

## **RESUMEN**

*Este trabajo recorre las fuentes primarias esbozos y primeras versiones del Concierto para Piano N° 2 Opus 40 de Mendelssohn. A través del análisis de la génesis de la obra, la comparación con la versión finalmente publicada por el autor permite dar significado a las decisiones tomadas durante el proceso de selección de los materiales y su ordenamiento final.*

*Palabras clave: Mendelssohn - Concierto – Análisis de estructura*

## **ABSTRACT**

*This work covers the primary sketches and versions of Piano Concerto N° 2 Opus 40 by Mendelssohn. Throughout the analysis of the genesis of the work, the comparison with the final version of the concert published by the author, allows us to understand the decisions taken during the process of selection of the materials and their final ordering.*

*Key words: Mendelssohn - Concert – Structure analysis*

**El concierto para piano Nº 2 op. 40 de mendelssohn: análisis genético en función del proyecto estético del compositor**

The concert for piano Nº 2 op. 40 from mendelssohn: analysis genetic as a function of the aesthetic compositor project  
Pp. 12 a 31

**EL CONCIERTO PARA PIANO Nº 2 OP. 40 DE MENDELSSOHN: ANÁLISIS GENÉTICO EN FUNCIÓN DEL PROYECTO ESTÉTICO DEL COMPOSITOR**

THE CONCERT FOR PIANO Nº 2 OP. 40 FROM MENDELSSOHN: ANALYSIS GENETIC AS A FUNCTION OF THE AESTHETIC COMPOSITOR PROJECT

*Dr. Antonio Formaro*  
*Pontificia Universidad Católica Argentina*  
*Argentina\**

## **1. INTRODUCCIÓN**

Este trabajo busca dilucidar aspectos artísticos que llevaron a Mendelssohn a tomar decisiones con respecto a la forma final de su Segundo Concierto para piano y orquesta en Re menor Op. 40. A partir de los manuscritos, esbozos, diarios y cartas que acompañaron el proceso compositivo, se buscará la reconstrucción de la escena de escritura, en pos de un análisis genético que permitirá una posible interpretación más cercana a las intenciones del compositor.

## **2. ESTADO DE LA CUESTIÓN**

Al tratar la composición de conciertos para solista y orquesta de la primera mitad del siglo XIX, nos enfrentamos a una serie de consideraciones a tener en cuenta, que conciernen a la estructura de la composición heredada del siglo XVIII y al particular asunto del virtuosismo asumido por el solista, presente en las obras de este tipo y valorizado de manera particular por la estética Romántica.

El primer movimiento de todo concierto aplicaba a partir del modelo

---

\* Correo electrónico [antonioformaro@hotmail.com](mailto:antonioformaro@hotmail.com) Artículo aceptado recibido el 21/2/2018 y aceptado por el comité editorial el 22/05/2018

mozartiano, la forma “sonata” bitemática para crear una estructura de largo aliento. En este sentido, si la forma “sonata” constituía el legado máspreciado del Clasicismo a la posteridad, el dilema era responder a la necesidad de encontrar un tipo de sonata que, sin romper con la tradición, la reinterpretara para que resultase acorde al lenguaje romántico, poseedor de los elementos mencionados, los cuales eran totalmente ajenos al momento en que tales formas habían sido creadas y plasmadas.

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

La expresión romántica en Mendelssohn es tan obvia que a veces no se la pone en evidencia. Ésta contiene en primer lugar, fuentes de inspiración extra musicales, que se traducen en plasmaciones atmosféricas inusitadas, ritmos característicos y melodías de largo aliento que plasman de manera unívoca un sentimiento, máxima aspiración del artista romántico. Paradójicamente, tales gestos se amalgamaron con aparente facilidad en su caso, a las formas tradicionales y no se detectaba, el profundo trabajo de reflexión llevado a cabo por el compositor para dar soluciones tan convincentes a la dicotomía mencionada.

Relativamente reciente, es la aparición de un inteligente grupo de musicólogos y artistas que han sabido descubrir la complejidad y la tarea renovadora de Mendelssohn, sobre la cual Di Benedetto expresa “[...] en manos de Mendelssohn las formas tradicionales cambian de aspecto y significado, no menos que en Schubert, Schumann o Chopin”<sup>1</sup>.

**Rattalino destaca:**

[...]El concierto se encontraba en un momento de crisis porque la orquesta se había reducido a una simple cuestión de cantidad. [...] Mendelssohn fue capaz de 1) retomar la relación solista-orquesta basándose en el Cuarto Concierto de Beethoven, 2) romper con el macizo bloque de tres movimientos divididos y 3) unir temáticamente toda la composición. [...] Mendelssohn ponía en evidencia y resolvía al mismo tiempo los tres problemas esenciales, particularmente el de hacer del concierto una composición sinfónica y no una composición solística con acompañamiento <sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Di Benedetto, R. (1982). *Romanticismo e scuole nazionali nell’ottocento*, p. 107.

