
LA ESTÉTICA DE LA ASIMILACIÓN Y LA AFIRMACIÓN: RECONSTRUCCIÓN DE LA TRAYECTORIA DE FELIX MENDELSSOHN *

Leon Botstein

El problema Mendelssohn

Desde el final de la Segunda Guerra Mundial han sido cada vez más frecuentes los intentos de restituir la talla artística de Felix Mendelssohn, así como de llevar su música a las salas de conciertos. Una de las motivaciones de este fenómeno es el sentido de culpabilidad que tuvo la Alemania de posguerra debido al modo en que el nacionalsocialismo profanó la memoria de Mendelssohn, suprimiendo su música y falsificando su verdadero papel en la historia en consonancia con las teorías raciales y artísticas del periodo.¹ La reacción de la posguerra frente a la campaña nazi fue considerable si tenemos en cuenta lo que había sido la colusión de la comunidad musicológica en estos intentos.² El interés que Mendelssohn ha despertado desde 1945 ha alentado importantes descubrimientos e investigaciones, que a su vez han contribuido a reforzar la reputación de Mendelssohn, especialmente a la luz de la vitalidad y novedad de las obras de juventud que han sido incorporadas al repertorio.

La interpretación que los nazis hacían de Mendelssohn no era precisamente nueva. Era la culminación de una larga historia de aversión, especialmente en Alemania. Aunque algunos de sus propios contemporáneos, entre ellos Schumann y Berlioz, mantuvieron ciertas dudas sobre gran parte de la producción de Mendelssohn, la campaña contra éste comenzó en serio con la

* "The Aesthetics of Assimilation and Affirmation: Reconstructing the Career of Felix Mendelssohn", perteneciente al libro *Mendelssohn and his World* editado por Larry Todd. Princeton University Press (1991).

¹ Entre los escandalosos productos de la pseudoerudición nacionalsocialista podemos citar *Judentum und Musik* (Berlín, 1944), págs. 47-74, de Karl Blessinger, y la entrada que Ernst Bücken, profesor en la universidad de Colonia, dedica a Mendelssohn en el *Wörterbuch der Musik* (Leipzig, 1940), págs. 272-273.

² Véase, por ejemplo, la introducción a Hans Christoph Worbs, *Felix Mendelssohn-Bartoldy* (Hamburgo, 1974).

publicación en 1850 del escrito de Wagner "El judaísmo en la música".³ La opinión despectiva de éste sobre la persona de Mendelssohn, su música y su influencia social y cultural tuvo profundas repercusiones. Incluso logró ocultar hasta qué punto el propio Wagner estaba en deuda como compositor con la obra musical de Mendelssohn.

El triunfo alcanzando por el wagnerianismo había creado hacia finales del siglo XIX una muralla que impedía una apreciación general de la música de Mendelssohn. Para principios del siglo XX, gran parte de su música había desaparecido del repertorio. Parte de ella -en particular su música para piano- había sido rebajada a la categoría de música bien escrita, apta para ser ejecutada por intérpretes amateurs pero carente de profundidad. El canon concertístico incluía en torno a 1900 unas cuantas oberturas, las sinfonías Tercera y Cuarta, el Octeto y el Concierto para violín en mi menor. Los programas dirigidos por Gustav Mahler entre 1870 y 1911 o los interpretados por el Cuarteto Rosé en los años 1883-1932 ejemplifican este fenómeno.⁴

La transformación del gusto estético obrada durante la segunda mitad del siglo XIX confirió a la música de Mendelssohn un significado simbólico peyorativo e inmerecido. En Inglaterra, en Alemania y también en los Estados Unidos, los principios de la modernidad cultural estuvieron ligados desde la década de 1880 a una rebelión generacional y a un rechazo de los conceptos de la cultura y el arte asociados a la clase media.⁵ Ello desencadenó una aversión hacia Mendelssohn. Su música, en parte debido a su carácter afectuoso y refinado y a su relativa facilidad de interpretación y comprensión, se había convertido en sinónimo de música fácil y para amateurs -un arte superficial y optimista consumido por las clases altas urbanas, un arte que ni cuestionaba ni se oponía al supuesto aire de autocomplacencia de los valores estéticos y morales de la burguesía-. *Elías*, *Paulus* y las *Romanzas sin palabras*, por ejemplo, se

³ Véase, de Leon Plantinga, "Schumann's Critical Reaction to Mendelssohn", en Jon W. Finson y R. Larry Todd (eds.), *Mendelssohn and Schumann: Essays on Their Music and Its Context* (Durham, 1984), págs. 12-19; pensemos también en el retrato que Berlioz hace de Mendelssohn en sus memorias.

⁴ Knud Martner, *Gustav Mahler im Konzertsaal. Eine Dokumentation seiner Konzerttätigkeit: 1870-1911* (Copenhague, 1985); *Das Rosé Quartett: Fünfzig Jahre Kammermusik in Wien. Sämtliche Programme* (Viena, 1932). Un ámbito de investigación relativamente inexplorado pero importante es el papel que desempeñó la música de Mendelssohn en el desarrollo de la música de Gustav Mahler. Pensamos de inmediato en una comparación de las segundas sinfonías de ambos, así como en la influencia de *Paulus*, obra que Mahler conoció y dirigió, en obras mahlerianas como la Octava Sinfonía. Donald Mitchell ha realizado algunas observaciones tentadoras al respecto. Véase Donald Mitchell, *Gustav Mahler: The Wunderborn Years* (Berkeley, 1975), págs. 294-295 y *Gustav Mahler: Songs and Symphonies of Life and Death* (Berkeley, 1985), pág. 595, así como Norman Lebrecht, *Mahler Remembered* (Nueva York, 1988), pág. 252.

⁵ Por ejemplo, es asombroso que haya tan pocas referencias a Mendelssohn en los escritos de Arnold Schoenberg. Con la excepción del joven Richard Strauss y de Max Reger, es notoria la falta de una influencia de Mendelssohn (a diferencia de Brahms, Schumann o Wagner) en la modernidad musical del siglo XX. Esto puede atribuirse a la reacción crítica posterior a 1850.

veían como símbolos de una tradición compositiva banal y afirmativa, irreflexivamente concebidos en el contexto de un mundo de hipocresía y explotación. El modo en que George Bernard Shaw desacredita a Mendelssohn en 1889 al situarlo explícitamente al margen de “los compositores de primera fila” ha de considerarse en el contexto político-cultural de una época en la que el entusiasmo de George Grove ocupa el extremo opuesto del espectro. Shaw menospreciaba su “melindroso refinamiento, su sentimentalismo convencional y su despreciable fabricación de oratorios”. En opinión de Shaw, la música de Mendelssohn era en el mejor de los casos simplemente enternecedora, sensible y refinada. Hasta George Grove aceptaba la idea de que lo que caracterizaba la consecución artística de Mendelssohn era la alegría y la ausencia absoluta de cualquier tipo de “sufrimiento o tristeza”. Al fin y al cabo, según Grove,

sin duda hay ya suficiente conflicto y violencia en la vida y en el arte. Cuando queramos sentirnos infelices siempre podremos recurrir a otros. Bueno es en estos agitados tiempos modernos poder dirigirnos hacia una naturaleza en perfecto equilibrio, [...] cuya música [...] sea a un tiempo viril y refinada, inteligente y pura, brillante y sólida.⁶

Cabe comparar la incapacidad de trascender la superficie de Mendelssohn en estos sus distinguidos defensores y detractores ingleses con el comentario –tan citado como mal interpretado– que hace Nietzsche sobre Mendelssohn en la octava parte de *Más allá del bien y del mal* (1886). Con su característica ironía, Nietzsche refleja dialécticamente por qué Mendelssohn “fue olvidado tan pronto” y por qué tal destino era inmerecido. Nietzsche, quien por otra parte era un consumado músico aficionado, reconoció en su fase anti-wagneriana las dimensiones únicas de la grandeza de Mendelssohn dentro del romanticismo musical, a diferencia de la mayoría de sus contemporáneos. En opinión de Nietzsche, la luminosidad, la elegancia y la pureza de la música de Mendelssohn hacía de él el bello “interludio” [*Zwischenfall*] dentro de la música alemana (mejor que Weber, el primer Wagner, Marschner u otros), razón por la cual fue tan rápidamente honrada y después abandonada con la misma presteza. En el mismo apartado, Nietzsche relaciona –en sentido positivo– a Mendelssohn con Beethoven, a quien definía como un “suceso pasajero” [*Zwischen-Begebnis*] en la historia musical.⁷

⁶ Véase la entrada de Grove sobre Mendelssohn en el *Grove's Dictionary*, ed. J. A. Fuller Maitland (Filadelfia, 1904), vol. 3, págs. 110-177, así como Bernard Shaw, *Shaw's Music. The Complete Music Criticism*, ed. D. Lawrence (Nueva York, 1981), vol. 1, pág. 565.

⁷ Nietzsche también estaba aquí burlándose de los gustos musicales alemanes y de la visión que Wagner tenía de Beethoven (y del intento wagneriano de apropiarse del legado de Beethoven). Véase Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, en *Nietzsches Werke. Kritische Gesamtausgabe* 6/2 (Berlín, 1968), págs. 193-194. Véase asimismo la sección 157 de la segunda parte de *Humano, demasiado humano* (1886).

En su mayor parte, la música de Mendelssohn, a diferencia de la de contemporáneos como Schumann o Chopin, no ha conseguido aún hacerse con el entusiasmo de los críticos y los oyentes. Philip Radcliffe y Eric Werner publicaron sus respectivas biografías de Mendelssohn en 1954 y 1963. Aunque estos libros eran intentos declarados de establecer una nueva consideración del compositor, ambos autores fueron terriblemente despiadados en su crítica de la mayor parte de la música de Mendelssohn. Reprodujeron los lugares comunes que la acusaban de sentimentalismo, superficialidad, excesiva regularidad, debilidad inventiva y pura y simple endeblez. Tales críticas eran aplicadas incluso a obras como *Paulus*, el Concierto para piano en re menor o la Sinfonía-cantata "*Lobgesang*".⁸

Parece como si la estética de la crítica wagneriana, despojada ya de su evidente contenido político y racista, siguiese aún reinando. Quizá no haya ningún compositor de los siglos XIX y XX cuya reputación y popularidad en vida haya tenido tanta dificultad en ser restituida tras su muerte.⁹ Un *locus classicus* de esta preeminencia de las expectativas musicales wagnerianas y postwagnerianas –ya sin un burdo ideario político– es el que constituyen las observaciones de Ludwig Wittgenstein sobre Mendelssohn. Los gustos musicales de Wittgenstein, pese a cierta rigidez conservadora y antimoderna, reflejaban una formación refinada y exigente no ajena al *fin de siècle* vienés. En unas notas escritas durante la década de 1930, Wittgenstein opinaba que Mendelssohn había hecho "con mediano rigor" lo que Brahms haría de forma completa. Mendelssohn, simple artista "reproductor", carecía según Wittgenstein de la capacidad de escribir una "melodía osada". No producía música "difícil de entender". Mendelssohn era

como un hombre que sólo está alegre cuando también lo están quienes lo rodean, o como quien sólo es bueno cuando está rodeado de hombres buenos; no tiene la integridad del árbol que se yergue con firmeza en su sitio pase lo que pase a su alrededor.¹⁰

Wittgenstein concluía su observación confesando que "también yo soy así, y me atrae serlo".

Puede que Wittgenstein –quien curiosamente había nacido como Mendelssohn en una destacada familia culta y adinerada de origen judío– tuviese razón. En tal caso, una analogía

⁸ Eric Werner, *Mendelssohn: A New Image of the Composer and His Age*, trad. ing. Dika Newlin (Glencoe, 1963), pág. 358. Werner se basa exclusivamente en un comentario negativo del propio Mendelssohn acerca del Concierto para piano en re menor, y no parece preocuparse por la habitual autocrítica de Mendelssohn: véanse asimismo págs. 352-354 y 287-296; Philip Radcliffe, *Mendelssohn*, ed. rev. (Londres, 1990), págs. 101 y 113-131.

⁹ Véase Carl Dahlhaus, "Vorwort", en *Das Problem Mendelssohn* (Ratisbona, 1974), en adelante citado como DPM, págs. 7-9.

¹⁰ Ludwig Wittgenstein, *Culture and Value*, ed. G. H. von Wright, trad. ing. Peter Winch (Chicago, 1980), pag. 2; asimismo págs. 16, 21, 23, 35 y 38.

entre ambos no haría sino acentuar nuestra necesidad de dar con la grandeza de Mendelssohn, como ya conocemos la de Wittgenstein. ¿Es necesariamente un signo de superficialidad la capacidad de conectar con el público que nos rodea? Quizá los fracasos que Wittgenstein atribuía a Mendelssohn y a sí mismo fuesen restos de las ideas wagnerianas, interiorizadas por Wittgenstein y aún aceptadas generalmente como normativas seis décadas más tarde.

La distinción entre el individuo poseedor de una integridad interior incommovible (un árbol arraigado) y aquél que cumple las expectativas de quienes le rodean refleja la afirmación según la cual el artista, para alcanzar la grandeza, está obligado en cierto modo a mantenerse con firmeza y coraje lejos de su público. Según este parecer son sellos característicos del genio creativo la discordancia entre la obra y el público del artista, cierto grado de dificultad en la comprensión de la obra por parte del público y, por último, una inspiración emanada de una fuente original, individualista y manifiestamente dispar respecto al mundo que nos rodea.

