



Seguir a @SinfoniaVirtual

## Meyerbeer. Algunas consideraciones respecto a sus críticos. Las distorsiones de su obra en *Ópera y Drama* de Wagner

Domènec González de la Rubia  
Compositor



[Volver a la página anterior](#)

[Ir a la edición actual](#)

(Nº 43, verano, 2022)

### DIVULGACIÓN Y CRÍTICA

**Resumen:** Aunque desde hace algunos años la obra de Jakob Meyerbeer (1791-1864) ha experimentado una revalorización, aún son muchos los que, influidos por los interesados comentarios de algunos compositores, creen que Meyerbeer fue un autor que sacrificó su talento en beneficio del éxito. En este artículo se defiende lo contrario, es decir, la vigencia de la obra del compositor berlinés. Singularmente influyentes fueron las opiniones acerca de la obra de Meyerbeer defendidas por el compositor Richard Wagner en su escrito *Oper und Drama*. Un texto que en este artículo es considerado más un ejercicio de autojustificación que una reflexión objetiva acerca de los aspectos que configuran la aportación meyerberiana.

**Palabras clave:** Meyerbeer, Wagner, Ópera y Drama, Gran ópera francesa, Crítica musical

**Abstract:** Although for some years the work of the Jakob Meyerbeer (1791-1864) has undergone a reevaluation, there are still many who, influenced by the interested comments of some composers, believe that Meyerbeer was an author who sacrificed his talent for the benefit of success. This article defends the opposite, that is, the validity of the work of the Berlin composer. Exceptionally influential were the views on Meyerbeer's work espoused by Richard Wagner in his *Oper und Drama*. A text that in this article is considered more an exercise in self-justification than a work of reflection on the aspects that make up the Meyerberian contribution.

**Keywords:** Meyerbeer, Wagner, Oper und Drama, Gran ópera francesa, Crítica musical.

Jakob Liebman Beer, más conocido como Giacomo Meyerbeer (1791-1864), es tal vez uno de los compositores más influyentes de la historia musical y a la vez uno de los más desconocidos. Su huella en los compositores de ópera del siglo XIX es enorme. Asimismo, podemos convenir que es un gran desconocido. No hemos podido contar, hasta hace pocos años, con algunas versiones completas de sus obras: grandes óperas, óperas italianas, obras de juventud alemanas, trabajos orquestales, religiosos o corales, etc. Incluso no todas sus obras pueden escucharse sin cortes y, generalmente, su interpretación es irregular. Por si fuera poco, muchos solo las conocen por las referencias negativas escritas por Wagner, Schumann o Weber, entre otros. Sin embargo, es injusto que Meyerbeer no sea valorado con el reconocimiento que merece. Recordemos que en castellano, la última biografía que aquí se publicó fue la escrita por Francisco Suarez Bravo en 1920 (1). La de A. Muñoz Pérez es de 1922 (2) y fue publicada por la editorial Franco-ibero-americana. Finalmente, en Argentina apareció traducida en 1950 la escrita en francés por Lionel Dauriac algunos años antes (3). Además de estos títulos, casi nada más se publicó en el siglo XX en castellano. Fueron algunos de mis artículos, alguna conferencia y algunas críticas discográficas los que reverdecieron el tema en España (4). Y aunque hay algunos magníficos trabajos sobre su obra publicados en otros países (Inglaterra, Francia y Alemania) actualmente son los numerosos trabajos de Robert I. Letellier (Durban, Sudáfrica 1956) los que han aportado una gran fuente de información acerca de su vida y obra.

Pertenciente a una próspera familia judeo-berlinesa, Meyerbeer recibió una esmerada formación. Como otras importantes y acomodadas sagas judías de Alemania: Herz, Rotschild, Mendelssohn, los Beer... adquirieron un excelente nivel cultural y contactos con la flor y nata de la intelectualidad. De hecho, en su espléndida mansión situada en la Spandauer Strasse, abrieron un salón artístico que fue de los principales de la época y al que visitaron compositores como L. Spohr (1784-1859), I. Moscheles (1794-1870) o el abate J. Vogler (1749-1814).

Estudió piano con el pedagogo moravo Franz Lauska (1764-1825), quien lo convirtió en un prodigio del instrumento hasta el punto que C. M von Weber

(1786-1826) y Moscheles lo consideraron un virtuoso excepcional. Pero él deseaba ser compositor dramático. A fin de formarse de la mejor manera posible en esta materia, partió hacia Darmstadt en 1810 para estudiar con el abate J. Vogler. Allí coincidiría con Carl Maria von Weber, Johann Baptists Gansbacher (1778-1844) y Gottfried Weber (1779-1839). También recibió consejos de A. Salieri (1750-1825) en el ámbito de la escritura vocal. Y tras presentar algunas obras que fueron dignamente recibidas: el oratorio *Gott und die Natur*, un doble concierto para violín y piano, una sinfonía en mi bemol mayor, la ópera *Jephtas Gelübde*, los singspiels *Wirt und Gast oder aus Scherst Ernst* y *Das Brandenburger Tor*, se trasladó a Italia en marzo de 1816 para empaparse de un ambiente operístico en plena ebullición. Allí, encontraría en G. Rossini (1792-1868) un modelo a seguir. Como él mismo escribió:

Toda Italia se abandonaba entonces a los transportes de una deliciosa embriaguez: parecía que la nación entera había hallado, por fin, su ansiado paraíso y que, para su felicidad, le bastaba con la música de Rossini. También yo me vi envuelto en aquel suave tejido sonoro, cautivo en una especie de castillo encantado del que no podía ni quería salir. Fácilmente se comprende, en consecuencia, que una transformación tan absoluta de mi vida espiritual había de ejercer un influjo sustancial en mi manera de componer. No fue mi intención imitar a Rossini, ni escribir a la italiana, como se ha supuesto, sino que compuse como lo hice obligado por mi manera de sentir (6).

En Italia escribiría un puñado de trabajos que le abrirían las puertas de París, el auténtico destino de un compositor de óperas que pretendiese hacer carrera internacional. Estas obras fueron las siguientes:

- *Romilda e Costanza* (1817)
- *Semiramide Riconosciuta* (1819)
- *Emma di Resburgo* (1819)
- *Marguerita d'Anjou* (1820)
- *L'esule di Granata* (1821)
- *Il Crociato in Egitto* (1824)

Precisamente, el triunfo de la última de ellas hizo que poco después se trasladara a la capital francesa para presentar, a través de un genial trabajo de síntesis, sus grandes óperas. *Robert le Diable* (1831) fue la primera obra de una nueva manera de entender el drama. Desde su estreno en 1831, Meyerbeer ya sería en adelante un compositor famoso. Posteriormente, trabajos como *Les Huguenots* (1836), *Le Prophète* (1849), *L'Étoile du Nord* (1854), *Le Pardon de Ploërmel* (1859) y *L'Africaine* (1865), estrenada póstumamente, asentarían su fama como principal compositor de óperas europeo. Sin embargo, con el paso del tiempo esa reputación se vería muy afectada ya que a pesar de los grandes éxitos antes citados, su nombre fue cayendo paulatinamente en el olvido en un descenso a los infiernos del que hace solo algunos años ha comenzado a emerger.

