

ENRIQUE BOITO

Y SU

MEFISTÓFELES

POR

JOAQUÍN MARSILLACH,

DE LA ACADEMIA WAGNERISTA DE VIENA.

Contiene un extracto del libreto de la ópera
y un autógrafo del Mtro. Boito.



MADRID.

MDCOCLXXXIII.

17

SS
00

ENRIQUE BOITO

Y SU

MEFISTÓFELES.

OBRAS DEL AUTOR:

RICARDO WAGNER, ensayo biográfico crítico, con un prólogo del Dr. Letamendi. Edición adornada de grabados y autógrafos.....	10 reales.
RICCARDO WAGNER, traducción italiana corregida y aumentada con el <i>Segundo viaje por las regiones del porvenir</i> , notas y apéndices del Dr. Filippo Filippi..	24 "
CONTRARÉPLICA Á LAS OBSERVACIONES DE D. A. FARGAS Y SOLER EN VINDICACIÓN DE LA ÓPERA ITALIANA..	2 "
LA HISTORIA DEL LOHENGRÍN.....	7 "
PARSIFAL. PEREGRINACIÓN Á LA MECA DEL PORVENIR.	4 "

MADRID: Librerías de Fé y de Rufz (Príncipe, 14).

BARCELONA: Librería de Parera (Pino, 6).

ENRIQUE BOITO

Y SU

MEFISTÓFELES

POR

JOAQUÍN MARSILLACH,

DE LA ACADEMIA WAGNERISTA DE VIENA.

Mephistopheles. Sie ist gerichtet!
Stimme (von oben).

Ist gerettet!

GÖTTE.

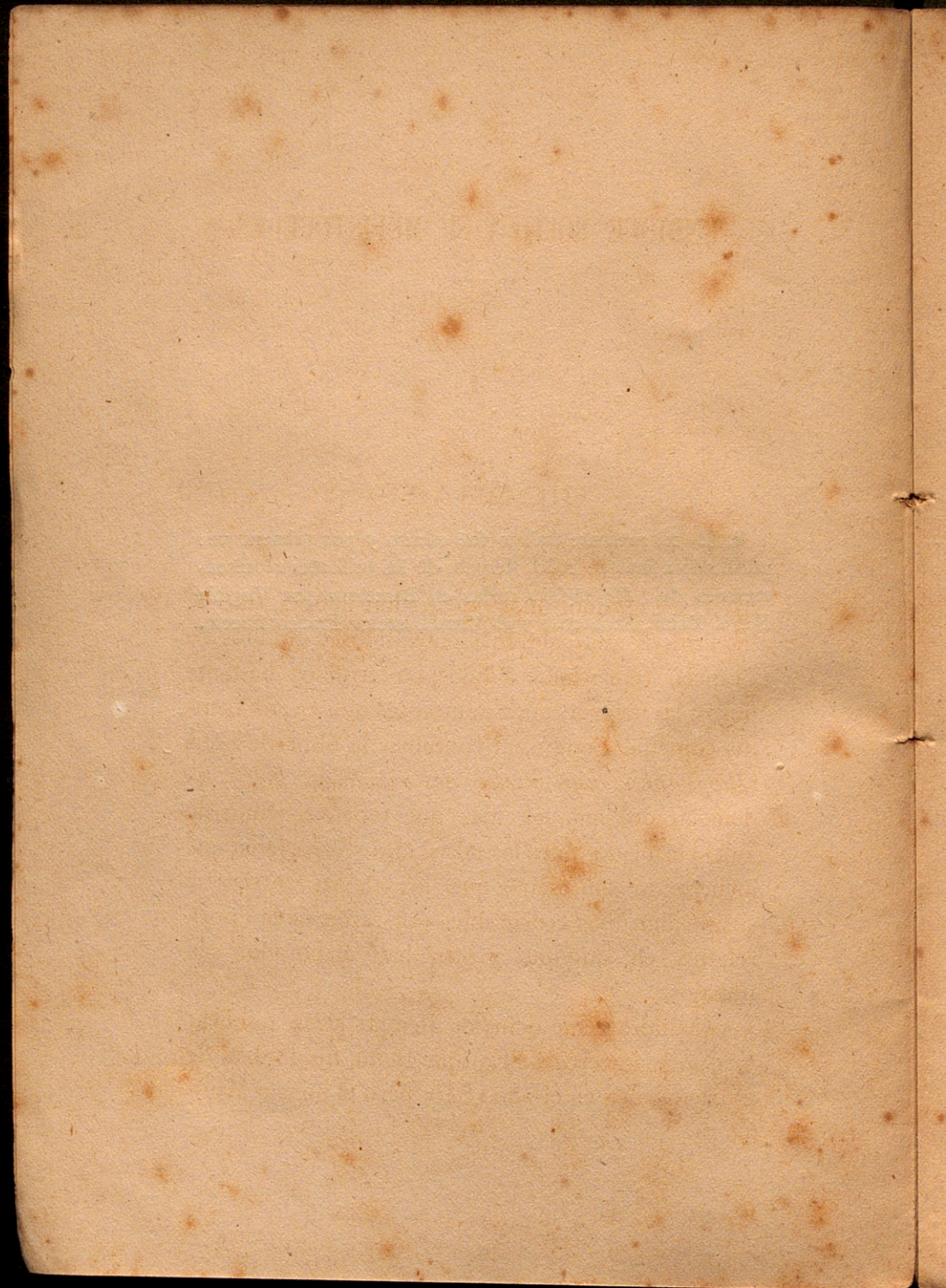


MADRID.

MDCCCLXXXIII.

El autor se reserva todos los derechos
que la Ley le concede.

N. B. El presente trabajo fué escrito y por primera vez publicado á fines de 1880, después de las brillantes representaciones del *Mefistófeles* dadas en Barcelona por Virginia Ferni, Maini, Barbaccini y el Mtro. Director Franco Faccio.



ENRIQUE BOITO Y SU MEFISTÓFELES.

I.

BIOGRAFÍA.

Hace algunos años que Arthur Pougin, uno de los críticos musicales más entendidos y eruditos de Francia, reprochaba á Fétis, en términos bastante duros, las inexactitudes numerosas que en sus escritos cometía. Pougin, al continuar la obra de Fétis (*Biographie universelle des musiciens, etc.*), ha demostrado una vez más que todos tenemos de vidrio el tejado, pues las falsedades y errores en que incurre no son menos que los de su antecesor, siendo algo más censurables por razón de la época relativa en que uno y otro han elaborado sus trabajos.

Cuando se me ocurrió, tiempo atrás, publicar una noticia acerca de Enrique Boito, fijé la data de su nacimiento en el año 1840; pero el mismo Maes-

tro me escribió después una carta, de la que, para esclarecer de una vez este punto, me permito copiar el siguiente párrafo:

“Amable y cruel amigo: amable, porque me dedica V. un opúsculo lleno de benevolencia; y cruel, porque siguiendo el error de Pougin, me hace V. nacer en 1840. ¡Protesto! Nací en 1842. Aquella maldita fecha de Pougin me persigue implacablemente. Cuando V. tenga treinta y ocho años (como los tengo yo en este año de gracia de 1880), comprenderá con qué avaricia se computan esos dos últimos compases de tiempo que faltan para completar la fatal cuarentena.”

Comprendo, sin embargo, los justos lamentos de mi buen amigo, y como me reconozco causa inocente de ellos, me apresuro á consignar que Arrigo (Enrique) Boito nació en Padua, población situada no lejos de Venecia, en 1842, y si mis informes no mienten, á 24 de Febrero.

Hijo de un reputado pintor veneciano y de una ilustre dama de la aristocracia polaca, pasó tranquilo los primeros años de su vida en el país natal, hasta que en el mes de Noviembre de 1853 ingresó en el Conservatorio de Milán, siendo su maestro de composición el célebre Mazzucato, y no Ronchetti, como dice Pougin.

Nueve años estuvo estudiando con gran prove-

cho en aquel afamado establecimiento: salió de él por Setiembre de 1862, después de haber ganado, junto con Franco Faccio, el premio extraordinario por el oratorio *Le Sorelle d'Italia*, del que habían compuesto, Boito la letra, y Faccio y Boito juntos la música, y que había sido ejecutado en 1861, en el mismo Conservatorio. Los dos inseparables amigos, pensionados por el Gobierno, emprendieron entonces un largo viaje por Europa con el fin de estudiar los adelantos del arte musical.

Boito, estando aún en el Conservatorio, se había dado á conocer ya, más que como compositor, como crítico musical y poeta de atrevida imaginación. Sus trabajos en este terreno, y particularmente un poema titulado *Re Orso*, provocaron tan vivas discusiones en el mundo literario, que no era aventurado afirmar que se trataba de un ingenio excepcional.