<sup>2</sup> Rattalino, P. (1990). *Historia del piano: el instrumento, la música y los intérpretes*, pp. 54-55.

En el trabajo de seguimiento de la génesis en la composición del primer movimiento del Concierto en Re menor Op. 40, trataremos de dilucidar aspectos relacionados con el trabajo realizado por el compositor en este sentido.

### 3. Descripción del corpus: Fuentes

Las fuentes que poseemos han sido publicadas en 2003 por la casa editorial Breitkopf und Haertel y se consignan a continuación:

- A.- Esbozos y fragmentos del primer y tercer movimiento (junio de 1837). Biblioteca del Estado de Berlín. Mendelssohn Archiv Preussischer Kulturbesitz, Manuscrito musical autógrafo de Felix Mendelssohn Bartholdy 19, pp. 29-30, 32-34.
- B.- Primera versión de la parte de piano del primer movimiento (13 de julio de 1837) Biblioteca del Estado de Berlín. Mendelssohn Archiv Preussischer Kulturbesitz. Manuscrito musical autógrafo de Felix Mendelssohn Bartholdy 3
- C.- Primera versión de la parte de piano solo (26 de julio de 1837) Biblioteca del Estado de Berlín. Mendelssohn Archiv Preussischer Kulturbesitz, Manuscrito musical autógrafo de Felix Mendelssohn Bartholdy 29, pp. 57-79.
- D.- Autógrafo sin la parte de piano (orquesta sola). (5 de agosto de 1837). Biblioteca del Estado de Berlín. Mendelssohn Archiv Preussischer Kulturbesitz Manuscrito musical autógrafo de Felix Mendelssohn Bartholdy. 29 pp. 79-114.
- E.- Manuscrito de orquesta para el estreno (entre el 5 de agosto y el 18 de septiembre, 1837).
- F.- Autógrafo de la primera edición de J.A. Novello (11 de noviembre de 1837)
  - Fa.- Parte de piano.
  - Fb.- Partes de las cuerdas.
  - G.- Lista autógrafa para Novello con cambios en la orquesta (11 de noviembre de 1837). Gertrude Clarke Whittall Foundation Collection. The Library of Congress, Washington, D.C., *ML30, 8j. C62*.
- H.- Partitura para la primera edición alemana. Breitkopf & Härtel (12 de diciembre de 1837).
  - Ha.- Autógrafo de la parte para piano.
  - Hb.- Autógrafo de la parte para orquesta.

I.- Correcciones para la primera edición alemana, Breitkopf & Härtel (11 de mayo de 1838).

J.- Primera edición inglesa, J.A. Novello, Londres, 1838.

J.- Parte para piano.

Ja.- partitura para cuerdas.

Jb.- Partitura para vientos y timbales.

K.- Primera edición francesa, Schonenberger, París (24 de junio de 1838).

Ka.- Partitura para piano.

Kb.- Partitura para orquesta.

L.- Primera edición alemana. Breitkopf & Härtel, Leipzig, 24 de julio de 1838).

L.- Partitura para piano.

La.- Partitura para orquesta.

#### **4. Análisis y significado de la genética**

##### **4.1. Fenomenología genética**

###### **4.1.1. Fuentes:**

En cuanto a la génesis de esta obra, hay dos artículos fundamentales que han recorrido detalladamente el proceso de composición: el artículo de Christoph Helmundt (Leipzig, 2003, como prefacio a la edición crítica de este concierto) y la edición del propio diario del compositor “Tagebuch der Hochheizreiche” (ed. Peter Ward Jones, Oxford, 1997).

El primer artículo citado, anexa la publicación de todos los fragmentos contenidos en los archivos citados, constituyendo la principal fuente de endogénesis del corpus a analizar.

El segundo texto, concretamente el “Diario del Viaje de Bodas” que Mendelssohn escribió junto a su esposa entre junio y septiembre de 1837, coincide temporalmente con la época de composición del Concierto Op. 40, que es frecuentemente mencionado en el mismo. Este documento, más la correspondencia del compositor de este período, constituyen la base en el seguimiento de la reconstrucción de la escena compositiva.

También las cartas del compositor y diarios de ese periodo, aportan datos de interés en las escrituras y reescrituras que sufrió el proceso de gestación de este Op. 40, así como datos referentes al estreno, pruebas de galera y edición de la partitura.

#### 4.1.2.- Cronología:

Siguiendo los autores citados, brevemente pasaremos revista de las fechas de composición y re-composición de esta obra.

