

DOSSIER

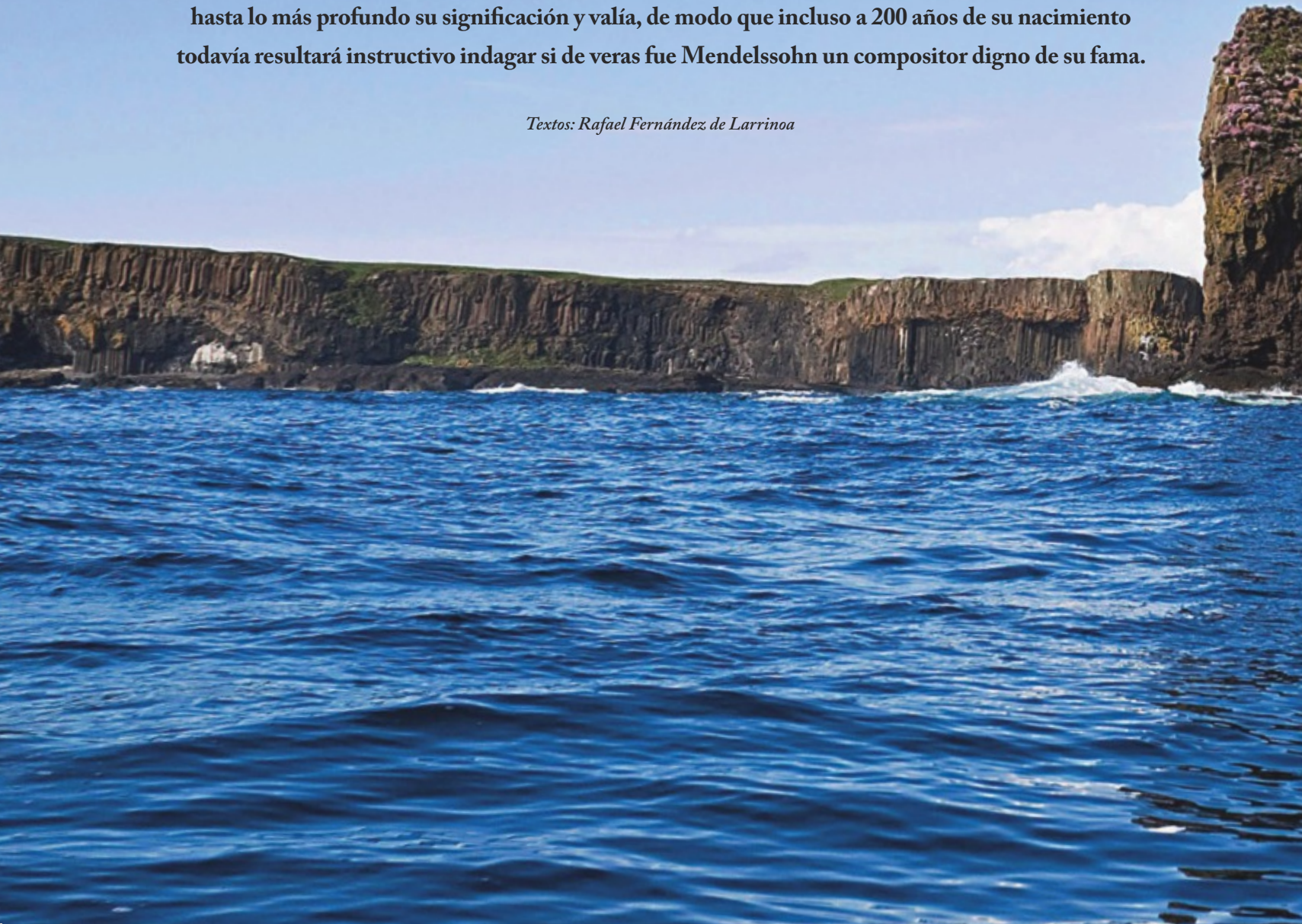
FELIX MENDELSSOHN

(1809-1847)

LA TRAGEDIA DE LA PERFECCIÓN

La muerte de Felix Mendelssohn en 1847 a los 38 años de edad fue recibida con enorme duelo por las sociedades cultivadas de toda Europa. Reconocido como niño prodigio por el mismísimo Goethe y admirado por reyes y por las personalidades musicales más relevantes de su tiempo, Mendelssohn encarnó como nadie el ideal del Romanticismo musical de la era Biedermeier. El descrédito con el que sería sentenciada esta época se volvería en contra del compositor socavando hasta lo más profundo su significación y valía, de modo que incluso a 200 años de su nacimiento todavía resultará instructivo indagar si de veras fue Mendelssohn un compositor digno de su fama.

Textos: Rafael Fernández de Larrinoa







Podemos imaginar lo mucho que llevaría recopilar los comentarios despectivos a cargo de la obra de Mendelssohn, si contamos con que un especialista respetuoso y ponderado como Charles Rosen se permite despachar en su obra *La generación romántica* el estilo mendelssohniano como “kitsch religioso”. O que Philip Radcliffe y Eric Wiener, cuyas biografías (publicadas en 1954 y 1963 respectivamente) pretendieron restaurar la vapuleada imagen del compositor, y pese a ello despellejaron sin miramientos su música allí donde lo consideraron oportuno. Parece que Mendelssohn se hubiera convertido en la diana fácil contra el cual hasta el diletante con pretensiones pudiera arrojar impunemente sus dardos, situándose por encima del aficionado medio (amante por lo general de su *Concierto para violín*, la música incidental para *El sueño de una noche de verano* o las *Sinfonías* “Escocesa” e “Italiana”) y de toda réplica.

