

NOTAS AL PROGRAMA

*Concierto del 30 de septiembre de 2008
(Auditorio Nacional, Sala Sinfónica)*

*Susana Cordón, soprano
Cecilia Díaz, mezzosoprano
Jörg Dürmüller, tenor
Detlef Roth, barítono
Michel Corboz, director*

Felix MENDELSSOHN (1809-1847): Elias op. 70

Felix Mendelssohn debió de ser, por encima de todo, un hombre inteligente. Ciertamente es que tuvo desde el mismo momento en que nació todo lo necesario –y aun lo innecesario– para cultivar un talento sin duda proveniente en buena medida de su abuelo Moses, amigo del gran Lessing e inmortalizado por éste en su *Nathan el Sabio*. Pero sería injusto no reconocer lo admirablemente bien que supo Mendelssohn administrar esa sabiduría a lo largo de toda su vida, bastante más corta que el viaje a Ítaca propuesto por Kavafis pero, al igual que éste, “rica en experiencias, en conocimiento”. Ya a los doce años tuvo Felix el privilegio de conocer a Goethe – con quien le unió una sólida amistad, que se prolongaría hasta la muerte del autor de *Las afinidades electivas*– y entre sus amigos o maestros se encuentran nombres como los de Hegel, Humboldt, Schleiermacher, Heine, E. T. A. Hoffmann, Lenau, Scott, Hugo, Balzac, Zelter, Cherubini, Berlioz, Chopin, Robert y Clara Schumann, Weber, Liszt, Joachim, Rubinstein, Delacroix o Daumier, sin muchos de los cuales sería imposible comprender la historia del pensamiento o del arte del siglo XIX. Curiosamente, en su faceta de creador –sólo una más de entre las cultivadas por Mendelssohn–, el músico de Hamburgo se mostró siempre más influido por la solidísima formación clásica recibida en su niñez en el hogar familiar (llegó incluso a publicar una traducción de Terencio) que por la inevitable ósmosis que se produce tras el encuentro con personas del espíritu visionario de la mayoría de las citadas. Y es que si es verdad que el arte es el reflejo de la propia vida, la música de Mendelssohn no puede ser otra que la que ha llegado hasta nosotros. Para él no existieron las amadas lejanas o los amores imposibles de Beethoven, la adversidad o la inestabilidad psicológica de Schumann, la angustia y el agnosticismo schubertianos o las estrecheces económicas y el obligado servilismo de Mozart.

La vida de Felix Mendelssohn es la historia de un hombre de éxito, feliz como le animaba a serlo su propio nombre, emprendedor, viajero, rico, famoso y fiel hijo, esposo y padre de familia, que se derrumba finalmente en plena madurez tras la muerte –durante un ensayo de su *La primera noche de Walpurgis*– de su hermana Fanny, su más querida compañera. Felix fue incapaz de asistir a su funeral y la posterior visita a su tumba berlinesa lo sumió en tal abatimiento que allí se inició el rá-

pido declive hacia su propio final, menos de dos meses más tarde. Los dos hermanos mantuvieron siempre una relación compleja y estrecha, casi como las dos mitades de un mismo yo, y así queda de manifiesto –su lectura casi causa rubor– en un pasaje de la carta que le escribió ella el 30 de julio de 1836: “No sé a qué se refiere exactamente Goethe con la influencia demoníaca [...] pero esto sí que está claro: si existe, tú la ejerces sobre mí. Creo que si sugirieras seriamente que me hiciera una buena matemática, no tendría ninguna especial dificultad en conseguirlo, y con la misma facilidad podría dejar de ser mañana una música si tú pensaras que ya había dejado de ser buena. Trátame, por tanto, con gran cuidado”. Fanny, acosada por idénticas incertidumbres que Clara Schumann, llegó incluso a dudar de si publicar sus obras con su propio nombre, sintiéndose “como el burro ante dos balas de heno. Tengo que admitir sinceramente que soy bastante neutral en relación con este tema”. Su marido, Wilhelm Hensel, estaba a favor, pero Felix se mostraba en desacuerdo, y aunque “acepto por completo los deseos de mi marido en cualquier otro asunto, únicamente en éste es crucial contar con tu consentimiento, ya que sin él no podría llevar a cabo nada parecido”, le confesó a su hermano. La figura del hombre cercano y creador famoso y reconocido proyectaba sobre ella una sombra larga y paralizante: “Durante cuatro años he tenido miedo de mi hermano, al igual que lo tenía a los catorce de mi padre”. Hasta que la muerte de Fanny lo sume en un desconcierto y una sensación de vacío hasta entonces desconocidos para él, la de Felix es, sin embargo, una vida ordenada, sin estrépitos ni incertidumbres, en la que no faltan las pinceladas románticas, como esos viajes por Escocia o la Italia meridional, que irradia un arte en general clásico y formalista, aunque también teñido de excepciones, como las canciones con y sin palabras, el milagro adolescente del Octeto de cuerda o la obertura de la música incidental para el *Sueño de una noche de verano* o esos intentos por plasmar musicalmente las impresionantes Hébridas o “la tierra donde florece el limonero”, adonde viajó precisamente por sugerencia de Goethe. Todo ello hizo que el musicólogo Alfred Einstein bautizara a Mendelssohn como “el clásico romántico”, paradoja que bien podría aplicarse también al autor de *Fausto*. La diferencia estriba probablemente en el hecho de que mientras Goethe –presente espiritualmente en las obras de Mendelssohn ya desde el citado Octeto de 1825– fue un clásico por nacimiento (Bach aún estaba vivo en 1749) que gustó de mirar hacia delante, Mendelssohn nació romántico, hace ahora casi doscientos años, pero con una notable tendencia a la retrospectiva. De ahí que quizá sea mejor para comprender el arte de Mendelssohn invertir el orden de los adjetivos propuestos por Einstein.