El caso es que hay quienes opinan que la obra de Meyerbeer es la de un hábil compositor que supo entender las aspiraciones musicales de la sociedad en la que le tocó vivir, triunfando durante su vida para después pasar a un merecido olvido. En esta línea, el poeta Heine afirmó que Meyerbeer era el hombre de su tiempo y que supo hacerse un nombre en el panorama musical gracias a su talento ecléctico.

Pero estas afirmaciones simplifican en exceso su aportación. Sin duda, su magnífica formación y su amor a la música se apoyaban en unas dotes innatas. Y desde luego, Meyerbeer demostró una gran sagacidad al sopesar los tiempos de su carrera. De este modo, se preparó a conciencia llevando a cabo un paciente sistema de trabajo que a la larga le daría excelentes resultados. Y aunque es cierto que se está produciendo una reivindicación de sus trabajos, incluso de los de la época italiana, podría esperarse que ésta fuese aún más intensa y que los teatros, tal como hacían antes, programasen regularmente sus principales trabajos.

Al respecto, algunos aluden a otros renacimientos históricos. Sin ir más lejos, a los de Rossini o Vivaldi, pero obvian que los elementos a desplegar en una ópera de Meyerbeer son más complejos que los que se necesitan para montar una ópera de Rossini o un concierto de Vivaldi. La orquesta es más nutrida; la instrumentación más exigente; los intérpretes deben cantar en ámbitos extremos y la puesta en escena debe ser brillante. Las obras además son largas,

requieren concentración y un evidente esfuerzo, tanto de la parte vocal como de la orquestal. Todo esto implica un despliegue que después no es fácil amortizar.

Por todo ello, además de otros factores, la reposición de una ópera de Meyerbeer no es asunto fácil. En efecto, durante la segunda mitad del siglo XIX y hasta el primer cuarto del siglo XX, todo cantante que quisiese desarrollar una carrera internacional debía interpretar algunos de sus papeles. Tampoco las mejores compañías podían presentarse sin proponer algunos de sus títulos. De este modo, *Les Huguenots*, *L'Africaine* o *Le Prophète* formaban parte del repertorio. También Robert le Diable y en menor medida, *Le Pardon de Ploërmel*, se representaron esporádicamente hasta comienzos del siglo XX. Es verdad que sus óperas italianas no pasaron la criba de la segunda mitad del siglo XIX (la más famosa de ellas, *Il Crociato in Egitto*, llegó a representarse hasta en La Habana, México o Constantinopla y en España en Barcelona, Cádiz o Sevilla) aunque otras como *L'Étoile du Nord* o la música incidental para la tragedia *Struensee*, se representaron hasta finales del siglo XIX.

Pero, poco a poco, las grandes compañías y los teatros dejaron de programarlo y así, quien había sido un compositor señero de la ópera romántica, fue cayendo en el olvido. Otros motivos también ayudaron a este decaimiento, entre ellos el excesivo crédito dado a las críticas escritas por Schumann, Wagner y por una parte del nacionalismo musical alemán que no podía admitir que una de sus figuras más representativas fuese un judío de estética internacional. También había quien argumentaba que resultaba a todas luces paradójica la desmesurada fama alcanzada por Meyerbeer. Se decía que era difícil explicar cómo había podido alcanzar tales triunfos; que tal vez se debieran a factores extramusicales, como por ejemplo a la manipulación de la prensa. Pero de estas infundadas acusaciones no existen pruebas.

En esta línea, no hay críticas menos fundamentadas que las realizadas por Schumann y Mendelssohn cuando ambos se escandalizaban de que Meyerbeer hubiese triunfado de manera tan apabullante. En efecto, hoy resultan del todo ridículos los comentarios que acerca *Le Prophète*, emitió Schumann. Recordemos que en su crítica simplemente escribió una cruz. De este modo, venía a expresar que esta obra nacía muerta, que nada valía. Naturalmente, cualquiera que haya escuchado *Le Prophète* sabe que esto es insostenible. Solo por su instrumentación y su concepto teatral, esta magnífica partitura merece un lugar eminente en la historia de la ópera romántica.

Tal vez el furibundo nacionalismo podría explicar la actitud crítica de Schumann, pero creo que en su caso ésta no fue la única causa. Simplemente era indigerible para él que un compositor situado en sus antípodas estéticas, consiguiese el favor del público.

De este modo, se cuenta que, en cierta ocasión, en presencia de su esposa Clara, criticó con saña a Meyerbeer y todo porque antes Listz lo había alabado previamente.

Y el asunto venía de lejos. Schumann no soportó el enorme triunfo que lograron en París *Les Huguenots* por lo que, para desprestigiarlo, tuvo que apelar a una excusa ciertamente burda: a la moralidad. Por eso escribió lo siguiente:

La superficialidad de Meyerbeer, así como su perfecta falta de originalidad, son tan conocidas como su brío, su hábil mano y su arte para tratar dramáticamente cualquier tema e instrumentarlo, y también es sabido que posee todo un tesoro de moldes: si buscamos un poco, encontramos en él a Rossini, a Mozart, Herold, Weber, Bellini y aún Sphor, en pocas palabras, toda la música....Más que vale todo eso con la vulgaridad, la afectación, la monstruosidad, la inmoralidad y la ausencia de originalidad del conjunto. (7)

Si Schumann se mostró inquebrantable en la crítica a Meyerbeer, en el caso de Wagner las objeciones fueron ofensivas. Para más inri, recordemos que Meyerbeer, un hombre ocupadísimo en aquellos días, ayudó en todo lo que pudo al joven Wagner cuando éste se lo pidió.

Hoy resultan sorprendentes sus acusaciones de interesado hacia Meyerbeer cuando precisamente éste era rico y en nada le hacía falta el dinero. De hecho, fue siempre escrupuloso en sus asuntos económicos, aspecto este, en el que Wagner destacó por todo lo contrario.