En buena medida estos prejuicios son obra de la imagen de sí mismo creada por Wagner y expresada en sus escritos, en particular en los que dedica a sí mismo, al público y a la importancia de Beethoven en la historia de la música. Que parte de estas opiniones de Wagner estuvieran llenas de hipocresía e insinceridad interesada no impidió que tuvieran una enorme influencia en la generación de Wittgenstein. La incapacidad para captar la integridad, el valor y la originalidad de Mendelssohn –en sentidos quizá diferentes de los de Wagner e incluso Brahms (quien sentía gran admiración por Mendelssohn)– sigue siendo la esencia del obstáculo que impide hoy a Mendelssohn ser objeto de una recepción más amplia y entusiasta.

Además, como dejan patente las críticas a Mendelssohn al uso –reproducidas por Richard Hauser en 1980 en su intento de demostrar cómo en *Die erste Walpurgisnacht Mendelssohn* no está a la altura del texto de Goethe–, se impone superar el solapamiento de interpretaciones musicales y políticas que se ha producido desde 1850, el cual no ha sido entendido aún en su justa medida.¹¹ Este proceso debería comenzar por un nuevo examen de la crítica wagneriana. Un análisis de la relación entre las intenciones musicales de Mendelssohn y su identidad judía y su posición socioeconómica puede aportarnos nuevas perspectivas. Es posible que las generaciones posteriores sintiesen tal rechazo ante las características *biedermeier* y más tarde victorianas de tantos entusiastas de Mendelssohn que ello les impidiera penetrar en la fuerza de su música. Mediante la reconstrucción de la estética, la ética y las ambiciones musicales de Mendelssohn, podemos hacernos con un ángulo favorable desde el cual oír y evaluar la música de Mendelssohn. La hipótesis del presente artículo, pues, es que,

¹¹ Richard Hauser, "In rührend feierlichen Tönen: Mendelssohns Kantate *Die erste Walpurgisnacht*", en *Felix Mendelssohn-Bartholdy*, ed. Heinz Klaus Metzger y Rainer Riehn (Múnich, 1980), págs. 75-93.

una vez liberado de las suposiciones estéticas arbitrarias e implícitamente ideológicas –en sentido político– que han sido aplicadas a la música de Mendelssohn desde mediados del siglo XIX, el público de nuestros días podrá volver a reconocer la inventiva, la profundidad, la significación y la fuerza emocional de prácticamente toda la música de Mendelssohn.

La crítica wagneriana

La constante preocupación que durante toda su vida tuvo Richard Wagner con la figura de Felix Mendelssohn era algo más que el resultado de los recelos estéticos de un hombre más joven. Cosima Wagner documentó en sus diarios la pugna casi obsesiva de su marido con Mendelssohn.¹² Hasta el último año de su vida, Wagner solía tocar al piano las obras de Mendelssohn sólo con el fin de demostrar a sus acompañantes su “pobreza inventiva” o su “nerviosismo semítico”.¹³ Wagner hacía referencias reiteradas a *El sueño de una noche de verano*, criticando la obra con severidad. Hacía comentarios asimismo acerca de las dimensiones pictóricas fallidas, aunque no exentas de talento, de algunas oberturas de Mendelssohn. En 1879 Wagner se despertó un día y contó un sueño que había tenido sobre Mendelssohn, a quien “él se dirigía en segunda persona del singular”. El mismo sueño llevaba a una situación en la que Wagner se veía incapaz de atravesar una masa de agua con un pontón. Cosima escribió:

nadie era capaz de decirle cómo, y R. se dirigió al general Moltke con un saludo militar; pero éste era un completo mentecato, y R. se dijo a sí mismo: “¡qué idea más equivocada tiene la gente de él!”.

Un somero análisis de este sueño (aunque no necesariamente una especulación psicoanalítica más ambiciosa) revela los principales temas de la obsesión de Wagner. Mendelssohn era la autoridad y el objeto manifiesto de su envidia, con quien buscaba intimar. Pero no era de gran ayuda a la hora de afrontar una tarea peligrosa (esto es, la composición). En su sueño, Wagner deja al descubierto tanto su propio miedo al fracaso como su deseo de revelar la fraudulencia e ilegitimidad de la reputación de excelencia asociada a la figura de autoridad, que pasa de ser el judío Mendelssohn a la quintaesencia del héroe militar alemán, Moltke. El producto del sueño de Wagner refleja la característica amalgama de ambiciones musicales y

¹² Las citas de esta sección corresponden a *Cosima Wagner's Diaries*, 2 vols., ed. M. Gregor-Dellin, trad. ing. G. Skelton (Nueva York, 1977), en adelante citado como CW, vols. 1 ó 2, así como de Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen* (Leipzig, 1907), en adelante citado como GW más el número de volumen. CW, vol. 2, pág. 138.

¹³ CW, vol. 2, pág. 959.

nacionalistas propia del compositor sajón. En 1855, ocho años después de la muerte de Mendelssohn, Wagner se enorgullecía en una carta a Otto Wesendonck de haber alcanzado el rango de “rival” de Mendelssohn.¹⁴

La lucha de Wagner por su autodefinición siempre presentaba una conexión con la figura de Mendelssohn. En su primera incursión polémica importante, su artículo de 1834 “*La ópera alemana*”, Wagner trató de describir los rudimentos de un nuevo ideario nacional alemán en el arte musical y dramático. La influencia extranjera había de ser combatida. Al escribir este ensayo –como señaló Glasenapp, su biógrafo “oficial”– Wagner ya había identificado al enemigo, al “otro”, como Felix Mendelssohn. Desde el comienzo de su carrera, la concepción wagneriana del nuevo ideario estético se medía, a menudo artificiosamente, con el ejemplo de Mendelssohn.¹⁵

Leipzig, ciudad natal de Wagner, y que se mantuvo relativamente resistente a los primeros intentos del compositor de alcanzar reconocimiento, era la morada adoptiva de Mendelssohn, allí donde éste creó un conservatorio, dirigió los conciertos del Gewandhaus, y dominó buena parte de la vida cultural de la ciudad. En el relato de su vida, Wagner acusaba a Mendelssohn alternativamente de despreciarle y de tenerle envidia. Wagner reconocía que Mendelssohn había sido el hombre más influyente de la vida musical alemana. Wagner, uno de los pocos que captaron en su verdadera dimensión las ambiciones de Mendelssohn, trató conscientemente de superar a éste.

La historia familiar de ambos no podía ser más divergente. Wagner perdió a su padre a una edad temprana. La vida y la obra de Wagner reflejan un compromiso ambivalente con la intimidad y lo familiar. Por el contrario, Mendelssohn estaba intensamente unido a su familia, particularmente a su padre y a su hermana Fanny. La familia aportaba el marco de su existencia artística y moral. Si Wagner tenía poco instinto para lo íntimo y privado, Mendelssohn lo tenía en exceso. Tras su matrimonio con Cécile Jeanrenaud, sus costumbres personales (al menos exteriormente) se acercaron casi al ideal *biedermeier*: amor a la esposa y los hijos y una creciente inclinación hacia los placeres hogareños. De adulto, Mendelssohn trató de reproducir el apego a la vida hogareña y la intimidad familiar en los que se había criado. Como señalaron muchos observadores de su época, tanto él en Leipzig como su padre en Berlín constituyeron en sus respectivas generaciones un modelo envidiable y muy admirado de tranquilidad doméstica, refinamiento y felicidad.¹⁶ Aunque Wagner aparentaba poseer una

¹⁴ *Selected Letters of Richard Wagner*, ed. y trad. ing. S. Spencer y B. Millington (Nueva York, 1988), pág. 334.

¹⁵ Carl F. Glasenapp, *Das Leben Richard Wagners*, 5ª ed. (Leipzig, 1923), vol. 1, págs. 202-204 y vol. 2, págs. 23-24; asimismo Robert W. Gutman, *Richard Wagner the Man, His Mind and His Music* (Nueva York, 1968), pág. 45. El antisemitismo de Glasenapp era si cabe mayor que el de su ídolo Wagner.

¹⁶ Véase Friedhelm Kemp, “*Mendelssohns Berliner Umwelt*”, en DPM, págs. 11-21.

personalidad más compleja que Mendelssohn –cuyas jaquecas, anomalías en el sueño y cambios anímicos sugieren la existencia de una psique algo más opaca de la que presentan sus biógrafos–, es posible que su figura fuese al final la de más fácil comprensión.

Como han señalado todos los estudiosos, Mendelssohn era un hombre rico y culto, privilegiado desde la niñez por el dinero y todo aquello a lo que éste daba acceso. El halo de distinción atribuido al apellido Mendelssohn desde la época de su abuelo (en parte potenciado por su tía Dorotea Schlegel), unido a la riqueza de la familia, permitió a Felix estudiar con Zelter y Heyse y disfrutar del contacto directo con Schleiermacher, quien asistió al estreno de la ópera de Mendelssohn *Las bodas de Camacho*, así como con Goethe. Las cartas de Mendelssohn están llenas de indicios de la facilidad y las comodidades de la vida y los viajes que le permitían la riqueza y la estrecha relación con familias y casas bancarias de toda Europa.¹⁷ Las circunstancias de la juventud de Mendelssohn contrastan fuertemente con las experiencias de niñez de todos los músicos profesionales de su misma generación. Ello supuso una fuente de celos y resentimiento no sólo para sus detractores, sino también para Schumann, quien se contaba entre sus más grandes admiradores.

Las trayectorias musicales de Wagner y Mendelssohn constituían una materia de estudio aún más llamativa por su contraste. El éxito del Mendelssohn niño como intérprete y compositor, como Wagner bien sabía, sólo estaba por detrás del incomparable caso de Mozart. Wagner nunca dio unas muestras de talento comparables, ni como intérprete ni como compositor. Carecía de la profundidad de la primera formación musical y general de Mendelssohn. Wagner logró tejer con estos contrastes una teoría social y política coherente acerca de la cultura y la historia mediante la cual explicar su propia dificultad para alcanzar reconocimiento en su juventud y al mismo tiempo socavar la reputación de Mendelssohn.

Mendelssohn, pese a sus críticas ocasionales, se sentía muy vinculado a la idea de una cultura musical específicamente alemana.¹⁸ Por tanto se sentía muy deseoso de ver una Alemania políticamente unificada. En su correspondencia con Moscheles se hace una referencia constante a las diferencias entre la vida musical inglesa y alemana. Pese a su gratitud por la cálida acogida que le dispensó el público inglés, está clara la lealtad que Mendelssohn sentía hacia lo que él percibía como la tradición alemana. Este nacionalismo cultural era todavía más

¹⁷ Véase, por ejemplo, el recuerdo de Caroline Pichler, quien recordaba haber conocido a Mendelssohn en Baden entre la elite de la acaudalada “segunda sociedad” comercial de Viena. Véase Caroline Pichler, *Denkwürdigkeiten aus meinem Leben*, vol. 2 (Munich, 1914), págs. 158-159.

¹⁸ Véase la carta que escribió a Zelter desde París el 15 de febrero de 1832, así como la dirigida a su padre el 21 de febrero, en *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847* (Leipzig, 1882), vol. 1, pág. 247 y vol. 4, pág. 149. Las citas de las cartas de Mendelssohn están tomadas de esta obra, la colección en dos volúmenes (Leipzig, 1863), las *Briefe aus Leipziger Archiven*, ed. H.-J. Rothe y R. Szeskus (Leipzig, 1972) y *Briefe*, ed. R. Elvers (Frankfurt, 1984), que en adelante citamos como MB, vols. 1, 2, 3 ó 4.

pronunciado cuando Mendelssohn comparaba las culturas musicales de Francia y de Italia con la de su propio país. A la hora de comparar el nacionalismo de Wagner con el de Mendelssohn hay que recordar un hecho que Wagner nunca perdió de vista: que tanto Mendelssohn como sus contemporáneos veían al propio Mendelssohn como el motor de la renovación de la cultura musical específicamente alemana. La regeneración del oratorio y la recuperación de Bach y de Händel habían catapultado a Mendelssohn hacia una posición destacada como líder cultural de la nación. Y es este papel –así como los logros más estrictamente musicales– lo que Wagner envidiaba y deseaba para sí.

La carrera de Mendelssohn no tardó en convertirse en un modelo para Wagner. Ya en 1829 (año del reestreno de la Pasión según San Mateo), Mendelssohn reveló su compromiso con la idea de la música como parte de un proyecto cultural nacional. Aspiraba a dirigir la *Singakademie* de Berlín a la muerte de Zelter. Escribió sus monumentales oratorios con miras a un uso social y un impacto ético. Mendelssohn aceptó la tarea de reformar el panorama concertístico de Leipzig. En 1843 fundó el conservatorio y, pese a sus recelos, aceptó un nombramiento en la corte prusiana con el fin de contribuir a perfilar una nueva era en la cultura musical de Berlín.

Que Wagner estaba al tanto de todo esto queda claro a la luz del sarcasmo con el que durante la década de 1840 hacía referencia a la “religión musical de Felix Mendelssohn”, a la cual Alemania “da su corazón”.¹⁹ Pese a su admiración por una interpretación de *Paulus* en 1843, Wagner fue sistemático en su intento de distanciarse de la influencia de Mendelssohn. Wagner rebotaba desprecio hacia el historicismo de Mendelssohn, con su esfuerzo por recuperar la grandeza del oratorio y el empleo de modelos barrocos, y hablaba de “embriones operísticos asexuados”. El enfoque competitivo de Wagner se acentuó en 1849 con un esbozo para la creación en Dresde de un Teatro Nacional Alemán. Wagner proponía cerrar el conservatorio de Leipzig e incorporarlo a su propio proyecto en Dresde.²⁰

La comparación que Wagner establece entre sí mismo y Mendelssohn también puede observarse en sus continuas referencias a las deficiencias de Mendelssohn como director de orquesta.²¹ Como revelaba el artículo “*Sobre la dirección de orquesta*” de 1869, la autodefinición de Wagner como director se había forjado en parte en contraposición a los *tempi* rápidos e inflexibles y a la presunta indiferencia hacia el espíritu beethoveniano que Wagner veía en Mendelssohn. Si Liszt definía el modelo positivo, Mendelssohn representaba el negativo.²²

¹⁹ *GW*, vol. 1, pág. 187.

