

Orquesta Sinfónica de Tenerife

Programa nº 15

Lü Jia *Director*

ORQUESTA SINFÓNICA DE TENERIFE **OST**

Abono OST 15

Viernes 7 de mayo de 2010 • 20.30 hs

Auditorio de Tenerife

I Parte

Franz Schubert (1797-1828)**Sinfonía nº 3 en Re mayor, D 200***Adagio maestoso - Allegro con brio**Allegretto**Menuetto: Vivace**Presto vivace*

II Parte

Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847)**Sinfonía nº 4 en La mayor "Italiana", Op 90***Allegro vivace**Andante con moto**Con moto moderato**Saltarello: Presto***Franz Schubert***Viena 31-I-1797; Viena 19-XI-1828.***Sinfonía nº 3 en Re mayor, D 200***Composición: 24-V al 19-VII-1815. Estreno en su integridad: Londres, 1881; August Manns, director.*

De Schubert podemos decir sin faltar un ápice a la verdad que aprovechó exhaustivamente sus treinta y un años de existencia para dedicarlos en cuerpo y alma a la música. Su verdadera reinención del lied y sus extraordinarias composiciones de cámara han concentrado tradicionalmente la atención del público, dejando en un segundo plano otras vertientes de su variado y amplísimo catálogo¹. Su propia evolución como sinfonista, la extraordinaria serenidad e inventiva de sus cuatro últimas sinfonías, descubiertas póstumamente, y la importancia que tuvo para las propias composiciones de Schumann y Mendelssohn la Sinfonía en Do mayor "La Grande" D 944, han relegado al estatus de 'obras menores' sus producciones sinfónicas tempranas, que sin embargo, al correr de los años, brillan con luz propia en toda su claridad y exquisita belleza.

Las seis primeras sinfonías de Schubert fueron escritas cuando profesaba una ciega admiración por Mozart y era un continuador de la escuela de Haydn². Las tres primeras se apartan conscientemente de los excesos beethovenianos respecto a la forma clásica. Bien por la influencia de Salieri, bien por la evolución de su propio pensamiento musical, aquel adolescente tímido y modesto que fue el joven Schubert encontraba 'incorrecto' moralmente el camino que había iniciado Beethoven³: le pareció muy osada la Séptima Sinfonía, que escuchó en 1813, justo cuando estaba empezando a escribir su primera⁴. Sin embargo, andando el tiempo, la Séptima supuso un referente en algunas de sus obras más emblemáticas y ciertamente el movimiento lento de "la Grande" o el Trío con piano en Mi bemol mayor D 929 tienen una deuda con ella.

Contrasta la diferencia de planteamientos y resultados entre la escritura de lieder y sus primeras sinfonías. La misma mente que fue capaz de alumbrar una obra tan perfecta, audaz y sobrecogedora como "Gretchen am Spinnrade" ["Margarita en la rueda"] en 1814, aparentemente se limitó en sus

1 Según la catalogación realizada en 1951 por Otto Erich Deutsch, se le reconocen 998 obras.

2 No en vano fue Antonio Salieri el profesor de Schubert en estos años de primeras producciones sinfónicas, esto es, entre 1813 y 1816. Esta temprana relación Salieri-Schubert cerraría a través del italiano una interesante cadena del Clasicismo vienés a veces poco visible: Salieri fue discípulo lejano de Gluck, rival de Mozart, amigo de Haydn y también supervisor de las primeras obras de Beethoven. Su influencia se manifiesta con claridad en el primer concierto para piano de Beethoven.

3 En sus diarios juveniles reprocha a Beethoven su "excentricidad", que ve "impropia de uno de los más grandes artistas alemanes" (sic) "que une y confunde lo trágico y lo cómico, lo agradable y lo repulsivo, el heroísmo y los aullidos".

