

WAGNERIANA CASTELLANA Nº 49 AÑO 2003

TEMA 5. WAGNERIANISMO

TÍTULO: **RICHARD WAGNER Y JACQUES FROMENTAL HALÉVY**

AUTOR: *Walter Keller*

En 1976, Hartmut Zelinsky , en su trabajo dedicado al Jubileo de los Festivales: “Richard Wagner – Un Tema Alemán”, (1) puso de nuevo en cuestión el rechazo de Richard Wagner contra los judíos, y sobre todo, en sus comentarios, publicados en “Der Spiegel”, sobre el Jubileo de “Parsifal”, bajo el título: “Bellas melodías en una brutal ideología” (2), infiltra en la última obra de Wagner “leyendas y agravios totalmente inaceptables.” (3) El antisemitismo de Wagner en su relación con Mendelssohn y Meyerbeer tiene, en todo caso, un interés puramente biográfico dentro del momento histórico en que sucede, o sea que el intento de Zelinsky, en sus comentarios en “Der Spiegel”, queriendo demostrar que en “Parsifal” existe la “huella” de un antisemitismo, tanto en el texto como en la música, es de una muy problemática aceptación. Quien descubre y acepta en Kundry (¿“Fuiste Herodías ... y qué más?”) sólo la judía marcada por la muerte, sin tener en cuenta que como “Gundryggia” era también una Walkiria nórdica, minimiza la múltiple ambigüedad de esta grandiosa figura, convirtiéndola en un ser completamente plano. Sería igualmente injustificable – con una absoluta ceguera – referirnos al complejo anti-nórdico de Wagner, cosa que desde “La prohibición de amar”:

“El loco alemán, vamos, ríete de él,
esta debe ser la respuesta;
mándalo a su casa, entre la nieve,
deja que allí sea casto y sobrio.”

hasta “Parsifal”, donde la nórdica Gundryggia cabalga hacía España y tras su destrucción es “redimida” por el francés Parsifal, tal complejo no aparece en absoluto. Mucho más dudosa es la propaganda antisemita – intencionada o no – que parte de la justificación que “Parsifal” es una obra antisemita. Esto prueba, con toda evidencia, que se ha convertido en realidad lo que Sergej Eisenstein profetizó en 1934 (4): que el Tercer Reich, en sus 12 oscuros años de poder, no sería capaz de crear una auténtica Obra de Arte antisemita, una Obra de Arte

basada en el odio y propagadora de él. Indiscutiblemente “Parsifal” es una Obra de Arte de una elevada espiritualidad, que irradia unas excelsas vivencias. Zelinsky juega con fuego cuando pretende hacer de ella una fuerza propagandística antisemita.

Pero tampoco hoy en día se presentan correctamente los aspectos puramente biográficos del rechazo de Wagner a los judíos; hace poco en una retransmisión radiofónica de Berndt W. Wessling, con motivo del 200 aniversario del nacimiento de Giacomo Meyerbeer, (12 Septiembre 1991) el guionista opinaba que Wagner, al final de su trabajo, “El Judaísmo en la Música”, pedía que se reuniese a todos los judíos y se los quemase. Podemos compararlo con la reproducción 2. Si se quiere tener una imagen exacta del escrito de Wagner, debe tenerse en cuenta que Wagner está hablando de Mendelssohn – sin nombrarlo – y Meyerbeer, pero no de Halévy. Esta circunstancia sigue pasando inadvertida. Por ejemplo, Leon Stein, en su libro sobre las ideas racistas de Wagner (5) no alude para nada a Halévy. Esto es muy curioso, ya que Fromental Halévy permaneció fiel a las creencias de sus padres y además llevó a escena dos temas claramente judíos: “La Juive” (1835) y “Le Juif errant” (1852). Sólo Ulrich Schreiber (6, P. 371) constata que Wagner : ”curiosamente no nombra a Halévy en “El Judaísmo y la Música” , aunque, por descontado, sin profundizar en las causas y antecedentes. Hacerlo es el motivo de este trabajo.

Jacques Fromental Halévy, hijo del poeta y erudito judío Elias Levy, nacido en Fürth en 1760 y de Julia Meyer de Malzeville en Nancy, nació en París el 27 de Mayo de 1799. A los diez años entró en el Conservatorio y fue alumno de Berton y Cherubini. En 1819 obtuvo el Gran Premio de Roma por su Cantata “Herminie”. A partir de 1827 fue profesor de armonía en el Conservatorio, en 1830 de contrapunto y fuga y en 1840 de composición. A partir de 1830 trabajó durante 15 años como “Chef du chant” en la Gran Ópera. Su obra contiene música religiosa, cantatas, estudios sobre la ópera, 20 óperas cómicas, 13 grandes óperas y dos óperas italianas: “La Juive” y “El Rayo” que desde 1832 han permanecido vivas hasta nuestros días. Halévy disfrutó de gran respeto, fue Vicepresidente de la Academia de Bellas Artes y en 1854 fue el primer músico que dicha Academia eligió como Secretario vitalicio. Como alumno favorito y amigo de Cherubini, Halévy, era la máxima autoridad en la Escuela y no rechazaba las innovaciones. En la música de “Prometeo Encadenado” de Esquilo, traducido por su hermano Leon (1802 – 1883), Halévy llegó a experimentar hasta con semitonos. (Ver el Diario de Meyerbeer, el 18 de Marzo de 1894, 8 P. 479). Halévy fue una

