

Interferențe conceptuale în evoluția genului muzical liric. Arrigo Boito și opera *Mefistofele* în dialog cu Richard Wagner și Gioachino Rossini

ALEXANDRU SUCIU

Academia Națională de Muzică „Gheorghe Dima”, Cluj-Napoca
ROMÂNIA*

Rezumat: Opera *Mefistofele* de Arrigo Boito marchează un punct în tranziția de la Romantism la Postromantism, aducând o inovație îndrăznească într-un mediu muzical italian conservator. Opera este inspirată de mitul faustic, iar Boito este singurul autor al libretului și al muzicii. Alături de *Disposizione scenica*, autorul propune o reinterpretare a genului liric, distanțându-se de normele perioadei sale. Boito, cunoscut ca un vizionar al operei secolului XX, aspiră la Arta totală, concept popularizat și de Richard Wagner, în care muzica, teatrul și artele vizuale se îmbină într-o unitate totalizatoare. Relația dintre Boito și Wagner, reflectată în articole și corespondență, a fost complexă, cu sentimente contradictorii de admirație și dezamăgire. Deși dorea o reînnoire artistică imediată, Boito păstra legături cu trecutul, fiind influențat de predecesori precum Gioachino Rossini. Această influență, deși subtilă și aparent neconectată stilistic, se manifestă prin aluzii și sugestii în *Mefistofele*, confirmate de articolele lui Boito și analizele muzicale comparative. Criticii subliniază contribuția lui Boito la reformarea operei italiene, deschizând calea pentru evoluțiile ulterioare. *Mefistofele* rămâne un exemplu al îmbinării tradiției cu inovația, invitând la o nouă perspectivă asupra esteticii spectacolului liric.

Cuvinte-cheie: *Mefistofele*, *Gesamtkunstwerk*, tradiție, reformă, inovație.

1. Introducere

De-a lungul timpului, universul genului de operă a fost străbătut de momente de cumpănă, de tranziție mai mult sau mai puțin abruptă de la o epocă la alta. Compozitorul și scriitorul Arrigo Boito aparține unui astfel de moment. În contextul în care se întrezărea zenitul Romantismului și odată cu primele manifestări ale perioadei acum cunoscută sub denumirea de Postromantism, au apărut o serie de compozitori dornici nu doar să scrie operă, ci și să regândească o serie de aspecte definitorii ale acestui gen. În acest sens, demersul lui Richard Wagner de a crea o dramă muzicală este, poate, cel mai cunoscut și mai dezbătut, dar există o operă care oglindește un deziderat la fel de puternic și care precedă de altfel premierele operelor din ciclul wagnerian

*suciu.alexandru@amgd.ro

Der Ring des Nibelungen. Este vorba de opera *Mefistofele* a lui Arrigo Boito a cărei libretist este compozitorul însuși.

2. Arrigo Boito și opera *Mefistofele*

Lucrarea, inspirată de mitul faustic, reflectă credințele și dorințele artistice ale lui Boito, care pot fi considerate avangardiste în raport cu operele cu care era obișnuit pe atunci publicul, îndeosebi cel italian – cunoscut pentru conservatorismul și apetența pentru repertoriul romantic dominat de lucrările verdiane – adică pentru o muzică plină de emoție, pentru melodie și pentru primatul frumuseții vocale.

Criticul de artă și unul dintre cei mai pertinenti exegeți ai operei lui Boito, Emanuele d'Angelo afirmă că în ceea ce privește opera italiană există, „fără dubii, un înainte și un după Boito. Omul de litere și muzicianul a lăsat o urmă artistică și culturală profundă, care merge mult dincolo de propria producție, atât literară, cât și muzicală” (d'Angelo, 2010, p. 3). *Mefistofele* avea să iasă la lumină în 1868, fiind percepută ca o lucrare ce părea să nu respecte niciuna din normele operei vremii, devenind o încercare de remaniere radicală a genului, o expresie a unei arte totalizatoare. Unicitatea sa își desemnează compozitorul ca precursor al celor ce s-au întâmplat, mai apoi, în arta secolului al XX-lea, așa cum arată Constantino Maeder: „Boito anticipează și trăiește multe atitudini postromantice și moderne... Precedă atitudini tipice fragmentarismului începuturilor Novecento-ului.” (Maeder, 2002, p. 73)

