esto revela una hermenéutica propia que apoya las declaraciones del propio compositor y de los estudiosos más serios de la misma en cuanto a que la nitidez de la música era el medio de expresión más claro para el compositor.
- Texturas surgidas en relación con el mundo de la música orquestal: la música sinfónica del autor en su gran mayoría manifestó inspiración extramusical de origen

visual, poético o narrativo. Abundan en las obras para piano fragmentos, gestos y texturas íntimamente relacionadas desde lo temático, armónico y espacial con obras de esta producción orquestal.

- Texturas surgidas en relación con el mundo de la música para órgano: se descubre en una porción de la obra de Mendelssohn para piano una íntima conexión con la escritura que el compositor utilizó en sus obras para órgano; de hecho, al menos dos ejemplos de obras pianísticas son transcripciones de una pieza surgida desde el órgano. En este sentido, el tratamiento que Mendelssohn confirió al órgano romántico, trabajando planos y especialidades sonoras, se percibe en piezas pianísticas comparando los contornos de textura y comportamiento similares.
- Texturas surgidas en relación con el mundo de la música coral: Mendelssohn posee una gran producción coral considerada la más importante del siglo por varios musicólogos. En ella se nutrió de textos sacros o profanos con resultantes sonoras bien diferenciadas, donde predomina un uso especifico de la armonía característica para cada uno de los géneros corales y un criterio de resonancia novedoso. En la música para piano, tanto Romanzas sin palabras como Fugas, por ejemplo, se alude directamente a las soluciones planteadas en el terreno coral, determinando los textos de las piezas similares una hermeneutica propia y distintiva.
- Texturas surgidas en relación con el mundo de la música operística: el compositor presenta una sutil relación con practicas evocadoras del moderno estilo del *belcanto* italiano detectables en las melodías dobladas en terceras o sextas o el uso frecuente del ritmo de barcarola.

8.1.4.- Aspecto melódico y rítmico:

La obra para piano de Mendelssohn a partir de 1826 es representativa, como cualquier otro género del compositor, de un estilo melódico inconfundible que desarrollado a partir de las topografías disponibles en el repertorio del primer Romanticismo fueron estilizadas de una manera casi manierística por el compositor.

La principal característica es el logro de una melodía de largo aliento basada en módulos de incisos simétricos (contrarios a la estética de topografía cambiante del Clasicismo) y un desarrollo temporal, asimétrico, resultante del estiramiento de frase por ascenso melódico y repetición de alguno de estos incisos en la segunda mitad del miembro de frase.

La línea de Mendelssohn se presenta carente de ornamentación de origen operístico, lo cual lo distancia profundamente de la tendencia marcada por Field, Hummel y coronada por Chopin y Liszt. Aún así, la relación con el mundo del *belcanto* no está ausente y se percibe por la idea de conducción paulatinamente ascendente de la línea melódica y la imitación del *cantabile sostenuto* relacionado con la ópera italiana.

En cuanto a lo rítmico, en consonancia con la tendencia de la época, la música para piano de Mendelssohn presenta en gran medida segmentos de rítmica uniforme que asegura la continuidad topográfica, y por ende el sentimiento deseado. La ritmica mendelssohniana está nuevamente asociada a la hermenéutica surgida de lo extramusical, presentando relaciones con el *Lied*, la música orquestal, coral, y operística de la época.

Se percibe la ausencia de hemiolas, falsos acentos y sincopación excesiva; muchas veces el ritmo melódico sugiere la adaptación de los ritmos planteados por Fux en el *Gradus ad Parnasum* para cada una de las especies de contrapunto en las partes separadas o en la realización de Corales o variciones de Corales por Bach,

Como contrapartida, la presencia de la marcha, la barcarola, los ritmos de danza rápida de origen popular y la continuidad de figuras arpegiadas, lentamente inundan su obra. No obstante, Mendelssohn, es el único autor de su época y del todo el siglo XIX, exceptuando a Wagner, que no utiliza la rítmica del vals, salvo excepcionalmente.

8.1.5.- Aspecto armónico:

La música pianística de Mendelssohn desde su madurez utilizó la paleta armónica completa de la época, aún siendo un elemento que en comparación a la textura, forma o melodía sea menos perceptible. Se pueden distinguir relaciones armónicas de diversos tipos muy relacionadas a impulsos que, por comparación con obras de inspiración extramusical,

tienen una fuerte impronta evocativa, diferenciando cromatismo, diatonismo y un incipiente modalismo en relación a la característica expresiva del fragmento.

El sentido colorístico de la armonía está fuertemente relacionado a los contornos melódicos del fragmento en una forma en que los acordes confieren expresividad más que ser los portadores de la expresividad. Esto es aplicable a la apropiación del cromatismo mendelssohniano. Las dos excepciones más características la constituyen la utilización permanente de los subdominantes alterados y en particular la relación entre mediantes diatónicas.

En cuanto a la armonía estructural, Mendelssohn expande estos dos últimas acordes como regiones enfatizadas en los planteos formales de sus obras, debilitando la relación tónica dominante de una forma tan audaz como sus contemporáneos. En cuanto la relación armonía-timbre, ésta aparece en las obras para piano casi tan sutilmente como en la música de cámara coral y orquestal. Las mismas influirían en las técnicas de fin de siglo XIX en relación al simplismo musical.

Desde un punto de vista teórico, por otro lado, la tradición heredada desde Bach, y Kirnberger, continuó en recursos armónicos del estilo de Mendelssohn muy claramente identificables en su corpus pianístico, con una personal derivación: al ser institucionalizados en el Conservatorio de Leipzig, servirían de modelo para toda una generación de jóvenes compositores. Fueron constituidos sobre la base de la regularidad, claridad y elegancia. De especial importancia fue la defensa de esos principios realizada por los seguidores de la escuela de Leipzig, destacándose entre ellos el pianista y compositor Salomon Jadassohn (1831-1902), quien formó entre otros a Riemann, Karg-Elert y a Johannes Screyer.

Desde un punto de vista constructivo, la armonía de la obra de Mendelssohn parece ser una continuación de la tradición clásica, en donde los diseños contrapuntísticos (*schemata*) y los patrones interválicos regían el comportamiento lineal, produciendo acordes dependientes de la conducción de las voces y permitiendo una mayor libertad en la sintaxis armónica.