figura paternal, no sólo para sus alumnos: Gounod, Saint-Saëns, Lecocq y Bizet, que más tarde fue su yerno, sino también para compositores que no fueron alumnos suyos en el Conservatorio. Jacques Offenbach agradeció a Halévy (esta información se halla en Henseler, 7 P. 72) que le facilitase la asistencia a una representación de “La Juive”, que en aquellos momentos (1835) acababa de estrenarse, obra que le causó una profunda impresión. Offenbach cita la romanza de Recha, de “La Juive” en su Nocturno de “La Gran Duquesa de Gerolstein” de 1867 (Ejemplo 1), lo hace de manera seria y respetuosa, no como acostumbraba a citarlo en sus obras Meyerbeer, como una parodia caricaturesca. Ya en su primera opereta, “Le Mariage aux Lanternes”, (1857) Offenbach estructura el sueño de Denise dentro del estilo de la ópera cómica, “El Rayo” de Halévy; se trata de un recitativo lánguido, salmodiado sobre unos acordes de tónica simple . (Ejemplo 2) La influencia de Halévy no se limita al reino de la ópera o de la opereta francesa. Un destacado elemento de la plegaria coral, “Divine Providence”, del cuarto acto de “La Reina de Chipre”, – sobre el cual, en 1842, Wagner dijo, en un comentario escrito en la “Gaceta Musical”, que era un himno de gratitud que desde el corazón de los mortales subía al cielo, (9) - aparece en el Trío para piano en re menor (Op. 32) de Anton Arensky. Halévy ejerció gran influencia en Rusia. La descriptiva introducción del segundo acto de “La Reina de Chipre” aparece, con sus agitados pizzicati, en la introducción al segundo cuadro del acto de Polonia del “Boris Goudonov”. El mismo carácter tienen las agitadas frases del preludio de “La Walkiria”. (Ejemplo 3).

Sin duda Wagner le mostró a Halévy su escuela hecha realidad, además de un cordial afecto y admiración. El evidente distanciamiento que tiene lugar en sus relaciones, se refleja en “Mi Vida” (10 P. 217-220), donde queda claro se debió a su último encuentro, en 1860, tras el cual, Wagner dice: “tuve la desconsoladora impresión del desfallecimiento moral y estético de uno de los últimos músicos franceses de relevante importancia .”Esta última opinión quizás no tuvo en cuenta que este desfallecimiento tenía como base, ante todo, la mala salud de Halévy. La larga enfermedad que finalmente le llevó a la muerte , el 17 de Marzo de 1862, en Niza, le cubría ya con sus sombra. La simpatía que Wagner sintió por Halévy, y que queda tan clara en “Mi Vida”, está perfectamente justificada, no sólo por ser representante de la escuela francesa, sino, más que nada, por su identificación con la escuela de Beethoven. Al regresar de Roma, en 1822, Halévy permaneció varios meses en Viena, donde, como dice Eduard Hanslick (11): “conoció a Beethoven, lo visitó a menudo y durante toda su vida guardó para él un recuerdo afectuoso y una gran admiración.” Este “Peregrinaje a Beethoven”

hizo que para Wagner, Halévy, se elevase por encima de otros compositores de su época. En un trabajo de Wagner sobre “Halévy y la Ópera Francesa”, reconoce que “La Juive”:
“contiene por una parte todos los encantos de la escuela francesa y por otra unas significativas y bellas huellas del espíritu de Beethoven , o sea, la quinta esencia de la escuela alemana.” (12, P. 142). Hasta cierto punto, Wagner, se encontraba, como alumno tataranieta de J. S. Bach, (Gottfried August Homilius – Christian Ehregott Weinlig – Christian Theodor Weinlig) dentro de la tradición de la Escuela Tomas y de la Cruz, igual que Beethoven y Halévy, y esto seguro lo advierte cuando al hacer un arreglo o una transcripción para piano este trabajo es para él algo más que una simple manera de ganarse la vida. Con la transcripción al piano de la Novena Sinfonía de Beethoven (1830), Wagner aprendió más de este compositor de lo que podía haberlo hecho en una escuela, y lo mismo le sucedió con Halévy en las transcripciones de “Le Guitarrero” (estrenada el 21 de Enero de 1841, en la Ópera Cómica de París) (Ilustración 4) y de “La Reina de Chipre” (estrenada el 22 de Diciembre de 1841 en la Ópera de París) (Ilustración 3). En el siglo 20, Alban Berg obtuvo de la misma manera importantes conocimientos dramático-musicales en la adaptación al piano de “El lejano sonido” de Franz Schreker. Para Wagner, según dice en “Mi Vida”: “ocuparme de una partitura de Halévy era un trabajo remunerado infinitamente más interesante que hacerlo con la infame “Favorita” de Donizetti.” (10 P. 217).

