

Fausto

Charles Gounod (1818-1893)



FAUST

Charles Gounod (1818-1893)

ÓPERA EN CINCO ACTOS. MÚSICA DE CHARLES GOUNOD (1818-1893). LIBRETO DE JULES BARBIER Y MICHEL CARRÉ, BASADO EN LA OBRA *FAUST ET MARGUERITE* (1850) DE MICHEL CARRÉ Y EN LA OBRA HOMÓNIMA (1808) DE JOHANN WOLFGANG VON GOETHE. ESTRENADA EN EL THÉÂTRE LYRIQUE DE PARÍS EL 19 DE MARZO DE 1859. ESTRENADA EN EL TEATRO REAL DE MADRID EL 18 DE ENERO DE 1865. NUEVA PRODUCCIÓN DEL TEATRO REAL, EN COPRODUCCIÓN CON DE NATIONALE ÓPERA & BALLET DE ÁMSTERDAM.

Director musical: **Dan Ettinger**

Director de escena: **Àlex Ollé (La Fura Dels Baus)**

Escenógrafo y diseñador de vídeo: **Alfons Flores**

Figurinista: **Lluc Castells**

Iluminador: **Urs Schönebaum**

Director del coro: **Andrés Máspero**

| | |
|-----------------|--|
| Faust | Piotr Beczala (19, 22, 24, 28 de septiembre; 1, 4, 7 de octubre) Ismael Jordi (20, 23, 27, 30 de septiembre; 3, 6 de octubre) |
| Méphistophélès: | Luca Pisaroni (19, 22, 24, 28 de septiembre; 1, 4, 7 de octubre) Erwin Schrott (20, 23, 27 de septiembre; 6 de octubre) Adam Palka (30 de septiembre; 3 de octubre) |
| Marguerite: | Marina Rebeka (19, 22, 24, 28 de septiembre; 1, 4, 7 de octubre) Irina Lungu (20, 23, 27, 30 de septiembre; 3, 6 de octubre) |
| Valentin: | Stéphane Degout (19, 22, 24, 28 de septiembre; 1, 4, 7 de octubre) John Chest (20, 23, 27, 30 de septiembre; 3, 6 de octubre) |
| Wagner: | Isaac Galán |
| Siébel: | Serena Malfi (19, 22, 24, 28, de septiembre; 1, 4, 7 de octubre) Annalisa Stroppa (20, 23, 27, 30 de septiembre; 3, 6 de octubre) |
| Marthe: | Sylvie Brunet-Grupposo (19, 22, 24, 28 de septiembre; 1, 4, 7 de octubre) Diana Montague (20, 23, 27, 30 de septiembre; 3, 6 de octubre) |

Coro y Orquesta Titulares del Teatro Real

19, 20, 22, 23, 24, 27, 28, 30 de septiembre; 1, 3, 4, 6, 7 de octubre

20:00 h; domingo (de octubre), 18:00 h

Salida a la venta 9 de julio de 2018

ARGUMENTO

Faust

Acto I

En la Alemania del siglo XVI, el viejo sabio doctor Faust en su gabinete de trabajo medita acerca de la actividad intelectual a la que ha dedicado toda su vida. Unos cantos alegres y piadosos que le llegan del exterior, le recuerdan la llegada de la primavera, no logrando más con ello que aumentar su desilusión. Está a punto de poner fin a su vacía existencia bebiendo una copa con veneno, pero en un postrero momento se le ocurre invocar a Satán ya que se siente abandonado por cualquier presencia de carácter

divino. Méphistophélès se le presenta de inmediato ofreciéndole poder, gloria y fortuna. Pero Faust sólo quiere volver a disfrutar de algo que reúne esos tres poderosos dones: la juventud. Méphistophélès le devolverá a sus años juveniles únicamente a cambio de que le entregue su alma para la eternidad y le acucia para que firme el pacto, presentándole la imagen angelical de una hermosa y joven muchacha llamada Marguerite. Faust, sin dudarlo ya, firma el documento. Recuperada la juvenil apariencia, Faust se enfrenta ahora a su nueva existencia que desea plena de aventuras y placeres.