Así, el control de la ‘verticalidad’ no es un factor externo e independiente, sino por el contrario un componente interno e interactuante con el ritmo y la textura de superficie. Ese

entramado permite, por ejemplo, que el cambio del estado, de la posición melódica y la disposición de los acordes dentro de una misma gramática (manteniendo el 'grado') se transforme en un recurso compositivo en sí mismo.

Otro recurso usual es aquél en donde una progresión lineal (por ejemplo el descenso en el bajo de Tónica a Dominante) se ve ampliada y desarrollada por una secuencia contrapuntística de tipo 5/3, 6/3, A6/3, 8/5/3 sobre el 6to grado de la escala, previo al arribo del 5to grado. Aquí la gramática de superficie (por ejemplo VI, iv6, 6ta Al, V) parece reflejar una complejidad que le es extrínseca al factor compositivo: esto es una aproximación diatónico-cromática gradual de un grado estructural hacia otro.

La funcionalidad armónica nunca se ve afectada a pesar de los muchos desvíos que la misma pueda tener. Mendelssohn mostraba una especial maestría en las transiciones tonales, en donde ciertas 'interpolaciones morfológicas' le permitían integrar los fenómenos modulatorios a la evolución del discurso, sin permitir que se disgreguen los acordes alterados. De la misma manera, la organicidad en la evolución de los sonidos auxiliares a la armonía en acordes con entidad gramatical, y su posterior desarrollo en regiones tonales le aseguraban una unidad especialmente lograda entre detalle y estructura.

Se percibe en la obra pianística en lo referente al trabajo armónico de Mendelssohn, una serie de constantes de significación expresiva y estructural tendientes a mantener un criterio de continudid armónico-estructural.

- Una de ellas es el diferimimento del descenso V-I en el bajo en las reexposiciones de formas breves o amplias. Esto genera contornos formales difuminados, ya que 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.
- Aún más extrema y no menos habitual es la posición de segunda inversión en el momento de la reexposición. Muchas veces 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. El efecto es totalmente sorpresivo y la reaparición temática, inesperada.

Un aspecto sobresaliente en toda la obra pianística de madurez lo representa el trabajo de Mendelssohn en el cambio de las armonías de superficie en las repeticiones de ideas temáticas que el autor realiza en el transcurso de cualquiera de sus obras. Es más, constituye una de sus manierismos: cambiar el grado armónico en el momento justo del nuevo comienzo del discurso musical de una idea ya oída. Los más frecuentes ocurren por la suplantación del I grado por el VI grado, pero Mendelssohn hace un uso extensivo del III grado en esta función que se expande como recurso estructural. Hemos constatado cómo por su arraigo a la teoría musical basada en modelos de corales luteranos, base de la tradición de la escuela teórica del norte de Alemania, estos dos usos evidencian una conciencia de las relaciones 'modales' entre los grados IV-I-III de la escala, y desde Mendelssohn resultó modélica para los compositores franceses de la siguiente generación.

Esto se aplica también a la utilización incipiente de la modalidad como color evocativo que se incorpora a la tradición armónica y encuentra en Mendelssohn uno de los protagonistas esenciales en su influjos hacia la escuela francesa de fin de siglo XIX.

8.1.6.- Contrapunto:

Heredero de toda una tradición teórica, Mendelsoshn demostó en su obra pianística una readapación de patrones polifónicos al piano, que hemos constatado como de fuerte originalidad.

Si comprendemos la idea del gesto romántico en lo formal y expresivo planteado como constante crecimiento hacia una brusca caída cerca del final del discurso, podemos reconocer cómo las visitas de Mendelssohn a Bach (un estudio constante que comienza desde la niñez) lo llevan en su madurez 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.

En lo puramente estructural, Mendelssohn demuestra en sus obras mas elaboradas cómo los prcedimiento heredados del contrapunto no sólo daban la idea de solidez

constructiva distinta a la de la sonata clásica, sino que permitían que luego de una inicial propuesta de la exposición temática, la sensación de vuelta constante al eje tonal y melódico planteado por las estructuras polifónicas, dan una idea de un uso de tonalidad concéntrica que estructura la forma de una manera totalmente anti clásica, reveladores ejemplos de la adaptación de un gesto a una forma prácticamente inclasificable pero lógica.

Utilizó las complejas texturas de imitación o compensación polifónica como medios de evocación prácticamente inventados por él: el aspecto de topos místico-contemplativo, la imitación del órgano o coro en diferentes sonoridades, las armonías pseudos modales, los acordes con abundantes séptimas y novenas que generan la sensación de resonancia y la asociación del espíritu fantástico romántico a la ciencia contrapuntística, dándose cuenta que el lenguaje relacionado a la *feérie* (valores brevísimos, sonoridades *pianissimo*, registro agudo) se veía vigorizado con el uso de las más complejas técnicas del contrapunto, inagotables para este compositor.

8.1.7.- Aspectos hipervinculares con sus predecesores y sus sucesores:

Nuestro estudio demuestra cómo la obra de Mendelssohn para piano no sólo es un capitulo ineludible en la comprensión de un movimiento romántico en general sino que lo muestra como un compositor trascendente en la vinculación de una serie de texturas, formas y gestos de los siglos XVII y XVIII que por medio de su obra se proyectaron hasta la mitad del siglo XX.

- Texturas:el compositor adaptó técnicas clavecinísticas como la velocidad dactilar en interválicas reducidas, el encastre de ambas manos en un mismo registro en movimientos percusivos y la superposición de dinámicas como si se tratara de la tradición del clave de dos teclados como un tipo de virtuosismo que no se aprecia en ninguno de sus contemporáneos a través de la utilización de estos medios con la intención de una expresión muchas veces fantástica, humorística e incluso macabra, Mendelssohn abrió paso para el redescubrimiento de los clavecinismos ocurrido en Francia a partir de 1870 y que alcanza todos los Neoclasicismos, proponiendo un

tipo de virtuosidad de alta concentración del detalle y contraria a la expansión heroico romántica de un Liszt.

- Forma. El trabajo realizado por Mendelssohn en el género barroco de la Fuga, y que consistió no sólo en su adaptación a la armonía del siglo XIX, sino más bien a los criterios de sonoridad, especialidad y evocación, tuvo una influencia tan considerable como el redescubrimiento que el compositor hizo de la música de Bach. Aún más: casi ningún compositor posterior pudo evitar la influencia de Mendelssohn de asociación de la Fuga a los géneros románticos; así, el género contrapuntístico vía Mendelssohn se adaptó a la evocación místico religiosa, la expresión macabra, dramática u explorativa de la armonía más compleja.