²⁰ La crítica wagneriana de la década de 1840, particularmente de París, guarda un gran parecido en términos no muy halagüeños a la de Heine; véase *GW*, vol. 2, págs. 267-268, y las selecciones de Heine en este volumen.

²¹ Richard Wagner, *My Life*, ed. A. Gray, trad. ing. M. Whittal (Cambridge, 1983), págs. 272 y 319.

²² *GW*, vol. 8, págs. 276-277.

La obsesión de Wagner con Mendelssohn contribuye a explicar su resuelta fijación en la forma operística. En 1841, Wagner escribía desde París que a Mendelssohn, demasiado intelectual, le faltaba "pasión" para escribir una ópera. Mediante un éxito en el teatro que al mismo tiempo redefiniera el drama musical y minase la legitimidad estética de los géneros en los que sobresalía Mendelssohn, Wagner podía triunfar doblemente y al mismo tiempo eludir toda comparación directa. Mediante la postulación de una teoría del progreso artístico que debilitase el historicismo neoclásico de Mendelssohn podrían explicarse los fracasos del propio Wagner en los campos tradicionales de la música de cámara y de la forma coral y sinfónica.

Wagner se deleitaba especialmente en la debilidad de la música incidental de Mendelssohn sobre obras de Sófocles. La carta que Wagner escribe a Nietzsche en 1872 refleja en buena medida el trasfondo psicológico y social de su crítica. Wagner observa que, pese a que Mendelssohn tenía una educación superior y un mejor conocimiento de la Antigüedad, era él mismo quien había mostrado "mayor respeto al espíritu de la Antigüedad".²³

Sólo en este contexto podía Wagner expresar abiertamente alguna admiración (por ejemplo, por la obertura *Las Hébridas*). De este modo indirecto aludía regularmente a la deuda musical que tenía con Mendelssohn. Los estudios musicológicos no ha recalcado lo suficiente todo lo que Wagner tomó prestado de Mendelssohn en cuanto a orquestación, escritura coral, figuración melódica, longitud de líneas, expresión dramática y, sobre todo, usos retóricos de la voz solista en su intento de forjar una alternativa a la repercusión secular y religiosa del oratorio y la música coral mendelssohnianos.

Paulus, Elías, y la Sinfonía "*Lobgesang*" son sólo tres ejemplos de las obras que, según esperaba Mendelssohn, habrían de engendrar dos resultados interrelacionados: la participación masiva de la gente en la música y una mayor sensibilidad ética que sostuviese unos cánones normativos de belleza -la receptividad hacia la tradición, la fe en Dios, la tolerancia y un sentido de comunidad-. La obra de Wagner, en particular *Lobengrin*, *Die Meistersinger*, y *Parsifal*, refleja un diálogo implícito con estos objetivos. Pocas obras fueron tan influyentes en el sonido dramático y en la dimensión retórica del primer Wagner como *Paulus*. Dada la intención ética y moral de las actividades de Mendelssohn, Wagner estaba decidido a superar a éste y sustituirle como figura de liderazgo, no sólo dentro de la cultura musical alemana sino también en el modo en que la música influenciaba los valores de la nación alemana.

Lo que diferenciaba la estrategia de Wagner de la Mendelssohn era el entusiasmo con que Wagner formulaba la ideología de lo moderno, la ilusión de lo nuevo y lo contemporáneo como triunfo sobre un pasado ya muerto. El modo en que Wagner asumía una actitud proféti-

²³ Carta fechada el 12 de junio de 1872, en W. A. Ellis, *Richard Wagner's Prose Works*, vol. 5 (Nueva York, 1966), pág. 293.

ca en nombre del presente y el futuro suponía un rechazo explícito al credo estético de Mendelssohn. Como Mendelssohn escribió a Wilhelm Taubert,

la primera obligación de cualquier artista debería ser guardar respeto hacia los grandes hombres y someterse a ellos, [...] no tratar de sofocar las grandes llamas con el fin de que su pequeña vela de sebo parezca brillar un poco más.²⁴

Tanto Schumann como Chopin y más tarde Brahms tuvieron ciertos idearios extramusicales polémicos, pero éstos eran relativamente restringidos. Mendelssohn y Wagner (y en menor medida también Liszt y Berlioz) estaban convencidos de las posibilidades inherentes a la cultura musical en relación con la sociedad en su totalidad. Emprendieron grandiosos planes como compositores e intérpretes con el fin de reformar los principios nacionales y asegurar a la música un lugar en la imagen que de sí misma había de tener la nación. En Mendelssohn, este proyecto era sobre todo conservador y clasista, si no historicista, caracterizado por una perspectiva favorable y admirativa en relación con la música practicada en el hogar, en público y en la iglesia.

En el caso de Wagner, el proyecto adquirió un carácter exclusivo en lo racial y lo nacional, dominado por el esteticismo y dependiente de un público de espectadores. Se centró en la experiencia del arte como identificación del espectador y en la glorificación del artista y el héroe dramático, al mismo tiempo como sustituto y vehículo de la experiencia religiosa convencional. La negación del yo hecho personaje y la resistencia al ilusionismo dramático evidentes en las grandes obras de Mendelssohn reflejaban la fe de éste en la vitalidad de la institución y las prácticas oficiales de la religión cristiana. No ha de sorprendernos que, al final de su ensayo de 1880 "*Religión y arte*", Wagner insertara artificiosamente una anécdota sobre Mendelssohn, no como compositor sino como figura política. Según Wagner, Mendelssohn perseguía "fines estériles" en nombre de la humanidad. Ello era el resultado de una estéril teología historicista. Wagner apelaba a que el artista basara la religión y el arte en la moralidad, otorgándoles su lugar apropiado y asegurando así el "mejor estado del hombre futuro".²⁵

El más elaborado ataque público de Wagner (aun con el pseudónimo empleado en la primera edición) fue el ensayo de 1850 "*El judaísmo en la música*". Curiosamente, el otro artículo verdaderamente difamatorio que escribió Wagner contra Mendelssohn y su círculo -su crítica de 1869 a las memorias de Devrient sobre Mendelssohn-, también fue publicado bajo pseudónimo.²⁶ Hasta en sus peores ataques mostraba Wagner -como en esta exhibición de cobardía- algún ambivalente autoreconocimiento crítico.

²⁴ Carta fechada en Lucerna el 27 de agosto de 1831, en *MB*, vol. 2, pág. 256.

²⁵ *GW*, vol. 10, págs. 251-252.

²⁶ *Ibid.*, vol. 8, págs. 226-238.

El punto crucial de la crítica de Wagner en su ensayo sobre los judíos era que, en último término, el fracaso de Mendelssohn no era personal. La música de Mendelssohn no era capaz de calar hondamente en el corazón y el alma humanos por su propia naturaleza judaica. Al enmarcar su crítica en una teoría racial y social, Wagner podía al mismo tiempo alabar a Mendelssohn como el mejor de los judíos, debilitar su influencia como compositor célebre y de gran aceptación en la música protestante del siglo XIX y despersonalizar su ataque a Mendelssohn.

El argumento esgrimido por Wagner en 1850 se convirtió en la fuente principal de la que partió la definición de la obra de Mendelssohn como superficial desde el punto de vista emocional y dramático. Wagner describió la música de Mendelssohn como “vaga” y puramente alusiva; según él, no evocaba objetos ni experiencias emocionales sino únicamente sombras. Mendelssohn era un artista sin fuerza. Sólo cuando se aproximaba a la expresión de esta impotencia comenzaba su música a hablar, según Wagner.²⁷

El diagnóstico de la impotencia estética de Mendelssohn -directamente vinculado al hecho de que no hubiese escrito óperas- se convirtió en el eje de la valoración por parte de Wagner del lugar que ocupaban los judíos en la cultura alemana. Pese a su asimilación, Mendelssohn, no había aceptado aún su incapacidad para la verdadera vida arraigada y “orgánica”. Como otros judíos, sólo era capaz de reproducir y de ser un imitador poco fiable: se trataba de impostores que, en el contexto de una cultura floreciente, trataban simplemente de aprovecharse de esa cultura. Este contraste entre el judío asimilado, desarraigado pero rico y poderoso, y el oriundo de la tierra, pobre pero arraigado como hijo del “pueblo”, con el don de una seguridad interior y su capacidad de evocar profundos sentimientos entre su gente, es el marco preciso en el que se sitúa el eje del contraste Mendelssohn-Wagner. Puede además contribuir a clarificar los orígenes y la significación del modo en que se desarrolla y resuelve la dinámica Parsifal-Amfortas en *Parsifal*. La música del final del primer acto de *Parsifal* es decididamente mendelssohniana tanto en su material temático como en la orquestación. El drama refleja lo autobiográfico. Wagner (*Parsifal*) se ve inspirado a emprender su propósito de redención por medio del arte y en pro de la comunidad mediante la curación de la enfermedad y el restablecimiento de la pureza. Resulta además curioso que Wagner, al final de su vida, no sólo ampliase el lenguaje musical en *Parsifal* sino también demostrase con brillantez su dominio de la retórica musical mendelssohniana de *Paulus* y *Elías*. Tanto ideológica como musicalmente, Wagner revela en su última obra la persistencia de la fuerza de la imagen de Mendelssohn, en particular de la ambición de éste por conferir a la música una fuerza ética, cultural y religiosa. El contraste entre Parsifal, el loco inocente, y Amfortas, el privilegiado

²⁷ *Ibid.*, vol. 5, págs. 66-85; especialmente págs. 81-82.

hijo de un rey, así como la redención del último por el primero, destilan la esencia de la carrera y la ambición de Wagner.

La imagen de Mendelssohn nunca estaba lejos de la conciencia de Wagner. Puede que Beckmesser fuese una sátira de Hanslick, pero la música no era una parodia de Brahms sino de Mendelssohn. Por otro lado, Wagner trató de echar por tierra la comparación efectuada tantas veces entre Mozart y Mendelssohn, comparación que era especialmente cara a Schumann. Ya en *“Ópera y drama”* (1851) se ocupó Wagner de señalar que Mendelssohn no podía ser comparado con Mozart, pese a su precocidad. No era un artista “inocente”, y nunca podría haber escrito una gran ópera o una gran música dramática; era incapaz de captar la relación fundamental entre habla y música, entre lo poético, lo dramático y lo musical.²⁸

El énfasis en la fuerza como atributo musical en la mente de Wagner –en el vínculo entre la creatividad y potencia– explica su ambición de crear un moderno equivalente dramático de las sinfonías de Beethoven. La reinterpretación wagneriana de Beethoven era otro medio tácito de ampliar el contraste con Mendelssohn. Wagner consideraba las sinfonías de Mendelssohn débiles imitaciones del ejemplo beethoveniano. Wagner, en su escrito de 1849 *“La obra de arte del futuro”*, ridiculizaba la Sinfonía *“Lobgesang”* de Mendelssohn precisamente en este contexto.²⁹ Pese al propósito declarado de Mendelssohn, la alabanza de Dios, se le escapaba la verdadera esencia de la expresividad humana implícita en la naturaleza, tal y como la expresa Beethoven en su Novena Sinfonía. Para Mendelssohn, la melodía decorativa –según Wagner, el vehículo fundamental de Mendelssohn– parecía suficiente, pese a ser efímera. El elogio periodístico y la recompensa económica en un presente corrupto estaban al alcance de la mano. En su música, en cambio, Wagner aspiraba a conciliar la coherencia motívica con una extensa narración dramático-musical sin fisuras. Evitaba la forma melódica independiente y limitada en la que destacaba Mendelssohn.

La progresista teoría artística de Wagner presentaba un marcado contraste respecto a Mendelssohn, quien abrazaba la modernidad de forma menos decidida. Pero el canto al futuro de Wagner era la otra cara de una crítica de un presente cultural que compartía con Mendelssohn. La respuesta de Mendelssohn al filisteísmo en cuestión de gusto con el que hubo de encontrarse durante su vida (comparable en este sentido a la de Schumann) no era otra que la estética de una restauración creativa, una búsqueda de modelos históricos, una mirada al pasado moderada por un gusto moderno por lo subjetivo y emocional, la voz poética del romanticismo.

En 1879 Wagner publicó en inglés su ensayo *“La obra y misión de mi vida”* en la revista americana *North American Review*. Como ha propuesto Ernest Newman, puede que

²⁸ *Ibid.*, vol. 3, págs. 228 y ss.

²⁹ *Ibid.*, pág. 98.

