

LA SINFONÍA “ESCOCESA” DE MENDELSSOHN Y LA MÚSICA DE LA MEMORIA ALEMANA *

Peter Mercer-Taylor

Es fácil que los oyentes de hoy en día pasen por alto la importancia que la Sinfonía “Escocesa” tuvo en su estreno para el público de Leipzig. Las anteriores sinfonías de Mendelssohn, la “Italiana” y la “Reforma” quedaron sin publicar –por no hablar de las doce sinfonías para cuerda de su juventud– y ninguna de estas obras llegó a ser muy conocida en Alemania antes de la muerte del compositor. Para cuando se estrenó la Sinfonía “Escocesa” en 1842, la única pieza instrumental publicada de Mendelssohn a la que se podía dar el nombre de sinfonía era la temprana Primera Sinfonía en do menor, compuesta en 1824. A la luz del éxito póstumo del que gozaron un considerable número de obras suyas, las frases con que se abre la crítica que hizo Robert Schumann a la Sinfonía en la menor pueden producir cierta extrañeza:

Sin duda, la nueva sinfonía de F. Mendelssohn-Bartholdy es algo que tenía sumamente intrigados a cuantos hemos seguido con entusiasmo su brillante trayectoria. Prácticamente se ha considerado su primera obra en el terreno sinfónico. [...] Pues en el rico acervo de sus composiciones, exceptuando la ópera, sólo faltaba la sinfonía.¹

No obstante, dentro en el marco general de la historia de la composición sinfónica, no es una obra que se tenga por especialmente importante. Las dificultades con el género del propio compositor, muy estrechamente ligadas al peso de la herencia de Beethoven, reflejan la situación típica del segundo tercio del siglo XIX, un periodo que no produjo más que un puñado de sinfonías de esas dimensiones.²

* “Mendelssohn’s ‘Scottish’ Symphony and the Music of German Memory”. *19th-Century Music* XIX/1 (verano de 1995). University of California Press.

¹ Robert Schumann, “Symphonieen für Orchester”, *Neue Zeitschrift für Musik*, 15 de mayo de 1843; pág. 155.

² Carl Dahlhaus –en un capítulo expresamente titulado “The Symphony after Beethoven”– nos ofrece una visión muy convincente de la sinfonía desde este punto de vista en *Nineteenth-Century Music*, traducido al inglés por J. Bradford Robinson; Berkeley/Los Angeles, 1989, págs. 152-159. Véase también la provocativa respuesta a esta obra de Sanna Pederson: “On the Task of the Music Historian: The Myth of the Symphony after Beethoven”, en *Repercussions* 2 (1993); págs. 5-30.

La Sinfonía “Escocesa”, por otra parte, también es célebre por otra característica menos halagüeña: dentro de las obras instrumentales de gran extensión del Mendelssohn maduro, viene a ser la única en la que los analistas –sobre todo los del siglo XX– sistemáticamente detectan un fallo importante. El problema se encuentra en el *Finale maestoso*, de casi tres minutos de duración que cierra el último movimiento. El *finale* principal, que lleva la indicación de “Allegro guerriero”, termina con una extensa coda, compuesta sobre el material del propio movimiento,³ a la que se añade el *maestoso* como una especie de segunda coda, apén-dice que ha llamado la atención de muchos oyentes tanto por su carácter aparentemente prescindible como por su dudoso gusto.

Los recientes comentarios a esta coda de Greg Vitercik nos ilustran estas críticas. Si bien no aportan nada nuevo en cuanto a sus observaciones, Vitercik les concede un énfasis especial al cerrar con ellas su libro *Early Works of Felix Mendelssohn*, donde desarrolla en detalle el tema de los *finales* de las obras instrumentales de Mendelssohn. Las afirmaciones que siguen pueden considerarse representativas de docenas de posturas similares:

De hecho, si la música simplemente se evaporase hasta convertirse en silencio –como parece que va a suceder [en los últimos compases del Allegro guerriero]– la extraordinaria poesía y la lógica estructural de esta pieza la colocarían entre las más logradas de Mendelssohn.

Por desgracia, la sinfonía no se disuelve entre la bruma. A cambio, enlaza con una creciente ola de solemnidad de la mayor que suena a ese fatal toque de profundidad victoriana que con tanta frecuencia encontramos en las obras tardías de Mendelssohn. [...]

Mendelssohn, casi siempre tan reticente, sencillamente no sabía dónde parar y acabó sepultando uno de sus diseños cíclicos románticos más dignos de admiración bajo una masa de ramos de flores victorianos.⁴

³ Aquí me refiero a los nombres con los que Mendelssohn quería que se identificasen los respectivos movimientos en los programas de concierto. Los títulos de “Allegro guerriero” y “Finale maestoso” no coinciden exactamente con las indicaciones de *tempo* que aparecen en la partitura: *Allegro vivacissimo* y *Allegro maestoso assai*.

⁴ Greg Vitercik, *The Early Works of Felix Mendelssohn: A Study in the Romantic Sonata Style*; Filadelfia, 1992; págs. 302, 306. En términos muy similares expresa los mismos sentimientos Philip Radcliffe cuando dice: “Hay que admitir que la coda triunfal es una desilusión. La densa textura orquestal que tan adecuada resultaba en el primer movimiento al color predominantemente gris de la música aquí parece estridente; la melodía es más bien común, lo cual se ve enfatizado por la indicación de “maestoso”, y a uno casi desea que en lugar de ese final tan poco convincente hubiera cerrado la pieza con un carácter tranquilo, a la manera de la Sonata para piano en mi mayor o el Cuarteto en mi bemol op. 12, con una reminiscencia del primer tiempo. De este modo, en cambio, nos deja con la sensación de que está intentando expresar una especie de exaltación que no acaba de estar a su alcance” (*Mendelssohn*; 3ª ed. Londres, 1990; págs. 97-98). También Eric Werner observa que “este movimiento tan espléndidamente construido adolece de un final un tanto decepcionante que suena bastante pomposo, pero cuya sustancia suena poco convincente” (*Mendelssohn: A New Image of the Composer and His Age*, traducido por Dika Newlin; Londres, 1963; pág. 420). Al mismo tiempo que el propio Mendelssohn reconocía que el final de la sinfonía despertaría cierta controversia, lo encontraba “poético, un atardecer adecuado a una espléndida mañana”. Encontramos una revisión a fondo de la recepción temprana de esta obra (generalmente positiva) en Wulf Konold, *Die Symphonien Mendelssohn Bartoldys: Untersuchungen zur Werkgestalt und Formstruktur*; Laaber, 1992; págs. 229-235.

En las páginas siguientes trataré de demostrar que analizar el *topos* en que está inspirada esta coda puede constituir un primer paso para entenderla más claramente. Una interpretación más sutil de dicho *topos* junto con una mejor comprensión de sus funciones asociativas sugiere un nuevo enfoque de la concepción formal a gran escala de la sinfonía entera. Al mismo tiempo, esta perspectiva parece revelarnos que la sinfonía es una declaración de principios personal respecto a la función del género sinfónico para toda la generación de Mendelssohn. En mi opinión, esta coda podría entenderse como una reflexión acerca del problemática condición de la composición sinfónica en general.