- Gestualidad. Es posible detectar en la obra pianística de Mendelssohn la apropiación de gestos melódicos arcaizantes, en particular el sutil uso de modalidad en tonalidades menores, abriendo un camino posible entre el mundo remoto de la historia de la música y el futuro, como demostraran las producciones de las siguientes escuelas rusa y francesa. Otra gestualidad tomada del imaginario romántico de lo que era el Barroco fue la incorporación del Coral masivo o intimo como gesto evocativo que también dio pie a una topografía presente en compositores tan opuestos como Debussy o Brahms.

8.1.8.- Influencias en sus contemporáneos y sucesores:

Mendelssohn alcanzó la madurez musical antes que los demás compositores de su generación y esto es perceptible también en la música para piano. En nuestro trabajo hemos identificado una serie de texturas personales que el compositor creó en el piano cuya influencia se tradujo inmediatamente a compositores contemporáneos y sucesores y que han marcado una tendencia clara pianística hasta mediados del siglo XX.

- La textura de Romanzas sin palabras: esta manera de escritura del ideal de melodía acompañada que hemos descrito en nuestro trabajo, mostró ser el más imitado de los modelos pianísticos mendelssohnianos desde Schumann en adelante. Destaquemos que además del aspecto textural el estilo melódico del compositor combinado con aquél, mostró una capacidad de adaptación a diversos tipos de lenguajes estéticos de un alcance universal.

- La textura de *scherzo* fantástico: tanto en su versión binaria como binaria compuesta la escritura de Mendelssohn en movimientos veloces o velocísimos, la nota repetida, el acorde *satacatto* ligero, muchas veces aunados a trabajos contrapuntísticos y audaces armonías, fue readaptado una y otra vez desde un Liszt a un Prokofiev.

- La búsqueda de espacialidad sobre notas de pedal en sonoridades tenues de larga duración surgidas en Mendelssohn de la evocación céltica o paisajística aparece como premonitoria de efectos impresionistas o brahmsianas.

- La imitación de la propia orquesta o coro mendelssohnianos sin intención virtuosística sino de atmósfera es un patrón detectable en una serie de composiciones posteriores.

- El ordenamiento de figuras virtuosísticas contemporáneas en patrones formales estrictos y en sectores muy condensados marcó una tendencia perceptible en el virtuosismo de los primeros años del siglo XX, cuando se buscaba una racionalización de los excesos retóricos románticos: podemos percibir este influjo tanto en los preludios de Rachmaninov como en obras de Prokofiev o Ravel.

- Resignifiación del concepto expresivo del contrapunto de superficie como evocador de tipos expresivos desde lo fantástico o macabro (Liszt) a lo místico (Franck).

8.2.- Proyecciones interpretativas

8.2.1.-Proyecciones según la periodización:

Relativo a la interpretación de la música para piano de Mendelssohn a través de nuestro trabajo hemos detectado criterios que, desde la metodología implementada, permiten arrojar luz a una dimensión interpretativa más cercana al ideal sonoro del compositor.

En primer lugar, la periodización permite ubicar cada obra dentro del contexto en el cual fue concebida, los influjos recibidos en cada uno de los mismos y la relación con la evolución del instrumento en si, el cual vivía momentos decisivos en cuanto a su perfección desde el punto de vista constructivo.

- En las obras del período de formación, la relación con los modelos del siglo XVIII y la paulatina apropiación del pianismo contemporáneo nos ha llevado a identificar modelos claros que el compositor fue asimilando. Analizando estas fuentes se puede asignar a cada fragmento musical de este período un toque y articulación acorde con estos modelos. Lo mismo debe aplicarse al momento transicional donde el detenido análisis realizado permitió detectar el acercamiento de Mendelssohn a cierto tipo de tradición pianística y el rechazo a otras.

  En este sentido, la focalización en el virtuosismo atmosférico de Weber y estructural de Beethoven, la idea de expresión cantable intensa derivada de ambos compositores, será determinante en la manera de encarar la interpretación del pianismo mendelssohniano.

  En resumen, Mendelssohn se nutre ya desde la infancia de un trabajo del virtuosismo de velocidad y encastre derivado del clavecinismo del siglo XVIII y por ende requeridor de una sonoridad clara articulada pero no percusiva en pasajes de dedos; el trabajo surgido a partir de la aportación weberiana marcará a los sectores mas colorísticos del pianismo de Mendelssohn y de tendencia orquestal: siguiendo el modelo de su predecesor, estos fragmentos presentan un uso del pedal fantasioso,

la tendencia a la especialidad por todo el teclado y el uso de acordes y octavas a gran velocidad. Este influjo es importante como contraste con el anterior y la correcta interpretación de la obra de Mendelssohn surge del conocimiento del modelo aludido y la interacción entre los mismos. En este periodo, el influjo de Beethoven es más superficial que de fondo; en lo respectivo a la escritura pianística: Mendelssohn utiliza las estructuras rítmicas y motóricas del pianismo del Beethoven medio, que en gran parte serán desechadas a partir de la primera madurez.

- Desde 1826 en adelante Beethoven sera una fuente de inspiración constante para Mendelssohn que asimila los aspectos más románticos del autor de su periodo tardio: la intensidad del cantabile, la utilización del recitativo expresivo, la transfiguración del estilo contrapuntístico al teclado. El aspecto de intensidad lírica a partir de la Sonata Op. 6, la permanente búsqueda de refuerzo de las sonoridades del teclado no asociadas al virtuosismo, sino a la profundidad sonora, se unen como ultimo elemento para el nacimiento del estilo personal del compositor.

- En los periodos posteriores (Leipizig y los últimos años), Mendelssohn incorporó técnicas de los compositores más jóvenes de su generación (Chopin, Liszt; Schumann, Thalberg). En nuestro trabajo hemos detectados con claridad dónde y cómo estos elementos se presenta y en mayor o menor medida modifican o enriquecen algunos aspectos de la escritura pianística que revisten un tipo de interpretación diferente a la habitual en el autor en tanto más o menos se relacionen con estas tendencias.

