

Una revalorización de Meyerbeer 150 años después

por Ricardo Marcos

El 2 de mayo de 1864, Giacomo Meyerbeer se encontraba entre el selecto grupo de invitados que asistieron al estreno de la *Petite Messe Solennelle* (Pequeña Misa Solemne) de Gioachino Rossini. El compositor presenció la obra con gran emoción, al borde de las lágrimas. No faltó a la siguiente ejecución. Poco después envió a Rossini una carta en la que, con su estilo obsequioso, le decía; “A Jupiter Rossini. ¡Maestro divino! No puedo dejar que el día termine sin agradecerle el enorme placer que me ha provocado la oportunidad de haber escuchado dos veces su sublime última creación”. Meyerbeer moriría menos de dos meses después, el 2 de mayo, tras una enfermedad de diez días, dejando a punto de estrenarse su *Vasco de Gama*, hoy conocida como *L’Africaine* (La Africana).

Ningún compositor de la historia conquistó la cima del arte operístico, para luego ser precipitado al fondo de los abismos, como le aconteció a Giacomo Meyerbeer (nacido Jacob Liebmann Beer en Berlín el 5 de septiembre de 1791). En ese sentido, su vida, entendida al día de hoy, es un cuento patético. Varios de sus detractores habrían querido que esto ocurriera en vida; Robert Schumann, Felix Mendelssohn y Richard Wagner, entre otros.

Dado el trío anterior, tendríamos que aceptar que no toda la denigración a su música obedecía al antisemitismo. Había razones estéticas y filosóficas. Carl Maria von Weber, tras el éxito de *Der Freischütz* (El cazador furtivo) en 1821 le escribió a Meyerbeer, quien por ese entonces se encontraba viviendo en Italia, instándolo a dejar al trivial público italiano, regresar a Alemania y contribuir al establecimiento de la ópera alemana.

Con Meyerbeer debemos de encontrar la verdad en un punto medio, tratando de responder ciertos cuestionamientos: ¿Fue justificable la gran popularidad que alcanzó en su tiempo? ¿Fue merecida su caída? ¿Su obra merece el silencio actual? ¿Dónde debería de estar ubicado en el Panteón de los compositores?

Una rápida revisión a las estadísticas



Meyerbeer Apotheosis: el compositor, rodeado de sus personajes
Bulla Frères (1865)

actuales de ópera nos indican que de 2012 a 2015 se habrán presentado sólo 11 producciones de óperas de Meyerbeer en 10 ciudades. Todas europeas: 5 alemanas, 2 italianas, 1 británica, 1 búlgara y 1 francesa. En total, se dieron 54 funciones. Difícilmente podemos hablar de un compositor completamente olvidado. Hay algo en el nombre, que al menos para algunos que somos “omnioperópatas” siempre intrigará. Pero hay para quienes, después de escuchar la obra del maestro alemán, el veredicto es negativo: “Muchos efectos sin causas”. El musicólogo francés Claude Rostand asentó: “Meyerbeer ejerció cierta influencia sobre el teatro lírico de su tiempo, debido sobre todo a cierta facilidad y vulgaridad que complacían a los amantes del canto y a los mismos cantantes”. El también musicólogo Rémy Stricker, por su parte, parece abochornado de aceptar que “sería un error no ver en ella (su obra) más que efectos exagerados y enfáticos, ya que por unos instantes —aunque solamente por unos instantes— tanto la vena melódica como la orquestación de Meyerbeer son muy dignas de interés”.

De lo anterior se desprende la imagen de un compositor que supo componer para el público de su tiempo, amante del canto bello, buscador de las nuevas posibilidades y efectos orquestales (y escénicos, en conjunto con su equipo de productores), orquestador excepcional (que incluso aparece ejemplificado en el tratado de orquestación de Hector Berlioz) y en ocasiones poseedor de una vena melódica sublime. A Meyerbeer lo ha enterrado la ópera de ideales; la ópera intelectual; léase Wagner y sus ramificaciones, y el Verdi tardío. A varios años de distancia esta idolatría por la ópera de ideas nos parece anticuada. Podemos admirar y apreciar también una obra de arte por sus cualidades estéticas; por su belleza, por sus elementos conmovedores o estrujantes. No toda buena ópera tiene que ser de altos vuelos; al lado de Eugène Delacroix, podemos disfrutar de un Jean-Auguste-Dominique Ingres o un Jean-Honoré Fragonard.