La admiración y simpatía de Wagner por Halévy y su obra, superó todas las etapas de su vida y de su trabajo a partir del momento en que escuchó por primera vez “La Juive” en Dresde. De sus artículos sobre Halévy escogió el informe sobre “Una nueva ópera en París” (1841) (13), para incluirlo en el compendio de “Escritos y Poesías”. De sus últimos años se encuentran todavía en los Diarios de Cosima varios comentarios de Wagner alabando a Halévy, sobre todo refiriéndose a “La Juive”. - El 11 de Julio de 1878, Wagner buscó la partitura de ‘La Juive’ –que hoy en día se halla de nuevo en la Biblioteca de Wahnfried - : “aquí nos encontramos con el excelente dramatismo de “Je suis chrétien” y con las desgarradoras palabras de Recha.” (14, P. 136). El 17 de Enero de 1880, Wagner asistió a una representación de “La Juive” en el Teatro San Carlos de Nápoles y señala: “esta obra procede de Méhul y Cherubini, está llena de vida y sensibilidad, no es en absoluto pro judía ni tendenciosa, está correctamente diseñada. Halévy fue el primer pintor de género, musical y poseía más sentimiento que Cherubini: ‘lo aprecié mucho, era una naturaleza delicada y soñadora, aunque era un perezoso.’ (14 P. 480). Todavía más tarde (29 Noviembre 1882)

Wagner decía: “ en la cena comentarios sobre “La Reina de Chipre” y sobre Halévy, expresando buenas opiniones sobre las maneras y modos del mismo.” (14, P. 1059). Dentro del mismo año (27 Junio 1882) hizo un comentario positivo sobre el judaísmo de Halévy: “en la mesa resaltó las bellezas de “La Juive”, la Fiesta de Passah, los últimos coros, también el expresivo primer acto, y dijo que en ella se encontraba la mejor manifestación de la esencia judía.” (14, P. 970)

Hoy se tendría claro que Wagner aprendió más de Halévy que de Donizetti si las oportunidades de escuchar la música de Halévy no fuesen tan escasas. De todas maneras es posible encontrar algunas grabaciones discográficas de “La Juive”, y hace poco dos Teatros alemanes han puesto en escena “El Rayo”, (Freiburg 1989 – Ulm 1992), pero el resto de obras de Halévy han desaparecido del mundo musical. Así, algunas de las primeras obras de Wagner no pueden ser comparadas a otras ya que no nos es posible conocer los modelos anteriores. A lo sumo podemos comprobar que Wagner adoptó, casi sin cambios, el principio de “La Juive” – el órgano sonando tras la escena, los parroquianos cantando el Te Deum en la catedral – en “Los Maestros Cantores”. (15). El que las obras de Halévy, especialmente ‘La Juive’, habían causado honda impresión en Wagner, queda claro en más de un momento de su “Rienzi”. Así, en la escena de la conjura, en el segundo acto, aparece, nota a nota, procedente de la obertura de Halévy, el toque de trompeta que anuncia el desastre. (Ejemplo musical 4). En la misma escena, los cellos, contrabajos y fagots describen la rebelión de los nobles de forma igualmente inquietante que la rebelión de Eleazar en su duo con el Cardenal Brogni, en el cuarto acto de “La Juive”.(Ejemplo 5). Que tales coincidencias musicales no eran solo una especie de copia escolar, sino comunes conceptos dentro del espíritu de la época, lo confirma el ejemplo 6. Las idénticas fanfarrias de “Rienzi” y de “La Reina de Chipre” se crearon con independencia. Wagner bosquejó el tercer acto de “Rienzi del 15 de Febrero al 7 de Julio de 1840 y escribió la partitura del 6 de Junio al 11 de Agosto del mismo año. Pero “La Reina de Chipre” no se estrenó hasta el 22 de Diciembre de 1841. También en el cuarto y quinto acto de “Rienzi”, Wagner es un evidente alumno de Halévy; la sobria Marcha del Cardenal Raimondo, un solemne coro de ritmo insistente, recuerda la grandiosa Marcha que aparece y se extingue en la escena final de “La Juive”. (Ejemplo 7). En “Rienzi”, la imprecación de Raimondo, con el crescendo de tubas y trompas, recuerda la condena de Eleazar por el Alcalde Ruggiero. (Ejemplo 8). En el quinto acto, la desesperada y apremiante plegaria de Adriano se apoya en el mismo inquieto

acompañamiento de la cuerda del atormentado ruego del Cardenal Brogni para conocer la suerte de su hija. (Ejemplo 9). Tanto Wagner como Halévy se movieron en la misma tonalidad en la maldición de la Iglesia por la furiosa multitud; sobre esto puede encontrarse una referencia en el Ejemplo 10.

En muchos momentos de "Rienzi" aparece sobretodo la influencia de "La Juive" de Halévy, en las partes sombrías y amenazantes; en cambio los momentos heroicos proceden mucho más de "La Vestal" y de "Fernando Cortez" de Spontini; en el desarrollo de las Marchas se aprecian claramente rasgos de Spontini. El comentario de Hans von Bülow, que "Rienzi" es la mejor ópera de Meyerbeer, no es correcto. En "Rienzi" hay poca influencia de Meyerbeer, los modelos de Halévy y Spontini son mucho más importantes.

