

WAGNERIANA CASTELLANAN Nº 80 AÑO 2012

TEMA 1: VIDA DE WAGNER. BIOGRAFÍA. ANÉCDOTAS

TÍTULO: **WAGNER EN RIGA (TERCERA Y ÚLTIMA PARTE)**

AUTOR: *Carl Fr. Glasenapp*

### **RIENZI EL ÚLTIMO DE LOS TRIBUNOS**

(El Drama "Rienzi" - Impresiones durante su primera confección - "Joseph" de Mehul - Dorn sobre la génesis de la música de "Rienzi"- "El Juez de Paris" de Dorn - Carta a August Lewald - Situación retraída en Riga ; compasión por un joven malhechor, Robber, el perro Terranova - Despedida de Wagner a favor de Dorn.)

*Este Rienzi, con sus nobles pensamientos en la  
cabeza y en el corazón, conmocionó mis nervios  
con patética ternura amorosa.*

*Richard Wagner*

Quién, interesado en la heroica obra de juventud, se sitúa en contra del juicio de "obra primeriza", viendo la seguridad del joven maestro en su experiencia dramática y técnica musical, quien ante esta obra no quiera prever una posible decepción, tendrá que admitir que no le será posible averiguarlo debido a la falta de los dos únicos medios de ayuda para llegar a este posible conocimiento: una correcta representación o una íntegra partitura.

(Nada de esto se encuentra (excepto en Dresde) en ninguno de nuestros Teatros. La partitura original, que estuvo en poder del Rey de Baviera, no se ha publicado todavía hasta este momento y su paradero es desconocido hasta para la propia familia del Maestro. La conocida versión para piano con la inscripción: "nuevo ejemplar según la partitura revisada" de F. Brissler, según opina F. Reuss, no tiene nada que ver con el "gran extracto para piano" y menos aun con la auténtica partitura. Cual es la relación de la primera partitura aparecida en Meser con la partitura original, si se ha suprimido algo en ella, hasta el momento nadie lo sabe. En su defecto en cambio, tomando como base el "gran extracto para piano", debemos agradecer a los Srs Kniese y Mottl una nueva partitura de "Rienzi", editada por Fürstner, en la cual, según deseo del Maestro, se

acentúa la fuerza dramática. Esta versión fue dada en el “Hoftheater” de Karlsruhe, Berlin y Mannheim con gran éxito.)

La publicación de esta última partitura no nos protegerá de posteriores deformaciones en los Teatros. Además ella debería garantizar la seguridad que “Rienzi” fue concebido por su creador no como una auténtica “Gran Ópera” sino mucho más como una pieza teatral. En la historia del arte debería mantenerse su criterio, y todos los Teatros deberían tomarse la molestia de enfocar la música de “Rienzi” como el medio para esclarecer la materia del drama y no limitarse al simple estudio de la parte musical. (Ver el artículo de Eduard Reuss sobre “Rienzi”( en las Bayreuther Blättern ), por lo que sabemos el único que trata seriamente, retrocediendo desde creaciones posteriores, su parte estética (requisitos históricos, fuentes, poema y música). A través de la simple observación de su arte, desde el punto de vista de sus posteriores creaciones, queda demostrado que quién quiera valorarla en un sentido justo deberá situarse en la posición de su autor en aquel momento, en el cual, para expresar su ideal no tenía ningún modelo, sino que gracias a su inspiración interior intentó hacer algo nuevo y desconocido. Esto, tanto en la poesía como en el carácter de los personajes, muestra una renuncia a la “Gran Ópera” actual, con su pura teatralidad que solo llevaba a escena motivos externos sin justificación fuera de lo representado, y marca unas esenciales diferencias bien visibles en el transcurso de la acción y en el carácter de los personajes de una precisión básicamente dramática. “Al pasar por alto esta diferencia ha conducido a plantear absurdas comparaciones, sobre todo las que establecen influencias de la escuela de Meyerbeer en “Rienzi”.” (Del libro de Reus, además de las brillantes exposiciones de H.G. Chamberlain en su libro, “El Drama en Richard Wagner”).)

Que este concepto de “Rienzi” es el .único correcto lo corroboran las palabras del mismo Wagner, que contrario a cualquier incompatibilidad entre sus – primeras o últimas – obras, situando su única e inspirada idea ya en su obra de juventud, es mucho más justa que la de nuestros grandes wagnerianos y anti-wagnerianos cuando se convierten en jueces. “Cuando yo”, así dicen sus palabras, “cuando empecé a componer mi “Rienzi” no me ligué a nada, tuve solo el único propósito de ser consecuente con mi sujeto. No me planteé ningún modelo, únicamente me libré al ardiente sentimiento que era capaz de potenciar mi energía artística para crear algo importante, algo que no resultase insignificante. La idea de ser trivial a conciencia – aun que fuese en un solo compás - me producía espanto.”

Tras esta reflexión regresemos a los hechos vitales y artísticos que se daban en la época de las representaciones de “Rienzi”. Entre estos se encuentra un episodio musical digno de ser mencionado ya que fue uno de los pocos que el maestro recordó largo tiempo. En la primera mitad de Julio de 1838 puso en estudio, con amor y admiración, junto al pequeño grupo del personal de la Ópera, la pieza de Mehul: “Joseph en Egipto”: “Jacob y sus Hijos” (Reparto: Jacob, pastor del país de Ebron, Sr. Sheibler; Joseph, bajo el nombre de Cleofás Procónsul, Sr. Janson; Ruben, Sr Petrick; Simeon, Sr. Wrede; Raphthali, Sr. Sammet, Levi, Sr. Kurt, etc. Benjamín, Dem. Planer.) Los preparativos para esta representación y la misma representación los conservó Wagner en su recuerdo como un agradable acontecimiento. “La peculiar sensación dolorosa que me invadía al dirigir nuestras óperas de repertorio, fue (en esta ocasión) sustituida por una exaltada sensación de bienestar. Durante todo el tiempo que estudié aquella pequeña ópera de Mehul, el fantástico “Joseph”, me sentí elevado, ennoblecido. Tales impresiones, me iluminaron cual rayo de sol, ofreciéndome inesperadas posibilidades, esto fue lo que una y otra vez me ligó al Teatro, a pesar que la perspectiva de nuestras habituales representaciones operísticas me llenaban de repugnancia.”

