

UNIWERSYTET MUZYCZNY FRYDERYKA CHOPINA

Dziedzina: sztuki

Dyscyplina: sztuki muzyczne

Kong Siyue

***Sonatina op. 28, Sinfonia, Arioso e Toccata* Alfredo Caselli
oraz *Partita i Les petites pièces* Goffredo Petrassiego –
w poszukiwaniu tradycji i nowatorstwa
w cyklicznych utworach na fortepian
włoskich kompozytorów dwudziestolecia międzywojennego**

Praca doktorska

napisana pod kierunkiem

dr hab. Agnieszki Przemyk-Bryły, prof. UMFC

Warszawa 2024

Oświadczenie promotora pracy doktorskiej

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w przewodzie doktorskim.

Data... 14 I 2025 Podpis promotora pracy... Agnesa Przemysły Była

Oświadczenie autora pracy

Świadom/a odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca doktorska pt.

Sonatina op.28. Sinfonia, Arioso e toccata Alfredo Caselli oraz Partita i Le petite pieces

Goffredo Petrassiego - w poszukiwaniu tradycji i nowatorstwa w cyklicznych utworach na

fortepian włoskich kompozytorów dwudziestolecia międzywojennego” została napisana

przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora i nie zawiera treści uzyskanych w

sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem stopnia doktora sztuki.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data... 15/11/2024 Podpis autora pracy... Karolina

Streszczenie

Dysertacja składa się z czterech rozdziałów, z których pierwszy poświęcony jest specjalnemu tłu muzycznemu, przedstawia rynek teatralny, włoskich awangardowych muzyków i organizacje omawianego okresu. Chociaż włoska muzyka fortepianowa pozostawała w cieniu chwały włoskich oper, dzięki dwóm znakomitym kompozytorom udało się zintegrować główny nurt języka muzycznego we Włoszech z krytycznym, ale otwartym podejściem, co sprawiło, że włoskie środowisko muzyczne stało się niczym kalejdoskop i wyraźnie wzbogaciło swoją tożsamość.

Dysertacja wskazuje na najważniejsze utwory fortepianowe, odnosząc się do ewolucji ich języka muzycznego. Wybrane zostały najbardziej reprezentatywne, współcześnie powstałe utwory fortepianowe do porównania i analizy. Rozdziały II i III, jako główna część pracy, dokładniej analizują poszczególne kompozycje z różnych perspektyw, w zależności od różnic i podobieństw między nimi.

W utworach Caselli badania należy rozpocząć od formy o francuskich wpływach, wykorzystanej w utworach *Sonatina* oraz *Sinfonia, Arioso e Toccata*. Mimo że jeden to sonata, a drugi suita, oba realizują nowe kierunki rozwoju w formie tryptyku. Rozdziały te przedstawiają również bardziej precyzyjną analizę wykonawczą w graficznej prezentacji układu dłoni w utworach na fortepian.

Jak podkreślono powyżej, ze względu na tło tej pracy, którym jest okres przejściowy, dotyczy ona także innych aspektów dyscypliny muzycznej, takich jak imagologia muzyczna - ze względu na wielowątkowe podłoże muzyki Caselli i Petrassiego, które obejmuje użycie pentatoniki z Azji Wschodniej i tradycyjnej muzyki włoskiej, odnosi się do etnomuzykologii, a w części „pedagogika i promowanie muzyki” w karierze Caselli i Petrassiego, dotyczy „muzyki wygnania” - od Arnolda Schönberga, Igora Strawińskiego oraz zmian na rynku muzycznym z fenomenem migracji kulturowej w okresie przejściowym.

Badanie jest przeglądem, który również stara się śledzić zmiany stylu, jakie miały miejsce w okresach przejściowych, obejmując te same czynniki: elementy włoskie i barokowe, wpływy Strawińskiego, Bartóka itp., elementy neoklasycyzmu, neobaroku,

techniki serialne. Petrassi ponadto odnowił formy i język muzyczny Caselli - w schyłkowym okresie jego twórczości wyraźnie widać dziedziczenie języka muzycznego Caselli przez Petrassiego.

W Rozdziale IV uwaga skupia się na przedstawieniu obu wielkich karier pedagogicznych. Mimo występowania sporów dotyczących prawdziwej popularności ich awangardowych dzieł muzycznych, w obszarze dydaktyki wkład obu kompozytorów jest niepodważalny. Ich wpływ na rozwój włoskiej muzyki dostrzec można na przykładzie takich osobowości jak Luciano Berio, Nino Rota, Ennio Morricone, i wielu innych - w technice i osiągnięciach artystycznych każdego kompozytora w w szczytowych okresach twórczości. W tym samym rozdziale przedstawiono również ich wzajemne powiązania, aby lepiej pokazać silną więź między tymi dwoma kompozytorami, Rzymem a szkołami, które podówczas wyznaczały główne kierunki w pedagogice.