Se suele fechar el inicio de la campaña de acoso y derribo contra el compositor en 1850, a tres años de su fallecimiento y a dos del colapso de la Europa de Metternich tras las revoluciones de 1848. En septiembre del citado año, el periódico con sede en Leipzig *Neue Zeitschrift für Musik* publicó un incendiario artículo titulado *Das Judenthum in der Musik* (*Del judaísmo en la música*) firmado por un tal K. Freigedank (Richard Wagner en seudónimo), donde se acusaba a la música de Mendelssohn de ser “dulce y tintineante, pero sin profundidad”. Participe él mismo en las barricadas revolucionarias de Dresde y obsesionado con la música de Mendelssohn, de la que fue temprano admirador, Wagner interpretaría para sus allegados, y hasta los últimos años de vida, su música para piano, para criticar una y otra vez su “pobreza de invención” y su “excitabilidad semítica”.

Pese a lo paranoico de dicho ritual, no corresponde a Wagner, sino a Heinrich Heine, poeta del Romanticismo a cuyos textos puso música el mismo Mendelssohn, el dudoso honor de ser el pionero, pues ya en 1842 se refirió al *Paulus* como “una obra inteligentemente calculada y carente de toda inocencia”, para



añadir a continuación que no ha existido en el mundo obra de arte alguna sin inocencia. Estos dos atributos, la “superficialidad” denunciada por Wagner y la “insinceridad” señalada por Heine, se demostraron con el tiempo demoledores contra el enorme prestigio de la herencia mendelssohniana, permitiendo a George Bernard Shaw situar al compositor en 1889 “fuera de la lista de compositores de primera fila” y a Sir Donald Tovey proclamar en 1911 en la *Encyclopaedia Britannica* que “la reputación de Mendelssohn, salvo por unas pocas e inexplicables obras orquestales llenas de belleza y originalidad, se ha evaporado”. Sin embargo, cabe preguntarse si la rápida difusión y aceptación de dichas acusaciones y su inveterada resistencia a someterse a un análisis crítico no obedecen a su encaje en un sistema de prejuicios más profundo: la “superficialidad” como inevitable resultado

del bienestar material del compositor, la “insinceridad” como inseparable rasgo del judío converso... Sin el doble rasero inducido por estos prejuicios no se entiende que lo que en Mozart es precoz genialidad deba interpretarse en Mendelssohn como infantil impersonalidad, lo que en Schubert es suprema sensibilidad en Mendelssohn no pueda ser sino hipócrita sensiblería y lo que en Brahms se ensalza como rigor formal se denomine en Mendelssohn retrógrado conservadurismo.

EL MOZART DEL ROMANTICISMO

En efecto, la acomodada posición de Mendelssohn, así como su privilegiado contacto con la cultura desde la más temprana edad, hicieron humanamente imposible que tanto sus detractores (Wagner) como sus más fieles

colegas (Schumann) no envidiaran en mayor o menor grado su buena fortuna. Perteneciente a una familia de banqueros judíos liberales e ilustrados, asentados en Berlín desde 1811, Mendelssohn no sólo fue un competente violinista y violista, o un consumado intérprete e improvisador en el piano y el órgano, sino que aprendió a hablar alemán, francés e inglés y a leer latín y griego. Excelente dibujante y acuarelista, recibió clases de los mejores profesores de su tiempo: de piano con Ignaz Moscheles, de contrapunto y composición con Carl Friedrich Zelter. Asistió además en la Universidad de Berlín a las clases de Estética impartidas por Hegel, de Historia por Eduard Gans y de Geografía por Carl Ritter. Por si fuera poco, los hermanos von Humboldt (el lingüista y ministro y el naturalista y explorador) fueron asiduos de la casa paterna, acabó siendo cuñado del matemático Lejeune Dirichlet e

En la p. 62: retrato de Mendelssohn (1839) por James Warren Child (1778-1862) y el estudio del compositor en Leipzig. Junto a estas líneas: una acuarela de Mendelssohn, representando la Gewandhaus. Abajo: la casa en Leipzig donde murió.



LARRY TODD Y EL LEGADO DE MENDELSSOHN



El especialista R. Larry Todd ha tenido la gentileza de ofrecernos un artículo publicado simultáneamente en el diario alemán *Die Welt* como respuesta a las preguntas que le formulamos en torno al legado mendelssohniano. Todd es autor del libro *Mendelssohn: A Life in Music* (Oxford University Press, 2003).

Rafael Fernández de Larrinoa. ¿Cómo contribuyó Mendelssohn al desarrollo del Romanticismo musical, aparte de a través de su propia música?