I

En un artículo clave en *Das Problem Mendelssohn*, Martin Witte ofrecía una chispa de esperanza a nuestra búsqueda de un nuevo enfoque de esta obra. Según Witte, el *finale* debe entenderse como “una escena histórica en dos partes, de las cuales la primera tiene como tema el “combate de tipo bélico”, mientras que la segunda debe interpretarse como una especie de “canto de agradecimiento tras el éxito en la batalla”.⁵ El familiar marco histórico dentro del cual Witte pretende construir este programa sinfónico se basa fundamental y muy sensatamente en la bien conocida carta del 30 de julio de 1829, en la que Mendelssohn menciona por primera vez la idea de componer una sinfonía “Escocesa”. Tras una visita al castillo “en el que vivió y amó la reina María” a la hora del crepúsculo, Mendelssohn rememora haber sentido la presencia palpable de la historia en el vetusto edificio. “Creo –concluye– que he encontrado el comienzo de mi Sinfonía “Escocesa” hoy, aquí.”⁶ Si bien el compositor no identificó la sinfonía una vez terminada –trece años más tarde– con el epíteto de “escocesa” –es decir, nunca le dio ese título específico públicamente–⁷ el título de “Allegro guerriero” sí que puede sugerir que está relatando grandes momentos históricos.

La segunda parte según la hipótesis de Witte –el canto de agradecimiento– también parece razonable. No hace falta una gran imaginación para oír un coro masculino en la primera estrofa de ese maestoso. Y tampoco cuesta demasiado creer que pueda tratarse de un canto de agradecimiento entonado por el bando de los vencedores. Como, con gran acierto, subra-

⁵ Martin Witte, “Zur Programmgebundenheit der Sinfonien Mendelssohns”, en: *Das Problem Mendelssohn*, editado por Carl Dahlhaus; Regensburg, 1974; pág. 125.

⁶ Véase, de Sebastian Hensel, *Die Familie Mendelssohn 1729-1847*, editado por F. Brandes, vol. I; Leipzig, 1929; pág. 225.

⁷ Es posible que en los comentarios citados anteriormente (nt. 1) ciertas informaciones erróneas por parte de terceras personas hicieran que Schumann confundiese esta pieza con la sinfonía comenzada e inspirada en Italia. Bastante desafortunadamente, el compositor pasa a desarrollar las evidentes huellas de este origen en el producto final.

ya Witte, el propio Mendelssohn nos da pie, en parte, a realizar esta lectura. En una conocida carta a Ferdinand David (que estaba dirigiendo los ensayos de una segunda ejecución de la sinfonía después del estreno), el compositor sugiere ciertas revisiones en la orquestación que esperaba permitiesen que el *Finale maestoso* sonara “con la debida claridad y fuerza de un coro masculino”.⁸

Con todo, difícilmente podría decirse de Mendelssohn que sea un compositor que precise de lecturas programáticas a la hora de cimentar una obra incapaz de convencer en términos puramente musicales. Es raro que tuviera como objetivo la descripción musical, ni siquiera de las más simples sucesiones de efectos con una relación de causa, y ni siquiera en su fase de mayor interés por la música programática (interés que, además, ya había desaparecido sin dejar apenas rastro unos ocho años antes de emprender el grueso del trabajo de esta sinfonía).⁹ En general, Mendelssohn sólo daba cabida a una sucesión de acontecimientos o estados extra-musicales propiamente dicha cuando la transición o la transformación constituían un aspecto integral del planteamiento programático de una obra, como es el caso de la Sinfonía “*Reforma*” o de *Mar en calma, viaje feliz*. Está mucho menos claro, por otra parte, qué influencia tuvieron realmente los argumentos de *El sueño de una noche de verano* o de *Melusine* en las composiciones que inspiraron. No obstante, por distinto que sea el carácter de la sinfonía en la menor de la narración épica (fuera de un tema escocés per se o –lo que parece más factible– inspirado en la lírica de Ossian),¹⁰ y nos dejemos llevar o no por las imágenes evocadas por el título de “guerrero”, Mendelssohn debía de tener alguna razón particular para querer que imaginásemos un ejército; y, además, un ejército que prorrumpiera en un canto de agradecimiento tras ganar la batalla. Así pues, aunque, sin duda, no se pueda descartar esta lectura –como, por supuesto, tampoco hay por qué sostener que sólo existe una única lectura correcta– deberíamos estar abiertos a otras posibles explicaciones si se presentan.

En efecto, sólo con darle una vuelta de tuerca más al *topos* particular del que hemos hablado se plantea una curiosa posibilidad que hasta ahora no se ha identificado con suficiente claridad. Como muestra el ejemplo 1, los clarinetes, fagotes, trompas en re, violas y bajos

⁸ Carta del 12 de marzo de 1842, recogida en Witte; *op. cit.*, pág. 123.

⁹ Konold, por ejemplo, aísla una fase determinada en el desarrollo del compositor –la de la “búsqueda de la individualidad”–, a la que pertenecerían las obras programáticas de Mendelssohn; “un periodo ligado a la juvenil brillantez del compositor de diecisiete años y a la plena madurez del maestro de capilla del Gewandhaus” (*Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Zeit*; Laaber, 1984, pág. 165). Véase también el estudio que hace Judith Silber Ballan sobre la posible influencia de Adolf Bernhard Marx en esta faceta en “*Marxian Programmatic Music: A Stage in Mendelssohn's Musical Development*”, perteneciente a *Mendelssohn Studies*, editado por R. Larry Todd; Cambridge, 1992; págs. 149-61.

¹⁰ La investigación más importante de este aspecto es “*Mendelssohn's Ossianic Manner, with a New Source. On Lena's Gloomy Heath*”, de R. Larry Todd, publicado en *Mendelssohn and Schumann: Essays on Their Music and Its Context*; editado por Jon W. Finson y R. Larry Todd. Durham, N. C., 1984; págs. 137-160.

constituyen lo que Witte -y el propio Mendelssohn en la carta citada- identificaban con el coro masculino. La armonía a cuatro voces y la cuasi-homorritmia de las voces, junto con la limitación bastante estricta al registro superior, hacen de ésta una asociación perfectamente plausible. Al mismo tiempo, las trompas en la, los timbales y los violonchelos presentan un material rítmico no relacionado con el resto. No se trata, pues, de un coro a capella, sino de uno con acompañamiento instrumental. Incluso los saltos de registro de la melodía, como el que vemos en los clarinetes y el primer fagot en el principio de la segunda frase, parecerían apoyar que se trata de “duplicaciones” del acompañamiento más que de líneas vocales transcritas.

Mendelssohn, Sinfonía “Escocesa”. Allegro maestoso assai; cc. 396-407.

Ejemplo 1

Allegro maestoso assai
marcato assai la melodia

The musical score consists of two systems of staves. The first system includes parts for Clarinet (A), Bassoon, Trombones (1st and 2nd), Timpani, Violins, Violas, Cellos, and Double Basses. The second system continues the same instrumentation. The score is marked with dynamics such as *mf*, *pp*, *sf*, and *cresc.*, and includes articulation marks like *tr.* and *acc.*. The tempo is *Allegro maestoso assai* and the mood is *marcato assai la melodia*. The key signature has one sharp (F#).

