

# MENDELSSOHN

## EN NUEVE ENTORNOS DE CULTURA

*Concierto del 28 de mayo de 2012  
(Auditorio Nacional, Sala Sinfónica)*

*Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid*

*María Cristina Kiehr, soprano*

*Pilar Vázquez, contralto*

*Rufus Müller, tenor*

*José Antonio López, barítono*

*Pedro Teixeira, director del coro*

*Víctor Pablo Pérez, director*

**Félix MENDELSSOHN (1809-1847):**

**Paulus**

### **1. La juventud prusiana de tiempos de Napoleón**

Así tituló sus memorias Carl Immermann, uno de los amigos más cercanos de Félix Mendelssohn. Porque aquella generación quedó marcada en sus primeros años por las ideas de la Revolución Francesa, por la invasión de las tropas napoleónicas y por las guerras de liberación contra el ocupante extranjero. Los jóvenes prusianos –y sus vivencias podrían extenderse a todos los jóvenes europeos– abandonaron los estudios, empuñaron las armas, volvieron luego, vencidos, a sus tierras invadidas, lucharon de nuevo contra el ocupante y padecieron después el restaurado absolutismo de sus príncipes.

Es verdad que Mendelssohn era algo más joven que su amigo Immermann – había nacido en 1809 –, pero las convulsiones duraron en Alemania hasta la revolución de 1848, que fue una segunda sacudida en toda Europa del seísmo de la Revolución Francesa. Y Mendelssohn había muerto un año antes.

La Banca Mendelssohn y Compañía la habían fundado los hermanos José y Abraham Mendelssohn –éste era el padre del músico– en Berlín, en el año 1795. En los años siguientes la capital de Prusia perdió vitalidad comercial, y la ciudad libre de Hamburgo la fue ganando, así que los hermanos Mendelssohn y su empresa se trasladaron a Hamburgo en 1805. Allí nació Félix. Pero Napoleón anexionó Hamburgo a Francia en 1811, y los hermanos Mendelssohn y sus familias salieron precipitadamente hacia Berlín. Antes se habían dado cuenta de la atención con que el pequeño Félix escuchaba las bandas militares francesas que celebraban la ocupación.

La Banca Mendelssohn y Compañía volvió a renacer al poco tiempo en Berlín. Pero tras la caída de Napoleón resurgió el absolutismo de los príncipes alemanes. Un edicto prusiano de 1816 empezaba con estas palabras: “Sería de desear que no

hubiera judíos en el reino. Pero, como los hay, tenemos que tolerarlos, pero procurar a la vez que hagan el menor daño posible”. En el verano de 1819 se desató una persecución sangrienta.

Abraham Mendelssohn pensó trasladarse –con su familia– a París, pero decidió quedarse en Berlín, bautizarlos a todos y cambiar de nombre. En adelante serían una familia protestante llamada Mendelssohn Bartholdy.

Así que Félix Mendelssohn vivió también las vicisitudes de *la juventud prusiana de tiempos de Napoleón*, sólo que amortiguadamente: los padres, Abraham y Lea Mendelssohn, habían hecho del cuidado y la educación de los hijos el centro de su vida.

## 2. Una escuela de tolerancia

Hay tres grandes homúnculos jorobados en las últimas décadas del siglo XVIII alemán: Kant, Lichtenberg y Moisés Mendelssohn. Félix no llegó a conocer a su abuelo Moisés –había muerto veinte años antes de nacer él–, pero su impronta había quedado en la familia, como quedó en la sociedad alemana.

Un judío alemán del siglo XVIII sólo podía ser banquero o ropavejero. Otros comercios les estaban prohibidos. Pero Moisés Mendelssohn era un pensador, y quería conocer otros pensamientos, sin limitaciones de raza o religión. Leyó a los filósofos griegos, al judío español Maimónides y a los franceses de la época. La comunidad judía, encerrada en sí misma, se abrió a las ideas de la Ilustración gracias a Moisés Mendelssohn.

Su amistad con Lessing fue un escándalo. Que un judío y un cristiano pudieran estar de acuerdo era inaceptable, tanto para unos como para otros. Pero ellos alardearon públicamente de su amistad, porque de ese modo querían dar a la sociedad de su tiempo una clase práctica de tolerancia.

La osadía del judío Mendelssohn llegó al límite cuando publicó *Fedón o la inmortalidad del alma*, en 1765. La fe y la filosofía se hermanaban y esa fe incluía todos los credos. Cuando los fanáticos iban a descargar su ira contra él, se quedaron paralizados: el libro se había convertido en la lectura favorita del pueblo y empezaba a traducirse a todos los idiomas.

Aún así no se libró de ataques y refutaciones. Pero él no quería controversias, sino tolerancia. “¡Venga, abracémonos en el pensamiento! (Kommen Sie, wir wollen uns in Gedanken umarmen!)”, era siempre el tono de su respuesta.

