

Autobiographische Skizze
(Esboço autobiográfico)
(Até 1842)

Sidnei de Oliveira⁸³
Lenara Abreu de Mattos⁸⁴

60

Eu conheço este jovem músico, em dois meses ele ficou famoso através do teatro de Dresden – por dez anos. Sua natureza produtiva inesgotável, constantemente movida e impulsionada por um espírito vivo sempre me interessou, eu sempre esperei que de uma personalidade tão cheia de nossa educação atual se desenvolvesse uma música moderna. O destino aventureiro que o jogou tão longe quanto a Rússia, por um tempo o afastou do meu olhar, eu não era muito jovem para vê-lo entrar repentinamente em meu quarto em Paris no inverno de 1838. Essa foi a ousadia de um artista! Com uma mulher, com uma ópera e meia, com uma pequena bolsa e um cão Terra-nova terrivelmente grande e terrivelmente devorador, viajou de Düna direto para o Sena através do mar e da tempestade a fim de se tornar famoso em Paris! Em Paris, onde metade da Europa compete pela fama barulhenta, onde tudo tem que ser comprado, pelo menos pago, até as coisas mais beneméritas, caso queiram se destacar no mercado e por meio dele. Heine, que geralmente é tão despreocupado, cruzou as mãos devotamente na confiança de um alemão. Correr não funcionou, mas também não deu errado e, além de pobre, interiormente mais rico, o músico viajante estava de volta a Saxônia depois de dois anos, que gloriosamente cuidou de seu filho. Para mostrar ao grande público o afeto e o destino da vida de meu amigo, pedi-lhe que me enviasse a foto que meu fiel companheiro Riess havia desenhado em Paris, com grande coragem vermelha e um esboço de sua história de vida para que eu pudesse ler em voz alta. Mas o ímpeto parisiense fez do músico um escritor apressado: eu apenas estragaria o esboço de vida se quisesse mudá-lo e, para surpresa do próprio autor, que ele siga literalmente aqui, como ele me deu para revisar⁸⁵.

RICHARD WAGNER

⁸³ Músico, compositor e instrumentista. Possui graduação em Música e Filosofia, Especialista, Mestre (UNIFESP) e Doutor (UNICAMP) em Filosofia com estágio de pesquisa na Universidade de Leipzig – Alemanha. Professor da disciplina de Arte do Ensino Básico na Prefeitura de SBC. Professor de Pós-graduação em Filosofia – UNIFAI. Atualmente é doutorando em Música – UNESP-SP.

⁸⁴ Possui graduação em Música pela USP, Especialização em Sociologia pela UFSJ. Professora da disciplina de Arte do Ensino Básico na Prefeitura de São Paulo. Atualmente é mestranda em Música (Prof-Artes – IA – UNESP-SP).

⁸⁵ Este parágrafo é o breve prefácio escrito por Laube, editor do *Zeitung für die Elegante Welt* e o amigo que Richard Wagner menciona em sua Autobiografia. N.T.