Pero además, con Wagner el tema adquiere un matiz diferente. En esta ocasión, el nacionalismo (incluso el racismo), la envidia y la incoherencia, pasan a un primer plano. Así es, mientras que Schumann no destacaba en el medio operístico, Wagner era un genio en este campo y su música, de una calidad y belleza innegables, jugaron a favor de su reputación. Por eso, Wagner podía mostrarse odioso en sus palabras ya que musicalmente su prestigio se hacía cada vez más incontestable. De este modo, en 1842, años antes de sus furibundas críticas a Meyerbeer, cuando aún era solo un joven prometedor, escribió lo siguiente en las páginas del *Dresden Abendzeitung*:

La pura y casta sangre de la Alemania fluye en las venas de Meyerbeer. La maestría de Meyerbeer se manifiesta en su sorprendente circunspección y sangre fría con las que establece el plan de sus obras y dispone su construcción... Apenas puede concebirse cómo pueden desarrollarse estos planes de manera más elevada. Se siente como alcanza el punto culminante. Del mismo modo que el más grande de los genios se destrozaría así mismo si intentase no ya sobrepasar, sino incluso continuar la vía de la Novena de Beethoven, así resulta imposible para nosotros avanzar en la dirección que Meyerbeer nos conduce hasta que alcanzamos el último desarrollo. (11)

Naturalmente, los editores encontraron este escrito poco sincero y no lo publicaron en su momento. La carta sería descubierta años más tarde y publicada por Frédéric Hirth en el *Mercure de France* en 1938 (11). Con el tiempo, esta descarada adulación se transformaría en todo lo contrario.

Hasta cierto punto, Wagner una vez ya famoso, debió avergonzarse en la intimidad de su servil actitud. De hecho, en una carta a Liszt (que siempre admiró a Meyerbeer y que incluso adaptó varias de sus partituras al piano) Wagner se sinceró al respecto, reconociendo su incomodidad ante un compositor que le ayudó en momentos difíciles de su vida y al que regaló posteriormente con el desprecio. Algunos justifican esta actitud con la excusa de que Wagner necesitó en su momento el apoyo de Meyerbeer y que después, teniendo en cuenta el desarrollo ulterior de sus teorías, se rebeló contra una estética contraria a sus postulados. Pero esto no tiene sentido, entre otras cosas porque, aunque en apariencia no nos de esa impresión, las obras de Wagner tienen más puntos de coincidencia que divergencias con las de Meyerbeer.

Pero naturalmente, una cosa son las teorías y otra muy distinta la música y en este aspecto la música de Wagner llegaría a cotas de expresividad inasequibles a Meyerbeer y desde luego, a tantos otros compositores que no recibieron ese trato. ¿Por qué entonces lo mereció Meyerbeer? Sin duda, por motivos del todo personales y después, porque las ideas de Wagner derivaron hacia un siniestro aspecto: me refiero a la publicación del opúsculo *Das Judenthum in der Musik* (1850), un escrito que más que estar destinado a los judíos en general, parece ir dedicado a Meyerbeer en particular.

Tampoco debemos desdeñar otras cuestiones. Por ejemplo, los párrafos que Wagner dedica a Meyerbeer en *Oper und Drama* (1851) constituyeron en su momento para muchos, una verdad infalible acerca de lo que debería ser una ópera o si se prefiere, un drama musical. Pero incluso así, tuvo Wagner que reconocer que el dúo de amor del cuarto acto de *Les Huguenots* era realmente magistral, ya que en esa ocasión Meyerbeer fundió felizmente texto y música:

Recuerdo aquí en particular algunos rasgos sueltos en la conocida y doliente escena de amor del cuarto acto de *Les Huguenots*, y ante todo el hallazgo de la melodía en sol bemol mayor, maravillosamente conmovedora, a la que, como ha brotado cual perfumada flor de una situación que toca con dolor delicioso todas las fibras del corazón humano, sólo puede serle puesto al lado muy poco, y ciertamente sólo lo más perfecto entre las obras musicales (10).

Por cierto, que ese dúo fue añadido a la ópera posteriormente gracias a la decisiva intervención del tenor Nourrit y del escritor E. Deschamps. Al parecer, a Nourrit le costaba cantar la música que Meyerbeer había escrito inicialmente por lo que se quejó amargamente al compositor. Éste le explicó a su representante Gouin el asunto, quien le recomendó que pidiese a Deschamps que redactase algunos versos. Y en efecto, en poco tiempo Deschamps despachó el texto. Meyerbeer fue entonces al teclado y presa de la inspiración escribió el famoso dúo del cuarto acto. Por la mañana se lo enseñó a Nourrit, quien maravillado le instó a que orquestara la música. Al cabo de dos días, cada músico tenía su parte en el atril.

Sin duda, fueron las parciales aseveraciones de Wagner, Schumann o Weber, las que cimentaron una injusta fama de Meyerbeer como intrigante y mediocre compositor que otros posteriormente seguirían alimentando. Además, se produce otra circunstancia. Mientras que muchos conocen las ideas artísticas de Wagner, ya que estas han sido ampliamente difundidas, muy pocos se han tomado la molestia de indagar en las de Meyerbeer.

Este desequilibrio en el conocimiento de las partes no interesó a la mayoría la cual, obnubilada por la genialidad de Wagner, olvidó que Meyerbeer fue un compositor de óperas innovadoras y arriesgadas. Y lo más importante, se dio como buena la idea de que la evolución de la ópera debería seguir el modelo wagneriano ya que Meyerbeer, según Wagner, quería en sus obras un:

batiburrillo dramático monstruosamente abigarrado, histórico-romántico, demoniaco-religioso, mojigato-libertino, frívolo-sagrado, misterioso-impúdico, sentimental-picaresco, para obtener de él, lo primero, materia para el hallazgo de una música monstruosa y curiosa, lo que, a causa de la invencible rigidez de su propio temperamento musical, una y otra vez jamás quería darle buen resultado (10).

Resumiendo: que las óperas de Meyerbeer, en palabras de Wagner, eran un desastre y el propio Meyerbeer "se asemejaba al estornino que sigue a la reja del arado en el campo y picotea contento, en el surco acabado de excavar, las lombrices expuestas al aire" (10).

Naturalmente, estas afirmaciones vertidas en *Oper und Drama* son ofensivas y desautorizan incluso a un artista como Wagner, quien prosigue explayándose así:

En la música de Meyerbeer se manifiestan una futilidad, una trivialidad y una nulidad tan espantosas que estamos tentados a reducir totalmente su capacidad específicamente musical, sobre todo comparada con la de la inmensa mayoría de sus contemporáneos dedicados a la composición (10).