8.2.2.- <u>Proyecciones según hipervínculos:</u>

En el cuerpo de nuestra investigación hemos constatado cómo una buena parte de la producción pianística de Mendelssohn está íntimamente relacionada con su corpus completo como compositor. Confrontando las obras para piano con obras orquestales o vocales de inspiración extra musical, hemos encontrado relaciones que resultan

trascendentes a al hora de asumir un tipo de interpretación de la obra para piano de Menmdelsohnn, íntimamente relacionada con su pensamiento compositivo integral. Este hallazgo resulta de vital importancia a la luz de que la fuente escrita de la partitura pianística mendelssohnisana resulta sensiblemente menos detallada que su partitura orquestal o camarística. La relación de cada una de las piezas con obras de otros géneros con las cuales presentan analogías irrefutables, permiten entender mejor la frase anteriormente citada de Clara Schumann al referirse al compositor diciendo “en sus manos el piano parecía otro instrumento”.

- Las figuras de virtuosismo planteadas por Mendelssohn desde la velocidad de pulsación encuentran un correlato directo con pasajes vertiginosos de los movimientos orquestales más frenéticos del compositor. Las similituides son tales que podemos afirmar que lejos de interpretar escalas, arpegios y derivados como figuras netamente tecladísticas se puede encontrar una gestualidad que se asimile a los vigorosos efectos de pulsación que Mendelssohn lograba en la orquesta.

- Las figuras de acordes repetidos y texturas scherzantes son análogas directamente a las obras que desde lo extra musical evocaban el mundo feérico y se debe extremar la atención en las particulares superposiciones de planos que se presentan casi siempre bajo una apariencia de simple trabajo contrapuntistico. La idea de detalle conferido a cada nota desde su emisión al final del sonido en un compositor tan detallista como Mendelsohn puede ser aplicada escrupulosamente siguiendo los modelos aludidos.

- Criterios de espacialidad. En las obras de madurez del compositor entre 1826 y 1845 el pianismo de Mendelssohn muestra una tendencia a la polarización de planos. Pero en lo que someramente se podría definir como melodía y acompañamiento y a lo sumo contramelodia, el estudio profundo de las partituras evidenció un complejo sistema de resonancias y dinámicas superopuestas, muchas veces dispares. Nuevamente la relación con el corpus orquestal, coral, donde

Mendelssohn remarcó detalladamente efectos de acercamiento, distancia y resonancia, resultan fácilmente aplicables en todas sus obras para piano de madurez. Aquí es fundamental la comprensión de la hermenéutica mendelssohniana que permite una acertada selección del repertorio timbrico y dinámico en situaciones análogas en otros géneros del compositor que contribuyen a una interpretación notablemente más rica e hipervinculada con su obra completa.

- La relación con el mundo del *Lied* y por ende, los textos de inspiración romántica, clarifican no sólo en el caso de las Romanzas sin palabras, sino en la totalidad del corpus, el sentido de un posible significado acorde a las intenciones del compositor desde lo estético, pero más aún, llaman la atención sobre el esfuerzo del pianista por el logro de un difícil balance entre la profundidad y continuidad de líneas derivadas de lo vocal, contra atmósferas muchas veces veladas, sea cual fuese su carácter expresivo a la manera de la interpretación de la música vocal de cámara, modelo fundamental para el ideal sonoro mendelssohniano. En este sentido resulta particularmente desafiante el momento en el cual Mendessohnn utilizó figuras de alta complejidad dactilar o virtuosística como fiondo o atmósfera sobre la cual la melodía y contramelodía llevan un discurso sostenido: la resultante de un trabajo adecuado dará resultados sorprendentes, en ocasiones pre impresionistas, que llevarán la música para piano de Mendelssohn a una concordancia mayor con logros como *Las Hébridas*, las Canciones de Elfos de *Sueño de una Noche de Verano*, o el tratamiento del coro en la cantata *Lauda Sion*.

- La observación de la obra de Mendelssohn permitió detectar una personalidad muy diferenciada de sus contemporáneos en la pulsación de los bajos; estos aparecen con escasa duplicación o refuerzo por octava, en líneas generales, por lo cual parecen indicar una independencia melódica aún mayor. Una adecuada relación sonora entre el bajo y la melodía, en gran medida llevará a un sonido muy compacto entre ambos actores, con una caída de brazos similar.

- Mendelssohn, a partir de la Sonata Op. 106 (1827) mostró evidencias de un interés primordial en mantener una gestualidad cada vez más estilizada en cada fragmento pianístico, lo cual condice nuevamente con la presencia del impulso visual o poético.

- Una parte de la producción pianística de Mendelssohn revela el primer intento romántico de apropiación del órgano en el piano. Incluso las fuentes escritas de recensión revelan que el autor podía lograr este efecto al tocar. En el caso de Mendelssohn no debe darse por sentado que es simplemente una asociación bachiana: las sonatas para órgano del compositor revelan soluciones de registración que abrieron paso a las exploraciones posteriores en Francia, Suiza y Alemania. Hemos constatado cómo la imaginería de lo religioso o místico se constituye en un elemento fundamental del lenguaje del autor, trasladando modelos del pasado al lenguaje contemporáneo en un profundo acto de reflexión constructiva muy lejano a la imitación. Dentro de estas pautas la tiímbrica tiene un lugar fundamental; ya desde la Sonata Op. 6 y hasta las Variaciones serias Op. 54, pasando por supuesto por los preludios y fugas, Mendessohn escribió fragmentos meditativos, polifónicos o grandiosos que por su lenguaje y escritura evocan al órgano, pero nuestro trabajo ha encontrado relaciones directas según la escritura más compacta o más abierta con la personal manera de registración con la que Mendelssohn trabajó su obra para órgano. Las analogías temáticas son claves para encontrar las relaciones que permiten dar una coloración particular a cada uno de esats fragmentos.

- Criterio percusivo. La música para piano de Mendelssohn presenta fragmentos donde las manos se alternan en rápidos acordes u octavas, y tanto en dinámicas etéreas o vigorosas logra traducir un sentido de percusividad seca parecida a sus efectos de notas repetidas en los vientos, pizzicatos y usos del timbal. Este aspecto encuentra una relación entre Weber y Liszt, siendo Mendelssohn un compositor puente en el trabajo percusivo del piano. Las relaciones con el mundo del **Lied**, la ópera nacional alemana y el *bel canto* italiano son mucho más visibles en la obra de

Mendelssohn que en la de Schumann, por ejemplo. Y en este sentido nuestro trabajo arrojó suficiente evidencia como para acercar la interpretación a estos mundos a los cuales Mendelssohn se aproxima desprejuiciadamente y asimila con una pericia técnica inigualable. Este conocimiento abre un espectro interpretativo novedoso sobre todo en la relación con una gestualidad expansiva de origen teatral, que el autor presenta en muchas ocasiones, pero revestida de una integridad constructiva inapelable.

