

WAGNERIANA CASTELLANA Nº 78 AÑO 2011

TEMA 1: VIDA DE WAGNER. BIOGRAFÍA. ANÉCDOTAS

TÍTULO: **WAGNER EN RIGA (SEGUNDA PARTE)**

AUTOR: *Carl Fr. Glasennap*

Primero se marchó a Berlín y desde Berlín a Dresde. En Berlín trató con Schindelmeisser, que entre tanto había sucedido a Gläser en el puesto que Wagner había ocupado en el Teatro de Königsberg, y en quién encontró una amable comprensión dentro de su actual situación. Entonces su plan era el de dirigirse a ocupar un puesto en Riga, pero parece que no había abandonado su mujer definitivamente, lo que le causa una complicación en su posible candidatura, ya que no tiene claro si debe contar con ella en el probable contrato. En este triste verano de 1837, se dirigió, desde Berlín, por un corto tiempo a Dresde. Allí leyó una traducción de la novela de Bulwer, aparecida recientemente: "Rienzi", y regresó a una idea ya concebida de antemano, la de convertir el Tribuno Romano en el héroe de una gran ópera dramática. "La necesidad de librarme de tan indigna situación aumentó, hasta el punto de sentir una vehemente necesidad de empezar con algo grande y solemne, no basándome solo en una finalidad práctica. Este sentimiento se avivo y se reafirmo en mí al leer el "Rienzi" de Bulwer. En la dolorosa vida moderna, donde por ninguna parte aparece ni la más mínima materia capaz de ser tratada artísticamente, surgió la imagen del gran suceso histórico-político, en el cual fui capaz de encontrar la liberación de los agobios absolutamente enemigos del arte. Rienzi con sus elevados pensamientos tanto en su mente como en su corazón, agitaba mis nervios con una agradable emoción." Además el elemento lírico situado entorno del héroe: el "Mensajero de Paz" de la resurrección eclesial, los himnos de batalla, era lo más o menos esencialmente musical que nunca puede faltar en una ópera, y esto lo atraía especialmente. "Desagradables situaciones externas" – por todo lo anterior podemos imaginarlas - le impidieron dedicarse a los previstos esbozos. Pero las sugerencias recibidas quedaron prendidas en él.

De las representaciones del momento en el “Hoftheater” de Dresde, le causó sobre todo la mayor impresión “La Juive” de Halevy. “Una estremecedora grandeza, transmitida a través de un aliento elegíaco, es el rasgo característico de las mejores producciones de Halevy, salidas del corazón.”, escribió pocos años más tarde reafirmando en las conmovedoras características del texto poético, tomándolas como la causa de que en aquella “Juive”, evidentemente, el compositor llegase a una gran altura – cosa que nunca más logró. 1 (Debemos recordar que en el verano de 1878 el Maestro, en plenas representaciones de sus obras, queriendo profundizar en el peculiar significado de la música de Halevy, sacó de una biblioteca la partitura para piano de “La Juive” para probar personalmente algunos fragmentos.) Los coros, preparados por el excelente director de coros Wilhelm Fischer despertaron en él gran admiración; más tarde cuando escuchó de nuevo la ópera en París, constató la diferencia de los coros entre Dresde y París considerando que estos últimos no eran los mejores. 1 (Fragmento de la carta a Wilhelm Fischer: “Vuelvo una vez más a la “La Juive” ya que esta es la única ópera moderna de la que guardo buen recuerdo (de Dresde); la vi en el Verano de 1837 con vuestra participación y debo confesar que no me molestó en absoluto el nada despreciable ballet, así como el montaje de la representación.”) También recordaba una representación de “Jeffonda” en Dresde, con una danza guerrera magníficamente interpretada por un grupo de militares que estaban destinados allí, de esa tomó ejemplo para la danza guerrera, bailada por hombres, en “Rienzi”. Es sorprendente que justamente en esta accidental estancia en Dresde le llegase la primera sugerencia sobre “Rienzi”. El héroe libertador romano no pisó la escena hasta que su creador le concedió la palabra y la música aquí, donde el primer germen de la obra apareció en su alma; el pie errante regresó desde la lejanía. Durante esta misma estancia en Dresde recibió – en Junio - una amable respuesta de Scribe en la cual el famoso libretista hablaba explícitamente de haberse producido una negligencia. Él mantenía no haber recibido la primera carta de Wagner, la que había confiado a su cuñado Brockhaus, junto con el esbozo de “La Excelsa Novia”, agradecía amablemente la partitura mandada de “La Prohibición de Amar” y pedía se le explicase que es lo que se esperaba de él, prometiendo hacer para el asunto todo cuanto estuviera en su mano. Esta explicación fue aceptada y el

joven maestro se apresuró a escribirle de nuevo añadiendo un duplicado del esbozo perdido. Entregó las dos cosas al correo de Dresde, “por seguridad, con portes pagados” y esperó esperanzado el transcurso del asunto.

“Antes de empezar la realización de mis planes sobre “Rienzi”, sucedió algo en mi vida que me apartó de mis pensamientos.” Con estas palabras empieza el relato de los siguientes sucesos. El deseo expresado a Dorn, ya un año antes, de dirigirse a Riga, confiaba realizarlo todavía. Karl v. Holtei estaba precisamente a punto, bajo la garantía de unas bien ordenadas circunstancias, de crear una nueva Sociedad Teatral y por este motivo se encontraba en Berlín. Dos cartas consecutivas, del 7 y 12 de Junio, dirigidas a Schindelmeisser tratan de este contrato. La primera de estas dos cartas, en su encabezamiento, habla de una corta excursión que había hecho de Dresde a Berlín y de la cual acababa de regresar.” “He estado”, dice, “en el coche aconsejándome a mi mismo y el resultado es que lo dejo todo por el compromiso de Riga.” Así desea cerrarlo enseguida con Holtei: 1.000 Rbl., contrato de 2-3 años. Se obliga, debido a estudios previos, a llegar a Riga ya a mitad de Julio y en consecuencia desea un reembolso para el viaje (incluyendo su primera estancia en Riga) de 100 Talern. La segunda carta es la respuesta al informe recibido entretanto, en el cual Schindelmeisser parece aconsejar a Wagner que regrese a Berlín para tratar el asunto personalmente. En ella le expresa un profundo agradecimiento por su compañerismo. “Ahora me encuentro sin recursos”, y continúa, “debo conseguir Riga. Por el momento vivo en casa de mi cuñado Brockhaus (el marido de Otilie). No puedo abandonarlo tan súbitamente. Escribe rápido si mi presencia en Berlín es todavía necesaria; si tu, sin mi presencia, pudieses ayudarme con el contrato me sería muy grato.” En relación a su esposa dice en la primera carta: “en cuanto a ella no es necesaria ninguna consideración”. En la segunda (del 12 de Junio) habla categóricamente de que (tras grandes reflexiones e internas luchas) “desisto de presentar una demanda de separación al Juzgado de Königsberg.” 1(las dos cartas han sido publicadas, primero en el “New York Tribune de 1899, después en el “Allgem. Musikzeitung” del mismo año y finalmente en las “Bayreuther Blättern” de 1903; sólo en esta última publicación la referencia sobre el intento de separación ha sido delicadamente evitada, al contrario, en la llamada segunda edición (Allgem. Musikzeitung), liberándose de las trabas impuestas y

acoplándose a las murmuraciones de Dorn, se habla del “muy vivaracho carácter de Minna”). Además de las cartas a Schindelmeisser dirigió directamente otros escritos a Holtei que no nos han llegado, y pronto obtuvo un compromiso de palabra asegurándole el solicitado puesto de director musical.

RIGA

Primeras impresiones. – Dorn, Franz Löbmann, Karl von Holtei. – Esfuerzos para buenas representaciones. – Amalie Planer. – Himno Popular “Nikolai”. - “Norma” de Bellini y comentarios sobre ella. – Traslado al suburbio. – Concierto en la “Schwarzhäupterhause”. – “Asociación de Comediantes”. – Impetuoso afán de terminar con las circunstancias incómodas

Una equivocación no se corrige hasta conseguir que todos los caminos que han conducido a su existencia, para satisfacer las más precisas necesidades, sean indagados y valorados.