En realidad, todo *Oper und Drama* constituye un ejercicio de autojustificación. Hasta el punto que Wagner parece creer que la única persona en el mundo que sabe lo que es el drama, la melodía, la ópera e incluso quien es o no es patriota, es él. En su escrito, solo justifica a Beethoven, sin reparar en que éste compuso una sola ópera y que su sentido dramático provenía principalmente de la música. Es decir, del mismo origen que en el caso de Meyerbeer. Incluso a Berlioz, un genio sin paliativos, lo critica de manera condescendiente, afirmando que éste convirtió en efectos asombrosos mediante medios meramente mecánicos, el más antiartístico e insignificante contenido del quehacer musical:

para satisfacer este impulso, fuera arrastrado por lo insano y lo inhumano en la dirección antes descrita con más detalle hasta el punto donde, como artista, tenía que perderse en la mecánica, donde, como visionario sobrenatural y fantástico, tenía que sumergirse en un materialismo devorador de todo, hace de él –además de un ejemplo aleccionador– un personaje tanto más hondamente digno de compasión cuanto que aún hoy es consumido por anhelos realmente artísticos, pero donde ya yace enterrado sin salvación bajo el montón de sus máquinas (10)

Es evidente que Meyerbeer fue un melodista inspirado que aprendió la escritura para el canto desde una perspectiva distinta a la de sus colegas (Beethoven, Weber, Wagner). Además, fue un profundo conocedor de la armonía, el contrapunto, la orquestación y el esquema dramático. Pero que la suya fuese una dirección distinta, no significa que no fuese eficiente. Incluso el declamado meyerberiano, constituye una hábil síntesis entre el recitativo seco y la melodía. Un tipo de escritura que fue considerado un avance respecto a épocas pretéritas. En efecto, para Meyerbeer, la orquesta no debería ser una mera acompañante de las voces sino que debería tener un papel agente en el drama. Es por eso que su orquesta ya se adelantó a lo que sus sucesores llevarían posteriormente a la práctica. Igualmente el coro, tan importante en sus óperas, es tratado con una maestría solo al alcance de un talento superior. Pero da igual, Wagner omitió todos estos aspectos en su escrito y no quiso o no supo valorarlos.

Otra de las ideas expuestas en *Oper und Drama*, es la de que debe ser un mismo autor quien escriba el texto y la música para culminar así un drama efectivo. Por eso, Wagner se refiere a lo antinatural de la conducta de sus predecesores que escribieron la música, pero no el texto de sus óperas. Y cuando se refiere a Meyerbeer, curiosamente excusa a su libretista Scribe (tal vez porque en su

juventud lo lisonjeó) culpando a Meyerbeer de haber ejercido una influencia negativa sobre él ya que éste se vio obligado a escribir "la hinchazón más malsana, el galimatías más deforme, acciones sin acción, situaciones de la más insensata confusión y caracteres de la más grotesca ridiculez" (10).

También hizo fortuna en amplios sectores la afirmación de Wagner de que Meyerbeer producía en sus óperas efectos sin causa. Al respecto, puso como ejemplo un libreto de su invención que parece evocar al de *Le Prophète* y a su escena culminante (la de la Coronación) como una obra maestra de la mecánica. Más a pesar de estas críticas, esta obra triunfó de manera apabullante.

Incluso, el argumento de *Le Prophète* es interesante desde un punto de vista dramático. Contiene elementos que denotan el talento musical del compositor y momentos de auténtica emoción, especialmente en las frases de la protagonista Fidès, un rol de contralto que Meyerbeer concibió pensando en la extraordinaria voz de la Falcon y que refleja el amor de una madre por librar a su hijo del fanatismo sectario. Meyerbeer estuvo muy unido a la suya y seguramente, un eco de sus propias vivencias quedó reflejado en esta ópera.

Por desgracia, en *Le Prophète* Meyerbeer ya no pudo disponer del excelso trío formado por la Falcon, el tenor Nourrit y el bajo Levasseur que había cantado anteriormente *Les Huguenots*. De los tres, sólo pudo contar con Levasseur, lo que constituyó un duro contratiempo.

Sigue afirmando Wagner en *Oper und Drama*, que Meyerbeer no podía tener un estilo propio, entre otras cosas porque no tenía una lengua materna. Pero esta es otra falsedad. Así es, el idioma materno de Meyerbeer era el alemán, aunque otra cosa distinta es que, como tantos antes que él (Hase, Haendel, Glück o Mozart) pudiese adaptarse al italiano o al francés para musicar sus libretos. Esto lo sabía Wagner y por eso, sin demasiado fundamento, justificó porqué para Glück fue algo natural escribir música sobre libretos en francés o italiano y para Meyerbeer, no. De hecho, Wagner también puso música a textos en francés, aunque sin especial relevancia.

También en el panfleto *Das Judentum in der Musik* se insiste en la enfermiza inquina de Wagner hacía Meyerbeer. El enorme daño que estos escritos hicieron a su reputación artística y personal fue enorme. Tampoco ayudó a que el lugar de Meyerbeer en la historia de la ópera fuese el que le correspondía, el que éste no dedicase parte de su tiempo a escribir ensayos sobre su obra. Al respecto, es significativa la anécdota que nos cuenta su secretario Johannes Weber. Por lo visto, un amigo le comentó a Meyerbeer que debería escribir un tratado de estética, a lo que él respondió irónicamente, que lo escribiría cuando ya no pudiese componer más. Sin duda, esta anécdota es toda una declaración de intenciones.

En todo caso, Meyerbeer no fue un banquero al que se le ocurrió componer óperas, tal y como afirmó Wagner. Además de una muy sólida formación musical, fue una persona inquieta intelectualmente y dedicada enteramente a su arte. Toda su vida fue un modelo de honestidad. No hay ningún atisbo que fuese un oportunista y las afirmaciones que lo califican casi como de un comerciante de críticas, son del todo injustificadas.

Su seriedad era tal, que cuando se retrasó en la entrega de *Les Huguenots* a la Ópera, no dudó en poner a disposición del teatro la multa de 30000 francos de penalización por no haber cumplido el plazo acordado. Eso sí, fue tal el éxito y el caudal de dinero que manó tras el estreno que finalmente le fue devuelta la fianza. Y no solo él, sino que todos los implicados en el proyecto, consiguieron beneficiarse de una parte del pastel. Este mismo comportamiento ejemplar fue el que tuvo a lo largo de su vida.