PALABRAS FINALES

Esta tesis se ha realizado en base a una serie de relciones y nexos que vinculan estrechamente los aspectos analìticos, la hermenéutica y la metodología para la investigación, inspirdos en la premisa que el propio Mendelssohn expresó como el princiio de que “el arte y la vida no son dos cosas diferentes”[1425] Hemos seguido en detalle cada apecto biográfico y documental tratando de iluminar acerca de un corpus de extraordinaria riqueza dentro de la música pianística universal.

La recorrida realizada, tanto por obras publicadas por el autor como por las publicadas póstumamente - las que aún permanecen en manuscritos- los fragmentos inconclusos y las diferentes versiones de las fuentes primarias y secundarias, nos han conducido mucho más lejos que la simple catalogación, propuesta de edición crítica y conclusiones acerca de este corpus, y nuevamente son las paabras del autor expresadas al recibir el manuscrito de la Sinfonía D.729 en Mi menor de Schubert en estado incompleto por parte de su hermano, las que nos servirán para reflejar la vivenci personal que este trabajo nos ha aportado:

> “Estimado profesor:
> Ayer recibí, a través del doctor Haertel, el bosquejo de la sinfonía compuesta por su hermano, del que ahora soy poseedor. Me ha dado un inmenso placer ese regalo tan precioso y me siento profundamente agradecido de que me haya enviado este recuerdo del difunto maestro. Cuán honrado me siento de que usted me obsequie esta muestra significativa de su obra póstuma. Usted seguramente podrá expresar mis sentimientos mejor que yo, pero siento la necesidad de expresarle mi gratitud por el obsequio. Créame que sabré apreciar este magnífico regalo en todo su valor; no podría haberlo obsequiado a nadie que lo disfrutara más, ni que se sintiera más agradecido hacia usted. Sinceramente, experimento la sensación, a través de la obra incompleta, de las indicaciones a medias que contiene, de conocer personalmente a su hermano de una manera más íntima que si estuviera frente a una de sus obras completas. Me parece verlo trabajando en su habitación, y todo ello gracias a su inesperada gentileza y generosidad. Espero tener la oportunidad de conocerlo personalmente, ya sea en Viena o aquí, para poder reiterarle una vez más mi agradecimiento.
> Con todo respeto,
>
> Sinceramente suyo, Felix Mendelssohn-Bartholdy.
> Frankfurt-am-Main, 22 de marzo 1845.

Esta Tesis se defenderá con la interpretación de un grupo de obras significaivas, donde se destacarán los aspectos más salientes de las conclusiones a las que se ha arribado.

[1425]WERNER, Eric. *Mendelssohn. La vita e l´opera in una nuova prospettiva*, Milano: Ruscon, 1984, pág. 5.

ANEXO: Catálogo de las obras para piano de Mendelssohn

Fuente: Felix Mendelssohn Bartholdy: Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke (MWV) von Ralf Wehner[1426]

Werke für Klavier zu zwei Händen (Obras para piano a dos manos) MWV:U

- **U 1** Allegro C-Dur
- **U 2** Klavierstück g-Moll
- **U 3** Andante A-Dur
- **U 4** Allegro molto h-Moll
- **U 5** Klavierstück G-Dur, Fragment
- **U 6** Andante F-Dur
- **U 7** Klavierstück h-Moll / d-Moll
- **U 8** Sonate a-Moll
- **U 9** Largo d-Moll
- **U 10** Klavierstück f-Moll
- **U 11** Recitativo e-Moll
- **U 12** Klavierstück e-Moll / G-Dur
- **U 13** Largo – Allegro c-Moll
- **U 14** Andante C-Dur, Fragment
- **U 15** Adagio D-Dur
- **U 16** Presto c-Moll, Fragment
- **U 17** Presto c-Moll
- **U 18** Klavierstück e-Moll
- **U 19** Sonate e-Moll
- **U 20** Andante b-Moll, Fragment
- **U 21** Sonate F-Dur, Fragment
- **U 22** Klavierstück a-Moll
- **U 23** Sonate f-Moll
- **U 24** Etüde F-Dur, Fragment
- **U 25** Klavierstück C-Dur, Fragment
- **U 26** Etüde d-Moll
- **U 27** Etüde a-Moll
- **U 28** Allegro a-Moll
- **U 29** Etüde C-Dur
- **U 30** Sonate g-Moll
- **U 31** Largo c-Moll – Allegro di molto C-Dur
- **U 32** Fuge d-Moll

[1426] En http://www.saw-leipzig.de/de/projekte/leipziger-ausgabe-der-werke-von-felix-mendelssohn-bartholdy/thematisch-systematisches-werkverzeichnis#werke-f-r-klavier-1. Última consulta 26 de actubre de 2014.

- **U 33** Fuge a-Moll, Fragment
- **U 34** Klavierstück für Carl Begas
- **U 35** Sonatine E-Dur
- **U 36** Fuge d-Moll
- **U 37** Fuge h-Moll
- **U 38** Klavierstück G-Dur
- **U 39** Walzer D-Dur
- **U 40** Andante E-Dur
- **U 41** Fantasie c-Moll / D-Dur
- **U 42** Sonate b-Moll
- **U 43** Capriccio es-Moll
- **U 44** Charakterstück (*Mit heftiger Bewegung*) h-Moll op. 7 Nr. 2
- **U 45** Prestissimo f-Moll
- **U 46** Fuge g-Moll
- **U 47** Allegro moderato Es-Dur, Fragment
- **U 48** Allegro con moto a-Moll, Fragment
- **U 49** Allegro vivace f-Moll, Fragment
- **U 50** Caprice / Capriccio (Scherzo) fis-Moll op. 5
- **U 51** Fuge cis-Moll
- **U 52** Vivace c-Moll
- **U 53** Andante D-Dur
- **U 54** Sonate E-Dur op. 6
- **U 55** Charakterstück (*Schnell und beweglich*) A-Dur op. 7 Nr. 4
- **U 56** Charakterstück (*Sanft und mit Empfindung*) e-Moll op. 7 Nr. 1
- **U 57** Fuge Es-Dur
- **U 58** Perpetuum mobile / Scherzo C-Dur
- **U 59** Charakterstück (*Kräftig und feurig*) D-Dur op. 7 Nr. 3
- **U 60** Charakterstück (Fuge) (*Ernst und mit steigender Lebhaftigkeit*) A-Dur op. 7 Nr. 5
- **U 61** Charakterstück (*Sehnsüchtig*) e-Moll op. 7 Nr. 6
- **U 62** Charakterstück (*Leicht und luftig*) E-Dur op. 7 Nr. 7
- **U 63** Anfang und Ende eines Klavierstückes A-Dur
- **U 64** Sonate B-Dur
- **U 65** Fuge e-Moll („Notre Temps“)
- **U 66** Fuge e-Moll op. 35 Nr. 1[b]
- **U 67** Rondo capriccioso (Etude) E-Dur op. 14
- **U 68** Lied ohne Worte Es-Dur
- **U 69** Scherzo h-Moll
- **U 70** Fantaisie ou Capriccio (*Nelken und Rosen in Menge*) A-Dur op. 16 Nr. 1
- **U 71** Fantaisie ou Capriccio (Scherzo) e-Moll op. 16 Nr. 2
- **U 72** Fantaisie ou Capriccio (*Am Bach* / *The Rivulet*) E-Dur op. 16 Nr. 3
- **U 73** Lied ohne Worte A-Dur op. 19[b] Nr. 4
- **U 74** Fantasie über das irländische Lied *The Last Rose of Summer* E-Dur op. 15
- **U 75** Andante con moto A-Dur
- **U 76** Andante A-Dur

