

SECCIÓN: Textos

Texto: Richard Wagner: *Autobiografía / Recuerdos de mi vida (1813-1842)*

AUTOBIOGRAFÍA *

I

RECUERDOS DE MI VIDA

(1813-1842)

Richard Wagner

Me llamo Guillermo Ricardo Wagner, y nací en Leipzig el 22 de Mayo de 1813. Mi padre, del registro de la policía, murió seis meses después de mi nacimiento. Mi padrastro, Luis Geyer, que era actor y pintor, escribió también algunas comedias, entre las cuales alcanzó éxito *La degollación de los Inocentes*. Nos retiramos a Dresde con él. Quería hacerme pintor, pero yo era torpe para el dibujo.. Mi padre político murió también pronto, dejándome en edad de siete años. Poco antes de su muerte había aprendido a tocar al piano *Sé siempre fiel y leal* y *La corona virginal*, en toda su frescura a la sazón; el día antes de morir tuve que tocar las dos piezas en la habitación contigua; entonces le oí decir a mi madre con voz débil: «¿Tendrá quizá disposiciones para la música?» Al día siguiente, de madrugada, cuando ya había muerto, entró nuestra madre en el cuarto de los niños, dijo algunas palabras a cada uno, y a mí me dirigió estas: « El quería hacer algo de ti. » Tengo una reminiscencia de haber fantaseado durante mucho tiempo que yo haría alguna cosa.

A los nueve años entré en la *Kreuzschule* de Dresde para seguir mis estudios; no se pensaba en nada de música; dos de mis hermanas aprendían a tocar bien el piano y yo las escuchaba, sin recibir por mi parte instrucción instrumental. Nada me gustaba tanto como el *Freischütz*; muchas veces veía pasar a Weber por delante de nuestra casa, cuando volvía de los ensayos; siempre lo contemplaba con un respeto religioso Un pasante que iba a mi domicilio a explicarme Cornelio Nepote, tuvo que acabar por darme también lecciones de piano: apenas pasé de los primeros ejercicios de los dedos,

aprendí por mi cuenta, secretamente y sin papel, la obertura del *Freischütz*; un día me oyó mi profesor y dijo que no se podría sacar partido de mí. Tenía razón: en la vida he aprendido a tocar el piano.

En aquella época no tocaba todavía más que para mí; mi fuerte eran las oberturas, y las ejecutaba con las digitaciones más espantosas. Me era imposible hacer bien una escala, así que las tomé una gran aversión. De Mozart no me gustaba más que la obertura de la *Flauta mágica*; *Don Juan* no era de mi agrado por estar escrito sobre un texto italiano, que además me parecía muy insulso.

Pero esas ocupaciones musicales eran muy accesorias; lo esencial eran el griego, el latín, la mitología y la historia antigua. También hacía versos. Habiendo muerto un condiscípulo, los maestros nos impusieron la tarea de escribir una poesía sobre su muerte; la mejor debía imprimirse... Fue la mía, pero antes necesité despojarla de su excesiva ampulosidad. Tenía once años en aquel tiempo. Entonces quise ser poeta: emborroneé dramas según el tipo griego, impulsado por el conocimiento que tenía de las tragedias de Apélc, *Plydos*, *Los Etolios*, etc.; en el colegio pasaba por una cabeza fuerte en *literatura* en la clase de *tercera* ya había traducido los doce primeros libros de la *Odisea*. Un día me puse también a aprender el inglés, aunque, a decir verdad, sólo por conocer a Shakespeare a fondo: traduje, imitando el metro, el monólogo de *Romeo*. No tardé en abandonar el inglés, pero Shakespeare siguió siendo mi modelo. Proyecté un gran drama, que venía a ser una mezcla de *Hamlet* y el *Rey Lear* el plan era sumamente grandioso: en el curso de la acción morían cuarenta y dos personajes; pero al poner manos a la obra tuve que hacer reaparecer a la mayoría bajo forma de fantasmas, porque de otro modo no quedaba ya nadie en los últimos actos.