- Después de la publicación del primer Concierto para piano Op. 25 de 1832, Mendelssohn pasó muchos años pensando en la idea de componer otro concierto para piano, como rebelan cartas escritas desde Düsseldorf a sus hermanos en 1834<sup>3</sup>, pero sólo después de su boda con Cecil Jeanrenaud en marzo de 1837, comenzó a tomar con seriedad este proyecto. La razón fue probablemente la invitación que recibió de parte del Festival Musical de Birmingham en la cual se le solicitaba dirigir el estreno inglés de su oratorio "Paulus" y en lo posible brindar un nuevo concierto para piano y orquesta.
- La primera mención de la obra, se encuentra en una carta del 30 de abril de 1837 a su amigo Carl Klingemann: "me gustaría mucho escribir un concierto para mí mismo, para tocar en Inglaterra [...] Quisiera saber por qué me es tan difícil"<sup>4</sup>.
- El 15 de mayo de ese mismo año, desde Frankfurt le escribió a su madre: "¡Oh Señor, qué debería hacer para componer un concierto para piano!"<sup>5</sup>.
- A fin de junio confió a su hermana Fanny: "Este concierto está demostrando ser una verdadera tortura para mí. El Andante y el tercer movimiento están casi terminados pero el primer movimiento me atormenta, porque debe ser muy brillante y tú sabes!"<sup>6</sup>. Todavía el 10 de julio reporta: "Solamente terminé dos movimientos del concierto. Dios o quizás incluso el diablo, saben qué pasará con el primero"<sup>7</sup>.
- La primera versión terminada lleva la fecha 26 de julio de 1837<sup>8</sup>.

---

<sup>3</sup> Elvers, R. (1984). *Felix Mendelssohn Bartholdy Briefe*. pp. 173-175.

<sup>4</sup> Elvers, R. (1984). *Felix Mendelssohn...* p. 214.

<sup>5</sup> Elvers, R. (1984). *Felix Mendelssohn...* p. 216.

<sup>6</sup> Elvers, R. (1984). *Felix Mendelssohn...* p. 228.

<sup>7</sup> Elvers, R. (1984). *Felix Mendelssohn...* p. 242.

<sup>8</sup> Helmundt, Ch. (2003). Prefacio al volumen 2, Tomo 3 de la *Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy*, p. XXVI.

- El 29 de julio su esposa escribió en el “Diario del Viaje de Bodas”: “Felix se bañó en el Nahe y después volvió a trabajar en su concierto”<sup>9</sup>.
- La fecha de culminación de la segunda versión es dada por Mendelssohn en una carta a los editores Breitkopf & Härtel como 10 de agosto de 1837<sup>10</sup>, y es confirmada por una anotación en el citado diario, diciendo: “Felix estuvo muy industrioso los últimos días y terminó completamente su concierto de piano”<sup>11</sup>.
- La última mención a correcciones sobre la obra aparece en el mismo diario, el 4 de septiembre, cuando ya se encontraba en Londres preparando el estreno: “Estoy re- trabajando la parte de piano de mi concierto”<sup>12</sup>.
- Cabe consignar que Christoph Helmundt brinda un detallado panorama de las correcciones de las pruebas de galera de las ediciones francesa, inglesa y alemana de la partitura (véase punto 2.2) que se prolongan hasta fines de 1837.

#### 4.2. Descripción:

El estudio se centrará en la interpretación de las diferencias y similitudes existentes entre las versiones de la fuente B (Primera versión de la parte de piano del primer movimiento, 13 de julio de 1837, Biblioteca del Estado de Berlín. Mendelssohn Archiv Preussischer Kulturbesitz. Manuscrito musical autógrafo de Felix Mendelssohn Bartholdy 3) y la versión L (Primera edición alemana. Breitkopf & Härtel, Leipzig, 24 de julio de 1838).

##### 4.2.1. Diferencias y similitudes:

A continuación se presenta una síntesis de los principales parámetros señalando las diferencias o coincidencias existentes entre las dos versiones.

Parámetros comparativos	Fuente B	Fuente L
Título	Concerto	Concerto
Citas	H.D.M. (Hilf du mir)	-----
Número de Opus	-----	40
Indicación de tempo	Allegro vivace	Allegro appassionato
Indicación de compás	4/4	4/4
Indicación de tonalidad	Re menor	Re menor
Cantidad de compases	396	361

<sup>9</sup> Ward Jones, P. (1997). *The Mendelssohn's Honeymoon*, p. 71.

<sup>10</sup> Elvers, R. (1984). *Felix Mendelssohn...* p. 72.

<sup>11</sup> Ward Jones, P. (1997) *The Mendelssohn's...* p. 76.

<sup>12</sup> Ward Jones, P. (1997) *The Mendelssohn's...* p. 93.