El considera că opera – care trebuia să fie forma de manifestare artistică ce unește toate artele într-un tot unitar – căzuse într-un con de umbră datorat propriului succes, iar operele vremii ajunseseră să fie create după rețete prestabilite, căutând ca rezultat succesul comercial. El detaliază acest subiect în publicații ca *La Perseveranza*, unde explică situația, precum și pașii pe care compozitorii trebuie să-i urmeze pentru a corecta drumul greșit pe care o luase creația genului muzical liric. Boito a conceput opera *Mefistofele*, tocmai în acest sens, gândind-o profund reformatoare. Astfel, se poate observa faptul că el a compus lucrarea evitând folosirea formelor închise (*aria*, *cabaletta*, *duetto* etc.) – în special în prima variantă, cea din 1868 –, creând momente care, chiar dacă sunt structurate clar, ies din parametrii obișnuiți ai formelor acceptate până atunci în genul muzical liric. Un astfel de exemplu este *Prologul în Cer*, partea cu care începe opera. Acesta durează aproximativ douăzeci și cinci de minute și are o structură simfonică, în patru părți, cu o parte corală adăugată, în care primează neîntreruperea cursivității dramaturgice.

În ton cu spiritul inovator, autorul demonstrează o abordare modernă și asupra punerii în scenă a spectacolului și acordă o atenție deosebită tuturor aspectelor vizuale (scenografice) și actoricești. În acest sens, partitura operei este însoțită de volumul *Disposizione scenica per l'opera Mefistofele di Arrigo Boito*, în care compozitorul prezintă cerințele detaliate pentru pictorii care

colaborează la crearea scenografiei, pentru regizorul operei în privința poziționării și mișcării mulțimilor, precum și indicații legate de personajele principale, de la aspectul costumelor, la expresivitatea specifică pe care o cere interpreților.

2.1. Arrigo Boito și Richard Wagner

În ceea ce privește fenomenul wagnerian, am putea fi tentați să susținem că ar fi influențat puternic gândirea lui Boito, așa cum au arătat unii dintre criticii italieni ai vremii. Din articolele publicate în gazete și din corespondența Verdi-Boito sau chiar Boito-Wagner reiese că relația lui Boito cu compozitorul german a fost deosebit de complicată, fluctuantă și supusă unor impulsuri contradictorii. Admirația, defăimarea, iubirea, ura, încrederea, dezamăgirea însumează, alături de speranță și decepție, sentimentele diametral opuse, ambivalente, au caracterizat raportarea lui Boito la scrierile teoretice și la opera artistică a lui Wagner. Încă din timpul călătoriei la Paris, în urma bursei primite ca premiu la absolvirea studiilor, Boito a făcut cunoștință cu personalitatea complexă a compozitorului german, care captiva atenția cercurilor culturale ale capitalei franceze cu ideile sale inovatoare, printre acestea numărându-se și cele legate de arta totală.

Prima interpretare în Italia a unei opere compuse de Wagner a avut loc în 1871 la Bologna, oraș în care publicul de teatru și de operă era emancipat și deschis la manifestările avangardiste ale artei europene. S-a prezentat *Lohengrin*, iar evenimentul s-a desfășurat cu sprijinul și implicarea directă a lui Boito, care până atunci a intrat în contact cu muzica wagneriană doar în timpul călătoriilor sale în străinătate. De asemenea, se presupune că el a studiat partituri, librete și scrieri teoretice, iar o mare parte din opiniile sale puteau să-și aibă sursa în discuțiile culturale și în criticile contemporane care, sub influența naționalismului italian și prin comparație cu melodismul local, l-au desemnat pe Wagner drept campionul simfonismului de dincolo de Alpi (Buroni, 2000, p. 70). Astfel, cu mult înainte de a vedea *Lohengrin* la Bologna, adică în anul 1864, compozitorul lombard a scris în *Giornale della Società del Quartetto* că entuziasmul inițial cu care a întâmpinat gândul curajos al lui Wagner de a reforma opera a fost înlocuit cu dezamăgirea: „Wagner promitea că va distruge *formula melodramatică*, Wagner promitea că va extinde limitele ritmului și ale melodiei. Wagner părea născut și predestinat să îndeplinească misiunea inovatoare. Minciună.” (Nardi, 1942, p. 1257)

