

## Prefacio

Con fecha del 15 de abril de 1906 (es la fecha que figura al pie del prefacio o, más bien, de la larga dedicatoria introductoria, texto, como sabemos, escrito con frecuencia a vuelapluma, a última hora, sobre la misma platina, en la imprenta), aparecía en las ediciones Charles Bulen de Bruselas un inesperado opúsculo firmado por un (relativo) desconocido llamado Edmond Michotte. En unas cincuenta páginas, el autor relataba allí la visita que hizo, en su presencia y unos cincuenta años antes, el compositor Richard Wagner (1813-1883) al ilustre Gioacchino Rossini (1792-1868), que había regresado a París para vivir apaciblemente una bien merecida jubilación dorada. Visita durante la cual él tomó unas notas para, dice, estar «en condiciones de poder reproducir, en un relato escrupulosamente exacto, las diversas fases de la conversación que se estableció entre aquellos dos hombres célebres». La escena tuvo lugar en París,

en marzo de 1860, a comienzos de una tarde, en el vasto apartamento que por aquel entonces ocupaba Rossini, en el primer piso de un edificio situado en la esquina de la actual calle de la Chaussée-d'Antin y el bulevar Des Italiens, en el distrito 9<sup>o</sup> de París. Pero, en primer lugar, ¿quién era ese famoso Edmond Michotte (1831-1914)? Se trata de un compositor belga, incluido así en el muy oficial *Dictionnaire des Compositeurs de Belgique du Moyen Âge à nos jours*:<sup>1</sup> un colega —o al menos una especie de segundo espada— *alter* (casi) *ego* de nuestros dos ilustres músicos, que podía, precisamente por ello, aspirar a su amistad, a su intimidad incluso, y a sus confidencias. Nacido en Tiremont en 1831, Edmond Michotte va a proseguir sus estudios en Francia, en el colegio Louis-le-Grand, estudios interrumpidos por la Revolución de 1848, que le obliga a regresar a su familia. Deseoso de consagrarse a la música, abandona unos años más tarde la Universidad libre de Bruselas, donde seguía cursos de historia del arte, para regresar a París y zambullirse de nuevo en su elemento natural: lleva allí una vida mundana, frecuenta a los habituales del conservatorio y gravita en el microcosmos parisino de las artes, las letras y la música. Amigo y vecino del compositor Gioacchino Rossini (Michotte vivía, a dos pasos, en un apartamento de la calle Royale), en los años 1860 frecuenta asiduamente la casa de Richard Wagner, precisamente cuando este ha ido a probar suerte por segunda vez en París —por aquel entonces LA gran capital musical europea— y hacer representar su ópera *Tannhäuser*.<sup>2</sup>

¿Cómo se conocieron ambos hombres? Ningún documento lo indica, al menos que yo sepa. Sin duda, Edmond Michotte fue llevado por un compañero a casa del compositor, pues en su pequeño apartamento —en aquella época vivía en el número 16 de la calle Newton, a dos pasos del Bois de Boulogne, en una casita destruida hoy— Wagner recibía, en efecto, a un pequeño círculo de amigos y amigos de amigos, preferentemente si se admiraban ante su genio y sus nuevas teorías musicales que, no obstante, escandalizaban al todo París, hasta el punto de provocar el desenfreno, los sarcasmos y las calumnias de los gacetilleros en todas las revistas de Francia y de Navarra.

De cualquier modo que sea, Edmond Michotte supo ganarse rápidamente la confianza del compositor y formar parte del más cercano círculo de sus fieles, hasta el punto de poder servir de intermediario entre él y sus distintos conocidos en el mundo musical.

Pero, paradójicamente, Edmond Michotte no ha pasado a la posteridad por sus piezas musicales de cámara o sus actividades de compositor —ni tampoco de periodista, pues también publicaba de buena gana en los periódicos—, sino como... coleccionista de objetos de arte del Extremo Oriente. Japonófilo convencido, conoció el arte asiático gracias a uno de sus conocidos parisinos, el pintor Alfred Stevens (1823-1906), instalado en la capital desde 1849. Un maestrillo de nombre olvidado pero que, por aquel entonces y en su país, estaba en la cima: invitado a la sección belga

de la Exposición universal de París, en 1867, es en efecto el pintor mejor representado, exponiendo no menos de dieciocho cuadros que, todos ellos, se ceñían a la moda de la época y a su afición por el exotismo oriental. Como otros grandes artistas (pienso en James Ensor, Vincent van Gogh, Claude Monet...), Stevens se apasionaba por el *japonismo* y de buena gana salpicaba sus telas de abanicos, lacas, flores, sedas y bellezas europeas vestidas con quimonos a la más pura manera de los artistas del *uki-yo-e* de la época Edo.<sup>3</sup>