Como para cualquier otro compositor de ópera de aquellos días, el destino ideal de Meyerbeer era París. De hecho, antes y después que él, también otros intentaron triunfar en el que entonces era el más importante teatro del mundo. Pero a diferencia de estos, Wagner entre ellos, su triunfo fue espectacular. Tal vez, las circunstancias lo propiciaron, pero sobre todo fueron sus ganas de arriesgar las que le abrieron las puertas del triunfo.

*Robert le Diable* sacudió la escena francesa y desde París, el eco del acontecimiento se extendió por toda Europa despertando la admiración y el reconocimiento, pero también las envidias y las críticas.

La fórmula resultó un éxito. Su melodía, que partía de la influencia de Rossini, se fue haciendo cada vez más personal y atractiva. Su orquestación se hizo más potente y expresiva. Asimismo, su armonía denotaba una perfecta asimilación de lo aprendido con Vogler y la importante presencia del ballet, junto a una innovadora puesta en escena, fueron cuidadas al detalle.

Pero volvamos a *Oper und Drama*. Todos sabemos que Wagner tenía sus propias ideas respecto a lo que debería ser una ópera, pero ¿qué hay de Meyerbeer? ¿podría decirse que tenía su propio concepto de ópera?

No se equivoca Wagner, cuando afirma que para Meyerbeer es la música el principal elemento dramático, dejando en un papel subsidiario a las palabras. Esto no es nada extraño y de hecho, es lo que ya practicaba la escuela italiana o el mismo Mozart. Teniendo en cuenta que Meyerbeer antes de trasladarse a París estudió con Salieri y Vogler, que pasó los años más importantes de su carrera en Italia y que Mozart era su compositor preferido, consideró natural que fuese prioritaria la melodía. Pero aún hay más. Que la priorizase no significa que ésta no estuviese acompañada de argumentos que pudiesen ofrecerle ocasiones en las que desplegar su talento. De hecho, su marcha de Italia tuvo entre otros motivos su disgusto por no disponer de libretos de categoría.

Es decir, para Meyerbeer, música y argumento eran los principales elementos de la ópera, pero en cuanto tuviese que optar por la coherencia del argumento o por el interés de la música, optaría por esta última. De todos modos, en París esto sucedió en menos ocasiones de lo que pudiera pensarse ya que Meyerbeer se esforzó en conseguir que los libretos le ofreciesen suficientes momentos de interés. Al respecto, resulta del todo esencial su feliz colaboración con Eugene Scribe (1791-1861), un experimentado dramaturgo que conocía muy bien los resortes de la escena.

Y hay un elemento que denota que es lo que Meyerbeer consideraba primordial en la música: me refiero a las voces. Podría decirse que pensaba no solo en la música desde un punto de vista melódico, sino en la melodía interpretada y caracterizada por un timbre particular. En efecto, podía llegar a adaptar una escena, a cambiarla incluso, si la voz en que había pensado para ella ya no estaba disponible. Este fue el caso de *Le Prophète*. Así es, fue debido a la falta de intérpretes adecuados lo que hizo que el compositor retrasara su estreno durante años. No es cierto pues, que Meyerbeer antepusiese caprichosamente la música al drama, sino que, según su concepto, la música era su elemento básico. Y desde luego, tampoco olvidemos que para Meyerbeer la ópera era ante todo espectáculo en el que todos los elementos implicados debían ofrecer lo mejor.

Él se encargaría de controlar hasta el detalle todos estos aspectos. Antes de los estrenos, repasaba en los ensayos cualquier incidencia que afectase a cada uno de los elementos del drama y si no los encontraba adecuados, no dudaba en variarlos.

Hay quien ha afirmado, que probaba antes el efecto de una escena en los ensayos para de este modo, en función de su impacto, poder cambiarla con tal de impresionar a los oyentes. Pero esto no es cierto. Por ello, resultan del todo infundadas las críticas que algunos le hicieron a su última ópera *L'Africaine* ya que por desgracia, no pudo controlar ni el libreto, ni el orden de la música en las escenas, ni la inclusión de las partes escritas. Así es, Meyerbeer murió en 1864 y aunque avanzó mucho el trabajo, no pudo culminarlo debido a su fallecimiento. Finalmente, se pidió a uno de sus más convencidos admiradores, al compositor y musicólogo belga F.J. Fetis (1784-1871), que preparase la partitura para su estreno en París. Y así fue, aunque tal vez sí Meyerbeer hubiese estado presente hasta el final del proceso, el resultado hubiese sido distinto.

No es *L'Africaine* una mala ópera, al contrario, tiene algunas de las mejores páginas del maestro, pero es evidente que algunas de las incoherencias del libreto y de la música podrían haber sido subsanadas. Todo ello, sin contar que el proyecto de composición de esta obra databa de hacía ya muchos años. Recordemos que el contrato entre Scribe y el compositor para escribirla databa del 24 de mayo de 1837 y que fue debido a su insatisfacción por el libreto entre otros asuntos, lo que hizo que el proyecto fuese abandonado y retomado sucesivamente.

Como ejemplo de los cambios a la que se vio sometida la partitura resulta paradigmático su cambio de título. El designado por Meyerbeer fue *Vasco de*

*Gama*; más adelante, una vez fallecido el compositor, Fetis se decidió por *L'Africaine*, que es como generalmente se la conoce.

Desde luego, Meyerbeer no era un calculador que especulaba con los gustos del público, prefiriendo probar antes el efecto de una escena para después impresionarlo. En realidad, en los ensayos intentaba reflejar aquello que se había propuesto. Los cambios realizados se debían al efecto dramático y no a la impresión que al público pudiese producirle. Además, él no hacía algo que los demás no hiciesen. Muchos grandes compositores también sometieron a cambios sus partituras, incluso cuando ya habían sido estrenadas.

Se ha escrito tanta falsedad acerca de este asunto que incluso hay quien afirmó, refiriéndose a la magistral instrumentación de la ópera *Le Prophète* que aunque antaño fue muy admirada, ahora se la valoraba menos ya que fue usada con fines en extremo cínicos. Y nos preguntamos: ¿Qué quiere decir instrumentación cínica?

Otro aspecto a reseñar es la libertad con la que algunos se dedicaban a mutilar sus obras. El caso es que partitura en mano, uno asistía estupefacto a los cortes que se producían en algunos de los momentos más importantes. De este modo, el nudo argumental se pierde si se omiten fragmentos o hasta actos enteros, produciéndose una incoherencia en la sucesión musical de las escenas.