En las obras posteriores de Wagner desaparece la influencia de Halévy. Con todo la emotiva melodía con que el cello acompaña, "Conduce los pecadores a la salvación", en "Tannhäuser", recuerda el trío del segundo acto de "La Juive". La coincidencia musical no se produce porque sí, el momento escénico coincide exactamente: Eleazar saca el puñal y quiere atacar a Leopold, Recha se interpone y exclama: "¡Detente! ¡No se le debe castigar solo a él! ¡Si él merece la muerte, primero sacrifica a tu hijo!" (Ejemplo 11). Para el brusco gesto con que Wotan despidió a las Walkirias de la roca de Brunilda, en el tercer acto de "La Walkiria", Wagner encontró un ejemplo en la maldición del Cardenal Brogni a Eleazar, Recha y Leopold en el tercer Finale de "La Juive" (Ejemplo 12).

A Wagner le causó, sobre todo, una gran impresión el final del dúo de Catarina y Gerard en el segundo acto de "La Reina de Chipre". Tras la despedida de los enamorados, "Adieu pour jamais", Gérard huye, entonces entra impetuoso el Senador Mocénigo, del Consejo de los 10, que manda a los esbirros conduzcan a Caterina hacia Chipre. La intervención del coro, repitiendo el grito de "¡Hacia Chipre!" no fue el único modelo, también lo fue para el final de la "Ifigenia en Aulide" de Gluck que Wagner transcribió para el final del Acto II de "Tannhäuser" (1845) en 1846/47: "¡Hacia Troya! ¡Hacia Troya!". Wilhelm Kleefeld dice, con un curioso cambio cronológico: "Quién ante esto no piensa involuntariamente en el final del segundo acto de "Tannhäuser": "¡Hacia Roma! Hacia Roma!" (Ejemplo 13). Hasta los temas adjuntos reflejan la influencia, lo cual nos muestra claramente con que amor y atención Wagner se sumerge en los modelos clásicos que llegan a beneficiar su propia creación." (16 P. 242).

Modelo en Wagner – a través de las transposiciones para piano – El que se introduce, era en este caso, “La Reina de Chipre”; el primer fruto en su propia obra es el segundo final de ‘Tannhäuser’, y sólo en segundo plano aparece la transcripción de la “Ifigenia en Aulide” de Gluck. Los dramas de Wagner en cuyos finales de Acto se emprende una huida proceden en gran medida de esta actividad, no solo en el final del primer acto de “Tannhäuser” : “¡Hacia ella, hacia ella!”, sino también en el primer y segundo acto de “La Walkiria” y en los segundos actos de “Siegfried”, “El Ocaso de los Dioses” y “Parsifal” , puede verse la impresión que a Wagner le causó “La Reina de Chipre”.

En cuanto al desarrollo artístico de Halévy, tras su año de éxito, 1835, la mayoría de autores hablan de una progresiva aproximación a Meyerbeer. Algunas citas pretenden confirmárnoslo: “Halévy no pudo resistir el deseo de imitar a Meyerbeer, pero ninguna de sus siguientes óperas, excepto “La Reina de Chipre”, alcanzó el éxito de “La Juive”. (17, P. 453). “El compositor perdió su identidad al someterse a la influencia de Meyerbeer.” (18, P. 21). En este mismo sentido se reafirma Eduard Hanslick: “Por otra parte puede decirse que Meyerbeer, con “Robert” y con los “Hugonotes” estampó el sello de su personalidad en la gran ópera moderna. Lo que siguió en este sector, y no solo en Francia, revela su influencia, por ejemplo en “La Juive” de Halévy, “Guido y Ginevra”, “Carlos VI””. (19, P. 105). En lo que se refiere a “La Juive” esta opinión es casi ridícula. El 23 de Febrero de 1835 se estrenó en París, “La Juive”, un año antes que “Los Hugonotes” (se estrenaron el 29 de Febrero de 1836), en cuanto a “Robert le Diable” (21 de Noviembre 1831) es una obra que no tiene nada que ver con la Gran Ópera trágica, el único parecido con ella es que también consta de cinco actos. “Robert” fue primero planeada en tres actos para la Ópera Cómica, mostrando la estructura de una ópera semi-seria italiana, con escenas bufas habladas, como el duo del tercer acto entre Bertram y Rimbaud. Los aditamentos románticos proceden del mundo musical del “Freischütz”, del que aporta los elementos lúgubres, pero en ningún caso dramáticos y, cosa impensable en una ópera trágica, termina con un happy - end. Es evidente que la opinión de la crítica musical dando prioridad a Meyerbeer, en contra del orden cronológico, es muy antigua y todavía hoy se sigue utilizando. Así, Marcel Prawy en un programa de la televisión de la ORF, dedicado al 200 aniversario del nacimiento de Meyerbeer, retransmitido el 15 de Septiembre de 1991 desde la Staatsoper de Viena, al presentar el duo de Vasco y Selica del cuarto acto de “La Africana”, añadió el siguiente comentario: “Aquí, al final nos encontramos con un par de compases del diálogo Tristan-día-y-