Este punto podría resultar meramente académico si no fuera por el papel tan concreto y especial que desempeña el coro masculino acompañado para Mendelssohn: parece ser que no compuso más de siete piezas para una plantilla semejante. Además, este conjunto, muy pequeño de por sí, se reduce drásticamente si sólo consideramos el número de obras con las que el público del estreno de la Sinfonía “Escocesa” en Leipzig podía estar familiarizado. En realidad se reduce a una sola pieza: el *Festgesang* compuesto en 1840 por encargo de la propia ciudad con motivo de la celebración del 400 aniversario de la invención de la imprenta de Gutenberg. Este “canto de celebración” (*Festgesang*), escrito para coro masculino y viento metal, merece un análisis más detallado.

Incluso a la sombra del *Lobgesang* de Mendelssohn, la imponente Sinfonía-Cantata en si bemol estrenada en la misma ocasión, parece ser que su *Festgesang* ejerció una fuerte impresión sobre su primer público. A la reseña del *Allgemeine musikalische Zeitung* que cubría todas las celebraciones del aniversario de la imprenta le seguía un texto aparte, de la misma extensión más o menos, dedicado exclusivamente al *Festgesang* y a su inmediato éxito. Característicamente, este segundo texto también servía para anunciar la nueva edición de la partitura en versión para voz y piano en la editorial Breitkopf & Härtel. La ilustración 1 reproduce la segunda página de lo que se publicó. Breitkopf & Härtel ya debía sospechar qué parte de la obra tenía mayor fuerza, al menos en términos comerciales. Insertada en la reseña encontramos una reproducción del texto completo del segundo número (de cuatro) del *Festgesang*, una canción para coro al unísono y conjunto de metales titulada *Vaterland in deinen Gauen*¹¹ (unos dieciséis años más tarde, el atractivo de este pequeño número para el gran público se vería confirmado de un modo más consecuente cuando el músico eclesiástico inglés W. H. Cummings le compusiera un texto nuevo; con el título de *Hark, the Herald Angels Sing* se convirtió en una de las composiciones más conocidas de Mendelssohn).

¹¹ El *Festgesang* entero está publicado en la *Kritisch durchgesehene Ausgabe*, editada por Julius Rietz; Leipzig, 1874-77; serie 15, núm. 120.

De Allgemeine musikalische Zeitung. Reproducida por cortesía del Antiquariaat Frits Knuf

Ilustración 1

611

1840. Juli. No. 50.

612

bel mit Augen und Herzen besetzt waren, hatten mehr als 300 geübte Sänger und alles gut musikalische Blech unserer tonvollen Stadt, so weit es nicht zum Echo auf dem platten Dache der Vorhalle des Rathhauses diente, den Komponisten und Direktor des Festgesanges auf der trefflich erbauten und schön geschmückten Tribüne umringt. Das amfötheatralische Gerüst, dessen Spitze begierige Hörer eingenommen hatten, erinnerte lebhaft an die altgriechischen Spiele zu Olympia, als wären die Freuden einer längst versunkenen Welt wieder lebendig geworden. Unter glücklicheren Vorbereitungen und schöneren Umgebungen kann nirgend ein Festgesang in die Lüfte tönen, als es hier geschah. Auf den Wink des Taktstabes erscholl die Kraft der Stimmen, schallend von allen Arten unserer vermehrten Messinginstrumente und vom weittragenden Bass des Serpent unterstützt. Aber die Tonfülle war nicht zu stark, und wir gedachten mit Verwunderung der alten Kitharöden, die ihre Hymnen unter Begleitung ihres leise tönenden Instrumentes der freien Luft anvertrauten. — Die bekannte Choralmelodie: „Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut“ in Gdur, von den Bläsern erst einfach aber stark begleitet, dann in der zweiten Strofe von den Bassinstrumenten in Achteln mässig figurirt und von der entfernten Echopartie des Bleches wie durch ein Zwischenspiel verschönt, leitete ein zu neuem zweckmässigem Texte. No. 2 folgte ein Lied zu Ehren Gutenbergs, meist unisono gesungen und von den Bläsern einfach harmonisirt. Hier ist die Melodie:

Allegro moderato.

Vater-land, in deinen Gauen brach der goldne Tag einst Neues all-gewaltiges Leben wogt im Land des Lichtes an, Deutschland, deine Völker lahn seinen Schimmer nieder-auf, seinem raschen Sieges-lauf folgte ein all-beglückend thauen, Gu-ten-berg —, der deutsche Mann, — Gu-ten-Streben. Gu-ten-berg —, der grosse Mann, — Gu-ten-berg, der deutsche Mann, zün-de - te die Fackel an, Guten-berg, der gros-se Mann, hat dies heh-reWerk gethan, Guten-berg, der deutsche Mann, zün-de - te die Fackel an. berg, der grosse Mann, hat dies heb-reWerk ge-than.

In der dritten Strofe wird die Volksmelodie verlassen, weil die Finsterniss umsonst gegen das Licht ankämpft; zu den Worten: „Gutenberg, du wackerer Mann“ u. s. w. fällt es wieder in obige Melodie. No. 3, All. molto, $\frac{3}{4}$,

mit der Vorzeichnung von Gdur, aber sogleich zu den Worten: „Der Herr, der sprach“ in Gmoll und von da in Esdur sich wendend zu den Worten: „Es werde Licht.“ In diesem Esdur als Mittelpunkt der Harmonien bleibt der Satz bis zum Più All., wo er nach einigen Klammern erst in die vorgezeichnete Tonart übergeht. Dadurch verliert die Vorzeichnung ihre Bestimmung und Esdur wäre in der ersten Hälfte hier am Orte gewesen. Manche Modulazionen dieses Satzes werden mehr zwischen Maueru als im Freien wirken, wo sie zu sehr verschwimmen u. s. w. Dreistimmiges wechselt mit Vierstimmigem, um auch für den Bass mehr hohe, weiter tragende Töne zu gewinnen; aus diesem Grunde tritt auch zuweilen Unisono ein. Der Schluss hat die erforderlich breite Ausföhrung, mit einigen frappanten Ausweichungen. No. 4 schliesst mit der Choralmelodie: „Nun danket Alle Gott“ zu angemessenen Worten, in deren Wunsch wir von Herzen einstimmen: „Lass in des Lichtes Schein (warum Hmoll?), der ganzen Menschheit Heil, Herr, immer mehr gedeihn.“ Das Werk hat keine Opuszahl. Der Klavierauszug ist gut.

Heilig und hehr ist der Name des Herrn. Hymne für Chor und Orchester komponirt von E. F. Richter. Klavierauszug. Op. 8. Aufgeföührt am 24. Juni 1840 bei der kirchlichen Feier der Erfindung der Buchdruckerkunst zu Leipzig. Ebend. Preis 20 Gr.