Mientras cultivaba de esta suerte la literatura, empezó á escribir el libro y la música de una ópera sobre el gran poema de Goethe, que bautizó con el nombre de *Mefistofele*, por la importancia capital que tiene este personaje en la marcha de la acción, y para distinguirla también de tantas obras escritas sobre el mismo asunto con el título de *Fausto*. Había compuesto tan sólo la primera parte basada sobre el primer *Fausto* de Goethe, cuando

encontrándose en Polonia, fué llamado á Milán con ocasión de representarse allí por primera vez el *Faust* de Gounod, ópera que por cierto obtuvo el buen acogimiento que merecía. Este buen éxito desazonó bastante á nuestro joven compositor, que temía fundadamente que pudiese perjudicar á su inédita obra. Para apartar en lo posible esta contingencia, añadióle el *prólogo*, cuya acción pasa en el Cielo, y una segunda parte, igualmente compuesta sobre la continuación, menos conocida, del poema de Goethe.

La leyenda de Fausto presenta los dos elementos dramático y fantástico combinados en una proporción tan adecuada, que en todo tiempo se ha ofrecido á la mente de los compositores como manantial abundoso de inspiraciones musicales, según puede verse por la *Nota adicional* que pongo al fin de este trabajo. Para un autor joven y poco conocido era arriesgada la empresa, y los temores de Boito se comprenderán con sólo recordar que de todas las óperas que precedieron á la suya, fundadas en el mismo argumento, sólo cuatro, las de Spohr, Schumann, Berlioz y Gounod han logrado un éxito durable.

No se hicieron esperar los disgustos y contrariedades. El *Mefistófeles*, dirigido por su propio autor, se estrenó en el Teatro de la Scala de Milán

el día 5 de Marzo de 1868. El magnífico *prólogo* gustó bastante y fué bien recibido del público; pero el resto de la ópera, escrita en general con una libertad de melodía y una elevación armónica que, por lo complicada, podía en aquellas condiciones de tiempo y de lugar parecer atrevida y levantisca, fatigó al auditorio; algunos envidiosos (que siempre están al husmo de las fallas del mérito) previamente confabulados, aprovecharon ocasión tan propicia, y la obra cayó entre ruidosas muestras de desagrado; la segunda representación fué todavía un fiasco más tempestuoso.

Disgustado Boito con este mal suceso, se dedicó con nuevo ahinco á las letras. El maestro Faccio, cuyos méritos como director de orquesta no necesito encarecer á mis lectores, había sido condiscípulo de Boito en el Conservatorio, y después, en la guerra de 1866 contra el Austria, se alistaron los dos en el primer regimiento de voluntarios de Garibaldi, y juntos hicieron aquella campaña; por todo lo cual los dos maestros han estado siempre unidos, más que por una verdadera amistad, por un entrañable fraternal cariño.

Boito, pues, escribió sobre el drama de Shakspeare *Hamlet* el libreto de una ópera que con preciosa música del maestro Faccio se estrenó con éxito brillante, no en Florencia, como dice Pougin,

sino en Génova, el 30 de Mayo de 1865. Mucho después, en 8 de Febrero de 1871, se puso en escena en la Scala de Milán, en donde fué, por el contrario, bastante mal recibida, á causa de que el célebre Tiberini, que tan bien la ejecutara en Génova, enfermó; y la obra, flaqueando precisamente el protagonista, no pudo salvarse. La indisposición de Tiberini fué tan seria, que después del *Amleto* ya no volvió á cantar.

He de citar otra ópera de Boito, *Ero e Leandro*, á la que cupo suerte bastante singular: tenía ya concluida ó casi concluida el autor, cuando á consecuencia del fracaso del *Mefistófeles* destruyó por sí mismo la composición musical, cediendo el libreto á Bottesini, con cuya música se ha representado en varios teatros.

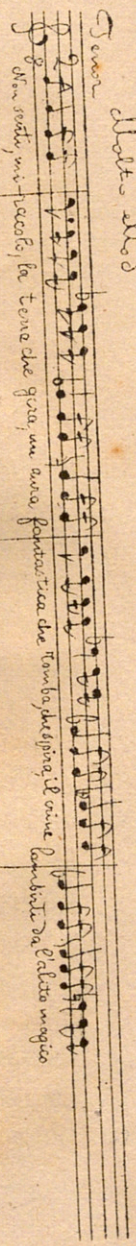
Escribió luego para el compositor Gaetano Coronaro el libro de la opereta *Un Tramonto*, que en Agosto de 1873 se representó en el teatrino del Conservatorio de Milán; y el libro también de la célebre ópera de Ponchielli *Gioconda*, que desde que se estrenó ha alcanzado grande éxito en Italia. Este libreto lo firmó Arrigo Boito con su anagrama *Tobia Gorrio*.

En este punto era ya llegada la hora de la rehabilitación. Bolonia, la ciudad que marcha al frente del movimiento musical de Italia, la pri-

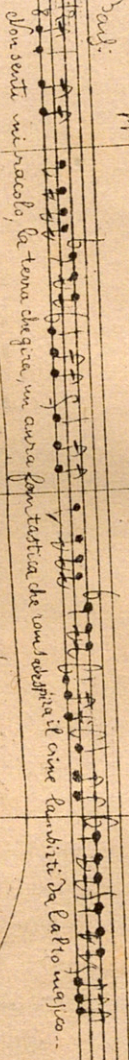
...del ... (Véase la pag. 13.)
...del ...



Alto solo



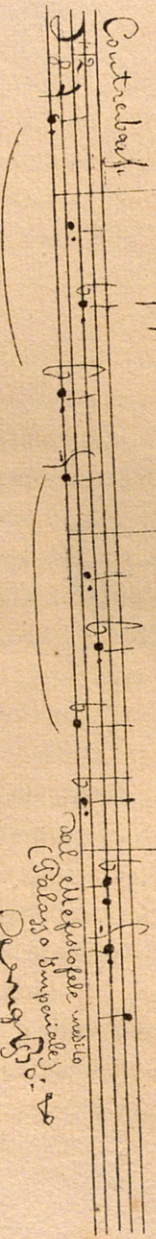
Organi:



Violon con tuba



Contrabasso



*del Mefistofele
(Gallegio Imperiale)*

Fragmento autógrafo de la escena del palacio imperial,
suprimida por el autor del MEFISTOFELES. (Véase la pág. 13.)

mera en acoger benévola las grandes producciones de los maestros extranjeros, sin temer el progreso, que es la luz, acababa de abrir los brazos nada menos que al mismísimo Wagner, aplaudiendo sin reserva el *Lohengrín* en Noviembre de 1871, como lo ha hecho también con otras obras de Wagner y de maestros más ó menos inficionados de wagnerismo. Dirigia á la sazón aquel teatro el inmortal Mariani. Muerto éste, la Junta del teatro, con gran tino práctico, propuso á Boito que con serena imparcialidad revisara su asendereada ópera y corrigiese la partitura. Aceptó el Maestro; y tan radical fué en su tarea, que por difusos y más ó menos monótonos, expurgó de su obra un acto entero, un intermedio sinfónico con coros que describía la batalla entre el Emperador y el Pseudo-emperador, parte del primer diálogo entre Fausto y Wagner, el canto *Incubus! Beelzebub inferni ardentis monarche*, sacado del *Fausto* de Marlowe, la parodia del *Miserere* en el *Sábado romántico*, y parte de la *Nenia* ó canto elegíaco de Margarita y del diálogo en prosa que seguía.

Añádase á esto que varió bastante la instrumentación, y el *Mefistófeles*, de tal suerte remozado, se presentó en el teatro Comunal de Bolo-

en esta ocasión recibida con el éxito más lisonjero y brillante que podía esperarse. Poco después se representó en Venecia, dirigida por el maestro Faccio, y finalmente, aplaudida siempre con igual entusiasmo en Turín, Trieste, Roma, Ancona, Brescia, Treviso, Verona, Génova, Londres, Viena, etc., etc., y últimamente en Milán, que ha ofrecido á Boito un completo desquite del fracaso de 1868. Cuando se estrenó en Londres, fué preciso prorogar la temporada para poder dar más representaciones de esta obra.

No debe sorprendernos este resultado definitivo, cuando es tan frecuente que obras pertenecientes á todas las escuelas y estilos, recibidas ayer con frialdad y hasta con reprobación, sean hoy universalmente reputadas como obras maestras: díganlo, si no, el *Don Juan* de Mozart, *Oberón* de Weber, *Barbiere di Siviglia*, *Norma*, *La Favorita*, *Guillermo Tell*, el mismo *Fausto* de Gounod, y más que todas éstas *La condenación de Fausto* de Berlioz, silbada con estrépito en 1846, y tenida hoy, sin disputa, por una de las más admirables producciones que ha inspirado el poema goethiano.