Tras cuarenta años, los detalles de esta representación estaban todavía vivos en el Maestro: las excelentes trompas bohemias, que para este caso le fueron cedidas por una banda militar, tenían unos grandes tubos enroscados que llevaban colocados entorno el cuello, de esta manera los hizo desfilas por escena. La primera representación tuvo lugar el Jueves 14 (26) de Julio. Tres día después volvió a darse. (Repeticiones, el 17 de Julio, 23 Diciembre 1838, 20 Febrero 1839, una cuarta programada para el 29 de Mayo, no tuvo lugar.) En esta misma época dio principio la composición de “Rienzi” El primer esbozo autógrafa de la primera escena, que se ha conservado, lleva fecha del 26 de Julio al 7 de Agosto de 1838.

En el mes anterior a la apertura de la temporada se emprendieron de nuevo las regulares representaciones: tres óperas semanales .

(Durante su primer año de actividad en Riga Wagner dirigió (incluida la actuación en Mitau) 160 óperas: “Romeo y Julieta” (10 veces), “Freischütz” (9 veces), “Norma” y “El Postillón de Longjumeau” (8 veces cada una), “La Dama Blanca”, “Zampa” y “Fra Diavolo” (6 veces cada una), “La Flauta mágica” y “El Barbero de Sevilla” (5 veces cada una), “Don Juan”, “Las Bodas de Figaro”, “La Familia Suiza” y “La Muda de Porticci” (cada una 4 veces), “Jacob y sus hijos”, Maurer und Sclosser” y “El Wasserträger” ( 2 veces cada una).)

El 31 de Agosto, con una representación del “Postillón de Longjumeau” (j), terminó el año de Dirección de Holtei. El 2 de Septiembre Wagner dirigió la primera ópera de la Temporada. De los cambios de personal solo es digno de mención el contrato del tenor Johann Hoffmann de Petersburgo, al cual Holtei, en un casual viaje hacia Alemania, le ofreció un contrato para varios meses. Su primera aparición fue el 2 de Septiembre, sustituyendo al hasta entonces habitual tenor Köhler en el papel de Fra Diavolo, tuvo tal éxito que decidió quedarse. Más tarde como Director del Teatro de Frankfurt am Mein y del Teatro Josefstädter de Viena, donde estuvo hasta su muerte en 1865, mantuvo cordiales relaciones con el Maestro. También su esposa fue un apetecido miembro del Teatro y desbancó a Amalie Planer en las hasta entonces felices interpretaciones de Bellini y Rossini.

El joven Maestro debía ofrecer tiempo y sacrificio, enfrentándose a diversos trabajos de oficina, a falta de medios y a la presión de preparar nuevas obras. Un conservado escrito habla de dichos sacrificios. Se trata de un detallado requerimiento a los músicos de su orquesta, fechado el 11 de Septiembre, organizando para el próximo invierno un ciclo de seis conciertos bajo su dirección.

(Este proyecto de dos páginas y media, tamaño folio, conteniendo 104 largas líneas, llegó en Junio de 1886 a una subasta de autógrafos en Berlín, y con el precio de salida de 96 Marcos pasó a un desconocido admirador del Maestro.)

Estos conciertos tuvieron lugar, y para la poco favorable situación musical de Riga fueron dignos de cierta atención, cosa solo explicable por el excepcional empeño del director. Posteriores intentos de semejantes empresas, planeados varias veces por H. Dorn, fracasaron. Ante tales exigencias e inseguridades el trabajo sobre “Rienzi” avanzaba de manera intermitente.

Dorn, recordando las “agradables horas pasadas en la intimidad del hogar de Wagner”, deja para la posteridad una viva imagen de las reuniones nocturnas y de la progresiva creación de la obra. “Con gran interés”, cuenta, “vi como aparecían los primeros bocetos de “Rienzi” y paso a paso las siguientes escenas al piano. Wagner había destinado el papel de Adriano a su cuñada la Srta. Planer (i?) la cual en estas reuniones llevaba la voz cantante femenina. El resto de hombres asistentes, de los cuales a menudo formaba parte el bromista Karl von Lutzau, violoncelista de la orquesta del Teatro, intervenían, cuando les era posible, en el embrollo y ... los que pasaban delante de la casa del barrio de S. Petersburg, se detenían, cuando tarde en la noche, escuchaban el barullo diabólico organizado allí arriba. En este concierto las cuerdas del piano salían despedidas cual paja desperdigada por el viento, con lo cual finalmente al

compositor solo le era posible percibir el ruido de una especie de matraca que resonando en las planchas metálicas ejecutaba una rara música jenízara – cosa que a nosotros no nos molestaba - lo que era muy comprensible ante un pianista tan vigoroso como Wagner.” En el relato de Dorn aparece la ridícula afirmación que el papel de Adriano hubiese sido “destinado” de antemano a Amalie Planer (o a cualquier otra cantante del Teatro). Da la sensación que ni él mismo tenía la cosa clara ya que según parece, tras haberlo comentado anteriormente con ella, intenta introducir las siguientes palabras para justificarse: “como ella era una excelente intérprete de las partes de contralto en Bellini, parecía natural que colocase el papel en esta misma tesitura (j) con lo cual la obra obtendría un cierto estilo original, etc. etc.” Desde luego, a través de la débil lógica de estas razones, no nos llega en absoluto ninguna muestra del real pensamiento de Wagner, ningún vestigio de este motivo queda claro en las futuras representaciones de la obra, que muestran la total libertad del joven y ardiente espíritu, sin ningún vestigio de calculada premeditación, sin un sí pero no, según las circunstancias hábilmente manejadas por el narrador.