Andante maestoso, $\frac{3}{4}$, Esdur. Nach kurzem Instrumentalvorspiele tritt ein melodisch schlichter vierstimmiger Chor für Sopran, Alt, Tenor und Bass ein, der bald in Nachahmungen nach einander einsetzender Stimmen übergeht, wie es im kirchlichen Style gewöhnlich ist; die Modulazionen sind nicht gerade übertrieben, doch sind ihrer auch nicht zu wenig, und das Tröstungswort: „Siehe, dein Heil kommt“ verkündet sich unter Anderm auch auf zwei aufeinanderfolgenden verminderten Septakkorden, die es in Gmoll föhren. Heller, freudiger ziemte es dem Feste, und die Modulazion, so beliebt sie auch geworden ist, ist nicht die höchste, nicht die schwerste Kunst. Ein kurzes Gebet Un poco lento geht in ein All. über, Cmoll, $\frac{3}{4}$: „Wir wandern im finstern Thale,“ wie eine Fuge gehalten, die, nicht zu stark hervortretend, im Nachsatze „Aber aus Zion bricht an der Glanz“ in das Homofonische und bald wieder kurz ins Nachahmende der Stimmen fortgeht, damit die Schlussfuge All. con fuoco, Esdur, $\frac{3}{4}$, desto mehr hervortritt: „Preis sei dem Herrn“ u. s. w. Vielleicht ist etwas zu viel fugirt. Man sieht aber überall den Fleiss des aufwärts strebenden jungen Mannes, der als Direktor des Zittauer Gesangsvereins sich nützlich macht. Das Bewegtere am Ende durch Un poco più animato fehlt nicht. Das Ganze hat gefallen und verdiente Anerkennung.

Marsch komponirt von F. L. Schubert, für das Pianoforte arrangirt 2- und 4händig vom Komponisten. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 4 Gr.; vierhändig: 6 Gr.

Este es, pues, a grandes rasgos el sustrato de asociaciones que podía poseer el primer público de la Sinfonía “Escocesa”, influyéndole a la hora de escuchar el supuesto coro masculino acompañado. De estar familiarizados con alguna obra de Mendelssohn, no podía ser otra

que el *Festgesang* a la memoria de Gutenberg de dos años antes, y todo apunta a que, efectivamente, aquel segundo número de la composición despertara un interés popular mayor que el resto.

Por intrincado que haya sido el camino que nos ha conducido a esta asociación, ahora que la hemos hecho se nos presenta por sí sola otra conexión más directa. La primera mitad de la estrofa está formada por dos grandes frases, que, a su vez, corresponden a una cuarteta del texto original (“*Vaterland in deinen Gauen/ brach der goldne Tag einst an.// Deutschland deine Völker sabn/ seinen Schimmer niederthauen.*”), y cada una de las cuales se abre con una melodía idéntica, pudiendo resumirse la estructura con el esquema: a b + a c. Si abreviamos este comienzo poniendo entre paréntesis el comienzo de la segunda frase del original (es decir, omitiendo la música que se repite, la que corresponde al texto “*Deutschland, deine Völker sabn*”, y obteniendo así el esquema general de a b + c), el resultado, obviamente, nos resulta extraño en un sentido, aunque parece dar lugar a un nuevo tipo de familiaridad en otro nivel. Los pentagramas impares del ejemplo 2 muestran la melodía de la primera sección del *Finale maestoso* de la Sinfonía “*Escocesa*”. Directamente debajo encontramos la nueva versión “abreviada” que hemos hecho del comienzo del *Festgesang*. Las x que aparecen sobre los pentagramas indican los puntos de relación más evidentes entre alturas. Las x entre paréntesis corresponden a los puntos en los que las alturas coinciden exactamente aunque no se llegue a ellas simultáneamente.

Pentagrama superior: Sinfonía “*Escocesa*”, *Finale maestoso*; cc. 396-407
 Pentagrama inferior: Mendelssohn, *Gutenberg-Festgesang*, núm. 2; cc. 1-6.

Ejemplo 2

A pesar de lo manifiesto de las semejanzas, sería un tanto osado identificar este pasaje como un caso de cita directa en un sentido convencional. Si Mendelssohn hubiera tenido la intención de retomar la melodía del *Festgesang* de un modo reconocible, sin duda nos la hubiera podido presentar de una forma más directa. Sin embargo, también es importante reconocer que muchos de los cambios que se dan (de acuerdo con la línea descendente que

proponemos) no parecen tanto desviaciones arbitrarias como intentos lógicos de que la melodía se integre mejor dentro de su nuevo contexto.

En primer lugar, nuestra hipotética reducción de una melodía de cuatro líneas a una de tres supone un cambio radical, y se podría pensar que reduce las posibilidades de reconocer el original. Por otro lado, esta forma de reducción podría considerarse una forma económica de convertir una estructura melódica simétrica en una estructura asimétrica que, en cambio, habría de resultar mucho más convincente mediante tres repeticiones sucesivas. Mendelssohn solía recurrir a ideas melódicas asimétricas para este tipo de tratamiento: el coro "*Kommt mit Zacken und mit Gabeln*" de su reciente obra *Die Erste Walpurgisnacht* comenzaba con una sucesión muy similar de repeticiones *in crescendo* (en este caso de un tema de once compases); el coro "*Seid uns gnädig, hobe Götter*", del *Paulus*, muy parecido en lo que respecta a este patrón de repeticiones, remite a una melodía de cinco compases; y podríamos señalar también la última sección del *Festgesang an die Künstler* (1846), que comienza con la repetición de una melodía de diez compases (primero cantada *a capella* por los solistas y la segunda vez por el coro entero con acompañamiento del conjunto de metales).¹²

La segunda frase del *maestoso* de la sinfonía también parece plantear problemas particulares, dado que hay dos compases que no presentan correspondencia melódica con la segunda línea de la canción ("*brach der goldne Tag einst an*"). Sin embargo, la relación es más estrecha de lo que pudiera parecer. Gran parte de la fuerza impulsora del tema de la sinfonía es fruto del hecho de que la tercera frase comienza con una repetición de la segunda frase pero llega a una conclusión diferente. Esta relación no se da entre los versos pares de la canción (b + c), cuyos caminos se separan a partir de la primera nota, común en ambas semifrases. Teniendo en cuenta esto, surge una imagen bastante distinta de la relación entre la segunda frase y su modelo. Es posible que Mendelssohn, a través de una melodía basada en las notas $mi_{\frac{4}{4}}mi_{\frac{4}{4}}si_3$ -el giro inicial de la segunda y la tercera frase de la sinfonía-, simplemente estuviera tomando el camino del medio más obvio entre las dos frases de la canción no relacionadas, el cual iría entre $mi_{\frac{4}{4}}mi_{\frac{4}{4}}mi_{\frac{4}{4}}$ y $mi_3si_3si_3$. La bajada por grados que ornamenta esta línea también contribuye a realzar la asociación entre la canción y la sinfonía, pues así las

¹² El *finale* de la Sexta Sinfonía de Beethoven representaría un importante contrapunto a este principio. Como ha subrayado James Hepokoski (en una conversación privada), esta sinfonía desempeñó una notoria función de modelo para la sinfonía "*Escocesa*" en muchos aspectos; y, en relación con esto, difícilmente se puede pasar por alto la simple melodía en 6/8 que se repite tres veces y constituye el tema del *finale*. El hecho de que Beethoven nos ofrezca un tema de ocho compases perfectamente simétrico parece plantear serias dificultades a la hora de sostener esta tesis. Por otra parte, el tema de Beethoven no implica una repetición interna literal de una idea de cuatro compases, como encontramos en la canción de Mendelssohn. De haber querido adaptar la estructura fraseal de la canción intacta, Mendelssohn habría necesitado seis frases seguidas que comenzasen con el mismo material. Dado que la melodía de Beethoven está estrictamente delimitada en lo que respecta a su material motivico, no se puede decir que, en este sentido, su situación sea la misma en absoluto.

segundas frases de ambas realizan un descenso gradual desde el mi_4 al si_3 , en ambos casos para desembocar en una cadencia sobre un $do\#_4$ (aunque las cadencias en sí sean distintas, a saber: la canción llega a una cadencia imperfecta, la sinfonía a una cadencia rota).