Lessing inmortalizó la personalidad conciliadora de su amigo en la figura central de una obra de teatro: *Nathan el sabio*. Cuando el sultán Saladino pregunta a Nathan cuál es la religión verdadera, el sabio responde con la parábola de los anillos: a lo largo de las generaciones de una misma familia, los padres iban transmitiendo al primogénito un anillo de gran valor. Pero llegó un padre que no quiso hacer distinciones entre sus tres hijos y mandó fundir dos anillos idénticos al original. Cuando aparecen las dos últimas religiones monoteístas –cristianismo e islamismo–, se sitúan al mismo nivel que la primera –el judaísmo–. Los anillos son idénticos. Ninguna religión –ningún anillo– es verdadera frente a otras falsas. Pero cada religión es sólo un estímulo, un acicate para la búsqueda de la verdad a

través de la razón. La religión –cada religión– es, en su esencia, búsqueda, estímulo, aspiración hacia ese bien al que la razón orienta.

Nathan tiene una hija, y en su relación con ella vuelve a emerger el modelo real: Moisés Mendelssohn y sus hijos. Nathan no quiere educar a su hija en una religión concreta, sino en la búsqueda de la verdad. En la búsqueda de la verdad y en la sumisión a Dios. Esa sumisión es el punto en que la razón tiene que sacrificar su autosuficiencia. A la razón se le pide un esfuerzo de heroísmo que no va contra ella, sino que la embrida, la orienta.

Esa será la enseñanza que reciba Félix Mendelssohn y que profesará toda su vida. No hay religiones falsas. Pero toda religión ha de ser búsqueda y sumisión. Si en el oratorio *Paulus* rinde homenaje al cristianismo, en el oratorio *Elías* lo rinde al judaísmo.

### 3. Con Goethe en Weimar

*Otoño de 1821.* Carl Friedrich Zelter, músico de Berlín e íntimo amigo de Goethe – se tuteaban, cosa que el ministro-poeta no hizo con ningún otro– llevaba más de un año dando clase de contrapunto a Félix Mendelssohn y quiso que Goethe conociera a su joven alumno. Mendelssohn tenía entonces doce años y Goethe setenta y dos.

De ese primer encuentro entre el músico y el poeta hay tres testimonios: un grabado de Carl Emil Döpler y dos crónicas, una de Lobe y otra de Rellstab. Tres músicos de la Corte de Weimar habían sido citados por Goethe en su casa. Cuando llegaron no había nadie en la habitación del piano. Sobre tres atriles había unas partituras manuscritas con firma desconocida: Félix Mendelssohn. Al rato llegó, sonriente y con porte distinguido, Zelter, que los saludó con amabilidad. Detrás venía un niño, y con él, Goethe. “Mi amigo –les dijo el poeta a los tres músicos, refiriéndose a Zelter– ha traído a un pequeño berlinés, que nos prepara una gran sorpresa como virtuoso. Pero queremos conocer también al compositor que hay en él, y para eso les pido su ayuda. Y ahora, muchacho, vamos a saber de qué ha sido capaz tu cabecita” –y acarició los largos rizos del niño–.

Desde el piano, Mendelssohn hizo un gesto a los tres músicos, que ya empuñaban los arcos frente a la partitura. Goethe se mantuvo muy serio, aunque parecía no poder evitar algunas exclamaciones al terminar algunos pasajes: “bien, bravo”, decía por lo bajo.

Cuando acabó de sonar el cuarteto, Goethe, que era un admirador de la fugas de Bach, deslizó una partitura sobre la tapa del piano. Mendelssohn no la conocía, pero la interpretó sin titubear. Goethe estaba encantado. “Ahora toca un minuetto”, dijo. “¿Puedo tocar el más bonito que hay en el mundo?”, preguntó Mendelssohn. “¿Cuál?”, dijo Goethe con curiosidad. Pero el niño no contestó. Ya había iniciado los primeros compases del minuetto del *Don Juan* de Mozart. “Empezó a tocar con tal ligereza en las manos, con tal seguridad, con tal rotundidad y claridad, que no he vuelto a oír nada parecido”, escribe Rellstab.

“Ahora te voy a traer una partitura que no conoces”, le dijo Goethe, que estaba cada vez más entusiasmado. Volvió después de unos minutos con un fajo de hojas

manuscritas. Cuando Mendelssohn reconoció la mano de Mozart se puso muy contento. “Goethe le entrega un manuscrito de Mozart al niño Mendelssohn – escribe Rellstab –: verdaderamente era una constelación insuperable”.

“Pero esto no es nada”, dijo Goethe cuando el niño acabó de tocar aquellas páginas. “Ahora te voy a traer algo que te va a dejar perplejo. Prepárate”. Y volvió con una partitura que no se sabía si lo que contenía eran notas o manchones de tinta. “Pero ¡cómo está escrito! Y ¿esto cómo se lee?”, preguntó –casi gritó– el niño. “Adivina quien lo ha escrito”, le dijo Goethe. Zelter, que se había sentado junto a Mendelssohn para pasar las páginas, dijo inmediatamente: “¡Eso lo ha escrito Beethoven! ¡Se ve a la legua! Parece que escribe con el palo de una escoba, y que luego emborriona la tinta fresca con la manga de la chaqueta. Tengo muchos manuscritos suyos. Se reconocen con facilidad”.

