

destino *natural* de las piezas de cámara en Alemania en las décadas iniciales del siglo XIX era la habitación, o como mucho el salón, de la burguesía ilustrada.

Un factor aglutinador es la presencia del piano, que no falta en casa alguna. Se explica así la proliferación de sonatas para un instrumento de cuerda y teclado, tríos, cuartetos, quintetos y hasta sextetos con piano. Mas lo que en el ámbito privado es un punto de apoyo para la ejecución, enfocado desde el creador cobra un sentido distinto. El compositor romántico tiende cada vez más a ser un pianista virtuoso, que no es extraño dote la parte de su instrumento de una dificultad inusitada. Sin salir de la música de cámara, así ocurre con los *Tríos* de Hummel y Chopin.

Varias de las líneas directrices del momento se confirman en el caso de Mendelssohn. La mayoría de la música camerística de su juventud nació para ser interpretada en sesiones particulares en la casa paterna de los Mendelssohn. El famoso *pabellón* del parque, con una capacidad muy considerable, pues admitía la cabida de hasta cien personas, albergó de esta manera la primera audición de obras que después han pasado a la historia, en especial el *Octeto Op. 20*.

Felix fue también un pianista consumado desde niño, al igual que su hermana Fanny, que a los trece años sabía de memoria *El clave bien temperado* de Bach. Es comprensible, por lo tanto, que el teclado fuese introducido en varias de las composi-

ciones de adolescencia, como el *Sexteto* o tres *Cuartetos con piano*. Y no deja de ser irónico que la exuberancia pianística de estos ensayos tempranos sea precisamente la causa que malogra en buena parte las piezas. Aun en las obras de madurez, la contribución del piano inserta el riesgo del desequilibrio en la música de cámara de Mendelssohn, quien se muestra mucho mejor dominador de sus elementos en las creaciones para cuerda sola. Esto no es un misterio, porque Mendelssohn, además de dominar las posibilidades de los instrumentos de cuerda, tañía a plena satisfacción el violín y la viola.

Puede dividirse la producción camerística mendelssohniana en dos bloques claramente diferenciados. El primero (1822-1829) pertenece a su adolescencia y juventud. Mendelssohn escribe para las formaciones instrumentales que sabe que va a tener a su disposición, son piezas experimentales en el sentido de que el creador afila con ellas sus armas, tanto técnicas como estéticas. La otra etapa (1838-1847), que coincide con los últimos años de vida de alguien —en esto sí que fue totalmente romántico— que murió tan joven, tiene el carácter de *regreso* a la música de cámara desde la perspectiva de la solidez estilística. Sin embargo, no siempre se producen las obras maestras que se esperarían en este segundo período. Se aprecia un cierto *cansancio*, un dejarse llevar por los esquemas prefigurados. Para muchos críticos, el *Octeto*, escrito a los dieciséis

años, no fue ni tan siquiera igualado por obra de cámara alguna de su autor. ¿Fueron los *Tríos con piano*, los *Cuartetos* de la *Opus 44* las consecuencias que presagiaban la obra maestra de juventud? Pregunta con toda seguridad inútil, pero que inevitablemente se harán las generaciones sucesivas de comentaristas del *corpus mendelssohniano*.

Es difícil no detenerse un instante en el *Cuarteto en fa menor Op. 80*. Esta página, teñida tenuemente de colores beethovenianos, fue el *requiem* que el arte de Felix entonó a la muerte de Fanny. Aquí se encuentra todo el drama de Mendelssohn como hombre y como artista: el sueño de la felicidad se ha quebrado, es preciso decir adiós a la hermana amada y a las formas musicales clásicas.

Suele apuntarse que la música de cámara no es lo mejor que salió de la pluma de Mendelssohn. Puede que así sea, que verdaderamente su imaginación poética necesitase los colores que brinda la orquesta o la intimidad del piano para exteriorizarse. Un factor viene a sumarse a favor de esta tesis. A partir del *Octeto* mismo se padece el *síndrome* de la ausencia de la orquesta. A este respecto, las obras juveniles son más propiamente camerísticas, con sus tratamientos instrumentales diferenciados, que las de madurez, en las que abundan los trémolos y ofrecen un diseño masivo. Se desprende lógicamente de esta exposición que las páginas primerizas, importantes por sí mismas y como pasos en el camino de desarrollo de un estilo, se ven, en cierto