En 1877, el editor Casanova, de Turín, publicó de Boito un tomo titulado *Il libro dei Versi*, que además del *Re Orso*, contiene varias obras lí-

ricas, publicadas ya algunas de ellas en Stuttgart en la *Antologia dei poeti italiani* de Pablo Heise. Finalmente, á más de las obras apuntadas en el curso de esta deslabazada biografía, Enrique Boito ha escrito: en verso, los melodramas *Farnese*, *Iram* y *Zoroastro*, y recientemente *Otello* para el maestro Verdi; las novelas *L'Alfieri nero*, *Il pugno chiuso*, *Iberia*, *Horror*, *Il trapezio*; y ahora está concluyendo la composición del *Nerone*, gran drama lírico empezado á la conclusión del *Mefistófeles*, que el mundo musical aguarda con impaciencia. En un cuaderno de *Lieder* de Antonio Rubinstein, publicado por Ricordi, se insertan unas poesías de Alfredo de Musset, Tomás Moore y Lamartine, traducidas por Boito, quien ha vertido también al italiano los poemas del *Rienzi* y *Tristano e Isotta* de Wagner, publicados por la casa Lucca. Esta sola enumeración es el mejor elogio que puede hacerse de la actividad que Boito ha desplegado en tan poco tiempo. *Vegeta e en brillante carriera.*

Boito vive de ordinario en Milán, querido y respetado de cuantos tienen la fortuna de tratarle y apreciar su carácter afable y modesto. Acerca de esto último no se me ocurre prueba más elocuente que trascribir las delicadas frases con que contestó á una carta mía, en la que, apelando á nuestra anti-gua y cordial amistad, le pedía algunos datos bio-

gráficos para componer el presente trabajo; y valga la cita como el único medio que me queda para cerrar esta biografía de manera que no desmerezca del encabezamiento que con el otro retazo epistolar le he puesto.

“Yo bien quisiera—me decía el Maestro,—poder complacer á V. contestando á su atenta pregunta; pero ahora no tengo tiempo para extenderme en los datos biográficos que desea; eso sin contar con que siento una invencible repugnancia á recorrer el pasado, no ya en mi mente, sino con aquel análisis que requiere la pluma. Ni tampoco hay de mí una verdadera biografía (y no hace en verdad gran falta); y no la hay sencillamente porque á aquellos que me han acompañado en la vida, nunca se les ha ocurrido (y con razón) escribir algo de mí, y de los otros no he sido bastante conocido para que lo hicieran.”

Yo, no obstante, me he ingeniado para reunir, como he podido, los datos que me hacian falta. ¡Quiera el ilustre Maestro perdonar semejante indiscreción!

II.

EL POEMA.

Las primeras producciones poéticas de Boito le conquistaron, como queda dicho, una envidiable reputación en el mundo literario. Por el poema *Re Orso* se presentó desde luego afiliado á la escuela romántica más avanzada, casi diría más atrevida; siendo de notar que, aunque dentro de esta tendencia se muestra verdaderamente original, no por eso incurre en lo extravagante ni en lo inverosímil: dos terribles escollos para los espíritus juveniles que empiezan enamorándose de ideales más ó menos peligrosos. No pensarán de esta manera todos los que lean ese poema, lo sé; pero yo, que en una obra poética de esta naturaleza concedo á la fantasía del artista la más amplia libertad, considero el *Re Orso* como una obra de superior belleza, á pe-

sar de un realismo en ciertos momentos muy acentuado, y del tono general de lóbreguez que oscurece todo el poema, como ese aspecto vetusto y sombrío que tienen las misteriosas consejas de la Edad media. Es una de esas obras que hay que rechazar resueltamente, ó aceptarla con todos sus atrevimientos: yo la acepto.

Tanto como en el *Re Orso*, se ha de buscar la índole del genio poético de Boito en sus poesías, coleccionadas en el *Libro dei versi*. Desde las primeras páginas se advierte que el *verismo*, esa reciente escuela que tanto ha dado que hablar, tiene en Boito, como en Emilio Praga y en Güerrini, uno de sus más decididos campeones. Delicado y primoroso en el *Madrigale* y *Poesia e prosa*; intencionado y atrevido en *Le foglie* y *Dualismo*; sombrío en *Georg Pfecher*; juguetón, pintoresco ó sarcásticamente realista en la *Mummia*, *Balletta* y *Lezione d'anatomia*, pulsa cuerdas tan diferentes con igual limpieza, reviste siempre sus pensamientos de una forma galana y fácil.

Bien se necesitaban dotes tan singulares para intentar con éxito un drama lírico sobre el *Fausto*; y en verdad que Boito ha producido un libreto digno de encomio por muchos conceptos, y superior sin la menor duda á todos los que se han escrito sobre el mismo asunto. Por lo menos siem-

pre se habrá de agradecer á Boito el que habiendo aprovechado la obra del poeta alemán con toda su vasta complejidad, haya sido el primero en popularizar en el teatro la síntesis del pensamiento goethiano. Creo que no puedo seguir adelante en este orden de consideraciones sin presentar al lector un sucinto extracto del libreto del *Mefistófeles*. Hélo aquí.

PRÓLOGO.

En el Cielo.—Original y atrevida es en verdad la idea de este prólogo. La escena representa una nebulosa perdida en el espacio: las falanges celestiales elevan al Sér Supremo himnos y cánticos de amor, en medio de los acordes de cítaras y arpas y del tañido de las siete trompas. La escena está desierta; los coros permanecen siempre invisibles para el espectador; de pronto, envuelto en la sombra, comparece Mefistófeles de pié sobre su capa flotante, y después de un preámbulo cínico y pedantesco, alcanza de Dios el permiso para tentar á Fausto, y apuesta que llegará á cogerle en sus redes. Mefistófeles desaparece no bien comienza á oirse el coro aéreo de los querubines, á los cuales se agregan luego el acento contrito de la humanidad pecadora y el canto de glo-

ria de las falanges, siempre ocultas detrás de la nebulosa.

ACTO PRIMERO.

1.º *El domingo de Pascua.*—Estamos en las afueras de Francfort: estudiantes, niños y niñas, ballesteros, cazadores, ciudadanos y gente del pueblo discurren alegremente por la escena, entregándose á la expansión y al placer: los mozos diciendo chicoleos á las muchachas; la gente más sesuda conversando junto á un puesto de cerveza; unos formando corro junto al heraldo para oír un pregón insulso, dispersarse luego y organizar el baile del Obertas; otros, en fin, siguiendo con curiosidad el lucido cortejo del Príncipe elector con su acompañamiento de damas, dignatarios, pajes, bufones y halconeros. Fausto y Wagner conversan indiferentes en medio del general bullicio. Anochece... la muchedumbre va dejando solos á los dos amigos: Fausto observa con supersticioso temor á un fraile gris que anda divagando en medio de las sombras del crepúsculo, y Wagner trata en vano de tranquilizarle.

2.º *El pacto.*—Fausto entra en su gabinete, y cuando se dispone á leer en el Evangelio se presenta el fraile, que sin ser visto andaba siguiéndole, con-

vertido en el elegante Mefistófeles. Pasada la primera sorpresa y las recíprocas presentaciones, quedan tan amigos Satanás y Fausto, que éste se compromete á entregar al otro el alma á cambio de una vida alegre en este mundo. Se cierra el trato y emprenden en seguida sus correrías, transportados por los aires en la capa de Mefistófeles.

ACTO SEGUNDO.

1.º *El jardín.*—Las escenas entre Fausto y Margarita, Mefistófeles y Marta, son tan conocidas, así por el poema de Goethe como por la ópera de Gounod, que creo excusado entrar en pormenores, sabidos con seguridad de todo el mundo. Margarita, enamorada é inexperta, acaba por conceder á su amante una cita á solas, cuyas consecuencias está muy lejos de poder sospechar.

2.º *La noche del sábado romántico.*—Lugar agreste y solitario junto al Brocken ó monte de las brujas. A la rojiza claridad de la luna se ve á Fausto y Mefistófeles, que alumbrados por los fuegos fátuos suben lentamente la áspera cuesta, hasta llegar á la cima de un picacho aislado y abrupto. Quédanse allí inmóviles, cuando entre el zumbido del viento empieza á oírse á lo lejos el rumor confuso y creciente de centenares de brujos

y brujas, que acaban por invadir con estrépito infernal la escena y entregarse á una diabólica orgía, que preside Mefistófeles. Cuando el aquelarre llega al colmo del desenfreno, se dibuja vagamente en el fondo, como una visión del cielo, la sombra de Margarita, con una raya de sangre que le rodea el cuello. Fausto se turba, á pesar de los esfuerzos de Mefistófeles para distraerle de la extraña aparición, hasta que desvanecida ya, reanudan las brujas sus repugnantes ceremonias.

ACTO TERCERO.