Richard Wagner

A mediados de Agosto de 1837 Richard Wagner navega en una travesía de varios días por la amplia corriente del Düna, hasta ver las torres de la vieja ciudad Hanseática, Riga, extendida a lo largo de la orilla. Su vivo espíritu comunitario fue el que un día inspiró a Herder sus singulares ideas sobre la situación de la sociedad y del Estado.

(Así, Paul Fleming en su viaje hacia Moscu (1634), en un soneto dedicado a un Sr. Dr. Hövel de Riga, confiesa el agravio que siente hacia las Musas alemanas por proclamar, hasta entonces, que el reino permanecía encerrado entre el Rin, el Danubio y el Elba. ¡No! “el ignorante mundo os lo ha hecho creer; pero el hijo de la barbarie, el Düna se ha dejado amaestrar y fluye con mansa corriente ante la bella ciudad.”)

Cuarenta años más tarde, permanece todavía viva en su recuerdo la imagen de la ciudad tal como la vio entonces, especialmente la peculiar visión del viejo puente flotando sobre las olas del Düna. A un lado del puente los buques mercantes ingleses con el bosque de sus altos mástiles empavesados de mil colores, unidos a ellos barcos de los diversos puertos del Este, entre ellos los rusos llamados “Strusen”, primitivas planas almadías de maderos rojos con viejos toldos, llenos de lino, grano y maderas que se trasladan a este mercado del mar del Este desde Lituania, Polonia y Rusia. ¡Entre ellos el “Makler”! En ningún lugar se le había aparecido tan claramente el símbolo del comercio como en este contraste entre Este y Oeste. Lo primero que le sorprendió al penetrar en este nuevo entorno fue la extraña necesidad de retrasar su vida en doce días – un dudoso regalo que por suerte volvería a recuperar al cruzar de nuevo la frontera rusa.

(“Cuando me encontraba en Rusia me confundía de tal manera el viejo calendario que, etc.” ...con este comentario recuerda todavía Wagner, en uno de sus escritos parisienses, esta diferencia con el calendario europeo. “Divertimentos Parisinos” en Lewalds Europa 1841, nueva edición en el “Diario de Bayreuth” 1893.)

Debido al calendario Juliano (que todavía hoy existe en Rusia) nos encontrábamos justo a principios de Agosto, o sea que hasta la apertura del Teatro , el 1 de Septiembre, quedaban todavía cuatro semanas completas.

Parte del personal del Teatro de Riga hizo el viaje junto a él, una parte se encontraba ya allí, y otros miembros del Teatro llegaron en los días o semanas siguientes. Primero se presentó a su Director, Holtei, así como al ya conocido Dorn, entablado de esta manera una nueva relación; también pertenece a sus primeros encuentros en Riga el del buen segundo director musical, Franz Löbmann que lo acogió con amistoso afecto, el Maestro conservó fielmente esta amistad hasta el final de su vida (1878).

(Franz Löbmann, nacido en 1809 en un pequeño lugar de la Baja Lusacia recibió su primera instrucción musical de su padre Ignatius L. (Organista y director en Moscu) y de armonía del más conocido como poeta, Leopold Schefer. Estuvo en Riga de 1834 a 1878, ejerciendo distintas funciones: director de coro, director de orquesta, director musical y organista. (Sucesor de H. Dorn en la “Domkirche”) recibiendo gran reconocimiento por sus

múltiples servicios. Como persona poseía un carácter amable, sobre todo una desinteresada bondad y una absoluta dignidad.)

Al firmar Wagner su contrato en Berlín, Holtei le había advertido que existía otro contrato para un segundo director: a este se le asignaría el estudio y dirección de las óperas pequeñas y de los vaudevilles que hasta entonces había hecho el que ensayaba con la orquesta. Holtei le comunicó que el alto cachet destinado a este segundo director era el motivo por el cual no podía adjudicarle la habitual paga del director de orquesta en Riga que era de mil Rublos, sino una de ochocientos. Esto sucedía debido a “altos intereses artísticos”, y a pesar de la poco floreciente situación financiera del joven Maestro debió aceptar esta rebaja en su presupuesto, por tan “elevados motivos”. Seguro que “el interés artístico” que para otros empleados de escena representaban unos confortables ingresos y una fuente de bienestar social, para él representó enfrentarse resignado a la reducción de ingresos, mostrando una ficticia abdicación.

Ahora bien, el doble contrato realizado por Holtei, le proporciono a Wagner, durante su estancia en Riga, no solo una firme ayuda en la dirección de la orquesta sino también la compañía de un adicto amigo, amable y discreto. Su permanente ayuda fue resultado del arrepentimiento que le provocó descubrir las diferencias que había provocado su provechoso empleo como ayudante, y así se mostró dispuesto a toda clase de prestaciones.

El viejo Teatro de Riga, reconstruido en su interior hacía poco, por la Sociedad “Musse”, que no había reparado en gastos, se encontraba en la “Königstrasse” en la anterior casa “Bietinghoff”, donde permaneció hasta 1863; las oficinas del Teatro, lugar de venta de las localidades, se hallaba en la estrecha “Schmiedestrasse nº 139, en la casa de la farmacia Kirchhoff. Entre las dos, solo a pocos minutos del Teatro, se encontraba, también, en la Schmiedestrasse, la primera vivienda de Wagner en Riga, en la casa Thauschen – actualmente derruida - delante del final de la Johanniskirchenstrasse, un lugar sombrío y desapacible, el Maestro guardó recuerdo durante mucho tiempo de los efluvios repulsivos de aguardiente y alcohol que allí reinaban.

Wagner, más tarde, consideró la personalidad artística de su nuevo Director completamente opuesta a la del Dr. Devrient. “Karl von Holtei buscó

plagiar el genio en los tortuosos caminos de su oscuro pasado, y en esto sí se mostró genial. Evidentemente no sabía que hacer con una bien asentada sociedad teatral. Desde que dirigieron el Teatro por los derrotos de una dignidad social había perdido su auténtica capacidad que era la que le permitía llevar adelante un equipo de comediantes ambulantes.” Él no había dirigido nunca un conjunto artístico importante, no había ejercido una decisiva influencia sobre el arte dramático alemán como director teatral; una vida nómada, inestable lo llevó, la mayoría de las veces como lector, de ciudad en ciudad, de un lugar a otro. Su todavía corta actividad en Riga era la más notable de sus prestaciones. Su periodo más productivo había sido su actuación como secretario, poeta teatral y regidor en el Königstädtischen Theater de Berlín; durante su estancia allí escribió las más populares de sus canciones escenificadas: “Los Vieneses en Berlín”, “El Viejo General”, “Leonore” y “El Laurel y el Cayado del Mendigo” en las cuales infundió una indudable originalidad a sus personajes, que más tarde volvió a utilizar. En Berlín hasta llegó a tener el propósito de fundar una escena propia para el género que cultivaba en preferencia, pero entonces obtuvo el trabajo en Riga para organizar el Teatro ya existente, dentro del marco operístico que pretendía la sociedad. En Pascua de 1837 firmó el contrato con el Comité del Teatro. La suma que la ciudad había aportado voluntariamente era de 15.000 Rublos lo cual aseguraba la parte económica de la empresa. Durante los primeros meses, desde Berlín, se ocupó con gran celo a realizar los necesarios contratos y cuando en la segunda mitad de Julio llegó a Riga, antes de la apertura de la nueva escena, obtuvo por parte del mundo bienestante del comercio de la ciudad un cordial recibimiento. Organizó en el Wöhrmannschen Park, el por entonces más frecuentado jardín, situado fuera de las murallas, unas reuniones que en las bellas noches estivales congregaban un animado círculo social. “Aporto unas damas desmedidamente bellas”, decía, refiriéndose a las dos hermanas Reithmeyer. Este era un punto de vista fácilmente comprensible ante las flores artificiales existentes en Riga, lo cual hacía que el público no fuese demasiado exigente, cosa que hizo se encontrase al Director todavía más tratable. Además, ya durante el tiempo de los preparativos, mostró un evidente talento organizativo cosa que prometía un buen principio y una buen seguimiento.