Edmond Michotte está muy unido también al célebre Siegfried Bing (1838-1905) —convertido en Samuel Bing, después de su nacionalización francesa—, mecenas de origen alemán, marchante de arte y coleccionista hasta las cejas. En 1884, abre una tienda en la esquina de la calle de Provence, en el número 19 de la calle Chauchat, en París, a la que dio el nombre de «Casa del arte nuevo» (es decir, «Casa del modernismo») —de ahí procederá la denominación del movimiento artístico que hará furor en Francia y Europa a finales del siglo XIX—, y expone obras de artistas plásticos y demás: los muebles de Van de Velde, las joyas de Morren, los jarrones de Lalique y de Emile Gallé, la cerámica de Alfred Willy Finch... Comerciante en arte japonés, edita también una revista, *Le Japon artistique* (primer número en 1888), leída por todos los artistas y decoradores de vanguardia. Será él quien, por consejo de su amigo Michotte, venda en 1889 a la corona de Bélgica un lote de doscientas sesenta y siete estampas y objetos de arte diversos que servirán como

punto de partida para los fondos de los Museos reales de arte e historia de Bruselas. Colección ulteriormente completada por la compra, en 1905, de la propia colección de Edmond Michotte, más de cuatro mil estampas, que constituye uno de los fondos extranjeros más notables, por su cantidad, su calidad y el número de artistas representados, de los grandes maestros a los artistas contemporáneos del *uki-yo-e*.

¡Pero basta ya de chinerías o, mejor, de *japone-rías*! En la época en que se sitúa el encuentro entre Wagner y Rossini (1860), Edmond Michotte es un joven de treinta años. Richard Wagner, por su parte, aunque de más edad —se acerca a los cincuenta—, no tiene, ni mucho menos, la notoriedad de la que gozará ulteriormente. Sin embargo, como recuerda Michotte, ha escrito ya *Rienzi*, *El buque fantasma* (*El holandés errante*), *Lohengrin*, *Tannhäuser*; acaba de poner el punto final a *Tristán e Isolda* y tiene muy adelantada la escritura de *La Tetralogía* (*El oro del Rin*, *La Walkiria* y el primer acto de *Siegfried* están ya terminados); en resumen, ha contribuido bastante a dinamitar la historia de la ópera occidental, pero sin que se sepa aún, salvo por un grupito de amigos iniciados. Por lo que a Rossini se refiere, es un anciano maestro que ha sentado la cabeza hace mucho tiempo ya y ha ido a París para pasar una gloriosa jubilación, tan discreta como neurasténica.

¿Qué buscaba, pues, Richard Wagner al hacer esa pequeña visita al autor del *Guillermo Tell*? A pesar de todas las razones mencionadas por Michotte, el lector es

incapaz de verlo claro. Wagner no había ido sin duda a pedir algún apoyo material —el maestro italiano, de muy mala salud, vivía en un retiro casi absoluto y no cultivaba las antiguas relaciones parisinas que se había forjado veinte años antes, en los tiempos de su celebridad—. Wagner no había ido a mendigar, tampoco, el menor apoyo artístico o un reconocimiento cualquiera: era un psicólogo lo bastante agudo para saber que no se convence a un músico del temple de Rossini, que tenía a su espalda casi dos decenios de éxitos europeos. Además, así, en confianza, ¿era Wagner capaz de mendigarle a nadie la menor onza de aprobación, aunque su vanidad natural y su narcisismo exacerbado (que solo servían para enmascarar una profunda fragilidad) se fortalecieran con el menor esbozo de alabanza y la más ínfima prueba de admiración?

Más allá de la simple curiosidad humana de conocer a una celebridad antaño adulada, tal vez Wagner quisiera sencillamente hacer balance sobre sí mismo al visitar a Rossini. Como si deseara despedirse definitivamente del viejo orden musical europeo, que tan bien encarnaba el viejo maestro, pues había hecho vibrar salas enteras —de Nápoles a San Petersburgo y de Londres a Viena, pasando naturalmente por la capital lírica, ¡París!— a golpe de arias de bravura, gorroritos virtuosos y crescendos orquestales, de los que solo él parecía poseer el secreto.