De esta comparación podemos deducir algunos detalles inherentes a la personalidad del compositor y su época.

Por ejemplo, el título “Concerto”, vocablo italiano presente en la fuente B y L, revela la formación académica de Mendelssohn como compositor, ya que este idioma universalizaba tradicionalmente todas las indicaciones musicales.

La cita “H.D.M.” es la abreviatura de la oración personal de Mendelssohn dirigida a Dios al comenzar cada composición: “ayúdame”, en alemán. Es una de las firmas presente en todas las versiones autógrafas del compositor, por supuesto, eliminadas por él en las ediciones publicadas, ya que se trataba de una invocación personal de su fuero íntimo.

Por último, la reducción en cantidad de compases y el cambio de indicación del tempo y por ende el carácter de la obra, serán explicados en el punto 4.

#### 4.2.2.- Diseño general del movimiento:

Según lo habitual en la época, todo concierto solístico presentaba un primer movimiento en la forma sonata bitemática. La misma contempla la exposición del material temático, su desarrollo y reexposición.

Un elemento característico desde Mozart en adelante, era la aparición de la doble exposición, la primera, a cargo de la orquesta y la segunda a cargo del solista, compartiendo con la orquesta los temas, y la presencia de una *cadenza* de improvisación en el momento previo al final del primer movimiento. Mendelssohn, a partir del Concierto para piano Nº 1, había inaugurado una novedosa adaptación de esta estructura, eliminando la doble exposición y la *cadenza* resultando una forma sonata bitemática, compartida entre el solista y la orquesta con elementos cadenciales no improvisados, sino escritos a manera de nexo entre los movimientos o entre secciones.

Al respecto, cabe citar nuevamente a Piero Rattalino:

[...] Mendelssohn elimina la introducción orquestal, las pomposas redundancias de la estructura, corta antiguos sectores de unión tratando la forma de una manera fluida, novedosa con una ligereza discursiva y una elegancia que no se veía desde tiempos de Mozart. Las relaciones entre las tonalidades aparecen renovadas, la escritura del piano es brillantísima pero no es autosuficiente: se integra a la orquesta. [...] El concierto para piano reconquista razones de su existencia aún si el piano debe renunciar de algún modo a su omnipotencia<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Rattalino, P. (1990). *Historia del piano...* pp. 54-55.



En este sentido, este segundo concierto sigue los lineamientos del primer concierto ya desde su primera versión.

En el orden tonal, la estructura en ambas versiones sigue el mismo patrón:

EXPOSICIÓN	Primer tema: Re menor Puente: centrado entre Mi mayor y La menor Segundo tema: Do mayor – Fa mayor
DESARROLLO	Centrado entre Do menor y Sol menor
REEXPOSICIÓN	Primer tema: Re menor Segundo tema: Re menor – Re mayor – Re menor

Aunque el esquema general no cambia, la sección de exposición y reexposición están notablemente abreviadas en la versión final, no así el desarrollo, que permanece idéntico.

#### 4.2.3.- Material temático:

Las ideas musicales, tanto de íncipit, segundo tema y episodios de enlace permanecen inalteradas en ambas versiones. Esto reviste gran importancia ya que demuestra que el material temático y topográfico de la obra surgieron con aparente facilidad.

Las diferencias presentes más importantes las encontraremos en la plasmación de la escritura, y por ende de la sonoridad, del primer tema, una serie de variaciones al segundo tema (eliminadas en la versión final) y la decisión del compositor de unir este movimiento sin solución de continuidad al segundo movimiento de la obra.

El material temático inicial del concierto, se compone de dos elementos principales: el primero, una melodía descendente sobre el acorde perfecto menor en redondas y blancas, y el segundo, una idea de ritmo dactílico que será la encargada de dar la característica motora a este *allegro*.

En la primera versión, la lenta melodía descendente de los instrumentos de viento sobre el acorde menor, aparece contrapunteada por una figura rítmica de carácter marcial que presenta el ritmo de corchea con puntillo y semicorchea de la siguiente manera:

### Ejemplo Nº 1

**Allegro vivace**  
Tutti



En la versión definitiva la puntuación marcial desaparece, dejando solamente el descenso melódico orquestado en los instrumentos de viento y timbal.

### Ejemplo Nº 2

**Allegro appassionato**  
Tutti



La entrada del solista en las dos versiones ocurre a manera de *cadenza*, unos compases después del *incipit*. En la primera versión, la entrada irrumpe dramáticamente con los ritmos marciales emparentados al contrapunto original a la melodía descendente, luego de lo cual el piano se desgrana en una figura descendente de gran velocidad y virtuosismo:

### Ejemplo N° 3

Musical score for Example 3, labeled "Solo". It features a piano solo with a forte dynamic (*f*). The score is in G major and 2/4 time. The right hand has a complex melodic line with many sixteenth notes, while the left hand has a simpler accompaniment. The piece ends with a cadenza-like flourish.