Larry Todd. Pese a los ácidos comentarios que podía dedicarle en privado, fue generoso con muchos de sus colegas, como el inglés Sterndale Bennett, el danés Niels Gade, el joven Charles Gounod y Robert Schumann –fue Mendelssohn quien estrenó las *Sinfonías n.º 1 y n.º 2* de Schumann, así como el *Concierto de piano* de Clara Schumann (escrito a los 14 años)–, y quien protegió al joven Joseph Joachim y animó a Josephine Lang a estudiar composición y escribir *Lieder*.

R. F. L. ¿En qué aspectos es Mendelssohn un conservador y en cuales no?

L. T. Mendelssohn fue el protagonista del redescubrimiento de Bach, quien reestrenó *La Pasión según San Mateo* en la Berlin Singakademie tras un siglo de olvido, quien trabajó sin descanso en la promoción de la música de Bach en Alemania e Inglaterra y quien inauguró un busto neogótico del *Thomaskantor* en la iglesia de Santo Tomás de Leipzig, en una emotiva ceremonia a la que fue invitado su último nieto vivo, W. F. E. Bach. Fue uno de los primeros directores de orquesta en usar batuta y en desarrollar técnicas modernas de ensayo, y convirtió a la orquesta del Gewandhaus en una de las primeras de la época. Fue un sabueso musicológico que desempolvó manuscritos de Bach, Händel,

Mozart, Beethoven y Schubert, y cuya curiosidad histórica se proyectó más allá de Bach hasta la polifonía sacra de Palestrina, en una época en la que el *seicento* era básicamente *terra incognita*.

R. F. L. ¿Cuál ha sido la influencia de Mendelssohn en la historia de la música?

L. T. Lo cierto es que la influencia de Mendelssohn no ha desaparecido nunca por completo. Compositores tan dispares como los Schumann, Brahms, Alkan, Tchaikovsky, Mahler, Sibelius, Reger, Elgar y Richard Strauss se interesaron en su música. Durante la I Guerra Mundial, Ravel editó la obra completa para piano de Mendelssohn para Durand, y Schönberg, en el momento de realizar su revolución con el sistema de composición dodecafónica, incluyó una *Romanza (sin palabras)* en su *Serenata* op. 24 de 1923.

Finalmente, la música de Mendelssohn ha sido incorporada a la cultura popular del siglo XX. Dejando aparte la omnipresente *Marcha nupcial*, podríamos citar el ragtime *That Mesmerizing Mendelssohn Tune* de Irving Berlin, publicado durante el centenario en 1909 y referido al *Frühlingslied*; la grabación de Ernest Lough en 1927 del himno *Hear My Prayer*, que vendió millones de copias, y el film de Max Reinhardt de 1935 *A Midsummer Night's Dream*, con una fastuosa banda sonora preparada por Erich Korngold que constituyó una celebración de la música de Mendelssohn a modo de antología.



incluso fue presentado al anciano Goethe a los 12 años de edad, quien quedó sorprendido por la conversación madura y cultivada del joven Mendelssohn frente al parloteo infantil de Mozart, a quien tuvo ocasión de conocer cuando éste era niño unos 60 años atrás. Compositor precoz, si bien no tanto como el salzburgués, los comentaristas han destacado a su favor la mayor madurez y complejidad de obras tempranas como el *Octeto* op. 20 (compuesto a los 16 años) o la obertura para *El sueño de una noche de verano* (a los 17), sin parangón en el catálogo mozartiano a esas mismas edades. Con un aprendizaje basado en el estudio de los estilos de los grandes maestros del pasado (C. P. E. Bach para sus 12 *Sinfonías para cuerda*, Beethoven para los *Cuartetos* op. 12 y op. 13, Bach padre para *Paulus* y Händel para *Elías*, entre otros), Mendelssohn adquirió un bagaje técnico extraordinario que demuestra en grado sumo en su inigualado dominio del contra- ~



Arriba: un interior representativo del estilo Biedermeier, en Berlín. Junto a estas líneas: la tumba de Felix Mendelssohn. A la derecha: la entrada de la cueva de Fingal (2004).



punto (de forma altisonante a veces, como en la obertura de *Paulus*, pero impresionante otras, como en el coro inicial de su cantata *O Haupt voll Blut und Wunden* o en los cuartetos de cuerda). Así, no es de extrañar que cuando los nazis prohibieron la música de Mendelssohn y requirieran a Hans Pfitzner y a Richard Strauss que compusieran música para *El sueño de una noche de verano*, ambos se negaran, aduciendo la imposibilidad de alcanzar la calidad de la música del compositor hamburgués.

UN PROYECTO NACIONAL

En 1879 escribía Richard Wagner en el *North American Review* un artículo para el público estadounidense en el que planteaba que Mendelssohn “fue el salvador de la música de salón, pero en sus manos la música de concierto y de iglesia también se convirtieron en música de salón”. Insistía con ello malévolamente en identificar al compositor con las limitadas aspiraciones estéticas pequeño-burguesas que constituyeron,

sin duda alguna, el sustrato sociológico y cultural de la obra mendelssohniana (aspiraciones, por otro lado, que son comunes en mayor o menor grado al Romanticismo alemán). La fijación de Wagner por empequeñecer la memoria del que fuera uno de sus referentes de juventud es explicada por Leon Botstein en base a la idea de que tanto el uno como el otro aspiraron secretamente a una meta mucho más ambiciosa: refundar las bases de la vida musical alemana. Es éste el estímulo que explica la enorme actividad



Partitura y borrador de Mendelssohn para la obertura *Las Hébridas*, incluida en una carta a su hermana Fanny fechada en 1829.