Tras los tristes sucesos de Magdeburg y Königsberg el joven Maestro se sentía contento y mostraba interés hacia su nueva actividad, y el comportamiento de la Dirección daba motivos para buenas perspectivas. Sobre todo, esto fue válido para el teatro hablado, ya que al tercer día se dio una representación del “Rey Lear” que “emocionó a nativos y extranjeros despertando mucha expectación.”

(El protagonista fue encomendado al regidor y actor Alois Bosard, cuyo talento interpretativo le permitió hacerse cargo el 18 de Noviembre de 1837 de la representación de “Los Bandidos”, al encontrarse enfermo Karl Moor quién debía montar la obra, así en esta noche tuvo que hacer las partes de los dos hermanos: Karl y Franz Moor.)

Lo mismo habría sucedido con la ópera, bajo la dirección de Wagner, si no se hubiese producido la cancelación del contrato por parte de la primera soprano, lo cual provocó durante un tiempo un evidente vacío. “Nuestro personal operístico está completo”, declaró Holtei, “está compuesto por elementos que pueden aparecer con honor en cualquier escena; orquesta y coro se encuentran bajo la mejor dirección posible y son capaces de los trabajos más difíciles. Nuestra quinta representación debía ser la de una gran ópera, todo estaba cuidadosamente preparado y solo la imperdonable cancelación de Madame Ernst, que semana tras semana, a través de prometedoras cartas, daba largas y vagas esperanzas al asunto, ha sido causa que ahora nos encontremos con prisas y apremios, lo que ya estaba preparado tuvo que dejarse de lado y emprender nuevos planes. “Bajo estas circunstancias tuvo lugar la inauguración, el Miércoles día 1 (13) de Septiembre a las 6 de la tarde, dentro del recién creado Instituto del Teatro, dirigiendo magníficamente Wagner el “Singspiel” en un acto de R. Blum “Mary, Max und Michel”. “Ya desde muy temprano una multitud curiosa llenó el Teatro”, esto es lo que se dijo de esta representación inaugural, “unas esbeltas columnas de hierro forjado daban al conjunto gran ligereza y levedad, las paredes y barandillas pintadas con un color luminoso, los ricos ornamentos dorados, la excelente iluminación, en una palabra la armonía total, hacía que al entrar el espectador se encontrase en un ambiente confortable que no lograba arruinar el calor tropical que reinaba. ...” Para el personaje del Sargento Max, cantado por el bajo Günther, Wagner compuso una romanza en sol Mayor con texto de

Holtei: “Una dulce melancolía nace en el esforzado pecho del hombre.” Tanto en esta representación como en la repetición del Domingo, 5 de Septiembre, fue acogida con grandes aplausos.

(La romanza ocupaba tres folios de una apretada escritura. La fecha: Riga, 19 de Agosto, según el calendario alemán 31 de Agosto de 1837, o sea compuesta catorce días ante de la representación. Primero permaneció en poder del Maestro y todavía la menciona en una carta a W. Fischer el 2 de Marzo se 1855, en la que dice debe mandarla a Londres junto con otros papeles de Dresde ... más tarde llega al “Autographen-Handel” y por lo que se sabe, a partir de aquel momento desaparece en una propiedad privada.)

En realidad la sala del viejo “Stadttheater” de Riga, en la Königstrasse, descrita aquí con tan seductores colores, era según lo que actualmente se sabe, un espacio bastante sombrío, provista de una sola primera fila, tras la cual se levantaba de inmediato la galería, habitualmente ocupada por familias de la burguesía, en las cuales las damas jóvenes y no tan jóvenes, provistas de sus labores de punto y algún refresco, se sentaban con tiempo para ocupar un buen lugar en los asientos no numerados de la barandilla, esperando lo que vendría.

(Esto lo recuerda el autor de cuando en los años cincuenta lo vivió como niño. Curiosamente se daban todavía las mismas obras que en la infancia del Maestro le habían causado impresión: “Los Dos Esclavos de Galeras” o “El Orfebre de Paris”.)

Refiriéndose a este local, el violoncelista de Riga, Arved Poorten, lo calificó, dirigiéndose al Maestro, de cuadra de un granero: “¿Cómo es posible Maestro que pueda dirigir allí?” Ante esto Wagner repuso gravemente que tres cosas le habían quedado en la memoria sobre este “granero”: primero, la inclinada platea en forma de anfiteatro; segundo, la oscuridad de la sala y tercero la baja colocación de la orquesta. “Si alguna vez llegase a construir un Teatro según mis deseos, utilizaría estas tres cosas” Esto es lo que ya entonces pensaba. El futuro constructor tenía ya en mente el germen de la idea del Teatro de los Festivales de Bayreuth.

Del 17 de Septiembre (calendario ruso como consta en el matasellos) está fechada una carta del joven Maestro a Schindelmeister en Berlín, en la que le devuelve un amistoso préstamo y en el resto le ofrece una clara y

colorida imagen de sus primeras vivencias en Riga, desde la situación en la Ópera, hasta el aumento de familia, del día anterior, en casa de Dorn. Nosotros nos detenemos en este punto para confirmar y completar lo que ya hemos comentado. “¿Qué podría decirte sobre nuestra Ópera? (ante) ayer, (En el original dice “ayer”, cosa que no encaja, ya que la mencionada representación se dio el 15 de Septiembre. Se podría pensar en una equivocación al fechar la carta, pero entonces no encajaría con el nacimiento en casa de Dorn, ya que según los documentos tuvo lugar el 16 de Septiembre a las 8 de la tarde. Así la carta podría haberse escrito el 17 por la mañana, antes del ensayo, pero quizás podría haberse empezado el 16 y continuado el 17) habíamos preparado “Norma”, pero Madame Ernst-Norma no acudió “... ¿qué se podía hacer? Se tuvo que cambiar todo ... todas las óperas en repertorio ofrecían dificultades, o faltaban partituras o había más de uno que no se la sabía. Finalmente inauguramos (ante)ayer con “La Dama Blanca”. La cosa funcionó bien ... la gente hasta quedó contenta, los aplaudieron a todos. En realidad nadie quedó mal, ... excepto la Dem. Reithmeier ... ¡¡esta es una desgraciada m...!! El tenor Köhler, con la bella voz de siempre y en buena disposición, Günther Gaveston magnífico, es un artista y un cantante completo. Todo lo demás pasable ... los señores coristas algo deteriorados, actúan demasiado, pero las voces son buenas. La orquesta puede pasar, la mayoría de los nuevos son buenos, los viejos bastante menos; las trompas magníficas ... Lotz también.”

(Parece que solo puede tratarse del jovencísimo concertino, de apenas 21 años, natural de Berlín, Karl Lotz que acudió a Riga junto a Wagner. Un año antes actuó por primera vez como violinista en el Teatro Real de Berlín, a partir de lo cual parece que el destinatario de la carta – Schindelmeitzer – mostró interés por él.)

“Falta todavía mejorar el conjunto, espero lograrlo. Estoy en muy buenas relaciones con Holtei, algo menos con Wohlbrück.

(Wohlbrück era el cuñado de Marchner, para quien hizo los textos de sus óperas: “El Vampiro” y “El Templario y la Judía”. Bajo la dirección de Holtei no se hallaba solo como buen actor sino también como director de escena para las comedias y las óperas, además escribió para Dorn el texto de la más adelante popular ópera cómica, “El Juez de París”.)

“Dorn es una persona amable y buena que siempre me trata como un buen amigo, es prácticamente mi única relación. ¡Ahora él compone con más facilidad! Ayer fue padre por quinta vez, su mujer dio felizmente a luz un niño ... se provocó gran alegría en Jerusalen. Nuestros cantantes y actores son todos gente amable. Wrebe aparecerá próximamente en “Zampa”, tiene una voz divina, Günther y él son un par de magníficos bajos. Ludwig está seriamente enfermo. (Ludwig miembro del coro que hacía también papeles secundarios.¿ Lo que sigue puede informar directamente a Schindelmeitzer?) ¡Tú ... sobre él no se da gran cosa!”