Mendelssohn empezó a tocar. De aquel amasijo negro brotaba una melodía clara, cristalina, y no parecía importarle que hubiera compases totalmente ilegibles. El niño lo tocó todo por igual, sin dudar un momento, sin equivocarse en nada. Incluso canturreaba en voz baja. Era la canción *Wonne der Wehmut* (*Goce de la melancolía*), que Beethoven había compuesto sobre un poema de Goethe.

“Muy bien, hijo mío” –dijo el poeta–. “Las caras de estos señores expresan con suficiente claridad que todo lo que has hecho les ha gustado mucho. Ahora baja al jardín, descansa y refréscate, que estas ardiendo en llamas (*denn du brennst ja lichterloh*)”. Y el niño echó a correr.

Goethe quiso saber lo que aquellos músicos, que no conocían a Mendelssohn, pensaban de él. Empezó diciendo: “Tanto su fantasía al componer como su capacidad de improvisación rayan en lo milagroso. No imaginaba que eso fuera posible a una edad tan temprana”. “Pero tú has conocido a Mozart cuando tocó con siete años en Fráncfort”, le replicó Zelter. “Sí, pero entonces tenía yo mismo doce años, y me quedé admirado, como todo el mundo, de su perfección. Pero lo que ha hecho tu alumno hoy, en relación con lo que hizo Mozart entonces, es como el lenguaje culto de un adulto en comparación con los balbuceos de un niño”.

*Otño de 1822.* A principios de julio, toda la familia –los padres, Félix y sus tres hermanos, el preceptor Heyse y el personal de servicio– hizo un largo viaje de recreo por Suiza. Nada parecido al turismo convencional y algo muy próximo a los viajes de formación –*Bildungsreisen*– que solían emprender en solitario los varones de las familias acomodadas. Bajaron a lo largo de Rin –entusiasmándose ante las cascadas de Schaffhausen– hacia Zúrich, y luego se detuvieron en Lucerna y Ginebra. Visitaron a los más destacados músicos del trayecto, entraron en las catedrales, subieron a algunas cimas y Félix no perdió un momento: cuando no dibujaba a lápiz los paisajes, componía, sujetando trabajosamente el papel sobre el traqueteo del coche de caballos. También su hermana Fanny compuso algunas canciones y cuando vio, de lejos, las cumbres de los Alpes suizos, se acordó de los versos de Goethe, “¿Conoces la tierra en que florece el limonero...?” *Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn...?*, y les puso música.

Goethe estaba muy presente en las conversaciones familiares y al regreso se detuvieron en Weimar. Toda la familia se presentó sin avisar en la casa del poeta. Félix tocó el piano, y también Fanny interpretó las canciones que había compuesto

sobre poemas de Goethe. Recordando la escena en que el arpista David tocaba ante el rey Saúl, le dijo Goethe a Félix: “Yo soy Saúl y tu eres mi David; cuando esté triste y desanimado, ven a mí y alégrame con la melodías del arpa”.

*Invierno de 1825.* Al regreso de un rápido viaje a París, Abraham y Félix Mendelssohn se detienen un fin de semana en Weimar. Goethe está enfrascado en la terminación del *Fausto*, del que les lee algunos versos. Cuando Félix regrese a Berlín, escribirá algunos de esos versos en cabeza del *scherzo pianissimo* del *Octeto*, Op. 20:

*Caravana de nubes, girones de niebla,  
con luz de lo alto,  
brisa en la fronda, viento en los juncos,  
y todo se esfuma.*

Mendelssohn se limita a improvisar sobre el piano. Al despedirse, Goethe le regala un medallón con un retrato suyo que le ha hecho el francés Antoine Bovy.

*Primavera de 1830.* Ha transcurrido casi una década desde las primeras visitas. Mendelssohn no es ya un niño superdotado, sino que a sus veintiún años es un músico famoso. Goethe acaba de cumplir ochenta años. Por insistencia del poeta, la visita de Mendelssohn se prolonga dos semanas. Todos los días toca para él. Un lienzo de Moritz Daniel Oppenheim recoge la escena, pero con un gran error. Goethe nunca le dio la espalda a Mendelssohn. Como escribió Félix en su diario, “Goethe se sienta en una esquina en penumbra, como un Júpiter tonante, y lanza rayos desde sus ojos envejecidos”.

Las conversaciones de sobremesa son lecciones de literatura cada vez nuevas. Se habla de los jóvenes escritores franceses, de Víctor Hugo y de Stendhal, se discute sobre la filosofía de Hegel, se recuerda a Schiller, muerto hace ya un cuarto de siglo, a quien Goethe recuerda con intensa nostalgia. Se recitan versos, se improvisan dúos y tercetos porque entre los comensales siempre hay varios que tocan el violín... Sentada a la mesa está siempre la coqueta Otilie, y no siempre su marido, el desdichado August von Goethe, que vive bajo la sombra abrumadora del padre... Mendelssohn compone para ella un delicado *Andante en la mayor*, quizá demasiado tierno...