Meyerbeer no duda en utilizar los procedimientos que a lo largo de su vida aprendió en Alemania, Italia o Francia incorporándolos si lo considera necesario, pero como es lógico, sí un coro, un aria, un dúo, un concertante e incluso un fragmento orquestal, es mutilado y después añadido como buenamente se pueda (es un decir), el resultado final se resiente.

Fue por tanto el poco respeto a su obra, otro de los factores que influyeron en el descenso de su popularidad. Recordemos que en 1831 se estrenó *Robert le Diable*. ¿Y qué otras óperas se estrenaron en aquel año? Pues *Norma* y *La Sonámbula* de Bellini. Ciertamente ya sonaban *La Mulette de Portici* (1828) y *Guillaume Tell* (1829), pero Scribe y Meyerbeer estaban trabajando desde antes en la partitura de Robert. De este modo, se publicó en *Le journal des débats* el 1 de mayo de 1827 una primera noticia al respecto. En ella se decía que Scribe y Delavigne estaban escribiendo un libreto para una ópera cómica basada en la leyenda de Robert le Diable a la que pondría música Meyerbeer. Desde ese año al menos, el compositor tuvo el libreto entre sus manos y sin duda, sugirió transformarlo, haciéndolo más ambicioso y sugestivo. Así, el definitivo *Robert le Diable* surgió de las cenizas de la primera comedia original. Y de los originales tres actos, se pasó a cinco.

Fue en el balneario de Spa, al que Meyerbeer acudía a trabajar relajadamente, cuando fue concluida en la primavera de 1830. Finalmente, el estreno se produjo el 11 de noviembre de 1831. Al poco tiempo, sería traducida a más de diez idiomas.

Resulta pues exagerado, restar mérito a Meyerbeer afirmando que solo se limitó a seguir los pasos de Auber o Rossini. Más bien, lo que significaron las óperas de estos autores es que los tiempos estaban cambiando. Así, cuando se estrenó *Robert le Diable* el público admiró la lucha entre el bien y el mal, los nobles temas religiosos, las innovaciones escénicas, el interés del argumento y una música que contenía tanto momentos de fuerza como de lirismo. Sorprendiendo a todos, el éxito fue enorme.

Y los triunfos se sucedieron cinco años más tarde con *Les Huguenots*. Para hacernos una idea del impacto de esta obra, recordemos que de ese mismo año son *Das Liebesverbot* de Wagner y *La Vida por el Zar* de Glinka. En 1842 Verdi estrena *Nabucco* y Wagner su *Rienzi*, pero ambas obras, prometedoras y con hermosas páginas, no resisten comparación con *Robert le Diable* o *Les Huguenots*. Más tarde, ya con algunos años de experiencia a sus espaldas, Meyerbeer estrenó *Le Prophète* (1849) y, aquí sí, ya encontramos un panorama operístico diferente. Tanto Verdi (*Macbeth*, 1847) como Wagner (*Der Fliegende Holländer*, 1843, y *Tannhäuser*, 1845), habían estrenado obras importantes. También obtuvieron muy buena acogida las obras de Donizetti (*Don Pasquale*, 1843), Lortzing (*Der Wildschütz*, 1842), Nicolai (*Die Lustigen Weiber von Windsor*, 1849) o Flotow (*Marta*, 1847). Y en agosto de 1850, Liszt estrenaría *Lohengrin* en Weimar, tal vez la mejor ópera romántica.



Pero todo ello no debe hacernos olvidar que *Le Prophète* es una ópera magnífica. Ciertamente hay en sus páginas algunos adornos que nada parecen aportar a la acción, pero ¿por qué Meyerbeer escribió esas cadencias virtuosísticas? ¿De veras hacía falta?

Creo que, al valorar esta ópera, muchos obviaron algunas características de la obra meyerberiana. En ella, el papel de los intérpretes, de las voces, es primordial. Explotar sus recursos era un objetivo que formaba parte de sus premisas y en esa línea, los adornos en las arias mantenían su fidelidad al presupuesto inicial. Y para Meyerbeer, esas ornamentaciones en la melodía, de los que tanto se quejó Berlioz, eran un recurso expresivo del que no quiso prescindir. Resumiendo: no es que Meyerbeer introdujera esos efectos para obtener un éxito fácil, sino que formaban parte de su idiosincrasia musical y de la tradición que había aprendido en Italia.

Por lo demás, si esos adornos son valorados de manera negativa, habría que criticar toda la escuela del belcanto. De hecho, más virtuosísticos son los papeles protagonistas en *Le Pardon de Ploërmel* o en *L'Etoile du Nord* y estas óperas apenas son citadas como ejemplos de una práctica anti dramática.

El caso es que, gracias a la aportación de Scribe, la eficacia teatral se hizo más eficiente, constituyendo ambos un tándem que demostró ser atractivo para la audiencia.

Los argumentos eran de carácter histórico, aunque en realidad la historia no era sino un pretexto para montar un escenario y desarrollar una trama que no tenía por qué ser del todo fiel a lo sucedido. No hay nada de extraño en esta circunstancia. No solo las óperas, sino hasta los largometrajes basados en temas históricos, con frecuencia se sacan de la manga situaciones que jamás existieron o que simplemente son interpretadas ad libitum para así adaptarlas lo más eficazmente al medio. Son todos ellos argumentos que representan una convención, un acuerdo tácito entre el espectador y el oyente. Son, como toda historia que se representa, una ficción propuesta por el autor y asumida por el público.

Es por ello que, desde este punto de vista, los libretos de Meyerbeer no son ni más ni menos falsarios que los musicados por otros compositores.

Los grandes compositores de ópera sabían que esta convención existía y que por tanto, debía ser asumida por ambas partes. Sin embargo, a pesar de esta circunstancia, en *Oper und Drama* se atacó a Meyerbeer y no a los demás. Por eso, Wagner quiso poner en evidencia una serie de aspectos que en realidad no eran necesarios para escribir una ópera (o un drama musical) pero que él consideró esenciales ya que eran el reflejo de su propia creatividad. No pertenecían objetivamente al concepto de drama, sino a su visión subjetiva acerca de él.

De este modo, para esquivar la historia y dotar de sentido al convencionalismo, Wagner acudió a la mitología. Los mitos tienen un tiempo y un espacio propios, ajenos al devenir de la realidad. Su tiempo no es el nuestro, pertenece a otra categoría, al de la fantasía. Por eso, a través de ella se exponen toda una gama de sentimientos que no necesitan de una interpretación racional ya que no pertenecen a este mundo, son sobrenaturales y por tanto, símbolos analógicos que no necesitan de explicación. Pero precisamente, los sentimientos, las ideas objetivas que estos representan, si permanecen, son eternas y se desarrollan en el escenario como si se tratase de la más verosímil de las historias.