Słowa kluczowe

Alfredo Casella, Goffredo Petrassi, włoska muzyka fortepianowa, utwory cykliczne na fortepian, dwudziestolecie międzywojenne

Spis treści

STRESZCZENIE.....	3
SŁOWA KLUCZOWE	4
WSTĘP	6
ROZDZIAŁ 1. RÓŻNORODNOŚĆ W TLE – CHWAŁA I PUSTKA	9
1.1. ZJAWISKO RYNKU MUZYCZNEGO W TEATRZE WE WŁOSZECH NA POCZĄTKU XX WIEKU	9
1.2. AWANGARDA WE WŁOSZECH – PODOBNI TWÓRCY I ORGANIZACJE.....	15
ROZDZIAŁ 2. REPREZENTATYWNE DZIEŁA SOLOWE NA FORTEPIAN ALFREDO CASELLI...23	
2.1. SONATINA OP. 28.....	24
2.1.1. Poznanie utworu – styl atticismo	24
2.1.2. Zjawisko syntezy wielokulturowej – orientalizm w Sonatinie	43
2.2. SINFONIA, ARIOSO E TOCCATA	50
2.2.1. Sinfonia.....	50
2.2.2. Arioso	59
2.2.3. Toccata.....	66
2.2.4. Główne wyzwania i trudności pianistyczne	71
ROZDZIAŁ 3. REPREZENTATYWNE UTWORY NA FORTEPIAN SOLO GOFFREDO PETRASSIEGO	85
3.1. PARTITA – NEOBAROK WE WCZESNYM OKRESIE TWÓRCZOŚCI.....	86
3.2. LES PETITES PIÈCES: WYRAFINOWANY GUST W PÓŻNYM OKRESIE TWÓRCZOŚCI	92
ROZDZIAŁ 4. PEDAGOGIKA CASELLI I PETRASSIEGO – WKŁAD W DZIEDZICTWO	98
4.1. PEDAGOGIKA CASELLI: „FORTEPIAN JEST TYLKO POCZĄTKIEM, NIE KOŃCEM”	98
4.2. PEDAGOGIKA PETRASSIEGO: POMÓC UCZNIOWI STAĆ SIĘ PROFESJONALNYM MUZYKIEM, NIE PROFESJONALNYM UCZNIEM.....	109
PODSUMOWANIE	115
ZAŁĄCZNIK NR 1 LISTA UTWORÓW SOLOWYCH NA FORTEPIAN ALFREDA CASELLI I GOFFREDO PETRASSIEGO	118
ZAŁĄCZNIK NR 2 ARCHIWALNE REPERTUARY KONCERTOWE	122
BIBLIOGRAFIA	125
DZIEŁO ARTYSTYCZNE	130

Wstęp

Każda innowacja ma u źródeł bogatą i głęboką tradycję. Muzyka eksperymentalna, oderwana od kulturowych korzeni, ma znacznie mniejsze szanse na przetrwanie. Jednakże, znacząca inspiracja i prawdziwa nowa jakość niejednokrotnie wynikają z wzajemnego przenikania się kultur.

Ktoś skrytykował Alfredo Casellę mówiąc, że był Włochem za granicą, ale jednocześnie był obcym we Włoszech. Atak *ad personam* przeprowadzony za pomocą tego ponurego żartu nie jest całkowicie bezpodstawny. W najbardziej skomplikowanym i burzliwym kontekście społecznym, Casella był jednym z nielicznych muzyków, którzy mogli zrozumieć i inteligentnie przyswoić wszechstronne zjawiska kultury światowej, co sprawiło, że współczesna włoska muzyka instrumentalna, która prawdopodobnie nadal nie doczekałaby się rozwoju, zaczęła ewoluować. Pojawienie się muzyka takiego jak Petrassi, który zarówno odziedziczył, jak i potem całkowicie wyrósł ze stylu Caselli, sprawiło że włoska muzyka współczesna mogła przeżyć rozkwit i dalej się rozwijać. Bez względu na to, czy kompozytor promuje i chroni muzykę innych twórców we Włoszech, czy też kreuje swój własny styl muzyczny, zawsze będzie natykał się na problem konwergencji w okresie historycznych przemian.

Jak widać w tytule niniejszej pracy, w prezentowanych badaniach połączono te dwa przeciwstawne i wzajemnie wykluczające się pojęcia: tradycja i nowatorstwo.