Pero el recuerdo imborrable de esta última estancia en Weimar serán las conversaciones –o los monólogos– de Goethe en sus paseos con Félix por los caminos que salen de Weimar hacia el campo. Le habla de todo: de tantos escritores y músicos como ha conocido, de botánica, de meteorología, y una y otra vez, de Schiller, siempre con dolorida añoranza.

Al despedir al joven músico, Goethe le regala un pliego manuscrito del *Fausto*, y escribe al pie: “Al querido y joven amigo F. M. B., que con tanta fuerza y ternura domina el piano, en amistoso recuerdo de un día feliz de mayo de 1830. J. W. von Goethe”.

Al atardecer del día en que Mendelssohn había emprendido el regreso, Goethe le escribe a Zelter: “Su presencia me ha resultado particularmente beneficiosa,

porque me he dado cuenta de que mi relación con la música sigue siendo la misma: la oigo con gusto, participo en ella y me hace reflexionar. Disfruto de esos ecos que llegan del pasado, porque ¿quién puede entender las cosas nuevas que aparecen, si no están penetradas por el tiempo? Por eso ha sido fundamental que Félix tenga presente esa evolución de las etapas, y con su buena memoria, haya evocado piezas musicales variadas. Desde la época de Bach, me ha hecho revivir a Haydn, a Mozart, a Gluck, y me ha permitido entender los conceptos de la nueva técnica, y apreciar sus propias composiciones y reflexionar sobre ellas. Por todo eso le he despedido con mi bendición”.

#### 4. Las enseñanzas del preceptor Heyse

Se distinguía entre dos tipos de preceptores: el interno (*Hofmeister*) y el externo (*Hauslehrer*). El interno estaba sometido a la vida diaria del alumno y de su familia, y formaba parte de la servidumbre de la casa, junto a los criados. El externo sólo tenía obligaciones durante horas determinadas y era un hombre libre.

Félix Mendelssohn sólo fue al colegio durante dos años –de 1816 a 1818–. Desde ese último año –él tenía nueve– tuvo únicamente preceptores externos. Los más estables fueron el profesor de lenguas clásicas Wilhelm Ludwig Heyse, el historiador Johann Gustav Droysen, el profesor de dibujo Johann Gottlob Rösel y los músicos: el compositor Zelter, el pianista Ludwig Berger, el violinista Karl Wilhelm Henning y el organista August Wilhelm Bach. Los nombres de los *Exercirmeister* –“maestros de ejercicio”: gimnasia, natación, equitación...– no han pasado a la historia.

Ocasionalmente, eran llamados a la casa de los Mendelssohn algunos destacados virtuosos, para que dieran clase a Félix. Se trataba, por lo general, de músicos itinerantes, que pasaban por Berlín en giras de conciertos. Ese fue el caso de los pianistas Johann Nepomuk Hummel e Ignaz Moscheles. Pero el atento Abraham Mendelssohn dejó de llamar a los virtuosos cuando Moscheles le dijo a principios de 1824 –Félix tenía quince años– que no volvía más, porque no tenía ya nada que enseñar a su hijo.

Siete años estuvo Heyse enseñando a Félix: hasta el momento en que éste ingresó en la Universidad de Berlín. Cuando llegó a casa de los Mendelssohn en 1819, Heyse tenía treinta y dos años. Había sido profesor del menor de los hijos de Guillermo Humboldt, y desde entonces, Heyse había quedado en la estela científica de Humboldt: toda su vida la dedicaría a la ciencia del lenguaje.

A Félix Mendelssohn le enseñó latín, francés y alemán y también algo de matemáticas, usando como manual los *Elementos* de Euclides. Sólo al latín le dedicaban seis horas a la semana. Félix llegó a traducir con cierta fluidez *Las Metamorfosis* de Ovidio. Entre clase y clase, el alumno iba componiendo algunas partituras. A escondidas tradujo Félix una comedia de Terencio, *Andria*, a la que puso el título libre de *La muchacha de Andros*. Se la regaló a su preceptor por su cumpleaños, y el preceptor se quedó tan admirado que gestionó inmediatamente la publicación. Heyse aprovechó la introducción para hacer toda una teoría de la traducción: hay dos modos de traducir, o bien trasladando el original al lenguaje

vivo del idioma receptor, actuando con cierta libertad; o bien respetando lo más posible la literalidad del texto de origen. Mendelssohn había optado por esta segunda vía. Heyse –que añadía en el libro su propia traducción– optaba por la primera. El libro se publicó en 1826. Uno de los primeros ejemplares se lo envió Félix a Goethe, con una simpática dedicatoria: “Un intento endeble de un alumno endeble”.