Curiosamente Meyerbeer causó un gran movimiento intelectual con su primera “grand opéra”, *Robert le diable* (Roberto el diablo), en 1831. Figuras como Heinrich Heine, Frédéric Chopin, Hector Berlioz, George Sand, Alexandre Dumas y Honoré de Balzac, entre otros, la comentaron o fueron influenciados por ésta.



Giacomo Meyerbeer (1791-1864)
Grabado de una foto de Pierre Petit

Antes de eso había tenido una poco prometedora carrera alemana en donde las presentaciones como pianista y algunos primeros intentos operísticos pasaron sin pena ni gloria. Posteriormente, por recomendación de Antonio Salieri, viajó a Italia en donde estudió a fondo el *bel canto* y estableció como su modelo a Rossini. Fue allí donde comenzó a hacerse un nombre dentro del mundo de la ópera. *Il crociato in Egitto* (*El cruzado en Egipto*) de 1824, considerada su mejor ópera italiana, le abrió las puertas de la fama mundial. Pero Meyerbeer no quiso seguir el camino de Weber; sus intereses musicales eran eclécticos y cosmopolitas. Él quería conquistar la capital de la ópera de ese entonces: París. Estudió a los maestros franceses y con *Robert le diable* conquistó su lugar en la ópera francesa. Escuchando sus obras italianas y sus óperas francesas podemos trazar muy bien la evolución de Meyerbeer; de un belcantismo puro pasó a un estilo de mayor cuidado armónico y orquestal. Incorporó los aprendizajes de su

carrera, e incluso en su última ópera, *Vasco de Gama* (de 1864), encontramos una nueva sensibilidad orquestal y vocal.

Es cierto que Meyerbeer también supo mover los hilos que lo ayudaron a posicionar sus obras; en cierta forma fue el primer gran mercadólogo de la ópera: no sólo pagaba generosamente a la claqué de la Opéra de Paris (si bien la práctica puede parecernos cuestionable el día de hoy, era ampliamente difundida en su tiempo). También fue el primero en realizar “ruedas de prensa” en donde convocaba a los medios y periodistas para que asistieran a uno de los últimos ensayos de sus nuevas obras y a la vez pudiera presentarles sus ideas. También invitaba a los críticos a un banquete generoso en el Hotel des Princes o en el Trois Frères Provençaux. Pero como bien ha apuntado Tom Kaufman en el ensayo “Wagner vs. Meyerbeer” [publicado en *The Opera Quarterly*, Volume 19, Number 4, Autumn 2003, pp. 644-669], “las óperas de Meyerbeer fueron igualmente exitosas en ciudades donde Meyerbeer no tenía ningún contacto”. En la Ciudad de México, por ejemplo, siete de sus óperas se representaron durante el siglo XIX; *Les huguenots* (*Los hugonotes*) tuvo al menos 17 producciones durante ese siglo y *Robert le diable* 12.

Berlioz, quien una buena parte de su vida fue su admirador incuestionable, al final de la carrera de Meyerbeer comenzó a resentir su éxito (en contraste con el fracaso de sus óperas); “es exitoso en pequeñas y grandes cuestiones, en su inspiración, en sus talentosas estrategias”.

Resentimiento es lo que se puede desprender del desprecio gradual que Wagner sintió por la música de Meyerbeer. En 1839 Wagner le pidió personalmente a Meyerbeer que intercediera por él para estrenar *Rienzi* en París. Meyerbeer escribió cartas de recomendación, no sólo para París sino también, posteriormente, para Dresden y Berlín. Años más adelante, en 1843, Wagner fue acusado de plagiar a Meyerbeer en *Rienzi* y a partir de ahí comenzó un desprecio gradual hacia un hombre al que Wagner se refería, en una carta de enero de 1847, como “un muy cercano amigo mío”. Si al comienzo de su carrera Wagner consideraba a Meyerbeer como su compatriota, posteriormente, en su ensayo “El judaísmo en la música”, lo destierra. La propia Minna Planer le reprochó su cambio espiritual en una carta de 1850: “Desde hace dos años, cuando quisiste leerme aquel ensayo en donde calumnias razas enteras que han sido de ayuda fundamental para ti, no he podido escuchar (tu obra)”.