Ese drama me ocupó dos años. En esto salí de Dresde y de la *Kreuzschule*, y fui a Leipzig. Aquí me pusieron en *tercera* en el colegio Nicolai, cuando en Dresde me había sentado ya en los bancos de la clase de *segunda*; tanto me exasperó esa circunstancia que se apagaron todos mis ardores por los estudios filológicos. Me volví perezoso y abandonado; sólo tomaba a pechos mi gran drama. Mientras lo concluía conocí por primera vez la música de Beethoven en los conciertos del *Gewandhaus* de Leipzig: su impresión sobre mí fue omnipotente. Me familiaricé también con Mozart, sobre todo con su *Requiem*. La música escrita por Beethoven para *Egmont*, me entusiasmó en tales términos, que por nada del mundo me hubiera resignado a dar a luz mi drama, ya concluido, sino provisto de una música de ese género. Sin más reflexión, me creí capaz

de escribir yo mismo esa música tan indispensable; sin embargo, me pareció oportuno ponerme al corriente ante todo de algunas reglas esenciales de armonía y composición. A fin de hacer las cosas al vuelo, pedí prestado por ocho días el método de Logier ,y lo estudié febrilmente. Pero ese estudio no dio frutos tan rápidos como yo pensaba; las dificultades que ofrecía me estimularon é interesaron: resolví hacerme músico.

En el ínterin, mi familia había descubierto el gran drama con profundo disgusto, porque fue patente que por él había descuidado mis estudios clásicos; en consecuencia, se me obligó con más rigor a proseguirlos de una manera asidua. En tales circunstancias, guardé para mí la íntima convicción que había adquirido de mi vocación musical, pero no sin componer en el mayor secreto una sonata, un cuarteto y un aria. Cuando comprendí que iba bastante adelantado en mis estudios personales de música, me atreví a revelarlos. Como es natural, encontré una oposición enérgica, porque los míos no podían mirar mi afición a la música sino como un simple capricho, máxime no estando justificada por ningún estudio previo ni por ningún mediano dominio de algún instrumento.

Tenía entonces diez y seis años, y me inclinaba al misticismo más extravagante, a consecuencia, sobre todo, de la lectura de Hoffmann: durante el día tenía visiones en una especie de semisueño, en las cuales se me aparecían en persona la *tónica*, la *tercera* y la *quinta*, desvelándome su importante significación: las notas que escribía entonces eran un tejido de absurdos. La familia me puso al fin un buen maestro: el pobre hombre lo pasó bien mal conmigo; tuvo que explicarme que lo que yo tomaba por seres sobrenaturales y potencias extrañas eran *intervalos* y *acordes*. ¿Qué podía haber más desconsolador para los míos sino saber que seguía ese mismo estudio con negligencia é irregularidad? Mi profesor meneaba la cabeza, y las cosas marchaban al parecer como si tampoco fuese posible sacar nada bueno de mí en aquella materia. Cada vez era menor mi afición al estudio; prefería componer oberturas a toda orquesta, una de las cuales se ejecutó un día en el teatro de Leipzig. Esa obertura fue el punto culminante de mis absurdos; para facilitar la inteligencia de la partitura tuve la ocurrencia de escribirla con tres tintas diferentes; la cuerda en rojo, la madera en verde y el metal en negro. La novena sinfonía de Beethoven parecería una sonata de Pleyel al lado de aquella obertura de pasmosas combinaciones. Lo que más me perjudicó en la ejecución fue un redoble *fortissimo* de timbales, que se reproducía invariablemente cada cuatro compases durante toda la pieza: la sorpresa que empezó por experimentar el público ante la obstinación

del timbalero, se trocó en un mal humor no disimulado, y después en una hilaridad que me afligió mucho. Esa primera ejecución de una obra mía me dejó bajo el peso de una impresión profunda.

Entonces vino la revolución de Julio, y heme aquí convertido de pronto en revolucionario, y convencido de que todo hombre, por poco ambicioso que fuera, no debía ocuparse de nada más que de *política*. No disfrutaba sino en compañía de escritores *políticos*, y me puse a escribir también una obertura sobre un tema *político*. En esas circunstancias abandoné el colegio, y entré en la Universidad, no para consagrarme a Facultad ninguna (porque seguían destinándome a la música), sino para seguir los cursos de estética y filosofía. Saqué lo menos que cabía de esa ocasión de instruirme; en cambio me entregué a todos los extravíos de la vida de estudiante, y lo hice, a decir verdad, con tanto aturdimiento y tan poco recato, que no tardé en encontrarme pesaroso. En esa época di mucho que sentir a mi familia; había dejado a un lado casi enteramente la música. Pero pronto volví a la razón; experimenté la necesidad de emprender de nuevo ese estudio con sujeción a un método riguroso, y la providencia me deparó el hombre que necesitaba para inspirarme un nuevo entusiasmo e ilustrarme con la más profunda enseñanza.