Acto II

Fuera de una de las puertas de la ciudad se celebra una fiesta popular. Entre los asistentes se halla Valentin, el hermano de Marguerite, a punto de partir a la guerra. Ante la medalla que la muchacha le ha regalado para preservarle de cualquier mal, Valentin reza invocando la ayuda divina. Siebel, un joven enamorado de Marguerite, se ocupará de cuidarla en ausencia del hermano soldado. Valentin junto a sus amigos beben y cantan. Uno de ellos, Wagner, comienza a entonar la canción de la rata pero es interrumpido bruscamente por un extraño personaje. Es Méphistophélès quien, a su vez, es el que ataca otra canción, la del becerro de oro. Luego predice la muerte de Wagner durante la batalla y la de Valentin a consecuencia de un duelo, mientras que a Siebel le vaticina que toda flor que tome en sus manos se marchitará de inmediato. Luego alegra la reunión haciendo con sus artes mágicas que brote un mejor vino de la barrica que sirve de reclamo a la taberna del lugar.

Bebiendo, Méphistophélès alude a Marguerite lo que despierta la ira de Valentin pero es desarmado por las demoniacas tretas diabólicas. Todos se dan cuenta de que se hallan ante una presencia maligna y para detenerla con sus espadas trazan la figura de una cruz. Méphistophélès, de momento, es inmovilizado.

Aparece Marguerite y Faust le dedica algunas frases galantes que reciben una respuesta distante por parte de la bella muchacha la cual, sin embargo, no puede evitar sentirse impresionada

por semejantes halagos. Marguerite se va, Faust decide abordarla más tarde, mientras la danza y la diversión se generalizan.

Acto III

En el jardín de la casa de Marguerite, al anochecer, Siebel recoge flores para ofrecérselas a su amada pero estas en sus manos repentinamente se marchitan. Se va a la iglesia convencido de que el agua bendita pondrá fin al maleficio.

Méphistophélès aporta un cofre lleno de joyas afirmándole a Faust que es el mejor recurso para conquistar a una mujer. Faust a solas, extasiado por hallarse en presencia de la casa de Marguerite, no duda en dar cuenta de sus ya incontables sentimientos amorosos.

Marguerite aparece pensativa recordando a su pesar al hermoso extranjero que tan solícito se había mostrado con ella. Primero ve el ramo de flores de Siebel, luego el cofre con las joyas y, mujer como es, no pudo resistir la tentación de probarse ante el espejo alguna de ellas, admirándose de lo bien que le quedan realizando su hermosura. Su vieja vecina Marthe, envidiosa, la felicita por la suerte que tiene al haber encontrado un admirador que de esa manera la adule.

Méphistophélès reaparece con Faust anunciando a Marthe que su esposo ha muerto en la guerra. Tras los primeros sollozos, la matrona enseguida se deja galantear por los elegantes modales y excelente presencia de ese desconocido cuyas intenciones son alejar a la vieja y dejar a Faust a solas con Marguerite.



Marguerite cuenta candorosamente su historia y situación familiar y se resiste a los avances de Faust que cada vez se halla más fascinado por el candor y la belleza de la muchacha. Se intercambian palabras y promesas de amor hasta que Marguerite entra en su casa y Méphistophélès reprocha a Faust su cobardía. Cuando Marguerite, soñadora, hace su aparición en la ventana, acuciado por el diablo, Faust entra decidido en la casa. Méphistophélès suelta una carcajada sardónica al ver a Marguerite vencida caer ya en brazos de Faust.

Acto IV

En el primer cuadro que transcurre en una alcoba en casa de Marguerita ésta encinta de Faust llora la prolongada ausencia del amado. Siebel intenta apenas consolarla; Marguerite únicamente confía en el perdón y la ayuda divinas.

