

mismo nombre le predestinaban la conquistó duramente «por sus méritos». No tiene ningún sentido que nosotros nos privemos de ella relegando al olvido tantas obras excelentes. Esta media docena de nuestro pequeño ciclo, fechadas entre 1825 (Octeto) y 1845, son un buen resumen de las principales etapas de su actividad camerística.

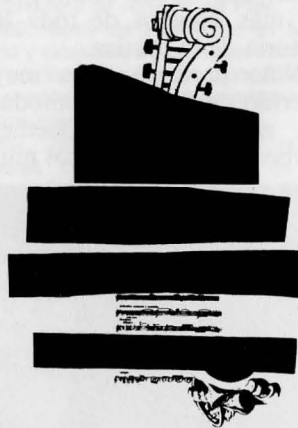
A continuación se publica un trabajo sobre Mendelssohn, a cargo del musicólogo **Enrique Martínez Miura**, que sirve de introducción al folleto-programa editado con motivo del ciclo.

ENTRE EL ROMANTICISMO Y EL CLASICISMO

¿Valoramos hoy correctamente la música de Mendelssohn? Desde luego, hay razones sobradas para plantearse una pregunta semejante. Un arte que causó furor en su tiempo, pasó a comienzos de nuestro siglo por una condena generalizada de trivialidad y ahora se aprecia más como fruto de una postura *oficial* que por un conocimiento en profundidad, suscita no pocas dudas. El problema se ha venido solventando con la aplicación de una fórmula, como si con ella se hubiese alcanzado en el juicio el punto de equilibrio deseado: Mendelssohn, romántico por talante, fue un clásico en cuanto al respeto por las formas. Como en todo lugar común, también aquí hay un fondo que se corresponde con los hechos. Ya Schumann, en su comentario sobre una de las

piezas que se escuchan en este ciclo, el *Trío en re menor Op. 49*, señaló la naturaleza dual de la música de Mendelssohn: «Mendelssohn es el Mozart del siglo XIX, el músico más lúcido, que ha penetrado con más profundidad que los otros en las contradicciones de nuestra época y el primero que las ha reconciliado».

Las contradicciones a las que se refiere el autor de *Amor y vida de mujer* pueden resumirse en el conflicto surgido por la fidelidad de Mendelssohn a dos caminos de la misma tradición, que en ese instante debían ya bifurcarse,



so pena de asumirse una postura conservadora. Como uno de los principales beneficiarios de la herencia beethoveniana, nuestro músico estaba dispuesto a admitir que su arte podía poner en juego elementos por principio ajenos a su esencia misma. Desde la *Novena Sinfonía* y otras partituras de Beethoven, ideas del orden de que la música está impregnada de una fuerza moral regeneradora flotaban en el ambiente. Por otro lado, el repertorio de formas acuña-

das por Haydn, Mozart y el propio Beethoven le parecía a Mendelssohn un bien digno de ser preservado a toda costa.

No cabe pintar la situación como un dilema agobiante y omnipresente entre libertad y formalismo. El mismo Mendelssohn se entrega a la vena rapsódica en los *Lieder ohne worte*, al poematismo y la acuarela sonora en *Las Hébridadas*, pero sus sinfonías, cuartetos y tríos son perfectamente respetuosos con los cánones recibidos.

Su música de cámara es significativa desde un primer momento al menos por una cosa: el catálogo mendelssohniano de la parcela es posiblemente el más nutrido de los compositores de su generación. Esta fe en las formas puras implica indudablemente un deseo de *seguridad*, de pisar un terreno conocido, pero también pueden ser rastreadas razones más objetivas.

Con el auge del público burgués y la institución del concierto público, la demanda de obras musicales cambió de orientación. Sinfonías, conciertos y otras páginas espectaculares de gran lucimiento se destinaban a las veladas multitudinarias, en tanto que la música de cámara sufrió una transformación de mayor calado. No se trataba ahora de nutrir a unos privilegiados para que escucharan, sino a unos ciudadanos para que interpretaran ellos mismos conjuntamente. Es cierto que por primera vez se forman cuartetos estables que ofrecen conciertos a los que puede asistir cualquiera contra el pago de una entrada, pero no lo es menos que el