Ese hombre era Teodoro Weinlig, *cantor* de la *Thomasschule* de Leipzig. Ya me había ejercitado en la fuga; pero sólo con él empecé el estudio profundo del contrapunto, estudio que él sabía hacer atractivo como un juego. Hasta esa época no aprendí a conocer y gustar profundamente a Mozart. Compuse una sonata, desprendiéndome de toda hinchazón y abandonándome a un impulso natural y espontáneo. Ese trabajo, sumamente sencillo y modesto, se grabó y publicó en casa de Breitkopf y Haertel. En menos de seis meses terminé mis estudios con Weinlig; él mismo me dispensó de continuar, después de haberme puesto en estado de resolver fácilmente los problemas más difíciles del contrapunto. « Lo que ha ganado V. -me dijo- con este árido estudio, es la *independencia*. » Durante esos mismos seis meses compuse también una obertura por el estilo de las de Beethoven, que entonces comprendía un poco mejor; esa pieza, tocada en uno de los conciertos del *Gewandhaus* de Leipzig, obtuvo una acogida simpática. Después de otros varios trabajos, me puse a escribir una sinfonía: a mi modelo principal, Beethoven, vino a unirse Mozart, sobre todo con su gran sinfonía en *do* mayor. Mi objetivo, al lado de algunas extrañas aberraciones, eran la claridad y el vigor. Terminada la sinfonía, me puse en camino para

Viena durante el estío de 1832, sin más objeto que conocer rápidamente esa ciudad musical, tan alabada en otros días. Lo que allí vi y oí me edificó poco; por todas partes me perseguían *Zampa* y popurrís de Strauss sobre *Zampa*, dos cosas abominables para mí, sobre todo entonces. En desquite, me detuve algún tiempo en Praga, donde conocí a Dionisio Weber y a Tomaschek; el primero hizo tocar en el Conservatorio varias de mis composiciones, y entre ellas la sinfonía. También escribí en esa ciudad un poema de ópera en el género trágico: *La boda*. Ya no recuerdo de dónde saqué ese asunto de la Edad Media: un hombre, ciego de amor, escala la ventana de la cámara nupcial, donde la desposada de un amigo suyo espera a su esposo; la novia lucha con el insensato y lo lanza a la calle, donde entrega el alma; en el oficio mortuorio la desposada cae exánime sobre el cadáver, lanzando un grito. De vuelta en Leipzig, compuse en seguida el primer número de esa ópera; había un gran sexteto, que era las delicias de Weinlig. A mi hermano no le gustó el libreto, y lo destruí sin dejar rastro. En 1833 se ejecutó mi sinfonía en los conciertos del *Gewandhaus*, mereciendo una acogida muy lisonjera. Entonces conocí a Laube.

Con objeto de ver a uno de mis hermanos, me trasladé a Würzburgo, donde permanecí todo el año 1833; mi hermano, en su calidad de cantante experto, tenía para mí alguna importancia. Aquel año compuse una Ópera romántica en tres actos, *Las Hadas*, cuyo libro saqué yo mismo de la *Mujer serpiente* de Gozzi. Beethoven y Weber eran mis modelos: en las piezas de conjunto había salido bien más de una cosa; el final del segundo acto, sobre todo, parecía destinado a producir gran efecto. Lo que di a conocer de esa ópera en los conciertos de Würzburgo agradó. Animado de las mejores esperanzas a propósito de mi obra, volví a Leipzig a principios de 1834, y la presenté al director del teatro de esa ciudad. A pesar de sus buenos deseos de favorecerme, declarados desde un principio, no tardé en convencerme de una cosa que hoy día tiene ocasión de saber todo compositor alemán: a consecuencia del éxito de los autores franceses é italianos hemos perdido todo crédito en nuestra escena, y necesitamos mendigar como un favor la ejecución de nuestras óperas. La de mis *Hadas* se eternizó. Durante ese tiempo oí cantar a la Devrient el *Romeo y Julieta* de Bellini, y me asombre de ver una interpretación tan extraordinaria de una música tan completamente insignificante. Llegué a dudar sobre la elección de los medios que pueden conducir a los grandes éxitos: estaba muy lejos de conceder a Bellini un gran valor; pero, a pesar de todo, los elementos de su música me parecían más apropiados para difundir calor y vida