En el cuadro siguiente, en la iglesia, Marguerite, oculta en uno de sus rincones, dirige sus oraciones al Altísimo, pero en medio de los cantos religiosos escucha unos sonidos diabólicos que le reprochan la falta cometida. Méphistophélès acaba maldiciéndola y Marguerite pierde el sentido.

En el cuadro tercero los soldados vuelven de la guerra en plan victorioso y contento, entre ellos Valentin que acaba siendo informado de los hechos ocurridos. Regresa junto a Méphistophélès. Faust, ansioso por reencontrarse con Marguerite. Méphistophélès entona una serenata burlona frente a la casa de Marguerite consiguiendo que Valentin

salga de ella exigiendo cuentas. Faust y Valentin cruzan sus espadas y, gracias a la intervención de Méphistophélès, el primero hiere de muerte al segundo. Acude Marguerite a los gritos de la multitud reunida y Valentin moribundo maldice a la hermana.

Acto V

En la cordillera del Hartz en el monte de mayor altura, el Brocken, se desarrolla la pagana noche de Walpurgis, la que tiene lugar del 30 de abril al 1 de mayo. Méphistophélès quiere que Faust se olvide de Marguerite y de sus remordimientos organizándole un espectáculo para el que ha convocado a famosas cortesanas de la Antigüedad: Aspasia, Friné, Lais, Cleopatra y Elena de Troya. En medio de las frenéticas y sensuales danzas, sin embargo, se le aparece a Faust la imagen de Marguerite con el cuello manchado por una línea roja como si estuviera sesgado por un hacha. Faust ordena a Méphistophélès que le lleve junto a ella.

Marguerite en plena crisis personal ha matado al hijo que tuvo con Faust y, por ello, se halla encarcelada, esperando ser ejecutada en cuanto se vislumbren las primeras luces del alba. Faust entra en el calabozo, mediante las artes mefistofélicas, y se encuentra con la amada en pleno delirio recordando los mejores momentos vividos en su relación. Marguerite no escucha las palabras de Faust incitándola a que le siga fuera de la prisión e invocando la ayuda celestial cae muerta. Un coro de ángeles saluda su salvación eterna, mientras su alma asciende al paraíso.