Hans von Wolzogen fuese su verdadero autor.³⁰ Pero el texto contaba en todo caso con la bendición de Wagner. Wagner se refería a Mendelssohn como “un miembro de esa omnipresente y talentosa raza”. Tras advertir a los americanos que dicha raza se estaba “poniendo al frente” del Nuevo Mundo, Wagner proseguía narrando el contexto fundamental frente al cual surgía su propio programa como artista:

Con su delicada mano -su exquisito y especial talento para una especie de paisajismo musical-, Mendelssohn emprendió la tarea de alejar a las clases cultas de Alemania de las tan temidas y mal entendidas extravagancias de un Beethoven, así como del sublime horizonte que sus últimas obras abrían al arte nacional [...]. Fue el salvador de la música de salón -con él la sala de conciertos, y de vez en cuando también la iglesia, hacían las veces de salón-. Entre todas las tempestades revolucionarias él dio a su arte una forma delicada, suave, tranquila y serena, con una agradable calma que no emocionaba a nadie, y que no tenía otro objetivo que agradar al moderno gusto culto, y darle alguna que otra vez, en unos tiempos cambiantes y agitados, el consuelo de un poco de entretenimiento grato y elegante. Se desarrolló una nueva idea en el arte: la incorporación al mismo de un elemento elegante y de buena sociedad, muy extraño al carácter y la vida social de la nación.³¹

La importancia del judaísmo de Mendelssohn

El argumento esgrimido en 1879 por Wagner-Wolzogen no era nuevo. De hecho representaba una paráfrasis inquietantemente próxima al conocido análisis formulado por Wilhelm Heinrich Riehl (1823-1897) a mediados de la década de 1850. Cinco años después de la muerte de Mendelssohn, Riehl había criticado a Mendelssohn porque “a menudo componía como un diplomático”. Mendelssohn había tenido un éxito sin precedentes entre el público y los editores. Según Riehl, “centralizó la dirección del gusto musical en Alemania”, lo cual inspiró a cientos de talentos menores a escribir música mala empleando formas anticuadas. Sólo el lirismo de la canción breve le parecía a Riehl algo más que influyente. Era auténtica e inspirada. Pero el fondo de la crítica de Riehl era que Mendelssohn, que poseía “una posición social única”, escribía desde dentro de “su sociedad”:

No era el burgués encogido y reservado que era Bach, sino un hombre polifacético, con aptitudes sociales, rico y bien educado, conocido personalmente en toda Alemania y solicitado por todos los círculos de gente destacada. Todo un gran contraste respecto a los músicos del siglo anterior. De modo que Mendelssohn escribió en el espíritu de esta sociedad culta, que ahora abarca todas las clases, moderando sus diferencias y facilitando la comunicación. Hizo más elegantes, pulcras y distinguidas las disciplinadas formas de la música de cámara de antaño; pulió y domoñó el descuido estético de las piezas de salón modernas; trató de dar vida a las doctrinas de la iglesia con un acentuado sentimentalismo subjetivo. Se puede decir, por tanto, que la

³⁰ Ernest Newman, *The Life of Richard Wagner*, vol. 4 (Cambridge, 1973), pág. 600.

³¹ Richard Wagner, “*The Work and Mission of My Life*”, en *North American Review* 273 (agosto de 1879), págs. 120-121.

música de cámara y de concierto de Mendelssohn, sus piezas para el salón y para la iglesia pueden ejecutarse igualmente bien entre los círculos más selectos de la sociedad. Esto representa la nivelación [*Nivellment*] en la educación moderna. Si se tocara una pieza de Bach a la hora del té, se estaría profanando dicha obra. Pero una pieza religiosa de Mendelssohn no sería profanada, pues realmente evoca y eleva la atmósfera de una reunión de sociedad a la hora del té.³²

Tanto la caracterización de Riehl como la de Wagner apuntaban directamente hacia la identificación de Mendelssohn con un determinado estrato social. En el contexto de la política de mediados del siglo XIX, el grupo con el que se relacionaba a Mendelssohn era el del *Grossbürgertum* –la burguesía de la que habló Marx–. Además, este grupo era más asociado al liberalismo que al nuevo rumbo radical del nacionalismo alemán en la década de 1850. Eran, en resumen, los elementos antirrevolucionarios beneficiarios del orden social del *Premarzo* quienes a ojos de Riehl y Wagner querían falsificar el pasado (pese a su respeto explícito hacia lo histórico) y embellecer su entorno, negando con ello las realidades políticas y sociales y las posibilidades nacionales más profundas.

Pero Riehl y Wagner no se limitaron a comunicar esta fácil conexión social e histórica entre la música de Mendelssohn y su éxito en vida de éste. La crítica subyacente hacía una fina y velada referencia a la condición de judío de Mendelssohn, así como al judío como ejemplo de la burguesía de salón de la época. Entreverar la crítica cultural manifiestamente basada en la estructura de clase con la polémica antisemita y nacionalista se convirtió en un modelo característico en la recepción de la música de Mendelssohn después de su muerte. En el caso de Riehl, el encuadre de Mendelssohn como un aparente miembro de la nación que en realidad era extraño al espíritu alemán tomó dos direcciones: la negación de Mendelssohn como heredero legítimo (pese a la superficie historicista de su música) del glorioso pasado musical alemán, por un lado, y el desenmascaramiento de la presunta grandeza de Mendelssohn como compositor cristiano, con especial énfasis en la superficialidad casi pecaminosa de su música religiosa.

Las reflexiones de Wagner sobre la cuestión judía y la crítica cultural de Riehl de las décadas de 1840 y 1850 eran contemporáneas de los escritos de Bruno Bauer y Karl Marx sobre el mismo asunto. La cuestión judía se había convertido en una de las principales partes del discurso político en la Europa germanoparlante desde 1806, fecha de la derrota prusiana en Jena. Comenzó a arraigar un nuevo nacionalismo que trataba de diferenciar entre lo auténticamente alemán y lo foráneo. En las mentes de muchos alemanes se establecía una conexión entre los peligros de la política y la cultura francesas y la presencia judía, basada

³² W. H. Riehl, "*Bach und Mendelssohn aus dem sozialen Gesichtspunkte*", en *Musikalische Charakterköpfe* (Stuttgart, 1857).

en parte en la identificación del liberalismo francés con la emancipación de los judíos. La Revolución Francesa y Napoleón fueron decisivos en la propagación de la tolerancia religiosa. Entre 1806 y 1812, la concesión a los judíos de amplias libertades cívicas (más allá de la tolerancia religiosa) en los principados germanoparlantes estuvo asociada a la dominación e influencia francesas.³³

El resurgir de un antisemitismo alemán de amplia base data de 1806 en primer lugar, así como de 1819, cuando tuvieron lugar los disturbios antisemitas "Hep Hep" en los países de habla alemana. Curiosamente, el antisemitismo de principios del siglo XIX llegó inmediatamente después de la prometedor primera etapa de emancipación en el ámbito de habla alemana (la época dorada de Lessing, Kant y Moses Mendelssohn). En el breve lapso de algo menos de treinta años –desde el Edicto de Tolerancia emitido en 1781 bajo el emperador Habsburgo José II hasta 1809, el año del nacimiento de Mendelssohn–, en la mayoría de los principados y monarquías alemanas los judíos gozaron de nuevas posibilidades, y una elite de judíos consiguió obtener notables ganancias económicas y aceptación social. Los legendarios salones de la alta sociedad berlinesa del final de siglo eran un indicador visible del ritmo de asimilación (con o sin conversión) y celebración de matrimonios mixtos.³⁴

Una consecuencia de esta primera fase de asimilación, que se hizo evidente en el periodo 1806-1819, fue la percepción de los fenómenos sociales que discurrían paralelos a la emancipación. La transformación del sistema económico parecía coincidir con la entrada de los judíos en la vida de los no judíos. La salida del gueto y la asimilación avanzaban en simultaneidad con la liberalización de la actividad económica y el final de los vestigios del restrictivo orden económico feudal. Ya a finales del siglo XVIII, el impacto económico de la tolerancia y la emancipación judía –en términos de recaudación de impuestos, actividad económica y beneficios para el estado– habían sido objeto de amplio debate, pero fundamentalmente con una consideración positiva. Para la época en que Bauer, Marx y Wagner escribieron sus textos sobre los judíos, la conexión negativa entre los judíos y los peligros del capitalismo se había convertido ya en un lugar común, en una radical transformación de anteriores imágenes del judío como Shylock y como financiero de la corte.

Además, las expectativas que se tenían a finales del siglo XVIII, según las cuales la mayoría de los judíos se convertirían tras la emancipación, no se habían cumplido. En lugar de ello, los judíos trataron –como los seguidores de Moses Mendelssohn (pero no todos sus hijos)– de modernizar el judaísmo y convertirlo en una religión de la razón y el humanismo,

³³ La bibliografía sobre el tema es inmensa. Véanse no obstante tres trabajos nuevos: Paul Lawrence Rose, *Revolutionary Antisemitism in Germany from Kant to Wagner* (Princeton, 1990), Leon Botstein, *Judentum und Modernität: 1848-1938* (Viena, 1990) y Jacob Katz, *The Darker Side of Genius* (Hannover, N. H., 1986).

³⁴ Véase Deborah Hertz, *Jewish High Society in Old-Regime Berlin* (New Haven, 1988).

en un equivalente autónomo del protestantismo. Ello incluía un nuevo movimiento en pro de una moderna educación judía, establecer como núcleo del ritual un sermón en lengua alemana y otras reformas de las prácticas litúrgicas tradicionales.³⁵

Las conexiones incendiarias, generalizadas y radicales que el joven Wagner absorbió en su retórica antisemita eran tripartitas: en primer lugar, la conexión entre los judíos y el tradicional liberalismo francés; en segundo lugar, entre los judíos y el capitalismo; en tercer lugar, una negativa tan irracional como poco razonable por parte de los judíos a aceptar el cristianismo, a pesar de la emancipación. Sin dejar de ser judío, el judío quería ser un miembro de la sociedad que practicaba una religión diferente. Lo nuevo era que en los años posteriores a 1806 los prejuicios contra los judíos no se limitaron al carácter de sus creencias religiosas. La nueva conciencia nacional, reforzada por el Romanticismo y las teorías de la historia formuladas después del *Terror* de la Francia revolucionaria, presenta el desarrollo del lenguaje y la sociedad bajo un nuevo prisma (en Herder, por ejemplo). Inspiró una nueva forma de solidaridad nacional basada en la raza, ante la cual los judíos parecían ser una raza extranjera e históricamente diferenciada, considerándose ésta fundamentalmente incapaz de integrarse a pesar de las apariencias.

Dadas las energías revolucionarias surgidas después de 1815, y debido en parte a los rápidos cambios sociales y económicos en Europa, se hizo dominante una ideología antisemita eminentemente plausible y progresista, que parecía contener la promesa de un futuro mundo mejor (sin judíos). La imagen idealizada que presentaban Riehl y Wagner de un potencial nuevo público nacional para el arte era por tanto revolucionaria (hemos de dejar de lado el asombroso abismo entre retórica y acción en el caso de Wagner, quien buscó irrefrenablemente la aprobación del público de Mendelssohn). Tal público estaba compuesto por las presuntas víctimas del capitalismo, las gentes tradicionales del país, y excluía a los judíos y a sus compinches los periodistas.

Por lo tanto, como recordaba Wagner en 1879 (y como argumentaba tácitamente Riehl en su descripción de Mendelssohn), el enemigo era el judío asimilado, no el judío del gueto, que era claramente extranjero. Aquel judío que parecía "aceptable" se revelaba como aquél que trataba de impedir el desarrollo de una conciencia social y nacional verdaderamente nueva. Este insidioso elemento extraño trataba intentaba camuflarse como miembro de la sociedad al participar (y en último término controlar) la vida cultural de la nación. Al introducirse en las artes, los judíos minaban supuestamente el potencial revolucionario del arte por medio de periódicos modernos y nuevas modas y tendencias.

El judío asimilado no sólo era el representante más visible del capitalismo. Asumía el liderazgo de una clase social más amplia que buscaba aprovecharse del "pueblo" verdadera-

³⁵ Véase David Sorkin, *The Transformation of German Jewry 1780-1840* (New York, 1987).

mente histórico. Los judíos luchaban por mantener sus derechos políticos y los de todos los capitalistas. Los judíos se convirtieron en símbolo tanto del capitalismo como del liberalismo, del individualismo basado en la posesión y del materialismo. La crítica cultural inherente al antisemitismo (evidente en Riehl) era el ataque a la búsqueda de refinamiento y cultura, un afán filisteo, afectado y de clase media. Este consumo del arte como entretenimiento mancillaba el arte y lo hacía social y moralmente irrelevante. El fracaso de los intentos de unificar Alemania bajo la bandera del liberalismo tras las revoluciones de 1848 no hizo sino fortalecer la estridente crítica de la década siguiente. La alianza entre el liberalismo y el nacionalismo –que el propio Mendelssohn esperaba en los años en torno a 1840– nunca se hizo realidad.

Para la nueva generación parecía claro que la misión del arte era promover las inminentes posibilidades de regeneración social y nacional que se manifestaban en la “cambiante” época de las décadas de 1830 y 1840. Según Wagner, ningún judío era capaz de emprender semejante tarea. Sin duda sospechaba que Mendelssohn era de poca utilidad para el nuevo nacionalismo. En el contexto de una creciente antipatía entre franceses y alemanes en 1840, Mendelssohn, poco sospechoso de francofilia, se negó a poner versos patrióticos a su música: “no me siento en lo más mínimo inclinado hacia esta clase de ‘patriotismo’”, escribió a Fanny.

¿Hasta qué punto llegaba la condición judía de Felix Mendelssohn? Sin duda, como su padre le escribió, nadie que tuviese el apellido Mendelssohn sería nunca otra cosa que un judío. Abraham Mendelssohn, a diferencia de su padre, Moses, hubo de afrontar la lógica del nuevo antisemitismo. La gran decepción de la generación de Abraham tuvo lugar en 1806, cuando, al calor del fervor nacional, se expresó un inquietante sentimiento antisemita dentro de los mismos círculos de los individuos cultos que habían abrazado la ética y la política de la emancipación. El padre de Mendelssohn y su tío, Bartholdy, a diferencia de Moses Mendelssohn, creían que sólo desapareciendo como judíos con el paso del tiempo, por medio de la conversión, el matrimonio mixto y el cambio de apellido, era posible evitar el antisemitismo.³⁶

Sin embargo, antes de su conversión en 1816 –a los siete años–, Mendelssohn vivió su más tierna infancia como judío. Los padres de Mendelssohn se convirtieron seis años más tarde. Dos años después, estando de vacaciones en el año 1824, Mendelssohn y a su hermana fueron maltratados por una banda callejera por ser judíos. Los judíos eran identificables a simple vista para muchos no judíos (o eso creían éstos). Incluso Zelter, el querido maestro de Mendelssohn, dijo a Goethe en 1821 que sería algo excepcional que el hijo de un judío se convirtiera en un verdadero artista. Cuando se publicó la correspondencia entre Zelter y

³⁶ Werner, págs. 28-44; véase también Wilfrid Blunt, *On Wings of Song: A Biography of Felix Mendelssohn* (Nueva York, 1974), págs. 23-24.