Te dwa kluczowe słowa, choć o przeciwnym znaczeniu, są wzajemnie od siebie zależne i mogą rozwijać się w powiązaniu ze sobą, jeśli wziąć pod uwagę muzykę szczególnie od XIX wieku do dzisiaj; widać, że innowacja łączy się z tradycją będąc uzupełniającą się wzajemnie diadą.

Dlaczego innowacje w muzyce bywają trudne do zaakceptowania?

Nauka pokazuje, że ludzki mózg preferuje to, co jest mu znane, a sztuka może skutecznie wywoływać dysonans (od łac. *dissēsus*: niezgoda, kłótnia, różnica zdań, konflikt) w świadomości człowieka. Jednakże, biorąc za przykład twórczość Caselli i Petrassiego, można zachować przeszłość zawsze żywą, jednocześnie podążając naprzód, jeśli zdamy

sobie sprawę z tego, że rozszerzona nowa muzyka wciąż opiera się na naszej tradycji. W końcu „innowacja artystyczna nie jest w żadnym wypadku powierzchowną nowością, ale wpływem i rekonstrukcją dystrybucji percepcyjnej”¹.

Przestrzenność, zmienność i improwizacyjność muzyki Johna Cage'a i Karlheinz Stockhausena można uznać za cechy także na swój sposób wywodzące się z tradycji. Ich prototyp jest widoczny już we wczesnym baroku w Wenecji. Francuscy kompozytorzy XX wieku, jak Maurice Ravel i Erik Satie, rozwijali środki pianistyczne inspirowane techniką gry na klawesynie.

Będący przedmiotem badań niniejszej pracy Alfredo Casella i Goffredo Petrassi, są bez wątpienia pionierami we Włoszech, ponieważ nie tylko zapoczątkowali eksperymentalizm w języku kompozytorskim, lecz także przywrócili wyrażoną neoklasycznie tradycyjną formę, która znajdowała uzasadnienie głównie w ponownym dowartościowaniu minionej włoskiej kultury.

Muzyka instrumentalna we Włoszech przeżywała rozkwit w XVII i XVIII wieku, od renesansu do oświecenia, co miało u źródeł ciągle wynajdywanie złożonych form i stylów; Casella i Petrassi doprowadzili do odrodzenia tego rozkwitu, zwłaszcza w obszarze opartej na tradycji włoskiej muzyki fortepianowej, stosując stylistykę Scarlattiego, formę toccaty, włoskie tańce barokowe. Ponadto, muzyka fortepianowa w czasach Caselli i Petrassiego wyznaczyła ogólny trend we współczesnej muzyce, uważany za czynnik postępu we Włoszech, dzięki połączeniu zaawansowanego doświadczenia niemieckich i francuskich ośrodków muzycznych z elementami stylu Debussy'ego, Strawińskiego i Schönberga. To sprawiło, że ich muzyka eksperymentalna przyczyniła się nie tylko do odrodzenia włoskiej muzyki instrumentalnej, ale także miała niebagatelne znaczenie dla rozwoju języka muzycznego na świecie.

Ta praca doktorska analizuje drogę życiową i język muzyczny dwóch włoskich kompozytorów, nie tylko badając ich utwory na fortepian, ale także wspominając o relacji między Casellą a Petrassim, aby poznać i potwierdzić ich tożsamość jako muzyków, kompozytorów, pedagogów i propagatorów nowej muzyki. Jako uczeń Caselli, Goffredo

¹ Pomysł pierwotny pochodzi od Jacques'a Rancière'a, francuskiego filozofa (ur. 1940), cytat z: Gabriel Rockhill, Philip Watts, *Jacques Rancière: thinker of Dissensus, History, Politics, Aesthetics*, Duke University Press, 2009, str. 10

Petrassi, który odnosił sukcesy w swojej karierze muzycznej i pedagogicznej przez ponad 56 lat, we Włoszech nazywany był „mistrzem mistrza”. Mimo odmiennego myślenia, prowadzili studentów do budowania własnego języka muzycznego, inspirowali młodych ludzi do rozwijania solidnych podstaw technicznych, zachęcali do tworzenia różnorodnych dzieł muzycznych, aby ostatecznie wykreować bardziej zaawansowaną europejską kulturę muzyczną, która jednak kontynuowała swój *modus operandi*, jak w twórczości późniejszych kompozytorów - np. Nino Rota czy Luciano Berio.