4 La Sinfonía nº 1 en Re mayor, D 82, data de octubre de 1813.

composiciones sinfónicas a continuar la tradición clásica. No hay explosiones románticas, grandes gestos armónicos o instrumentales en ellas, tal vez con excepción de la cuarta, la denominada “Trágica”, D 417. El estudio de la obra sinfónica completa de Schubert nos presenta dos periodos bien diferenciados: antes y después de dejarse convencer por el espíritu revolucionario y la transgresión de la forma que Beethoven inauguró a partir de la “Heroica”. Las seis primeras sinfonías de Schubert, compuestas entre 1813 y 1818, refinan y condensan el estilo clásico: la forma sonata en sus proporciones canónicas y la estructura en cuatro movimientos rige en ellas el pensamiento musical. Lo que más las aparta de sus modelos es la elección de las tonalidades para las distintas secciones, siendo habituales en Schubert reexposiciones del primer grupo de temas o del segundo no en el tono de la tónica sino en el tono de la subdominante. Asimismo destaca la ligereza y frescura de los movimientos centrales, poco dados a las expansiones líricas, y también la claridad formal de todas ellas y su instrumentación sobria pero muy eficaz. Las otras cuatro sinfonías, aun conservando gran parte de estos principios, se diferencian ya sustancialmente de las seis primeras sobre todo en la necesidad de una mayor duración de los movimientos, tendencia que confirmó más tarde la propia evolución del género sinfónico. De hecho, la famosa “Sinfonía Inacabada” D 759 de 1822 en sus dos únicos movimientos ya tiene una extensión similar a la de una sinfonía completa.

Todo apunta a que el impulso para escribir estas primeras sinfonías era eminentemente lúdico. De hecho, tanto sus dimensiones —algo más de veinticinco minutos— como sus intenciones las hacían realmente muy adecuadas para hacer de “teloneras” de otras de Haydn, Rossini o Pleyel en los conciertos públicos pero casi familiares que la pequeña orquesta de amigos y parientes de Schubert, dirigida por el violinista Josef Prohaska, ofrecía de vez en cuando en casa del comerciante Franz Frischling⁵. Estas sesiones musicales no aspiraban a otra cosa que proporcionar la ocasión de poner en práctica las habilidades instrumentales de gran parte de la burguesía vienesa y entretener a un público inteligente pero con pocos medios económicos en aquellos difíciles tiempos posteriores a la expulsión de Napoleón de Viena en 1813, tiempos en los que ya ningún noble podía mantener orquestas y en que nadie arriesgaba dinero para estrenar sinfonías de jóvenes desconocidos.

La Sinfonía nº 3 en Re mayor fue escrita en el breve periodo que va del 24 de mayo al 19 de julio de 1815. Es unánime el asombro que entre los investigadores de la obra de Schubert provoca la cantidad de obras escritas en este año, declarado *annus mirabilis*: cuatro *Singspiele*, una sinfonía y parte de otra⁶, un cuarteto de cuerda, nueve obras para piano solo, ocho o nueve obras religiosas, algunas de ellas de escritura sinfónica y ciento cuarenta lieder. El musicólogo y estudioso de la obra de Schubert Brian Newbould ha calculado que ese año escribía a razón de cuatrocientos veinte compases por semana, de los cuales doscientos trece eran de música con orquesta⁷. Si a eso añadimos que lo tenía que compaginar con la dura tarea de enseñar a leer y escribir a los niños del barrio de Lichtenthal, asistir regularmente a los ensayos y conciertos de la orquesta de Prohaska en donde tocaba la viola, ir a clase con Salieri dos veces a la semana, ir a la ópera y a los estrenos de otras obras y mantener contactos con sus muchos y buenos amigos, resulta todavía más impresionante la calidad de las obras escritas en el transcurso de ese año.