El desarrollo de la conversación entre ambos compositores lo muestra muy bien. Tras los saludos de rigor y un preámbulo que nuestro improvisado redac-

tor califica de «acogedor» —se charla amablemente sobre los chismes y los rumores del todo-París sobre Richard Wagner y las ocurrencias (apócrifas) atribuidas a Rossini—, ambos hombres se ponen muy pronto manos a la obra. Se trata primero de cábalas y de la ferocidad de algunos críticos. Luego de recuerdos sobre Carl Maria von Weber, a quienes los dos hombres aprecian mucho. Luego la conversación salta sobre lo que se ha dado en llamar «el caso Salieri» y la tristemente célebre leyenda del asesinato de Mozart que el gran compositor vienés habría perpetrado. Ese rumor increíble y ridículo nació de la pluma y la imaginación del escritor ruso Aleksandr Pushkin (1799-1837). En una pequeña tragedia escrita en 1830, un drama en dos escenas titulado *Mozart i Sal'yeri* (*Mozart y Salieri*), presenta dos personajes de destinos antagónicos: el primero (Salieri) nació con el amor a la música; es laborioso, honesto y se convertirá en un compositor célebre; el segundo (Mozart) es una especie de diletante perezoso, fantasioso y superdotado, que transforma en oro todo lo que toca, con desconcertante facilidad. Irritado por la profunda injusticia que niega el genio al trabajador y al compositor de mérito pero se lo concede al músico tonto y al diletante, Salieri decide envenenar a Mozart. Durante una amistosa cena en un albergue, se las arregla para verter veneno en su copa. Ambos hombres brindan, Mozart bebe por la amistad, luego le toca a Salieri un fragmento de su propio *Réquiem* que le encargó un misterioso hombre negro, con tanto fervor que ambos hombres se unen en un

gran momento de emoción. Pero el veneno comienza a hacer su efecto. Mientras Mozart agoniza, Salieri se interroga sobre su propia mediocridad. Piensa en la historia del escultor Miguel Ángel, que habría hecho crucificar a un inocente para poder pintar la agonía de Cristo. Pero, a fin de cuentas, tal vez se trate de una leyenda, pues genio y crimen son sin duda incompatibles, y él, Salieri, es solo un vulgar asesino.

Esta historia —que seguramente tiene para su autor una dimensión autobiográfica, en la que Pushkin se identifica sin discusión posible, con Mozart, prolijo y talentoso provocador embridado por su época— será ulteriormente ampliada por una pequeña ópera de Nicolai Rimsky-Korsakov (1844-1908) y conocerá incluso una increíble fortuna hasta en el siglo xx: el escritor norteamericano Peter Shaffer lo convertirá en el tema de una obra de teatro de éxito, a su vez adaptada por el cineasta Milos Forman en su película *Amadeus* (1984), defensor hasta el absurdo de esta tesis del Salieri asesino.

Todas estas pamplinas están afortunadamente muy lejos de la realidad histórica. Recordemos que el verdadero Antonio Salieri, el prolijo compositor, fue el niño mimado del todo-Viena y sus numerosas óperas se representaron en Europa entera, y que lejos de mostrarse envidioso del talento de su joven colega, lo apoyó por el contrario en cualquier circunstancia. Fue incluso uno de los pocos que se sintieron afectados por su desaparición y su entierro a toda prisa, casi clandestinamente.



Esta leyenda corría, pues, ya por la Viena de 1820, en vida de Salieri (muerto en 1825), que no parecía preocuparse demasiado por ello, aunque, según las afirmaciones de Rossini, «se sospechó de él y fue incluso seriamente acusado» de haber envenenado a Mozart por envidia profesional, lo cual no es cualquier cosa. Pero preciso es creer que estos chismes no tenían fundamento bastante como para que fuese molestado.

Concluida esta digresión, los dos compositores recuperan el hilo de su conversación e intercambian muchas impresiones y recuerdos diversos, sobre Ludwig van Beethoven y su lamentable situación material, sobre el genio de Juan Sebastián Bach y de Joseph Haydn, sobre «la naturaleza simpática» de Felix Mendelssohn y su trabajo de resurrección de la *Pasión según san Mateo*; en resumen, sobre los grandes acontecimientos que han sacudido la vida musical de esa primera mitad del siglo XIX «ido y fenecido», como afirma perfectamente el bonachón Rossini. Pero sobre todo les interesa el presente. Nuestros dos compositores van, pues, a lanzarse a una apasionante *disputatio*, cada cual argumentando, paso a paso, sobre la reforma de la ópera y las concepciones wagnerianas de la «música del porvenir», que da todo su interés a este pequeño texto: pues, con el agudo ingenio que le caracteriza, Rossini comprende muy pronto que tiene ante él a un teórico inspirado y a un interlocutor de primer orden que sabe perfectamente lo que quiere y adonde va. Naturalmente, se niega

a someterse «a transformaciones tan destructoras de todo el pasado» y argumenta como puede —objeciones de otro tiempo: ¿por qué predicar esta «oración fúnebre por la melodía»? ¿Qué va a ser de los dúos, tríos y cuartetos vocales tan caros a la ópera tradicional? Además, ¿está el público preparado para tantos cambios, etc.