Între timp, Boito și-a reconsiderat atitudinea față de compozitorul german prin aprecierile făcute la adresa acestuia, folosind de multe ori cuvinte de laudă, dar nu în mod constant. Din articolele publicate și din corespondența purtată cu diverse personalități din domeniul cultural, se poate observa că subiectul Wagner nu îl preocupa în mod special, remarcile la adresa compozitorului german fiind sporadice și relativ scurte. Cu toate acestea,

urmărind acțiunile de promovare a muzicii wagneriene în Italia, pe care Boito le întreprindea, imaginea raportului dintre cei doi se conturează explicit.

La spectacolul de la Bologna, Boito a fost prezent în sală și, profund impresionat de ceea ce a văzut și a auzit, i-a trimis compozitorului o scrisoare de felicitare. Acesta a răspuns mulțumind „unui prieten italian, un adevărat exponent al celor care promovează arta viitorului și totodată muzica wagneriană în peninsula”, propunând o nouă și rodnică uniune artistică între „geniul” italian și cel german (Buroni, 2009, p. 71).

Ulterior, Boito a tradus libreturile operelor *Rienzi* și *Tristan und Isolde* (cel din urmă revizuit în colaborare cu Angelo Zanardini, în 1888) și cele cinci lieduri pe versuri de Mathilde Wesendonck (*Wesendonck-lieder: Der Engel, Stehe still!, Im Treibhaus, Schmerzen, Träume*). Totodată, Boito a contribuit cu admirație și cu interes la reprezentațiile unor opere wagneriene în peninsula și l-a invitat pe Wagner să dirijeze concerte, ținute sub egida instituției al cărei cofondator era, respectiv *Società del Quartetto di Milano*. Cu toate acestea, când a avut loc spectacolul cu opera *Rienzi* în limba italiană la Bologna, în 1876, Boito nu a fost prezent la eveniment – nemulțumit fiind de propria-i traducere (Buroni, 2009, p. 71) –, deși, în opinia compozitorului italian, importanța prezenței la spectacolele wagneriene constituia un factor determinant în aprecierea critică a compoziției, punerea în scenă și impresia auditivă fiind hotărâtoare în acest sens. Într-una din scrisorile din 1892 adresată lui Verdi, Boito scria: „În câteva ore voi pleca la Torino să aud *Walkiria*. Sunt curios ce impresie îmi va lăsa și cât de mult poate o reprezentare scenică să corecteze și să facă în așa fel încât o monstruoasă artă a unui om de mare talent să pară frumoasă”. (Conati & Medici, 1994, p. 192)

Despre *Die Walküre* prezentată la Milano, Boito îi scrie lui Verdi, în 31 decembrie 1893, următoarele: „Printre cauzele pentru care Wagner nu a plăcut la Scala poate fi luată în considerare imensitatea spațiului scenic, care face ca întreaga structură a dramei să fie mărunțită, iar acțiunea insipidă să se desfășoare mai lent decât un poștalion oprit la fiecare stație, printr-o succesiune infinită de duete în timpul cărora scena rămâne lamentabil de goală, iar personajele stupid imobilizate; toate acestea nu plac deloc. Cavalcada Walkiriilor mi-a făcut o impresie grozavă la Torino și m-a lăsat rece la Scala. Pentru teatrul nostru foarte vast, ar fi fost nevoie nu de nouă Walkirii, ci de treizeci, pentru a fi atins efectul obținut la Torino.” (Conati & Medici, 1994, p. 192)