La Sinfonía nº 3 comienza como todas las de este primer periodo —excepto la quinta—: una introducción lenta, “Adagio maestoso”, ella misma en dos partes, alterna el tono mayor con el menor y los valores largos con escalas ascendentes de valores breves. Después de la repetición de un pequeño motivo de tercera menor descendente a modo de llamada, se inicia el “Allegro con brio”. Aquí el clarinete genera el material temático de la primera sección: un motivo con cierto tono de fanfarria basado en el arpeggio de Re mayor. La repetición de su motivo derivado desemboca en el segundo tema, un contundente tutti orquestal que recupera la escala ascendente del “Adagio” y que aporta la primera variante rítmica al ritmo binario: la segunda parte del tema es una escala descendente en tresillos, siendo por tanto complementaria del carácter temático binario y ascendente de la cabeza. Una de las claves de la sensación de equilibrio que la música tanto de Mozart como en Schubert provoca en el oyente es precisamente este sutil equilibrio en la construcción de los temas. Este primer movimiento es modélico en este sentido. Un tercer tema con ritmo de puntillos, también iniciado por el clarinete, pasa a ser comentado por el fagot en su registro agudo. Esta combinación tímbrica volverá a aparecer en el trío del tercer movimiento. Se termina de presentar todo el material temático con un fuerte segmento cadencial que propicia la repetición idéntica de la exposición. Tras el desarrollo breve, la recapitulación se produce sorprendentemente en el tomo de la subdominante, esto es, el mismo de la exposición, algo nada habitual en Mozart, Haydn o Beethoven.

El segundo movimiento, un “Allegretto” de estructura ABA es la quintaesencia de la simplicidad. Desaparecen casi en su totalidad los metales: sólo las trompas en la sección B refuerzan las voces intermedias muy discretamente. En compás de dos por cuatro, un tema canónico en ocho compases con semicadencia central desciende por grados conjuntos y asciende en el arpeggio de Sol mayor. El principal interés de la melodía está en dos cromatismos introducidos en la segunda sección del tema que llevan a la dominante y... vuelta a empezar: las repeticiones confieren a este movimiento un carácter pendular. El inicio de la sección central es uno de los momentos más refrescantes de la música sinfónica: el clarinete, arropado por un sutil pizzicato de la cuerda, expone su gracioso arpeggio adornado, imprimiendo dentro de la misma velocidad un *momentum* diferente a esta sección que luego recogen

5 En los dos años siguientes la orquesta creció y pasó a ser dirigida por Otto Hatwig, violinista del Burgtheater. Los conciertos se ensayaban y ofrecían al público en su propia casa, aunque seguían siendo no profesionales. Es casi seguro que las seis primeras sinfonías de Schubert fueran interpretadas por una u otra orquesta, pero al disolverse se perdieron las copias.

6 En efecto, la Sinfonía nº 2 en Si bemol mayor, D 125, se compuso entre diciembre de 1814 y marzo de 1815.

7 En NEWBOULD, Brian, *Schubert: The Music and the Man*, University of California Press, 1997, pág. 41.

Schubert: un sinfonista desconocido para el público romántico.

Aunque hoy en día el nombre de Schubert nos resulte tan relevante como el de Schumann y Mendelssohn para dar cuenta de la conmovión estética, formal e ideológica que supuso el movimiento romántico, durante la segunda mitad del siglo XIX su obra orquestal fue prácticamente desconocida. Sólo a finales de aquel siglo se le empezó a reconocer su importancia no ya dentro del movimiento romántico sino como un compositor clave en la historia de la música occidental, comparable a Mozart o Beethoven.

La muerte de Beethoven en 1827 —sólo un año antes que la suya propia— fue para Schubert la mayor de las desgracias: el único que podría haber sido capaz de apreciar su evolución posterior, de calibrar el alcance de obras como la “Sinfonía Inacabada” o la Sinfonía en Do mayor “la Grande”, murió cuando de Schubert apenas conocía algunos lieder.