Esta entrada, que como toda *cadenza* simula un gesto improvisatorio, presente una analogía con la obra anterior del compositor, el Capricho en La menor Op. 33, N° 1 (1834) y al cual podemos tomar como fuente secundaria por este motivo.

### Ejemplo N° 4 (Capricho Op. 33 N° 1)

(Presto agitato)

Musical score for Example 4, labeled "Capricho Op. 33 N° 1". It is marked "(Presto agitato)" and "ff". The score is in G major and 2/4 time. The right hand has a rhythmic pattern of eighth notes with triplets, while the left hand has a simple accompaniment. The piece ends with a cadenza-like flourish.

En la versión definitiva la *cadenza* de entrada presenta un discurso contrario, dirigiéndose desde un inicio tranquilo "a la manera de una realización de órgano"<sup>14</sup> y evitando la rítmica de corcheas con puntillo:

### Ejemplo N° 5

quasi ad libitum

Musical score for Example 5, labeled "Solo" and "quasi ad libitum". It features a piano solo with a piano dynamic (*p*). The score is in G major and 2/4 time. The right hand has a complex melodic line with many sixteenth notes, while the left hand has a simple accompaniment. The piece ends with a cadenza-like flourish. There are markings for "Ped." and asterisks in the score.

El segundo elemento del material temático en la versión final presenta claramente el énfasis en el ritmo dactílico de la siguiente manera. Esta idea es la principal fuente temática de los *tutti* orquestales y está emparentada también con otro motivo del Capricho en La menor Op. 33, N° 1:

<sup>14</sup> Rattalino, P. (1988). *Historia del piano...* p. 97.

#### Ejemplo Nº 6 (Op. 40)



#### Ejemplo Nº 7 (Capricho Op- 33 Nº 1)



En la primera versión, dicha idea estaba presente pero introducida por el ritmo marcial de corchea con puntillo –semicorchea, que también Mendelssohn eliminó como en los ejemplos anteriores:

#### Ejemplo Nº 8



#### 4.2.4.- Episodios de articulación formal:

Es aquí donde se presentan las mayores diferencias entre ambas fuentes. El compositor parece haber trabajado concienzudamente, una serie de eventos musicales que establecen nexos entre los materiales temáticos descritos y donde se presentan diferencias determinantes que cambian por completo el carácter o “tono de la obra”.

Sin intentar describir todos los fragmentos corregidos, añadidos o eliminados por el compositor, llamaremos la atención sobre algunos de los más determinantes.

#### 4.2.4.1.- Sector de enlace del primer tema

Una vez planteado el *incipit* de la obra, que en términos musicales traducimos como primer grupo temático, el mismo se expande en una serie de frases relacionadas a él llevadas adelante por la orquesta, previas al sector de puente hacia el segundo grupo temático tradicional de la forma de sonata. Esta expansión se presenta tanto en la fuente B como en la definitiva; aún así, la primera versión expone una derivación del material surgida del ejemplo 6, llevada adelante sobre un bajo cromático descendente de la siguiente manera:



En la versión definitiva, este segmento desaparece completamente, constituyendo un cambio importante tanto desde el punto de vista expresivo como estructural.

El fragmento definitivo reduce la cantidad de compases de este episodio y destaca un bajo de direccionalidad ascendente contraria al modelo original.

#### 4.2.4.2.- Segundo tema

El segundo tema, en todas las fuentes aparece con idéntica construcción melódica y tonal. El mismo se presenta como una melodía lírica de largo aliento llevada adelante por segmentos simétricos de frases breves. También el orden tonal es similar: partiendo desde la tríada de Mi mayor como final del puente modulante, se expone esta melodía en la lejana tonalidad de Do mayor, y se vuelve a exponer en Fa mayor como tonalidad definitiva de la segunda parte de la exposición, que es el centro tonal tradicionalmente aplicado a toda obra en forma de sonata planteada desde Re menor. El orden tonal descrito, inalterado en todas las versiones, muestra la intención del compositor de difuminar los contornos tonales de articulación formal clásica.