que la penosa y laboriosa conciencia con que apenas conseguimos nosotros, los alemanes, producir un trasunto de verdad atormentada. El arte desmazelado y sin carácter de la Italia actual, de igual suerte que el espíritu frívolo y ligero de la Francia contemporánea, obligaban, en mi sentir, a los graves y concienzudos alemanes a hacerse dueños de los procedimientos más felices y perfeccionados de sus rivales, a fin de llegar a sobrepajarlos en la producción de verdaderas obras artísticas.

Tenía yo entonces veintiún años; estaba dispuesto a gozar de la vida y a recrearme en el espectáculo de las cosas; *Ardinghello* y *La joven Europa* me trastornaban la cabeza: Alemania no me parecía más que una ínfima porción del mundo. Había salido del misticismo abstracto, y empezaba a gustar la realidad. La belleza de la materia, el talento y el genio eran para mí cosas magníficas; en lo concerniente a mi arte todo eso lo encontraba en los italianos y los franceses. Renuncié a mi modelo, a Beethoven; su última sinfonía, conclusión de una gran época artística, me parecía la clave de una bóveda sobre la cual nadie podía elevarse, y a cuyo abrigo era imposible obtener la independencia. Es lo que, a mi juicio, había comprendido Mendelssohn, cuando dejando a un lado la gran forma de la sinfonía beethoveniana, se hizo notar por composiciones orquestales más restringidas; yo estimaba que, al empezar por una forma más restringida y enteramente independiente, quería crearse a sí mismo una más grande.

Todo lo que me rodeaba me parecía en fermentación, y dejarme ganar por esa fermentación era a mis ojos la cosa más natural del mundo. En un hermoso viaje de verano a las aguas de Bohemia bosquejé el plan de una nueva ópera, *Prohibición de amar*, cuyo asunto tomé del drama de Shakespeare *Medida por medida*, con la sola diferencia de que yo suprimí su tono serio predominante, y lo ajusté tan bien al tipo de la *Joven Europa*, que la libre y franca sensualidad dominaba por su sola virtud al hipócrita puritanismo.

En ese mismo estío de 1834, acepté la plaza de *Musik-director* en el teatro de Magdeburgo. La aplicación práctica de mis conocimientos musicales en las funciones de director de orquesta me causó un vivo placer; las relaciones con los cantantes entre bastidores y en las tablas respondían por completo a mi afán de variedad de distracciones. Había empezado la composición de mi *Prohibición de amar*. Ejecuté en un concierto la obertura de mis *Hadas*, y agradó mucho. Yo, sin embargo, me disgusté de esa ópera, y no pudiendo, sobre todo, atender personalmente a mis intereses en Leipzig, resolví no preocuparme más de la obra, lo que equivalía a renunciar a ella. Con

ocasión de un festival para celebrar el Año nuevo de 1835, compuse a la ligera una música que interesó generalmente. Tales éxitos, fácilmente obtenidos, me confirmaban en la opinión de que, para agradar, no había que andar con muchos escrúpulos en la elección de los medios. Con este sentido continué la composición de mi *Prohibición de amar*; no me tomé el menor trabajo por evitar las reminiscencias francesas é italianas. Interrumpida mi tarea durante algún tiempo, la reanudé en el invierno de 1835 a 1836, y la acabé poco antes de dispersarse la compañía del teatro de Magdeburgo. No me quedaban ya más que doce días hasta la marcha de las primeras partes, y era preciso que en ese intervalo aprendiesen y representasen mi ópera. Con más aturdimiento que reflexión dejé pasar a la escena después de un estudio de diez días una ópera que contenía papeles muy fuertes; fiaba en el apuntador y en mi batuta. A pesar de eso, no pude impedir que los cantantes apenas supiesen a medias sus papeles. La representación fue como un sueño para todo el mundo; nadie pudo formarse idea; lo que salió medianamente no dejó de aplaudirse, sin embargo. La segunda representación no pudo llevarse a efecto por diversos motivos.