(A esto podríamos comparar el gracioso relato de su viaje propagandístico a princesas, prima donnas, etc., buscando las necesarias recomendaciones para lograr un puesto en Berlín.)

En su exagerado relato, ofrece sin más, el extravagante enfado de Wagner, su aparente renuncia al “oportuno éxito”, entonces todavía inconcebible y que tardo mucho en realizarse dentro de la historia del arte. (¡o sea en 1869!).

D'este relato hay algo mas que nós ha quedado grabado en la memòria con unos indelebles rasgos: el joven maestro de 24 años, en su casa del extrarradio de la ciudad, sentado al piano ante las hojas recién escritas, en su entorno, con las cabezas sobre la partitura, sus pocos amigos reunidos en abigarrada mezcla, el los hechiza, sabé como arrastrarlos a creer en el y en su proyecto, además ( esto procede del añadido de Löbmann) Minna secando el sudor al agitado interprete entre el tintineo de las cuerdas rotas y las sordas notas del piano ... esto nós queda grabado en la memòria gracias a la descripción del hasta cierto punto envidioso amigo, con lo cual hizo un autentico servicio – sin ser consciente de ello – a la agradecida posteridad.

La feliz combinación de condiciones locales para obtener un “éxito operístico” en la actual situación del Teatro en Riga, a pesar de ser contraria a los objetivos y puntos de vista de su director musical, fue él quien, gracias a su experiencia, el más indicado para valorarla y realizarla. La mejor disposición de Holtei, querido por el público de la ciudad

gracias a sus largos años de permanencia en el puesto, seguro de las favorables condiciones de su joven amigo en el podio de la dirección, hizo llegar en el mismo otoño a la dirección del Teatro la propuesta de representar la anodina partitura de una obra cómica en dos actos: "El Juez de Paris" (texto de W.A. Wohlbrück). En Octubre tuvieron lugar los ensayos, el 1 de Noviembre de 1838 fue la primera representación del producto de Dorn. Que durante la preparación, Wagner, se tomase la molestia de llevar a buen término el trabajo escénico y musical de sus colegas fue debido, a fin de cuentas, a su deseo de reforzar la futura introducción del muchacho de 18 años al público de Leipzig, corroborando así la crítica, aparecida hacía poco, en el Periódico Schumann sobre su concierto en la Schwartzhäupt, rescatándolo de un posible olvido, y hasta posiblemente con la diplomática segunda intención de salvar al joven maestro de esta singular crítica, de la cual más adelante sacaremos algunos ejemplos, y en la que observaremos su poco tacto, la escasa comprensión y un andar a ciegas superfluo sobre su trabajo, cosa que debió ser para el trascendente artista algo lacerante.

"Él estudiaba de manera limpia; cosa que a partir de mis propias óperas puedo juzgar de manera evidente; cuando se encuentra en el podio, su fogoso temperamento arrastra a los más viejos miembros de la orquesta.", informa Dorn a continuación de los ensayos a los que asistió como autor, para después en la representación empuñar él mismo la batuta.

(Las siguientes circunstancias hacen queden claras las incorrectas declaraciones de Dorn, cuando, más tarde, en su biografía, traslada la representación en el periodo en que Wagner ya había marchado de Riga y calla cualquier participación suya en ello.)

La primera representación tuvo para el público el atractivo de ser una función de beneficio para la ya mencionada esposa del tenor y posterior Director en Riga, J. Hoffmann, (que como hija del Campanero, Trinette, tuvo gran éxito por su vivaz y graciosa interpretación) y destaco por unos decorados recién diseñados, entre ellos el de una torre de Notre-Dame con la vista nocturna sobre Paris. La fácil y entretenida música gustó, pero hubo quejas sobre unas largas y cansadas repeticiones, sobre todo en los fragmentos cómicos. "Toda la ópera es algo larga" se dice en la benévola crítica del "Zuschauer" de Riga del 3 de Noviembre, "los dos actos se extendieron de las 6 a las 9 y media; casi todo constó de aisladas piezas cantadas, prácticamente todas cómicas. Estos fragmentos sonaban muy bien, pero al repetirse una y otra vez, los oyentes se cansaban y se alegraban cuando al fin aparecía otro tema; también en la Obertura se notaba un frecuente retorno al tema principal, por lo cual, en conjunto, quedaba todo muy uniforme." Sobre la representación se dice: " El Teatro estaba completamente lleno, el compositor

dirigía. La Obertura y los primeros números cantados pasaron sin grandes muestras de beneplácito ni de desagrado, hasta que finalmente la gran aria del Juez (Sr. Günther) , fue vivamente aplaudida: el éxito fue cada vez mayor y al final el compositor fue aclamado.”)

Gracias a unos adecuados cortes, la ópera pudo mantenerse viva durante toda la Temporada, por lo que el 1 de Febrero se dio por séptima vez. A continuación sus decorados siguieron por un tiempo con vida y fueron utilizados en la comedia romántica de Birchpfeiffer, “El Campanero de Paris”. También esta romántica y horripilante comedia de la poetisa de la corte, la vivió Wagner todavía en Riga (el 25 de Mayo de 1839), más tarde la calificó como característico ejemplo de una “mala obra teatral” alemana: “Es una muestra de las penosas producciones que nuestros autores realizan. Esta, por ejemplo, es la adaptación de la novela de Victor Hugo, “Notre Dame” por Ch. Birchpfeiffer, sacada de otra adaptación que se dio en Paris en el Teatro Cómico de l’Ambigu, este es un ejemplo de la inexplicable ineficacia a que ha llegado nuestro arte teatral, acostumbrado a conformarse con una malísima copia de una mala copia.”

Una reposición tardía, durante la dirección de Dorn, llevó a unos pocos números de repeticiones.