noche; están aquí porque él (Meyerbeer) los habría intuido dentro del proceso del desarrollo del siglo.” Este comentario parece ser reflejo de la verdad siempre que se considere que “La Africana” se estrenó el 28 de Abril de 1865, o sea un mes y medio antes de “Tristan e Isolda” (10 de Julio 1865). Pero, “Tristan” se compuso antes que “La Africana”, como es sabido la partitura se terminó en Lucerna el 6 de Agosto de 1859. Breitkopf y Härtel imprimieron la partitura y la transcripción al piano en 1860. En cambio Meyerbeer compuso el duo del cuarto acto de “La Africana”, según consta en su Diario,(20, P184) entre el 20 de Octubre y el 1 de Diciembre de 1862; y también por su Diario podemos saber que desde Septiembre a Diciembre de 1860 estudió la transcripción al piano de “Tristan e Isolda”, (21 P. 126) tras haber escuchado el Preludio de “Tristan” en el primer concierto que Wagner ofreció en la Ópera Italiana de París el 25 de Enero de 1860. Así, la prioridad y originalidad de Meyerbeer es dudosa cuando nos tomamos la molestia de ir al fondo de las circunstancias. Heinz Becker (21, P. 134/5) da sobre esto la correcta cronología:” Meyerbeer concibió “La Africana” justo después de conocer las obras de Wagner, incluido el “Tristan”, con esto tenemos la prueba que continuaba utilizando su personal sistema.”

El ya citado intercambio epistolar y los Diarios de Giacomo Meyerbeer (8, 22, 23), editados y comentados de manera ejemplar por Heinz y Gudrun Becker, nos permiten tener una clara y profunda visión del ambiente y del entresijo de relaciones que se mantenía en la actividad artística de París durante el florecimiento de la Gran Ópera. Así, queda claro que para Meyerbeer, Wagner no era “ningún contrincante digno de tenerse en cuenta, sino un pobre diablo salido de una recóndita provincia alemana que, en todo caso, lo que necesitaba era ser protegido.” La más reciente biografía de Meyerbeer, la de Reiner Zimmermann – que por otra parte confunde a Fromental Halévy con Ludowic, o sea tío y sobrino, compositor y libretista de operetas de Offenbach y de “Carmen” - capta muy acertadamente que: “Se dieron ataques contra Meyerbeer por parte de competidores envidiosos, como Halévy o Spontini que utilizaron unos caminos que no eran los de la prensa, para atacarlo.” (24, P. 241) En realidad Meyerbeer tenía a Halévy por un competidor intrigante que solo pretendía perjudicarlo: “Así, cuándo Duponchel, (Director de la Ópera) consejero y confidente de Halévy, se encontró con “La Juive”, naturalmente no quiso promocionar el éxito de mis óperas.” (Meyerbeer a Minna Meyerbeer, Septiembre 1835; 22, P. 481) “Rossini por un lado, Halévy por otro, hacen todo lo posible para reducir al máximo el éxito de la ópera (“Los Hugonotes”) y por desgracia su influencia es muy importante.” (Meyerbeer a Minna

Meyerbeer, 13 de Mayo 1836; 22, P. 524) El hermano de Meyerbeer, Wilhelm Beer, banquero y astrónomo en Berlín, confirma la hostilidad entre Meyerbeer y Halévy: “Halévy es realmente un intrigante, si no lo hubiese sido no lo habrías tratado con tanto rechazo, cosa que provocó se convirtiera en tu enemigo.” (Wilhelm Beer a Meyerbeer, 17 Julio 1838; 23, P.150)

La enemistad entre Halévy y Meyerbeer fue el trasfondo que fomentó la posición de Wagner ante Meyerbeer. El primer escrito de Wagner sobre Meyerbeer (25) apareció – la fecha es discutida – entre 1837 y 1840. Hasta Diciembre de 1886 no fue impreso, en 50 ejemplares, por el anticuario de Berlín Leo Liepmanssohn (Reproducción 6). En él Wagner emplaza a Meyerbeer a realizar lo que él mismo tenía como meta dentro de su actividad artística., la creación de una obra de arte universal con una base nacionalista: “creo que es indispensable dar una fuerza nacionalista a las obras de gran nivel artístico; así, Meyerbeer debería impulsar el nacionalismo del pueblo, cosa que en estos momentos disfruta de las simpatías del mundo. Pero, lo que Meyerbeer ha creado no es una exaltación del orgullo nacional sino una promoción del sentimiento de universalidad. “ (25, P. 25-26) El deseo de Wagner fue, alcanzar él mismo esta meta: conseguir el prestigio internacional, la aceptación universal de su obra de arte basada en unos fundamentos nacionales. Sin duda, esto Wagner lo ha logrado.