- **U 77** Lied ohne Worte b-Moll op. 30 Nr. 2
- **U 78** Lied ohne Worte (*Venetianisches Gondellied / Auf einer Gondel*) g-Moll op. 19[b] Nr. 6
- **U 79** Fuge e-Moll, Fragment
- **U 80** Lied ohne Worte a-Moll op. 19[b] Nr. 2
- **U 81** Andante maestoso F-Dur (Gemeinschaftskomposition mit Fanny Hensel)
- **U 82** Lied ohne Worte Es-Dur, Fragment
- **U 83** Walzer
- **U 84** Walzer
- **U 85** Walzer
- **U 86** Lied ohne Worte E-Dur op. 19[b] Nr. 1
- **U 87** Andante H-Dur – Allegro di molto h-Moll (Rondo brillant)
- **U 88** Con moto A-Dur
- **U 89** Lied ohne Worte A-Dur op. 19[b] Nr. 3 („Jägerlied“)
- **U 90** Lied ohne Worte fis-Moll op. 19[b] Nr. 5
- **U 91** Fuge h-Moll op. 35 Nr. 3[b]
- **U 92** Fantasie (Sonate écossaise) fis-Moll op. 28
- **U 93** Andante cantabile B-Dur (Musical Sketch Nr. 1)
- **U 94** Presto agitato g-Moll (Musical Sketch Nr. 2)
- **U 95** Caprice / Capriccio b-Moll op. 33 Nr. 3
- **U 96** Kleine Fuge h-Moll
- **U 97** Lied ohne Worte D-Dur op. 30 Nr. 5
- **U 98** Lied ohne Worte h-Moll op. 30 Nr. 4
- **U 99** Caprice / Capriccio a-Moll op. 33 Nr. 1
- **U 100** Etüde F-Dur
- **U 101** Lied ohne Worte a-Moll
- **U 102** Lied ohne Worte B-Dur op. 67 Nr. 3
- **U 103** Lied ohne Worte Es-Dur op. 30 Nr. 1
- **U 104** Lied ohne Worte E-Dur op. 30 Nr. 3
- **U 105** Fuge D-Dur op. 35 Nr. 2[b]
- **U 106** Fuge f-Moll op. 35 Nr. 5[b]
- **U 107** Lied ohne Worte E-Dur op. 38 Nr. 3
- **U 108** Fuge As-Dur op. 35 Nr. 4[b]
- **U 109** Lied ohne Worte Es-Dur op. 53 Nr. 2
- **U 110** Lied ohne Worte (*Venetianisches Gondellied / Gondolierlied*) fis-Moll op. 30 Nr. 6
- **U 111** Lied ohne Worte Es-Dur
- **U 112** Caprice / Capriccio E-Dur op. 33 Nr. 2
- **U 113** Scherzo à capriccio fis-Moll
- **U 114** Lied ohne Worte (*Abendlied*) F-Dur op. 53 Nr. 4
- **U 115** Lied ohne Worte c-Moll op. 38 Nr. 2
- **U 116** Präludium (Etude) e-Moll op. 35 Nr. 1[a]
- **U 117** Etüde b-Moll
- **U 118** Fuge b-Moll, Fragment
- **U 119** Lied ohne Worte (Duett) As-Dur op. 38 Nr. 6

- **U 120** Lied ohne Worte A-Dur op. 38 Nr. 4
- **U 121** Lied ohne Worte Es-Dur op. 38 Nr. 1
- **U 122** Präludium As-Dur op. 35 Nr. 4[a]
- **U 123** Präludium h-Moll
- **U 124** Lied ohne Worte fis-Moll
- **U 125** Etüde (Präludium) f-Moll
- **U 126** Präludium f-Moll op. 35 Nr. 5[a]
- **U 127** Präludium D-Dur
- **U 128** Fuge B-Dur op. 35 Nr. 6[b]
- **U 129** Präludium D-Dur op. 35 Nr. 2[a]
- **U 130** Allegro h-Moll, Fragment
- **U 131** Präludium h-Moll op. 35 Nr. 3[a]
- **U 132** Präludium B-Dur
- **U 133** Präludium fis-Moll, Fragment
- **U 134** Allegro e-Moll („Albumblatt“)
- **U 135** Präludium B-Dur op. 35 Nr. 6[a]
- **U 136** *Gondellied / Barcarole* (*Lied auf einer Gondel*) A-Dur
- **U 137** Lied ohne Worte a-Moll op. 38 Nr. 5
- **U 138** Allegretto A-Dur
- **U 139** Andante E-Dur – Allegro e-Moll („Capriccio“)
- **U 140** Impromptu
- **U 141** Andante cantabile e Presto agitato H-Dur / h-Moll
- **U 142** Etüde a-Moll
- **U 143** Lied ohne Worte As-Dur op. 53 Nr. 1
- **U 144** Lied ohne Worte (*Gondellied*) g-Moll op. 53 Nr. 3
- **U 145** Lied ohne Worte fis-Moll op. 67 Nr. 2
- **U 146** Fuge Es-Dur, Fragment
- **U 147** Sonate G-Dur, Fragment
- **U 148** Andante sostenuto E-Dur, Fragment
- **U 149** Lied ohne Worte
- **U 150** Lied ohne Worte F-Dur
- **U 151** Lied ohne Worte (*Venetianisches Gondellied / Gondellied / Venetian Barcarole*) a-Moll op. 62 Nr. 5
- **U 152** Lied ohne Worte g-Moll
- **U 153** Lied ohne Worte (*Volkslied*) a-Moll op. 53 Nr. 5
- **U 154** Lied ohne Worte A-Dur op. 53 Nr. 6
- **U 155** Lied ohne Worte B-Dur
- **U 156** *17 Variations sérieuses* d-Moll op. 54
- **U 157** Präludium e-Moll („Notre Temps“)
- **U 158** Andante con Variazioni Es-Dur
- **U 159** Andante con Variazioni B-Dur
- **U 160** Allegretto a-Moll
- **U 161** Lied ohne Worte (*Frühlingslied*) A-Dur op. 62 Nr. 6
- **U 162** Lied ohne Worte e-Moll
- **U 163** Kanon fis-Moll