Durante los fáciles triunfos locales de sus viejos compañeros en el arte, Wagner continuó creando con absoluto entusiasmo su “Rienzi”, alimentando al mismo tiempo sus sentimientos e ideas para situar su obra en el punto decisivo que le deparase una conveniente acogida. Mantiene siempre su vista fija en Paris, esperando con ello obtener al mismo tiempo reconocimiento en su propia patria. Poseemos una carta del 12 de Noviembre de 1838 que dirige a August Lewald, su protector de Stuttgart, tras una larga interrupción de sus contactos debido a la distancia que los separa, en la que se expresa con insinuante y burlona espontaneidad. Escribe, informándole sobre los últimos sucesos de su vida: “A pesar de mi apasionado anhelo por dirigirme hacia el Sur, mi mala suerte me ha llevado hacia el más lejano Norte. Contratiempos de toda clase han hecho que durante mucho tiempo haya quedado en la nada mi expedición francesa, y tampoco he recibido una nueva respuesta de Scribe. De todas maneras no han muerto mis esperanzas y planes. etc.” Continúa diciendo que Scribe y Paris le quedan muy lejanos, que necesitaría alguien que intercediese en el asunto. “ ¿ Pero qué me llevaría a molestarlo a usted cuando para Richard Wagner ya existen en el mundo suficientes molestias?” Recuerda las deferencias que ya una vez Lewald le demostró, así como las circunstancias en que su antiguo compañero de escuela en Dresde y Leipzig, Schleifer, lo puso en contacto con el director del “Europa”y expresa sus esperanzas de que podría también interesarse por sus necesidades. Para favorecer estas necesidades, Lewald

podría, gracias a su fama de corresponsal, ponerse en contacto con Scribe y pedirle que dejase claro el asunto sobre el esbozo operístico que se le mandó. Con este motivo le adjunta a su protector de Stuttgart otra copia del esbozo de “La Elevada Novia”. “Si no les gusta a usted, o a Scribe el asunto ... ¡Dios mío! enseguida les mandaré otro. Actualmente he estado trabajando en el poema de una gran ópera: “Rienzi”, que está totalmente terminado, y de la que ya he compuesto el primer acto. Este “Rienzi” es sin ninguna duda mucho más grandioso que el otro esbozo; lo he compuesto en lengua alemana, para intentar darle alguna posibilidad, que dentro de 50 años (si es que Dios me da vida) pueda ofrecerla a la Gran Ópera de Berlin. Si “Rienzi” le gustase a Scribe podría quizás cantarse enseguida en francés y este podría ser el medio por el cual Berlin se interesase en ella cuando se le dijera que la escena de Paris esta dispuesta a aceptarla, y ante esto quisieran ser ellos los primeros en darla. No me faltan materias y una incansable voluntad de trabajo, y veo claramente ante mi lo que, Dios sabe, habría producido, si alguna vez se me hubiesen abierto las puertas. ¡El cielo es testigo que no digo esto por arrogancia, ya que la cosa es segura que si dentro de 15 años no logro estar finalmente emancipado ... mi arrogancia solo servirá para escribir óperas destinadas a Frankfurt en el Oder o Tifit!” “Bien, honorable Señor”, cierra el cálido discurso epistolar, “intente realizar junto a mi la emancipación de un compositor operístico. ¡Muestre lo que puede hacer un alemán para un alemán, que ni tan solo conoce, haciéndolo solo en interés de toda una estirpe de compositores.! Naturalmente entonces merecerá una estatua extra en el panteón que sin duda los alemanes levantarán a los hombres dignos de aprecio, y que Dios, admirado ante el literato alemán que habrá ayudado a un pobre compositor alemán a recibir honores en Paris, no sabrá exactamente cuantas bendiciones deberá mandarle ...”

No es en el marco practico, de cualquier éxito deseado, que encontramos el verdadero significado de la anterior carta dentro de nuestro relato; solo es una mirada que nos introduce en las incansables olas imaginativas, en la fuerza de sentimientos del joven genio, en cuyo interior se encuentran las fuentes de sus proyectos, combinaciones , relaciones, posibilidades, que las momentáneas explosiones e improvisaciones que en sí conllevan, van siempre unidas a sus caminos internos dentro de los cambios acaecidos en su vida. En esta época, su anhelo por un éxito en Paris, no tenía todavía un plan y una iniciativa, era más bien la lisonjera imagen de su fantasía, que le ayudaba a apartar de sí las amarguras de su desconsolador real entorno; ninguna de las serias dificultades que le acechaban lograba borrarle la visión de esta imagen. Y aun que por de pronto solo era una fantasía, una lejana posibilidad ... con que fuerza vemos en estas líneas dirigidas a Lewald, como se esfuerza en introducirla en su vida con “ansiosa impetuosidad”. Todavía