Durante ese tiempo llamaron a mi puerta los rigores de la vida: la rápida toma de posesión de mi independencia exterior me había impulsado a toda clase de locuras, y me veía en la situación económica más apurada y acribillado de deudas. Pensé recurrir a cualquier medio excepcional para no caer en los baches de la miseria. Sin la menor esperanza me fui a Berlín, y presenté mi *Prohibición de amar* al director del teatro Real municipal. Acogido al pronto con las mejores promesas, acabé por convencerme, después de largas dilaciones, de que esas promesas no habían sido leales. Salí de Berlín en la situación más desastrosa, y me dirigí a Königsberg para solicitar la plaza de director de orquesta del teatro de esa ciudad, plaza que logré obtener más tarde. También me casé allí durante el otoño de 1836, y, para decirlo todo, en una situación de las más azarosas. El año que pasé en Königsberg en medio de las preocupaciones más mezquinas fue enteramente perdido para mi arte. No escribí más que una obertura: *Rule Britannia*.

Durante el verano de 1837 pasé una corta temporada en Dresde. Allí la lectura de la novela de Bulwer, *Rienzi*, vino a reanimar la idea que ya venía acariciando, de hacer del último tribuno romano el héroe de una gran ópera trágica. Me lo impidieron circunstancias exteriores adversas, y dejé de idear proyectos. Durante el otoño de ese mismo año fui a Riga como primer director de orquesta del teatro recién inaugurado

bajo la dirección de Holtei. Allí encontré reunidos excelentes elementos para la ejecución de la ópera, y empecé a emplearlos con gran ardor. Entonces fue cuando compuse para cada cantante varias piezas destinadas a intercalarse en óperas. Hice también el libro de una ópera cómica en dos actos, *La afortunada familia de los osos*, cuyo asunto tomé de un cuento de las *Mil y una noches*. Había ya compuesto dos números, cuando noté con disgusto que estaba escribiendo música a lo Adam; herida mi conciencia más íntima por ese descubrimiento, abandoné el trabajo horrorizado. El estudio y la dirección diaria de la música de Adam y de Bellini habían, pues, concluido por producir su efecto, y no tardaron en destruir el placer superficial que esa música me producía. La completa incapacidad del público de nuestras ciudades provinciales en lo tocante al primer juicio de una obra nueva (habitado como está a no ver más que obras ya apreciadas y acreditadas en el extranjero) me inspiró la resolución de no estrenar a ningún precio en teatros inferiores una obra de alguna importancia; así es que, sintiendo de nuevo la necesidad de emprender una obra de esa índole, renuncié completamente a su pronta y próxima ejecución; supuse que no faltaría en alguna parte un teatro de importancia que la representase un día, y me preocupé poco de saber cuándo y dónde. En esas disposiciones de ánimo concebí el proyecto de una gran ópera trágica en cinco actos: *Rienzi, el último de los tribunos*; el plan *a priori* era de tal magnitud que se hacía imposible presentar esa ópera, al menos por primera vez, en un teatro pequeño. Trabajé el asunto durante el verano de 1838, en cuya época hacía estudiar a nuestra compañía con mucho entusiasmo el *José de Méhul*.

Empecé en otoño la composición musical de mi *Rienzi*, decidido a ajustarme en absoluto al asunto y a no plegarme a ninguna otra cosa; no me propuse modelo, sino que me abandoné exclusivamente al sentimiento íntimo que entonces tenía de encontrarme ya bastante adelantado, para exigir del desarrollo de mis facultades artísticas algo original y huir de lo insignificante. Me era insoportable el pensamiento de ser trivial a sabiendas, así fuese en un solo compás. Seguí componiendo durante el invierno con tal entusiasmo, que en la primavera de 1839 había concluido los dos primeros actos. En aquel punto finalizaba mi compromiso con el director del teatro, y por circunstancias especiales no quería permanecer en Riga más tiempo. Hacía ya dos años que acariciaba el proyecto de ir a París, y con ese propósito había enviado a Scribe desde Königsberg el plan de un asunto de ópera para que lo desarrollase, si le agradaba, y me procurase el encargo de escribir la ópera para París. Scribe no hizo