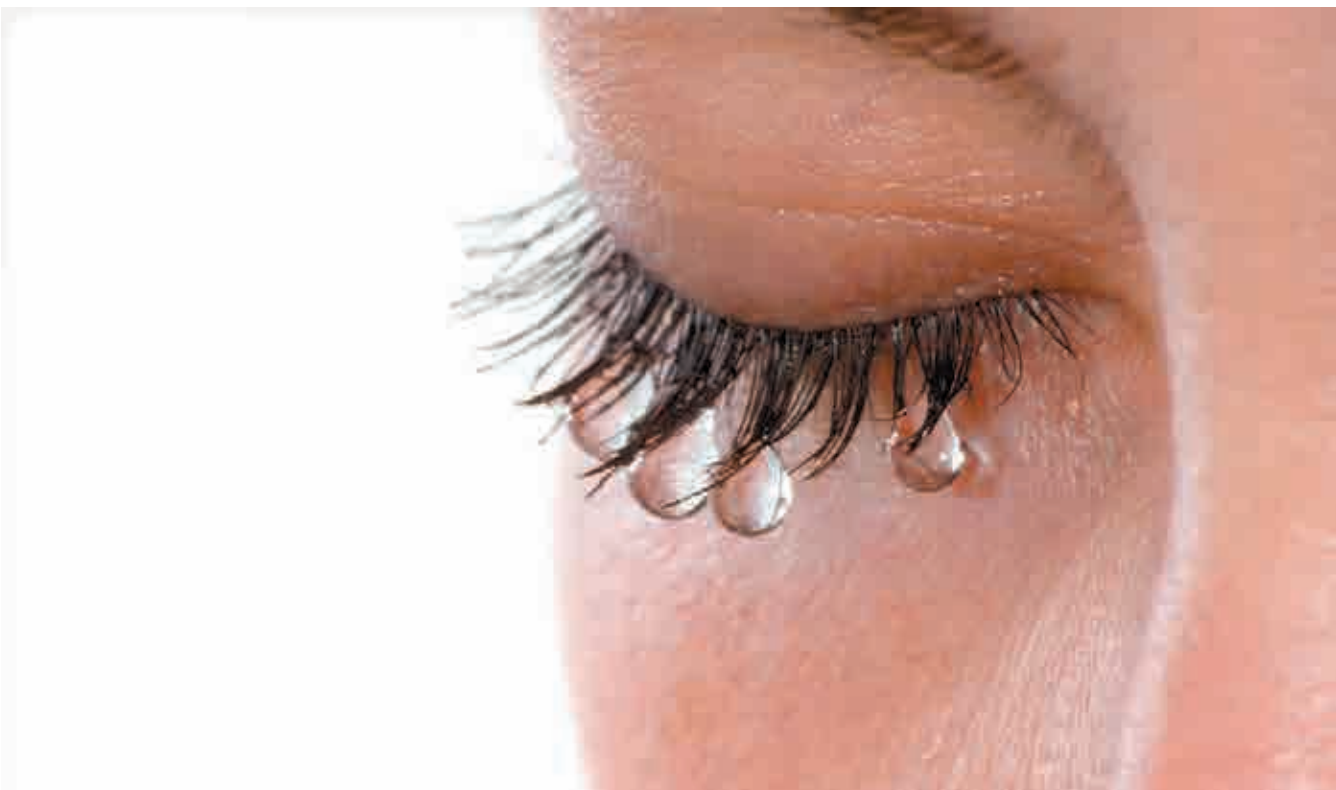
FAUSTO DE GOETHE A GOUNOD

Blas Matamoro

La leyenda fáustica tuvo ancha fortuna entre los románticos. Magia negra y blanca, malditismo, demonización, blasfemia, infinitud, absolución y condena, todo se concentraba en un callejón gótico donde ocurrían encuentros de lujuria, duelos y serenatas. El principal responsable del fenómeno en la Europa del Ochocientos era Goethe, padre de los románticos pero no especialmente romántico él mismo. En todo caso, el tema resultó tentador para los músicos y

relativamente fácil de adaptar al teatro cantado. Goethe intentó que lo hiciera Beethoven, quien no cumplió la ilustre sugestión y quizá convenga agradecersele. En Alemania, Schumann musicó algunas escenas con resultado muy atendible sólo a medias, y Ludwig Spohr compuso una ópera hoy poco menos que olvidada.

Corresponde al mundo latino conseguir los más variados y felices intentos de poner a



Fausto en escena. No sólo por la vena histriónica de la ópera meridional sino porque encaró algún inciso filosófico muy inquietante. En *La condenación de Fausto*, Berlioz, a partir de las traducciones de Gérard de Nerval, se decidió por declarar imperdonable el pecado fáustico y su desdichado héroe resultó a la postre un aprendiz infernal. Boito, en su *Mefistófeles*, de algún modo sutil plantea al final la salvación de Fausto y deja abierta la posibilidad de que Dios, en su infinita misericordia, absuelva a Mefisto, al fin y al cabo, una criatura de su creación.

La más afortunada de estas óperas acabó siendo *Faust* de Gounod que en Alemania, por pundonor nacional, se rebautizó *Margarethe*, considerándose que el nombre del endemoniado doctor era de uso exclusivo entre sus compatriotas. No era un juicio erróneo porque, en verdad, lo que se propuso y consiguió Gounod con sus libretistas Barbier y Carré, expertos en el mundo de la opereta, fue nacionalizar francesa la leyenda germánica. Lo de opereta va muy en serio y baste recordar que una obra maestra de la ópera entre gótica y hechiceril de cuño tudesco pero hecha en francés, *Los cuentos de Hoffmann*, es obra de un operetista por excelencia como Offenbach.