JEFF SPOSATO Y LOS VÍNCULOS ENTRE MENDELSSOHN Y EL JUDAÍSMO



Con el fin de ampliar las perspectivas de este Dossier hemos contactado con el especialista Jeff Sposato, autor del libro *The Price of Assimilation: Felix Mendelssohn and the Nineteenth-Century Anti-Semitic Tradition* (Oxford University Press, 2006), y le hemos planteado una serie de preguntas. Éste es el resultado de aquella comunicación.

Rafael Fernández de Larrinoa. ¿Cómo ha influido el antisemitismo en la valoración de Mendelssohn como compositor?

Jeff Sposato. Durante buena parte de su vida y desde entonces, Mendelssohn ha sido visto como fuertemente vinculado a su herencia judía. Esta percepción se ha derivado en parte del hecho de que no fuera bautizado hasta los siete años de edad, pero principalmente del hecho de que su abuelo, el filósofo y reformista Moses Mendelssohn, era una personalidad muy conocida entre cristianos y judíos. Por ello, y pese a los esfuerzos de Mendelssohn por demostrar la sinceridad de su fe cristiana a través de su música sacra, la percepción de su vida y su música ha estado teñida en ocasiones por el antisemitismo. Los esfuerzos de asimilación de Mendelssohn fueron, no obstante, saldados con éxito hasta el punto de que dichas percepciones no impidieron que se convirtiera en uno de los compositores más prominentes de su época. Tras su muerte, sin embargo, su nombre y herencia acabaron por configurar un caso aparte, hasta alcanzar el punto álgido con el nazismo, durante el cual su música fue prohibida y su estatua frente a la sala de la Gewandhaus de Leipzig derribada.

R. F. L. ¿Cuál ha sido la actitud de los musicólogos ante este asunto?

J. S. Tras la II Guerra Mundial, los orígenes hebreos de Mendelssohn se reinterpretaron como una insignia honrosa, y los especialistas de mediados del siglo XX presentaron sus lazos con el judaísmo de

forma muy positiva. Pero esto ha de entenderse como una reacción al ataque efectuado por el nazismo contra su reputación más que como un retrato veraz de la actitud del compositor hacia sus raíces.

R. F. L. Según usted, ¿hasta qué medida podemos considerar a Mendelssohn un músico “judío”?

J. S. Lo que he intentado mostrar en mi investigación es que la situación es mucho más complicada que etiquetar a Mendelssohn como judío o cristiano, y que él fue, en esencia, el producto de una era muy compleja. Esto significa, por lo tanto, que debemos aceptar una visión menos heroica y más veraz de Mendelssohn, la de un hombre que intenta sobrellevar una época de creciente antisemitismo. Este nuevo y más humano Mendelssohn tuvo que contrapesar sus raíces —algo que significó eventualmente escribir obras, como su primer oratorio *Paulus*, que retratan a los judíos bajo un prisma negativo— al menos mientras estuvo bajo la atenta custodia de su padre y hasta que su carrera se consolidó. Una vez desaparecido el padre, y una vez obtenido el cargo de director de la Gewandhaus, no tuvo que demostrar nunca más la sinceridad de su fe de aquella forma. Esta es la razón de que obras tardías, como los oratorios *Elías* y *Christus*, muestren la profundidad de su fe cristiana sin desacreditar a los judíos en el proceso. De modo que aunque Mendelssohn no se sintió muy ligado a sus raíces judías y ciertamente nunca se consideró a sí mismo un judío, a partir de un cierto momento avanzó hacia la aceptación, o al menos a la pérdida del miedo, de sus raíces.

desplegada por Mendelssohn en ámbitos tan diversos, como el reestreno de 1829 de *La Pasión según San Mateo* de Bach tras casi un siglo de olvido, la dirección de la Gewandhausorchester o la fundación del Conservatorio de Leipzig en 1843, que llegó a ser en poco tiempo uno de los más modernos y prestigiosos de Europa (junto al de París), además de uno de los primeros en incorporar la cátedra de composición. El proyecto nacional mendelssohniano se inscribía en la línea defendida por su com-

pañero de fatigas Schumann en contra del “filisteísmo” musical, esto es, la creciente invasión de los salones, teatros, iglesias y espacios de ocio urbano alemanes por modas musicales extranjeras de valor artístico perecedero. Para combatir dicho envite era necesario acudir a los valores “eternos” de los antiguos maestros alemanes, desde Bach hasta Beethoven, pero también de los más próximos, como su admirado Schubert, de quien estrenó su *Sinfonía nº 9* en 1839 (más de una década después de su muerte), y cuya

figura, por entonces muy devaluada, contribuyó enormemente a restablecer.