ningún caso, naturalmente. Con todo, no renuncié a mis designios; lejos de eso, los reanudé activamente en el verano de 1839, y, por último, decidí a mi mujer a embarcarse conmigo a bordo de un velero que debía llevarnos hasta Londres. Esa travesía será eternamente inolvidable para mí; duró tres semanas y media, y fue fecunda en accidentes. Tres veces tuvimos que sufrir las más violentas tempestades, y durante una, el capitán se vio obligado a refugiarse en un puerto noruego. El paso al través de las rompientes de las costas noruegas produjo en mi imaginación una impresión maravillosa. La leyenda de *El holandés errante*, tal y como volvía a oírla de boca de los marineros, revistió a mis ojos un color pronunciado, especial, que sólo pudieron prestarle mis propias aventuras.

Para reponernos de viaje tan fatigoso, nos detuvimos ocho días en Londres; nada me interesó tanto como la ciudad misma y las dos Cámaras; en los teatros no puse los pies. En Boulogne-Sur-Mer, donde estuve cuatro semanas, entré por primera vez en relaciones con Meyerbeer, y le di a conocer los dos actos concluidos de mi *Rienzi*; me prometió su apoyo en París de la manera más amistosa del mundo. Entré, pues, en París con muchas esperanzas y muy poco dinero. Tenía por toda recomendación las señas de Meyerbeer; éste pareció ocuparse, con las mayores muestras de atención, de todo lo que podía servir a mis fines, y yo me creía seguro de alcanzar a muy poco el objeto anhelado; pero quiso la mala suerte que, durante mi estancia en París, Meyerbeer se hallase fuera casi constantemente. Verdad es que, aun ausente, se propuso servirme, pero, según sus propias predicciones, simples cartas no podían dar resultado, tratándose de un asunto en que sólo podía tener eficacia una insistencia personal incesante. Entré en relaciones primeramente con el teatro del Renacimiento, que daba entonces a la vez dramas y óperas. La partitura de mi *Prohibición de amar* me pareció muy a propósito para ese teatro, y aun me decía que el asunto, en si es no es ligero, sería fácil de arreglar a la escena francesa. Estaba tan recomendado por Meyerbeer al director, que este último no podía menos de darme las seguridades más completas. Ofrecióseme, pues, para el arreglo del libro uno de los dramaturgos parisienses más fecundos, Dumersan. Tradujo tres trozos destinados a una audición, y con tal acierto, que mi música parecía adaptarse mejor a la nueva letra francesa que a los primitivos versos alemanes; la música misma era de la que comprenden con menos trabajo los franceses, y todo me prometía el éxito más satisfactorio, cuando, así las cosas, hizo quiebra el teatro del Renacimiento. Todos mis esfuerzos y todas mis esperanzas estaban en tierra. Durante ese mismo invierno de

1839 a 1840 compuse, además de una obertura para la primera parte del *Fausto* de Göthe, varias *melodías* francesas, entre las cuales figuraba una traducción hecha por mí de *Los dos granaderos* de Enrique Heine. En cuanto a la posibilidad de una ejecución de mi *Rienzi* en París, nunca pensé en ella; preveía con certidumbre que necesitaría esperar, por lo menos, cinco o seis años, aun en el caso más favorable, antes de poder dar cima a la empresa; la misma traducción de la ópera habría creado obstáculos insuperables.

Regresé, pues, en el estío de 1840, sin la menor esperanza por el momento; mis relaciones con Habeneck, Halévy, Berlioz, etc., no podían contribuir a abrirme ni remotamente ningún horizonte: en París no hay artista que tenga tiempo de trabar amistad con otro; cada cual se mueve y agita por su cuenta. Halévy, como todos los compositores parisienses de nuestra época, no se ha sentido inflamado de entusiasmo por su arte sino el tiempo estricto que necesitó para obtener un gran éxito. Una vez conseguido el éxito, y colocado el autor en la categoría privilegiada de los *lions* de la música, no pensó más que en una cosa: en hacer óperas y ganar dinero. El renombre lo es el todo en París: constituye la fortuna y la perdición de los artistas. Berlioz, a pesar de su carácter desagradable, me atrajo mucho más: lo separa de sus colegas parisienses la enorme diferencia de que no escribe música para ganar dinero. Pero tampoco puede escribir por el puro arte, porque le falta el sentido de lo bello. Permanece completamente aislado en su tendencia: no tiene a su lado más que una turba de adoradores que sin el menor discernimiento saludan en él al creador de un sistema de música flamante, y le han trastornado completamente la cabeza; fuera de ellos, todo el mundo huye de Berlioz como de un loco.