Muerte de Margarita.—Sola en la prisión y condenada á morir en el cadalso al amanecer del otro día, por haber en su ceguedad dado muerte á su madre y á su hijo, llora la desdichada mujer su triste suerte. Fausto llega en este momento decidido á salvarla: todo está dispuesto; dormido el carcelero, Mefistófeles aguardando á la puerta. Margarita vacila, pero la presencia de Mefistófeles le infunde pavor y muere al fin arrepentida dirigiendo á Fausto aquel soberbio apóstrofe: "Enrique, me das horror." Mefistófeles exclama sentencioso: "Está juzgada!" pero las voces de lo alto le contestan con aquel hermoso fallo que yo he

querido aplicar en el lema á la obra de Boito:
"Está salvada!"

ACTO CUARTO.

La noche del sábado clásico.—Riberas del rio Penejos: la luna inmóvil en el zenit, alumbra un paisaje risueño y tranquilo. Elena y Pantis en una espléndida barca de plata y nácar en medio de un grupo de sirenas, cantan una serenata: Fausto dormita sobre el florido césped. Cuando las sirenas se llevan la barca ligera, llega Mefistófeles, que ha traído á Grecia á su compañero para hacerle saborear el mundo clásico. El diablo, sin embargo, acostumbrado á los vapores acres del monte de las brujas, no se encuentra muy á gusto entre los templos dóricos y las esfinges, las flores aromosas y las serenas aguas, los faunos y las sirenas de voz dulcísima.

Fausto, por el contrario, se extasía ante ese espectáculo nunca visto, y movido de su entusiasmo se presenta vestido ricamente de caballero del siglo XV á ofrecer sus respetos á Elena, que cabalmente andaba algo desazonada con los recuerdos de la ruina de Troya. Fausto se dá tal maña en disipar su mal humor, y su coloquio con Elena toma un carácter de intimidad tan marcado, que los cir-

cunstantes se retiran discretos, cuando el telón por su parte, con su oportunidad nunca desmentida, empieza á bajar lentamente sobre las últimas palabras de amor de los dos amantes...

EPÍLOGO.

Muerte de Fausto. Estamos otra vez en el laboratorio del acto primero. Los años no pasan en balde: la estancia está ya bastante derruida; el sabio Doctor, viejo y achacosó, lee y medita; Mefistófeles, á su espalda, aguarda el momento de apoderarse de su presa. Pero Fausto recorre en su memoria su borrascosa vida; se arrepiente, aspira á Dios, y en vano se esfuerza el demonio por sujetar aquel espíritu que se le escapa, en vano trata de despertar sus pasiones con una apariencia engañosa de sirenas: los cantos majestuosos de las falanges celestiales pueden más que los artificios del infierno. Fausto muere poco menos que en olor de santidad, y Mefistófeles, pérdida la apuesta, se hunde en el abismo, llevando como siempre la risa y el sarcasmo en los labios.

El arreglo de Barbier y Carré, que ha popularizado la música incomparable de Gounod, está bien concebido y más bien ejecutado; pero no es

menos cierto que suprimiendo del poema de Goethe la segunda parte, se destruye toda su intención filosófica, que descansa precisamente en esa singular apuesta entre Dios y el Demonio, cuyo lógico desenlace está en el segundo *Fausto*. Berlioz, condenando á Fausto en vez de salvarlo, incurrió también en la misma incongruencia, porque aquellas palabras del Señor á Mefistófeles en el prólogo: "Sea, pues; desvíala esta alma de su origen primero, y arrástrala, *si puedes sujetarla* (*kannst du ihn erfassen*), al abismo contigo, „ etc., dejan presentir en el ánimo del Señor la certeza de que Mefistófeles ha de perder la apuesta.

Boito, por el contrario, sigue el poema primitivo, á veces traduciendo á la letra; pero no como un servil copista, sino sabiendo escoger y modificar con singular tino, según conviene á los fines musicales y al espíritu de nuestro tiempos. Así, por ejemplo, en el mismo pasaje que acabo de citar, el autor italiano, en vez de hacer que Dios insinúe aquella certidumbre, hace exclamar á Mefistófeles:

*vecchio Padre, a un rude gioco
T'avventurasti. Ei morderà nel dolce
Pomo de' vizi e sovra il Re de' cieli
Avrò vittoria!*

¿Por qué? En primer lugar, porque á Boito le convenia acentuar el carácter ridiculo y petulante del protagonista; y en segundo lugar, porque no queria dar al Sér Supremo una parte directa y asidua en el drama. En la Edad media, en esa Edad que algunos ilusos quieren presentarnos como un perfecto dechado de piedad, era posible aún en dramas y *misterios* escritos y representados por clérigos para edificación de las gentes, tratar á Dios tan sin miramientos como se desprende de aquel diálogo que transcribe uno de los comentadores de Goethe (1). El Padre Eterno está echando una siestecita en su trono celestial, mientras en Jerusalén los judíos crucifican á Jesucristo. En esto se le acerca un ángel para decirle:

“ANGEL.—Padre Eterno: haceis mal y vais á ponerlos en ridiculo. Acaba de morir vuestro amadísimo Hijo y estais aquí durmiendo como un borrachín.

PADRE ETERNO.—¿Muerto mi Hijo?

ANGEL.—Sí tal.

PADRE ETERNO.—Lléveme el diablo si sabia nada de eso.”

Goethe, en la plática amistosa que en el prólogo sostiene Mefistófeles con el Señor, hace ha-

(1) Citado por Joaquín de Vasconcellos, *O Faust de Goethe*, Porto, imprensa portugueza, 1872.

blar á Éste un lenguaje digno y más conforme con la idea de la Divinidad; pero al llegar á Boito, Dios se expresa siempre por boca del *coro místico*, porque de fijo en nuestro teatro, hacer cantar al Padre Eterno hubiera sido una idea chocante y peligrosa.

Y luego, en lugar del perro de aguas que en el poema de Goethe se transforma en Mefistófeles, Boito adopta la forma de un fraile mendicante, la cual, sobre ser estéticamente más tolerable, se ajusta más á la primitiva legendaria tradición de Fausto.

Pero este mismo empeño de encerrar en los estrechos límites de una ópera un poema de la magnitud del de Goethe, ha perjudicado sensiblemente á la claridad de la obra. Obligado el autor á escoger las escenas más culminantes y adecuadas á la música, resulta frio y descosido su trabajo, porque se pasa de una á otra situación sin el debido enlace. El carácter de Margarita, entre todos, tiene poca fijeza: nos la encontramos muy amojamada en la prisión cuando acabamos de verla buena y hasta retozona en el jardín; súbitamente nos transporta el autor á Grecia, sin darnos cuenta de ello; en una palabra, quien no conociera el poema ó las leyendas primitivas, difícilmente podría seguir con claridad el hilo de la acción.

Semejantes lunares son más leves de lo que á primera vista parece. Conforme en un cuadro sobre materia histórica ó sobre una tradición que ha venido á hacerse popular, es lícito contar siempre con el prévio conocimiento del asunto por parte del espectador, sin lo cual pocas veces éste podría comprender de qué se trata por la sola inspección del lienzo; así entiendo yo que el compositor de una obra musical sobre *Fausto*, puede legítimamente contar con que el público conoce el poema en donde buscara motivos de inspiración musical, y que Boito, en vez de ofrecernos una obra nueva en todas sus partes, lo que hace es presentarnos en nueva forma una série de cuadros de ese *Fausto* que es ya del dominio público. El mismo Goethe, en su inmortal poema, ¿se sujetó rigurosamente á la unidad de acción?—Con esto puede atenuarse el reproche que pudiera hacerse al libretista; por más que sea siempre preferible el poema que presente una acción completa y debidamente desarrollada.

En la forma es donde más feliz estuvo el poeta, habiendo sacado de la riquísima lengua italiana todo el partido de que es susceptible. No quiero entrar en un detenido análisis, ni me conceptúo competente en esta materia. Boito ha hecho en el *Mefistófeles* una poesía, que ya por sí sola es

música. Como conoce y domina todos los secretos del ritmo y de la rima, sus palabras se acomodan admirablemente á las diversas situaciones del drama, de lo cual son buenos ejemplos las estrofas de salida de Mefistófeles, toda la escena del Brocken, la muerte de Margarita, y sobre todo el sábado clásico, el cuadro poético más bello de toda la obra; en donde el autor, con un sentimiento exquisito, ha enlazado con arte singular la sonora métrica del verso griego con la rima sensual de la poética moderna.

En ocasiones la armonía expresiva llega á la verdadera onomatopeya, como en el prólogo el coro de querubines:

*La danza in angelica spira
si gira, si gira, si gira*

—Siam nimbi

· volanti

dai limbi,

—nei santi

splendori

vaganti,

—siam cori

di bimbi

d'amori, etc.

Abundan también los pensamientos delicados ó profundos. Aquella exclamación de Fausto en el epílogo:

*Ogni mortali
Mister conobbi: il Real, l'Ideale,
L'Amore della vergine e l'Amore
Della Dea... Sì. Ma il Real fu dolore
E l'Ideal fu sogno...*

es digna de Corneille.