Ante la constante ausencia de la primera soprano la Ópera se arrastró penosamente. Tratando de encontrar una sustituta Wagner se dirigió a su cuñada Amalie Planer, la hermana pequeña de Minna, que ya conocemos desde Magdenburg. Esto dio ocasión a una reconciliación con el esposo; las dos hermanas llegaron a Riga y al penitente desesperanzado se le concedió el perdón. Poco antes de su llegada, el 17 de Octubre, Wagner tomo parte en el festejo del bautizo en casa de Dorn, este invitó prácticamente a toda la ciudad, o por lo menos a la mitad de los notables de Riga interesados en teatro y música: 24 padrinos y 12 madrinas. Esta sociedad no conectó para nada con Wagner durante su estancia allí y tampoco se interesó para averiguar los motivos y razones de la tardanza en la llegada de la esposa. En esta misma época le conmocionó la inesperada noticia de la muerte de Rosalía. En una carta que la madre dirigió a Riga se dice:”El ángel de Rosalía era demasiado pura, cuando no pudo reconciliarse contigo decidió marchar a un mundo mejor; antes de mi viaje (hacia el hermano Albert, donde permaneció algún tiempo) durante un paseo, habló largamente de ti conmigo; dijo que Luise esperaba poco de ti y de tu talento, pero que ella sí esperaba mucho del futuro si tu entorno fuese capaz de mostrar la suficiente comprensión para tu espíritu y tus ideas.” Evidentemente el último párrafo se refiere al matrimonio prematuramente celebrado y lo sucedido posteriormente; los parientes estaban muy intranquilos por la catástrofe de la joven pareja. Por lo que sabemos la respuesta de Wagner a esta carta no se ha encontrado, pero en posteriores cartas a la madre regresa a esta pérdida difícil de olvidar. “¡Gran Dios, quién lo habría pensado! ¡¡Os volveré a encontrar ... pero echaré de menos a la bondadosa Rosalía!! ¡Ay! Para mi será siempre un bello recuerdo, justo ella

que estuvo tan cercana a las luchas de mi desarrollo, que las contemplaba con tan sensible tacto y que fue testigo de los felices cambios en mis apasionadas aspiraciones ... ¡ahora debo visitar su tumba!” (Carta a la madre desde París, 12 Septiembre 1841).

A partir de esta profunda conmoción, regresamos a contemplar su posterior actividad en un entorno que solo tendría de bueno lo que él podría aportarle. Por el momento se encontró en Liddy Amalie Planer, que últimamente había actuado en Hannover, la sustituta de la ausente soprano de coloratura. Por su bella voz, su grácil figura y sus numerosas posibilidades se ganó pronto gran admiración y durante dos años perteneció al personal artístico del Teatro de Riga, hasta su matrimonio con el Alférez Ayudante Karl Johann Gustav von Meck.

(Ver “Teatro de Riga” y “Diccionario de Artistas de Canto” de M. Rudolph: “Amalie Planer”. En el suplemento del “Espectador” de Riga 1837, se dice:”Nos encantaba no solo por su magnífica voz, ágil y con buena técnica, sino también llena de alma y por lo tanto profundamente conmovedora. Seguro se trata de una prueba de excelente gusto cuando un artista conoce exactamente sus posibilidades y nunca las sobrepasa. Este nivel de formación es el que percibimos en la Dem. Planer cuando nos ofrece su gran riqueza de medios que nunca escatima y que lleva a más sin temer un fracaso aumentando así el agrado de sus oyentes, logrando el éxito que ella se ha propuesto. Felicitamos de todo corazón a nuestra empresa por tal adquisición.”)

Se hizo cargo interinamente de las partes de la primera soprano y en primer lugar cantó de manera admirable, el 25 de Octubre de 1837, el Romeo de “Montechi y Capuleti” de Bellini. Antes de la llegada de Wagner el repertorio de la Ópera, debido a la falta de personal, constaba de tres óperas: “La Dama Blanca”, “Freischütz” y “Zampa”. El Director, al llegar, encauzó la cosa, a pesar que continuaron las dificultades por deficiencias, sobre todo en la orquesta . Él hizo que contra lo habitual los tempi se convirtieran en ardientes y vivos. “¡Siempre frescos! ¡Siempre vivos! ¡Siempre con frescura!” fueron sus recomendaciones preferidas a los músicos, y nunca fallaron sus efectos. En aquel momento la orquesta de Riga constaba de 22-24 miembros: 2 primeros y 2 segundos violines, a los cuales se unió gustoso el segundo director (al mismo tiempo concertino, Löbmann y así se llegó a un total de 6, 2 violas, 1 violoncello

(Lutzau), 1 contrabajo, 2 flautas, oboes, clarinetes y fagot; 2 trompas, 2 trompetas y un trombón que tocaba también el fagot. En las grandes óperas, como “La Muta di Portici” añadían la banda militar, esto siempre contra la voluntad de Holtei y con problemas por falta de espacio en el justo foso orquestal para admitir tal refuerzo. Holtei, cuyo radio de acción se limitaba a los amenos Vaudeville y al teatro recitado y que siempre se situaba contra los intereses de la “Grand Opera” provocaba conflictos, de los cuales el público, que disfrutaba con el trabajo terminado, no tenía ni idea, pero que amargaba la existencia de los que se sentían responsables del funcionamiento de la Ópera. Esto se sabe por las manifestaciones de Holtei sobre sus relaciones con Wagner: “Importunaba mi personal con interminables ensayos, nada le parecía bien, nada era lo suficientemente bueno, nada obtenía los suficientes matices. Entonces había quejas y más quejas; músicos y cantantes acudían a mi para quejarse de él. En mi interior daba la razón a Wagner, pero no me encontraba en situación de permitir que censurara y gobernara según su criterio ... me habría liquidado los cantantes.” (Comunicado por J. Lang gracias a su personal contacto con Holtei.) Sin tener en cuenta estas últimas infundadas exageraciones, son las más tardías declaraciones del en aquel momento Director (año 1858) las que puntualizan la posición de Holtei en su época, oponiéndose a las justificadas peticiones de su director de orquesta, que al querer abrirse camino provocó la insubordinación de unos obstinados e incultos héroes de entre bambalinas contra su más próximo superior, ya que sabían que tenía muchas reservas sobre ellos.

El tenor Köhler, un anterior aprendiz de herrero, había trasladado la rudeza de su viejo comportamiento a su nueva carrera. El joven maestro estudió con él repetidas veces la parte de Tybalt, al piano y en escena, pero el día de la representación de la ópera de Bellini, el 29 de Octubre, perjudicó claramente el conjunto con equivocaciones, gritando más que cantando. Cuando, tras el primer acto, bajó el telón, el Maestro subió al escenario para amonestar al cantante, pero este lo colmó de groseros insultos. Así, dejó la batuta en manos de su colega Löbmann y abandonó el Teatro. Ante el accidente lo más normal era que Holtei se mostrase indiferente, según su costumbre, pero esta vez todo el personal, como un solo hombre, se puso al lado de su director y hasta la crítica aprovechó la siguiente representación de la

ópera, (3 de Noviembre) para recomendar al cantante una mayor obediencia al experto, tolerante y amistoso consejero: el director musical, Wagner. (Sacado de las "Dramaturgischen Blätter" de H. V. Brackel, suplemento del "Zuschauer" de Riga. Noviembre 1837)

De sus actividades en Otoño e Invierno de 1837, mencionaremos una representación especialmente estudiada, el "Don Juan" (5 Noviembre) con motivo de la celebración del cincuenta aniversario del estreno en Praga de la obra mozartiana, con una espléndida introducción de Holtei antes de empezar la ópera. Don Juan lo canto el barítono Albert Wrede, un cantante con una bonita figura, una voz joven y potente, pero con escasa formación musical.. El Leporello lo hizo Karl Günther que con su sonora voz de bajo era el favorito del público, sobre todo en los papeles bufos de Leporello y Figaro.

(Debido a su capacidad interpretativa, Immermann, en Dusseldorf, quiso trasladarlo al teatro hablado. En Riga estuvo contratado hasta 1844, allí canto también, por primera vez, "El Holandés Errante" , después, en Colonia, en 1844, encontró de nuevo al maestro, así como en una actuación de invitado en Dresde y en 1854 en Zurich. Cinco años más tarde murió en Leipzig.)