hoy nos llega desde la distancia un especial fluido magnético, una directa participación con su persona: quien sería capaz de leerlo sin sentirse a su lado , quien no querría participar para prestarle ayuda, colocándose en el lugar del receptor de la carta, o quizás en el lugar que el probable mediador de Stuttgart ocupaba en su espíritu. Tenemos la sensación que a este hombre, personalmente alejado del joven creador, le faltaba más buena voluntad que dinero, para hacer efectiva la propuesta presentada. Una Post Data de esta carta menciona todavía una segunda petición. Se trata de la composición aparecida en Riga del “Tannenbaum” de Scheuerlin. “El adjunto poema lo encontré en el “Musenalmanach”.(El Musenalmanach alemán para el año 1838, editado por A.v. Chamizo y G. Schwab, Leipzig Weideman. Página 129-135: poema de G. Scheuerlin. La impresión de la composición en el “Europa” se dio durante el año 1838.) “A pesar de no gustarme la melancolía sentida hacia el abeto, uno no puede evitarla en Livonia; compuse el poema en un tono livones (mi bemol menor) y se lo mando a usted con la petición de introducirlo en el “Europa”. No juzgue usted por esta composición la manera como compongo mis óperas. ¡Gracias a Dios, creo poder decir que estas son menos livoniosas!” Para esta “livoniosa” “Melancolía del Abeto”, en estos momentos el joven maestro debía tener suficientes motivos para imponerse tal cosa ... ¿qué podía causarle placer y satisfacción en esta ruda ciudad industrial? Él permaneció extraño a ella y ella a él . Nadie tenía ni idea de su valor; era simplemente el director musical del Teatro, cuyos esfuerzos para ofrecer divertidas y logradas representaciones con música de Adam y Bellini eran consideradas su debida obligación. ¿Quién se preocupaba por saber si esto era su único deber o si en su interior llameaban otros ideales y otras posibilidades? El ejercicio de sus impuestos deberes, por las múltiples trivialidades que llevaban en si mismos, no debía ser para él una actividad estimulante; además la cosa empeoraba debido a los desagradables requerimientos de sus posteriores acreedores que no le permitían disfrutar con tranquilidad de sus escasos ingresos, viéndose obligado a realizar actividades poco aconsejables, como el ya mencionado concierto con orquesta del invierno de 1838/39. Además dentro del mismo invierno sufrió una enfermedad bastante seria, y los sucesos de la vida diaria, tanto dentro como fuera del Teatro, no eran siempre de un estilo alentador. Entre los últimos debe mencionarse un ocasional robo que tuvo lugar en su casa y que debido a los hechos que desencadenó fue recordado por el Maestro durante mucho tiempo. Un día se constató que un armario o un baúl, pocas veces utilizado, había sido abierto por una mano extraña y que la mayoría de cosas allí guardadas habían desaparecido. Las lágrimas y la seguridad con la que la joven criada afirmó su inocencia fue el punto de partida para las averiguaciones que hizo el Teatro

*Associació Wagneriana. Apartat Postal 1159. 08080 Barcelona*

[Http://www.associaciowagneriana.com](http://www.associaciowagneriana.com) [info@associaciowagneriana.com](mailto:info@associaciowagneriana.com)

sobre la persona de su prometido y la acusación ante el Juzgado tuvo éxito. El Servicio de Policía de la ciudad de Riga, con sus oficiales, encontró los objetos robados en un lejano lugar del barrio de Petersburg. Se le comunicó al ladrón que si el valor de las cosas robadas superaba una cierta suma (cien Rublos), debería ir sin remisión a Siberia. El corazón del Maestro le impulsó a valorar las cosas robadas en un valor inferior para ahorrarle al desgraciado una suerte tan terrible. Aliviado comprobó que esto era posible: la mayoría de cosas eran vestidos y prendas de adorno de las anteriores actuaciones teatrales de Minna y realmente estaban por debajo de la suma mencionada. Pero resultó que tal cosa no podría ayudarlo, se presentaron factores agravantes del hecho. Vio ante él al joven, pálido, con el pelo rapado, en vestido de preso ... “una visión que rompía el corazón”. No fue necesaria la petición del delincuente para que el demandante se convirtiese en intercesor, para moverlo a una cálida mediación hacia el digno de compasión. Entonces se le dijo: “Señor Wagner, su apoyo no podrá serle útil: el hombre, además, ha eludido el servicio militar, y ya había robado anteriormente.” Cuando el Maestro, cuarenta años más tarde, contaba de nuevo el caso, no le añadía comentarios. Pero la expresión de su relato tenía todavía algo de la conmoción que entonces le causó la frialdad e indiferencia con que se decidía el destino de una persona. No era ninguna teoría de opinión revolucionaria –política de cualquier clase - que en una cierta época de su vida le había causado una abierta rebelión contra el moderno “Estado Constitucional” con sus complacidos burgueses; sino su innata nobleza de espíritu que dentro de su genial personalidad le hacía sentir un inmediato sentimiento de rechazo hacia nuestra civilización policial tan falta de una real formación de las disposiciones éticas y sociales de la naturaleza humana. O sea, algo parecido a lo que expresa Goethe en estas palabras: “¡Apartad de mi el Estado y las gentes del Estado! Solo saben prohibir, paralizar y rechazar; pero pocas veces ofrecer, estimular y recompensar! ¡ Dejan que el mundo marche hasta que se vuelva dañino; entonces se enojan y golpean!” A través de un fariseísmo sin amor y de una oscura función autoritaria se abre un abismo entre el Juez y el culpable entre la sociedad privilegiada y un abandonado proletariado; cuan inane y hasta culpable debía sentirse ante su integridad que le decía lo mismo desde sus tempranos sentimientos, lo mismo dentro del posterior desarrollo de su conciencia, a saber: que el orden social establecido, ante la culpabilidad, debe sentir en si mismo una ineludible responsabilidad.

(Donde aparecen estos sentimientos en la historia de la civilización, en el desarrollo de la humanidad, siempre aparece la pregunta: ¿es el hombre por naturaleza una bestia o no? A pesar que las experiencias históricas y el “Estado de Derecho” con sus leyes

condenatorias lo confirman; los grandes artistas y maestros de los hombres siempre lo han negado) Y si se sigue hacia el vertiente religiosa de la conciencia hacia la propensión al pecado, nos encontraremos con el decisivo grito de Parsifal, en el cual el puro, en un sorprendente y vehemente cambio, descubre con súbita claridad la raíz del pecado del mundo en su propio interior: “¡Y yo, yo soy el que ha creado todo este dolor!” )

“En este sentido un caso criminal tiene para mí el mismo interés que un acto político: siempre tomaré partido por la víctima.”, dice Wagner . Tras cuarenta años, la imagen del sentenciado joven de Riga, quedó grabada, en la mente del Maestro; y seguro que el día que el joven creador de “Rienzi” salió de la sofocante habitación del Juzgado, de regreso a casa, no escribió ni una sola nota en su obra.