No obstante, en la primera versión esta melodía se presenta en la textura de canto acompañado derivada de las “Romanzas sin palabras” del compositor:



Esta escritura se mantiene también en la versión final definitiva. Es interesante constatar que Mendelssohn trabajó como elemento virtuosístico para esta idea lírica una serie de variaciones que intensifican la sonoridad y el ámbito tímbrico y que, según Todd, derivan de la técnica thalberguiana<sup>15</sup> de tres manos. En la primera versión, Mendelssohn elaboró este recurso con una rítmica de tresillos de la siguiente forma:

#### Ejemplo Nº 11



También en la misma versión, el tema es replicado por última vez utilizando el mismo recurso pero con figuraciones de semicorcheas:

#### Ejemplo Nº 12



De estas dos propuestas sólo la segunda permanece en la versión final, y que es la que constituye la base de toda la sección de cierre de la exposición. Pero este recorte textural no es estructural: el lugar de la variante de tresillos es ocupado por la versión del segundo tema nuevamente en el estilo de “Romanzas sin palabras” con algunos diálogos con las maderas.

#### 4.2.4.3.- Cierre del primer movimiento

El final del movimiento es llevado a cabo por la orquesta en la primera versión, con un final cerrado que, a partir del primer material temático, culmina el movimiento:

---

<sup>15</sup> Proveniente de Sigismund Thalberg, pianista virtuoso y compositor (Ginebra, Suiza, 1812 - Nápoles, Italia, 1871).

### Ejemplo N° 13

The musical score for Ejemplo N° 13 consists of two systems. The first system begins with a piano (p) dynamic and a fortissimo (ff) dynamic. The second system is marked with "(compases tachados)" and ends with an "attacca subito" instruction. The notation includes treble and bass staves with various chords and melodic lines.

En la versión definitiva este sector es mucho más extenso y el final queda abierto en un lento descenso de la intensidad y una cierta inestabilidad tonal que el piano retoma para iniciar una cadencia que conduce sin solución de continuidad al segundo movimiento (*adagio*).

### Ejemplo N° 14

The musical score for Ejemplo N° 14 consists of four systems. The first system is marked "(Tutti)" and "ff". The second system features dynamics "sf", "p", and "f". The third system is marked "Solo" and "sf", with a "Ped." marking at the end. The fourth system includes "p", "tranquilo", and "Ped." markings, along with triplet figures and a fermata. The notation includes treble and bass staves with various chords and melodic lines.

## 5. Análisis del significado

La primera versión del primer movimiento del concierto presenta, en líneas generales, una estructura similar a la de la versión final.

Además de las diferencias que hemos destacado en el apartado precedente, referentes al material temático y a los materiales conectivos o de escritura, las versiones manifiestan diferencias importantes en la duración y manejo del discurso y en la manipulación retórica de estos elementos.

La versión inicial presenta, como hemos indicado, el mismo íncipit mantenido con la variante referida en la versión publicada pero a partir de ello se produce una expansión de este material temático de siete compases antes de la entrada del piano, que luego son omitidos en la versión final. Lo mismo ocurre con la segunda entrada orquestal de cinco compases previos a otra entrada cadencial del piano.

Luego de esta última cadencia la orquesta presenta un *tutti* en matiz fortísimo prácticamente idéntico al que se mantendrá en la versión definitiva, exceptuando la segunda frase de cuatro compases de este *tutti* (compases 42 a 45 de la fuente B luego omitidos) que están basados en el ejemplo N° 9. Esta omisión en la versión final evidencia el interés del compositor de dar coherencia a la composición no utilizando los materiales del Ejemplo N° 9, también omitido. El bajo cromático descendente, topografía característica de lamento, no tendrá lugar en toda la composición.

Siguiendo con la versión primera, encontramos a la escritura pianística del sector de puente llevando en sí misma a partir del compás 88 una figura virtuosística en la mano izquierda y el material temático en la derecha; esto es repartido en un diálogo entre orquesta y piano en la versión definitiva del segmento (compás 75 en adelante de la fuente L) donde el piano llevará adelante las figuras en semicorcheas virtuosísticas mientras que la orquesta se encargará de sobreponer el material temático. Mendelssohn quiere recuperar con esta decisión lo que Rattalino describe como “una composición verdaderamente sinfónica” donde el solista no pierda su rol protagónico pero que aún así la orquesta no sea simplemente un elemento decorativo dentro del discurso sino fundamental e ineludible.

La aparición del segundo tema se presenta idéntica en ambas fuentes como hemos consignado en el sector anterior y presenta no solamente la diferencia de escritura que hemos hecho notar (la omisión de la figura de tresillos) sino que está notablemente acertada en cuanto a discurso y línea melódica.