Poco tiempo después tradujo Mendelssohn, también a escondidas, los cuatrocientos setenta y seis versos del *Ars Poetica* de Horacio. Luego los reescribió en buen papel y con esmeradísima caligrafía para regalarle el poema a Heyse. El sentido del ritmo de Félix se manifiesta también en la perfecta transposición de los pies largos y breves de la métrica latina a los acentos de la lengua alemana. El niño comparaba su traducción alemana de Horacio con el ejercicio de componer fugas “al estilo de Bach”.

## 5. Las veladas del jardín

A principios del año 1825 compró Abraham Mendelssohn el palacio de una noble familia prusiana, el Palais von Rebeck, en la berlinesa calle de Leipzig, número 3. El motivo del traslado era el mismo que determinaba buena parte de las decisiones del matrimonio Mendelssohn: la educación de los hijos y en especial la carrera musical de Félix.

“Todas las habitaciones están rodeadas de jardín, no se oye circular los coches, no hay polvo, y a pocos pasos está una de las calles más elegantes y animadas de Berlín, de manera que podemos disfrutar de todas las ventajas de la vida urbana”, escribe la madre en una de las primeras cartas escritas desde la nueva residencia.

El cuerpo central, que daba –jardín por medio– con la Leipziger Straße, tenía dos pisos, el de arriba con diecinueve ventanas y el de abajo con dieciséis, porque tres huecos lo ocupaban grandes portales con entrada de carruajes. Hacia el interior se prolongaba el palacio en dos pabellones laterales, paralelos y simétricos, uno destinado a cochera y otro a caballeriza. En mitad del jardín trasero estaba el pabellón, el Gartenhaus, el centro de la vida musical de la familia, el lugar donde más atropelladamente latiría el corazón de Abraham y Lea Mendelssohn en los años siguientes. La sala central del pabellón, con bóveda y frescos, tenía un frente en que se alternaban cristaleras y columnas; de manera que, abriendo las cristaleras, la sala quedaba convertida en una logia, en una galería porticada.

En aquella sala reunían los Mendelssohn, en las mañanas musicales de los domingos –las *Sonntagsmusiken*–, a varios centenares de personas.

Todo aquello –la gran sala barroca, las reuniones semanales, las docenas de atriles, el podio–, todo estaba pensado para favorecer el desarrollo musical de los hijos, para que Félix compusiera y pudiera estrenar allí mismo, inmediatamente, sus composiciones. No se escatimaba en nada: se contrataba a los profesores de la orquesta real –la *Hoforchester*–, se formaba un público entendido con los mejores músicos de la ciudad, se invitaba a escritores, filósofos, científicos –por el jardín de los Mendelssohn pasaron, los domingos por la mañana, Heine, los hermanos Humboldt, Hegel, Jacob Grimm, Clemens Brentano, Bettina von Arnim...–. No

hay en la historia de la música otro caso en que un niño, por genial que fuera, haya estrenado sus partituras con unos intérpretes y un público tan excepcional.

“Es un espectáculo único y conmovedor para el corazón de sus padres, ver al hermoso niño, con sus rizos dorados, sentado entre todos aquellos artistas, con los ojos rebosantes de vida por la música, brillantes y ardientes por aquel fuego arrollador“, escribe embelesada la madre, Lea, en una carta.

El esfuerzo de los padres tuvo un efecto inmediato: ese año, 1825, es decisivo en la evolución musical de Félix Mendelssohn. En él empiezan sus grandes e innovadoras composiciones: el *Octeto* para instrumentos de cuerda, op. 20, la *Sonata para violín en fa bemol*, Op. 4, los dos *Caprichos*, Op. 5 y 22, la obertura del *Sueño para una noche de verano*, la ópera *Las bodas de Camacho*...

## 6. Los consejos de Thibaut, jurista y músico

Mendelssohn visitó dos veces a Thibaut, destacado profesor de derecho en la universidad de Heidelberg: a finales del verano de 1827 y diez años después, en la primavera de 1837.

En los años anteriores a la primera visita, Mendelssohn había leído y releído con entusiasmo el libro *Sobre la pureza en la música*, de Thibaut. Aprovechó las vacaciones del verano de 1827 para ir a conocerle a Heidelberg. Después de caminar por los montes del Harz, recorrió luego a pie el valle del Neckar desde Stuttgart hacia el norte.

La primera visita a Thibaut duró sólo una tarde, una larga tarde, la del 19 de septiembre. Fue una de esas *Canapé-Abende* de las que hablaba Eichendorff para referirse a las veladas en casa del profesor, sentado cada uno en un extremo del sofá. ¿De qué hablaron? Se sabe por Mendelssohn que Thibaut le abrió “la luz de la música italiana antigua”, y que él habló apasionadamente de Bach, e incluso se atrevió a decirle que “lo principal y lo más importante de Bach él no lo conocía aún”, lo que Thibaut, probablemente con una sonrisa de transigencia ante un joven tan insolente de dieciocho años, no se atrevió a negar. Quizá hablaron también de Beethoven, que acababa de morir pocos meses antes, o de Goethe, amigo común, o de la universidad de Berlín, en la que Mendelssohn iba a ser al mes siguiente alumno de Gans, el gran discípulo de Thibaut.