En definitiva: el libreto del *Mefistófeles*, por estar basado en un asunto legendario, segun conviene, á mi juicio, al Drama musical, por esa fusión de lirismo y dramatismo que tanto favorece al compositor, y por la belleza poética de ciertos fragmentos, hechas las salvedades que en su lugar he consignado acerca de la unidad de la obra, puede citarse como uno de los pocos modelos dignos de estudio para aquellos que tengan abnegación bastante para cultivar este género.

Después de esto, hora es ya de hablar de Boito como músico en la obra que me ocupa; en el próximo artículo acometeré esta empresa, que á decir verdad, me agrada sobremanera, bien que desconfío de mis pobres fuerzas para darle digno fin y remate.

III

LA MÚSICA.

Siempre que tengo que ocuparme de alguna obra de verdadero mérito, he de condolerme muy de veras de dos circunstancias desfavorables de índole bien diversa una de otra. Es la primera el hecho de que las dificultades de la crítica crecen en razón del mérito de la obra juzgada. Acerca de este punto no me hago ilusiones: lejos de acatar yo aquel decir de que la crítica es fácil y el arte difícil, entiendo que la crítica, en su sentido más excelso, ofrece grandes dificultades, por la razón sencilla de que no consiente aquel fondo de espontaneidad, que es manantial abundantísimo de artísticas inspiraciones.

Puesto en este trance, no me queda para salir del paso otro recurso que exponer, como Dios me

dé á entender, las impresiones que he recibido de la obra de que se trata, y si mis buenos lectores quieren aceptar este relato como crítica, tendremos zanjada la dificultad.

El segundo inconveniente á que me refería, consiste en el abuso que por efecto sin duda de la pobreza sintáctica de las lenguas modernas se hace hoy día de las alabanzas hiperbólicas. Si fuéramos á dar crédito á los artículos y biografías y necrologías sin número que continuamente estamos viendo, á docenas serían las obras de imponderable mérito, de profundidad excepcional, de sublime inspiración en todos los ramos del humano saber; viniendo á resultar de aquí, que cuando con justicia se prodigan estas frases encomiásticas no suelen producir el efecto debido, acostumbrados como estamos á los elogios desmesurados.

El hecho de reconocer yo el mal, es suficiente garantía de que procuraré evitarlo, encerrándome en los límites de lo que crea justo y equitativo.

La primera impresión que produce en el espectador el *Mefistófeles* es la de algo nuevo, algo extraordinario, algo que se separa de lo que estamos acostumbrados á oír en la escena. Examinada en conjunto esta obra y prescindiendo, entiéndase bien, de ciertos detalles transitorios, no recuerda ni remotamente á Rossini, á Meyerbeer, á Gounod,

ni á Wagner; y este sello evidente de originalidad es la credencial más eficaz para merecer la consideración de la crítica.

Tratando ahora de analizar esta impresión, lo primero que se echa de ver es un desdén profundo y nunca interrumpido por todos esos medios trillados que posee un compositor para hacerse aplaudir del público, mediante ciertas y determinadas concesiones. Boito se hace aplaudir á fuerza de olvidar que hay un público que podría silbarle.

Con esto queda dicho que la composición musical sigue fielmente la marcha del drama. Ya no hay cavatinas, ni dúos cortados con patrón, ni brindis, ni coros intempestivos: no hay más que un drama completo, que sigue un curso lógico por una sucesión de escenas, realizado por el lenguaje soberanamente expresivo de la música.

Verdad es que esto puede disgustar á muchos, como á un antiguo abonado que en el ensayo general me preguntaba, no sin cierto azoramiento, en dónde demonios estaba el *aria de salida* de la tiple; poniéndome en el caso, después de mucho porfiar, de contestarle: "Pero alma de Dios, ¿cree usted que las tiples no han de poder salir sin aria de salida? Pues ahí verá usted cómo sale la Ferni y no le pasa nada."

Boito concede, pues, una importancia decisiva

al elemento dramático. Como además tiene la ventaja de escribir él mismo los poemas para sus óperas, la música se adapta de una manera admirable á la idea poética, hasta en aquellos matices más fugaces é inasequibles del pensamiento, sin que resulte torturada la prosodia de las palabras ni la de las cláusulas.

Al examinar la partitura del *Mefistófeles*, llama la atención del observador el número considerable de notas y acotaciones referentes al modo de interpretar los diferentes pasajes, al movimiento escénico en general, á las más leves inflexiones del canto; y este hecho no es más que una consecuencia de esa compenetración íntima que para Boito ha de haber entre el elemento dramático y el musical.

En ese empeño por seguir paso á paso el hilo de la acción, ha desplegado Boito, no sólo una profunda ciencia, sino (y esto es lo más notable) una gran serenidad, aun en medio de las situaciones más tentadoras para dar rienda suelta á las manifestaciones puramente musicales, á cuyo influjo no siempre ha podido sustraerse el mismo Wagner, á pesar de ir pertrechado con sus nueve tomos de escritos teóricos.

Negar á Boito la idea melódica, cómo no falta quien lo haya hecho, me produce el mismo efecto que negar á un millonario las riquezas por la sola

razón de que, no gustando de hacer vana ostentación de ellas, le dá por vivir decorosa, pero modestamente. En verdad que los que quieren que la melodía se destaque sola y escueta imponiéndose á toda la composición, verán defraudados sus deseos en el *Mefistófeles*; pero los que creemos que la melodía debe surgir del tejido armónico, por la misma razón que en Pintura el contorno ha de ser el resultado, no de una raya expresa, sino de la superposición de formas, encontramos melodía á raudales en la ópera de Boito.

Reconozco de buen grado que la idea melódica de esta obra no descuella por su novedad (y es lícito esperar para las obras sucesivas del autor un progreso en este sentido); pero como se presenta siempre con una inspiración tan adecuada al momento dramático, y está tratada además con tanto acierto en la parte de relleno armónico, satisface cumplidamente al espectador más nimio y descontentadizo.

También en el *Mefistófeles* merece especial mención el proceder wagneriano de las reminiscencias psicológicas obtenidas por el encadenamiento de ciertas frases melódicas, que estando vinculadas á un personaje ó á una situación dada, reaparecen, oportunamente modificadas, cuando conviene recordar aquella situación ó aquel personaje. Aplausos me-

rece por ello el autor, que quizás en otra ocasión logre dar mayor alcance á este proceder, subordinándolo á un sistema lógico más completo.

Pero en nada ha revelado Boito conocimientos tan vastos como en la armonía, en las masas corales y en la instrumentación. Contrapuntista consumado, pero de esos que así como escriben una fuga tan intachable como la del acto segundo, no retroceden, si la situación lo pide, ante las quintas del preludio cuarto, capaces de erizar los cabellos á un armonista meticoloso; conocedor profundo de los timbres y sonoridades, el autor se ha conquistado sin discusión el título de colorista de primer orden. Podría señalar ciertos procedimientos armónicos propios de Boito, ó que á lo menos él usa con alguna predilección; quisiera también demostrar, por el empleo que hace del metal, especialmente en el prólogo, que el autor ha leído atentamente á Wagner; pero me impiden entrar en estos y otros pormenores los límites que de antemano me he impuesto.

Por más que parece que Boito ha puesto especial esmero en evitar las situaciones que había tratado Gounod en su popular ópera, privándose de escenas tan musicales como la de la iglesia y la muerte de Valentín, y aunque yo mismo soy poco amigo de entrar en comparaciones, es hasta cierto

punto imposible hablar del *Mefistófeles* sin pensar en el *Fausto*. Mi opinión en este punto es que, consideradas las dos obras bajo el concepto pura y exclusivamente musical, en la idea melódica sobre todo, la obra de Gounod es superior á la de Boito; que éste en cambio estuvo más acertado en la interpretación del asunto; ha sabido imprimir más grandiosidad al estilo; ha hecho, en una palabra, una obra menos afrancesada, más genuinamente germánica que su predecesor, interpretando con tino singular las situaciones más opuestas que le ofrecía un poema mucho más vasto.

En donde más claramente se nota esta diferencia es en la pintura de los caracteres. La Margarita de Gounod es muy superior á la de Boito, por una razón que he indicado ya al hablar del poema. Boito nos presenta á Margarita en dos solos momentos: en el jardín de Marta, y en la cárcel, sin transición de ninguna clase. Ya se comprende que de esta manera es imposible dar relieve al carácter de un personaje, viniendo por este camino á pagar el músico faltas de congruencia que cometió el poeta.