Goethe en la década de 1830, Mendelssohn se sintió herido por esta demostración del antisemitismo de Zelter.³⁷

Ser judío no era algo que pudiera erradicarse fácilmente mediante el cambio de apellido y la adopción de una nueva religión, particularmente cuando el antisemitismo era una fuerza importante en la vida diaria, como ocurría durante la vida de Felix Mendelssohn. Con la ventaja que nos da el tiempo transcurrido, el comportamiento de Mendelssohn con respecto a la cuestión judía nos parece hoy ejemplar. Nunca manifestó el malestar satírico de Heine. Ni se tambalearon sus ideas y lealtades religiosas como en el caso de éste. La actitud sarcástica de Heine hacia Mendelssohn y su música y la burla de Heine hacia su contenido religioso y su apariencia refinada prefiguraron en gran parte el tono y el contenido de la crítica posterior, incluida la de Wagner. La crítica de Heine, sin embargo, estaba dirigida más a las contradicciones y autoengaños del comportamiento judío que a la música. Sin embargo, puede ser injusta su desconfianza hacia la fe cristiana de Mendelssohn, sus ambiciones y su imagen de sí mismo como judío.³⁸ Mendelssohn insistió, frente a los deseos de su padre, en utilizar el apellido Mendelssohn junto al nuevo apellido Bartholdy, una clara señal de identificación con su pasado judío y de su resistencia a los sentimientos de duda, vergüenza, confusión e incomodidad que compartían tantos judíos de su época. No parece que compartiera la definición de su padre del judaísmo como algo “anticuado, distorsionado y contraproducente”. Se interesó en especial por sus colegas judíos, con quienes se sentía particularmente cómodo, como con Moscheles y más tarde Joachim. Cuando escribió a casa expresando su gozo por el aprobación en el parlamento de Inglaterra de la legislación que extendía los derechos a los judíos, Mendelssohn se refirió al objeto de la legislación como “nosotros”.³⁹ La presencia del antise-

³⁷ Sigue sin respuesta una interesante pregunta: ¿fue Mendelssohn circuncidado? Zelter dijo a Goethe irónicamente que Abraham había hecho el sacrificio supremo de no circuncidar a sus hijos. Pero dado que Felix se convirtió a los siete años y sus padres aún más tarde, hay razones para creer que, como todos los judíos, habría sido circuncidado a los ocho días de su nacimiento. Entre los judíos alemanes asimilados y pertenecientes al judaísmo reformado, el movimiento contra la circuncisión no se inició hasta la década de 1840. La circuncisión no sólo era una marca indeleble de judaísmo; en la Alemania del siglo XIX era exclusivamente un signo de pertenencia a la religión judía. De estar circuncidado, Mendelssohn habría tenido ocasión todos los días, particularmente en su vida cotidiana e íntima, de recordar su diferencia de su nacimiento. Véase Wulf Konold, *Felix Mendelssohn-Bartholdy und seine Zeit* (Ratisbona, 1984), pág. 77. Konold emplea una edición más antigua de la correspondencia Zelter-Goethe que suprime la referencia a la circuncisión. En la edición crítica más moderna, de 1913, la referencia de Zelter al judaísmo de Mendelssohn es la siguiente: “[Felix] es un chico bueno, guapo, feliz y obediente. Sin duda será hijo de judío, pero no judío. El padre, haciendo un importante sacrificio, no ha circuncidado a sus hijos y los cría apropiadamente, como debe hacerse. Sería realmente cosa rara [en *yidish*] que un artista fuera el hijo de un judío”. El texto de Konold, de 1834, fue redactado con más respeto y sustituyó “no circuncidado” por “educado correctamente”. Véase Max Hecker, ed., *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter* (Frankfurt, 1987), vol. 2, pág. 158. Queda la duda de qué texto se ajusta a la realidad y, suponiendo que la última versión sea exacta, si Zelter emplea una metáfora (como ocurre actualmente, por ejemplo, con la palabra *kosher*) o habla literalmente.

³⁸ Véanse *Lutezia* y la correspondencia de Heine.

³⁹ Carta del 23 de julio de 1833, citada en Konold, pág. 75.

mitismo –desde los incidentes traumáticos de la infancia,⁴⁰ pasando por todos los prejuicios del proceso de selección en la *Singakademie*, hasta el profundo pesar de Mendelssohn en 1834 al encontrarse con el antisemitismo en la correspondencia entre Goethe y Zelter– nunca se apartó de la vida cotidiana de Mendelssohn.

El destacado interés y compromiso público de Mendelssohn con la teología del cristianismo, así como su reverente empleo de la música para evocar la fe y el sentimiento religioso cristianos reflejaban un carácter y profundidad de convicciones que rivalizaban con las de J. S. Bach. Sin embargo, el compromiso residual con lo que Mendelssohn consideraba la herencia de sus antepasados es evidente en su música. Los textos seleccionados por Mendelssohn, la importancia que daba a los temas de la conversión y la veneración de imágenes (en *Paulus*), así como la atracción por la figura de Elías son indicadores de la medida en que Mendelssohn dedicaba su energía artística a tender puentes entre el judaísmo y el cristianismo, entre su infancia y su vida adulta. Puede que Mendelssohn compartiese la opinión de su padre según la cual el cristianismo es una forma “purificada” del judaísmo. La intensa atracción de Mendelssohn por anteriores modelos de música vocal sacra, por el órgano y por la tradición histórica podían ser resultado –como sospechaba Heine– del intento de Mendelssohn de mantener la convicción psicológica en cuanto a su prestigio como cristiano. Sin embargo, las cartas y testimonios apuntan más hacia la profundidad de las convicciones teológicas de Mendelssohn y su fe en los rituales del culto cristiano.

El ejemplo más notable de la lealtad psicológica residual de Mendelssohn a su ascendencia judía es su cantata profana *Die erste Walpurgisnacht*. La primera versión fue completada en 1832, si bien la obra fue revisada en 1843. Mendelssohn escribió a Goethe:

Cuanto más me ocupaba en la tarea, más importante me parecía, [...] cuando el viejo druida ofrece su sacrificio [...] no hay necesidad de inventar la música: ya está ahí.⁴¹

Como solía ocurrir en Mendelssohn, uno de los compositores más autocríticos de la historia de la música, esta obra experimentó profundas revisiones. Era un homenaje declarado a la poesía de Goethe. En su forma definitiva se convirtió en una de las obras favoritas de Mendelssohn, y ha perdurado como uno de sus mejores logros.

Como ha expresado Heinz Klaus Metzger, Mendelssohn transformó los druidas y paganos de Goethe en judíos que se negaban a convertirse (como algunos miembros de la familia

⁴⁰ Werner, pág. 39 [capítulo incluido en el presente monográfico de *Quodlibet*]. Varnhagen von Ense relata un incidente de 1819 en el que un miembro de la corte prusiana escupió a Mendelssohn, que tenía entonces diez años. Véase Varnhagen von Ense, *Denkwürdigkeiten und vermischte Schriften*, vol. 9 (Leipzig, 1859), pág. 615. No hay otra fuente que confirme este incidente.

⁴¹ Carta a Goethe, 28 de agosto de 1831; en *Letters*, ed. G. Selden-Goth (Nueva York, 1972), pág. 172.

de Mendelssohn). La escena final, en la que los paganos defienden su fe frente a los soldados cristianos mientras reflexionan sobre cómo los cristianos pervierten el significado de sus ideas religiosas –pese a estar directamente tomada de Goethe– puede entenderse, si pensamos en el atractivo emocional que presenta para Mendelssohn, en su manifiesta analogía con la difícil situación de los judíos, en particular en el contexto del nuevo antisemitismo de los años 30 y 40. El *Allwater* de Goethe era para Mendelssohn una metáfora del Dios judío, al que Arnold Schoenberg se referiría un siglo después, en el primer verso de *Moisés y Aarón*, como el “Dios único, eterno, omnipresente, invisible e irrepresentable”. Mendelssohn amplió el final del poema de Goethe colocando un enorme acento, y un grandioso final coral en do mayor en la frase “tu luz, ¿quién te la robará?”⁴²

Este final aporta una pista sobre la filosofía religiosa de Mendelssohn. Si comparamos este énfasis en el poder de la fe como luz de Dios con el texto luterano que Mendelssohn empleó en una obra que bien pudo ser su gran composición coral predilecta, su Sinfonía en si bemol mayor de 1840, el *Lobgesang* (también sometido a revisión), comprobamos que también aquí se hace hincapié en el contraste entre la oscuridad y la luz, en la transformación de la noche en día por la gracia de Dios y la fe del hombre. La música era fundamental en la celebración pública de la fe en la obra de Dios como iluminador del mundo.

El punto culminante de la sinfonía tiene lugar antes del dúo de soprano y tenor y el coro final. Las alabanzas al Señor expresadas en estas dos últimas secciones es una respuesta directa al cambio de la noche por el día. El centro dramático de la obra tiene lugar en las dos secciones precedentes, durante el intercambio soprano-tenor sobre la llegada del día y el gran coro que sigue. Pone de relieve la retirada de la noche y la “coraza de luz” de Dios. Para Mendelssohn la llegada del cristianismo protestante fue en sí mismo un signo de progreso humano, que permitía reconciliar las divisiones religiosas históricas entre judíos y cristianos.

Mendelssohn era sincrético, no sectario. Su fe cristiana se centraba en la consideración del cristianismo como universalización del judaísmo. Al igual que su padre, que decía que la conversión no implicaba una contradicción esencial con la esencia del judaísmo, Mendelssohn creía en la religión cristiana como la vía apropiada hacia la solidaridad humana. La aspiración universal del cristianismo atraía a Mendelssohn. La fe en Cristo y la aceptación de éste completaban de manera lógica el judaísmo. Si se despertaba sinceramente en la mente de los individuos, la fe cristiana, dada su premisa universalista, les permitiría ver la luz de Dios: el amor fraternal, la tolerancia y la razón. La razón, para Mendelssohn, significaba una resistencia a la superstición, que él y su padre identificaban como características del judaísmo tradicional.

⁴² Heinz-Klaus Metzger, “Noch einmal: ‘Die erste Walpurgisnacht’, Versuch einer anderen Allegorese”, en Metzger y Riebn, págs. 93-97.

Los temas de la reconciliación y la hermandad se reflejan en la atracción de Mendelssohn por dos formas musicales: los corales (cuya utilización por Mendelssohn en la forma oratorio fue polémica) y los majestuosos movimientos finales en tonalidad mayor semejantes a corales, como aparecen en sus grandes obras instrumentales para el uso público (sus sinfonías Primera, Tercera y Quinta, por ejemplo). Ambas formas expresan implícitamente la unidad humana -una mediante el canto en común, la sencillez, la fuerza emocional, la franqueza, la integración y el reconocimiento mutuo; la otra mediante las líneas melódicas y los timbres instrumentales que prestan a la forma musical discursiva una resolución clara y afirmativa, comprensible hasta para el oyente menos sofisticado-. Escribiendo al pastor Bauer en 1835, Mendelssohn comparaba sus propias ambiciones con la "edificación" espiritual generada por las Pasiones de Bach. Mendelssohn trató de renovar la relación entre los seres humanos por medio de la fusión de música y fe.⁴³

La definición de Mendelssohn de lo teatral en la música ejecutada públicamente era por tanto didáctica y participativa. El hecho de que su música para *Antígona* (para Mendelssohn, posiblemente una heroína cuasi cristiana) pudiera ser interpretada en las escuelas era de su agrado. El impacto teatral de la Sinfonía "*Lobgesang*" y *Paulus* se definía por la medida en que los cantantes y el público, mediante la percepción de la música, compartiesen la sensibilidad ética de comunidad. Después de terminar *Paulus*, en su búsqueda de un texto para un oratorio, Mendelssohn preguntó a Julius Schubring en 1837 si el tema de San Pedro podría "convertirse en algo igualmente importante y profundamente íntimo para todos los miembros de la comunidad".⁴⁴

El empleo que hizo Mendelssohn de material supuestamente popular en las sinfonías Tercera y Cuarta tenía el fin de transformar lo local en universal. La comparación con posteriores ejemplos de símbolos musicales de lo local -Dvorák, Chaikovski y Sibelius- pone de relieve hasta qué punto en Mendelssohn un particularismo realista en lo musical está subordinado a una concepción idealizada y novedosa del lenguaje formal y universal del discurso instrumental.⁴⁵

Estas ideas y ambiciones tienen su origen en el abuelo de Felix Mendelssohn, particularmente en la visión que expone en su tratado de 1783 *Jerusalén*. La conversión de Felix Mendelssohn no fue abordada por él de forma cínica, como Heine podría haber supuesto. Por el contrario, la adoptó como una continuación lógica de la reforma y modernización del judaísmo iniciada por su abuelo. En la extensión mendelssohniana de las nociones judaicas mediante el cristianismo estaba implícita, desde luego, la fe en el carácter racional de la doc-

⁴³ Carta del 12 de enero de 1835, en *MB*, vol. 2, págs. 75-77.