La parte de Donna Anna fue confiada a la Dem. Julie Reithmeier, la de Donna Elvira a Amalie Planer. Para el 21 de Noviembre, celebración de la subida al trono del Emperador Nicolás, Wagner compuso un "Canto Popular" sobre texto de Harald v. Brackel, que volvió a escucharse con éxito, en ocasión de posteriores celebraciones de santos y cumpleaños reales, pero que tras la marcha de Wagner de Riga desapareció sin dejar rastro. Todos los intentos para localizar la partitura de este "Canto Popular" han sido inútiles.

(El texto constaba de cuatro estrofas, y toda la composición, a partir del encabezamiento del texto:"Cantad una canción al noble Emperador, cantad con alegre y conmovido pecho.", se encontraba, según noticia de la época, en el cuarto folio del escrito de introducción a la opereta "Mary,Max y Michel", desde esta pasajera aparición en el año 1886, no se ha sabido nada más de él. Tampoco consta que nunca se haya encontrado en el Archivo de Wahnfried.)

El 30 de Noviembre se dio una representación de "La Muta de Portici" en beneficio del matrimonio Köhler, y el Sábado 11 de Diciembre tuvo lugar la función en beneficio del "Señor Director de Orquesta Wagner", para la cual se escogió "Norma" de Bellini, siendo esta su primera representación en Riga.

En tales ocasiones se acostumbraba a entregar al público un folleto anunciando el motivo de la función, promoviendo así el interés a favor del beneficiado, y en él se resaltaban las cualidades de la obra representada. El comentario firmado por Wagner dice: “ “Norma” es de todas las composiciones de Bellini la que reúne las más ricas melodías de intensa pasión y profunda autenticidad. Hasta el más contundente enemigo de la nueva música italiana debe hacer justicia a esta obra que habla directamente a los corazones con una absoluta atracción.” Incidentalmente el joven maestro interviene, sin firmarlo, en un artículo del “Zuschauer” de Riga del 7 (19) de Diciembre, con el título: “Bellini. Unas palabras sobre su tiempo.”

(Editado en las “Bayreuther Blätter” , Diciembre de 1885, con motivo del cincuenta aniversario de la prematura muerte del “dolce siciliano” Bellini (1802-1835), quien poco antes de su morir, en Paris, conoció por primera vez la música de Beethoven, de la que no sabía nada.)

Con la habitual viveza de sus notas en esta época, Wagner justifica aquí el amplio canto melódico de la música italiana:”¡Alemanes, esto es canto, canto y nuevamente canto! Canto es la palabra con la cual el hombre se comunica musicalmente, y cuando esta no se mantiene moldeada dentro de su propia personalidad, como toda palabra culta debe ser, no es posible entenderla. Lo que sobra, lo que es malo en Bellini, cualquier de vuestros maestros de pueblo podría mejorarlo, esto es sabido. Pero estas faltas no deben tomarse a la ligera. Si Bellini hubiese estudiado con un maestro alemán probablemente habría estudiado mejor, pero con esto es de temer que no habría mejorado sus melodías. Dejemos así que Bellini sea feliz con su música, con las formas utilizadas por todos los italianos en sus temas, con sus regulares crescendos, tuttis, cadencias y estos continuos modismos que a nosotros nos disgustan, estas son las formas estables, formas que los italianos no saben hacer de otra manera. Si asumimos el infinito desorden, la confusión de las formas, la mala construcción de los tempos y modulaciones de algunos de los nuevos compositores alemanes, deberíamos desear que la estable forma italiana pusiera orden en este enredado ovillo.” En este sentido menciona la divulgada expresión de “agradable al oído” de la música de Bellini, contra la “desazón” que provoca la lectura de algunas partituras de las nuevas óperas alemanas. “La rápida y clara percepción de las pasiones ofrecidas en escena, será

ampliamente facilitada, si se ofrece a través de todos los sentimientos y sensaciones que aporta el firme rasgo de una clara e inteligible melodía, construida con cientos de armónicos matices, sutilmente señalados por el vocabulario de los instrumentos.”

(Ver aquí las análogas declaraciones en “Opera y Drama” (III, 359/60) así como las citas de las reflexiones de Laubsche, en la página 176 del mismo tomo.)

De que asombrosa manera penetran ya en la cabeza del director de orquesta de Riga, debido a su directa participación en la obra de Bellini, los problemas sobre los que debe trabajar, y de los que más tarde se ocuparía en los profundos comentarios de “Ópera y Drama”: la condensación de los motivos dramáticos, la melodía como liberación del “infinito pensamiento poético, en amplias ramificaciones que desembocan en determinantes explosiones de los sentimientos.” En esto percibimos ya aquellas poderosas imágenes de sentimientos y sensaciones que se encuentran sumergidas en las melodías de sus últimas obras, y la manera como hace que nos lleguen desde lo más profundo del proceso dramático. Solo le falta al maestro de 24 años encontrar el absoluto conocimiento de las circunstancias que harán posible, que dentro de sus designios, encuentre por si mismo la adaptación a la voz humana de la adecuada melodía cantada , que por el momento estaba situada inadecuadamente, contra su propia naturaleza, sobre todo ante la instrumentación poderosa de la orquesta; así como más adelante, lograr que aquellos salvadores y liberadores motivos, contenidos en la melodía, se incluyeran como ser y presencia en el organismo de la obra de arte, haciendo que ella apareciera fascinante, “clara y evidentemente” terminada. Estos conocimientos deberá lograrlos viviendo y creando.

(La buena opinión que Wagner tenía, sobre todo en lo que se refiere a la acción dramática de la obra de Bellini, (una nueva remodelación del antiguo tema de “Medea”) se manifiesta en un pasaje de su artículo en el “Zuschauer” : “El poema se eleva a la trágica altura de los griegos.” Se sabe que Schopenhauer tenía una muy favorable opinión sobre el poema de “Norma”: “Pocas veces,” esto es lo que dice,” aparece la auténtica premonición de la catástrofe, la resignación y la elevación espiritual de los protagonistas, con tan pura motivación y tan claramente expresada como en el duetto: “Qual cor

tradiste, qual cor perdesti”, en el cual el cambio de posición está claramente diseñado con la súbita aparición de la calma en la música. Sobre todo es en este fragmento, aparte de la música, solo por su motivación y su interna simplicidad que debe contemplarse como una grandiosa y perfecta tragedia, una auténtica muestra de la trágica creación de los motivos, trágico desarrollo de la acción y su trágica evolución, junto al patético efecto que por encima del resto del mundo cae sobre los sentimientos de los protagonistas, el cual finalmente recae también sobre el espectador.” - “Welt als Wille und Vorstellung” II 496)

Sea como fuere, sin que influyera que esta fuese su función de beneficio, Wagner, en la primera representación de una ópera en la cual no encontraba una especial calidad, decidiera dedicarle una clara atención para ponerla de relieve. “Alguna vez debe observarse detenidamente una partitura de orquesta como la de “Norma”,” comenta después de más de treinta años de la primera representación, “para comprobar lo que puede contener una partitura, aparentemente inocua, de unos tan singulares cambios musicales: solo la serie de transposiciones, donde el Adagio, con una aria en fa sostenido, el Allegro, en fa mayor, e intercalada, (debido a la música militar) una modulación en mi bemol mayor, brinda una imagen de la música realmente fuera de lo corriente, sobre la cual un tan respetable director de orquesta debe marcar el compás. Para ser justos, a pesar de una partitura tan inocua nuestro director no deberá ahorrar esfuerzos.” Esta representación no podía funcionar sin trasposiciones ya que sustituyendo la todavía ausente soprano, tuvo que cantar la protagonista Amalie Planer y debido a su voz de mezzo todo tuvo que rebajarse. Además el riguroso invierno le ejerció su mala influencia y debido a una afonía tuvo que apelar a la benevolencia del público. A pesar de todo en la noche del 11 (23) de Diciembre la representación fue muy satisfactoria, no solo por la precisión del conjunto sino también por la interpretación de la protagonista que se aplico punto por punto a seguir el modelo de la gran Schröder-Devrient. Según el calendario alemán, la noche siguiente era el 24 de Diciembre, y podemos imaginar que en casa del joven Maestro debió celebrarse la Navidad entre tres, ya que a lo largo del día el cajero del Teatro debía haberle entregado, como regalo de Navidad, la recaudación de su función de beneficio.