Pero Mendelssohn tenía también una intención secreta en su visita a Thibaut: conocer su colección de partituras, tenerlas entre las manos, leerlas, aprenderlas. Más de seiscientas había ido reuniendo a lo largo de las décadas: una de las mejores colecciones de aquel tiempo. Se sabe que Thibaut le prestó una partitura del veneciano Antonio Lotti –veinticuatro tenía de este autor, como puede comprobarse en la *Relación de partituras* que se imprimió tras la muerte de Thibaut.

Al día siguiente de la visita, escribió Mendelssohn una carta muy sustanciosa, pero que revela alguna inmadura autosuficiencia: “Oh Heidelberg, qué bella eres, ciudad en que llueve el día entero. Pero a mí, que soy un jovencuelo, que soy un genio de las tabernas, ¿por qué me tiene que preocupar la lluvia? Además, hay racimos de uvas, fabricantes de instrumentos, periódicos, tabernas, Thibauts... no, eso es mentira, sólo hay un Thibaut, pero ese vale por seis. ¡Ese sí que es un

hombre! He tenido la auténtica alegría de pasar unas cuantas horas con él. Es una cosa curiosa: este hombre sabe poco de música, incluso sus conocimientos sobre historia de la música son limitados, actúa muchas veces por puro instinto, yo sé más que él de todo eso, y sin embargo ayer aprendí infinitamente de él y le debo incluso una inmensa gratitud. Me ha abierto la luz de la música antigua y en su ardiente apasionamiento me ha incendiado también a mí. Es con tal pasión con la que habla, con tal incandescencia, que su lenguaje lo llamaría yo pirotécnico. Acabo de despedirme de él. Le he contado cosas de Bach y le he dicho que lo principal y lo más importante de Bach él no lo conocía aún”.

Cuando se despidieron, ya en el umbral del gran portón de piedra de la casa del Kaltes Thal, Thibaut estrechó la mano de Mendelssohn, con una gran sonrisa, y le dijo: “Que le vaya a usted muy bien. Nuestra amistad vamos a anudarla a Tomás Luis de Victoria y a Bach, lo mismo que los amantes se prometen mirar la luna llena y no sentirse ya lejos el uno del otro”.

En ese mismo momento, cuando acababa de dejar a Thibaut y estaba todavía en Heidelberg, Mendelssohn empezó a componer el motete *Tu est Petrus*, que es como una prolongación de la partitura de Antonio Lotti que Thibaut le acababa de prestar. Tiene la complejidad y a la vez la pureza contrapuntística de la música veneciana del XVII. Probablemente el título lo ha tomado de los *Tu est Petrus* de Palestrina y de Cristóbal de Morales, de los que le ha hablado Thibaut.

Mendelssohn volvió a visitar a Thibaut en Heidelberg en el mes de mayo de 1837. Ya no era un jovenzuelo insolente de dieciocho años, como la primera vez, sino un músico famoso, que acababa de ser nombrado director de la Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig. Heidelberg fue una etapa de su largo viaje de novios. Cécile Jeanrenaud, su mujer, era de familia de hugonotes como Thibaut. El músico y su mujer habían pasado a Francia y visitado Estrasburgo –allí tocó Félix en el majestuoso órgano de la catedral–, y luego habían vuelto a Alemania: Friburgo, paseos por la Selva Negra y Heidelberg. En Heidelberg estuvieron una semana: del 3 al 7 de mayo. Repetidas visitas a casa de Thibaut y paseos con el jurista y su mujer por el Philosophenweg, con el río y la ciudad desplegados abajo.

Lo que transmitió Thibaut a Mendelssohn –a través de la *Pureza en la música*, probablemente más que en el trato personal– fue una concepción extremadamente rigurosa y seria de la música sacra y la pasión por la polifonía renacentista. Algunas frases de Thibaut –sobre la “sublime simplicidad”, sobre la “santa y solemne armonía”– las tuvo presente Mendelssohn a lo largo de toda su vida. Como tuvo presentes los modelos propuestos por Thibaut: Palestrina, Tomás Luis de Victoria. Sin esas lecturas de Thibaut y sin la influencia de esos modelos no habría escrito Mendelssohn sus *Motetes*, Op. 39, o su conmovedora oración *Verleih uns Frieden*.

## 7. Oyendo a Hegel

En los primeros meses del año 1827, Mendelssohn se matriculó en la Universidad de Berlín, “para adquirir la formación de la que los músicos por desgracia en tantos casos carecen”, y en septiembre visitó al profesor Thibaut. En los meses intermedios dirigió en Stettin –a orillas del Báltico– su *Doble concierto* para dos piano, el segundo, y en Leipzig su *Sinfonía en do menor*, Op. 11, y compuso varias fugas y sonatas.