⁴⁴ Carta del 14 de julio de 1837, *ibíd.*, pág. 148.

⁴⁵ Véase Martin Witte, "Zur Programmgebundenheit der Sinfonien Mendelssohns", en *DPM*, págs. 119-128.

trina cristiana y en las posibilidades de hacer realidad la libertad y la fe en el mundo por medio de la razón. La reacción negativa de Mendelssohn ante las tendencias autoritarias que se daban entre los seguidores de Saint-Simon en el París de principios de los años 30 no le impidió observar que

de vez en cuando aparecen algunas ideas –por ejemplo, las ideas de amor fraterno universal, o la no creencia en el infierno, el demonio y la condenación, la aniquilación del egoísmo–, todas las cuales en nuestro país brotan de la naturaleza, y que predominan en todos los lugares de la Cristiandad, ideas sin las cuales yo no desearía vivir, pero que ellos consideran una invención y descubrimiento nuevos.⁴⁶

En esta carta Mendelssohn reunió las diversas vetas de su credo ético y estético: un orgullo nacional en el marco de un respeto por el universalismo, la hermandad y la razón, así como cierto escepticismo respecto a las afirmaciones de los modernos sobre los antiguos. Como sucedía con la relación entre judaísmo y cristianismo y la relación entre la música moderna y el pasado clásico (Bach y Händel), la tarea consistía en encontrar una nueva expresión eficaz para las antiguas verdades. En la estética musical del Romanticismo, el neoclasicismo historicista era paralelo a la creencia en la conexión humanística esencial entre judaísmo y cristianismo.

El persistente descontento de Mendelssohn con los libretos operísticos que solicitaba y que eran enviados no era simplemente el resultado de unas deficiencias percibidas en la dicción y la musicalidad del asunto y lenguaje. Se trataba más bien de que temas como el *Hans Heiling* de su amigo Devrient no parecían ofrecer un marco apropiado en el que la música pudiese ejercer una fuerza moral.⁴⁷ Para ello, el verdadero tema musical no tenía que reflejar la individualidad subjetiva sino unas verdades generalizables cuyo significado ético y estético fuese universalmente aplicable. Mendelssohn escribió a Devrient en 1831:

Si puedes llegar a no pensar en los cantantes, los decorados y las situaciones sino en presentar a los hombres, la naturaleza y la vida, estoy convencido de que escribirás los mejores textos de ópera que hayamos tenido.⁴⁸

Al fin y al cabo, Mendelssohn no era un admirador de Meyerbeer y la grand opéra francesa.⁴⁹ Precisamente esta paradoja que percibía Mendelssohn sobre el modo de conciliar los atractivos espectáculos teatrales y los propósitos más elevados del arte en el escenario operístico fue la que Wagner se propuso resolver. El teatro podía trascender el papel de proporcionar mera fantasía y entretenimiento y convertirse en una fuerza moral, emotiva y política.

⁴⁶ Citado en Ralph P. Locke, *Music, Musicians and the Saint-Simonians* (Chicago, 1986), pág. 109.

⁴⁷ Léase la versión de Devrient en Eduard Devrient, *My Recollections of Felix Mendelssohn-Bartholdy* (Nueva York, 1972), págs. 40-42.

⁴⁸ Carta a Devrient fechada el 27 de agosto de 1831, en *MB*, vol. 1, págs. 200-201.

⁴⁹ Werner, pág. 186.

La ambición de Mendelssohn por conseguir en la música algo más que el éxito y la originalidad personales –lo que definía como los aspectos “deprimientes, superficiales y evanescentes” de la vida musical– y promover una causa humanística quedó expresada en 1837 en una carta a su hermano Paul:

Queda tan poco después de las actuaciones y festivales, y de todo lo que rodea a la celebridad; es cierto que la gente exclama y aplaude, pero esto desaparece de nuevo con suma rapidez y sin dejar rastro alguno; y aún así absorbe tanta fuerza y vida como los mejores propósitos, si no más [...]. No osaré jamás retirarme, no sea que la causa por la que trabajo sufra las consecuencias. Pero ¡cuánto más preferiría ver que la causa no fuera vista como algo meramente personal, sino como una causa de lo bueno en sí, o de la misma universalidad!⁵⁰

Lenguaje y música: la estética mendelssohniana

En las convicciones religiosas y la estética musical de Mendelssohn resultaba crucial su concepción de la relación entre las palabras y la música. Lo que distinguía el credo de Felix Mendelssohn del de su abuelo era la confianza de aquél en la coherencia entre el cristianismo y el judaísmo y en la lógica de la conversión. Felix Mendelssohn, que admiraba el romanticismo literario –Jean Paul Richter y Ossian, en particular– y se educó bajo el influjo de Goethe, intuía que la percepción y la comunicación humanas no se limitaban a intercambios lingüísticos. La percepción estética visual rivalizaba con el poder y la influencia de la palabra.

Mendelssohn era un hombre de gran talento para las artes plásticas. Era uno de los compositores más visuales. Sólo la música estaba por delante del dibujo y la pintura en sus intereses. Las cartas de la juventud de Mendelssohn están llenas de dibujos y descripciones gráficas de la naturaleza, la arquitectura y la gente. En este sentido cabe comparar el empleo que hace Mendelssohn del elemento visual en su extensa correspondencia con Goethe, para quien la percepción visual era decisiva incluso en el acto de conocer y entender. Mendelssohn formaba imágenes en su mente y con frecuencia retenía las ideas como imágenes. Como en Goethe, el proceso de ver era transformativo. Conllevaba percepciones y sensibilidades que el joven Mendelssohn sólo podía expresar adecuadamente por medio de la música. Las descripciones que hace en 1831 de la liturgia romana revelan la reciprocidad de lo visual y lo auditivo en sus procesos mentales.

Como ha sostenido R. Larry Todd, la génesis de la obertura *Las Hébridas* tuvo lugar cuando Mendelssohn estaba haciendo un dibujo a plumilla. Un boceto musical de la idea temática básica lleva la misma fecha. La elaboración de la música de un modo relacionado con

⁵⁰ Carta del 29 de octubre de 1837, en *MB*, vol. 2, págs. 155-157.

el *Fingal* de Macpherson –escrito sobre poesía ossiánica– estaba en sí misma relacionada con el impulso visual. Lo poético pasaba a lo musical por medio de lo visual.⁵¹ En 1840 Mendelssohn escribió a Fanny para conocer su opinión sobre los Nibelungen como posible asunto de una ópera, solicitando en particular una evaluación de sus dimensiones visuales, sus “colores y características”.⁵²

La caracterización que Wagner hacía de Mendelssohn como un compositor paisajista era merecida. Sin embargo, la percepción de Wagner de que la obertura *Las Hébridas* requería un programa es una llamativa demostración de la profunda divergencia en las opiniones de ambos con respecto a la relación entre la palabra y la música. Según Mendelssohn, la música nunca se escribía para seguir fielmente la estructura narrativa implícita en una imagen o determinada por la poesía o la prosa. En la obertura *Mar en calma y viaje feliz*, sobre texto de Goethe, las imagerías visual vuelve a enmarcar la forma musical. Mendelssohn era capaz de describir la sensación de distancia, color, luz y espacio tridimensional por medio de la orquestación. Las secciones de la obra se suceden como lo harían una serie de cuadros consecutivos, que hacen algo más que la crónica de una acción. La evocación de una atmósfera en las obras orquestales de Mendelssohn (como *El sueño de una noche de verano*) reflejaba el impacto autónomo de una escena visualizada. Del mismo modo, en la obertura *Die schöne Melusine* domina la imagería visual, incluso la de los personajes clave del drama. El apego de Mendelssohn al Romanticismo literario era en buena parte una medida de hasta qué punto dicha literatura estimulaba a la imaginación a crear imágenes mentales.⁵³

El modo en que a Mendelssohn le interesaba la percepción visual influyó su modo de ver la expresión musical. Su énfasis en el reconocimiento de la línea melódica en su obra instrumental puede entenderse como una respuesta al criterio del reconocimiento visual en la pintura. El pintor del siglo XIX se basaba en la capacidad de confirmar, profundizar o alterar en el espectador su experiencia y reconocimiento independiente de la realidad y la naturaleza exteriores. Para alcanzar este mismo fin la música instrumental debía contener una superficie comparable que pudiese crear con cierta inmediatez la confianza manifiesta que existía entre el artista y el espectador al compartir ambos una misma percepción del mundo exterior –incluso en las representaciones visuales de estados psicológicos–. Como escribió Mendels-

⁵¹ Véase R. Larry Todd, “Of Sea Gulls and Counterpoint: The Early Versions of Mendelssohn’s Hebrides Overture”, en *19th-Century Music* 2 (1979): págs. 197-213.

⁵² Carta del 14 de noviembre de 1840, en *MB*, vol. 2, pág. 241.

⁵³ Este análisis especulativo difiere algo del de R. Larry Todd, quien opinaba que el interés por una unidad “orgánica” en la Sinfonía “Escocesa” emanaba más de fuentes literarias que visuales. Véase R. Larry Todd, “Mendelssohn’s Ossianic Manner, with a New Source” en Jon W. Finson y R. Larry Todd (eds.), *Mendelssohn and Schumann*, págs. 137-160. Véase también el análisis que hace Friedhelm Krummacher de la relación entre texto y música en *El sueño de una noche de verano* en *DPM*, págs. 89-118.

sohn al conocer al escultor danés Thorwaldsen:

Uno se da cuenta de inmediato de que tiene que ser un artista maravilloso; se ve con tanta claridad a través de sus ojos, como si todo dentro de él tomase el aspecto de la forma y la imagen.⁵⁴

Sería difícil encontrar una mejor evocación de la estética de los cuadros y dibujos del propio Mendelssohn.

Moses Mendelssohn creía que el progresismo sería la consecuencia necesaria de la expansión de la cultura y la *Bildung*.⁵⁵ Para él la cultura y la educación estaban supeditadas a la palabra. La razón y el universalismo se concebían en términos del empleo del lenguaje. Como escribió en 1783, “el pensamiento y el habla” eran la “herencia inalienable” y el “derecho inmutable” que les habían sido otorgados a todos los hombres por Dios. Mediante un lenguaje común que abarcaba la comunicación racional filosófica, literaria y ordinaria (siempre en alemán) podrían propagarse la tolerancia y la ilustración, en consonancia con la “diversidad” que era el “plan y propósito de la Providencia”.⁵⁶ La quiebra del optimismo sobre la emancipación y el progresismo que hubieron de experimentar los hijos de Moses Mendelssohn ocasionó el inicio de un largo proceso de reflexión crítica que se prolongó a lo largo del siglo XIX, en particular entre la comunidad de los judíos asimilados de habla alemana, acerca del carácter de la razón, el lenguaje y la comunicación. Los primeros cincuenta años de emancipación habían demostrado la debilidad del lenguaje como instrumento único de asimilación y tolerancia.

No pudo ocurrir, pues, por simple accidente o interés estético, como observó Carl Dahlhaus, que la falta de confianza en el poder de las palabras se convirtiera en un elemento central de la estrategia musical de Mendelssohn como compositor.⁵⁷ Al abrazar la causa de la ilustración y la tolerancia universal, el joven Mendelssohn optó por formas de expresión distintas a las de su abuelo: el sonido musical y las imágenes. Sin embargo, entre los judíos asimilados de principios del siglo XIX, estas formas encajaban en las categorías de cultura y *Bildung* de las que había hablado Moses Mendelssohn.

Por tanto, cuando Felix afirmaba en 1832 que la “naturaleza” era la fuente del amor fraternal en Alemania, estaba expresando una fe en las consecuencias éticas de la experiencia y la percepción visual del paisaje. Mediante la imitación de la naturaleza, el pintor y escultor evocaba el reconocimiento psicológicamente esencial y convincente de aquello que está

⁵⁴ Carta desde Roma, fechada el 10 de diciembre de 1830, en *MB*, vol. 2, pág. 74.

⁵⁵ Moses Mendelssohn, “Über die Frage: Was heisst Aufklären?”, en Moritz Brasch, ed., *Moses Mendelssohns Schriften zur Philosophie, Aesthetik und Apologetik* (Leipzig, 1880), vol. 2, págs. 246-250.

⁵⁶ Moses Mendelssohn, *Jerusalem*, trad. ing. A. Arkush (Waltham, 1983), pág. 138.

⁵⁷ Véase Carl Dahlhaus, *Klassische und romantische Musikaesthetik* (Ratisbona, 1988); págs. 140-149.

implícito en la naturaleza: un marco existencial común otorgado por Dios, del cual dependen la experiencia de la subjetividad y la realización del individualismo. La labor del músico consistía en profundizar en esta conciencia ética por medio de la música.

La percepción visual de una escena o perspectiva influenciaron el modelo de la forma musical en Mendelssohn en el sentido de orientarlo hacia la capacidad de una composición para ser percibida y abarcada como totalidad –aunque sea superficialmente– en el momento de su interpretación. En otras palabras, el proceso cognitivo por parte del intérprete y del oyente exigía que la estructura fuese manifiesta y claramente definida, casi del mismo modo en que debería serlo en un cuadro o mural. En la transformación del material musical, las conexiones entre los diferentes momentos –la dimensión dinámica de la forma musical– creaban un nivel de impresiones secundarias. Éstas hacían necesaria la capacidad del oyente para seguir una elaboración extensa. En la estética de Mendelssohn estas transformaciones siempre debían estar sujetas a requisitos formales audibles –tales como la simetría, el equilibrio y la claridad, que tenían claras analogías visuales–. De ahí la inclinación de Mendelssohn por la canción estrófica.