Por desgracia el hogar del director de orquesta en Riga estaba muy necesitado de lo más necesario, explicable consecuencia de las dificultosas relaciones externas bajo las cuales se había visto obligado a vivir en los últimos años. Los acreedores de Magdeburg y Königsberg habían averiguado su nueva residencia en el extremo Norte y los ochocientos Rublos de sueldo que, por el “Interés artístico de Riga”, eran el fruto del cumplimiento de sus deberes con el Instituto Cultural, llegaban a cubrir las necesidades diarias, pero en muy escasa parte la liquidación de antiguos compromisos.

Muy feas y ciertamente calumniosas hacia la pobre Minna son las maliciosas declaraciones de Dorn en sus memorias, donde dice que han aumentado enormemente “las deudas de los Wagner en Riga (!), en parte debido a la vida alegre de la esposa.” En realidad su capacidad ahorrativa, su arte para mantener un cómodo y representativo entorno, convertir en algo la nada, y saber aprovechar cualquier cosa, eran incuestionablemente sus mejores virtudes domésticas.

(Más adelante veremos cuales eran los intereses de Dorn para hacer insostenible la estancia de Wagner en Riga, incluyendo en ello a Minna. También es incorrecto, dentro del mismo contexto, su declaración de que Wagner cobraba en Riga 1.000 Rublos, cosa que así que Wagner se alejó, Dorn supo convertir, sin ningún suplemento oficial, en realidad para si mismo.)

Además Dorn informa sobre su actual trato con Wagner: “Nuestra relación mutua se convirtió pronto en un trato íntimo. La diferencia que existía (sic!) entre nosotros en Leipzig – yo, un hombre casado con cargo y categoría, él un estudiante, nueve años más joven – (la diferenciación entre el “yo” y el “él” se da exactamente como en el original), naturalmente ahora no existe, después que él a ingresado en el estado de casado, y dispone de un puesto en la escena con los mismos derechos que yo disfruto en la Sala de Conciertos, en la Iglesia y en la Escuela, también entre dos hombres es distinta la diferencia que existe entre 18 y 27 o entre 25 y 34 años. A esto debo añadir que nuestras esposas se encuentran en perfecta armonía, y así es como un antiguo conocimiento se ha convertido en una nueva amistad.” Dentro del trato más directo con Wagner, que había empezado en Leipzig en casa de su madre, lo reconoció como alegre, de buen humor, un compañero sociable, dispuesto a toda clase de bromas, un excelente narrador de “historias cómicas

e imitador de toda clase de personajes.” También Wagner recordó el trato con Dorn, tanto en sus respectivas casas como en el querido punto de reunión de la “Ressource” en la “Schwarzhäupterplatze - no en la “Musse” que era para la gente rica-. Allí juntos habían “jugado al Whist y comido salmón del Düna” Tanto en casa de Dorn, situada delante de la “Ressource” (en la casa Godoffskyschen), como en casa del mismo Holtei se estructuraron las relaciones administrativas y colegiadas y al mismo tiempo los tratos personales y privados, y allí, el Director del Teatro de Riga, mostró claramente su preferencia por “los grupos de comediantes libres”. Veinte años después Holtei dice que ya entonces tuvo a Wagner por una mente interesante y sobre todo por un interesante poeta; cuando él le mostró (Holtei dice: durante horas) sus esbozos dramáticos, él (Holtei) le dijo que sería más acertado, “escribir tragedias y abandonar la composición”.

Son característicos los comentarios de Holtei en otras ocasiones: “Creo que Wagner ha estudiado única y exclusivamente el contrapunto para poner música a sus poemas.” (Comunicado por J. Lang a través de su personal contacto con Holtei). Estas dos correlativas manifestaciones demuestran que los impulsos creadores de Wagner, tanto poéticos como musicales despertaron unos evidentes celos en el poeta y literato de oficio, que no logró olvidar nunca que el maestro no fuera dependiente de él en modo alguno. “Escribir tragedias y abandonar la composición” o ... componer sobre poemas de otros, esta era la singular alternativa con que la sociedad contemporánea se enfrentó a la aparición del señor de dos mundos, de un patente dualismo, que nos lo a mostrado en sus obras como una concluyente e inseparable unidad. En algún que otro sector de este mundo contemporáneo se le dispensó el honor de un debido reconocimiento, pero en otros grupos se le consideró un inclasificable y tanto por músicos como poetas se le declaró proscrito. Esto pudo ya advertirlo Wagner en Riga por parte del músico Dorn y del poeta Holtei. Con Holtei como libretista, seguro habría obtenido un éxito local, como antes había sucedido en Leipzig con el “Kosziusko” de Laube, pero ... ¿cómo podría empezar a conquistar el mundo con un éxito local como compositor de Vaudeville en Riga?

A principios de Febrero de 1838 se dieron en el Teatro cuatro conciertos del violinista Ole Bull que visitó a Wagner en su casa. A finales de este mes

tuvo que completarse de nuevo el personal femenino de la Ópera para llenar el vacío varias veces mencionado. La finalmente obtenida colaboración no fue otra que su “Isabella” de Magdeburg, la Sra. Karoline Pollert, que se presentó ante el público de Riga, el 25 de Febrero, como la “primera soprano del Hoftheater am Kärntnertor de Viena” y con sus excelentes cualidades, en el transcurso de pocas semanas, ganó el aplauso como Agathe, Pamina, Emmeline en la “Sweizerfamilie”, Norma y Julieta.

Entre las impresiones de su primera Primavera en Riga aparece el recuerdo de un viaje en trineo a Bolderaa, que emprendió junto a su mujer. Le habían hablado de la majestuosa belleza del paisaje en aquel lugar, junto a la amplia desembocadura del Düna en el mar Báltico en la época del deshielo, y tras este relato quiso ver personalmente tal maravilla. En lugar de esto encontró un desierto de hielo, gris y sucio, que cubría la ensenada llena de montones de desmenuzados témpanos de hielo de un aspecto desconsolador. Además helados por el tremendo frío que fluía del río y decepcionados, emprendieron pronto un inacabable regreso. Para calentarse, en la única posada que encontraron en el camino, tomaron unas copas de fuerte coñac y bajo su efecto adormecedor, en la creciente oscuridad, no obtuvieron la exacta visión del regreso, hasta que ya tarde en la noche, el trineo se detuvo ante su casa. El recuerdo de este viaje quedó grabado en la memoria del maestro dentro de los recuerdos de Riga y en el transcurso de los años se lo escuchamos mencionar dos veces.

A partir de Año Nuevo Holtei se había hecho cargo de la Dirección del Teatro de Riga bajo su propia cuenta y riesgo. El Comité, hasta entonces responsable, había dimitido. Pero mientras tras esto el Teatro se mantuvo firme por el buen camino de una fuerte y duradera institución, las prometedoras relaciones con su director de orquesta fueron cada vez más y más desalentadoras. Justo en la época de su estancia en Riga empezó a tomar forma en el interior de Wagner un cambio que finalmente lo llevó necesariamente a apartarse de las condiciones de este nuevo Teatro. Tan inclinado como estaba al principio de su carrera como director de orquesta, a reconciliarse con la existencia de algunas partituras francesas e italianas, hasta a costa de su falta de profundidad, empezó en él un creciente hastío por el vacío interior y la futilidad que le producían. “El diario estudio de la música de

Auber, Adam y Bellini ha hecho de las suyas, me arruina básicamente el placer que debería sentir por ello.” En esta misma época su trato con el Teatro, con el que entendemos “equipo de comediantes” cada vez más en forma y en completa dedicación al exclusivo móvil de obtener aplausos entre bambalinas y llamadas a escena, de captar las simpatías de un público con escaso acervo cultural, dirigiéndose casi exclusivamente a una formación profesional de habilidades como base de su capacidad humana. ¡Imaginen en que tono debía tratar, con excesiva frecuencia, a esta clase de gente para mantenerlos fuera de excesos y abusos! Ingenio y humor, la capacidad de entusiasmar y admirar debían dejarse aparte, en este trato era imprescindible utilizar una cortante firmeza.