Mendelssohn entendió también que la reivindicación de la memoria cultural no iba a tener efecto ninguno si no se producía simultáneamente una actualización de las viejas formas (¿cómo podría disfrutar el público romántico de un cuarteto de Mozart si sus códigos le fueran desconocidos, debido a la ausencia de modelos más cercanos en el tiempo y el temperamento?). Sus compañeros de generación más dotados, como Chopin, Schumann y Liszt, parecían haber abandonado los grandes géneros del pasado reciente, como la sonata o la música de cámara, incapaces de infundirles el aliento romántico sin descomponerlas. Fue Mendelssohn quien hizo realidad esta aspiración encarnando la que sería la corriente principal de la música instrumental europea del siglo XIX (al menos en Alemania e Inglaterra). Una corriente sustentada tanto en el gusto del público —de cuyo favor incondicional disfrutó hasta las postrimerías del siglo—, como en el peso de instituciones musicales de corte conservador (sociedades de conciertos, conservatorios, etc.), en las que fue literalmente idolatrado como el último de los grandes (tras Bach, Mozart y Beethoven).

Este aspecto debería hacernos dudar sobre la validez de hipótesis como la expresada por Daniel Barenboim, según la cual “si Mendelssohn no hubiera existido, el desarrollo de la música habría sido el mismo”, pues fue posiblemente Mendelssohn quien proporcionó, en mayor medida que cualquier otro compositor, el *color de fondo* en relación al cual debieron definirse los restantes compositores del siglo XIX. Podría afirmarse que sin Mendelssohn no habría sido posible un Brahms, quien no por azar fue un profundo admirador de su música; y sin Brahms, ni Mahler ni Schönberg habrían sido los mismos. Pero también Wagner podría haber no sido el mismo pues, como arguye Botstein, el credo estético del sajón parece estar definido punto por punto en relación con Mendelssohn... Eso sí, como antitesis.



Junto a estas líneas: Eriskay, al sur de las Islas Hébridas Exteriores. Abajo: fachada de estilo imperial en Baden, Baja Austria, un ejemplo de arquitectura Biedermeier.



EL PRECIO DE LA ASIMILACIÓN

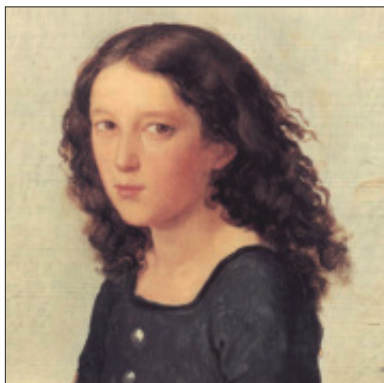
Junto a la tradición, el otro pilar sobre el que se sustentó el proyecto nacional mendelssohniano fue la fe luterana. Mendelssohn deseó para su música el poder aglutinador de la religión, aspirando a una simbiosis entre arte, religión y estado de raíz netamente hegeliana que explica la importancia cuantitativa y cualitativa de su producción coral. El tema de la religión nos conduce al espinoso asunto de sus orígenes hebreos. Fue el padre de familia, Abraham Mendelssohn, quien tomó la difícil decisión de romper con la religión judía: convenció a su esposa para que sus hijos varones (Felix y Paul) no fueran circuncidados al nacer, les bautizó junto a sus hermanas Fanny y Rebekah en 1816 y finalmente recibieron el bautismo ellos mismos en 1822. Pese a las veladas sospechas de sus detractores, la conversión de los Mendelssohn obedeció a una sincera convicción en la supuesta superioridad

racional del luteranismo frente al carácter “disgregador”, “supersticioso” y, en definitiva, “antipatriótico” del judaísmo.

Pese a todo, los Mendelssohn debieron luchar toda su vida contra las suspicacias que sus orígenes despertaban en una puritana sociedad que se veía obligada a acogerles como iguales, y en este sentido puede decirse que Felix logró un triunfo doblemente meritorio al erigirse en la personalidad musical más respetada de Alemania y hacerlo, además, imponiéndose a los prejuicios raciales de sus compatriotas. Su tenaz voluntad de asimilación, heredada de su padre, aparece como la responsable tanto del sentido de la perfección al que se sometió en todos los órdenes de su vida —como hijo, como marido, como padre, como ciudadano, o como compositor— como de sus desórdenes psíquicos (frecuentes jaquecas, insomnios y cambios repentinos de humor) y, en última instancia, de su prematura muerte.

Henry Chorley, crítico musical y amigo del

compositor, escribió que “había algo de tragedia hamletiana en la carrera operística de Mendelssohn. Durante 18 años rechazó proyectos uno tras otro porque buscaba la perfección, y cuando por fin superó sus escrúpulos y se decidió por un tema [*Die Lorelei*], marchó a la tumba con apenas unos fragmentos compuestos”. Esta misma tragedia tuvo eco también en su vida personal, esta vez en relación con una de sus seres más queridos, su hermana Fanny. Tras una infancia marcada por el inmenso talento musical y cariño mutuo de ambos hermanos, la relación soportó un duro trance cuando Fanny debió renunciar a la carrera de compositora por imperativo paterno, pues para Abraham en una mujer “la música debía ser un ornamento y no una profesión”. Tras el fallecimiento de éste en 1835, una cada vez más frustrada Fanny buscó de forma reiterada la aprobación de su hermano para publicar su primer opus, pero Felix, quien sentía que debía respetarse la voluntad paterna, esgrimió diversas razones para no hacerlo. El 9 de julio de 1846 Fanny le escribió una carta comunicándole su decisión irrevocable de publicar, y un mes después escribe en su diario: “Al fin Felix ha escrito apoyando mi decisión de la manera más amable. Sé que en el fondo de su corazón no lo aprueba del todo, pero me alegra que me haya transmitido su apoyo”. Poco tiempo después explica a Felix (carta del 26 de agosto de 1846): “Me parece ridículo haber pensado hace 10 años que era demasiado tarde para dedicarme a la composición, cuando ahora lo es mucho más [...] Pero dado que ahora te muestras tan bien dispuesto con mi decisión, puedo reconocer lo engreída que he sido [por no haberle dedicado su op. 1] y anunciarte la próxima publicación de seis *Lieder*”.