Desde el punto de vista religioso, Mendelssohn vivió probablemente toda su vida bajo una tensión permanente entre sus orígenes como judío y su conversión, siendo sólo un niño, al protestantismo. Los problemas de ser judío en Alemania no se retrotraen sólo ni mucho menos a las feroces décadas de la hegemonía nazi, sino que el antisemitismo hunde sus raíces en los siglos XVIII y XIX, como atestigua sobradamente, por ejemplo, la vida de Heinrich Heine. El citado Moses Mendelssohn nunca renunció a su fe, pero su hijo Abraham, banquero de profesión, y su esposa Lea Salomon, perteneciente también a otra familia judía de antiguo abolengo, debieron de pensar que la mejor manera de asimilarse en la sociedad alemana y

abrirse camino sin dificultades era mediante la conversión al cristianismo. Por ello decidieron bautizar a sus hijos en 1816, añadiendo el más germánico apellido de Bartholdy (tomado de una rama de la familia materna también convertida al cristianismo) y ellos mismos seguirían sus pasos seis años más tarde. Moses, que había traducido al alemán varios libros del Antiguo Testamento, no vivió para ver estos bautismos, y no es posible saber lo que habría pensado de ellos, aunque cuesta creer que hubiera mirado con buenos ojos la renuncia al judaísmo de sus hijos y nietos. Sea como fuere, Felix nació judío y creció cristiano (de ahí nace lo que Carl Dahlhaus tildó en 1974 de “el problema Mendelssohn”), y es seguro que debió de sentir la pulsión derivada de esta dualidad durante toda su vida. Resulta significativo, por ejemplo, que sus dos grandes oratorios tengan como protagonistas a dos de las figuras más significativas del Antiguo y del Nuevo Testamento: el profeta Elías, por un lado, y el apóstol San Pablo (otro judío converso, como él).

Dada su estrecha relación con Carl Friedrich Zelter, su profesor de música y director de la Singakademie de Berlín, Felix participó muy pronto en las actividades de esta institución, de la que había formado parte activa su abuelo Moses al poco de su fundación, y en la que desempeñó también un papel fundamental su abuela materna Bella Itzig, cuya hermana Sarah había sido una discípula predilecta de Wilhelm Friedemann Bach. A Felix se le acumulaba sobre sus hombros, por tanto, el peso de la historia, de modo que en nada ha de extrañarnos que, con sólo veinte años, Mendelssohn reclamara para sí un importante capítulo de los libros de historia al dirigir en la propia Singakademie la primera recuperación moderna de la *Pasión según san Mateo* de Bach en lo que entonces se consideraba el centenario del estreno y en la fecha del cumpleaños del autor de *El arte de la fuga*. En los próximos años Felix dirigiría, especialmente en el Festival del Bajo Rin que se celebraba anualmente en Düsseldorf, varios oratorios de Haendel, como *Mesías*, *Judas Macabeo*, *Salomón* y, por supuesto, *Israel en Egipto*, muchas de cuyas partituras editó él mismo a partir de las fuentes originales que había podido examinar en Londres. Mendelssohn fue, en todos los sentidos, un precursor del historicismo como intérprete, y resultaba natural que este contacto habitual con la música del pasado acabara dejando una impronta muy marcada en sus propias composiciones.