Mis opiniones prematuras é irreflexivas sobre los procedimientos musicales recibieron el golpe de gracia... de los italianos. Esos héroes tan alabados del canto, con Rubini a la cabeza, me han hecho perder el gusto a su música. El público que los oye ha contribuido por su parte a ese efecto. La Gran Opera me dejó absolutamente descontento por la falta de todo espíritu superior a mis interpretaciones: todo lo encontré común y adocenado. La manera de presentar las obras y las decoraciones -lo digo francamente- son lo que prefiero de toda la *Académie royale de musique*. Mucho más hubiera podido satisfacerme la Opera Cómica: posee los primeros talentos, y sus representaciones ofrecen algo de completo y original que desconocemos en Alemania. Pero lo que ahora se produce para ese teatro es de lo más detestable que apareció jamás

en las épocas de degeneración artística. ¿Dónde ha tenido la gracia de Méhul, de Isouard, de Boïldieu y del *joven* Auber, ante los innobles ritmos de cuadrilla que llenan ese teatro con su estruendo a la hora presente?

Lo único que encierra París, digno de nota para el músico, es la orquesta del Conservatorio. Las ejecuciones de las obras sinfónicas alemanas en esos conciertos han producido en mí una impresión profunda, y me han iniciado nuevamente en los maravillosos misterios del verdadero arte. El que quiera conocer a fondo la novena sinfonía de Beethoven debe oírse a la orquesta del Conservatorio de París... Pero esos conciertos quedan completamente aislados; no hay nada que se asocie a ellos.

Yo no me rozaba casi nada con músicos: formaban mi sociedad literatos y pintores, é hice en Paris más de una buena amistad.

Encontrándome allí de esta manera, sin la menor perspectiva por delante, reanudé la composición de mi *Rienzi*; lo destinaba a Dresde entonces, porque sabía que en ese teatro se disponía de los mejores intérpretes, la Devrient, Tichatshek, etc., y porque allí podía esperar inmediato acceso, con ayuda de las relaciones de mi juventud. Renuncié, por tanto, casi enteramente a mi *Prohibición de amar*: su autor no tenía ya derecho a mi estima. Con eso me quedé en situación más desembarazada para ajustarme a mi verdadera fe artística durante la conclusión del *Rienzi*. Preocupaciones de diverso linaje y una negra miseria me atormentaron en esa época de mi vida. De pronto reapareció Meyerbeer en París durante algún tiempo; se informó con el mejor interés del estado de mis asuntos, y quiso ayudarme. Entonces me puso en relaciones con el director de la Gran Opera, León Pillet, y se trató de confiarme la composición de una en dos o tres actos. En previsión de esa eventualidad tenía ya trazado un boceto de argumento. *El holandés errante*, que había conocido íntimamente en el mar, persistía cautivando mi imaginación; supe además el empleo característico que había hecho Enrique Heine de esa leyenda en una parte de su *Salón*. Sobre todo, el modo de redención de aquel Ahasvero del Océano, sacado por Heine de una obra holandesa del mismo título, acabó de poner en mi mano todos los medios a propósito para hacer de esa leyenda un libreto de ópera. Me entendí con el mismo Heine, tracé el plan y lo transmití a M. León Pillet, proponiéndole que encargase un libreto francés con arreglo a aquella pauta. Llegadas a este punto las cosas, volvió a salir de París Meyerbeer, teniendo que abandonar al destino el cumplimiento de mis aspiraciones. No tardé en saber con asombro que el bosquejo presentado a M. Pillet le gustaba, tanto que deseaba se lo cediese. Decía que

una antigua promesa le obligaba a confiar un libreto a otro compositor lo más pronto posible; el bosquejo mío le parecía perfectamente apropiado para el objeto; pensaba que yo no vacilaría en avenirme a la cesión, si reflexionaba que antes de un plazo de cuatro años no podía prometerme obtener el encargo inmediato de una ópera, en atención a que él tenía que cumplir ante todo las promesas hechas a varios candidatos; naturalmente, se me haría muy largo andar de acá para allá con mi asunto en espera de esa fecha; podría inventar uno nuevo, y me consolaría seguramente de haber hecho ese sacrificio. Combatí con tenacidad tales pretensiones sin conseguir otra cosa que el aplazamiento provisional de la cuestión. Confiaba en una pronta vuelta de Meyerbeer y guardé silencio.