Mefistófeles, en cambio, como carácter, tiene más consistencia y está más bien delineado en la obra de Boito que en la de Gounod. La llamada escena de las cruces, que tanto efecto produce en el

Fausto, ni se le ocurrió á Goethe, ni pudo ocurrírsele, porque implicaría una contradicción inexplicable en el personaje. ¿Por dónde un diablo culto, que conversa mano á mano con Dios y apuesta con Él y á cada paso le nombra sin la menor aprensión, ha de ir á espantarse, y á revolverse por el polvo porque le muestren el signo de la cruz? Considerado el *Fausto* de Gounod como una obra aparte basada en el episodio de Margarita, es, en verdad, una concepción prodigiosamente bella, á la cual pocos reparos podrán ponerse; pero con referencia al poema de Goethe y á su alcance filosófico, no puede merecer un juicio tan favorable, principalmente por lo falseado que está el carácter cínico, maligno y socarrón á la vez de Mefistófeles, que Boito ha sabido conservar y traducir á la música con tanto arte. Esta es la verdad pura y sin rodeos.

Para condensar en pocas palabras la impresión que estas dos obras producen, diré que en la de Gounod preside el Arte á la Idea, mientras que en la de Boito la Idea preside al Arte.

Para concluir este examen sintético del *Mefistófeles*, voy á comunicar á mis lectores una idea, suplicándoles encarecidamente que no la divulguen, porque á muchos podría parecer extravagante ocurrencia. Yo, para mi uso particular, suelo dividir la música por su cariz en masculina y femenina; y así

digo que la música de Rossini, Meyerbeer, Gounod, Beethoven, Berlioz, etc., es masculina; y femenina, por el contrario, la de Mozart, Bellini, Donizetti, Haydn y otros varios. Esta división la fundo en un *no sé qué*, que si tuviera que explicarlo me vería apuradillo: lo que sí puedo afirmar es que no vacilo nunca en la clasificación de cualquiera música que oiga. Según esta idea, Boito escribe música masculina. Los que no me comprendan pueden sin reparo echarme á mí la culpa.



Empiezo, querido lector, por acusarme públicamente de que detesto de todo corazón esa crítica al uso del día, que sólo sirve para desmenuzar y triturar las obras artísticas, y que sólo sabe señalar bellezas al menudeo. Nunca mi flaca inteligencia ha llegado á comprender qué alcance tengan esa clase de juicios, ni el provecho y la ilustración que de ellos pueda reportar el pacientísimo lector, toda vez que su imaginación y su propio criterio quedan como sujetos y encadenados á ciertos juicios concretos, de los cuales no es fácil que intente siquiera emanciparse. Prefiero mil veces esa otra crítica que, fijándose en el conjunto de la obra y dando de ella un juicio sintético, deja al espectador el placer de

hacer luego aplicación de lo que ha leído á las diversas partes de la obra de que se trate.

La importancia del *Mefistófeles* y la fuerza del uso me deciden, sin embargo, á emprender, siquiera sea muy abreviadamente, este ejercicio de disección, después de haber dado en las líneas que preceden mi desautorizado parecer acerca de las cualidades que revela la ópera en conjunto.

PRÓLOGO.

EN EL CIELO.

El preludeo, á pesar de su carácter solemne, no me parece digno de la obra. Compónese de tres motivos enlazados con más artificio que arte: uno de ellos, el tañido de las siete trompas celestiales, está tratado con mucho acierto en el resto de la partitura.

El coro que entonan las falanges celestiales, es grande, reposado y majestuoso. *Scherzo* instrumental al comparecer Mefistófeles, lleno de vida, de intención y de gracia. Instrumentación rica; los primeros compases (fagotes y violines *pizzicati* alternando con el metal) anuncian durante toda la obra la presencia de Mefistófeles. Hay en este *scherzo* algo de altanero y grotesco, que contrasta admira-

blemente con las voces inefables de los coros celestiales. Sigue un canto de querubines de un efecto nuevo y sorprendente: ritmo vivísimo del coro, durante el cual el violoncello canta casi imperceptiblemente sobre una nota prolongada del metal y clarinete. De esta pieza suele cortarse un buen trozo por su gran dificultad. Blaze de Bury compara el coro de los querubines con una tabla de Fra Angélico: produce realmente la impresión de un enjambre de querubines que se acerca y aleja rápidamente. *Salmodia* acompañada por el órgano; se enlaza por un interesante período musical con el explosión final, en donde la orquesta y todo el coro (siempre invisible detrás de la nebulosa) forman un admirable *tutti*, que es uno de los efectos de sonoridad más bellos y grandiosos de la música moderna. Este prólogo es una obra maestra: tiene toda la sublimidad del oratorio, sin perder lo hondamente conmovedor de la plegaria.

ACTO PRIMERO.

EL DOMINGO DE PASCUA.

Este cuadro es inferior á todos los demás, revela pobreza suma de invención, y no producen ningun efecto las rebuscadas combinaciones rítmicas.

cas: no carece de elegancia la danza popular del Obertas.

Exceptuemos únicamente todo el diálogo entre Fausto y Wagner, modelo acabado de recitación musical, con excelentes detalles instrumentales; á pesar de su corta extensión es éste uno de los fragmentos más notables de toda la partitura, así como la transición al cuadro siguiente, cuando sobre un tenue zumbido del contrabajo se oyen en lontananza los apagados ecos del festivo coro.

EL PACTO.

Empieza el cuadro con una inspiradísima melodía de Fausto, glosada por el contrabajo y acentuada en el tiempo fuerte del compás por un expresivo lamento de los violines. Se ha querido ver en este canto una reminiscencia de una sonata de Beethoven para violín. En la frase intermedia para volver al motivo principal, el verso que dice:

Le torve passioni del core

está colocado sobre una sencilla frase de dos compases en *re menor*. En el verso siguiente

s'assonnano in placido obblio

la misma frase se convierte súbitamente al modo *mayor*. No dejarán de apreciar este detalle los que buscan en la música un fiel reflejo de la palabra; con la aparición del modo mayor se ve materialmente renacer la calma en la conciencia de Fausto. Es muy característica la salida de Mefistófeles, cuya frase *una parte vivente*, etc., acompaña el metal. Estrofas de Mefistófeles, llamadas *del fischio*; idea original y ritmo fantástico. Cantable de Fausto acompañado por toda la cuerda: es un canto inspirado y lleno de pasión. *Allegretto* á dúo, de un corte enérgico y brillante, concluyendo con una vigorosa frase de Mefistófeles, que repite luego la orquesta, modulándola hasta la cadencia plagal con que finaliza el acto.

ACTO SEGUNDO.

EL JARDÍN.

Diálogos alternados entre Fausto y Margarita, Marta y Mefistófeles: el segundo lleno de gracia cómica. El *andante* de Fausto lo forma una melodía muy italiana, fácil é inspirada, pero poco nueva. Más recomendable me parece el episodio que prepara el célebre cuarteto. Esta pieza, por su ritmo sincopado primero, por la bellísima frase interme-

dia, y por las notas entrecortadas después, produce un efecto sensual tan vivo, que el público se levanta constantemente como á impulsos de una conmoción magnética, y pide la repetición de esta pieza. No es preciso recordar que Gounod ha interpretado esta escena de un modo magistral: la interpretación de Gounod es más idealista; la de Boito es profundamente real. Son dos obras maestras.

LA NOCHE DEL SÁBADO EN EL BROCKEN.

Este cuadro, en lo referente á la instrumentación, es el más notable de la partitura; los efectos más nuevos é inesperados se suceden uno tras otro. Preludio, que recuerda bastante el de la escena de la iglesia en el *Fausto* de Gounod. Canto de Mefistófeles: *Su cammina, cammina*, de un efecto fantástico indecible, con oportunos toques instrumentales, que nos hacen sentir como el vaho selvático del valle de Schirk, misterioso y terrible. La invocación de Fausto al fuego fatuo tiene un carácter ligero y aéreo y está delicadamente acompañado por la orquesta y por los acentos lúgubres de Mefistófeles. De aquí adelante el interés decae sensiblemente; exceptuando la *ballata del Mondo*, digna hermana del aria *del fischio*, y algunos detalles felices, se ve un gran conocimiento del contrapun-

to, una gran maestría en el manejo de las masas corales; pero el efecto general resulta frío, por no decir monótono. En algunos pasajes lo extraño del ritmo llega á destrozar lastimosamente la prosodia del verso, falta inexplicable en Boito, y los efectos de sonoridad no están siempre bien calculados con arreglo á las leyes de la *perspectiva acústica*.

Termina el cuadro con una fuga á tres partes, en donde el académico más quisquilloso no hallaría, en verdad, ocasión de censura. No deja de producir el efecto propio de un tumultuoso conciliábulo de brujas; pero no consigue interesar al espectador. Preciso es desengañarse: las fugas serán un precioso ejercicio de gimnasia musical, pero no pueden pasar al dominio público. Hoy ya no se estilan aquellas misas en donde ocurrían más fugas que en los presidios de España, y no se estilan porque la inspiración no transige con ciertas trabas y piés forzados. En la fuga de Boito hay detalles preciosos, como aquel insistente bajo *re, mi, la*, de los instrumentos de metal en la coda, acompañando una rápida sucesión descendente de acordes por grados conjuntos; detalles que aprecia en el pentagrama el perito, pero no el auditorio en un teatro.