Meu nome é Wilhelm Richard Wagner e nasci no dia 22 de Maio de 1813, na cidade de Leipzig. Meu pai era funcionário da polícia e faleceu meio ano após o meu nascimento. Meu padrasto, Ludwig Geyer, era ator e pintor, ele também escreveu algumas comédias, incluindo uma: *Der bethlehemitische Kindermord* (O assassinato da criança belemética), tive sorte, minha família mudou-se com ele para Dresden. Ele queria que eu fosse pintor, mas eu era muito desajeitado para desenhar. Meu padrasto também morreu cedo – eu tinha apenas sete anos. Pouco antes de sua morte eu aprendi *Üb' immer Treu und Redlichkeit*⁸⁶ e a tão nova *Jungfernkranz*⁸⁷ e tive que tocar ambas para ele na sala ao lado, eu o ouvi falar para minha mãe com voz fraca “Ele deveria ter talento para música?”. Na madrugada que ele morreu, minha mãe entrou no quarto e disse algo para cada uma das crianças, para mim ela disse: “ele queria fazer algo com você”. Eu lembro que, por muito tempo, imaginei que algo fosse acontecer comigo. Vim para a *Kreuzschule* em Dresden com nove anos, queria estudar, – em música ninguém pensava, duas de minhas irmãs aprenderam a tocar piano bem, eu as ouvia sem nem mesmo ter aulas de piano. Não gostei nada mais do que *Freischütz*⁸⁸: muitas vezes vi Weber passando por nossa casa quando ele saía dos ensaios, sempre olhei para ele com santo receio. Um tutor, que me explicou Cornelius Nepos, finalmente teve que me dar aulas de piano, assim que terminei os exercícios do primeiro dedo estudei secretamente a abertura de *Freischütz*, a princípio sem anotações, meu professor ouviu isso uma vez e disse que nada sairia de mim. Ele estava certo, não aprendi a tocar piano na minha vida. Agora eu só tocava para mim, nada como aberturas e com os dedilhados mais desconfortáveis. Era impossível para mim tocar uma passagem limpa, então eu fiquei com aversão a todas as passagens rápidas. De Mozart, eu só adorei a abertura de *Zauberflöte* (Flauta mágica), detestei *Don Juan* porque tinha um texto italiano embaixo, ele parecia tão tolo para mim. – Essa preocupação com a música era apenas uma questão menor, grego, latim, mitologia e história eram as principais. Eu também fiz poesia. Certa vez, um de nossos colegas morreu e os professores nos deram a tarefa de escrever um poema sobre sua morte; o melhor seria impresso: o meu foi impresso, no entanto, só depois de eu ter removido grande parte da afetação dele. Na época eu tinha onze anos. Agora eu queria ser poeta, esbocei a tragédia com base no exemplo dos gregos, pois fiquei sabendo das tragédias de Apolônio: ao mesmo tempo me instigou Polídeos, os etólios, etc., na escola eu era considerado bom nas palavras: já em Tercia, eu havia traduzido os primeiros doze livros da Odisseia. Uma vez também aprendi inglês, só para conhecer Shakespeare muito bem, traduzi o monólogo de Romeu metricamente. Logo abandonei o inglês, mas Shakespeare continuou sendo meu modelo, esbocei uma grande tragédia composta aproximadamente por Hamlet e Lear, o plano era extremamente grandioso, quarenta e duas pessoas morreram no decorrer da peça e, durante a execução, me senti inclinado a deixar que a maioria deles voltassem como fantasmas, caso contrário eu teria ficado sem pessoas nos últimos atos. Essa peça me deixou ocupado por dois anos. Deixei Dresden e a *Kreuzschule*

⁸⁶ Composição de Mozart. N.T.

⁸⁷ Composição de Weber. N.T.

⁸⁸ *Ibidem*.

e vim para Leipzig. Da *Nikolaischule* fui enviado para Tertia, depois de já ter cursado o ensino médio na *Dresden Kreuzschule*, essa circunstância me amargurou tanto que a partir de então desisti de todo meu amor pelos estudos filológicos. Tornei-me preguiçoso e desleixado, só que minha grande tragédia ainda estava em meu coração. Enquanto estava concluindo, comecei a conhecer a música de Beethoven nos concertos da *Gewandhaus* em Leipzig, sua impressão sobre mim foi poderosa. Também fiz amizade com Mozart, especialmente por meio de seu *Requiem*. A música de Beethoven para *Egmont* me inspirou muito que, por todo o mundo, eu não queria começar minha tragédia acabada de outra maneira, do que fornecido com uma música semelhante. Eu me senti confiante o suficiente para ser capaz de escrever essa música necessária sozinho, mas achei que seria bom explicar algumas das principais regras do baixo contínuo de antemão. Para isso, peguei emprestado o método de baixo contínuo de Logier por oito dias e o estudei com afinco. Os estudos não deram frutos tão rapidamente quanto pensei, suas dificuldades me irritaram e cativaram – decidi ser músico. Durante esse tempo, minha família descobriu minha grande tragédia, ela ficou muito triste porque foi durante o dia que eu havia negligenciado meus estudos escolares da maneira mais completa e fui, portanto, estritamente forçado a continuar diligentemente. Sob tais circunstâncias, mantive silêncio sobre o meu conhecimento e a profissão secreta na música, mas, mesmo assim, compus silenciosamente uma sonata, um quarteto e uma ária. Quando me senti suficientemente maduro em meus estudos musicais particulares, finalmente avancei com a descoberta disso. Claro que eu tinha que lutar muito agora, já que minha família considerava minha inclinação para a música apenas como uma paixão passageira, tanto mais que não se justificava por nenhum estudo preliminar, especialmente por qualquer habilidade que eu já tivesse adquirido em um instrumento. Eu estava então no meu décimo sexto ano e, especialmente depois de ler Hoffmann, fiquei entusiasmado com o maior misticismo: durante o dia, meio adormecido, tive visões em que a tônica, a terça e a quinta me apareceram na vida real e revelaram seu importante significado para mim, o que escrevi parecia absurdo. Por fim, recebi as instruções de um músico competente, o pobre homem teve grandes problemas comigo, ele teve que me explicar que o que eu pensava serem formas e forças estranhas eram intervalos e acordes. O que pode ser mais triste para minha família do que saber que também neste estudo me provei ser negligente e desleixado? Meu professor balançou a cabeça e saiu como se nada fosse sair de mim aqui também. Meu ar de estudo enfraqueceu e preferi escrever aberturas para uma grande orquestra, uma das quais já foi apresentada no teatro de Leipzig. Essa abertura foi o culminar de minhas tolices, na verdade, para melhor compreensão de quem quisesse estudar a partitura, eu quis escrevê-la em três tintas diferentes, os instrumentos de cordas em vermelhos, os instrumentos de sopro em verde e os de metais em preto. A *Nona Sinfonia* de Beethoven era para ser uma sonata de Pleyel contra essa abertura maravilhosamente combinada. Durante a execução, o Tímpano tem um toque fortíssimo que ocorre regularmente a cada quatro compassos ao longo da abertura, algo que foi particularmente prejudicial para mim, o público saiu de seu espanto inicial com a tenacidade dos tímpanos para uma animosidade inesperada, então, de uma hilaridade me entristeci