Por su parte, en su estreno, celebrado en el Teatro Lírico de París en 1859, *Faust* fue una ópera comique, es decir con partes habladas. Luego, dada su enorme repercusión, se volvió propiamente operística, sus parlamentos se cantaron –por ejemplo, la serenata del Demonio–, se añadió la plegaria de Valentín para que el baríto-

no tuviera su aria correspondiente y, al llegar a la Ópera en 1869, el infaltable ballet que, a despecho de su pegatina de infernal, parece más bien ambientado en un burdel de lujo para cortesanos del Segundo Imperio napoleónico.

A esta altura de su carrera, Charles Gounod era un experto operista, aunque un tanto errático en sus elecciones de motivos. Tanto le interesaba la antigüedad clásica en Safo como la invención orientalista en *La reina de Saba*, el melodrama gótico en *La monja sangrienta* y la comedia clásica francesa en *El médico a su pesar*, basada en Molière. Por otra parte, gozaba de una sólida formación histórica, que se había consolidado con sus estudios de la polifonía renacentista italiana durante su estancia como becario del Premio de Roma. Siempre conservó, en este sentido, una cumplida habilidad para cualquier tipo de construcción polifónica y una inclinación sostenida por la música litúrgica del catolicismo.

Este perfil de estudioso neoclásico se sintetizó en Gounod con una sensibilidad romántica que lo llevó, por tal sendero, hacia diversas metas: el populismo provenzal en *Mireille*, la devoción por Shakespeare en *Romeo y Julieta* y la obra que motiva estas líneas con las connotaciones apuntadas. De igual manera, el francés tenía ya resuelta su estética por medio de un lenguaje perfilado en términos de romanticismo académico, el encuentro del sentimentalismo romántico con el gusto por el género y la formas muy definidos. El modelo podía ser Mendelssohn y, a su través, cierta herencia beethoveniana, o sea: el anuncio del romanticismo y su secuela formal,

evitando la ebullición genialoide y algo caótica y desequilibrada de su paisano Berlioz.

Se podría concluir que Gounod trabajó en la periferia romántica y no en el fulcro romántico. Así pudo asentarlo en Francia y afrancesarlo. Desde luego, hay aquí una explicación para el

repeluz alemán. ¿Afrancesar a Goethe? ¿Con qué derecho? ¿No era el maestro todo lo afrancesado que pudo ser un tudesco de su tiempo? En todo caso, parece indudable que a partir de Gounod hay una ópera francesa reconocible en el panorama de la ópera europea, y que no podemos hoy pensar una ópera francesa posterior que no parta





de Gounod. Vayan por delante Bizet y Massenet pero sin olvidar algunas intervenciones de Thomas, Delibes y Saint-Saëns, Chabrier y Chausson, aun sin olvidar los toques de germanismo y algunas pretensiones lejanamente wagnerianas de Reyer y coetáneos.

La adaptación o, mejor dicho, la traducción y traslado del original goetheano a un teatro parisino, planteaba diversos problemas. El texto —se trata estrictamente y sólo del primer *Faust*, admitiendo que haya un segundo, que muchos especialistas consideran una obra independiente— es demasiado

largo y complejo; exige recortes. Sus largas párrafadas reflexivas y filosóficas, como le pasó a Berlioz, funcionan mal si se las hace cantar. Sus momentos alegóricos, como el viaje al Reino de las Madres, carecen de realidad dramática y llevarían la ópera al peligroso pantano de la cantata. Otros momentos se ven ligados estrechamente a unas ambientaciones de la Alemania provincial, imposible de describir en términos franceses.