ACTO TERCERO.

MUERTE DE MARGARITA.

Es este cuadro una página acabada de música dramática. Sentido lamento de Margarita: recomendando á los curiosos la interesante sucesión de séptimas en la orquesta. Las dos fermatas son excepcionalmente bellas; pero á mi ver, huelgan en aquella situación dramática; no así la cadencia al modo menor, que, parándose antes en el mayor, produce un efecto delicioso. El único reparo que, tratando de alambicar mucho las cosas, inspira esta primera escena, es la impropiedad de que Margarita, en aquellos momentos, se eche á reflexionar y en forma tan atildada. Goethe pudo hacer cantar á Gretchen en aquel trance, si así le plugo; pero es evidente que el mismo Goethe en la cárcel, sólo y en vísperas de ser ajusticiado, no hubiera estado de humor para entretener sus ocios cantando, ni aún tristemente. ¿Por qué Boito no nos presentó á Margarita tendida en un jergón, sin aliento, mientras en la orquesta se desenvolvía un trozo sinfónico retrospectivo compuesto de reminiscencias de la vida anterior de la infortunada joven? ¿Qué partido no sacó Wagner de este procedimiento para componer la *Marcha fúnebre de Sigfrido*?

Pero dejemos éstas, que podrían parecer sutilezas de criticón, y vamos á la escena entre Margarita y Fausto. Son aquí tantas las bellezas, que renuncio á enumerarlas todas: se repite en la orquesta el tema mágico del cuarteto; la relación que hace Margarita á su versátil amante de *il tetro ordin di tombe*, etc., es un verdadero rasgo de ingenio: fórmanla una serie de frases de Margarita, subiendo por enarmonía y contestando á vicenda el corno inglés con melancólicas notas que parecen sollozos ahogados. El *adagio* á dúo es un excelente modelo de lo que yo me permitiré llamar *inspiración armónica*, esa inspiración ajena al ritmo y á la frase melódica, que, en casos como el presente, produce una impresión tan intensa; el terceto y la plegaria final de Margarita son, en fin, digno remate de este cuadro.

ACTO CUARTO.

LA NOCHE DEL SÁBADO CLÁSICO.

Hemos llegado, en mi pobre opinión, al cuadro mejor de la obra, un verdadero cuadro lleno de color y de luz, gracias en parte al uso oportuno que, aunque con alguna sobriedad, hace el autor de ciertas inflexiones y acordes propios de las antiguas

modalidades griegas. Después de una hermosa introducción instrumental, cantan Elena y Pantis la serenata, llena de morbidez y enriquecida con primorosos diseños de flauta. *Corea* ó baile en rueda, notable por la instrumentación y por un ritmo bastante original; es muy nuevo el modo de recobrar el primer motivo después de la segunda parte. Recitado de Elena sobre la ruina de Troya, profundamente dramático. Entrada de Fausto: ricos detalles de colorido, sobre todo en las arpas, que dan á toda esta escena un sabor ático exquisito. Inspirado *andante* de Fausto y concertante que le sigue: el canto de todos los personajes, adecuado á su respectiva situación, se funde con los coros y orquesta en un conjunto melódico y armónico de una belleza superior á todo encarecimiento: el corte dramático de esta pieza es sumamente elegante. La escena amorosa entre Fausto y Elena está llena de felicísimos detalles, y es de un efecto indecible la sordina final de los violines, repitiendo en un tenuísimo trémolo los acordes de la introducción.

Elena, que simboliza la poesía griega, canta en versos clásicos. Como los antiguos no conocieron la rima, preciosa conquista de la poesía romántica, Elena, extasiada al oír el lenguaje, nuevo para ella, de Fausto, en el cual se repiten con simetría los sonidos y las palabras, le pregunta el secreto de

este encanto: *Dimmi, come farò a parlar l'idioma soave?* y Fausto le contesta que todo el secreto está en el corazón. De este admirable consorcio nació en la mente de Goethe, Euphorio, personificación de la poesía moderna, como hijo de la belleza clásica (Elena) y del vigor romántico (Fausto). Boito ha querido conservar este mito profundo y grandioso, y lo ha conseguido.

EPÍLOGO.

MUERTE DE FAUSTO.

El prelude tiene carácter tétrico y sombrío: se repite como una leve reminiscencia el motivo del concertante del acto anterior. Así el cantable á dúo de Mefistófeles y Fausto, como la sentida romanza de este último, rebosan inspiración y melodía á raudales. En la lucha que se traba entre el alma de Fausto, que aspira al arrepentimiento, y Mefistófeles, que hace desesperados esfuerzos para atraerlo al mal, reaparecen varios motivos de las escenas anteriores, hasta que, muerto Fausto, termina la ópera con el radiante motivo final del prólogo, digna coronación de una obra concebida y ejecutada con tal independencia que lleva impreso el sello de una poderosa individualidad artística.

Sólo por espíritu notorio de injusticia ha podido negársele esta cualidad, atribuyéndole una filiación que en absoluto no tiene. Boito es hoy día en Italia el más firme y decidido partidario y propagandista de las ideas de Wagner, de quien viene á ser una especie de apóstol. Como apóstol quiere decir casi siempre mártir, Boito se ha visto por esta causa censurado con acrimonia, con verdadero ensañamiento por sus propios compatriotas. Sin embargo, en estas acusaciones ha habido más malignidad que justicia. Ciertamente es que Boito ha hecho una activa propaganda wagnerista, que ha traducido el libreto del *Rienzi* para ser representado en Italia, y que ha dado una excelente traducción del *Tristán é Isolda*, del mismo Wagner; cierto también que en el *Mefistófeles* se deja ver la influencia marcadísima de las teorías del Maestro de Bayreuth, sobre todo en el modo de conducir las voces, en la importancia concedida al elemento dramático, en la activa intervención de la orquesta y en la economía general de la ópera, que se emancipa resueltamente de todo convencionalismo; pero lo que de aquí se deduce es, no que la ópera sea enteramente wagneriana, sino que el autor, al separarse de todos los maestros italianos para acercarse mucho á Wagner, sin llegar á confundirse con éste, toma de él mucho bueno, y al asimilárselo consti-

tuye una nueva personalidad. Para muchos toda la música se divide en dos clases: la música clara y la música oscura, la música sencilla y la música sabia, la música *que se pega al oído* y la música sin melodía, la música *à la portée des gens du monde* y la que sólo entienden (ó fingen entender) unos cuantos iniciados, maniáticos extravagantes que debieran estar enjaulados en una casa de fieras; en una palabra: la música *corriente* y la música *à lo Wagner*. No reconocen esos espíritus mezquinos más que estos dos grandes grupos: en el primero la música fácil, casera, grata al oído, accesible á todo hijo de vecino. Fuera de esto, en oyendo algo que exige cierto grado de cultura, algo que se aparta de lo trillado y rutinario, en seguida se ha de exclamar á voz en grito: ¡*Wagner!* ¡*Música de Wagner!* ¡*Pfrrrrrr!*...

La característica de la personalidad de Boito, estriba, á mi juicio, en el perfecto equilibrio de todas sus aptitudes poético-musicales. El *Mefistófeles*, obra desigual como obra de juventud, acusa, como acabamos de ver, en su autor, gran copia de facultades: tal vez ninguna de ellas la posee en un grado extraordinario; pero están todas tan en su punto y sazón para constituir un todo, se armonizan entre sí tan perfectamente, que por sólo ello, creo que de tejas abajo ha de ser difícil hallar quien le iguale.

Tal es mi franco y leal sentir con respecto á Boito y su *Mefistófeles*. Atendido el deplorable estado del drama lírico en Italia en los tiempos modernos, conceptúo de importancia suma la aparición en ese hermoso cielo, tan esplendente un día, de un astro que, lejos de ser un perturbador cometa ó una estrella fugaz, pueda estar destinado á imprimir un nuevo rumbo al actual orden de cosas. Y en efecto, si se considera que el *Mefistófeles* es la primera obra de un autor, y que este autor es aún relativamente joven, es lícito, sin pecar de optimismo, esperar grandes cosas; y ¡ojalá que no esté lejano el día en que, con razón, podamos repetir aquella frase:

No se ha perdido aún la Italia musical.

NOTA ADICIONAL Á LA PÁGINA 10.

Son tantas las obras musicales de todo género que se han inspirado en el *Fausto*, ó en algunas de sus escenas, que su enumeración sería para mí algo difícil y para el lector sumamente enfadosa; no he de decir sino que pasan de trescientas. Me concretaré, por tanto, á aquellas que abarcando un pensamiento más ó menos vasto sacado del poema, tienen por este concepto una importancia excepcional. Las melodías de Schubert sobre escenas del *Fausto*, siendo como son obras maestras, no tienen, sin embargo, cabida en este registro.