profundamente com isso. Esta primeira execução de uma peça que compus me deixou muito impressionado.

Mas agora veio a Revolução de Julho, de repente, me tornei um revolucionário e cheguei à conclusão que toda pessoa mais ou menos ambiciosa deve ocupar-se exclusivamente com política. Eu só me sentia confortável lidando com escritores políticos: também comecei uma abertura que tratava de um assunto político. Saí da escola e fui para a universidade, embora não tenha sido para me dedicar ao estudo da faculdade – porque ainda estava destinado à música – mas para ouvir sobre filosofia e estética. Quase nada aproveitei desta oportunidade para me educar, pois me entreguei por completo a todas as libertinagens estudantis com tanto descuido e inspiração que eles logo me repugnaram. Minha família teve grandes problemas comigo neste momento, eu havia deixado quase que inteiramente minha música. Mas logo eu recuperei o juízo, senti a necessidade de começar um novo estudo estritamente regulamentado na música, e a providência me fez encontrar o homem certo que me inspiraria um novo amor pelo assunto e o purificaria com a mais completa instrução. Esse homem era Theodor Weinlig, cantor da *Thomasschule* em Leipzig. Depois de já ter tentado minha Fuga, porém, foi só com ele que comecei o estudo aprofundado do contraponto, ele teve a afortunada habilidade de deixar o aluno aprender brincando. Foi nessa época que aprendi a reconhecer e amar profundamente Mozart. Compus uma sonata na qual me livrei de todos os excessos e deixei um movimento natural e sem restrições. Este trabalho extremamente simples e humilde foi publicado e impresso por *Breitkopf und Härtel*⁸⁹. Meus estudos com Weinlig terminaram em menos de meio ano, uma vez que ele mesmo me dispensou depois de ter me levado tão longe que fui capaz de resolver os problemas mais difíceis de contraponto com facilidade. “O que você adquiriu por meio deste estudo árido se chama: independência”, disse ele. Nos mesmos seis meses também compus uma abertura baseada no exemplo de Beethoven, que agora entendia um pouco melhor e que foi tocada com aplausos encorajadores em um dos concertos da *Gewandhaus* em Leipzig. Depois de vários outros trabalhos, iniciei uma sinfonia, ao meu modelo principal, Beethoven juntou-se a Mozart, especialmente com sua grande sinfonia em dó maior. Clareza e força, com algumas divergências singulares, foi o meu esforço. Com a sinfonia concluída, parti em uma viagem para Viena no verão de 1832, com o único propósito de conhecer brevemente essa tão elogiada cidade da música. O que ouvi e vi lá não me edificou muito, onde quer que eu fosse, ouvia “*Zampa*” e os *pout-pourri* de Strauss sobre “*Zampa*”. Ambos – e especialmente, nesse tempo – um horror para mim. Na viagem de volta, permaneci algum tempo em Praga, onde conheci Dionys Weber e Tomaschek, o primeiro teve várias de minhas composições tocadas no conservatório, incluindo minha sinfonia. Lá também escrevi um trágico texto de ópera: *Die Hochzeit* (O casamento). Não sei mais de onde veio o material medieval; um amante louco sobe pela janela do quarto da noiva do amigo, onde ela aguarda a chegada do noivo, a noiva luta com o louco e o joga no pátio, onde ele desiste de seu espírito despedaçado. Na cerimônia fúnebre, a

⁸⁹ Editora musical localizada em Leipzig e fundada em 1719. N.T.

noiva cai sem vida sobre o cadáver com um grito. Quando voltei a Leipzig, compus imediatamente o primeiro número desta ópera que continha um grande sexteto, do qual Weinlig ficou muito satisfeito. Minha irmã não gostou do livro, eu destruí sem deixar vestígios. Em janeiro de 1833, minha sinfonia foi executada nos concertos da *Gewandhaus* e recebeu muitos aplausos encorajadores. Foi então que conheci Laube.