- **U 164** Kinderstück G-Dur op. 72 Nr. 3
- **U 165** Andante Es-Dur
- **U 166** Kinderstück g-Moll op. 72 Nr. 5
- **U 167** Sostenuto F-Dur
- **U 168** Kinderstück F-Dur op. 72 Nr. 6
- **U 169** Kinderstück D-Dur op. 72 Nr. 4
- **U 170** Kinderstück Es-Dur op. 72 Nr. 2
- **U 171** Kinderstück G-Dur op. 72 Nr. 1
- **U 172** Lied ohne Worte C-Dur
- **U 173** Klavierstück e-Moll
- **U 174** Allegro (*Bärentanz*) F-Dur
- **U 175** Lied ohne Worte G-Dur op. 62 Nr. 4
- **U 176** Lied ohne Worte D-Dur, Fragment
- **U 177** Lied ohne Worte e-Moll op. 62 Nr. 3 („Trauermarsch“)
- **U 178** Lied ohne Worte D-Dur
- **U 179** Andante con moto e-Moll
- **U 180** Lied ohne Worte Es-Dur op. 67 Nr. 1
- **U 181** Lied ohne Worte B-Dur op. 62 Nr. 2
- **U 182** Lied ohne Worte C-Dur op. 67 Nr. 4 („Spinnerlied“)
- **U 183** Presto A-Dur, Fragment
- **U 184** Lied ohne Worte h-Moll op. 67 Nr. 5
- **U 185** Lied ohne Worte G-Dur op. 62 Nr. 1
- **U 186** Klavierstück a-Moll
- **U 187** *Reiter-Lied* d-Moll
- **U 188** Lied ohne Worte E-Dur op. 67 Nr. 6
- **U 189** Lied ohne Worte F-Dur
- **U 190** Lied ohne Worte D-Dur
- **U 191** Lied ohne Worte A-Dur
- **U 192** Lied ohne Worte D-Dur
- **U 193** Andante pastorale C-Dur
- **U 194** Kinderstück (Lied ohne Worte) A-Dur
- **U 195** Kinderstück (Lied ohne Worte) C-Dur
- **U 196** *Wie die Zeit läuft!* g-Moll
- **U 197** *Auf fröhliches Wiedersehn* A-Dur
- **U 198** Klavierstück für Fanny Russell
- **U 199** Fuge a-Moll

BIBLIOGRAFÍA

ADLER, Guido. *Methode der Musikgeschichte*.Leipzig: Breitkopf & Hartel, 1919.

ALBET, Monserrat. *Los grandes compositores.* Barcelona: Salvat 1987.

BELLAIGUE, Camille. *Mendelssohn*. Buenos Aires: Editorial Tor, 1943

BOTSTEIN, León. "Mendelssohn, Werner and the jews: a final word". En *The Musical Quarterly*. V.83 No.1, p. 45-50. New York, 1999.

BOTTSTEIN, León. *The Price of Assimilation*. En Journal of American Musical Society, 1997. California: University of California.

BROWN, Clive. *A portrait of Mendelssohn.* Yale: Yale University Press, 2003

CAAMAÑO, Roberto. "Bibliografía selectiva comentada sobre el arte del piano", en *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*. A.9 No.9, p. 7-26, Buenos Aires: EDUCA, 1988.

CASCUDO, Teresa. "Hedonismo y mercado musical: El arte del canto aplicado al piano de Sigismund Thalberg", en *Revista de Musicología*. v.16 No.6, p. 3543-3553, Sociedad Española de Musicología: Madrid, 1992

CASELLA, Alfredo. *El piano*. (Carlos Florián, trad.), Buenos Aires: Ricordi Americana, 1948.

CORTOT, Alfred. *Corso d'interpretazione*. Milán: Curci, 1939.

DAHLHAUS, Carl, *Das Problem Mendelssohn.* Regenburg, 1974

DAHLHAUS, Carl. *La musica dell' Ottocento*. Firenze: La Nuova Italia, 1990

DELLA CORTE, Andrea. *L'interpretazione musicale e gli interpreti*. Turín: Unione Tipografico, 1951

DI BENEDETTO, Renato. *El Siglo* XIX. Madrid: Ediciones Turner, 1982.

ERNOUFF, Barón. *L' art musical au XIXe siecle: Compositeurs célebres: Beethoven, Rossini, Meyerbeer, Mendelssohn, Schumann*. París: Perrin, 1988

ERSKINE, John. *Canción sin palabras: La vida de Felix Mendelssohn*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1945

FORKEL, Johann. *1802*. En David, Hans T. (ed.) *The Bach Reader*. New York, 1976.

FORMARO, Antonio.“Mendelssohn y la recapitulación”. En *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*. Año 23 No.23, pp. 255-274. Buenos Aires: EDUCA, 2009.

GARRAT, James. “Mendelssohn's Babel: Romanticism and the poetics of translation”. En*Music and Letters*. v. 80 No.1. pp. 23-49. London: Oxford University Press, 1999

GAYMAR, Konstantin. *Historia del piano y de sus grandes maestros*. Buenos Aires: Centurion, 1946

GJERDINGEN, Robert O. *Music in the Galant Style.* Oxford, Oxford University Press, 2007.

GLUSMAN, Elferide. “Taubert and Mendelssohn: Opposing attitudes toward poetry and music”. En *The Musical Quarterly*, V.57 No.4, pp. 628-635. New York: G. Shiermer, 1971

GODWIN, Joscelyn. “Early Mendelssohn and late Beethoven”. En *Music and Letters*, v.55 No.3, p. 272-85. London: Oxford University Press, 1974

GOETHE, Johann W. von. *Teoría de los colores*, 1810. Murcia: Colegio de Aparejadores, 2008.