Junto a estas líneas, de izquierda a derecha: retrato al óleo de Felix Mendelssohn a los 12 años, por Carl Joseph Begas (1794-1854). Fanny Mendelssohn en dos retratos, de su marido Wilhelm Hensel (1798-1861) y de Daniel Moritz Oppenheim (1799-1882). Abajo: salón de la casa de Mendelssohn en Leipzig.

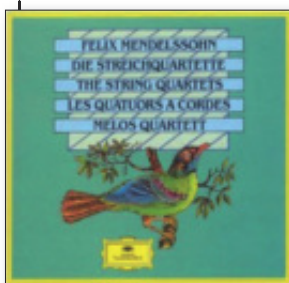
Fanny y Felix se vieron por última vez a mediados de diciembre. La aceptación de la nueva situación les permitiría cerrar heridas y recuperar su relación de antaño. Ella le reprochó no haber pasado junto a ella sus últimos cumpleaños, a lo cual Felix le prometió asistir al próximo. El 14 de mayo de 1847 Fanny ensayaba al piano *La primera noche de Walpurgis* de su hermano cuando le sobrevinieron varias pérdidas de sensación en las manos, que recuperó tras lavárselas con vinagre caliente. Pasados unos minutos su hermano Paul la encontró agonizando y murió unas horas después. Cuando le fue transmitida la noticia a Felix en Frankfurt el día 18, cayó al suelo fulminado. Tras un retiro terapéutico en Suiza, se refugió en la pintura y en la planificación de proyectos en Berlín y Londres. El 9 de octubre de 1847 Mendelssohn sufrió un primer ataque. Sometido a una cura de reposo y sangrías, los dolores de cabeza parecieron remitir cuando el día 29 sufrió otro ataque que le dejó sin habla un cuarto de hora. Durante los días siguientes, a las jaquecas se unieron desórdenes mentales que lo arrastraban de la lucidez a la demencia en pocos segundos. Un tercer ataque sufrido el 3 de noviembre le postró hasta su fallecimiento un día después. Felix tuvo ocasión de cumplir la promesa dada a su hermana, pues su cuerpo fue sepultado junto al de Fanny, quien habría cumplido los 42 años el 14 de noviembre.

Poco antes de morir, Felix había compuesto la obra más sombría de su catálogo, el *Cuarteto* op. 80, una suerte de *Requiem* por Fanny revelador de un universo expresivo inédito en el compositor, lleno de angustia y remordimiento. Podríamos aceptar, como el norteamericano Henry Mencken, que si Mendelssohn no llegó a alcanzar la verdadera grandeza, “le faltó el grosor de un pelo”. Quizá el destino trágico de Mendelssohn fue que se lo llevara la muerte justo cuando comenzaba a liberarse de su inflexible sentido de la perfección y tuvo la primera oportunidad de reinventarse a sí mismo. 🌿



Rafael Fernández de Larrinoa (1972) es titulado superior de Musicología. Actualmente ejerce como profesor de Historia de la Música en la Escuela de Música Creativa y de profesor de Armonía y Composición en el Conservatorio “Teresa Berganza” de Madrid.

RECOMENDACIONES DISCOGRÁFICAS



LOS CUARTETOS DE CUERDA

Melos Quartett

Sonido: ★★★★★

Valoración: ★★★★★

DEUTSCHE GRAMMOPHON 415 883 2 ADD 3 CD
1978/1982

La producción mendelssohniana para cuarteto de cuerda constituye uno de sus apartados más injustamente olvidados de su obra. Resulta engañoso leer que sus dos primeros cuartetos “oficiales” (los op. 12 y 13) fueran escritos a los 18 y 20 años bajo el influjo de Beethoven. Más concretamente, del último Beethoven (cuartetos op. 132 y el op. 127). En unos tiempos de decadencia para el género, en que la música para cuarteto parecía derivar hacia estilos más triviales (como, según informa Wulf Kunold, el *Quatuor brillant*, o especie de concierto para violín disfrazado, o el *Quatuor d'airs connus*, o popurrí de melodías operísticas), Mendelssohn apostó por la seriedad beethoveniana, ahondando en la continuidad formal y en el aspecto cíclico, con resultados de una madurez impresionantes.

Estas obras han sido muy bien servidas por la discografía: entre las integrales más recientes destacamos la limpieza y la desnudez rítmica de los Emerson (DGG), el elegante virtuosismo (demasiado apresurado a veces) de los Talich (Caliope), o la propuesta historicista de los Eroica (Harmonia Mundi), quizá la más certera de todas en el aspecto expresivo, pero que lamentablemente presenta algunos problemas de afinación en la parte del primer violín.