Viajei para Würzburg para visitar um irmão e fiquei lá durante todo o ano de 1833; ele era importante para mim como um cantor experiente. Eu compus naquele ano uma ópera romântica de três atos: *Die Feen* (As fadas), da qual fiz o texto depois do de Gozzi: *Die Frau eine Schlange* (A mulher uma cobra). Beethoven e Weber foram meus modelos: no elenco muitas coisas foram alcançadas, especialmente o final do segundo ato, pois prometia grande efeito. Nos concertos gostei do que ouvi desta ópera em Würzburg. Com minhas melhores esperanças de meu trabalho acabado, voltei a Leipzig no início de 1834 e o ofereci ao diretor do teatro de lá para uma apresentação. Apesar de sua disposição inicialmente declarada de atender aos meus desejos, logo tive que fazer a mesma experiência que todo compositor de ópera alemão tem hoje: somos privados de crédito pelos sucessos dos franceses e italianos em nosso palco, a apresentação de nossas óperas é um favor a ser implorado. O desempenho das minhas “fadas” foi colocado em segundo plano. Durante isso, ouvi a Devrient em *Romeu e Julie* de Bellini cantar: – fiquei surpreso ao ver uma conquista tão extraordinária realizada em uma música tão insignificante. Fiquei em dúvida sobre a escolha do meio que pode levar a um grande sucesso: eu estava longe de dar a Bellini um grande mérito; no entanto, o material de que sua música foi feita parecia-me espalhar uma vida mais feliz e mais adequada, calorosa, como a ansiosa consciência com que nós alemães, na maioria das vezes, apenas conseguimos criar uma torturada pseudoverdade. A flácida falta de caráter de nossos italianos hoje, bem como a frívola imprudência dos mais novos franceses, parecia-me suceder os alemães sérios e conscienciosos a se apoderarem dos meios mais felizes escolhidos e treinados de seus rivais, para então fazê-lo com decisão de antemão na produção de verdadeiras obras de arte.

Naquela época eu tinha 21 anos, com vontade de aproveitar a vida e ter uma visão de mundo alegre; “*Ardingbello*”⁹⁰ e “a jovem Europa” assombravam meus membros: a Alemanha parecia para mim apenas uma pequena parte do mundo. Saí do misticismo abstrato e aprendi a amar a matéria. A beleza do material, assim como inteligência e espírito foram coisas maravilhosas para mim: no que diz respeito à minha música, encontrei tanto entre os italianos quanto entre os franceses. Desisti de meu modelo, Beethoven; sua última sinfonia parecia-me a pedra angular de uma grande época artística, além da qual ninguém poderia penetrar e, dentro da qual, ninguém poderia alcançar a independência. Mendelssohn parecia ter sentido isso também quando deu um passo à frente com suas pequenas composições orquestrais, deixando a forma grande e autocontida da sinfonia de Beethoven intocada; pareceu-me que, começando com uma forma menor e completamente liberada, ele queria criar uma maior. – Tudo ao meu

⁹⁰ Novela escrita por Wilhelm Heine intitulado *Ardingbello und die glückseligen Inseln* (Ardinghelo e as ilhas felizes). N.T.