Pero se lanza a fondo al juego de la discusión, apasionado por las ideas y el entusiasmo a veces... diplomático de su joven interlocutor («¿de modo que, decididamente, también yo tenía ciertas disposiciones para la música del porvenir?...», escribe falsamente ingenuo). Acaba incluso rindiéndose y concluyendo esa memorable entrevista con la generosidad que solo pertenece a los artistas excepcionales, deseando a Wagner todo el éxito posible... («en particular a usted, a quien siento vigoroso e impregnado de tan magistrales tendencias, le toca hacer cosas nuevas y tener éxito, algo que le deseo de todo corazón»).

Esto, por lo que se refiere a la letra de este texto, hormigueante de informaciones, anécdotas, detalles e ideas que no faltan. De ingenio (las ocurrencias y las aproximaciones rossinianas son decididamente contagiosas). Quedan de todos modos algunos problemas de peso, referentes a este encuentro entre Wagner y Rossini. Por qué tardó Edmond Michotte casi cincuenta años antes de tomar la pluma y redactar esta obrita —aunque afirme haber «ordenado sus notas» poco tiempo después de la entrevista y, tal vez incluso,

esbozado una especie de borrador o esquema para un libro futuro?—. Las razones que da en el prefacio — esas presiones tan amistosas como insistentes, tanto desde Bayreuth como del lado de los herederos de Rossini— dejan al lector de todos modos pensativo, cuando sabe el poco peso que tiene un pequeño texto nuevo consagrado a dos compositores inmensos, sobre los que se ha escrito ya una imponente literatura: centenares de obras publicadas, solo en lengua francesa, sobre Richard Wagner; de ellas una avalancha, ya, entre 1860 y 1906 (véase a este respecto la bibliografía de Silège).<sup>4</sup>

Sabemos por lo demás que ni Wagner ni Rossini tenían deseos de exponer al gran público lo que brotaba en una entrevista privada —el primero hizo incluso a Michotte una apremiante recomendación a este respecto; por lo que al segundo se refiere, es conocida su proverbial discreción sobre su vida personal, hasta el punto de que no tenía ya que advertir a sus amigos sobre el asunto. ¿Entonces? No es imposible —con la ayuda de la vanidad, o por afición a lo sensacional, al lucro incluso— que Edmond Michotte «olvidara» las recomendaciones de sus antiguos amigos desaparecidos, es cierto, desde hacía algunos decenios, y pensara que había prescripción —y que en adelante nada podía ya impedirle establecer ese pequeño texto y publicarlo.

De todos modos, nada prohíbe preguntarse qué crédito conceder a esa entrevista redactada... casi cincuenta años después a partir de algunas notas manus-

critas, febriles y parciales, forzosamente arregladas, adornadas, deformadas, cualesquiera que hayan sido las intenciones reales de su autor —¿o su buena fe, incluso?—. Todo buen periodista profesional sabe las dificultades y los peligros que acechan al redactor de una entrevista: dificultad de transcripción («¡pero yo nunca he dicho eso!») y de adaptación de lo oral a lo escrito; redacción más o menos afortunada del discurso (media hora de entrevista supone, por lo menos, veinticinco páginas —«folios», en la jerga del oficio— que deben reducirse a cinco o seis); simplificación esquemática de las ideas e incluso, a veces, incompreensión...

En resumen, transcribir varias horas de entrevista de modo, si no de corrido, bastante fluido al menos, con los argumentos intercambiados y formulados por ambas partes, sus encadenamientos lógicos, las grandes frases y las palabras ingeniosas, supone ya un rompecabezas. Sin magnetófono, consultando unas simples notas escritas... cincuenta años más tarde, la cosa resulta sencillamente una hazaña o pura poesía. No es injuriar a nuestro buen Michotte expresar... un legítimo escepticismo tanto sobre la letra como sobre el espíritu de esta entrevista y moderar tanto sus entusiasmos a veces ingenuos («estoy en condiciones de poder reproducir, en un relato escrupulosamente exacto, las distintas frases de la conversación que se estableció entre esos dos hombres célebres») como su aspecto de conjunto, en beneficio y a la gloria de Wagner, con una pizca de prudencia, si no de escepti-

cismo... pero que estas pequeñas restricciones de uso y este principio de precaución no nos impidan degustar el particular sabor de ese texto inesperado y rico en enseñanzas.

*Xavier Lacavalerie*