De alguna u otra forma los seguidores de Wagner y las nuevas corrientes musicales del siglo XIX utilizaron a Meyerbeer como chivo expiatorio o como modelo de lo que podía ocurrir con un arte de miras cortas. Desafortunadamente, la crítica implacable se revistió de un racismo creciente que habría de desembocar en los trágicos eventos del siglo XX.

Urge una reapreciación de la obra de Meyerbeer. Recientemente se han publicado sus diarios. Ahí se nos presenta como un hombre sensible (a veces en extremo), dispuesto

a escuchar la música de sus colegas; leyó el *Gran tratado de instrumentación y orquestación moderna* y fue uno de los pocos que escucharon *Les troyens* (*Los troyanos*) de Berlioz en sus truncadas primeras presentaciones. Estudió *Tristan und Isolde* de Wagner y, como hemos visto, estuvo al pendiente de las composiciones de Rossini durante su etapa de retiro. ¿Cuál era su reacción a los ataques de sus colegas? El desencanto y el estoicismo: “Un desagradable artículo de Berlioz en el *Journal des Débats* concerniendo una reposición de *Le prophète* (*El profeta*) con la Stolz, me ha herido profundamente”. Lo cierto es que Meyerbeer mostró una curiosidad e interés por su mundo musical mucho más abierto al que mostraban algunos de sus colegas.

Quizás el veredicto actual más justo lo haya dado Piotr Kaminski en su libro *Mille et un opéras*: “En la historia del arte, que conoce numerosos triunfos espectaculares y de corta duración, ningún eclipse parece completo e injustificado como aquel que ha golpeado a la obra de Meyerbeer. Si su genio no puede compararse al de Verdi o Wagner, su ausencia del repertorio nos impide dimensionar la influencia que ejerció sobre el desarrollo de sus talentos y, más específicamente, sobre el género (las dos obras maestras de Mussorgsky le deben mucho, por ejemplo)”.

Quien haya escuchado a conciencia las óperas francesas de Meyerbeer se encontrará con diversos pasajes que anteceden a *Faust* de Gounod; *Le pêcheurs de perles* de Bizet; *Rigoletto*, *Aida* y *Don Carlos* de Verdi; *Tannhäuser*, *Der fliegende Holländer* o *Lohengrin* de Wagner, por mencionar algunas obras de repertorio.

¿Cómo resistirse a momentos como ‘Robert, toi que j’aime’, ‘Que faut-il faire’, ‘Plus blanche’, ‘Piff paff’, ‘O beau pays de la Touraine’, ‘Le danger presse’, ‘Ah, mon remords me venge’, ‘Sur mes genoux’, ‘O paradis’, ‘D’ici je vois la mer’, ‘Voici donc le debris... Nonnes qui réposez’... Las óperas de Meyerbeer están llenas de sublimes pasajes y finales espectaculares.

Si bien es odioso comparar a compositores que pertenecen a otra estética operística, puesto que Meyerbeer no tenía interés en ser un Verdi o un Wagner, ni mucho menos: *Les huguenots*, *Robert le diable* y *Vasco de Gama*, en un mundo operístico ideal, podrían formar parte del repertorio. Del mismo modo *Dinorah*, *Le prophète* o sus óperas italianas, poseen momentos de gran interés. Sin Meyerbeer, un eslabón importante de la historia de la ópera queda inconcluso. Que su estilo cosmopolita, en el que quiso sintetizar los ideales del *bel canto* con una nueva expresividad orquestal y armónica sea hoy ignorado en gran medida, es la pérdida de los amantes de la ópera. ●