redor parecia estar fermentando: render-se à fermentação parecia a coisa mais natural para mim. Em uma bela viagem de verão em *Die böhmischen Bäder* (Os banhos boêmios), esbocei o plano para uma nova ópera: *Das Liebesverbot* (O amor proibido), onde utilizei o material de Shakespeare: “Medida por medida”, com a única diferença de que levei a sério a questão e a modelei no espírito da jovem Europa: a sensualidade livre e aberta conquistou a vitória puramente por si mesma sobre a hipocrisia puritana. – No verão do mesmo ano, 1834, aceitei o cargo de diretor musical do Teatro de Magdeburg. A aplicação prática do meu conhecimento musical para a função de maestro teve sucesso muito em breve: a estranha relação com cantores por trás dos *Coulissen*⁹¹ e diante das lâmpadas correspondia inteiramente à minha inclinação para diversões coloridas. A composição do meu *Liebesverbot* começou. Em um concerto apresentei a abertura de minhas *Fadas*; gostaram muito dela. Apesar disso, perdi minha satisfação com essa ópera e, como não podia mais cuidar de meus negócios pessoalmente em Leipzig, logo tomei a decisão de não me preocupar com esse trabalho, o que significou tanto quanto desistir dele. Em um festival de Ano Novo de 1835, fiz uma peça musical que agradou a todos. Sucessos tão facilmente obtidos reforçaram fortemente minha visão de que, para agradar não é preciso considerar os meios de maneira muito escrupuloso. Nesse sentido, continuei a compor meu *Liebesverbot*, não tentei evitar os ecos do francês e do italiano. Interrompido por um tempo, retomei a composição no inverno de 1835 a 1836 e a terminei pouco antes de os membros da ópera do Teatro de Magdeburg se separarem. Eu só tinha doze dias antes que os primeiros cantores partissem; durante esse tempo, minha ópera teve de ser estudada se eu ainda quisesse que eles a interpretassem. Com mais imprudência do que deliberação, após dez dias de estudo deixei entrar em cena a ópera que tinha partes muito fortes; eu confiei no *prompter* e em minha baqueta. Mesmo assim, não pude evitar que os cantores mal sabiam suas partes de cor. A apresentação era como um sonho para todos, ninguém tinha ideia do assunto; no entanto, o que saiu meio bem foi devidamente aplaudido. Uma segunda apresentação não aconteceu por vários motivos. – Durante aquele tempo, a seriedade da vida havia se reportado a mim; minha independência externa, que rapidamente agarrei, me levou a todo tipo de loucuras, dificuldades financeiras e dívidas me atormentavam por todos os lados. Ocorreu-me arriscar algo especial para não ser pego no curso normal de adversidades. Fui a Berlim sem perspectivas e ofereci ao diretor do *Königstädtisches Theatre* minha performance *Liebesverbot*. Recebido inicialmente com a melhor das promessas, tive de aprender, depois de muito tempo, que nenhuma delas era sincera. Na pior situação, saí de Berlim para me candidatar ao cargo de diretor musical do teatro de Königsberg, na Prússia, que mantive mais tarde.

Casei-me lá no outono de 1836, nas mais difíceis circunstâncias externas. O ano que passei em Königsberg foi completamente perdido para a minha arte devido à menor das preocupações. Escrevi uma única abertura: *Rule Britannia*.

⁹¹ *Coulisse* – Termo que se refere aos bastidores do teatro ou a pequenos cenários planos. N.T.

No verão de 1837, visitei Dresden por um curto período. Lá, a leitura do romance *Rienzi* de Bulwer me trouxe de volta uma ideia favorita, já acalentada, de fazer do último tribuno romano o herói de uma grande ópera trágica. Impedido de fazê-lo por circunstâncias externas repugnantes, não lidei mais com os rascunhos. No outono deste ano fui a Riga para assumir o cargo de primeiro diretor musical no teatro que foi inaugurado por Holtei. Encontrei excelentes recursos ali reunidos para a ópera e passei a utilizá-los com muito amor. Durante esse tempo, compus vários interlúdios de óperas para cantores individuais. Também transformei o texto em uma ópera cômica de dois atos: *Die glückliche Bärenfamilie* (A família do urso feliz), para a qual retirei o material de um conto das *Mil e Uma Noites*. Já tinha composto dois números com ele quando percebi com desgosto que estava de novo a caminho para fazer música à la Adam; minha mente, meu sentimento mais profundo, ficou terrivelmente ferido com essa descoberta. Abandonei o trabalho com nojo. O ensaio diário e a regência das músicas de Auber, Adam e Bellini finalmente também fizeram sua parte, o prazer irresponsável de logo me estragar completamente. A completa imaturidade do público de teatro de nossas cidades provinciais em relação a um primeiro julgamento a ser feito sobre um novo fenômeno da arte que está ocorrendo nele, – uma vez que só é utilizado para visualizar obras já avaliadas e credenciadas no exterior, – me fez decidir, sem nenhum custo, ter uma obra maior executada pela primeira vez em teatros menores. Portanto, quando novamente senti a necessidade de empreender uma obra maior, renunciei completamente a uma execução da mesma que pudesse ser realizada rapidamente e nas proximidades: aceitei algum teatro importante que antes deveria ser encenado, e agora pouco me importava com onde e quando seria o teatro. Assim, escrevi o esboço de uma grande ópera trágica em cinco atos: *Rienzi, der letzte der Tribunen* (Rienzi, o último dos tribunos), tornei isso tão importante desde o início que era impossível levar esta ópera – pelo menos pela primeira vez – a um pequeno teatro. Além disso, o enorme material não o permitia de outra forma, e em meu procedimento foi menos a intenção do que a necessidade que prevaleceu. No verão de 1838 realizei o motivo. Durante esse tempo, estudei com muito amor e entusiasmo a música *Jakob und seine Söhne* (Jacob e seus filhos) de nossa equipe de ópera Mehül. – Quando comecei a compor meu *Rienzi*, no outono, não me amarrei a nada além da única intenção de me conformar ao meu motivo: não me coloquei como modelo, simplesmente me entreguei ao sentimento que me consumia, o sentimento de que agora estava pronto para exigir algo significativo do desenvolvimento de minhas faculdades artísticas e esperar algo não insignificante. O pensamento, com consciência – embora em uma única medida – superficial ou trivial, era terrível para mim. Continuei a composição no inverno com todo o entusiasmo, de modo que na primavera de 1839 terminei os dois primeiros grandes atos. Nessa época, meu contrato com o diretor de teatro chegou ao fim e as circunstâncias especiais dificultaram minha permanência em Riga por mais tempo. Por dois anos estive nutrindo o plano de ir a Paris; eu já tinha enviado a Scribe um rascunho de um tema da ópera de Koenigsberg, com a proposta, se ele gostasse, de fazê-lo por conta própria e de me fazer compor esta ópera para Paris. Claro, Scribe ignorou isso em grande parte. No entanto, não desisti dos meus planos, pelo contrário, no verão de 1839 voltei a fazê-lo com vivacidade e pude, brevemente e