El principio de las vicisitudes de publicación y difusión de la obra de Schubert tiene su origen en la desfavorable situación económica de su hermano Ferdinand en 1828, cuyo único patrimonio eran los manuscritos inéditos del compositor. Al primer comprador, el editor Diabelli, sólo le interesaron la totalidad de los lieder y los tríos y cuartetos, así como las obras para piano solo, por su mejor salida comercial. Pero la obra de cámara quedó en los estantes de Diabelli hasta la década de 1850, en que tímidamente fue apareciendo. Ferdinand Schubert envió a Schumann, editor de la influyente revista *Neue Zeitschrift für Musik*, una lista de las sinfonías, óperas y misas aún en su poder, que fue publicada en el ejemplar de abril de 1835 y que no interesó a ningún editor. La visita a Viena de Robert Schumann en 1838 desveló la existencia la Sinfonía en Do mayor, “La Grande”, que gracias a su empeño y a las gestiones de Mendelssohn fue interpretada a finales de 1839 y 1840 en la Gewandhaus de Leipzig, pero que fue considerada una rareza vanguardista, demasiado larga para el gusto del público y demasiado difícil para los músicos¹. El propio Schumann fue culpable involuntariamente del poco interés suscitado por las primeras sinfonías de Schubert, al haber realizado transcripciones para dos pianos que no tuvieron ninguna repercusión. En 1867 Sir George Grove, impulsor notable de la cultura musical del Reino Unido, viajó a Viena y encontró, junto a otros, el manuscrito de *Rosamunde*, todavía inédita. Un nuevo interés en la obra sinfónica de Schubert hizo que se estrenaran por fin con gran éxito las cinco primeras sinfonías en los conciertos del Crystal Palace de Londres entre 1873 y 1881.

Cuando por fin la obra completa de Schubert se terminó de editar en 1897², el movimiento romántico estaba a punto de entrar en su fase final: los experimentos armónicos y tonales de sus últimas sinfonías ya no eran novedosos y así pues su influencia fue nula en las generaciones posteriores. Además, la música sinfónica de Schubert era demasiado respetuosa con las formas clásicas, sus proporciones demasiado comedidas para el gusto de finales de siglo. Era demasiado compleja para la “era Rossini” y demasiado simple después de Berlioz, Mendelssohn y Schumann. A finales del siglo XIX sus hallazgos formales y tonales se habían convertido en el lenguaje habitual del Romanticismo. Fue necesaria la intervención de músicos de la talla de Antonín Dvořák o Brahms, campeones de su causa, para promover su estatus de compositor clave. Dijo Dvořák de las sinfonías de Schubert: “No dudo en situarlo junto a Beethoven, muy por encima de Mendelssohn y también por encima de Schumann”³. El mismo Brahms, cuando conoció en profundidad la obra de Schubert tuvo que reconocer que se había equivocado de medio a medio al considerar que “no había suficiente música sinfónica de Schubert como para llenar un concierto”, como llegó a afirmar en una ocasión.

1 Las interpretaciones proyectadas para París en 1842 bajo la dirección de Habeneck y en Londres en 1844 por el mismo Mendelssohn no llegaron a realizarse ante las protestas de los músicos por la cantidad de ensayos necesarios.

2 En 1884 se inició la edición completa gracias al aporte financiero y a la colección de manuscritos del industrial y mecenas de origen griego asentado en Viena Nicolaus Dumba. La supervisión estuvo a cargo del musicólogo Eusebius Mandiczewsky y fue publicada por Breitkopf & Härtel.

3 DVOŘÁK, Antonín, “Franz Schubert”, *The Century Illustrated Monthly Magazine*, vol XLVIII nº 3, julio de 1894.

las flautas. Los elementos cromáticos totalmente integrados en la armonía cambiante van deslizándose el discurrir melódico hasta desembocar otra vez en la primera parte, sin variaciones.

El tercer movimiento, “Menuetto”, no responde en absoluto a la danza cortesana del mismo nombre sino más bien a un baile popular de ritmo ternario que sugiere un movimiento de giro. Toda la orquesta entra de nuevo en esta sección marcada “Vivace” que precisamente está pensada para que en los tiempos débiles aparezcan las notas fundamentales de la armonía. El “Trio” es en realidad una breve pieza de cámara en la que sólo intervienen el oboe y el fagot con las cuerdas en un simpático *ländler*, la danza campesina más característica de la música austriaca.