Ejemplo 3a Sinfonía “Escocesa”, Finale maestoso; cc. 44-63.

ff sf

Tpa., Vn., Vc.

ff tutti

Tpa., Vn., Vc.

ff tutti

Tpa., Vn., Vc.

ff

ff tutti

Fl., Ob., Fg., Tpa.
Vn. I, Vla., Vc.

tutti

Fl., Ob., Fg., Tpa.
Vn. I, Vla., Vc.

ff tutti

ff

Ejemplo 3b “Gutenberg” Festgesang, núm. 2; cc. 8-16.

ff

Tenor 1 y 2

Gut - en berg. der deut - sche Mann. Gut - en -

Bajo 1 y 2

ff

Metals

f

sf

f

sf

sf

sf

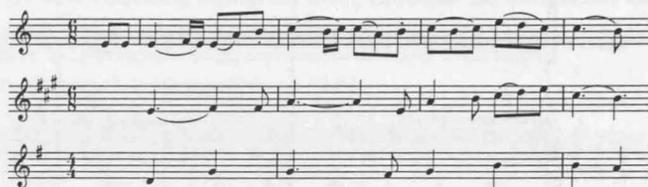
Ejemplo 3b cont.

The musical score consists of three staves. The top staff is for Tenor 1 y 2, the middle for Bajo 1 y 2, and the bottom for Metales. The lyrics are: berg, der deut - sche Mann, zün de - te die Fac - ket an. The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The Tenor part has a melodic line with lyrics. The Bass part has a similar melodic line. The Metal part has a rhythmic accompaniment with chords.

Pasada la sección inicial de la coda, las semejanzas son más débiles. En la tercera repetición de la melodía (ahora un *tutti*, en *fortissimo*), la semicadencia final florece paso a paso, preparando así esa especie de grandes estallidos de las trompas al unísono, como muestra el ejemplo 3a. Estos tres estallidos, a cada uno de los cuales le corresponde una respuesta de la orquesta en pleno, podrían perfectamente escucharse como un eco de la segunda parte de la canción del *Festgesang* (“*Gutenberg, der deutsche Mann*”), como vemos en el ejemplo 3b. A pesar de que esta relación es menos estrecha que los casos antes comentados, merece la pena subrayar que los dos primeros “estallidos” de ambas piezas están basados en las armonías de tónica y dominante, mientras que, en el tercero, ambas culminan en un acorde de subdominante. En la sinfonía, todo este intercambio de papeles se repite, y a la segunda vez le sigue una repetición de la última fanfarria, con lo cual se alcanza una estructura de cuatro frases bastante cercana a la de la canción.

Con todo, la que plantea los problemas más interesantes es la primera frase de la coda de la sinfonía. Pues la aparente referencia al *Festgesang* surge de manera automática; por supuesto, junto con el recuerdo del primer movimiento. Mientras que los elementos textuales la vinculan estrechamente a la introducción de la sinfonía en términos globales (que posee un claro carácter vocal propio), tanto los elementos rítmicos como los interválicos la acercarán más a la melodía del *Allegro* principal. Como muestra el ejemplo 4, tanto la coda como el tema del *Allegro* comienzan en la dominante por debajo, tocan momentáneamente el sexto grado y, recorren la quinta del la_3 al mi_4 con una melodía que se mueve fundamentalmente por grados hasta llegar, por fin, a una semi-cadencia femenina en si_3 . Esta relación, que no se puede sostener más allá de esta primera frase, resulta casi anecdótica en comparación con la que existe entre la coda y el *Festgesang*.

Ejemplo 4 Primer pentagrama: Sinfonía “Escocesa”, Allegro un poco agitato; cc. 63-67.
 Segundo pentagrama: Sinfonía “Escocesa”, Finale maestoso; cc. 396-399.
 Tercer pentagrama: “Gutenberg” *Festgesang*, núm. 2; cc. 1-2



Una vez más, incluso a la vista de las semejanzas que hemos analizado, pienso que es una osadía insistir en que se trata de una cita literal. Es decir, no podemos saber si Mendelssohn se propuso reescribir la canción del *Festgesang* calculando en detalle el grado de transformación, pensando en hacerla más o menos reconocible etc. de la manera en que he sugerido. Sin embargo, por más que la aparente relación entre ambas piezas, en cierto nivel, sea una coincidencia, la comparación bien podría contribuir a ampliar el principal tema que estamos abordando: sea como fuere, Mendelssohn estaba evocando un estilo de composición –un *Klang* (sonoridad) particular– que no sólo se expresaba a través de los parámetros de orquestación, registro y estilo melódico general, sino también en un conjunto de gestos musicales perfectamente reconocible. Es posible que su intención de evocar el carácter general del *Festgesang* fuera tan fuerte que las similitudes melódicas reales surgieran, por así decirlo, *motu proprio*.

Basta un único ejemplo para ilustrar este punto. La siguiente obra para coro masculino y conjunto de metales que Mendelssohn escribió después del *Festgesang a la memoria de Gutenberg* –y, por supuesto, también después de la sinfonía– fue el *Festgesang an die Künstler*, compuesta no con motivo de una celebración determinada sino para el primer festival de música germano-flamenca de Colonia, en 1846. En menos de doce compases ya encontramos un gesto bastante similar al de la fanfarria y el intercambio de papeles orquestales que hemos comentado en la sinfonía y en el *Festgesang* “Gutenberg” (ejemplo 5). Igual que antes, esto no nos permite inferir una auto-cita consciente. Más bien es indicio de que las tres obras se rigen por una misma tendencia, por un único y limitado conjunto de gestos musicales.

Ejemplo 5 *Festgesang an die Künstler*, núm. 1; cc. 1-16.

Andante maestoso

Tenor 1 y 2
 Bajo 1 y 2
 Metales

Der Mensch heit Wür - de ist in

f
f coll'ottava

Ejemplo 5 cont.

The musical score consists of three systems. The first system shows the vocal parts (Tenor 1 y 2 and Bajo 1 y 2) and the brass (Metales). The lyrics are: "eu - re Hand ge - hen, be - wah - ret sie! be - wah - ret sie". The second system continues the vocal parts with the lyrics: "[be - wah] [be - wah] ret sie be - wah - ret [ret] sie. be - wah". The brass part provides harmonic support throughout.