Stima pe care a nutrit-o Boito față de compozitorul german avea să se amestece pe parcursul relației dintre cei doi cu decepția, iar incapacitatea compozitorului italian de a decide și de a da un verdict pare să facă parte din dualismul specific gândirii acestuia. Scepticismul său față de fenomenul wagnerian s-a amplificat din momentul în care a reluat legătura de prietenie și colaborarea cu Verdi. Nu a putut lua niciodată o poziție fermă, părând că se

teme de o apropiere prea mare de geniul de la Leipzig, după cum a mărturisit chiar el în tinerețe. „Să credem că în realitate Boito nu a înțeles întru totul profunzimea și semnificația demersului artistic wagnerian sau a fost la mijloc și o doză de invidie față de cineva care a reușit să-i concretizeze propriile vise, sau pur și simplu Boito manifesta o oarecare ostilitate față de noutățile care i se păreau că îl îndepărtează prea mult de tradiția italiană?” (Buroni, 2009, p. 74)

Boito se află, astfel, prins între două forțe pe care le consideră de o egală importanță: tensiunea dintre tradiție și avangardă (gândirea înnoitoare), precum și cea dintre autohton (provincial) și european (cosmopolit). De altfel, unul dintre aspectele interesante ale creației și gândirii lui Boito este faptul că, deși râvnea la o reînnoire a artei pe care o dorea imediată și radicală, a privit totuși spre trecut, rămânând, din multe puncte de vedere, tribut ar tradiției. Acest fapt se poate observa și din modul în care a fructificat anumite influențe ale unor predecesori, care devin prezenți prin diverse aluzii și sugestii stilistice în opera *Mefistofele*.

2.2. Arrigo Boito și Gioachino Rossini

Influența pe care Gioachino Rossini a avut-o asupra lui Boito este semnificativă, deși manierele în care cei doi compozitori și-au exprimat ideile creatoare nu par să aibă prea multe puncte de convergență. Această idee se reliefează în felul în care compozitorul a acționat în anumite circumstanțe din viața sa, dar și în indiciile regăsite în opera *Mefistofele*. De pildă, în *Prologul în teatru*, Boito face o referință directă la compozitorul de la Pesaro și la creația acestuia. În contextul în care cele trei personaje poartă o discuție în jurul subiectului faustic, Autorul spune: „Imaginează-ți creatorul *Bărbierului* și al lui *Guglielmo Tell* cu inspirația sa duală, atât tragică, cât și burlescă, să fie creator al muzicii unui Faust! Imaginează-ți aceeași minte care l-a conceput pe Figaro care aparține comediei, concepându-l pe Mefistofele, acest Figaro al tenebrelor!” (Boito, 1868, p. 36). Plăsmuirea lui Mefistofele ca un „Figaro al tenebrelor” este revelatoare în ceea ce privește înțelegerea modului în care Boito și-a conceput personajul. Punctul comun al celor doi este felul în care ei fac și desfac relații, procură orice oricând și sunt la dispoziția celor care îi invocă. O altă asemănare între cei doi compozitori ar fi modul în care acționează asupra *formei* și *formulei*. Ambii sunt conștienți de existența unui *status quo*, dar știu să îl ocolească, chiar să-l depășească. Michele Girardi spune că, pe de-o parte, „Mefistofele este perfect acasă în formă (închisă)...”, dar, pe de altă parte, în aria *Son lo spirito che nega*, momentul în care Mefistofele i se prezintă lui Faust, „intenția lui Boito a fost să aducă un omagiu statutului său de rebel, batjocorind, prin fluierături la finalul fiecărei strofe, acele «forme închise» concepute să încante publicul burghez” (Girardi, 2019, p. 299). Este ironic modul în care, în cel mai reprezentativ moment al „formei închise” într-o arie, compozitorul alege, prin acțiunea lui Mefistofele, să critice

tocmai *formula*, adică utilizarea formelor tradiționale ca atare. De asemenea, în varianta inițială a operei, cea din 1868, Mefistofele este singurul personaj care dispune de mai multe astfel de manifestări ale *formulei* – adică a unei maniere de a scrie operă pe care Boito încerca să o schimbe.