Aprovechando su reedición con motivo del centenario, proponemos al lector un clásico, la integral del cuarteto Melos, insuperable en la calidez y homogeneidad del timbre y en el intachable empaste. Los Melos desvelan las luminosas oscuridades de los cuartetos tempranos, extraen la esencia musical de los más mundanos (y en cierto modo “salonísticos”) op. 44 y dotan al op. 80 de un arrebatado schubertiano.



LIEDER

Dietrich Fischer-Dieskau, barítono. Wolfgang Sawallisch, piano

Sonido: ★★★★★

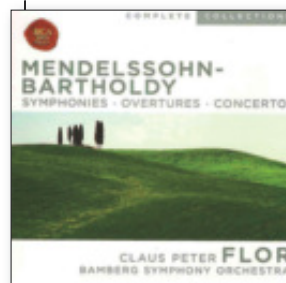
Valoración: ★★★★★

EMI 3 91990 2 ADD CD1 72:31 CD2 70:54 1971

Nos hemos debatido enormemente entre dedicar esta columna discográfica a los *Lieder* o a los *tríos con piano*. Dado que éstos han sido bien tratados por la discografía (podemos recomendar entre las versiones clásicas la del Trío Beaux Arts en Decca y entre las modernas la del Trío Florestan en Hyperion), hemos optado por los *Lieder* por ser un apartado poco conocido y en el que resulta relativamente infrecuente encontrar referencias discográficas expresamente dedicados a ellos.

Entre esta relativa sequía destaca doblemente este doble compacto (que se completa con una selección de *Baladas* de Carl Loewe): en primer lugar por su extensión (recoge algo más de la mitad de los *Lieder* para una sola voz) y por permitirnos escuchar al maestro del Lied romántico por antonomasia, Dietrich Fischer-Dieskau, lo cual nos posibilita comparar en igualdad de condiciones al compositor hamburgués con los pilares del género que son Schubert y Schumann. El barítono berlinés grabó entre 1989 y 1991 buena parte de los *Lieder* restantes para el sello Claves (están incluidos en el cofre Brilliant), pero por entonces la voz estaba muy ajada, todo lo contrario de lo ofrecido por este recital, acompañado al piano por un aventajado Sawallisch.

Fischer-Dieskau hace valer la rica gama expresiva del *Lied* mendelssohniano, desde el elemento sobrenatural de raíz schubertiana (*Neue Liebe* op. 19ª nº 4, *Reiselied* op. 34 nº 3) al toque popular del *Winterlied* op. 19ª nº 3. Ciertamente es que cede a la cursilería donde menos debería (el inefable *Auf Flugeln des Gesanges* op. 34 nº 2), pero a cambio nos ofrece un tesoro de atávica profundidad con el *Erntlied* op. 8, nº 4.



SINFONÍAS. OBERTURAS. CONCIERTOS

Bamberger Symphoniker. Claus Peter Flor, director. Popp. Lipovsek. Takezawa. Edelmann

Sonido: ★★★★★

Valoración: ★★★★★ / ★★★★★

RCA 82876-67885-2 DDD 6 CD 1988-1994

La popularidad de algunas de las obras orquestales de Mendelssohn ha convertido a su obra sinfónica en una asidua de los catálogos discográficos y de los atriles de los más grandes directores. No obstante, la enorme diversidad del ciclo –que incluye desde la escolástica *Sinfonía nº 1* hasta la ambiciosa y atractiva, aunque ciertamente fallida en su intento de emular la Coral beethoveniana, *Sinfonía nº 2* “*Lobgesang*”–, ha hecho que, de forma altamente significativa, directores como Solti, Haitink o Bernstein, asiduos como sabemos de las integrales sinfónicas, no hayan llevado ésta al disco más que de forma parcial. Dicho esto, y pese a que en el apartado estrictamente sinfónico preferimos la potente integral de Karajan (DGG), o incluso las de Sawallisch (EMI) o Abbado (DGG), secundados todos por orquestas de primera fila, proponemos al lector a Claus Peter Flor por tratarse de uno de los mendelssohnianos más destacados de los últimos años (con permiso de Kurt Masur, presidente y fundador de la *Internationale Mendelssohn Stiftung*, aunque responsable para Warner de una integral algo plomiza). Flor proporciona algunos detalles memorables (no de forma consistente, todo hay que decirlo), especialmente en las oberturas, y está secundado por una Lucia Popp que convierte en oro todo lo que canta (*Sueño*, *Sinfonía nº 2*). Incluye además una curiosa porción de kitsch mendelssohniano (orquestraciones de doce *Lieder* y *Romanzas sin palabras* a cargo de Siegfried Matthus). Pese a la solvencia del apartado concertante, será necesario acudir en el caso del *Concierto de violín* a versiones más prestigiosas, con Heifetz a la cabeza.