La elección de Mendelssohn de continuar con más tiempo con la escritura de “Romanzas sin palabras” durante el segundo tema denota el deseo de otorgar



un carácter íntimo a toda la extensión de este segundo tema en diálogo con los instrumentos de la orquesta a la manera de una obra de cámara. Esta tendencia denota la característica de resaltar un aspecto radical de la estética romántica en las artes como lo es la mezcla de géneros. El concierto no era el marco adecuado para la expresión íntima dentro de la tradición clásica del género: se imponían en él la majestad y el virtuosismo, particularmente en el primer movimiento. Da la impresión de que Mendelssohn en la primera versión seguía esta tendencia con la inclusión inmediata de los tresillos “de bravura” sobre la idea melódica (Ejemplo N° 11) y en una reflexión posterior opera en forma contraria. La solución fue incluir una figura marcial en los metales relacionada al primer tema (compás 130 y 133 de la fuente L) para luego encaminarse al sector de cierre que consignamos en el Ejemplo N° 12. Éste llega así más bruscamente y provee un efecto de virtuosismo espectacular sorpresivo, lo cual es una característica también de la estética romántica del discurso.

Este sector de cierre se presenta en ambas versiones (Fuente B compases 157-209; fuente L compases 138-186). Más allá del acortamiento de la segunda versión, llama la atención la presencia, en la primera fuente, de ideas derivadas del bajo cromático consignado en el ejemplo N° 11 y que se presentan, por ejemplo, en los compases 187-188 en la mano izquierda en figuras de negras o en la mano derecha de los compases 190 y 191 en semicorcheas. Mendelssohn omite este segmento musical nuevamente buscando la coherencia deseada y el acotamiento del material temático hacia una topografía más única en toda la obra.

El sector de desarrollo en ambas fuentes se presenta idéntico: un sector muy emparentado al clima del primer tema, con los vigorosos ritmos dactílicos indicados, extremadamente dramático y modulante y la subsecuente aparición de un *fugato* por parte del piano punteado por las maderas. Este *fugato* desemboca por intensificación sonora en la reexposición, donde se plantea el *incipit* enunciado por las trompetas que se superponen a este *fugato*, confiriendo al recomenzar del discurso un carácter grandioso.

Resulta revelador el hecho de que este sector permanezca inalterado en la versión inicial y en la realización final de la obra y nos aventuramos a interpretar que la reelaboración de todo el sector de *incipit* y *éxipit* del movimiento está relacionada con la decisión de Mendelssohn de mantener este sector sin ningún cambio en la obra.

El *fugato* resultaba para los románticos la evocación directa de las técnicas compositivas del Barroco, en especial de Bach. Así mismo, la puntuación a la que aludimos por parte de las maderas y la grandiosa entrada de trompeta en valores largos dan la sensación topográfica de coral de órgano técnica de la misma procedencia.

No es extraño consignar que la entrada del concierto haya eliminado el elemento marcial (Ejemplo Nº 1) y la cadencia brillante cercana al virtuosismo de la época (Ejemplo Nº 3) por lo que Rattalino llama “momento de gran sugestión como el comienzo de fantasía en que reaparece la forma lejana y anhelada del Bach de las *toccatas*”<sup>16</sup>, (Ejemplos Nos. 2 y 4) y consigna Larry Todd:

Las entradas sucesivas alternando el descenso triádico en los vientos y timbal y las cadencias del piano recuerdan la idea de coral y fantasía barroca de una manera plenamente romántica proyectando estructuras de *incipit* en el concierto para piano y orquesta posterior como el Concierto Nº 1 de Liszt (1849) aún con un carácter completamente diferente<sup>17</sup>.

(compases 1 a 33 de fuente L)

De la misma forma, la *cadenza* que constituye la salida del movimiento sin solución de continuidad hacia el *adagio* se basa en el mismo material (Ejemplo Nº 2) discurriendo esta vez hacia un estilo ensoñado con lentos arpeggios que unen con el tónico expresivo del movimiento siguiente.

Finalmente la eliminación de los isótopos musicales consignados, en particular la figura de corcheas con puntillo (ejemplo 1 – ej 3 ) llevan a Mendelssohn a definir el “tono” expresivo del movimiento de diversa forma. De allí la modificación de la indicación *vivace* (vivaz) a *Appassionato* (apasionado) como la expresión dominante en el estilo general de la versión final del *Allegro*.

## 6. CONCLUSIONES:

A través del seguimiento de las huellas tanto en las fuentes consultadas como en el material de diarios y cartas que acompañaron el proceso creativo de este movimiento, este pequeño acercamiento a la genética del proceso compositivo de Mendelssohn refuerza las palabras expresadas por Dahlhaus:

[...] 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<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> Rattalino, P. (1988). *Historia del piano...* p. 97.

<sup>17</sup> Todd, L. (2003). *Mendelssohn: a life in music.* p. 259.

<sup>18</sup> Dahlhaus, C. (1989). *La música dell’Ottocento.* pp. 157-158.

Este autor se refiere a que las características musicales surgidas de la filosofía romántica impulsaban al músico a plantear sus ideas en una forma espontánea y exaltar el sentimiento. Como resultado estos parámetros se plasmaron a la perfección en la pieza corta reflectante del fragmento y de la estética de la ruina tan ponderada por la intelectualidad romántica.