Como dice su madre en una carta: “Félix va todos los días a la universidad que hay aquí para alcanzar una formación general y científica (allgemeine und wissenschaftliche Bildung)”. Mendelssohn no pretendió estudiar ninguna carrera, así que eligió las asignaturas –probablemente a los profesores, más que las asignaturas– a su gusto: Hegel le explicó estética, Eduard Gans –el discípulo de Thibaut– historia del derecho y derecho natural, Leopold von Ranke, historia, Martin Lichtenstein, zoología, y Carl Ritter –que por entonces comenzaba la publicación de su monumental tratado en veintiún tomos–, geografía. La Universidad de Berlín se había fundado hacía sólo dos décadas, pero el primer rector, Guillermo Humboldt, había reunido en ella algunos de los más destacados cultivadores de las ciencias.

Antes de ocupar la cátedra de Berlín en 1818, cuando vivía en Heidelberg, Hegel asistía con frecuencia a la sesiones de canto que Thibaut organizaba los jueves por la tarde. Con Thibaut no hablaba de filosofía, sino de música, porque Thibaut tenía aversión a la elevada abstracción del idealismo. Desde su llegada a Berlín, Hegel fue un visitante asiduo de la casa de los Mendelssohn, pero probablemente no hablaba ni de filosofía ni de música, porque lo que le gustaba hacer allí era jugar a las cartas, y concretamente al *whist*, que es una modalidad de *bridge* en que no hay subasta, y por tanto no hay palo de triunfos.

Pero las enseñanzas de estética de Hegel le debieron resultar extraordinariamente interesantes a Félix Mendelssohn, porque volvió a acudir a ellas en el semestre de invierno del año 1828, que se extendió hasta los primeros meses de 1829. ¿Qué oyó Mendelssohn en las clases de Hegel? Que lo bello no es nada sin la idea. Que la belleza formal es regularidad, simetría, armonía... pero también caducidad y finitud. Que el arte es superior a la naturaleza porque le añade espíritu. Porque el arte es forma e idea, a la vez, o lo que es lo mismo, “apariencia sensible de la idea (sinnliches Scheinen der Idee)”. Que la música y la poesía son las artes supremas, porque son expresión directa del espíritu –con sonidos o palabras–, y en ellas queda la materia abolida, superada (aufgehoben)...

Mientras Mendelssohn era alumno suyo en las aulas de la universidad, asistió Hegel, aquel memorable 11 de marzo de 1829, al reestreno de *La Pasión según San Mateo* de Bach. De los profesores de Mendelssohn sólo consta la presencia de Hegel, pero es probable que estuvieran otros, porque allí compareció medio Berlín, encabezado por el rey. Mendelssohn dirigió con batuta –algo inusual en la época– desde el gran piano de cola, que se había colocado en diagonal sobre la tribuna.

## 8. Kunstreligion

Sólo con la expresividad de las palabras alemanas compuestas y su densificación de contenido se puede decir de un solo golpe de voz: sería algo así como *religionarte*. Porque, no es que el arte se eleve a religión –que sería idolatría–, ni que la religión se rebaje a arte –que sería simplicidad–: se trata de entender el arte y la religión como una misma cosa, y sin que ni uno ni otra pierdan un ápice de su esencia.

Artífice o impulsor de esa idea –y de otra idea próxima, el *Kulturprotestantismus*, que funde protestantismo y cultura– es el teólogo Schleiermacher. Hay una carta en que Félix Mendelssohn se proclama seguidor (*Anhänger*) suyo. De la relación personal entre Mendelssohn y Schleiermacher sólo cabe hacer conjeturas: Schleiermacher era íntimo amigo de su tío Federico Schlegel –casado con Dorotea Mendelssohn–; Schleiermacher era profesor de la universidad en Berlín cuando Mendelssohn estudió en ella; Schleiermacher era predicador de la iglesia de la Santísima Trinidad a la que Mendelssohn acudía habitualmente a tocar el órgano... Un dato cierto es que Schleiermacher formó parte del nutrido público que asistió al reestreno de *La Pasión según San Mateo* en aquella mañana del invierno berlinés de 1830.

Pero más importantes son las ideas estético-religiosas de Schleiermacher, que Mendelssohn compartía. Schleiermacher se opuso rotundamente al racionalismo kantiano: negó que a Dios se le pudiera conocer por la razón. La religión, para Schleiermacher, no era cosa de reflexión, sino de “sentimiento e intuición —*Sinn und Geschmack*—”. Novalis bromeó alguna vez con el significado de su apellido: Schleiermacher significa “hacedor de velos”, y lo que el teólogo propugnaba era precisamente eso, no levantar los velos de las cosas, respetar su misterio, porque ahondar en el misterio era avanzar por el camino de la comunicación con Dios y con la naturaleza. “Tenemos que identificarnos con las cosas en nuestro interior — escribió Schleiermacher—; con las cosas como portadoras de la esencia del universo”.