Muchas características imágenes de la fisonomía externa de Riga, sobre las que ahora estamos hablando, le quedaron impresas en la mente a pesar del paso del tiempo, hasta la desagradable visión de los carros que transportaban los cuerpos de los cerdos, abiertos de arriba a abajo, con los que el Cónsul Schepeler proveía a la marina inglesa. Un recuerdo más agradable era el del perro que encontró en casa del comerciante Armistead y que le mostró una inquebrantable fidelidad. Este es el mismo perro al que después, en la novela “El final de un músico alemán en París”, le dedicó un permanente monumento. El precioso y noble animal lo escogió libremente como amo y señor y puso sitio a su casa, hasta el punto que no le fue posible prohibirle la entrada. Cuando en el año 1878 hizo una descripción de su casa en Riga, indicó exactamente el lugar, ante la puerta, donde “Robber” acostumbraba a echarse. Cuando iba a la ciudad para los ensayos, “Robber” era su constante acompañante; en este caso tenía la costumbre de bañarse en el canal de la Fortaleza, hasta en invierno, cuando solo había un agujero en el hielo. En un ensayo de orquesta en la Schwarzhauptersaale se situó majestuoso junto al pupitre del director y permaneció allí en digna calma, no perdiendo de vista los contrabajistas que tenía cerca. Como parece creía que cada golpe de arco iba dirigido contra él, tomándolo como un ataque personal, al darse finalmente un golpe de arco realmente fuerte, “Robber lo atrapó al vuelo ... lo que provocó un grito: “ ¡Señor director, el perro!”. Este y otros recuerdos, podía explicarlos todavía el Maestro en sus últimos años con fantástico humor.

En el año 1839 se dio, en la situación cambiante del Teatro, un inesperado suceso. El 29 de Diciembre el Director Holtei perdió a su esposa Julie nacida Holzbecher, por una repentina muerte; como había sido una apreciada actriz, el público tomó una parte muy emotiva en el triste suceso. Para festejar su entierro en el Jakobfriedhof, Wagner tuvo que componer una pieza sobre el poema “Canto en la tumba” de H. V. Brackel.

(Aparecido en el "Dünazeitung" el 20 de Julio de 1893. La sorprendente mediocridad de la obra hace que sea dudoso el origen de ella.) Cuatro semanas más tarde Holtei, acompañado de la hija, de su primer matrimonio, abandonó la ciudad, después de haber aparecido unos días antes, por última vez, en "El Laurel y el Bastón de Mendigo", ante la perspectiva de un contrato en el extranjero; y como dejan ver sus disposiciones con la intención de no regresar de nuevo. Los motivos de su sorprendente y misteriosa marcha de Riga nunca han sido puestos en claro; en una reunión del Comité del Teatro y de sus colaboradores, bajo la presidencia del Fiscal Superior v. Tube, se tomó la decisión de liberarlo de su contrato "amistosamente y con todos los honores". En el texto de esta decisión puede verse claramente que el motivo de su despedida podía ser otro. Su sustituto y posible sucesor era el cantante Johann Hoffmann, un hombre hábil, enérgico y bien informado, que mostraba una buena disposición hacia Wagner , pero que de hecho no podía cambiar nada ya que Holtei, antes de su marcha, sin habérselo hecho saber a su director de orquesta , lo había preparado todo para su despido trasladando sus funciones a su amigo de Riga, Heinrich Dorn. O sea una doble traición, tanto por un lado como por el otro. En el posterior relato de Dorn sobre estas circunstancias, aparece un indicio que muestra que no era verdad que la orden decisiva procediera de Hoffmann . Parece mucho más evidente el hecho que el contrato fue realizado a espaldas de Wagner entre Dorn y Holtei y que el convenio se había ya cerrado antes de la toma del cargo del nuevo director. El mismo Dorn recuerda en sus memorias el enfado que le produjo a Wagner el acuerdo secreto que le fue ocultado durante todo un mes, enterándose de ello en los primeros días de Marzo. "Solo con mucho esfuerzo logro un miembro del Comité,el Sr. Schwedersti, amigo de ambas partes, apaciguar al seriamente irritado." Una correspondencia sobre el asunto iniciada por Dorn para aproximar ambas partes no dio ningún resultado ... y por lo tanto no considero necesario hacerla pública, a pesar que nadie le hubiese censurado su intento de dar un giro favorable al asunto. El hecho es que a partir de Agosto del mismo año Dorn se situó en el puesto de director de orquesta con unos ingresos íntegros y continuó muy a gusto hasta el año 1843, a pesar de haberle colocado a su lado un segundo director musical. ( Quince años después Richard Wagner recuerda todavía este caso con las siguientes palabras "En aquellos tiempos se llegó a un rompimiento entre Dorn y yo, cosa que todavía hoy hace difícil nuestra relación; nos resulta imposible intercambiar correspondencia." (17 de Octubre 1852 al Sr. v. Hülfen) Y poco antes le dice al cuñado de Dorn, Schindelmeister: " En Riga, al fin, no ha demostrado ser un buen amigo: de todas maneras hace ya tiempo que no se lo tengo en

cuenta, aun que esto hace que sienta cierta prevención hacia él y que para librarme de dicha prevención, ahora, no se me ofrece ningún motivo.” – “Bair. Blätter” 1904).