bem, fazer com que minha mulher embarcasse comigo num veleiro que iria nos levar até Londres. Esta viagem será inesquecível para sempre; durou três semanas e meia e foi cheio de acidentes. Por três vezes sofremos tempestades violentas e em uma delas o capitão foi obrigado a fazer escala em um porto norueguês. A passagem pelo arquipélago norueguês causou uma impressão maravilhosa em minha imaginação; a saga do holandês voador, tal como a recebi das bocas dos marinheiros, adquiriu em mim uma certa cor peculiar que só as aventuras marítimas por mim vividas poderiam dar-lhe. Descansado da jornada extremamente difícil, ficamos oito dias em Londres; nada me interessava tanto quanto a própria cidade e as casas do parlamento – não visitei nenhum dos teatros. Fiquei em Boulonha-sobre-o-mar durante quatro semanas: lá conheci Meyerbeer pela primeira vez, deixei-o conhecer os dois atos acabados do meu *Rienzi*; ele gentilmente me prometeu seu apoio em Paris. Com muito pouco dinheiro, mas com as melhores esperanças, agora entrei em Paris. Sem nenhuma recomendação, eu só dependia da Meyerbeer; com o maior cuidado, ele parecia iniciar para mim tudo o que pudesse servir aos meus propósitos, e, certamente, me pareceu que eu logo alcançaria a meta desejada, se não tivesse sido tão infeliz que Meyerbeer durante todo o tempo de minha estada em Paris estivesse, principalmente, e quase sempre, longe de Paris. Mesmo à distância, ele queria ser útil para mim, mas de acordo com suas próprias previsões, os esforços por cartas não poderiam ter sucesso onde, no máximo, a intervenção pessoal mais ininterrupta pudesse surtir efeito. Primeiro entrei em contato com o *Theatre de la Renaissance*, que naquela época apresentava peças e óperas ao mesmo tempo. A partitura de meu *Liebesverbot* parecia-me a mais adequada para este teatro; até mesmo um tanto frívolo tema teria sido fácil de processar para o palco francês. Fui recomendado com tanta urgência ao diretor do teatro por Meyerbeer que ele não pôde deixar de fazer as melhores promessas. Como resultado, um dos mais prolíficos poetas do teatro parisiense, Dumersan, se ofereceu para assumir o trabalho sobre o assunto. Dumersan traduziu três peças que foram destinadas a audição, com a maior sorte, de forma que minha música parecia ainda melhor para o novo texto em francês do que o alemão original; era a música como os franceses a entendem mais facilmente, e tudo me prometia o maior sucesso quando o *Theatre de la Renaissance* faliu. Todos os esforços, todas as esperanças foram em vão. No mesmo inverno, de 1839 a 1840, compus, além de uma abertura para o *Fausto* de Goethe, a primeira parte com várias canções francesas, incluindo uma tradução francesa feita para mim por H. Heine sobre os dois granadeiros. Nunca pensei numa possível apresentação do meu *Rienzi* em Paris porque previ com certeza que teria de esperar pelo menos cinco ou seis anos que, mesmo no caso mais feliz, tal plano pudesse ser executado; a tradução do texto da ópera meio terminada teria colocado obstáculos intransponíveis no caminho. – Então, entrei no verão de 1840 sem nenhuma perspectiva de futuro. Meus conhecidos como Habeneck, Halevy, Berlioz etc., não levaram a nenhuma outra aproximação a isto: em Paris nenhum artista tem tempo para fazer amizade com outro, todo mundo tem pressa por si mesmo. Halevy, como todos os compositores parisienses de nosso tempo, só se inflamava de entusiasmo por sua arte enquanto houvesse um grande sucesso a ser conquistado: assim que foi arrebatado e ele entrou nas fileiras do privilegiado *Komponisten-Lions* (Compositores-leões), ele