Influența lui Rossini asupra operei *Mefistofele* este sesizabilă nu doar la nivel ideatic, ci și la nivel concret, muzical, după cum arată mai mulți cercetători, printre care Emanuele d'Angelo, unul din cei mai importanți exegeți ai lui Arrigo Boito. Referindu-se tot la *Prologul în teatru*, d'Angelo observă că Boito face o trimitere directă, dar mai puțin explicită, către *Il Barbiere di Siviglia*, capodopera rossiniană. Personajul Autorului din *Prologul* lui *Mefistofele* spune: „Eu, în ceea ce mă privește, voi supraveghea în spatele scenei ca nicio pisică să nu iasă cu cântăreții și ca niciun pantalon să nu cadă pe scenă”. (Boito, 1868, p. 38) Conform lui Emanuele d'Angelo, aceasta este o referință directă la premiera operei rossiniene de la Teatrul Argentina din Roma, din 1816, când o pisică a intrat pe scenă în timpul spectacolului, provocând haos.

D'Angelo a găsit asemănări la mai multe niveluri între cele două opere. Spre exemplu, în cvartetul din actul al treilea, în care apar Mefistofele, Faust, Margherita și Marta, se oglindește scena terțetului din actul al doilea al operei *Il Barbiere di Siviglia*, unde un Figaro îngrijorat încearcă să-i convingă pe cei doi îndrăgostiți, Almaviva și Rosina, că trebuie să plece, în timp ce aceștia pierd noțiunea timpului, mărturisindu-și iubirea. La fel se comportă și Mefistofele, grăbindu-l pe Faust, ca un adevărat „Figaro al tenebrelor”. Conform lui d'Angelo, replica „Încetați, încetați – acele cuvinte în van!”¹ a lui Mefistofele poate proveni din traducerea în franceză a textului *Faust* de Goethe, realizată de Gérard de Nerval în 1827, publicată în 1828 la editura Dondey-Dupré la Paris: „Ce de cuvinte inutile!”² dar poate fi și o referință la cuvintele lui Figaro, „haideți, lăsați acele suspine”³.

De asemenea, toată această parte prezintă caracteristici rossiniene de compoziție, cu acel tipic *crescendo* prelungit, cu *accelerando* și cu o acumulare instrumentală și vocală pe parcursul întregului fragment.

Opera *Il Barbiere di Siviglia* nu este singura care manifestă asemănări cu *Mefistofele*. Emilio Sala, în articolul *Il carnevale degli Scapigliati e il Faust di Achille Majeroni*, scoate în evidență similaritățile muzicale dintre prima scenă din actul al doilea (scena cvartetului *Il Giardino*) din opera *Mefistofele* și scena *Confusi e stupidi* din *L'Italiana in Algeri*, opera lui Rossini. De asemenea, „asocierea Mefistofele – Mustafă are o dublă valență revelatoare: pe de-o parte, pentru că arată cât este de important elementul «buf» în opera lui Boito, iar pe

¹ *Cessate, cessate – le vane parole!* (it.) [tr.n.].

² *Que des paroles inutiles!* (fr.) [tr.n.].

³ *via lasciate quei sospiri* (it.) [tr.n.].

de altă parte, pentru că sugerează o legătură între comicul rossinian și sfera mefistofelico-scapigliată.” (Sala, 2019, p. 153)

Cea mai vizibilă influență rossiniană se regăsește în scena întâi a actului al patrulea, care se petrece la Palatul imperial. Așa cum se observă în subcapitolul dedicat diferențelor dintre cele două versiuni ale operei, această scenă a fost abandonată în cea de-a doua versiune a operei *Mefistofele*. Cu toate acestea, reprezintă unul dintre momentele cu o încărcătură aparte ale operei. Probabil tocmai din acest motiv nu a fost aprobată de către public, fiind eliminată din versiunea finală a operei. În această scenă, considerată „comică, metateatrală” de către Emanuele d’Angelo, apare triumfătorul *Figaro al tenebrelor*. Statutul de personaj principal al acestuia este din nou sesizabil. Nu este întâmplătoare nici intrarea în scenă a lui Faust, care apare după *Mefistofele*. Este prima dată după încheierea pariului când *Mefistofele* acționează în absența lui Faust, cei doi fiind în rest tot timpul împreună.