Mendelssohn hizo un esfuerzo decidido por hacer que la pieza apareciese ante los oyentes como un ente unificado, para lo cual renunciaba a subrayar los niveles subyacentes de elaboración exhaustiva, lo cual podría distraer la atención respecto a los contornos del primer plano. De ahí que muchos movimientos lentos líricos de Mendelssohn carezcan de un desarrollo extenso en comparación con Beethoven o incluso con Schumann. Presentan, sin embargo, exposiciones melódicas sutilmente prolongadas. La variación se construye directamente sobre la propia exposición; pensemos por ejemplo en los movimientos lentos de los dos conciertos para piano. Mendelssohn se sentía atraído hacia las formas corales breves y las secciones diferenciadas del oratorio por cuanto reflejaban el modelo visual de un cuadro discreto (o de una serie de cuadros), la lógica de cuya superficie no se ve perturbada por la existencia de la profundidad, el detalle, el sombreado y la perspectiva. Nunca es ajena a la música de Mendelssohn la idea de un punto focal (pese a una compleja tensión entre el fondo y el primer plano) como elemento central de la experiencia estética. El contrapunto en Mendelssohn es tratado al modo tradicional en cuanto se subraya la claridad de líneas. La fuga, por ejemplo, en parte le atraía porque en ella la grandiosidad y el dramatismo no impedían la claridad y el carácter imitativo de la forma. La narración mendelssohniana no está unificada por la libre variación discursiva, sino por una profundidad creada en el marco fijo definido por la claridad de línea temática y la estructura musical.

El énfasis en la percepción secuencial y coincidente dentro de las formas de su música instrumental llevó a Mendelssohn a truncar las recapitulaciones. Para él, la experiencia de la

exposición, la evocación y el recuerdo tenían que integrarse y asociarse en el momento de la percepción auditiva. El impacto en el oyente debía ser accesible y directo, de un modo muy similar a cómo un cuadro o una escena de la naturaleza podían tener un impacto inicial para después ser recordados como una unidad, como un objeto de posterior reflexión. De este modo, en el *Lobgesang* el material temático que da unidad a la obra se anuncia al principio y se reexpone periódicamente en una forma relativamente no transformada. Los tres primeros movimientos, puramente instrumentales, estaban destinados a crear una secuencia de experiencias que el último movimiento coral pusiera de relieve como gran retablo final. La estructura de la obra se diseñaba por medio de unidades y secciones claras. A cada unidad le correspondía una función que se hacía evidente gracias a la repetición del material temático. La profundización del reconocimiento y la respuesta mediante el proceso de la escucha dependía de la claridad del marco compositivo formal. De modo que Mendelssohn experimentó con el modo de unificar las grandes formas compuestas de unidades discretas. Mendelssohn, como Wagner, utilizó con profusión unidades no transformadas de repetición temática.

Era igualmente claro que el encuentro temporal con la música debía permitir una reflexión más profunda por medio del recuerdo ulterior. Pero para Mendelssohn el acto de escuchar música no era igual que la lectura, que conlleva detenerse a pensar y penetrar en una superficie compleja en un acto a menudo solitario controlado por el individuo. La música era un objeto de contemplación organizado en el tiempo, por medio del cual podía transmitirse el significado sin requerir el tipo de experiencia analítica que asociamos a la lectura. El oyente tenía que poder llevarse a casa una dosis suficiente de recuerdo musical sobre la cual reflexionar. La unidad de la percepción y la experiencia a lo largo de la pieza musical facilitaba la posibilidad de compartir el momento estético con los demás. Por consiguiente, la asociación referencial retrospectiva con el principio de una obra, por ejemplo, estaba concebida para no perturbar la capacidad de recordar al final el marco global y la secuencia de los acontecimientos aún más opuestos.

Esta concepción de la experiencia musical, íntimamente relacionada con la experiencia de lo visual, fue puesta de relieve por Mendelssohn en los comentarios favorables que hizo a su hermana Rebecka sobre los *tableaux vivants* que en 1833 acompañaron una representación en Düsseldorf del *Israel en Egipto* de Händel.⁵⁸ El modelo del cuadro viviente puede aplicarse igualmente bien a la evaluación de la secuencia dramática de los acontecimientos en los dos oratorios. También puede explicar en el primer movimiento de la Sinfonía "Escocesa" el uso de tres temas diferenciados y el regreso de la introducción. La devoción de Mendelssohn por una estructura formal heredada, sin embargo, presenta un fuerte contraste respecto a

⁵⁸ Carta a Rebecka del 26 de octubre de 1833, en *MB*, vol. 1; págs. 6-11.

Wagner. En Wagner las complejidades literarias y dramáticas –con todas las emociones, sentimientos y pensamientos que conllevan– estaban entrelazadas en un relato musical interrelacionado, ininterrumpido y de concepción dinámica que evolucionaba orgánicamente hacia un final que reflejaba un proceso de transformación interna, pese al empleo de la repetición motivica. El drama y la ficción en prosa hallaban así su equivalente musical. Wagner rechazaba explícitamente la simetría y el ideal antidramático –aparentemente estático– de Mendelssohn.

La visión mendelssohniana del lenguaje en relación con la música halla su mejor expresión en dos cartas: en la primera, escrita a Friedrich Kistner en 1835, rechaza la oferta de enseñar música y escribir; en la segunda, escrita a Marc André Souchay en 1842, Mendelssohn trata de explicar la idea de una “canción sin palabras”. Mendelssohn explicaba a Kistner que él era incapaz de “hablar sobre música” oportunamente durante más de media hora. Tampoco era capaz de seguir a alguien que hablase sobre música. Cuando escuchaba este tipo de discursos verbales volvía del lugar “con menos musicalidad que cuando iba”.⁵⁹

La distancia entre la música y las palabras no significaba que las palabras y la música no pudieran estar relacionadas. Pero se trataba de una tarea ardua para Mendelssohn. Pese a la gran cantidad de canciones que escribió, eran principalmente los textos religiosos los que más le agradaban como base para su música. La propia naturaleza de los textos religiosos tradicionales limita en gran medida la interpretación subjetiva por parte del oyente. La intención de los textos religiosos era sobre todo unificar la fe, una tarea que Mendelssohn consideraba apropiada para la música.

Pero Mendelssohn expresó la esencia de sus recelos sobre el lenguaje como instrumento para crear un punto de encuentro entre los seres humanos en su carta a Souchay:

Es mucho lo que se habla sobre la música, y muy poco lo que se dice. Por mi parte no creo que las palabras basten para tanta tarea, y si así fuera yo no haría más música. La gente suele quejarse de que la música tiene demasiadas posibilidades de significado; de que es muy ambigua en cuanto a qué debería pensarse al oírla, mientras que todo el mundo entiende las palabras. Para mí ocurre exactamente al revés. Y no sólo con discursos enteros, sino también con palabras sueltas. Estas también parecen sumamente ambiguas, vagas, y sujetas a malentendidos en comparación con la verdadera música, que llena el alma con mil cosas mejores que las palabras. Los pensamientos que me transmite la música que amo no son demasiado indefinidos para expresarlos con palabras; al contrario, son demasiado definidos. Y me parecen legítimos todos los intentos de expresar [con palabras] estos pensamientos, pero a fin de cuentas inadecuados. [...] esto, sin embargo, no es culpa de uno, sino de las palabras, incapaces de algo mejor, [...] porque la misma palabra nunca significa lo mismo para personas distintas. Sólo la melodía puede decir lo mismo, puede despertar los mismos sentimientos en una persona que en otra, un sentimiento que sin embargo no puede expresarse con las mismas palabras.⁶⁰

⁵⁹ Carta fechada el 3 de enero de 1835, en *MB*, vol. 4; págs. 175-176.

⁶⁰ Carta fechada en Berlín el 15 de octubre de 1842, en *MB*, vol. 2; pág. 337-338.

Tras citar a Goethe en defensa de su argumento, Mendelssohn concluye con un ejemplo de cómo la resignación, la alabanza a Dios, la melancolía, y una canción de caza podrían confundirse entre sí en determinadas circunstancias. En el caso de un individuo que hubiera confundido el significado de una de estas, decía,

por mucho que podamos discutirlo con él, nunca llegaremos a ninguna parte. La palabra contiene muchos significados, pero ambos podremos entender la música correctamente.

El aspecto fundamental de esta opinión (que representa su postura de madurez) es que, frente a lo que propondría nuestra intuición, la música es precisa como instrumento de comunicación humana, idea con la que mucho después jugaría Wittgenstein. Pese a su aparente carácter abstracto, la música podía ser clara.

Pero aquí Mendelssohn pasó de centrarse en una idea del significado descriptivo o explicativo basada en el lenguaje a la idea de “llenar el alma humana” de sentimientos y estados de ánimo por medio de la música, tratándose aquí de complejos de significado y sensibilidades. Son éstos, pues, los que superan en profundidad y precisión al lenguaje ordinario. Lo que hace la música es suscitar por simpatía los mismos sentimientos en personas diferentes. La música se convierte, gracias a su capacidad de emocionar, en el mejor lenguaje para la comunicación con los demás seres humanos. La evocación y la expresión de una pertenencia común a la humanidad en respuesta a la naturaleza y la fe en lo divino hallaban su vía idónea en la música. La música impide los malentendidos, y puede por consiguiente triunfar sobre la confusión de significados que produce el intercambio verbal. Evidentemente, la música no hace esto mediante una simple ilustración de las proposiciones verbales.

Este punto de vista aclara más si cabe la estrategia compositiva de Mendelssohn. Ayuda a explicar –junto al ímpetu visual de la música de Mendelssohn– la importancia de la superficie, el hincapié en la claridad y coherencia formales y la longitud de líneas, y la huida de la complejidad y lo asimétrico en el desarrollo.⁶¹ El compromiso de Mendelssohn constituía una respuesta ética a su preocupación por los fracasos del lenguaje a la hora de transmitir la verdad y engendrar armonía.

⁶¹ Friedrich Krummacher ha hablado de un cambio en las ambiciones y el procedimiento compositivos de Mendelssohn al final de su vida. Según Krummacher, Mendelssohn se fue apartando en su última música de cámara de la “homogeneidad y unidad”, tendiendo a la “divergencia y disolución”. Sostenemos aquí que el Cuarteto de cuerda op. 80, y el Quinteto op. 87 de 1845, siguen siendo fácilmente clasificables en este argumento. Véase F. Krummacher, “*Mendelssohn's Late Chamber Music*”, en Todd y Finson; pág. 84.

La música y el público: el proyecto mendelssohniano

La primacía de la música como medio de comunicación humana, tal y como la concebía Mendelssohn, tenía poco que ver con la noción de música absoluta vinculada a Eduard Hanslick y los antiwagnerianos, concepto que alcanzó gran difusión a partir de la publicación en 1854 del tratado de Hanslick *Sobre lo bello en la música*. Mendelssohn estaba convencido de que, por medio de la música, las ideas y los sentimientos podían comunicarse y ser identificados con exactitud en términos puramente musicales. Por tanto, podía entenderse que la música de Mendelssohn tenía significado en el sentido habitual del término, y que también era “música absoluta” (más que una “música programática”, en cuanto ésta necesita el añadido de una analogía literaria o bien derivar, a expensas de lo musical, de fuentes no musicales).

La relación entre los textos literarios y la música de Mendelssohn, por consiguiente, no puede considerarse un ejemplo de traducción de un medio a otro. Podía generarse una imagen visual, cuyo análogo musical clarificaba y profundizaba entonces la esencia de la imagen. O podía ocurrir que el significado y las emociones asociadas a una imagen hallaran en combinación con las palabras un medio musical para la transmisión sin ambigüedades del significado fundamental. O bien el sentimiento expresado sólo en palabras podía hallar una forma musical paralela, cuya integridad, precisión y fuerza superasen lo verbal.⁶² El significado –el contenido de naturaleza no musical– no era por tanto extramusical. De hecho Mendelssohn, a diferencia de Wagner, rara vez trató de emplear patrones musicales para ilustrar o intensificar lo lingüístico, y los patrones del discurso hablado tampoco influyeron en sus líneas instrumentales.

Muy por el contrario, para Mendelssohn la música desencadenaba el núcleo central del significado, a menudo oculto por las propias palabras o por el carácter necesariamente rígido y estático de la imaginación literaria y plástica. La presencia de lo inmanentemente musical dentro del lenguaje y la pintura –o la capacidad de expresar los significados lingüísticos o pictóricos en la música– confirmaba el significado ético de esas formas visuales o lingüísticas. Pero era en la música donde se encontraban las fuentes y mecanismos últimos de lo ético en el discurso humano. Los criterios del discurso musical eran “puramente” musicales, sin embargo, pues según Mendelssohn derivaban de los modelos históricos de la grandeza musical, cuya emulación imaginativa ayudaba a preservar los valores estéticos normativos. Como escribió Mendelssohn en 1841 comentando el texto de la *Antígona* de Sófocles,

⁶² Esta idea es sorprendentemente similar a la formulación que hace Arnold Schoenberg de la relación apropiada entre texto y música. Véase su artículo “*The Relationship to the Text*”, en *The Blaue Reiter Almanac*, ed. Wassily Kandinsky y Franz Marc (Nueva York, 1989); págs. 90-103.