El ánimo benevolente con el cual al principio intento adaptarse a los medios que encontré, no tardaron en decidirlo a propósito de corresponder a las fuerzas que se le ofrecían escribiendo una obra fácil. Para este fin escogió el texto de un gracioso cuento de “Las mil y Una Noches” ...desde luego con absoluta modernización del mismo, para una ópera cómica en dos actos: “La Feliz Familia de los Osos”. Cuando ya había compuesto una parte, súbitamente sintió hastío y abandonó el trabajo dedicado a tal “equipo”. Su sentimiento más profundo se sintió desconsoladamente herido al descubrir que se hallaba en el mejor camino para realizar música a lo Adam, y abandonó con repugnancia la composición recién empezada. En cuanto al Teatro se concentró cada vez más a la justa actividad de sus deberes como director y evitó mayoritariamente el trato directo con el personal “para concentrarse en el interior de su ser, para sustraerse a las externas circunstancias que eran las que le proporcionaban la dura subsistencia.”

En consecuencia decidió que en la próxima Primavera abandonaría su estrecha y sombría residencia y se trasladaría a un nuevo domicilio fuera del doble cinturón de la ciudad – con murallas y fosos - en el arrabal de San Petersburgo. La casa “Rienzi” en Riga, como nosotros la llamamos, por ser el lugar donde se concibió la ardiente obra de juventud, pertenecía al comerciante ruso Michael Ivan Bodrow (posteriormente a sus herederos) y se encontraba en la esquina de las calles Mühlen y Alexander. Exteriormente no ha cambiado en lo esencial, solo que entonces no tenía todavía comercios, los bajos estaban habitados por la familia del propietario y el piso superior lo ocupaba Wagner. El

acceso desde la calle Mühlen se producía por una escalera que llevaba directamente al piso superior y a través del vestíbulo al recibidor y a la habitación de trabajo del Maestro, donde además del diván se encontraba un piano de cola Bergmann alquilado. (de la entonces excelente fábrica de pianoforte de Riga). Justo entre las dos ventanas, el escritorio sobre el cual se compusieron dos de los actos de “Rienzi”. Por la izquierda de esta habitación se llegaba a las dos habitaciones de Amelie, a la derecha la sala de visitas adornada con unas cortinas rojas con flores, con dos ventanas abiertas a las dos calles ya nombradas y a través de esta, retrocediendo, al contiguo dormitorio situado enfrente del de Amelie que a través de una puerta se comunicaba con el vestíbulo, de manera que (según la distribución del espacio habitable) se podía acceder por ambos lados a la vivienda sin molestar al señor de la casa en las habitaciones centrales. Por la misma consideración Amelie había situado el piano que necesitaba para sus estudios en su dormitorio, que estaba separado por ambos lados por dos puertas de la habitación central. Una impertinente invención, debido a la completa ignorancia de las difíciles circunstancias en que se hallaba su residencia en Riga, sostenía que este traslado de Wagner lo había escogido en “el barrio residencial suburbano por encima de sus posibilidades.” Por el contrario su elección fue hecha justamente para alejarse y aislarse de la agitación del centro de la ciudad. Y además también decían que había “alquilado un elegante coche” que diariamente lo trasladaba y lo recogía del Teatro.

(Los dos datos que son pura fantasía se encuentran en un artículo titulado “Sobre la época de combate y lucha de Richard Wagner” escrito sin ningún conocimiento y por lo tanto irreflexivamente redactado por J. Pröltz en el folletín del “Frankfurter Zeitung” Enero 1888).

La vivienda, conservada todavía sin cambios, era tan poco lujosa que tras la distribución no tenía ni tan siquiera comedor, según las circunstancias debía adaptarse en el espacio dedicado al trabajo y a la música. Esto sí, era luminosa y alegre y en invierno se calentaba con dos sólidas estufas rusas. El camino de casi un cuarto de hora, sobre los dos puentes de madera y a través de las dos puertas de las murallas, que conducía a la ciudad, era para un vigoroso caminante como Wagner un bienvenido paseo y según propia declaración nunca se le había ocurrido hacer el camino en carruaje.

Esta casa (actualmente Alexanderstrasse, 9) es la auténtica vivienda de Wagner en Riga, en la que habitó la mayor parte del tiempo que pasó allí. Los vecinos del barrio de Petersburg que pasaban diariamente ante la casa, recuerdan claramente haberlo visto, durante el buen tiempo, ante la ventana abierta, en bata, la pipa en la boca, un fez turco en la cabeza, y a alguien le impactó que a pesar de su juventud su pálido rostro reflejase una expresión de sufrimiento.

El 19 de Marzo de 1838 Wagner dirigió en la no muy grande pero bonita sala de conciertos de la antigua "Schwarzhäupterhauses", un concierto vocal e instrumental con la orquesta, evidentemente reforzada, en el cual además de la cantante Sra. Pollert, Holtei y Minna participaron en una parte declamada. El concierto empezó con la Obertura "Columbus", en la segunda parte la Obertura "Rule Britannia" compuesta en Königsberg, y tuvo un final patriótico con la interpretación, por todo el personal vocal de la Ópera, del Himno Popular "Nikolai" de Brackelsch, según la composición de Wagner. Holtin recitó el "Canto a la Campana" y Minna el monólogo del cuarto acto de "La Doncella de Orleáns". La Sra. Pollert cantó una aria de "Jessonda" y con Amalie Planer y el personal vocal de la Ópera, el primer final del "Oberon" de Weber. Se ofreció lo máximo en números solistas. El éxito fue clamoroso pero la recaudación solo cubrió gastos. Una crítica de este acontecimiento musical, hecha por Dorn (en el periódico musical "Schumann"), da, en un tono artificioso, la impresión de seria prepotencia. En ella Wagner era calificado, por la "espectacular y estimulante" interpretación de la Obertura "Columbos", de "Hegeliano en el estilo de Heine" y "mientras sus pies se enraizaban en una efectividad Beethoveniana (en su estilo teatral), por otra parte rastreaaba por todas las partituras del mundo con su joven corazón latiendo impetuoso, tan pronto en una como en otra, y su cabeza oscilaba entre Bach y Bellini." "Pero," continua el análisis crítico, " no es posible servir al mismo tiempo a Dios y al diablo y quien no está por mi esta contra mi. Menosprecio de todo corazón las aburridas personas que al decidir que tal o cual cosa es lo mejor, persiguen con fanático ardor todo lo demás; así pueden estar convencidos que un director de orquesta, como el nombrado más arriba, es capaz de provocar, al mismo tiempo, la ruina del Teatro, etc. Ahora bien, reunir en sus composiciones todos

los posibles estilos y formas para aprovecharse de sus ventajas (i), es el camino mas seguro para estropearlo todo.” Si a través de otros medios no tuviésemos ya una imagen no mixtificada del actual nivel del desarrollo artístico de Wagner , esta desfavorable reflexión no nos aportaría nada. Las propiedades de su composición, hechas patentes por el propio crítico, están de acuerdo con estas observaciones: “efectividad Beethoveniana, - grandes y bellas ideas – avanzada obra de arte moderna.” (esto quiere decir también : medios expresivos) por lo tanto con sus otros comentarios se contradice a si mismo. ¿No son estos mucho más una patente muestra de la naciente aparición de la fuerza juvenil de un gran innovador, revolucionario en el campo del arte?

Una pequeña carta de aquellos días, tras el concierto de la “Schwarzhäupterhauser”, fechada el 30 de Marzo, y obtenida casualmente, nos permite echar una ojeada a las triviales vulgaridades que molestaban al joven maestro en el trato diario con los comediantes de Riga. Está dirigida a una joven cantante del coro, Dem. Luise Pogrell que de vez en cuando hacía también pequeños papeles. Su amante, el cantante Wrede, y ella se sintieron atacados en su honor por Wagner, y se lo hicieron saber con una impertinente carta. Ante esto Wagner escribe: “ Recuerdo, Dem. Pogrell, que cuando me comunicaron que el Sr Wrede le prohibió a usted cantar en mis conciertos, yo expresé públicamente que me extrañaba la influencia que el Sr. Wrede ejercía sobre usted , y solo por su bien, deseé que terminase usted con tal cosa. Me parece realmente cómico que deba justificarme por dicho comentario, que no la ofendía en absoluto, cosa que creo ha quedado absolutamente clara. Lo hago porque se trata de una falsedad que debe ser desmentida. Le escribo a usted pues creo debe hacerse algo sobre el asunto, y porque no quiero tratar directamente con el Sr. Wrede ya que su carta solo merece una respuesta, que naturalmente podría mandarle, pero prefiero hacerle obsequio de ella, quizás para nuestro mutuo bien. Cuando usted lo vea, por amor de Dios, dígame que debe dejar aparte su indecorosa m... en los asuntos de otras personas y que en cambio es preferible se dedique a utilizar de la mejor manera posible sus escasas posibilidades intelectuales estudiando correctamente sus papeles para cantar, si es posible, a tiempo, que no sea tan rebelde a las benévolas advertencias de su director y que sea capaz de dejarla a usted fuera de su

inoportuna atención. En este caso todo funcionará mejor y quizás entonces usted tendrá, como deseo, un hombre capaz de ganar un buen pedazo de pan para los dos. Dígale esto en el momento oportuno, no corre ninguna prisa. Por lo demás puede usted creer en mis palabras cuando le digo que mi comentario le ha sido trasladado a usted de manera equivocada. Richard Wagner, Director de Orquesta.”