EL SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO

Orchestre des Champs-Élysées. Philippe Herreweghe, director. Piau. Collot

Sonido: ★★★★★

Valoración: ★★★★★

HARMONIA MUNDI 2901502 DDD 55:17 1994

Philippe Herreweghe no es el pionero en la interpretación del Mendelssohn orquestal con agrupaciones historicistas (que sepamos, al menos Roger Norrington se le adelantó con las sinfonías “Escocesa” e “Italiana” de 1990 para Virgin), pero con apenas un puñado de discos se ha convertido en el director mendelssohniano del nuevo siglo. Tras dos reveladores discos dedicados a los motetes y los salmos (1984 y 1987), abordó las dos grandes obras del catálogo sinfónico coral firmando sendas grabaciones de los oratorios *Elías* (1993) y *Paulus* (1996) que han removido todos los tópicos concernientes al supuesto “victorianismo” de estas obras, haciendo justicia a la ambición artística que las alumbró.

Como muestra de lo que podría llegar a ser un ciclo sinfónico en sus manos, el director belga registró una versión de *El sueño de una noche de verano* que consideramos de obligado conocimiento. Herreweghe construye la partitura a partir de una articulación precisa y muy individualizada, alejada de la objetividad aséptica de las que pecan a menudo las lecturas inglesas, y llena de color y sentido dramático. La atención prestada a las maderas y metales revela detalles y efectos desconocidos, logrando efectos casi berliozianos en la obertura, grotoscos en las piezas de carácter y atmosféricos en los números élficos.

El disco se cierra con una obertura *Las Hébridas* en la misma línea, aunque los resultados se nos antojan menos sorprendentes.



A MENDELSSOHN PORTRAIT

Diversas agrupaciones e intérpretes

Sonido: ★★★★★

Valoración: ★★★★★

BRILLIANT 93888 ADD/DDD 40 CD + DVD + CDROM 1978-2002

El recopilatorio Mendelssohn más completo del mercado suma a su antecesor Brilliant (*Mendelssohn – The Masterworks*) un CDROM con los textos y un DVD con el interesante y curioso documental *Requiem for Fanny*, procedente de la televisión quebequesa, a los que cabría reprochar la ausencia de traducción (subtitulado) en castellano. Los puntos fuertes del cofre la constituyen los (casi) completos apartados concertante y camerístico y la integral de música sacra. Las primeras corren a cargo de intérpretes no estelares, pero competentes técnica y artísticamente y agradables sorpresas (Derek Han). El camerístico tiene la virtud de incluir obras casi desconocidas en los catálogos discográficos, como son las sonatas para violín no oficiales y la música para *cornu di bassetto* o el *sexteto con piano*. Los tríos están bien defendidos pero los cuartetos, repartidos entre tres agrupaciones distintas dejan bastante que desear en cuanto a ejecución e intenciones. La producción coral (10 discos) constituye uno de los tesoros del cofre; están muy bien cantados y son interpretados con enorme empatía por Nicol Matt.

Los oratorios, cuya parte vocal corre a cargo de nombres de la talla de Christiane Schäfer, Michael Schade o Andreas Schmidt, están encomendados a un especialista en la materia, Helmuth Rilling. El ciclo de sinfonías, interpretadas por la Radio Kamerorkest, recibe interesantes lecturas de corte historicista a cargo de directores como Brüggén, de Waart, Östman y van Immerseel. La música para piano está representada únicamente por las *Romanzas sin palabras* y se incluyen la *Sinfonías para cuerda*, un disco de órgano y el ya comentado de *Lied*. Recomendable por su variedad y bajo precio.



THE COMPLETE MASTERPIECES

Diversas agrupaciones e intérpretes

Sonido: ★★★★★

Valoración: ★★★★★

SONY 886974207221 ADD/DDD 30 CD 1949-2004

Más disperso en el contenido y ligeramente más caro, el cofre conmemorativo lanzado por Sony a mayor gloria de Mendelssohn incluye una impresionante nómina de intérpretes (algunos de ellos con aportaciones puntuales) de distintas épocas: Masur, Bernstein, Ormandy, Heifetz, Stern, Isserlis, Perahia, Bream, etc. Menos completo que en el cofre de Brilliant, el apartado camerístico rinde a mayor altura gracias a la sólida interpretación de los cuartetos a cargo de los Henschel, los arrebatadores y románticos (en el mejor sentido del término) tríos con piano (Stern/Rose/Istomin), unos fresquíssimos quintetos “de época” a cargo de L'Archibudelli y una integral de música para violonchelo (Isserlis) que, pese al empleo del fortepiano (Tan), es capaz de hacer asomar la intensidad brahmiana encerrada en esta música. El apartado sinfónico es algo más decepcionante, con un *Sueño antiguo* y no especialmente inspirado (Leinsdorf), el ciclo sinfónico Masur y unas *Sinfonías de cuerda* correctas pero con una toma de sonido algo opaca (Goodman). Los oratorios reciben lecturas solventes. El *Concierto de violín* corre a cargo de Stern, quien puntúa alto de nuevo. Fragmentarios, pero interesantes y de alto nivel son los apartados coral, pianístico (incluye los conciertos, las sonatas y piezas breves sueltas) y liederístico. Éste último está representado por un exquisito disco que cuenta entre otros con Bonney, Kirchsclager y Prégardien. Destacamos igualmente la integral de la música para órgano (3 discos) a cargo de Stefan Johannes Blecher, un repertorio muy idiomático y original que muestra el lado más “gótico” del compositor, todo ello envuelto de una admirable espiritualidad y sensación de trascendencia.