Joachim Kaiser, en su prólogo a los textos de los dramas musicales de Wagner (26), ha logrado lo mejor que sobre Wagner se ha escrito, habla de :”una dramática obsesión por la justicia.” Este factor fue decisivo en lo que Wagner hizo tras haber conocido los manejos que existían en la actividad artística de París en 1840. Ante la querrela que existía entre Halévy y Meyerbeer , tomó partido, y no por el triunfante Meyerbeer sino por la discreta y paternal figura de Halévy, “al que encuentra muy simpático y cree ha sido injustamente tratado.” No es en “El Judaísmo en la Música”, sino en “Ópera y Drama” (Imagen 6) donde aparecen los más duros ataques contra Meyerbeer. Aquí Wagner sitúa la capacidad musical de Meyerbeer muy por debajo del resto de sus contemporáneos: “En la música de Meyerbeer aparece una vaciedad, una superficialidad y nulidad artística que sitúa su específica capacidad musical – comparada con la mayoría de los compositores de su época - totalmente bajo cero.” (27, P. 306). Wagner basa este juicio en la falta de originalidad de Meyerbeer: “Era ... capaz de estar al tanto de la aparición de nuevas características en el desarrollo de la música operística,

vinieran de donde vinieran siguió siempre estas evoluciones. Es digno de atención fijarse en que él solo observaba estos avances, pero nunca se integraba en ellos, por no hablar de que alguna vez tomase la delantera. Parece el estornino que sigue el arado en el campo, picoteando los gusanos que aparecen en la tierra removida de los surcos. Nunca toma la iniciativa, todo lo copia de sus antecesores y lo explota con desmedida ostentación, y lo hace con tan sorprendente rapidez que aquel a quien ha copiado no ha terminado de decir su última palabra cuando él ya ha dicho toda la frase sin importarle si ha entendido bien el significado, por lo que, generalmente, dice algo distinto a lo que pretendía el responsable anterior; ahora bien, el ruido que arma la frase de Meyerbeer resulta tan ensordecedor que el responsable no puede corregir el sentido de sus palabras, finalmente, quiera o no quiera, si pretende que también lo escuchen a él debe adaptarse a las frases de Meyerbeer.” (27, P. 294/5). Eduard Hanslick pensaba que el juicio de Wagner sobre Meyerbeer, “Era equivocado e injusto. Si Meyerbeer no hubiese poseído ninguna originalidad, si solo hubiese repetido lo que había escuchado y heredado, sus óperas no hubiesen provocado tanto entusiasmo, un entusiasmo que ha durado hasta nuestros días.” (19, P. 105). El juicio de Wagner puede entenderse y justificarse cuando el modelo que Meyerbeer copiaba era el del castigado Halévy.

Empecemos con “Los Hugonotes”: el bello duo del tercer acto, entre Marcel y Valentina, está estructurado según el cantabile con molto portamento del duo de Henriette y Lionel del segundo acto de “El Rayo”. (Ejemplo 14) La melodía de la trompa, con las sincopadas corcheas, ha sido trasladada del compás 4/4 al 3/4, obteniendo así, a través de un expresivo contrapunto, un perfil más intenso; los tresillos finales hacen más evidente el parecido. “El Rayo” de Halévy se estrenó el 16 de Diciembre de 1835. Cuatro días más tarde Meyerbeer le comunica a su mujer: “Después de tenerlo ya decidido tuve que hacer de nuevo el duo del tenor para el cuarto acto, Scribe, en el ensayo de ayer, hizo nuevamente unos importantes cambios en el tercer acto, por lo cual tendré que rehacerlo.” (22, P. 491). Es casi imposible superar la rapidez de esta decisión. En cambio la entrada de las campanas del cuarto acto de “Los Hugonotes” ya estaba hecha antes de la premiere de “El Rayo” (Ejemplo 15) y de “La Juive”. El 26 de Noviembre de 1834 Meyerbeer escribe a su mujer: “Según un artículo del diario “Figaro” debo creer que uno de los efectos musicales más espectacular e inesperado, que dará un colosal esplendor al final del cuarto acto, aparece también en la nueva ópera de Halévy. (“La Juive”). Afortunadamente, según recientes investigaciones, casi nada de lo que dice el periódico es verdad, por lo que puedo conservar la virginidad de mi efecto.” (22, P. 419) En otro lugar las coincidencias se dan con “El Rayo”, unas coincidencias