En resumen, aluda intencionadamente o no la coda de la Sinfonía “Escocesa” a una pieza anterior, de lo que no cabe duda es del carácter o *topos* que Mendelssohn buscaba, sobre todo a la vista de sus propios comentarios acerca de las connotaciones particulares del coro masculino. El hecho de que incluso se plantee que la pieza pueda contener citas reales subraya de un modo muy significativo el cuidado con que Mendelssohn elabora lo que podríamos llamar la “cita estilística”.

II

Desde una perspectiva más amplia, la cuestión, por supuesto, es: ¿A dónde quería llegar Mendelssohn al final de la Tercera Sinfonía? ¿Nos hemos acercado algo a una revaloración crítica del enigmático giro de la coda de la sinfonía? Sugiero que la función a que apunta dicha coda puede entenderse si nos fijamos detenidamente en el *Festgesang* a la memoria de Gutenberg en tanto que manifestación cultural. Como es bien sabido, las celebraciones como la que llevó a la composición de la pieza eran una expresión característica de una época cuya identidad cultural estaba ligada a la reivindicación y celebración del pasado cultural alemán. Tal vez nos resulte útil recordar, aunque brevemente, la sensibilidad histórica que despertarían esta obra y algunas más del mismo tipo en el norte de Alemania.

La humillación que supuso la ocupación francesa junto con el desmantelamiento del Sacro Imperio Romano a manos de Napoleón en 1806 convirtieron la unidad nacional en Alemania en un asunto de máxima urgencia. Las *Cartas a la nación alemana* de Gottlieb Fichte, publicadas en Berlín a lo largo del invierno de 1807-1808, fueron interpretadas como una llamada a que el *Volk*, el pueblo alemán, por entonces sin voz política y oprimido por el ejército francés, abrigase una identidad colectiva cuya esencia estaría definida por el legado cultural compartido por todos. Estos discursos de Fichte son emblemáticos de la creciente conciencia de que el retroceso tecnológico, político y económico que sufría Alemania podría ser compensado por sus grandes logros en el terreno del espíritu, concepto que alcanza su más sólida formulación, unos pocos años más tarde, en la tesis de Hegel que postulaba que el "espíritu del mundo" había pasado de la Francia de la Revolución a la Prusia de la Restauración.¹³

La reforma del sistema educativo prusiano que llevó a cabo Wilhelm von Humboldt en su breve etapa como Ministro de Educación (1809-10) aparentemente supuso un importante paso hacia el auto-descubrimiento cultural e intelectual de Alemania. El propio Fichte fue el primer rector de la Universidad de Berlín, el más alto exponente de las reformas de Humboldt. El que la vida intelectual de Berlín pronto estuviera dominada por los historiadores o estudiosos de la filosofía de la historia, como Niebuhr, Boeckh, Eichhorn, Sauvigny, Ranke, Jakob Grimm y, sobre todo, Hegel, que llegó a la Humboldt-Universität en 1817, se debió en gran parte a la influencia de esta institución, así como de la fuerza y la transparencia del programa cultural que dio pie a su fundación. A pesar de sus radicales divergencias en cuanto a la metodología y los campos de estudio, la mirada hacia el pasado, compartida por todos estos catedráticos, marcaba fuertemente el paisaje intelectual.

Al mismo tiempo, las creación de instituciones para fomentar la apreciación pública del arte del pasado cobraron una importancia sin precedentes a lo largo de esos años. Uno de los primeros proyectos arquitectónicos de Berlín tras el Congreso de Viena fue la construcción de imponente Museo Nacional de Karl Friedrich Schinkel, comenzado en 1823. Mediante este proyecto, según recoge la *Historia de la arquitectura* de D. Watkin y T. Mellinhof:

Schinkel gozó de entera libertad [...] para recrearse en su convicción de que la arquitectura educaría y mejoraría a la sociedad despertando en sus miembros la conciencia de su propia identidad y de la historia cultural a la que pertenecen.¹⁴

¹³ Para una idea más amplia, véase en general el concepto de "Weltgeschichte" (Historia Universal o Historia del mundo) en la obra de Georg Wilhelm Friedrich Hegel *Fundamentos de la Filosofía del Derecho*, de 1821.

¹⁴ David Watkin y Tilman Mellinhof, *German Architecture and the Classical Ideal* (Cambridge, Mass., 1987; pág. 95). Véase también la obra de Alma Wittlin *The Museum: Its History and its Tasks in Education* (Londres, 1849).

La creación del museo de arte como institución tiene un cercano paralelismo en la creciente preocupación por consolidar los grandes logros de la música alemana del siglo anterior.¹⁵ Durante sus años de editor de la revista *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung* (1824-30), Adolf Bernhard Marx –basándose en la obra de críticos como E. T. A. Hoffmann y Friedrich Rochlitz– consideró su más alto objetivo establecer un espacio permanente dentro del repertorio de obras de concierto para un determinado corpus de obras maestras de la música alemana. Aunque la labor de Marx –entre otros– se centraba en la reivindicación de que la sinfonía alemana “independiente” representaba un nivel espiritual más elevado del que la ópera italiana era capaz de alcanzar, en su calidad de crítico no reparó en esfuerzos a la hora de apoyar la nueva representación de la *Pasión según San Mateo* de J. S. Bach que llevó a cabo Mendelssohn en 1829, un evento cuya enorme repercusión popular dice mucho del carácter de la ciudad en aquel entonces.¹⁶

En el curso de aquellos años, los festivales conmemorativos de toda suerte de eventos o individuos destacados de la historia de Alemania resultaron un importante foro para la expresión y difusión del sentimiento nacionalista. Aunque los orígenes de este tipo de celebraciones públicas se remontan a los festivales multitudinarios tan típicos en la vida pública en la Francia de los años de la Revolución, la cultura de los festivales alemanes adopta una función histórica prácticamente ajena a sus precursores franceses.¹⁷ Durante esas celebraciones “en memoria de los ilustres difuntos –según lo expresó el propagandista prusiano E. M. Arndt en su *Entwurf einer Teutschen Gesellschaft* (Esbozo de una sociedad alemana, 1814)– la historia entra en la vida y la propia vida se convierte en parte de la historia.”¹⁸

¹⁵ Véase el artículo de Klaus Kropfinger “*Klassik-Rezeption in Berlin (1800-1830)*”, en *Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert*, ed. por Carl Dahlhaus (Regensburg, 1980; págs. 301-380).

¹⁶ Véase, de Pederson, “*A. B. Marx, Berlin Concert Life, and German National Identity*” (*Nineteenth-Century Music* 18 [1994], págs. 87-107), y *Wie Beethoven auf den Sockel Kam: Die Entstehung eines musikalischen Mythos* (Stuttgart, 1992); véase, de Arno Forschert, “*Adolf Bernhard Marx und seine Berliner Allgemeine musikalische Zeitung*”, en *Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert*, editado por Carl Dahlhaus (Regensburg, 1980, págs. 381-404); véase, de Scott Burnham, “*Criticism, Faith, and the Idee: A. B. Marx's Early Reception of Beethoven*” (*Nineteenth-Century Music* 13 [1990], págs. 83-192).