La solución fue técnicamente eficaz y convirtió a Goethe, con todos los respetos que merece, en una excusa para hacer una ópera francesa

en toda la línea. La acción se situó en una vaga y cómoda baja Edad Media que puede muy bien pasearse por variados paisajes europeos. El contexto religioso es cristiano sin entrar en peloteras teológicas. No hay curas, monjas ni monjes pero la aparición del Diablo ya nos obliga a saber dónde están el Bien y el Mal. El que no lo sabe hasta que aparece su mefítico maestro, es el doctor Fausto, que se ha pasado la vida encerrado en su gabinete considerando todo desde el punto de vista objetivamente científico, o sea insensible a los problemas morales, a la belleza inmediata y al amor. Si se quiere, insensible igualmente al mal, el odio y el dolor.

En esta encrucijada se hacen evidentes la habilidad de los libretistas y la solvente maestría del compositor. En efecto, si se quitan las armaduras intelectuales y los constructos alegóricos del gran poema goetheano, queda un conflicto humano de trámite simple pero de efectos trascendentes, de modo que se pueda resolver la escenificación con la debida sencillez de caracteres y la igualmente debida grandiosidad que exigen el pacto diabólico, la guerra, la salvación y las ira popular. Nada agreguemos, por obvio, a la verba melódica de Gounod, inagotable y laboriosa, que nos puede sorprender cada vez que creamos haberla aprendido de memoria hasta la



saciedad. Alguna vez arriesgó Gabriel Fauré algo que unos cuantos podemos suscribir con gusto: si se quemaran todos los archivos musicales de Europa, bastaría el tercer acto de *Faust*, el acto del jardín, para reconstruirlos. Es una bella exageración, justa por ser bella.

Para todo ello había que tener en cuenta la opereta con sus intrigas y sus ironías, la comedia de costumbres para retratar a la gente de pueblo –la entrometida Marta-, algún efecto convenido de la ópera barroca como el travestismo –Siebel es una cantante que hace de muchacho- con despliegues de gran aparato y espectacularidad propios de la *grand opéra*: Bailetes de feria, gran ballet, trucos de transformación del viejo en joven o la espada que se quiebra en el aire, desfiles de soldados, apariciones de coros angélicos. Gounod debía competir con toda la operática italiana más Meyerbeer más Offenbach. Y ganó con matrícula de honor a la vez que proponía un modelo de ópera nacional francesa sin necesitar de localismos, costumbrismos puntuales ni adaptaciones del folclore regional. En fin, una obra gala de la cantera gala pero, a la vez, fácil de exportar a todos los teatros del mundo.

La principal cualidad del libreto es la descripción de prototipos, nítidos y sencillos, que permite seguirles la pista y conseguir que siempre hagan lo que tienen que hacer, es decir: sostener la intriga principal. En torno a ella, los asuntos del pacto diabólico y la redención del pecado, pasan a segundo plano y la acción se organiza en torno a la relación entre un hombre y una mujer, Fausto y Margarita, que se enamoran y viven su amor como realización a la vez que como aprendizaje del amor mismo.

Es un amor que, como siempre en la tradición del amor cortés y el romanticismo, se despliega en la ilegalidad y acaba mal porque, justamente, se realiza, en lugar de mantenerse idealizado de modo incorpóreo. Si él y ella hubieran seguido rumoreando en el jardín, si él no hubiera saltado al balcón de ella, si ella no hubiese quedado embarazada, si etcétera, naturalmente, no tendríamos ópera. De la correcta solución del día a día, la ópera no se ocupa. Ha de recurrir a lo extraordinario a partir de personajes ordinarios con los que el espectador se pueda sentir cómodo en el reconocimiento. Además, desde luego, sin dañar la economía de las partes, secuencias y contrastes que el libro de esta ópera resuelve con calidad equilibrada y magistral.

Podríamos preguntarnos cómo de ordinario y cotidiano es un pacto diabólico y lo mismo en cuanto a la absolución o condenación de una mujer que ha perdido su honra, tal vez matado a su hijo y manchado el honor familiar enaltecido por un hermano, un héroe de la guerra. Hay claves para entender el embrollo y sin embrollo, no hay ópera que valga.