muy propias del espíritu del tiempo. Las fechas de creación de “Los Hugonotes”, “La Juive” y “El Rayo” coinciden de tal manera que, caso único, es difícil asegurar quien tiene la prioridad, así, el juicio de Wagner, que solo pudo basarse en las fechas de los estrenos, puede ser completamente correcto. Todavía es mucho más evidente que en las obras más tardías de Meyerbeer, no es Halévy el que se deja influenciar por Meyerbeer, sino que es este último el que está pendiente de su antecesor. En el interludio, “En la taberna del pueblo”, del espectáculo “Struensee” de su hermano Michael Beer (1846) Meyerbeer coge una frase apoyada en un tremolo de la Obertura de “Carlos VI” de Halévy, 1843 (Ejemplo 16). “El Profeta” se dio por primera vez en París el 16 de Abril de 1849, pero la partitura, en su mayor parte procede de la época entre 1838 a 1841. Meyerbeer presentó dicha partitura en París el 23 de Marzo de 1841 pero se negó a que fuera representada por no contar con suficiente público. Bajo estas circunstancias es evidente que para uno de los momentos más bellos de “El Profeta”, el andante del dueto entre Fides y Johann, un pianissimo que evoca la idílica vida sin violencias, cogiera como muestra el cuarteto, relativamente nuevo, de “El Rayo”. (Ejemplo 17) El 4 de Abril de 1859, Meyerbeer obtuvo su último éxito operístico con “Dinorah, ou le Pardon de Ploërmel”, una historia de campesinos bretones, donde aparece un misterioso tesoro. Tras sus grandes óperas dramáticas Meyerbeer tuvo que buscar nuevas melodías dentro del estilo bucólico. Las encontró, por ejemplo, en la ópera cómica de Halévy, “El Valle de Andorra” de 1848, de la cual cogió la aria de la cornamusa en do menor como modelo para la aria de la cornamusa en do menor de Corentin en “Dinorah”. (Ejemplo 18). Los medios de expresión de la música aldeana no son muy variados, así, la melodía monódica sobre unas espaciadas quintas, es uno de estos medios; debe ser interpretada en un violín medieval sin puente, el arco debe rozar sus tres cuerdas de las cuales una toca la melodía y las otras dos el tremolo de las quintas espaciadas ... pero no merece la pena hablar sobre esto, Meyerbeer se sometió a Halévy de manera evidente. También en el terreno religioso las posibilidades de expresión son limitadas: para el Padre Nuestro de su “Dinorah”, Meyerbeer cogió los responsos de la Festividad de Passah de “La Juive” de Halévy y los copió fielmente. (Ejemplo 19). Además, para uno de los mejores momentos de “La Africana”, la rítmica balada de Nelusco en el tercer acto, Meyerbeer se apropió del coro del segundo acto de “La Reina de Chipre”. (Ejemplo 20) ¿Es realmente Halévy – según Riemann – quien no logró resistir la tentación de copiar a Meyerbeer? ¿O nos encontramos aquí con un intercambio de efectos y resultados? Sea lo que sea, es posible entender las críticas y los duros juicios de Wagner sobre la originalidad de

Meyerbeer cuando se llega al fondo de las relaciones entre Halévy y Meyerbeer. Seguro que también en “Rienzi” se encuentran muchas reminiscencias de Halévy, pero Wagner, se mostró celoso alumno del amado y apreciado modelo durante toda su vida, mientras Meyerbeer copió durante toda su vida al enemigo competidor.

Ante esto queda claro porque en “El Judaísmo en la Música” Halévy, prácticamente no es mencionado: a Wagner le importaba poco el lugar que los israelitas ocupaban en la música, solo quería atacar a Meyerbeer. Al analizar las preguntas que esta situación provoca, vemos que Wagner, al querer generalizar sus propias vivencias y experiencias, se encuentra ante un tropiezo. La posibilidad de proyectar a los demás sus propias vivencias, una de las bases para la vida y la universalidad de sus dramas, hizo que Wagner se equivocara al generalizar sus juicios contra Meyerbeer. En “Opera y Drama” plantea los mismos juicios como algo estrictamente privado, como tales son revisables.

Hoy no debemos caer en la equivocada idea de contemplar todo el conflicto entre Wagner y Meyerbeer y además sus circunstancias, bajo el único aspecto del judaísmo. Ulrich Schreiber (6) ajusta cuentas artísticamente con Meyerbeer sobre el segundo bosquejo de “Parsifal” – Wagner con la imagen de Meyerbeer delante (28) muestra como se escribe un drama musical – desautorizando la idea que exista un rastro de sangre antisemita en la estructura de “Parsifal”: La castración de Klingsor es el motivo por el cual es marginado y esto lo marca como enemigo y judío rechazado. Tal cosa es pura especulación. Wagner, ante tal falseamiento, se sitúa a la altura de las circunstancias. Para que todo el mundo tenga claro que Klingsor aparece solo como imagen de Meyerbeer, no como símbolo del judaísmo, sitúa, en el preludio del tercer acto, una alusión a Halévy (Ejemplo 21). Los primeros nueve compases del viaje de Parsifal evocan claramente la obertura de “La Reina de Chipre”. El contrapunto a dos voces del tercer Preludio de “Parsifal” esta diseñado según el principio de la Obertura de Halévy. Todavía más significativa es la coincidencia de los característicos intervalos: séptima disminuida y tritonos. En “Parsifal” se introduce tres veces, en los compases 2 y 3, el paso del tritono al compás 6 en un intervalo de séptima disminuida . “La Reina de Chipre” tiene el salto de séptima disminuida en el primero y segundo, y el tritono en el tercer compás, repitiéndose del quinto al séptimo . Hasta la expresiva melodía de tresillos en el compás 9 no empieza un agitato en la Obertura, justo lo que sucede en el compás 10 del Preludio de “Parsifal”. Con este recuerdo musical a Halévy Wagner indica que Halévy se encuentra junto a

Parsifal en el camino hacia el Grial. Para el filosófico conflicto que también tiene lugar en "Parsifal", no cuentan los motivos raciales, solo cuenta la pura esencia humana y artística. Halévy pertenece también a la comunidad del Grial.