Parece que, según palabras de Dorn, a pesar de la posición contraria de Holtei hacia Richard Wagner en este asunto, su posición era mucho menos intolerante que cuando se hizo cargo de su puesto. Desde hacía dos años disfrutaba de una paga anual regular – aun que rebajada en una quinta parte - y supo realizar su intenso trabajo sin aspirar demasiado dentro de la modesta situación de su vida. Algo más tarde le comunica en una carta al fiel amigo de Magdeburgo y Königsberg, Friedrich Schmitt, quien en los duros días de privaciones lo había ayudado con un préstamo: “Llegué a Riga para dos años de estancia, y con algunos pagos adelantados pude cubrirme de la persecución de mis deudores, entonces pensé en la deuda que tengo contigo, pero al encontrarme súbitamente en mi puesto, olvidé todo lo distante ante la necesidad de conservar mi posición.” (Carta a Fr. Schmitt, 9 Febrero 1844.) Pero el justo orgullo del genio aparece, intensificando el impulso de su actividad, estimulando intensamente su interna libertad elevándose por encima de cualquier mortificante y degradante presión, esto queda claro en una carta dirigida a Hoffmann. En ella pide conseguir unos mayores ingresos para el resto de su estancia en Riga por todo lo que pesará sobre sus espaldas: “ sí, hasta estaría dispuesto a copiar partituras, siempre que esta mecánica ocupación no ofuscara mis ideas.” Por otra parte, desde su puesto, habría sido muy fácil para Holtei suavizar las deficientes condiciones en las cuales debía luchar abnegada y firmemente el joven artista, ya que en el Teatro habría podido ofrecerle la misma paga que antes de él y después de él obtuvieron sin excepción, sus colegas.

La carta que se ha conservado, ya mencionada anteriormente, al nuevo Director Hoffmann ofrece en ciertos puntos información sobre la situación del joven Maestro, que trataremos resumir en este lugar, como unos comentarios históricos, a través de los cuales, según el juicio de Tristram Schandy, el relato no queda fragmentado sino que queda más completo. “En esta época,” así empieza la carta, “cuando el Sr. von Holtei despidió el Director musical Löbmann (esto sucedió antes de la partida de Holtei), creí que este hecho, que además me causo pena y que para evitarlo hice varios e inútiles intentos, no utilizándolo para mejorar mi situación financiera, le hice la propuesta al Sr Holtei que conservase hasta el final de mi contrato el compromiso con el Sr. Löbmann, (o sea el estudio y dirección de óperas pequeñas y de vaudevilles) pero que si finalmente adoptaba esta medida, podía ofrecérsele la oportunidad, de cara al buen entendimiento y buena marcha de la entidad y para proteger sus intereses, aumentar mis restringidos ingresos. Pero el Sr Holtei repuso que no podía tomar en cuenta mi propuesta ya que creía

necesario contratar inmediatamente otra persona que ocupase el lugar del Sr. Löbmann; de todas maneras agradecía mi ofrecimiento y haría que hasta el ingreso del nuevo director fuese el concertino de la orquesta quién dirigiera la operetas y los vaudevilles. Pero tras mi gestión con el Sr. v. Holtein el mencionado director no apareció, y francamente, apreciado Señor, encontraría bastante innecesario y superfluo que hasta Septiembre de este año se contratase a alguien para este puesto, lo que seguramente también será vuestro punto de vista. Naturalmente las funciones del mismo se me han destinado, y depende de usted que mi petición ya hecha y repetida al Sr. Holtei sea aprobada. Como es notorio, ante el servicio que personalmente me habéis prestado, se entiende que no dudaré en mostrar plena confianza hacia usted ya que en todo momento os habéis mostrado tan bien dispuesto en este asunto. Sé que el pacto de hasta donde deben llegar mis servicios no es cosa de interés suyo, pero estoy seguro que en este momento los suyos no coinciden con los intereses de la Dirección, así podría hacer patentes sus servicios, espero que no tomará a mal que yo, como es seguro todo el mundo que se encontrase en mi situación haría, le ruego no pierda de vista mis personales intereses. Pero entienda correctamente, respetado señor; aquí no se trata que quiera hacer patente mi indisciplina e indolencia, nadie puede acusarme de esto. Al contrario, yo ofrezco todo lo que esta en mis posibilidades: trabajaré a gusto día y noche para el Teatro, me haré cargo de cualquier deber que se presente, instrumentare partituras completas y todo lo que se me pida, pero quiero sentirme apoyado, me lo deben a mi y a mi puesto. Me gustaría saber por que no puedo hacer una reclamación, ya que al fin y al cabo poseo las aptitudes, y trabajo gustoso para una recompensa; ya que se que con seguridad que algunos, por pura influencia, han conseguido más de lo que yo pido ganar. (En este caso no se trataba de un ingreso regular, sino nada más de del pago íntegro de los adelantos que le correspondían, él lo pide a cambio de tomar sobre sus hombros todo lo que quieran mandarle: “excepción hecha” como añade con su incombustible humor, “de limpiar las botas y transportar agua, cosa esta última que ahora mi físico no resistiría; pero hasta estoy dispuesto a copiar partituras, etc. “). Ahora se da la ocasión de poder ayudarme y estoy convencido que usted la aprovechara con gusto, esto hará que en el futuro se pueda decir de usted: “Este fue el hombre que etc. etc.” Vuestro afectísimo, Richard Wagner.”

Así estaban las cosas a principios de Marzo de 1839: la idea de Paris, como única imagen lisonjera, vivamente representada en su imaginación ya al empezar la composición de “Rienzi”, se intensifico cálidamente y alcanzó cada vez más cuerpo en su interior durante la continuación de su trabajo. La instrumentación del primer acto estuvo