Abraham, su padre, había considerado su conversión no como un alejamiento del judaísmo, ya que tenía al cristianismo por un judaísmo “purificado [...] cuyo contenido moral y esencia ética” podían reconciliarse con “las inclinaciones específicas de la filosofía de la Ilustración”. Felix hizo suyas estas ideas y admiró en el cristianismo su carácter universalista, su tolerancia, su apelación al amor fraternal y su capacidad para convivir con una concepción racional del mundo, algo que lo alejaba de la superstición y la cábala asociadas al judaísmo más tradicional. Pero el entorno judío familiar, y los músicos judíos de su círculo más íntimo, le servían de recordatorio de sus orígenes, por más que profesara con sinceridad y convicción su nueva fe, en la que siguió muy de cerca los postulados del gran teólogo Friedrich Schleiermacher, para quien el amor de Dios se expresa por medio de la emoción y el sentimiento. Y es esa dicotomía constante entre lo viejo y lo nuevo, entre clasi-

cismo y romanticismo, entre pasado y futuro, la que brinda a los oratorios de Mendelssohn su atractivo y la que los reviste de una fuerte carga simbólica.

Aunque la idea de componer *Elías* nació poco después del estreno de *Paulus* en Düsseldorf en 1836, la gestación definitiva se demoraría extraordinariamente. Mendelssohn tenía una agenda profesional frenética y el primer libretista en que pensó, su amigo de la infancia Karl Klingemann, no le puso las cosas fáciles con sus largos silencios, aunque juntos lograron esbozar por fin en 1837 en Londres una primera redacción del libreto. Un borrador posterior acabaría en manos de Julius Schubring, el libretista de *Paulus*, que mantenía puntos de vista diferentes de los del compositor sobre la esencia de la obra. Aquél buscaba una composición de carácter edificante, mientras que éste quería cargar las tintas en el componente dramático. Fue un hecho muy posterior, la invitación a dirigir en el Festival de Birmingham de 1846, lo que le sirvió de estímulo definitivo a Mendelssohn para ponerse manos a la obra, en la que estuvo trabajando “día y noche” acuciado por ese *terminus ante quem*. Ya concluida, le pidió al director del festival inglés, Joseph Moore, que encargara a un amigo del compositor, William Bartholomew, la traducción inglesa del texto, y fue así como se estrenó en Birmingham el 26 de agosto de 1846. Mendelssohn trabajó con él en los retoques finales de la versión en inglés, muy cercana al espíritu de la Biblia del Rey Jaime, y que resulta tan idiomática y ejecutable como la original (al menos en términos temporales) en alemán. Pero como las prisas suelen ser malas consejeras, pasadas las urgencias del estreno, el compositor volvió con más calma sobre la partitura e introdujo numerosos cambios, supresiones y añadidos para la que sería la versión definitiva, estrenada en Londres el 16 de abril de 1847, tan solo unos meses antes de su prematuro adiós, que le impidió escuchar en vida la obra con el texto alemán que tantos sinsabores le había costado, y tantas críticas recibiría entonces y después por su endeblez dramática. La primera edición, publicada por Simrock en Bonn como op. 70 pocas semanas antes de su muerte, cuenta con una portada que nos muestra a Elías mirando hacia el cielo con los brazos abiertos, con los restos del templo del falso dios Baal destrozados bajo sus pies.

Para plasmar su enfoque dramático, Mendelssohn se sirve de todos los recursos del oratorio clásico, con la característica participación destacada del coro, que encarna al pueblo de Israel con sólo una breve transmutación en los sacerdotes de Baal y en unos serafines (con el añadido de un cuarteto de sopranos), amén de otras intervenciones de carácter narrativo o profético y de expresar en un momento crucial la palabra de Dios, lo que le hace estar presente en no menos de la mitad de la duración total de la obra. Contrapuntista de la vieja escuela, Mendelssohn no escatima en fugas y fugatos, ya desde la obertura, precedida de la muy original *Einleitung*, la introducción confiada a Elías a modo de sorprendente recitativo inicial, para teñir su música del necesario tono arcaizante y majestuoso. Como en los mejores oratorios de Haendel, la escritura coral es tan diversa, transparente e idiomática que resulta imposible que la escucha de la obra resulte tediosa. Así fue apreciado ya desde su estreno, cuando la última nota del estreno, al decir del crítico de *The Times*, “se vio ahogada por una prolongada y unánime lluvia de aclamaciones, vociferantes y ensordecedoras. Es como si el entusiasmo, largo tiempo refrenado, hubiera roto

de repente sus ataduras y hubiera llenado el aire con gritos de júbilo. Mendelssohn, evidentemente abrumado, se inclinó a modo de agradecimiento, y bajó rápidamente de su puesto en el podio del director; pero se le obligó a aparecer de nuevo, entre gritos y aplausos renovados. No se ha conocido nunca un triunfo más completo, nunca un reconocimiento más rápido y completo de una gran obra de arte”.

Luis Gago