Y si el tercer movimiento remitía al paisaje campestre austriaco, el último “Presto vivace” nos transporta a Italia. El inexorable ritmo en seis por ocho de tarantela mantenido a lo largo de toda la sección, binario externamente y ternario en su interior, es una demostración inapelable de la capacidad de Schubert para absorber el estilo de Rossini y elevarlo a las máximas alturas de la elaboración formal y tonal del esquema de la sonata. Lleno de trucos y pequeños ‘sustos’ a base de breves entradas del tutti orquestal en el tiempo débil, este “Finale” es una de las páginas más brillantes de la literatura

sinfónica. Si hay un caso en el que la repetición exacta de la exposición sea imprescindible es en este movimiento, porque, a partir del desarrollo, vamos de sorpresa en sorpresa al ver al material temático recorrer tonalidades insólitas con una fluidez perfecta. El uso de la tonalidad en las sinfonías de Schubert es lo que le aparta de sus modelos clásicos y la tensión de las secciones conclusivas es mayor incluso que la de las iniciales. Hacia el final, a partir de la breve cadencia que se detiene por un brevísimo instante en la subdominante, la progresión ascendente y cromática concluye brillantemente en un convencional y gracioso cuasi-unísono que cierra “a la italiana” la sinfonía.

Felix Mendelssohn-Bartholdy

Hamburgo 3-II-1809; Leipzig 4-XI-1847

Sinfonía nº 4 en La mayor “Italiana”, op 90

Composición: entre 1831 y 1832. Estreno: primera versión, Londres el 13-III-1833⁸, F. Mendelssohn, director.



Felix Mendelssohn tuvo la suerte de tener a su disposición la fortuna y la cultura de su familia⁹ para desarrollar con desahogo sus grandes capacidades como compositor, como intérprete del piano y como director. Y no sólo esto: su gran habilidad organizativa inauguró la forma moderna de plantear el funcionamiento de las orquestas profesionales y de gestionar los auditorios o teatros. Si Robert Schumann fue el intelectual capaz de articular ideológicamente todo el movimiento romántico en la música¹⁰, su amigo Felix Mendelssohn hacía que las obras se interpretaran de manera rigurosa, dotando a la práctica musical pública, al ‘negocio’ de la música, de una profesionalidad y relevancia social como nunca antes había tenido.

Desde que en un viaje a París en 1825 el influyente Cherubini confirmara al padre de Mendelssohn el talento para la composición de su hijo, sus otras facetas como poeta o pintor, en las que también destacaba, pasaron a un segundo plano. Ya durante su adolescencia tuvo la oportunidad de viajar por Europa y de mantener conversaciones con las más grandes mentes del siglo XIX. En 1821 su profesor, Carl Friedrich Zelter, le presentó a Goethe y una relación intelectual y afectiva se estableció entre el joven Felix y el escritor. Cuando adquirió la mayoría de edad a los veintinueve años sus padres le animaron a realizar una serie de viajes al extranjero —a Inglaterra y Escocia primero y luego a Italia por consejo de Goethe— que terminaron de conformar una de las personalidades más completas de su tiempo. Apreciado por su cultura, su inteligencia y su habilidad tanto como intérprete de teclado como en la dirección orquestal, sus relaciones con los focos de actividad musical más importantes de la época —Londres y París— le proporcionaron una visión global muy superior a la de sus contemporáneos de las posibilidades y logros tanto de su propia música como de la de otros.