Esta fue la pequeña carta de Riga a la que no le faltan “agallas”. (El original se encuentra, por lo que sabemos, en la herencia de su último poseedor, el inolvidable Alfred Bovet uno de los gentiles wagnerianos franceses.)

Manifestaciones hechas en el lugar oportuno, como las expresadas, sobre Beethoven, Mozart y Weber nos son suficientemente conocidas, pero en el fondo, en todos los parecidos casos, ni Mozart, ni Weber, ni Wagner son los que nos hablan directamente, lo que lo hace es sobre todo el singular y peregrino medio en el cual el arte alemán ha situado sus grandes maestros. Por otra parte, al lector de la carta, le queda flotando en el aire, a pesar de la dura defensa ante la petulancia de los comediantes, la destacada intención de las palabras “ quizás entonces usted tendrá, como deseo” que son muestra del espíritu de una incontestable benevolencia. Aquí emerge, tras la descarga eléctrica de la breve tormenta desencadenada por la indignación ante el comportamiento de un mal educado, el puro rayo de sol de un carácter bondadoso, que pasa a través de los amenazantes nubarrones.

El ejemplo mencionado muestra uno de los rasgos de esta “sociedad de comediantes” en la cual un Holtei podía encontrarse a gusto, pero de la que el joven maestro se apartaba, refugiándose en la soledad del creativo retiro de su vivienda en el arrabal de Petersburg. En esta época ansiosamente opresiva, de circunstancias económicamente apremiantes, es cuando se encontró por primera vez ante el tema del “Holandés Errante”. Lo encontró al hojear el “Salon” de Heine, dentro del cínico y frívolo contexto de las “Memorias del Señor de S.”. Antes había conocido ya la antiquísima “Saga del Marino”, y fue en este relato donde encontró el auténtico nudo interior de la saga popular, donde se muestra la redención del condenado a errar eternamente, gracias a la

firme fidelidad de una mujer, esto es lo que causó en él una profunda impresión.

(“El demonio es tan estúpido que no cree en la fidelidad de la mujer, y así permite al maldito capitán bajar a tierra cada siete años y casarse.” Esto es lo que dice Heine. “¡Pobre Holandés! Al final está contento de ser capaz de terminar con el matrimonio, liberándose de su salvadora, y así subir de nuevo al barco.” “La moraleja de la pieza va dedicada a las mujeres, que deben ser cuidadosas y no casarse con un Holandés Errante; y para nosotros los hombres, nos advierte que en el mejor de los casos, gracias a las mujeres, podremos irnos a pique.”)

“Este asunto me sedujo y quedó grabado en mí de manera indeleble; pero no alcanzó la fuerza suficiente para renacer en mí.” Por el momento se dirigió a un trabajo completamente distinto.

Hacía tiempo que tenía un amargo sentimiento sobre la minoría de edad del público en las ciudades de provincia alemanas: “Acostumbrado a ver acreditadas obras ya juzgadas, se siente incapaz de emitir un juicio propio sobre cualquier nueva representación.” Al descubrir esta situación, llegó a la decisión de no estrenar nunca un gran trabajo en Teatros pequeños. “Cuando sentí de nuevo la necesidad de encontrar un lugar adecuado, renuncié absolutamente a un punto cercano y rápido para mi realización escénica. Pensé en algún importante Teatro que aceptase representar mi obra, pero me preocupé poco sobre donde y cuando encontraría el Teatro.” Precisamente, justo al mismo tiempo que emprendió, con gran pasión, el ya previsto plan de una gran ópera: “Rienzi, el Último de los Tribunales”, se colocó en Dresde la primera piedra de un majestuoso Teatro de la Ópera, cosa que no pudo ser mejor presagio para él. Sobre su boceto compuso una ópera trágica en cinco actos, y lo hizo bajo el inevitable principio de que “sería imposible estrenarla en un Teatro pequeño.” Fue un principio comparable a lo que sucedió quince años más tarde ante el osado boceto de los “Nibelungos”. Ahora como entonces sufre una renuncia ante la concepción de la obra, ahora como entonces no se libra de una total amargura. Ante el poema no fue capaz de pensar en otra cosa que no fuese un libretto lleno de significado, solo podía imaginarlo como una pieza teatral de gran intensidad. “La gran ópera, en todo su esplendor escénico y musical, su riqueza en efectos y su vehemente masa musical, se

encontraba ante mi; no para tomarla como modelo, no simplemente para imitarla sino para crearla sin reservas con gran derroche de medios, superando todas las realizadas hasta ahora; esto es lo que pretendía mi ambición artística.” Él contempló el asunto, según sus propias palabras, a través de la visión de la “Gran Ópera”: con cinco grandes finales de acto, himnos, cortejos y música de gran intensidad. De todas maneras era significativo, y sigue siéndolo, que sintió para la obra una apasionada preferencia por el tema dramático, ya que su música sin “bellas peroratas” no alcanzaría el completo significado escénico.

(La relación de Wagner, en su nueva creación dramática de “Rienzi”, con el trato épico del mismo tema en la novela de Bulwer, se ha comentado frecuentemente, pero en la mayoría de los casos no se menciona el hecho peculiar que el mismo Bulwer, en el prologo de su novela, sugiere la glorificación poética de la figura del “Último Tribuno”, basándose en un preexistente trabajo dramático, una “Beautiful Tragedy” de una tal Miss Mary Russel Milford, representada en Londres en 1828, de la cual pidió prestados varios distintos motivos felizmente adaptados, sobre todo los trágicos amores entre Irene y Adriano.)

El mes de Mayo de 1838, en el cual Wagner celebró su 25 aniversario, fue muy laborioso para el director de orquesta con diez representaciones operísticas. En la noche del día de su cumpleaños (en Rusia el 10 de Mayo) dirigió “El Barbero de Sevilla”. A finales de mes todo el equipo del Teatro, tanto en ópera como en teatro hablado, se dirigió a la pequeña capital de Kurlandia, Mitau, donde del 3 al 23 de Junio dieron una serie de 21 representaciones, regresando a su final a Riga. Durante el verano no había auténticas vacaciones en el Teatro, pero durante el mes de Julio, debido a la poca asistencia del público, se daban por término medio, solo dos funciones a la semana. Fue durante este tiempo cuando se desarrolló el tema de “Rienzi”, que ya se encontraba claramente estructurado en la mente del joven creador.

Este fue el final de su primer año en Riga. Resumiendo los acontecimientos, vemos que las primeras semanas, tras su llegada, tuvieron para él algún refrescante atractivo, pero lo que siguió le planteó un desagradable y árido desierto que borró de su alma toda ilusión, provocando en él un absoluto retraimiento. “Una equivocación no se corrige hasta conseguir

que todos los caminos que han conducido a su existencia, para satisfacer las más perentorias necesidades, sean indagados y valorados.” Esta equivocación fue para él ... su inexperiencia. Con su devoradora pasión de artista intentó encontrar una satisfacción en el entorno de los comediantes. Aquí, en la lejana Riga empezó su total abertura, pero esta fue solo posible gracias a su audacia, que finalmente – en un tiempo no lejano - lo llevó al esplendoroso punto central de una moderna esencia teatral. La concepción de su “Rienzi” fue la primera etapa de este camino.