El sentimiento religioso y el sentimiento estético son uno mismo. El hombre religioso anhela “absorber la belleza del mundo (*die Schönheit der Welt einzusaugen*)”, y actúa luego bellamente. Por eso llega a decir Schleiermacher que la religión es una “música sagrada (*eine heilige Musik*)” –definición que le sería particularmente grata a Mendelssohn–. Vivir la belleza, aquí en la Tierra, es ya participar en la vida eterna, “ser eternos durante un instante (*ewig sein in einem Augenblick*)”.

Son muchas las consecuencias que saca Schleiermacher de su concepción de la religión como “música sagrada”: que la música instrumental, por carecer de palabras, es una religión universal, que se sitúa más allá de todos los credos; que la música coral estrecha el vínculo fraterno –el propio Schleiermacher cantaba con frecuencia en la Singakademie, en la que Mendelssohn reestrenó *La Pasión*–; que la música sacra es la más sublime expresión del sentimiento religioso...

## 9. España, Inglaterra e Italia llevadas al pentagrama

La cultura de Mendelssohn se extiende, más allá del mundo germánico y de la antigüedad clásica, a tres naciones europeas. En una de ellas -en España- no estuvo, pero su presencia en la obra de Mendelssohn no es por ello menor, probablemente porque tenía muy próximos a los introductores de la cultura española en Alemania: el mayor de los Schlegel tradujo a Calderón, Tieck hizo una admirable traducción del *Quijote*, y Thibaut no sólo recuperó a Tomás Luis de Victoria, sino que reunió varias docenas de canciones populares españolas.

Mendelssohn hizo tres obras españolas: la ópera *Las bodas de Camacho*, las “músicas de escena” que debían intercalarse en la representación de *El príncipe constante* y la obertura a *Ruy Blas*. Las tres han tenido poca fortuna y siguen a la espera de una rehabilitación, que quizá debería proceder de España.

Pero donde están de verdad los ecos de la música española en Mendelssohn es en la décima de las *Doce Canciones*, Op. 8 -con más precisión deberían ser los *Doce Cantos*, *Zwölf Gesänge*-, compuesta sobre un romance español, y sobre todo en el bolero y el fandango de *Las bodas*.

Hay otros rasgos de la cultura española de Mendelssohn. Entre sus libros tenía un *Quijote* -y muy sobado-; probablemente conservaba en la memoria algo que escribió su tío Federico Schlegel: que esa obra es “el modelo de novela, por su fantasía, por su poesía y por su humor”. Y la pintura española le inspira algunas de sus piezas pequeñas: la contemplación, en la Antigua Pinacoteca de Múnich, del lienzo *La Virgen y San Juan regresan del Gólgota*, de Zurbarán -con el tiempo se atribuiría a otro español, Antonio del Castillo y Saavedra, pero eso tiene, a estos efectos, poca importancia- le movería a escribir el motete *Ave María*, Op. 23, n.º 2; y él mismo compara su bellísima oración *Verleih uns Frieden* con una miniatura de Murillo.

Es muy distinto el significado que Inglaterra e Italia tienen para el músico. Sin llegar al caso de Händel, que vivió la mitad de su vida en Inglaterra, Mendelssohn hizo de esa tierra su *Wahlheimat*, su patria de elección, e Inglaterra le acogió como a un músico propio. Diez veces visitó Inglaterra, siempre en estancias largas, y allí dirigió, interpretó y compuso. No sólo fue acogido con entusiasmo por la alta sociedad y la realeza -los príncipes Victoria y Alberto, diez años más jóvenes que él, le trataron como a un amigo y cantaron con él a coro canciones suyas-, sino que se introdujo también en la sociedad científica -para ello llevaba cartas de recomendación de Alejandro Humboldt- y por supuesto en los ambientes musicales. Mendelssohn recorrió, con el frac azul y el sombrero de copa que era su indumentaria preferida, todas las salas de conciertos y todos los selectos clubes privados. Era tal su seguridad, que prescindió -con cierto sobresalto de su padre- del Bartholdy que trataba de disimular su origen judío.

Tanto en la obertura de *Las Hébridas* como en la *Sinfonía escocesa* hay ecos frecuentes de las melodías locales, y una cierta nostalgia de fondo. La misma nostalgia que expresó en una carta: “Ojalá sea Londres algún día el cálido nido (*das rauchige Nest*) de mi existencia, y lo sea para siempre”.

En Italia estuvo una sola vez. A lo largo de medio año la recorrió desde Venecia hasta Palermo, pero sólo admiró la nitidez de los montes y de las nubes. “Cualquier tabernera bávara canta mejor que la más encopetada diva italiana”, escribió. Hizo el

mismo recorrido turístico que cualquier otro viajero, y no entró en los ambientes culturales, ni trató a otros músicos que a los alemanes que por entonces estaban en Roma. Cuando compuso la *Sinfonía Italiana* la llenó de contrapunto germánico, y solo por algún resquicio dejó que se colara algún rayo de luz meridional: el trémolo inicial de la madera, el agitado *saltarello* del tercer movimiento y un eco remoto de *tarantela* en los compases finales.

*Antonio Pau*