Intuición, sentimiento, simbolismo y analogía son los poderosos elementos con los que Wagner supo jugar magistralmente. Por el contrario, se echaba en cara a Meyerbeer lo absurdo de los libretos. Por ejemplo, lo inaudito de mezclar a Brahma y a Visnú con Adamastor o a África con Asia en *L'Africaine*. Aparentemente, esta mezcla es un despropósito, pero Scribe y Meyerbeer, concedores de las bambalinas, sabían que la convención del género hacía que se aceptasen estas y otras arbitrariedades. Al fin y al cabo, se llamaba indios a los nativos americanos y Adamastor fue creado por el poeta portugués Luís de Camoens en *Os Lusíadas*, como símbolo de las dificultades que los navegantes portugueses, entre ellos Vasco de Gama, debieron superar en alta mar.

Y para superar lo absurdo, estaba el teatro. Sin embargo, a Wagner, que como Meyerbeer pone de manifiesto en sus libretos tan grandes incoherencias, ello no

le afecta demasiado ya que en el mundo de la fantasía puede ser plenamente aceptado que los caballos galopen por el cielo, que aparezcan terribles dragones, que los gigantes convivan con los nibelungos (enanos) o que el protagonista aparezca en una barca guiada por un cisne. Este convencionalismo, más o menos exagerado por cada autor, forma parte de la magia del teatro que tanto Meyerbeer como Wagner, pero desde puntos de vista diferentes, llevaron a la práctica.

Y si analizamos el asunto desde el punto de vista escénico, son igual de impactantes el dúo de amor de Elsa y Lohengrin que el de Raoul y Valentine. Son, en definitiva, dúos de argumentos amorosos, sentimentales, y lo que diferenciará a uno de otro, será la inspiración de la música y el alcance de la emoción que el compositor haya conseguido transmitir, pero en absoluto, su mayor o menor veracidad histórica ya que ambos son igual de arbitrarios y convencionales. En definitiva, de un buen libreto no se espera fidelidad a la historia, sino emoción que atrape al espectador. Adolfo Salazar resumió perfectamente lo expuesto al afirmar que "hoy en día *Tannhäuser* y *Lohengrin* no producen más sensación en la escena que *El Profeta* o *Los Troyanos en Cartago*" (11).

Es pues la calidad de los elementos puestos a disposición, es decir, la música, el interés del argumento y la interpretación de estos, lo que hace que una ópera pueda perdurar y no la fidelidad a la geografía o a la historia que se represente. Su tiempo es el de la emoción, el de la fantasía, el de las mentiras convencionales y el de la complicidad con el auditorio. Otra cosa es que según sea el oyente, el poder de la convención quede anulado, totalmente o en parte, por los giros del libreto.

Pero como hemos dicho antes, dependerá mucho de la actitud del auditorio y de los elementos que éste valore. De todos modos, convendría aceptar que el público de ópera no está solo para pensar, sino para sentir. Tal vez esta afirmación habría que aplicarla a la música en general y no solo a la operística. Las teorías están muy bien sobre el papel, pero sí el resultado sonoro no nos atrapa, al diablo con las teorías. Del mismo modo, si la música es maravillosa, que nos importa el resto.

Y es por la ya comentado y por otros tantos aspectos que *Oper und Drama* nos parece un ejercicio de autojustificación. En sus páginas no se hace otra cosa que explicar la visión y los procedimientos del propio Wagner elevándolos a la categoría de universales cuando son del todo subjetivos, como bien se encargaría en demostrar el paso del tiempo.

Tal vez, lo que distinga a los libretos de Wagner de los de Meyerbeer no sea el elemento dramático, sino el lírico. Ahí está la clave. La profundidad de su emoción, pero no el de su efecto escénico. En el terreno teatral Meyerbeer puede ser tan convincente como Wagner, pero es en el terreno expresivo en donde ciertamente pierde la batalla puesto que salvo excepciones, el vuelo lírico de Scribe es tan breve como el aleteo de una mariposa.

Wagner habla en su opúsculo de los afortunados momentos en los que Meyerbeer se eleva hasta emocionarnos profundamente y explica esta circunstancia aludiendo a la empatía entre texto y música. De acuerdo, demos por buena la explicación, pero en esos momentos ésta tiene sus raíces en el carácter lírico del texto y no en el dramático.

Sin embargo, a pesar de la evidencia de la convencionalidad del género, muchos se aprestaron a denostar e incluso a ridiculizar los planteamientos de Meyerbeer y Scribe. Y puestos a repartir calabazas, lo hicieron con ambos de manera descarnada. Se dijo de ellos que eran la representación del mal gusto aún cuando muchas páginas de sus obras solo podrían escribirlas maestros en su arte. Pero claro, como el eco de una campana que no cesaba de repiquetear, se extendía el famoso "efecto sin causa" de las óperas de Meyerbeer.

Puede que fuera ese el gran inconveniente que debió arrastrar el compositor berlinés una vez que algunos influyentes críticos difundieron esta opinión. Y recordemos que en la cúspide del prestigio del pensamiento musical europeo de finales del siglo XIX estaba Richard Wagner, compositor y polemista que se pasó buena parte de su vida difundiendo su pensamiento mediante los sonidos pero también mediante la palabra escrita. Y tras años de lucha, sus ideas se fueron

imponiendo por lo que su prestigiosa reputación como autor de obras filosófico-musicales, fue contrastando con una falsa imagen de Meyerbeer.

Pero como antes se apuntó, el concepto de Meyerbeer en realidad seguía los mismos planteamientos de su admirado Mozart. La música es lo primero y después viene lo demás, incluyendo libretos y escenografías. Por esa razón, cuando la música nos atrapa, nada puede hacer la teoría estética. Naturalmente, tener entre manos un buen libreto era un anhelo perseguido tanto por Meyerbeer como por el resto de los compositores.

Ya en el *Robert* encontramos un argumento que da magníficas oportunidades a que música y escenario se hermanen en una feliz amalgama. La música la aportaba él; el libreto Scribe; la escenografía Duponchel y Ciceri y la coreografía F. Taglioni, padre de la joven de 18 años, María Taglioni, que encandilaría al auditorio realizando el papel de abadesa de las monjas con la nueva técnica de puntas. Y a todo ello, se unía un elenco de primera magnitud dispuesto a seducir a un auditorio atento al amor de los protagonistas, al misterio nocturno de las catedrales, a los conflictos religiosos y a las pasiones humanas.