[...] En música se tendió a mantener atmósferas sonoras de manera continua que lograban expresar el hallazgo de la expresión pura de un solo estado anímico: la rítmica obsesiva, la cantabilidad derivada de la canción popular o el aria de ópera, el pensamiento epigramático y el énfasis en las relaciones entre los acordes, que Schlegel llamó “la nueva expresión de lo infinito”<sup>19</sup>.

Por otro lado, la imperiosa ansiedad que los artistas tenían de unirse con la historia los hacía deseosos de continuar la senda abierta por los grandes maestros del pasado y las formas tradicionales constituían el legado máspreciado por la época clásica (Haydn, Mozart y Beethoven) a la posteridad.

En este sentido, la forma llamada de sonata bitemática, de carácter expansivo y dramático, era la que se aplicaba para todos estos géneros, como en este caso sucede con el concierto para solista y orquesta y teniendo en cuenta las características mencionadas en lo musical es un hecho que éstas atentaban contra la propia vitalidad de la forma surgida como un proceso de topografías totalmente distintas, cuando el músico romántico buscaba sostener el momento del hallazgo del sentimiento puro, anhelo netamente estático en cuento a la topografía musical.

En este concierto, la reconstrucción que hemos hecho de la escena de escritura y el acopiamiento de fuentes no hace más que de forzar la premisa marcada anteriormente por Dahlhaus pero también podemos agregar que la inspiración espontánea del compositor fue acotada en la versión final a una menor cantidad de elementos topográfico-musicales probablemente para dar una mayor sensación de espontaneidad al discurso final. Mendelssohn quitó los elementos demasiado diferentes al sector nuclear de la obra – a nuestro criterio el sector de desarrollo – dando una sensación de mayor uniformidad en el discurso e incluso llevándolo hacia un final abierto hacia el segundo movimiento, y por ende transformando la obra en “romántica”.

El conocimiento de la génesis de este movimiento permite constatar como la idea de Wagner al comparar a Mendelssohn con Beethoven adquiere hoy una dimensión sorprendentemente válida y positiva: “Mendelssohn, al contrario de Beethoven transformó imágenes de contornos bien definidos en algo vago, fantástico, lleno de penumbras”<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Di Benedetto, R. (1982) *Romanticismo...* p. 67.

<sup>20</sup> Subirá, J. (1925). *Músicos Románticos*. p. 212.

## 7. BIBLIOGRAFÍA

- Dahlhaus, Carl (1990). **La musica dell'Ottocento**, Firenze: La Nuova Italia.
- Di Benedetto, Renato (1982). **Romanticismo e scuole nazionali nell'ottocento**, Torino: Edizione di Torino.
- Elvers, Rudolf (ed.) (1984). **Felix Mendelssohn Bartholdy Briefe**, Frankfurt, Carus Verlag.
- Formaro, Antonio (2009). "Mendelssohn y la recapitulación", en *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*. Año 23, Nº 23, pp. 255-274, Buenos Aires.
- Garrat, James (1999). "Mendelssohn's Babel: romanticism and the poetics of translation", en *Music and Letters*. V. 80 Nº. 1. p. 23-49, London.
- Helmundt, Christoph (2003). Prefacio al volumen 2, Tomo 3 de la *Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy*, Academia Sajona de Artes y Ciencias, Leipzig.
- Kohler, Karl-Heinz (1985). "Mendelssohn", en *The New Grove Early Romantic Masters 2*, G.B., Norton.
- Marek, George (1986). **Schubert**, Barcelona, Vergara.
- Rattalino, Piero (1988). **Historia del piano: el instrumento, la música y los intérpretes**, Barcelona, Labor.
- (1990). **Il concertó per pianoforte e orchestra**, Milano, Ricordi.
- Rosen, Charles (1997). **La generazione romantica**, Milano, Adelphi Edizioni.
- Schumann, Robert (1991). **Gli scripti critici**, Prefazione de Piero Rattalino. Milano, Ricordi.
- Subirá, José (1925). **Músicos Románticos**, Madrid, Hernando.
- Todd, R. Larry (2004). **Nineteenth-century piano music**, New York, Routledge.
- \_\_\_\_\_. (2003). **Mendelssohn: a life in music**, Oxford, Oxford University Press.
- \_\_\_\_\_. 1992). **Mendelssohn Studies**, Cambridge, Cambridge University Press.
- \_\_\_\_\_. (1991). **Mendelssohn and his world**, Princeton, Princeton University.
- Ward Jones, Peter (ed.) (1997). **The Mendelssonhn's Honeymoon**, Oxford, Oxford University Press.