Yo trabajaba con verdadero placer. Me asombraba de lo presente que está lo inmutable en el arte; los estados de ánimo de todos estos coros son aún hoy tan musicales y tan variados que nadie podría desear componer algo más bello.⁶³

El indicio de una comunicación satisfactoria del significado ético a través de la música era que el espíritu se “llenaba” de un sentimiento preciso y profundo. Cualquier evaluación de la música de Mendelssohn ha de tener en cuenta esta idea. La aplicación de modelos wagnerianos, brahmsianos, schumannianos o –para el caso– beethovenianos a la música de Mendelssohn resultaría inapropiada por cuanto dejaríamos de abordar el objetivo explícito de Mendelssohn: la estimulación de las emociones subjetivas con un significado preciso y universal. Y esta ausencia de una comprensión adecuada de las intenciones de Mendelssohn (incluso entre sus contemporáneos) no debería justificar aquellas expectativas estéticas que condenan su música por carecer de profundidad dramática y ser simplemente refinada.⁶⁴

Esta estética de la emoción y el sentimiento con la que Mendelssohn se asociaba a sí mismo era similar a la estética y la teología de Schleiermacher. Es en la estética de Schleiermacher, más que en la de Hegel, donde podemos hallar la conexión que hace Mendelssohn entre lo musical y lo ético.⁶⁵ Para Schleiermacher, toda conciencia subjetiva de la propia identidad reflejaba la presencia de Dios. El sentimiento era el momento de reconocimiento de uno mismo. El amor hacia Dios se expresaba por la emoción y el sentimiento. La música y el arte en general tenían la misión de estimular el sentimiento e intensificar la emoción al servicio de la fe religiosa.⁶⁶ El arte podía juzgarse por su repercusión en la sensibilidad, por su influencia en la emoción. Esta teología y estética de la emoción correspondía al propio proyecto estético de Mendelssohn.⁶⁷ Mendelssohn empleaba la claridad y la estructura formal para intensificar la fuerza emocional de la música sobre sus contemporáneos. En realidad, pocas veces ha sido convertida en material musical una intensidad emocional semejante (a menudo de naturaleza agrídulce). Actuando según los objetivos de la teología del sentimiento, Mendelssohn aspiraba mediante sus procedimientos estéticos a penetrar con claridad y profundidad en el oyente y provocar no sólo la afirmación sino también la introspección, tanto el dolor como el placer del sentimiento. Difícilmente podemos hablar aquí de un objetivo sentimental.

⁶³ Carta a Ferdinand David fechada en Berlín el 21 de octubre de 1841, en *MB*, vol. 3; pág. 168.

⁶⁴ Véase al respecto el estudio de Arno Forchert sobre los textos y el carácter dramático de *Elías* en *DPM*, especialmente en págs. 70-77.

⁶⁵ Adolf Nowak, *Hegels Musikaesthetik* (Ratisbona, 1971); págs. 58-66.

⁶⁶ Véase F. D. E. Schleiermacher, *Aesthetik* (1819), ed. Thomas Lehnerer (Hamburgo, 1984); págs. ix y 69-81.

⁶⁷ Véanse, por ejemplo, las cartas de Mendelssohn desde Roma en 1831, particularmente las que llevan fecha del 4 de abril y el 16 de junio de 1831.

Como señaló Eric Werner, el coro de la iglesia era tanto para Mendelssohn como para Schleiermacher “la representación artística de la congregación”. Bien por la participación o por la identificación, la música coral de Mendelssohn tenía el fin de generar amor a Dios entre los fieles.⁶⁸ Schleiermacher y Mendelssohn entendieron claramente que el don de la música estaba desigualmente repartido entre los humanos. Pero el aprecio pasivo podía conseguir el fin deseado entre las personas menos musicales, manteniéndose así la fuerza y el impacto emocional únicos de la música. Pero la música había de ser clara, tan evidente como los principios de la fe. Se trataba de generar a través de la música una asociación afectiva en el oyente entre dos principios normativos: la belleza y la verdad. En este contexto debemos entender la afirmación de Mendelssohn, quien decía que era su objetivo “purificar y restituir el gusto del público”. Cuando escribía al pastor Bauer en 1833, Mendelssohn, tras admitir que el discurso estético le hacía permanecer “en silencio y abatido”, apuntó que

no puede existir nunca un exceso de sensibilidad: aquello que se define como “demasiado” suele ser siempre “demasiado poco”. El ensalzamiento y la elevación de la emoción que la gente gusta de asociar a la música no constituye exceso alguno, pues el individuo capaz de sentir debe sentir emociones hasta el grado sumo -y en cualquier momento, aún más, si es posible [...]-. Una planta nunca florece tanto que por ello enferme: sólo si se la fuerza al extremo. Y tal enfermedad no puede ser considerada un verdadero florecimiento en mayor medida que el sentimentalismo puede considerarse sentimiento.⁶⁹

Y es precisamente responder espontánea y espiritualmente a la belleza clara y la fuerza de sentimiento de la música de Mendelssohn lo que es tan difícil para el público posterior -no así percibir un puro sentimentalismo-. La facilidad de comprensión que Wittgenstein menospreciaba puede constituir un excepcional indicio de la grandeza de la música de Mendelssohn. Mendelssohn halló un modo de comunicar ampliamente, pero con una inmediatez e intensidad desacostumbradas, y sin descender hacia lo trivial.

Una vez que penetramos en el impulso teológico y estético hacia la comunicación colectiva a la hora de escuchar las obras de Mendelssohn, comprobamos el carácter inconfundible de la postura mendelssohniana. Mendelssohn no deseaba crear una distancia entre él y sus oyentes. Pero esto no significaba que aceptara los valores de éstos o los reflejara. Más bien empleaba el afecto, la sencillez, el refinamiento y la claridad para lograr la confianza y la empatía, como preludio de un compromiso más profundo y emotivo.

En consonancia con esta estrategia, Mendelssohn celebraba la idea de la práctica musical amateur y familiar. Los grandes músicos estaban obligados a fijar criterios dentro de un amplio público para que la actividad musical pudiera engendrar la clase de sensibilidad uni-

⁶⁸ Werner, pág. 451.

⁶⁹ Carta fechada en Berlín el 4 de marzo de 1833, en *MB*, vol. 2; pág. 2.

versal que él buscaba. Para que esa sensibilidad tuviera una amplia significación, Mendelssohn creía que era necesario que todos los músicos tuvieran una educación humanística para poder convertirse en grandes artistas.⁷⁰

Según observó Lothar Gall, el elevado lugar de Mendelssohn en el centro de la estructura social de su época fue ampliamente respetado, particularmente dentro de la vida pública entonces en expansión, caracterizada por las numerosas sociedades musicales de clase media que florecieron durante el tiempo en que vivió.⁷¹ Mendelssohn veía su fama cada vez más como una carga indispensable, puesto que la práctica musical era una virtud cívica que creaba comunidad. Cuando Mendelssohn escribía música sobre Shakespeare o Sófocles, o bien trataba de mejorar la respuesta musical de Conradin Kreutzer a la *Melusina* de Grillparzer, empleaba un lenguaje y una retórica de la música que abordaba el material dramático o histórico concreto mediante el empleo del lenguaje musical del momento. La universalidad era expresada en un estilo musical que equilibraba los criterios normativos y los criterios históricos con una sensibilidad estética contemporánea. Lo subjetivo y lo objetivo eran conciliados en el medio musical. En este sentido lo verbal y lo visual siempre eran temporales y particulares. La música, sin embargo, era un lenguaje objetivo que podía trascender la especificidad sin abandonar los cambios en el estilo y el gusto. Pero estos cambios necesitaban de una fundamentación histórica. Por tanto, la música sería exigía formación, la cual a su vez ayudaba a la música a suscitar la respuesta emocional de la que había hablado Schleiermacher. Siempre había presente una intención crítico-didáctica. La música que escribía Mendelssohn estaba concebida para ser juzgada de forma normativa, para durar a lo largo de los años en cuanto a fuerza emocional, igual que había sucedido con la de Bach. Mendelssohn aspiraba a edificar unos criterios normativos aplicables al gusto de la época, a profundizar en la verdadera fe en la propia época por medio del verdadero arte, esto es, por medio de la música.

Dada la preocupación autorreflexiva de Mendelssohn por llegar a su público e influir en él, no debe sorprendernos que el ápice de la popularidad de Mendelssohn se alcanzase en vida del propio compositor. Pero ¿tuvo éxito en lo que se proponía? Con la revolución de 1848 y los cambios en la vida y la cultura europeas, la ambición espiritual del proyecto social y ético de Mendelssohn no tardó en hacerse incomprensible: la receptividad de la cultura al respecto había desaparecido.

La confianza de Mendelssohn en la fuerza de la música como instrumento de solidaridad humana y de amor a Dios y a la naturaleza -el proyecto cultural al que se había consagrado- justificaba sus intentos de regenerar el repertorio histórico y desarrollar instituciones de

⁷⁰ Carta fechada en Leipzig el 19 de septiembre de 1839, en *MB*, vol. 2; págs. 208-211.

⁷¹ Lothar Gall, *Bürgertum in Deutschland* (Berlín, 1989); págs. 212-213.

educación musical.⁷² Aspiró a contrarrestar el fracaso entre los judíos de una estrategia de asimilación basada exclusivamente en el lenguaje y la argumentación filosófica. Su creencia en el vínculo entre la estética musical y la teología le ayudó a convencerle de la verdad y universalidad del cristianismo. Pero Felix Mendelssohn también volvió a abrazar la causa de Moses Mendelssohn: conjugar las religiones y a sus fieles dentro de un marco social común caracterizado por el respeto, el amor a la verdad y la razón. “¡Dad a Dios lo que es de Dios! ¡Amad la verdad! ¡Amad la paz!”, advertía Moses Mendelssohn.⁷³ El nieto trataba, mediante el uso de la música, de solucionar lo que no pudo solucionar la filosofía racionalista empleada por su abuelo: poner fin, mediante la difusión de la música, al “engaño”. Moses Mendelssohn creía que los hombres nos enzarzamos diariamente con nuestro prójimo al emplear “palabras ilusorias”.

Lo conmovedor del proyecto mendelssohniano no reside simplemente en su particular fusión de los ideales estéticos del romanticismo y las aspiraciones éticas de la Ilustración, sino también en el modo en que su alcance y ambición fueron fielmente invertidos por Richard Wagner. Fue en último término la capacidad de Wagner para comunicar sensibilidades filosóficas y políticas a un público amplio y no simplemente a una elite –mediante el empleo de la palabra y el drama– lo que transformó no sólo la estética de la música sino la política cultural del arte en la Europa del siglo XIX. Es este contexto el que confiere su ironía a la anécdota ficticia de Jiri Weil: un oficial de las SS trata de derribar un busto de Mendelssohn entre un grupo de estatuas en Praga, pero no sabe qué aspecto tiene Mendelssohn; dando por hecho que se trata de aquél que tenga la nariz más larga, destruye el busto de Richard Wagner.⁷⁴

En 1929 Wittgenstein observó que “la tragedia es algo no judío”, y que “Mendelssohn, supongo, es el menos trágico de los compositores”.⁷⁵ Quizá Wittgenstein estuviese demasiado influido por Wagner, pues el elemento trágico está claramente presente en Mendelssohn. Es audible (en sentido wagneriano) no sólo en obras clave, tales como el Cuarteto de cuerda op. 80 y en momentos como el aria “Jerusalem” de *Paulus*, sino en el contraste entre lo que la música es –el concepto y la intención autoriales– y el modo en que ha sido entendida con posterioridad.

Mendelssohn aspiró a atrapar lo que –advertía– podía ser el último momento en la historia europea para promover el proyecto de la asimilación, la ilustración y el amor universal a Dios. Nuevamente, nuestra capacidad para apreciar la profundidad emocional, el sentimiento

⁷² En cuanto al compromiso vital de Mendelssohn con el significado educativo del repertorio histórico, véase Susanna Grossmann-Vendrey, *Felix Mendelssohn und die Musik der Vergangenheit* (Ratisbona, 1969).

⁷³ Moses Mendelssohn, *Jerusalem*; pág. 139.

⁷⁴ De la novela de Weil *Mendelssohn is on the Roof* (1960), relatado por Philip Roth en su prólogo a *Life with a Star* de Jiri Weil (Nueva York, 1989); pág. vii.

⁷⁵ Wittgenstein, *Culture and Value*; pág. 1.

y la belleza trascendente de la música de Mendelssohn puede depender en cierta medida de nuestra capacidad para identificarnos con los fines de Mendelssohn acerca de la afirmación por medio del arte y la práctica de la música, con la creación de un lenguaje de comunicación que pueda unir a los humanos mediante el reconocimiento de una presencia divina que no enfrenta a un hombre contra otro hombre. ¿Puede un amor común a la belleza musical y una respuesta a la misma engendrar un mundo más tolerante? Cabe recordar aquí la admonición de J. W. Davison, el crítico inglés del siglo XIX. En 1842 escribió que la música de Mendelssohn estaba pensada para

aquéllos que aman la música por algo más que su dulce tintineo, [...] quienes la contemplan como uno de los medios más intensos de expresión poética; que perciben en ella un mundo y muchos mundos; cuyas almas son impulsadas por ella hacia el pensamiento profundo y apasionado; hacia la ensoñación abstrusa y metafísica; cuyos sentidos son ungidos por ella, [...]; cuyas mentes son instruidas por ella, como lo serían por las palabras de un filósofo; cuyo entusiasmo es encendido por ella, como por la voz del ser amado; cuyas emociones son alimentadas por ella, como el fuego por la leña; cuyas mentes son ennoblecidas por ella, como por el canto del poeta.⁷⁶ ■

Traducción: Paul S. McLaney

⁷⁶ J. W. Davison, "Mendelssohn's 'Temperaments'", en Henry Davison, ed., *From Mendelssohn to Wagner: Memoirs of J. W. Davison, Forty Years Music Critic of the Times* (Londres, 1912); págs. 354-355.