Este Demonio no es ni un altivo antihéroe, ni un enemigo teológico de Dios, ni un monstruo para asustar a los niños que no se duermen a tiempo. Es un Demonio de opereta que provoca no ya el espanto sino apenas la sorpresa del viejo Fausto que lo ha invocado trágicamente. Por eso le pregunta al atónito doctor: “¿Por qué te sorprendes? ¿No soy lo que esperabas?” Si se me permite traducir: “¿No soy ese Demonio que has visto tantas veces en el teatro, pluma en el sombrero y espada al cinto?” En efecto, lo es por-



que la vida es un paso teatral, sensual, grotesco, en todo caso burlesco, esbozo de algo que está más allá de este mundo o en ninguna parte. O en el cielo o en la isla de Utopía, que es donde va a parar Margarita cuando caiga el último telón.

El Mefisto de Gounod es cachondo, encantador, gamberro, sensitivo, hedónico. De otros modos, nadie le haría caso. Un tentador no puede ser un monstruo cornudo, peludo y maloliente. Por eso lo seduce a Fausto y le evita ser un viejo verde. Será, por fin, lo que no fue en sus verdes años: un estudiante guapo y emprendedor, que se enamora de manera ardiente pero incauta de una chica de pueblo, elemental y sabia. Tanto que, cuando él le lanza

su primer piropo, al salir de la feria –“Adiós, hermosa doncella”- la chica le aclara, para evitar malentendidos, que no es hermosa ni doncella. Añado por mi cuenta: y que, por eso, va solita a la feria.

En torno a estos protagonistas, tenemos el resto que los complementa. Valentín, el hermano de Margarita, es valiente, va y viene de la guerra como vencedor intacto. Los soldados son marciales y altaneros. Los aldeanos, simplones, confiados, módicamente fiesteros, dueños de su negra honrilla y de sus escasos pero dignos vestidos y adornos. Los coros angélicos son exquisitamente angelicales y la orquesta está siempre alerta, con un colorido variadísimo y refinado.

Baste bajar al infierno de las grandes pecadoras. Dan ganas de no salir de él y Satanás, en plan de alcahuete de lujo, nos facilitará las cosas con la ayuda imprescindible de la música de Gounod.

La vocalidad de esta ópera es igualmente prototípica. Fausto es un tenor lírico, capaz de amplios despliegues melódicos, controles de volumen y algún estremecimiento y alguna tensión en la escena del duelo con Valentín y al final. El Demonio es un bajo cantante que puede desplegarse, siempre ha de cantar de modo autoritario y alternar la ironía con la amenaza, esto último en la escena de iglesia persiguiendo a Margarita. Ella ha de ser simple pero astuta porque con su simpleza atrae a Fausto y no a ningún otro pretendiente como el palurdo Siebel. Asimismo, se encanta cargándose de joyas. En fin, no es una víctima pura hasta que el juego de la vida y la soledad de la huérfana cuyo hermano está peleando en lejanas batallas, se le vuelva maldición y cárcel.

Una soprano lírica sin más puede dar cuenta de Margarita, si puede resolver todos sus matices y desgarros. Valentín, barítono lírico típicamente francés, tiene que hacer de Valentín, es decir estar siempre idéntico a sí mismo. Siebel, la travestida, puede ser una soprano corta o una mezzo.

Para evitar mayores disquisiciones, remito a quien lea a la que sigo considerando, con toda modestia, la versión por excelencia de esta ópera. La dirigió André Cluytens en 1953 con Nicolai Gedda de protagonista, Boris Christoff como Mefistófeles, Victoria de los Ángeles como Margarita, Jean Borthayre de Valentín y – todo un lujo – Rita Gorr de Marta. Reunir tanta suntuosidad de colores con tanta estrictez de estilo, tanta seducción musical con tanto equilibrio, tanto ingenio elocutivo con tanta solvencia tímbrica, tanta propiedad en la construcción de los personajes con tanta coherencia en la narración general, en fin: tanto Gounod con tanto Goethe, a su pesar, resulta una empresa muy difícilmente imitable.