Durante ese tiempo Schlesinger me invitó a escribir en su *Gaceta musical*, donde publiqué varios artículos *Sobre la música alemana*. Gustó mucho, sobre todo, una novelita titulada: *Una visita a Beethoven*. Esos trabajos contribuyeron no poco a atraerme la atención y estima de París. En el mes de Noviembre de aquel año terminé por completo la partitura del *Rienzi*, y la envié a Dresde sin dilación. Fue el punto culminante de mi situación deplorabilísima: escribí para la *Gaceta musical* una novelita, *El fin de un músico alemán en París*, en que hacía morir al infortunado héroe con esta profesión de fe: «Creo en Dios, en Mozart y en Beethoven. » Era una suerte que estuviese concluida mi ópera, porque me vi obligado a renunciar durante mucho tiempo al ejercicio de todo lo que fuese arte, dedicándome, por cuenta de Schlesinger, a hacer arreglos para todos los instrumentos habidos y por haber, incluso para el cornetín de pistón; a ese precio pude encontrar algún alivio. Pasé, pues, el invierno en 1841 de la manera menos gloriosa. En la primavera me retiré al campo, a Meudon; la cálida proximidad del estío me hizo suspirar de nuevo por un trabajo intelectual; la ocasión debía presentarse más pronto de lo que yo pensaba. Supe positivamente que mi proyecto de libreto para *El holandés errante* había sido comunicado ya a un poeta, Pablo Fouché, y vi que, si no acababa por cederlo pronto, me quedaría burlado completamente bajo cualquier pretexto: consentí, pues, en la cesión mediante cierta suma. Entonces no tuve más idea que desenvolver el asunto yo mismo en versos alemanes. Para ponerme a la obra me hacía falta un piano, porque habiendo interrumpido durante nueve meses el trabajo de producción, necesitaba ante todo volver a colocarme en una atmósfera musical: alquilé un piano. Llegado el instrumento, di vueltas en torno de él poseído de verdadera angustia: temblaba ante el temor de descubrir que había dejado de ser músico.

Empecé por el coro de los marineros y la canción de las hilanderas; en un abrir y cerrar de ojos todo marchó a pedir de boca, y lance gritos atronadores de alegría al cerciorarme con íntimo convencimiento de que era músico aún. En siete semanas quedó compuesta toda la ópera. Pero al fin de ese tiempo me agobiaron las preocupaciones materiales más vulgares: tuvieron que pasar dos meses largos antes de que pudiese escribir la obertura de la ópera terminada, por más que la llevase casi completa en mi cabeza. Naturalmente, no tuve más deseo que tratar de que esa ópera se representase en seguida en Alemania: de Múnich y de Leipzig me respondieron con esta fórmula de negativa: que la obra no convenía a Alemania. ¡Cándido de mi! Yo había creído que no convenía más que a Alemania, porque tocaba cuerdas que no pueden vibrar más que en un alemán.

Acabé por mandar mi nuevo trabajo a Meyerbeer, que estaba en Berlín, rogándole procurase su admisión en el teatro Real de esa ciudad. La cosa se hizo bastante de prisa. Estando ya admitido mi *Rienzi* en el teatro Real de Dresde, al ver en perspectiva la representación de dos de mis obras en las principales escenas alemanas, me asaltó involuntariamente el pensamiento de que por suerte singular París me había servido extraordinariamente para Alemania. En cuanto a París mismo, nada tenía que hacer en él ahora durante el curso de algunos años; lo abandoné, pues, en la primavera de 1842. Por primera vez vi el Rihn... con los ojos humedecidos de lágrimas, juré ¡pobre músico! una fidelidad eterna a mi patria alemana.

* Los textos de la autobiografía de Richard Wagner están tomados del rotativo madrileño *La España moderna*.