absolutamente terminada el 6 de Febrero, pronto se dio comienzo al segundo. Ahora debería verse si a partir de esta obra se produciría el gran cambio en su suerte. Decidió que tanto para la victoria como para la derrota, debía emprender el aventurado viaje al luminoso centro de la creación de arte. La representación se convirtió en proyecto; el proyecto se abrió paso hacia la realización: una amarga injusticia hizo que tuviese que renunciar a ello. A partir de ahora vemos al joven maestro esforzándose vehementemente en activar, confiando en su buena estrella, los medios de su arriesgada empresa. Como ya a finales del corriente año (30 Nov. 1838) había disfrutado de la función benéfica con “Roberto el Diablo” que según su contrato le pertenecía, no podía pensarse en otra representación a su favor. En cambio para el 14 de Marzo se le había asignado el quinto concierto de los seis programados. Nada era más fácil que con el acuerdo de los miembros de la orquesta, se transformase en un concierto a beneficio del director . ( La “Nota sobre el Concierto” del 8 de Marzo de 1839 contiene el siguiente párrafo: “ Ya que en estos días he recibido la mala noticia de la cesantía del puesto ocupado hasta ahora por mi en este Teatro, ya que este puesto ha sido prometido por el Sr. von Holtei a otra persona para el próximo año, sería muy reparador para mi poder constatar en este concierto que este público, digno de respeto, esta contento con mi trabajo, al que me he aplicado con inalterable fuerza, tal como también me ha dejado ver mi actual Director el Sr. Hoffmann”). Fue abierto con la Sinfonía en do menor de Beethoven y cerrado con la Obertura de Mendelssohn: “Mar tranquila y feliz viaje” todavía no interpretada en Riga. Del 8 al 18 de Abril, Minna que ya había tomado parte en el concierto, recitando el monólogo de Beatriz en la “Novia de Messina”, accedió a participar en una actuación como invitada en Preciosa, María Estuardo y en la protagonista de “Amor y renuncia de Cristina” de Th. Hell, despidiéndose así del público de Riga. “Un elegante y gracioso aspecto en su presencia, una vivaz actuación, hacen de ella una interesante aparición en escena” se puede leer en esta ocasión sobre ella. “Solo la declamación, por otra parte muy expresiva, suena extraña y en algún caso algo difícil de entender, cosa que posiblemente se debe a que Mme. Wagner hace tiempo no había pisado la escena y quizás ha perdido la costumbre de ello.” (“El Espectador” N° 4837, 20 Abril (2 Mayo) 1839) . Por desgracia las cuatro noches dedicadas a los invitados cayeron en la parte final de la Temporada; el último de la serie se dio, en la Schwarzhäuptersaal con el concierto de un bajo de Milan: la casa estaba prácticamente solo ocupada por el abono y la joven Reina sueca con su acompañamiento, paso casi inadvertida. Entretanto Wagner se ocupaba en realizar una traducción al francés provisional del poema de “Rienzi” con el profesor de francés Henriot; un trabajo que al final ocupó más tiempo del previsto. Una de las principales dificultades

*Associació Wagneriana. Apartat Postal 1159. 08080 Barcelona*

[Http://www.associaciowagneriana.com](http://www.associaciowagneriana.com) [info@associaciowagneriana.com](mailto:info@associaciowagneriana.com)

fue que el colaborador, aun que bueno en la lengua francesa, no podía entender con facilidad el sentido del texto alemán. Un episodio de este trabajo de traducción quedó grabado en la memoria del Maestro. Cuando en la primera escena, Adriano interviene en la ardiente pelea por Irene, se abre camino rápidamente hasta ella y la libera, el viejo Colonna quiere retenerla como botín; el joven noble, contra lo que era de esperar, toma la cosa con renovado ardor: “¡No la toquéis, mi sangre por ella!” Esto exalta el desprecio del contrario y el cabeza de familia de los Orsini grita burlón: “¡Él hace ciertamente bien de loco; o sea no puede ser tan loco como para aparentar tomar parte por una muchacha del pueblo.” Wagner había traducido: “Il joue fort bien le fou” pero su profesor de lengua no quiso ni comprenderlo ni darlo por bueno. Curiosamente encontramos posteriormente el verso en la partitura para piano así como en la definitiva impresión del poema con la simplificación de la idea en la versión cambiada: “Er spielt fürwahr den Helden gut!” ( El hace ciertamente bien de héroe), en cambio el libretto de Dresde de 1842 tiene la forma original de Riga: “¡Er spielt fürwahr den Narren gut!” (Él hace ciertamente bien de loco!).

El mes de Mayo se acercaba a su fin: Wagner tenía 26 años y la composición del segundo acto de “Rienzi” estaba terminada. Al principio del mes tienen lugar dos grandes conciertos de Lipinski en el “Stadttheater” en los cuales él dirige las oberturas con que la orquesta acompaña. El genial violinista polaco había abandonado hacía poco su puesto honorífico en Petersburgo como primer violín de la Corte rusa, para responder a una llamada de Dresde; tres años después de este primer encuentro en Riga Wagner lo encontró de nuevo como concertino en la orquesta de la Real Ópera Sajona bajo Reissiger. En la representación de beneficio de Amalia, antes de su marcha de escena, tuvo que preparar “Las Bodas de Figaro”, en la cual ella cantó con atractivo donaire el paje Querubino. La última representación que el joven Maestro dirigió en Riga (el Lunes 29 de Mayo según la numeración rusa) debía ser “José en Egipto” de Mehul, pero debido a la enfermedad de uno de los cantantes no se representó y se dio – dentro del sentido de su completa actividad en Riga - ¡”Fra Diavolo”!

Dos días más tarde se encontró, junto a todo el personal del Teatro, camino de Mitau para dirigir allí durante el mes de Junio las representaciones de verano. La despedida de Riga no debió causarle mucha pena. Ningún rayo de sol iluminó aquí su vida; en cambio tuvo la amarga sensación de ser ignorado y del abuso de sus fuerzas y dotes en los dos años, de su recortada estancia. Los pocos que fueron sinceros con él, el leal Hoffmann, y ante todo el fiel colega participante, Franz Löbmann, les guardo un grato recuerdo durante toda su vida. “Seguro querido amigo” le escribió a este último (Diciembre 1843), “que nunca olvidaré que usted, hacia el final de mi estancia allí, fue mi

mejor consuelo y verdadero amigo. Cuando pienso en aquella época me invade un amargo despecho y le aseguro que abandoné Riga con frialdad e indiferencia, igual que las que se habían mostrado conmigo: de los únicos que me separé a disgusto fueron usted y la mayoría de los músicos de la orquesta, los cuales evidentemente me ofrecieron amor y respeto.”

---