HAND, Ferdinand. *Aestethic der Tonkunst*. Jena, 1841

HEFLING, Stephen (ed.). *Nineteenth Century Chamber Music*. New York : Schirmer Books, 1998

HENSEL, S. *Felix Mendelssohn Bartholdy*. Buenos Aires: Coepla, 1953.

HOPKINS PORTER, Cecilia. The reign of the Dilettanti: Düsseldor fromMendelssohn to Schumann”. En *The Musical Quarterly*. V.73 No.4, p. 476-512. New York: G. Shirmer, 1989

IRIBARNE, F. *Mendelssohn : Su vida y sus obras*. Madrid: Hispano-Americana.

JANSEN, T.G. (ed.) *Schumanns Briefe*. Leipzig, 1904.

JOST, Christa. *In Mutual Reflection: Historical, Biographical an Structural Aspects of the Variations Serieuses*. En *Mendelssohn Studies*. Larry Todd (ed.). New York: Cambridge University Press, 1992.

KOHLER, Karl-Heinz. “Mendelssohn”, en *The New Grove Early Romantic Masters* 2.G.B.: Norton, 1985

KORSYN, Kevin. “Brahms Research and Aesthetic Ideology”. En *Music Analisis, xii*, 1993.

LEFEVRE, André. *Translating literature; the German tradition form Luther to Rosenzwieg*. Amsterdam, 1977.

LICHTENFELL, M.. *Le monde de la Sinfonie*. Paris, 1972.

.

LINDERMAN, Stephan. Mendelssohn and Moscheles: two composers, two pianos, two scores, one concerto”. En *The Musical Quarterly*. V.83 No.1, p. 51-74. NewYork: G. Shirmer, 1999

MANIGHETTI, Luisa. *Apuntes sobre historia y literatura del piano*. Medellín: Librería de A.J.Cano, 1941

MÄRZ, Roland. *The Cathedral of Romantiscism. Gothic visions of architechture: Lyonel Feinigerand Karl Friederich Schinkel. The romantic spirit in German art: 1790-1900*. London: Keith Hartley, 1995.

MARX, Adolf Bertrand. *Ludwig van Beethoven: Leben und Schaffen*. Berlín, 1983.

MARX, Adolf Bertrand. *Erimmerungen aus meinem Leben*. Berlín, 1865.

MENDELSSOHN BARTHOLDY, Felix. *Lettere dall´ Italia*. Torino: Fògola, 1983

MENDELSSOHN BARTHOLDY, Paul. *Letters*. Londres: s/e, 1868

MIKUSI, Balázs. “Mendelssohn's "scottish" tonality?”. En *19th Century Music*, v.29 No.3, pp. 240-260. California, 2006

MITCHEL, William. “Chord and context in the 18th century theory”. En *Journal of American Musicology* XVI 1963, 221 a 239.

MUSSULMAN, Joseph. “Mendelssohnism in America”. En *The Musical Quarterly*.V.53 No.2.p.335-346, New York: G. Shirmer, 1967

NEUHAUS, Heinrich. *El arte del piano: consideraciones de un profesor*. (Guillermo González-Consuelo Martín Colinet, Neuhaus, Heinrich, trad.). Madrid: Real Musical.

RATNER, Leonard. *Music: The Listener´s Art*. New York: Mc Graw-Hill, 1957-66

RATNER; Leonard. *The Musical Experience*. Stanford: Stanford Alumni Association, 1983

RATTALINO, Piero. *Historia del piano: el instrumento, la música y los intérpretes.* Barcelona: Labor, 1988

RATTALINO, Piero. *Casa Schumann*. Ricordi Uniti. Milano, 2010.

REICHWALD, Steiward. *Mendelssohn in Performance*. Indiana University Press, 2008.

SIEBENKAS, D. (ed.). *Ludwig Berger*. Berlin, 1963.

ROSEN, Charles. *La generazione romantica*. Milano: Adelphi Edizioni, 1997

SCHONBERG, Harold. *Los grandes pianistas*. Buenos Aires: Vergara, 1990.

SCHOPENHAUER, Artur. *Die Welt als Wille und Vostellung* (1819). Ed David Simpson: Cambridge , 1984.

SCHUMANN, Robert. *Gli scripti critici*. Prefazione de Piero Rattalino. Milano: Ricordi, 1991

SEATON, Douglass, "Mendelssohn´s Audience", en Reichwald, Siegwart (ed.). *Mendelssohn in performance.* Indiana: Indiana University Press, 2008, pág. 15.

SPOSATO, Jeffry. *The Mendelssohn Projet*, 1997

STEINBERG, Michael. "Mendelssohn's music and german Jewish culture: An intervention", *The Musical Quarterly*. V.83 No.1, p. 31-44. New York. 1999

STRATTON, Stephen. *Mendelssohn, su vida y su obra*. Buenos Aires: Anaconda, 1951

SPOHR, Louis. *Autobiografía.* Kassel, 1861.

SUBIRÁ, José. *Músicos románticos: Schubert, Schumann, Mendelssohn*. Madrid: Paez, 1925

TODD, R. Larry (ed.). *Nineteenth-century piano music*, New York, Routledge, 2004

TODD, R. Larry. *Mendelssohn : a life in music*, Oxford: Oxford University Press, 2003

TODD, R. Larry (ed.). *Mendelssohn Studies*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992

TODD, R. Lary. *Mendelssohn and his world*. Princeton: Princeton University 1991

TODD, R. Larry. *Mendelssohn's musical education: a study and edition of his exercises, in composition: Oxford Bodleian ms. Margaret Deneke Mendelssohn C.43*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983

TRANCHEFORT, François-Rene. *Guia de la música de piano y de clavecín*. Madrid: Taurus, 1990.

TRANCHEFORT, François-Rene. *Guia de la música de Cámara*. Madrid: Alianza Editorial, 2010.

WEHNER, Ralf. *Felix Mendelssohn Bartholdy: Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke* (MWV), Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 2009.

WERNER, Eric. *Mendelssohn. La vita e l´opera in una nuova prospettiva*, Milano: Ruscon, 1984

WOLFF, Hellmuth Christian.“Mendelssohn and Handel”, en *The Musical Quarterly*, V.45 No.2, p.175-190, New York, 1959