nada mais tinha no sentido de fazer óperas e ganhar dinheiro para elas. A fama é tudo em Paris, é a sorte e a ruína do artista. Apesar de sua natureza repulsiva, Berlioz me atraiu muito mais: ele é muito diferente de seus colegas parisienses porque ele não faz sua música por dinheiro. Mas ele também não pode escrever para a arte pura, ele perde todo o senso de beleza. Ele fica completamente isolado em sua direção: ao seu lado não tem nada como uma multidão de fiéis que, categoricamente e sem o menor julgamento, saúdam nele o criador de um novo sistema de música e viram sua cabeça completamente; – todo o resto dá lugar a ele como um louco. – O último impulso foi dado às minhas visões frívolas anteriores sobre os meios da música – os italianos. Esses heróis mais elogiados do canto, Rubini no topo, me enojou completamente contra a música deles. O público para quem eles cantam contribuiu para esse efeito em mim. A grande Ópera de Paris me deixou completamente insatisfeito com a falta da genialidade em suas realizações: eu achava tudo comum e medíocre. A *mise en scène* (encenação) e as decorações são, francamente, minhas coisas favoritas em toda a *Académie Royale de musique*. Muito antes a *Opéra comique* teria sido capaz de me satisfazer; ela tem os melhores talentos, e suas ideias dão toda uma peculiaridade que nós na Alemanha não conhecemos. O que agora está sendo escrito para este teatro, no entanto, pertence ao pior que já foi produzido em tempos de degeneração da arte; onde está a graça de Mehül, Isouard, Boyeldieu e do jovem Auber – dos perversos ritmos das quadrilhas que hoje só chacoalham por este teatro? – A única coisa digna de nota para o músico em Paris são os concertos orquestrais na sala do conservatório. As apresentações das composições instrumentais alemãs nesses concertos me impressionaram profundamente e me iniciaram de novo nos maravilhosos segredos da arte real. Quem quiser conhecer a nona sinfonia de Beethoven na íntegra, deve ouvi-la executada pela Orquestra do Conservatório de Paris. – Este concerto está completamente sozinho, nada está ligado a ele.

Quase não lidei com músicos: Acadêmicos, pintores, etc., formaram minhas relações: tive muitas experiências maravilhosas de amizade em Paris. – Quando estava completamente sem qualquer perspectiva de Paris, retomei a composição do meu *Rienzi*; eu agora o escolhi para Dresden, em primeiro lugar porque eu conhecia os melhores recursos disponíveis neste teatro, Devrient, Tichatschek, etc., em segundo lugar porque eu poderia esperar encontrar apoio lá na primeira entrada através de conhecidos desde os meus primeiros dias. Eu agora desisti quase completamente de meu *Liebesverbot*; eu senti que como compositor eu não poderia mais me estimar. Eu seguia mais independente com minha verdadeira crença artística em continuar a composição de meu *Rienzi*. Muita dor e sofrimentos amargos oprimiam minha vida neste momento. De repente, Meyerbeer reapareceu em Paris por um curto período de tempo. Com a mais graciosa simpatia, ele perguntou sobre a situação de meus negócios e queria ajudar. Agora ele me colocou em contato com o diretor da grande ópera, Leon Pillet: o objetivo era produzir uma ópera de dois ou três atos, cuja composição para este teatro me seria confiada. Para este caso, eu já havia fornecido uns rascunhos. *Der fliegende Holländer* (O holandês voador), cuja amizade íntima eu conheci no mar, constantemente cativava minha imaginação; além disso, conheci a parte da aplicação peculiar de H. Heine dessa lenda em seus *salões*. Em particular, o tratamento da redenção de Assuero do Oceano,