Tal vez esta mayor profundidad intelectual fue lo que le llevó a no estar completamente satisfecho con todas sus composiciones, a pesar de la magnífica acogida que siempre obtenían. Dos de sus obras más populares, la Sinfonía en La mayor “Italiana” y la Sinfonía “de la Reforma”, no fueron nunca entregadas para su publicación por el compositor, eso es, de sus cinco sinfonías para orquesta completa, sólo tres fueron publicadas en vida de su autor: la nº 1 en Do menor op 11, la segunda “Lobgesang” op 52 y la nº 3 op 56 “Escocesa”. Por ello, el orden en que fueron compuestas no se corresponde con su numeración, si exceptuamos la primera, de 1824. Así pues, después de esta primera, el orden es 5 (1832), 4 (1830-1833), 2 (1840) y 3 (1843). Mendelssohn retomó la “Sinfonía Italiana” en 1837 y llegó a reescribir los tres últimos movimientos. En cuanto el primer movimiento, estaba entre los proyectos del compositor acometer una nueva versión cuando un ataque repentino, similar al que había sufrido su hermana Fanny seis meses antes, acabó prematuramente con su vida a los treinta y ocho años. La Sinfonía nº 4 se publicó por primera vez en la forma en que hoy se conoce, incluyendo las revisiones de 1837 en la edición de Julius Rietz de la obra completa realizada entre 1874 y 1877. A pesar de que, tal como está, se la considera una de las mejores sinfonías jamás compuestas, nunca sabremos cuál habría sido la versión definitiva de esta popular obra.

Daríamos una visión muy empobrecida de esta sinfonía si la considerásemos una especie de ilustración musical de paisajes italianos, con una declarada intención referencial. A veces se identifican sus cuatro movimientos como expresión musical de “Impresiones de un joven en Italia” (primer movimiento), “Procesión en Nápoles” (segundo), “Arquitectura clásica italiana” (tercero) y “Muchachas bailando en Amalfi” (cuarto). Estos supuestos títulos jamás fueron usados por Mendelssohn. De entre todos los compositores románticos era el más reacio a incluir en la música elementos extramusicales o programas literarios paralelos o articuladores del discurso musical. Su admiración por los compositores clásicos —Mozart especialmente— o por Johann Sebastian Bach, cuya obra volvió a poner en circulación en los conciertos públicos¹¹, le alejan de las veleidades semanticistas de otros de sus contemporáneos. Si

8 Algunas fuentes señalan mayo como el mes del estreno.

9 Su padre Abraham Mendelssohn era un próspero banquero hijo de un influyente filósofo y su madre pertenecía a una de las familias más acaudaladas y cultas de Berlín.

10 Editor de la revista *Neue Zeitschrift für Musik* desde su fundación en 1835 hasta 1844. Allí se defendió a Chopin, Berlioz y otros innovadores denostados por la oficialidad musical.

11 Con sólo veinte años dirigió en Berlín la *Matthäuspassion* de Bach que tuvo una gran repercusión. A este concierto acudieron los notables de la ciudad, incluido Hegel.

bien encontró inspiración en textos literarios de Shakespeare o Goethe, su conocimiento profundo y aceptación declarada de la estética hegeliana¹², que atribuye a la música un contenido de naturaleza indeterminada no reducible al lenguaje verbal, impide considerar su obra en términos representativos.

En el caso de la Cuarta Sinfonía, la denominación de “Italiana” nunca figuró en la partitura, siendo sólo la forma cariñosa de referirse a ella en el ámbito familiar. Podemos asistir a través de la correspondencia de Mendelssohn a la génesis de esta obra: emprendido el viaje a Italia en 1830, en Roma termina de escribir la obertura *Die Hebriden* [Las Hébridas] y comienza algunos borradores de una sinfonía. Escribe a su hermana Fanny: “Esta va ser la pieza más divertida y alegre que yo haya escrito hasta ahora, sobre todo el último movimiento”. Pero la composición no avanza y, aunque la estructura general y algunas ideas de los diferentes movimientos se gestaron en este viaje, la partitura no se terminó de completar hasta bien pasada la vuelta definitiva a Berlín.