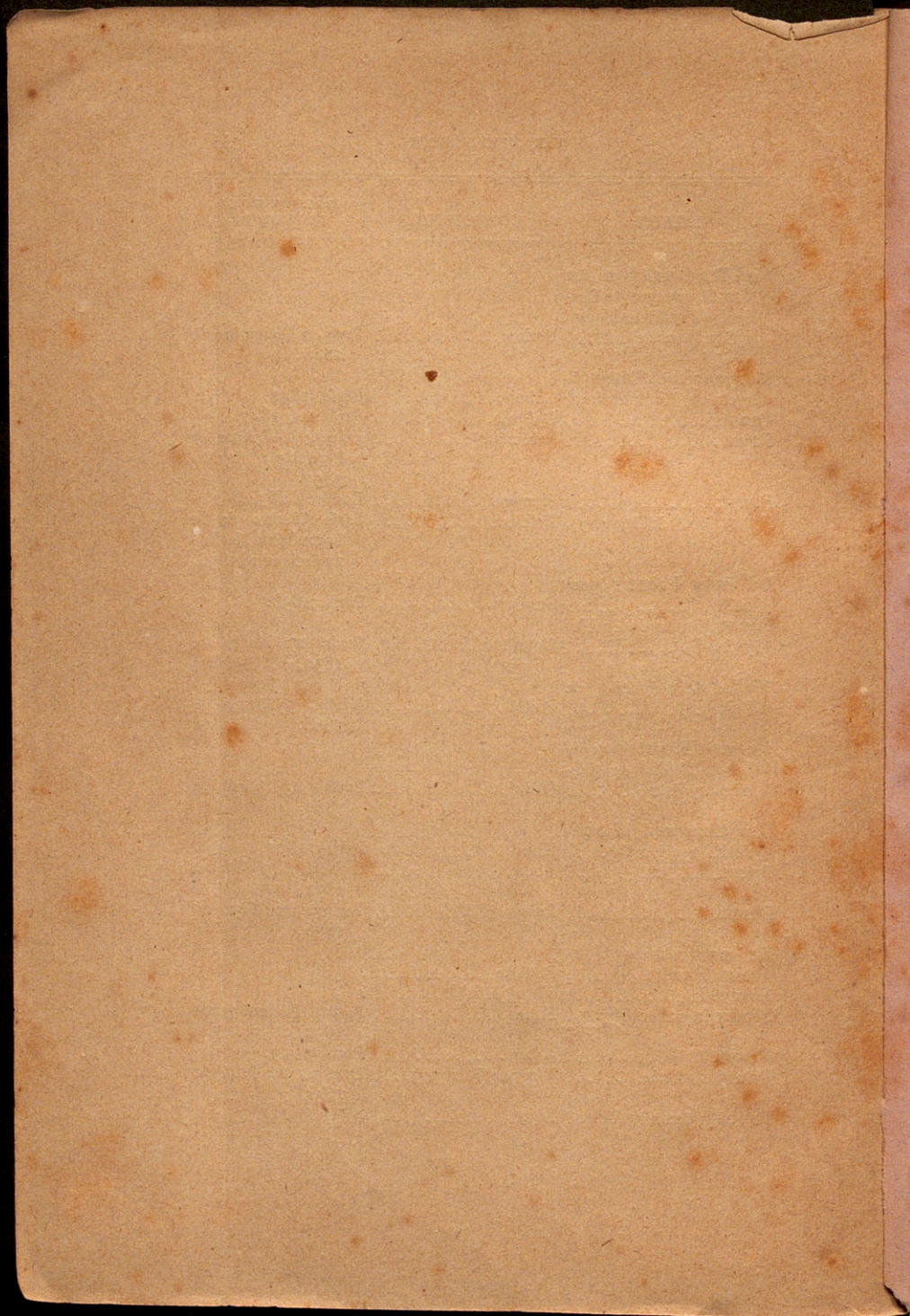
Algunos compositores se han servido de los versos originales de Goethe; otros han echado mano de libretos (en general detestables), como así lo consigno donde he podido averiguar el nombre del libretista.

TÍTULO.	COMPOSITOR.	LUGAR Y FECHA DEL ESTRENO.
Faust's Leben und Thaten (Vida y hechos de Fausto)	Strauss (José)	Transylvania, 1814.
Faust's Leben, Thaten und Höllenfahrt (Vida, hechos y descenso de Fausto á los infiernos)	Lickl.	Viena (Teatro Schikaneder) 1815.
Faust (libreto de Bernhard)	Spohr.	Francfort, Marzo de 1818.
Faust	Seyfried.	Viena, 1820.
Faustus (arreglo del <i>Faust</i> de Spohr)	Bishop.	Londres (Teatro Covent Garden) 1825-
Faust	Eberwein.	Weimar, 1825.
Faust (libreto de Théaulon y Gondelier)	Béaucourt.	París (Teatro Nove-dades) fines de 1827
Faust (libreto de Antony Béraud y Merle [ó Ch. Nodier?] bailes de Coraly)	Piccini.	París (Teatro de la Porte Saint Martin) 29 Octubre 1828.
Faust	Bertin (Sta. Angelica).	París (Teatro Italianos) 8 Marzo 1831.
Faust	Lindpaintner.	Stuttgart, 1832.
Faust (libreto de Théaulon) (*)	Pellaert.	Bruselas, Marzo 1834.
Faust	Radziwill (Príncipe de)	Publicado en Berlín en 1835.
Faust	Rietz.	Düsseldorf, 1836.
Faust	Gordigiani.	Florencia (Teatro Pergola) 1837.
Marguerite (ópera cómica, libreto de Scribe y Planard)	Boieldieu (Adrián)	París (Ópera Cómica) 18 Junio 1838.

(Sigue.)

(*) La música de esta obra fué posteriormente aprovechada para la ópera *Drak* ó *el Castillo de Ernestal*.

TÍTULO.	COMPOSITOR.	LUGAR Y FECHA DEL ESTREMO.
La Damnation du Faust (poema de Berlioz, Gérard de Nerval y Gandonnière).....	Berlioz.....	París, 6 Diciembre de 1846.
Marguerite et Faust (libreto de Victor Doinet)	Cohen.....	París, 1847.
Faust	Grégoir.....	Amberes, 1847.
Faust	Schumann.....	Leipzig, Weimar y Dresde, Agosto 1849.
Faust	Pierson.....	Londres, 1854.
Faust (lib.º de Dennery).	Arthus.....	París (Teatro de la Porte Saint Martin) 22 Setiembre 1858.
Le faux Faust (ópera bufa).....	Stephan.....	París, 1858.
Faust (libreto de Barbier y Carré).....	Gounod.....	París, 19 Marzo de 1859.
Mefistofele (poema de Boito).....	Boito.....	Milán, 5 Marzo de 1868.
Le petit Faust (parodia bufa; libreto de Crémieux y Jaime).....	Hervé.....	París, 23 Abril de 1869.
Faustling und Margareth (ópera bufa).....	Hopp.....	Berlín, 1872.
Faust	Roda.....	Rostock, 9 Marzo 1872.
Faust	Lassen (Ed.).....	Weimar, 6 Mayo de 1876.
Le manteau du Docteur Faust ?.....	Baüerle.....	?
Faust ?.	Voss (Julio).....	?
Sinfonía para orquesta ..	Hiller.....	París, Diciembre de 1831.
Faust , baile.....	Adam.....	París, 1833.
Faust , sinfonía.....	Wagner (Ricardo)....	Dresde, 22 Julio de 1844.
Faust , poema sinfónico.	Liszt.....	?



ORFEÓ CATALÀ
BIBLIOTECA

BARCELONA

Reg. 4003 8º
Sig. 78:92 (45)
(Bai.) Man
17-VIII-C/5

OBRAS DEL AUTOR:

RICARDO WAGNER, ensayo biográfico crítico, con un prólogo del Dr. Letamendi. Edición adornada de grabados y autógrafos.....	10 reales.
RICCARDO WAGNER, traducción italiana corregida y aumentada con el <i>Segundo viaje por las regiones del porvenir</i> , notas y apéndices del Dr. Filippo Filippi..	24 "
CONTRARÉPLICA Á LAS OBSERVACIONES DE D. A. FARGAS Y SOLER EN VINDICACIÓN DE LA ÓPERA ITALIANA..	2 "
LA HISTORIA DEL LOHENGRÍN.....	4 "
PARSIFAL. PEREGRINACIÓN Á LA MECA DEL PORVENIR.	4 "

En prensa: GATUPERIO MUSICAL, con una carta-prólogo del Dr. Letamendi. Edición de lujo.

MADRID: Librerías de Fé y de Rutz (Príncipe, 14).

BARCELONA: Librería de Parera (Pino, 6).