¹⁷ Véase, de George L. Mosse, *The Nationalization of the Masses: Political Symbolism and Mass Movements in Germany from the Napoleonic Wars through the Third Reich* (Nueva York, 1975, págs. 73-126); de Wolfgang Hartmann, *Der historische Festzug: Seine Entstehung und Entwicklung im 19. und 20. Jahrhundert* (Múnich, 1976), y *Deutsche Feiern*, editado por R. Grimm y J. Hermand (Wiesbaden, 1977). Véase también el importante análisis de la cultura de este tipo de festividades que hace Arthur Groos en “*Constructing Nuremberg: Typological and Proleptic Communities in Die Meistersinger*”, en *Nineteenth-Century Music* 16 (1992), especialmente págs. 27-32. Digno de mención es también el reciente examen del papel de este tipo de celebraciones en la Revolución Francesa que nos ofrece Conrad L. Donakowski en *A Muse for the Masses: Ritual and Music in the Age of Democratic Revolution, 1770-1870* (Chicago, 1977, cap. 2: “*Singing the City of Man: Music as Expression of the Mass Feeling in the French Revolution*”; págs. 35-75).

¹⁸ E. M. Arndt, *Entwurf einer Teutschen Gesellschaft*; Frankfurt, 1814, pág. 36 (citado en Mosse, *Nationalization of the Masses*, pág. 76).

Un célebre y temprano ejemplo de ese tipo de celebraciones fue la que se conoce como *Wartburgfest*, en la que cerca de quinientos estudiantes se congregaron en dicho castiello el 18 de octubre de 1817. La fecha no sólo correspondía al cuarto aniversario de la *Batalla de Leipzig* (la “Batalla de los pueblos”, que vino a suponer la derrota final de Napoleón), sino que también constituyó una ocasión sumamente adecuada para recordar el trescientos aniversario de la Reforma (y ¿qué mejor lugar para hacerlo que el lugar donde Lutero realizó la primera traducción de la *Biblia* al alemán?). Las dos celebraciones reunidas –por un lado, la liberación del pueblo alemán de la ocupación militar francesa; por el otro, su liberación de la opresión religiosa– proporcionaron un telón de fondo de una gran carga emotiva para la expresión pública del programa político liberal de los estudiantes allí reunidos.¹⁹ A pesar del gran entusiasmo con que surgieron estas organizaciones estudiantiles –las *Burschenschaften* o fraternidades– en los últimos años de la década de 1810 en realidad no se consiguió casi nada en el terreno político; los eventos conmemorativos de este tipo (normalmente más pacíficos) se fueron convirtiendo en una manifestación característica de la cultura prusiana en las décadas siguientes. A lo largo de su carrera, el propio Mendelssohn participó en actos festivos a la memoria de –entre otros– Durero, Lutero, Bach y, por supuesto, Johannes Gutenberg.²⁰

Cuando la generación de Mendelssohn alcanzó la madurez, empezó a cobrar forma otro aspecto de la orientación histórica que marcó toda su época. En el curso de aquellos años, los artistas de muchas ramas del arte comenzaron a expresar un agudo sentimiento de incapacidad de competir con el pasado. Sobre todo tras las muertes de Beethoven, en 1827, Hegel, en 1831, y Goethe, en 1832, se extiende la sensación de que una época excepcional de la cultura alemana ha tocado a su fin. La dificultad de cómo abordar el problema de la composición sinfónica después de Beethoven a la que hubieron de enfrentarse Mendelssohn y otros sólo fue una de las múltiples manifestaciones de un fenómeno con un radio de alcance mucho mayor.

Heinrich Heine, a quien Mendelssohn había conocido en su juventud, se refiere en más de una ocasión al “final de la época artística (en alemán, *Kunstperiode*), que se inició con el nacimiento de Goethe y terminó con su entierro.”²¹ En 1836, Karl Immermann, con quien

¹⁹ Véase Robert Keil y Richard Keil, *Die burschenschaftlichen Wartburgfeste von 1817 und 1867*; Jena, 1868. James J. Sheehan nos ofrece una panorámica general de dicho evento y su repercusión en *German History, 1770-1866* (Oxford, 1989, pág. 406).

²⁰ La asociación de este tipo de celebraciones con la música para coro masculino con acompañamiento se pone de manifiesto en lo poco frecuente y específico que es el uso de esta plantilla en la obra del propio Mendelssohn. Aparte del *Festgesang* a la memoria de Gutenberg, la encontramos en su *Festmusik* (1828), compuesta para una convención de científicos en Berlín, en el *Festlied* (1843), para la inauguración de una estatua del rey Federico Augusto de Sajonia, y en el *Festgesang an die Künstler* de 1846 del que ya hemos hablado.

²¹ Citado desde la versión inglesa, *The Poetry and Prose of Heinrich Heine*, edición de Frederic Ewen. Nueva York, 1948; pág. 639.

Mendelssohn había colaborado estrechamente a principios de los años treinta,²² publicó una novela costumbrista titulada *Los Epígonos*, en la que lamentaba la posición de una generación cuya fascinación por el pasado, de la mano de la falta de rumbo en su propia obra de creación, estaba llevando a una catástrofe estética. “Para expresar toda esta miseria en una palabra”, escribe:

Somos epígonos y hemos de soportar el peso con el que todo sucesor y toda segunda generación están lastrados. Los grandes logros en el ámbito espiritual que llevaron a cabo nuestros padres [...] nos han regalado numerosos tesoros, que ahora pueden adquirirse en todos los puestos de los mercados. [...] Sin embargo, con las ideas prestadas sucede lo mismo que con las semillas prestadas: quien trafica a tontas y a locas con mercancías ajenas no hace sino volverse cada vez más pobre.²³

Si bien las reflexiones del propio Mendelssohn sobre la importancia de la muerte de Goethe, sin duda, estaban influidas por la calurosa, aunque complicada, relación personal entre ambos,²⁴ el compositor también la considera un hecho crucial desde el punto de vista histórico. Al oír, en 1830, que Goethe se encontraba próximo a morir, Mendelssohn escribió a su padre que

cuando se haya ido [Goethe], Alemania se volverá distinta para los artistas. Nunca he pensado en Alemania sin sentirme gozoso y orgulloso de que Goethe viva en ella; y la generación que le sigue suele ofrecer un aspecto tan débil y enfermizo que a uno se le encoge el corazón. Goethe es el último, y con él se cierra una etapa floreciente y feliz para nosotros.²⁵

De manera similar, la muerte de Beethoven había dejado tras de sí un vacío en el terreno musical que para muchos parecía imposible llenar de nuevo. A. B. Marx –uno de los principales defensores de Beethoven a finales de los años veinte (del s. XIX) y, como hemos visto, amigo íntimo del joven Mendelssohn– diría a mediados de siglo:

²² En octubre de 1833, Mendelssohn ocupó el cargo de director musical de la ciudad de Düsseldorf. Durante un tiempo, colaboró con Immermann, viejo amigo de la familia Mendelssohn y director teatral de la misma ciudad por entonces, en aras de un rejuvenecimiento conjunto de la ópera y el teatro. Surgieron desavenencias de forma bastante repentina y, en 1835 (sin duda, con alguna oferta de Leipzig en mano), Mendelssohn dimitió de su cargo en Düsseldorf, a menos de un año del vencimiento de su contrato de tres años.