Bastante afectado por la pérdida de sus dos mentores —en 1832 mueren tanto Goethe como su profesor Carl Zelter— viaja a Londres en ese año y dirige una serie de conciertos con gran éxito. La Sociedad Filarmónica de Londres le insta entonces a estrenar una nueva sinfonía, lo que le anima a terminar la Sinfonía en La mayor comenzada en Italia. Aunque la fama de Mendelssohn de escribir con rapidez y sin esfuerzo está confirmada en otras composiciones, este encargo le dio muchos quebraderos de cabeza. En una carta a su amigo Carl Klingemann de febrero de 1833, escribe: “¿Que cómo va mi sinfonía? Ni yo mismo lo sé y tengo sobre ella aún muchísimas dudas, pero en cualquier caso sé que será “muy” en La mayor y muy alegre y que el último movimiento será más suave y en La menor; no hay otra obra mía a la que tenga tanto cariño y por eso estoy bastante confuso con ella y me temo que no saldrá como bien me gustaría”. Saber que esta obra iba a ser interpretada por una orquesta formada por los mejores instrumentistas de Europa —como era entonces la de la Sociedad Filarmónica de Londres— tal vez producía una mayor ansiedad en el joven compositor, pero también le permitía una total libertad formal y técnica, puesto que no importaba la velocidad o dificultad de algunos pasajes. Cuatro semanas después daba por concluida su composición.

El inicio enérgico del primer movimiento, “Allegro Vivace”, sin introducción lenta, como era la costumbre, debió de causar bastante extrañeza: mucho debía confiar en la pericia de la sección de viento-madera de la orquesta londinense para asignarles desde la primera nota el entramado armónico del tema a base de notas repetidas. El ritmo de seis por ocho, el de una tarantela, es más propio de un “Finale” que de un primer movimiento, y tal vez sea lo único de italiano que este primer movimiento tiene. Todo él —una brillante construcción clásica de allegro sonata de extensión superior a los tres siguientes— es un alarde de color armónico, rítmico e instrumental, aparte de una lección de tratamiento motivico. Asimismo, el tempo y la articulación son excepcionalmente variados y fluidos. Es un momento excepcional el fragmento de enlace que posibilita la repetición exacta de la exposición: cuando ya parece que vamos a entrar en el desarrollo, un giro inesperado de los violines primeros y las violas nos devuelven al vibrante principio. El contraste entre los fuertes del viento y los pianos de la cuerda refuerza el complejo entramado contrapuntístico presente en toda la obra y que, sin embargo, suele pasar desapercibido, y se hace evidente en el *fugato* de las cuerdas —¡en una tarantela!— al inicio del desarrollo. Este *fugato* desemboca en la enérgica enunciación de lo que se ha convertido en el segundo tema.

El segundo movimiento, “Andante con moto”, está supuestamente basado en una procesión que Mendelssohn presenció en Nápoles. Su amigo Ignaz Moscheles atribuye la melodía principal no a una canción napolitana sino a una marcha de peregrinos de la región de Bohemia. Otras fuentes apuntan a que este material temático procede de una melodía que Carl Zelter, profesor de Mendelssohn, le dio como ejercicio tiempo atrás. Ya que no existen pruebas documentales de ninguna de estas teorías, debemos más bien suponer que la melodía es original, tal vez “napolitana” en el mismo sentido en que algunos de los *Lieder ohne Worte* [Romanzas sin palabras] eran “venecianos”. El carácter sereno y solemne del segundo movimiento contrasta llamativamente con el primero. Aquí un cuatro por cuatro en Re menor enmarca esta gran “invención a tres voces para orquesta” que constituye el movimiento lento de la Cuarta Sinfonía de Mendelssohn. Se inicia con un breve fragmento que rebota en una segunda menor y que reaparecerá dos veces para marcar las diferentes secciones. A continuación —a la manera del bajo continuo barroco— se inicia un discurrir incesante de corcheas en la sección grave de las cuerdas sobre el que fagotes, oboes y violas entonan a distancia de octava una melodía de amplio arco y carácter modal —con el séptimo grado natural—. Este discurrir pensativo y algo sombrío muta a una breve sección más expansiva en tono mayor. La sorprendente alteración descendente del sexto grado al final de esta parte y la introducción —ahora una quinta más alto— del motivo de segunda del comienzo inician un especie de recapitulación en la que el retorno a Re menor proporciona un gran interés al fragmento siguiente. La conclusión de este movimiento, cuando parece que va a volver a recomenzar, enunciando en la melodía solo las primeras notas del tema mientras el bajo sigue inexorable, le confiere un marcado efecto dramático con gran economía de medios.