extraído de uma peça holandesa de mesmo nome de Heine, me deu tudo de que eu precisava para usar essa lenda em um enredo operístico. Cheguei a um acordo com o próprio Heine, escrevi o rascunho e entreguei-o ao senhor Leon Pillet com a sugestão de que mandaria fazer um livro em francês para mim depois. Até agora tudo havia começado, quando Meyerbeer deixou Paris novamente e teve que deixar a realização de meus desejos ao destino. Fiquei logo surpreso ao saber por Pillet que ele gostou tanto do rascunho que gostaria que eu o entregasse a ele. Ou seja, ele foi obrigado a entregar um livro de ópera o mais rápido possível a uma promessa mais antiga, segundo outro compositor: o rascunho que eu havia elaborado parecia-lhe bastante adequado para tal propósito, e eu provavelmente não hesitaria em consentir com a atribuição solicitada, se considerasse que não poderia esperar nos últimos quatro anos para receber a comissão imediata para compor uma ópera, uma vez que ainda tem que preencher vários candidatos para a grande ópera até então, é claro, será muito longo para eu carregar este tema; eu encontraria um novo e certamente me confortaria com o sacrifício feito. Lutei obstinadamente contra essa exigência irracional, mas sem poder fazer nada além de adiar a questão por enquanto. Eu estava contando com o retorno de Meyerbeer em breve e permaneci em silêncio. – Durante esse tempo, fui induzido por Schlesinger a escrever em sua *Gazette musicale*: entreguei vários artigos detalhados »sobre a música alemã«, etc. Acima de tudo, um pequeno romance intitulado *Eine Pilgfabrt zu Beethoven* (Uma peregrinação a Beethoven), que recebeu aplausos animados. Esse trabalho me ajudou muito a me tornar conhecido e notado em Paris. Em novembro deste ano terminei totalmente a partitura de meu *Rienzi* e imediatamente a enviei a Dresden. Desta vez foi o culminar da minha situação extremamente triste: escrevi uma curta novela para a *Gazette musicale*: *Das Ende eines deutschen Musikers in Paris* (O fim de um músico alemão em Paris), na qual deixei morrer o infeliz herói do mesmo com o seguinte credo: “Eu acredito em Deus, Mozart e Beethoven”. Foi bom que minha ópera tivesse acabado, porque agora me sentia compelido a renunciar à prática de toda arte por muito tempo: tive que fazer arranjos para Schlesinger para todos os instrumentos do mundo, até para *Cornet à pistons*, porque nessa condição eu pude aliviar um pouco minha situação. Assim, atravessei o inverno de 1841 da maneira mais inglória. Na primavera mudei-me para o campo em Meudon; com a chegada calorosa do verão, ansiava novamente por algum trabalho intelectual; a razão para isso deveria vir antes do que eu pensava. Descobri que meu rascunho do texto para *Der fliegenden Holländer* já havia sido entregue a um poeta, Paul Fouché, e vi que se finalmente me declarasse relutante em cedê-lo, me livraria dele inteiramente sob algum pretexto. Então, finalmente concordei com a transferência do meu projeto por uma certa quantia. Eu agora não tinha nada mais urgente a fazer do que cumprir minha sentença em verso alemão. Para compor precisei de um piano, porque depois de três quartos de ano de interrupção de toda a produção musical, primeiro tive que tentar me colocar de volta no ambiente musical: aluguei um piano. Depois que ele chegou, corri em verdadeira angústia; agora estava com medo de ter que descobrir que não era mais músico, comecei primeiro com o coro dos marinheiros e uma canção giratória; tudo aconteceu num piscar de olhos, e gritei bem alto de alegria ao perceber que ainda era músico. A ópera inteira foi composta em sete semanas. No final desse

tempo, porém, fui novamente dominado pelas menores preocupações externas: levei dois meses inteiros até que eu pudesse escrever a abertura da ópera concluída, apesar de estar quase terminando. Claro, nada era mais importante para mim do que ter a ópera executada rapidamente na Alemanha: recebi respostas negativas de Munique e Leipzig: a ópera não é adequada para a Alemanha, disseram. Eu, Thor, acreditava que era adequado apenas para a Alemanha, uma vez que as cordas, apenas os alemães são capazes de soar. – Por fim, enviei meu novo trabalho para Meyerbeer em Berlim com o pedido de que ela fosse aceita no teatro da corte de lá. Isso foi feito muito rapidamente. Uma vez que meu *Rienzi* já havia sido aceito para o teatro da corte de Dresden, agora eu estava ansioso para a apresentação de duas de minhas obras nos primeiros teatros alemães, e, involuntariamente, senti que curiosamente Paris foi para mim, de grande utilidade para a Alemanha. Para a própria Paris, fiquei sem esperança por alguns anos; deixei-a na primavera de 1842. Pela primeira vez vi o Reno – com lágrimas brilhantes nos olhos, eu, um pobre artista, jurei lealdade eterna à minha pátria alemã.

Referências Bibliográficas

LAUBE, Heinrich. *Zeitung für die elegante Welt: Mode, Unterhaltung, Kunst, Theater*. Verlag: Janke. Berlin, 43.1, 1843.

WAGNER, Richard. *Digitale Bibliothek Band 107*, Berlin: CD-ROM Directmedia Publishing GmbH, 2004.

_____. *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. (Band I). Verlag W. Frisssch. Elibron Classics series. Adamant Media Corporation 2005.