BIBLIOGRAFÍA

- Zelinsky, Hartmut, 1976: "Richard Wagner – Un tema alemán". Frankfurt, 2.001, 292 P.
- Comentarios de Hartmut Zelinsky en "Der Spiegel": "Bellas melodías en una brutal ideología". "Der Spiegel", 36, Nº 29 (19 Julio 1982) , P. 132-139.
- Borchmeyer, Dieter, 1983: "Epilogo de los Gastos del Jubileo de Richard Wagner". "Poemas y Escritos" Frankfurt, Insel, Tomo 10, P. 182-189.
- Eisenstein, Sergej M., 1934. "Sobre el fascismo, el arte cinematográfico alemán y la auténtica vida". En: "Escritos 2", Munich, Hanser: P. 208-213.
- Stein, Leon, 1950: "El Pensamiento Racial de Richard Wagner". Nueva York, Librería Filosófica, P.252.
- Schreiber, Ulrich, 1991: "Guía operística para iniciados. Historia del Teatro Musical del Siglo 19". Kassel y Basel, Bärenreiter, P. 974.
- Henseler, Anton, 1930: Jakob Offenbach. Berlín Hesse, P. 496
- Meyerbeer, Giacomo, 1985: "Epistolario y Diarios", comentados por Heinz Becker y Gudrun Becker, Berlín, de Gruyter. Tomo 4, P. 679.
- Wagner, Richard, 1842: "La Reina de Chipre" de Halévy. "Escritos y Poemas" 5ª Ed. , Leipzig, Breitkopf y Härtel, Siegel Linnemann. Tomo 12, P. 404-411.
- Wagner, Richard, 1963: "Mi Vida". Munich. List P. 835
- Hanslick, Eduard, 1899: "En el 100 Aniversario del Nacimiento de Halévy" . En: "La Nueva y más Nueva Época". Berlín. Asociación para la nueva Literatura Alemana. P. 294-304.
- Wagner, Richard, 1842: "Halévy y la Ópera Francesa". En: "Escritos y Poemas". Tomo 12, P. 129-146.
- Wagner, Richard, 1841: "Informe sobre una nueva Ópera en París" ("La Reina de Chipre" de Halévy) "Escritos y Poemas", Leipzig, Fritsch, Tomo 1, P. 241-257.
- Wagner, Cosima, 1977: "Diarios". Tomo II: 1878-1883. Munich, Zurich, Piper, P. 1.317.
- Macdonald, Hugh, 1989: "Las más grandes de las Grandes Óperas", en el libreto que acompaña la grabación completa de "La Juive", dirigida por A. De Almeida. Philips. P. 32.

- Kleefeld, Wilhelm, 1905: "Richard Wagner como readaptador de obras ajenas" "La Música". 4, 10: P. 231-249.
- Riemann, Hugo, 1910: "Diccionario Musical". 9ª Ed. Berlín Hesse. P. 1.355.
- Wittmann, Carl Friedrich: "Introducción a "La Juive" de Halévy". Leipzig, Reclam Opernbüchern. Tomo 16: "La Juive".
- Hanslick, Eduard, 1891: G. Meyerbeer : "Sobre los Diarios de un Músico". Berlín. Asociación de la Literatura Alemana. P. 101-110.
- Kapp, Julius, 1920: "Meyerbeer", Berlín, Schuster y Loeffler. P. 192.
- Becker, Heinz, 1980: "Meyerbeer". Reinbek, Rowohlt, 288, P. 158.
- Meyerbeer, Giacomo, 1970. "Epistolar y Diarios". Tomo 2, P. 725.
- Meyerbeer, Giacomo, 1975: "Epistolar y Diarios". Tomo 3, P. 851.
- Zimmermann, Reiner, 1991: "Giacomo Meyerbeer: una biografía según documentos". Berlín, Henschel. P. 464.
- Wagner, Richard, 1837/1840: Sobre "Los Hugonotes" de Meyerbeer. En "Escritos y Poemas" 5ª Edición, Tomo 12: P. 20-28 y 420-423.
- Kaiser, Joachim, 1971: "Prólogo a Los Dramas Musicales de Richard Wagner". Hamburg, Hoffmanns Campe 902 P. 9-41.
- Wagner, Richard, 1852: "Ópera y Drama" Primera parte: "La Ópera y el Ser de la Música" "Escritos y Poemas" 5ª edición. Tomo 3: P. 222-320.
- Keller, Walter, 1971: "De "Roberto el Diablo" a "Parsifal". En "Parsifal"- Variaciones". Tutzing Schneider, 168 P. 81-89.

*Este artículo fue publicado en : Richard Wagner Jahrbuch 1994
(Nachrichtenblatt 1988-1993) Österreichische Richard-Wagner-Gesellschaft.
Sitz Graz (Austria)*