Además, debido al devenir de las ideas musicales dominantes al final del siglo XIX, sobre todo por el influjo del puritanismo germano, se consideró al eclecticismo como una tendencia de escaso valor artístico. Algo así, como el recurso de aquellos que no tenían un lenguaje propio. Y con esta falacia, se atacó al concepto operístico de Meyerbeer, al de la torre de Babel musical en la que las diferentes tendencias se sucedían en una mezcla artificial.

Se criticó a la Grand Ópera afirmando que el eclecticismo era una tendencia vulgar y de los compositores que lo representaban, el que más sufrió el peso de estos agrios comentarios, fue Meyerbeer.

Ahora bien, recordemos que el eclecticismo es una escuela filosófica que no es estática sino abierta a las posibilidades ofrecidas por los diferentes sistemas. Resulta, por tanto enriquecedor, ya que no tiene reparos en hacer uso de lo aportado por otras escuelas.

De hecho, el eclecticismo filosófico ya inició su andadura en la antigua Grecia, con lo que podríamos argumentar que las referencias meyerberianas a la antigüedad clásica podrían estar tan fundamentadas como las wagnerianas. Los romanos no tuvieron ningún reparo en considerarlo como una virtuosa tendencia. Lo mismo harían los primeros pensadores cristianos o un puñado de renacentistas.

Pero más interesante es recordar que fue precisamente en Francia, de la mano del filósofo Víctor Cousin (1792-1867), cuando dominó el pensamiento de buena parte del siglo XIX. En las artes plásticas, Carracci o Reynolds lo defendieron y en arquitectura, en un tiempo de esplendor del neogótico y del neorrománico, incluso del orientalismo (ya fuese egipcio, turco, mudéjar, japonés, chino o hindú), se combinaban diferentes tendencias que tenían como misión recrear un mundo de ostentación, lujo e historicismo.

Un arte brillante, que fue desarrollado en la Francia del segundo imperio y que encontró en la ópera de Meyerbeer su principal representante. Fue por tanto, un hombre de su tiempo, atento a las modas y a las corrientes de pensamiento que le tocó vivir y en el que supo desenvolverse con habilidad. No fue la veleta europea de la música de ópera como afirmó Wagner (9) sino el representante fiel de una sociedad a la que puso una música que la caracterizaba. Una sociedad burguesa que se codeaba con la nobleza y en la que la mercadotecnia, la publicidad y las relaciones públicas, tenían un importante papel.

Pero mientras que se acepta de buen grado al eclecticismo aplicado a la filosofía, a la arquitectura o la pintura, no sucede lo mismo cuando éste se aplica a la música. En realidad, la ópera meyerberiana fue criticada muy duramente por aquellos que consideraron que no debería formar parte del desarrollo histórico que ellos defendían. Por eso, al leer los escritos de Wagner nos da la impresión de que cree firmemente que no fue hasta su propia llegada cuando toda la evolución del género comenzó a cobrar sentido. Es decir, parece como si la historia hubiese preparado su llegada, siendo el papel de los demás compositores como el de meros comparsas. En este sentido, la palabra futuro que tanto utilizaba (música del futuro, arte del futuro) cobraba un sentido mesiánico, el de una revelación.

Y en efecto, en su momento, muchos se la creyeron a pies juntillas, fomentando que se escribiesen toneladas de absurdeces al respecto. Pero ya pasaron esos años y poco a poco, las aguas volvieron a su cauce. De todos modos, Wagner, Verdi y Rossini tienen el lugar sobresaliente que les corresponde en la historia de la ópera, mientras que a Meyerbeer aún debemos reubicarlo.

Nótese que anteriormente, al referirme al eclecticismo, evité en todo momento usar el término "estilo" ya que en realidad estos nunca se suceden mientras devienen las obras, sino cuando a posteriori determinados polemistas las califican a su antojo. Pero el estilo como tal, es una entelequia, un invento de los teóricos. Y aunque ahora no es el momento de extendernos sobre este asunto (también podríamos hacerlo sobre el concepto de formas musicales) al menos hago constar que ningún gran artista ha tenido nunca estilo en sentido estricto, sino tendencias o maneras de crear en cada momento de su vida.

Y los que más han fomentado este concepto arbitrario, anquilosado y falso han sido aquellos que consideraron canónicas las obras de algunos autores simplemente porque ellos lo decidieron así, denostando las de otros que no se ajustaban a sus premisas. Por desgracia, los males de esta tendencia aún los sufrimos.

También este mal es aplicable a las reflexiones que sobre de la obra de Meyerbeer se han realizado y que consideraban a sus óperas conformadas con una mezcla de estilos. Juicio éste, que como ya se ha comentado, carece de toda base. De hecho, no es sino una convención. Otra más ante la que deberíamos estar alerta.

## Bibliografía

- 1/ SUAREZ BRAVO, F. *Meyerbeer: vida y obras*, Hijos de Paluzie, Barcelona, 1920.
- 2/ MUÑOZ PÉREZ, A. *Meyerbeer*, Editorial Franco-Ibero-Americana, París, 1922.
- 3/ DAURIAC, L. *Meyerbeer*, Editorial Tor, Buenos Aires, 1950.
- 4/ GONZÁLEZ DE LA RUBIA, D. "Giacomo Meyerbeer en España. En el 125 aniversario de su muerte", *Ritmo* (1989), pp. 98-99.
- 5/ GONZÁLEZ DE LA RUBIA, D. "El caso Meyerbeer". *Amadeus* (2002), pp. 42-45.
- 6/ ZAMACOIS J. *Temas de Estética y de Historia de la Música*, Labor, Barcelona, 1975.
- 7/ BRION, M. *Schumann y el alma romántica*, Librería Hachette, Buenos Aires, 1956.
- 8/ SCHONBERG, H.C. *Los grandes compositores*, Javier Vergara, Argentina, 1987.
- 9/ WAGNER, R. *El judaísmo en la música*, Hermida Editores, Paracuellos del Jarama, 2013.
- 10/ WAGNER, R. *Ópera y Drama*, Akal, Tres Cantos, 2013.
- 11/ SALAZAR, A. *La Música en la Sociedad Europea*, vol. IV, Alianza, Madrid, 1985.

Escrito por Domènec González de la Rubia  
Desde España  
Fecha de publicación: Verano de 2022  
Artículo que vio la luz en la edición nº 43 de *Sinfonía Virtual*

*SINFONÍA VIRTUAL. TU REVISTA DE MÚSICA Y REFLEXIÓN MUSICAL*

ISSN 1886-9505 · [www.sinfoniavirtual.com](http://www.sinfoniavirtual.com)

*desde 2006*