²³ Karl Immermann, *Die Epigonen*, traducido desde la versión inglesa de Martha Humphreys, en *The German Mind of the 19th Century*, ed. Hermann Glaser. Nueva York, 1981; pág. 144.

²⁴ Mientras que la relación en sí ha despertado el interés de numerosos comentaristas y biógrafos, el estudio de Lawrence Kramer “*Felix culpa: Goethe and the Image of Mendelssohn*” (*Mendelssohn Studies*, págs. 64-79) es uno de los primeros intentos de confrontar las semejanzas estéticas de sus obras centrándose en sus respectivas concepciones de lo “clásico”. Sin duda, es un tema fundamental para comprender el significado de la muerte de Goethe para Mendelssohn como artista.

²⁵ *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy*, ed. Paul Mendelssohn Bartholdy. Leipzig, 1870 (2ª ed.); pág. 72.

El último progreso indiscutible en la composición musical se asocia al nombre de Beethoven [...] ¿Llegarán a darse progresos geniales después de él? ¿Se puede esperar siquiera progreso alguno? Ése es el quid de la cuestión. Toda cabeza pensante se lo pregunta para sus adentros, aunque no todos tengan el valor o no se sientan llamados a responder en voz alta.²⁶

En la introducción que hizo a sus escritos teóricos, Schumann comenta la sensación de desánimo que, en 1833, condujo a la creación de la revista *Neue Zeitschrift für Musik*:

No se puede decir que la situación musical en Alemania fuera demasiado favorable por entonces: en los escenarios aún reinaba Rossini, en el mundo del piano lo hacían exclusivamente Herz y Hünten. Y, sin embargo, habían pasado muy pocos años desde que Beethoven, Carl Maria von Weber y Franz Schubert aún vivían entre nosotros. No cabe duda de que la estrella de Mendelssohn iba en un prometedor ascenso y que se decían maravillas de un polaco, un tal Chopin [...] pero cierto es también que hasta más adelante no fue patente que estos dos compositores fuesen a ejercer una influencia más duradera.²⁷

Mendelssohn a menudo reconoció un pesimismo similar a la hora de enfrentarse a la composición moderna, a la composición después de Beethoven. En una carta a Ignaz Moscheles de marzo de 1835, su confidente en asuntos musicales de por vida, este tema parecía llevarle prácticamente a la desesperación:

La música puede ser una muestra de enloquecida, zafia y descarada insolencia y, con todo, puede haber en ella algo que "funcione" y resulte interesante; sin embargo [la Sinfonía de Berlioz] es simplemente insípida y, en conjunto, no tiene vida. [...] Lo que me dices de las *Harmonies* de Liszt es deprimente. Ya había visto la obra antes, y ni siquiera me esforcé en prestarle mayor atención, pues, sencillamente, me pareció bastante estúpida; pero el que semejantes insulseces sean célebres e incluso admiradas, eso es una verdadera provocación. Aunque, ¿es así realmente? Me cuesta creer que el público imparcial encuentre placer alguno en esas discordancias o que se interese por ellas de alguna manera: el que unos cuantos críticos inflen el valor de la pieza o no importa poco; sus artículos no dejarán más huella que la propia composición. Lo que me irrita es que haya tan poco para contrarrestar; porque lo que componen nuestros Reissiger y compañía, aunque diferente, no deja de ser una banalidad, y lo que escriben Heller y Berlioz tampoco es música, y hasta el "Alí Babá" del viejo *Cberubini* es terriblemente pobre y se parece demasiado a Auber. Es muy triste.²⁸

Este es, pues, el mundo del que habla la coda de la Sinfonía "Escocesa", y ésta es la perspectiva desde la que se puede entender la función de la coda. Con los últimos compases, en *pianissimo*, de la parte principal del *Finale*, la sinfonía da la sensación de apagarse paulatinamente hasta el final que le corresponde. Después de eso, queda rendir culto a su memoria en los fastos públicos convencionales. El protagonismo de la sinfonía vuelve -en una alusión al tema principal del primer movimiento- pero, de algún modo, percibimos que su estado

²⁶ A. B. Marx, *Die Musik des Neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege*; 2ª ed. Leipzig, 1873; pág. 100.

²⁷ *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, ed. por Gustav Jansen, vol. I; Leipzig, 1891; pág. xxiii

²⁸ *Felix Mendelssohn: Letters*, edición y traducción al inglés de G. Selden-Goth. Nueva York, 1945, pág. 245. [N. de la T] Cita traducida al castellano desde esta versión inglesa.

ontológico ha cambiado. Pues, al tiempo que el *maestoso* adopta como tema al que fuera el protagonista del primer movimiento de la sinfonía, la evocación del *Festgesang* hace que su aparición quede sutilmente enmarcada como un acto de reflexión. El tema reaparece, pero sólo en calidad de objeto de la memoria al que se rinde culto. A pesar de que Carolyn Abbate nos ha advertido de las dificultades de articular el tiempo pasado –de hablar en pretérito en el discurso musical, por así decirlo–,²⁹ da la sensación de que, en la Sinfonía “Escocesa”, la creación de un “pasado musical” surge no sólo como posibilidad sino como fin de una nueva teleología sinfónica.

En una carta a su padre desde Roma, con fecha del 10 de diciembre de 1830, Mendelssohn comenta: “aunque no hiciera nada más en toda mi vida, estoy decidido a tratar a todos aquellos que no muestran respeto alguno por sus maestros con la más sincera rudeza; sólo con eso consideraré que habré hecho algo bueno.”³⁰ Podemos interpretar este comentario aparentemente anecdótico como una especie de declaración de principios estéticos. Por incansable que pudiera ser Mendelssohn a la hora de promover cualquier música nueva que considerase digna de ello, manifestó –ya en su propia época– un interés tan claro por la música de las épocas pasadas como el que éstas han recibido desde entonces. En el ámbito de la música instrumental, donde más pesaba la herencia del pasado era en la sinfonía, como atestiguan la problemática relación con el género del propio Mendelssohn. Ésta es la situación que subyace a su replanteamiento del género en la Tercera Sinfonía. La labor de los nuevos compositores, según consideraba Mendelssohn, era crear una sinfonía que hablase por una generación temerosa de no tener nada nuevo que decir, una generación cuya identidad se definía en gran medida por su relación con el pasado. El objetivo de la sinfonía –es decir, tanto de la Sinfonía “Escocesa” en particular como del género en sí– era, pues, retornar a épocas pasadas; ahora bien: con plena conciencia de esta condición de retrospectiva y llamando la atención deliberadamente sobre tan particular situación. Mendelssohn reconstruye la sinfonía de acuerdo con la imagen de una generación de epígonos. El culto a la memoria se convierte en un fin en sí mismo. ■

Traducción: Isabel García Adánez

²⁹ Carolyn Abbate, *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton, 1991; especialmente las págs. 52-60.

³⁰ *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847*; pág. 67.