Chiar raportată la „Sabatul romantic”, în care *Mefistofele* vrea să pară atotstăpânitor, scena care are loc în Palatul imperial apare ca una de comedie neagră, ca o apoteoză a diavolului-bufon. O diferență semnificativă față de *Faust* de Goethe se conturează prin modul în care a fost construit acest moment, tocmai pentru că rolul central îi revine lui *Mefistofele*. Influența rossiniană se observă și la finalul acestei scene, care seamănă cu finalurile de act ale operelor compozitorului de la Pesaro. Aproape comic, totul se încheie cu o mulțime de oameni aflați într-o mare agitație, Faust și *Mefistofele* dispărând după ce au creat haosul.

Conchizând, putem spune că apropierea lui Boito de Rossini este substanțială. Inclusiv comportamentul lui Boito la „fiascoul programat” al premierei din 1868 aduce aminte de un comportament similar al lui Rossini. Zâmbetul lui Boito, adresat publicului în timp ce continua să dirijeze în gălăgia creată în timpul spectacolului, se aseamănă cu cel al compozitorului de la Pesaro care, la premiera *Il Barbiere di Siviglia*, stătea la clavecin, înfruntând impasibil fluierăturile publicului (d’Angelo, 2013, pp. 114-118).

3. Concluzii

Relația dintre Arrigo Boito și Richard Wagner, reflectată în articole și corespondență, a fost complexă, cu sentimente contradictorii de admirație și de dezamăgire. Deși dorea o reînnoire artistică imediată, Boito a păstrat legăturile cu trecutul, fiind influențat de predecesorii săi, printre care și Gioachino Rossini. Această influență, deși subtilă și aparent neconectată stilistic, s-a manifestat prin aluzii și sugestii în opera *Mefistofele*, confirmate de scrierile lui Boito și de analize muzicale comparative. Criticii subliniază contribuția sa la reformarea operei italiene, Boito deschizând calea pentru evoluțiile ulterioare. *Mefistofele* rămâne un exemplu al îmbinării tradiției cu inovația, invitând la o nouă perspectivă asupra esteticii spectacolului liric.

Referințe

Angelo d', E. (2013). *Boito riscrive il Faust. Torsioni letterarie nel primo Mefistofele. Studi comparatistici*, 11-12, 432 (pp. 105-122). Società Italiana di Comparatistica Letteraria.

Boito, A. (1868). *Mefistofele*, Opera in un Prologo e cinque atti da rappresentarsi al R. Teatro della Scala. Milano: Editura Ricordi.

Buroni, E. (2011). La critica su Arrigo Boito, letterato e musicista. Studi sul Settecento e l'Ottocento. *Rivista internazionale di italianistica*, VI, 167 (pp. 113-155). Pisa, Roma: Fabrizio Serra Editore.

Buroni, E. (2008/2009). *Arrigo Boito librettista, Un'indagine linguistica tra testo poetico e testo musicale* (Teză de doctorat, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, Dipartimento di Filologia Moderna). Preluat din https://air.unimi.it/retrieve/handle/2434/214743/262980/Arrigo_Boito_librettista-Tesi_Dottorato_Buroni_2010.pdf (28.11.2024)

Conati, M., Medici, M. (1994). *The Verdi – Boito Correspondence*. Chicago: The University of Chicago Press.

Girardi, M. (2019). *Mefistofele: From the Ideal to the Real*. În Fitzsimmons, L., McKnight, C. (Ed.), *The Oxford Handbook of Faust in Music*, 581 (pp. 283-308). New York: Oxford University Press.

Maeder, C. (2002). *Il Real fu dolore e l'Ideal sogno. Arrigo Boito e i limiti dell'arte*. Florența: Franco Cesati Editore.

Nardi, P. (1942). *Arrigo Boito, Tutti gli scritti*. Napoli: A. Mondadori Editore.

Sala, E. (2019). Il Carnevale degli scapigliati e il Faust di Achille Majeroni. În Girardi, M., Biggi, M. I., d'Angelo E. (Ed.), «Ecco il mondo», *Arrigo Boito, il futuro nel passato e il passato nel futuro*, 407 (pp.147-169). Venezia: Editura Marisilio.