El tercer movimiento, “Con moto moderato”, es en realidad un minueto. Aunque pudiera parecer anticuado restablecer el minueto en el lugar del scherzo, lo cierto es que esta sinfonía ya contiene con el primero y el último movimiento bastantes pasajes muy rápidos, así que la elección parece encaminada a equilibrar el conjunto. Ahora se nos presenta un movimiento ligero, elegante y de gráciles líneas en la tonalidad principal, La mayor. En el “Trio” destaca la intervención de los metales como una fanfarria campestre y las delicadas líneas del viento madera. La estable conclusión es una pequeña trampa para sorprender aún más con el inicio del último movimiento.

12 Felix Mendelssohn conoció a Hegel en su juventud cuando asistía a sus clases en la universidad, en una época clave para la formación de su pensamiento. La relación entre ambos fue estrecha en aquella época. Para Hegel siempre fue un honor contar con un “joven Mozart” entre sus discípulos.

Y llegamos a la explosión más irrefrenable y festiva que el modo menor haya conocido¹³. El “Saltarello”, así indicado en la partitura y con la indicación de “Presto” pretendía ser, según Mendelssohn relata en sus cartas desde Italia, “la pieza más alegre de cuantas he hecho” (sic). El título hace referencia a una danza de ritmo ternario, normalmente en seis por ocho, que se acompaña en su versión popular de tamboril y castañuelas y es muy parecida a la tarantela, aunque más salvaje y alocada. Mendelssohn decidió escribir su saltarelo en compás de cuatro por cuatro haciendo un uso extensivo de los tresillos, lo que permite incluir secciones melódicas de línea más amplia. Articulado en dos secciones, este saltarelo tiene forma de allegro de sonata, reducido, esto es, exposición y desarrollo sin recapitulación: no hay lugar para ello pues el turbulento devenir de la danza engulle el material temático y desemboca en una coda piano que sólo cinco compases antes del final, en un último y breve crescendo, concluye contundentemente esta sinfonía.

Tal vez sean las impresiones del propio Mendelssohn en una carta a Zelter desde Roma —aunque no se refiera en esta ocasión a su música— el mejor resumen de su Cuarta Sinfonía: “Estoy disfrutando de la combinación más maravillosa de diversión y seriedad, como sólo puede encontrarse en Italia”.

© Margarita Fernández de Sevilla Martín-Albo

Bibliografía

F. Schubert:

BROWN, Maurice, “Franz Peter Schubert”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol 15, Macmillan Publishers Limited, 1980.

DVOŘÁK, Antonín, “Franz Schubert”, *The Century Illustrated Monthly Magazine*, vol XLVIII nº 3, julio de 1894.

NEUBOULD, Brian, *Schubert: The Music and the Man*, University of California Press, 1997.

F. Mendelssohn:

Sitio web de la Orquesta de Cámara de Viena. Última consulta: 5-IV-2010.

KÖHLER, Karl-Heinz, “Felix Jakob Ludwig Mendelssohn-Bartholdy”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol 12, Macmillan Publishers Limited, 1980.

13 Terminar una sinfonía en su tono homónimo menor es tal vez un gesto de rebeldía o un capricho, puesto que la norma indica que, si bien lo contrario es posible y hasta aconsejable, el acorde final debe estar en la tonalidad principal, que en este caso sería La mayor.

Editado por:

Cabildo de Tenerife • Patronato Insular de Música • TEA Tenerife Espacio de las Artes • Avda. de San Sebastián, 8. 3ª Planta • 38003 Santa Cruz de Tenerife • España

Teléfono: 922 849 080 • Fax: 922 239 617 • E-mail: info@ost.es • Internet: www.ost.es

Coordinación editorial: Miguel Ángel Aguilar Rancel • Ayudante coordinación editorial: Marisa Gordo Casamayor • Diseño Gráfico: Zubiria Tolosa