Należy również zauważyć, że metoda zastosowana w tej pracy nie ogranicza się do jednego stałego modelu badawczego. Badania obejmują różnorodne aspekty, biorąc pod uwagę, że analizując historię muzyki, zwłaszcza w okresach przejściowych i wielokulturowych, wyzwaniem jest komunikacja i międzykulturowe zrozumienie z zachowaniem poszanowania dla różnych kultur i unikalności różnorodnych zjawisk twórczych, a każdy pojedynczy problem należy rozpatrywać pod wieloma kątami.

Konkludując wprowadzenie, warto zacytować słowa wybitnego włoskiego kompozytora, Luigiho Nono, który napisał:

„Myślę, że transformacja dokonująca się w naszych czasach czyni z intuicji, inteligencji i umiejętności wyrażania tej przemiany nową konieczność życiową: otwartość, studiowanie, wysoce ryzykowne eksperymenty, wyrzeczenie się bezpieczeństwa i wszelkich gwarancji, a nawet celów. Musimy wiedzieć, że w każdej chwili możemy upaść, ale zawsze musimy patrzeć, zawsze szukać nieznanego”².

² Angela Ida De Benedictis, Veniero Rizzardi, *Nostalgia for the Future - Luigi Nono's Selected Writings and Interviews*, University of California Press, 2018, str. 10

Rozdział 1. Różnorodność w tle - chwała i pustka

1.1. Zjawisko rynku muzycznego w teatrze we Włoszech na początku XX wieku

Sytuacja Włoch w okresie od Caselli do Petrassiego jest specyficzna na tle reszty świata, ponieważ rozwój muzyki – poza operą – spotykał się z niemal całkowitym niezrozumieniem. Kontekst społeczny, w którym żyje muzyk, może zdecydowanie przyczynić się do kształtowania jego idiomu muzycznego i osobowości artystycznej, stając się podłożem dla dojrzewania jego twórczości. W przeciwieństwie do dominującej muzyki niemieckiej i francuskiej, włoska współczesna muzyka fortepianowa, podobnie jak hiszpańska czy polska, nie jest jeszcze badana na całym świecie tak, jak na to zasługuje. Wprawdzie muzykolog John W. Waterhouse napisał pokaźną ilość artykułów po angielsku, jednak większość informacji jest dostępna po włosku, co ogranicza ilość badań prowadzonych na ten konkretny temat.

Krajobraz muzyczny współczesnych Włoch z powodów historycznych jest nieco zniekształcony: podczas gdy inne kraje rozwijały muzykę instrumentalną, Włochy wciąż koncentrowały się na operze, która dała ludziom postać sztuki, niewymagającą profesjonalnego i dogłębnego studiowania muzyki. Mogli oni cieszyć się nią jako przeciętni melomani, z włoską ekspresją. Ta tendencja przyćmiła Rameau i Mozarta.

Dla opery teatr jest naturalnym środowiskiem, więc włoski rynek muzyczny musiał dostosować się do ówczesnej sytuacji w teatrach, które były jednym z najważniejszych miejsc upowszechniania muzyki, organizacji programów koncertowych, gdzie reakcje publiczności odzwierciedlały rzeczywiste upodobania i gust. W XIX-wiecznym życiu kulturalnym Włoch szczególną popularność zdobyły dzieła operowe m. in. Verdiego i Pucciniego, które były obecne prawie wszędzie dzięki swej melodyjności i witalności.

Jednakże, zgodnie z prawem rozwoju wszystkich zjawisk na świecie, łatwo o upadek po osiągnięciu skrajności. Toteż zauważalny jest upadek muzyki operowej, gdy komponowanie nabiera cech mechaniczności, nietrudno także stwierdzić, że kopiowano od siebie nawzajem czy wręcz kopiowano samych siebie, aby sprostać szybkim i ogromnym

wymaganiom rynku. Kompozytorzy tacy jak Rossini, znany z nadmiernego schlebienia gustom publiczności, odegrali tu kluczową rolę. Dążąc do szybkiego sukcesu, spowodowali odejście od dramaturgii na rzecz swoistego zubożenia muzyki, skutkującego utratą jej walorów edukacyjnych. Znajdowano uciechę w powierzchownie przyjemnej operowej wirtuozerii. W tym okresie opera postrzegana była przez kulturę włoską jako niewygodna machina, która nie sprzyjała zakorzenieniu innych, bardziej efektywnych działań kulturalnych: teatr prozatorski jest tym, który w pewnym sensie ponosi największe koszty, a jego obrona przed przypuszczalną lub rzeczywistą demagogią melodramatyczną polega „dalece bardziej na doskonałości repertuaru” niż na „zaletach aktorów”³.

Z drugiej strony, zarządy teatrów również przejęły kontrolę nad tym zjawiskiem, w jakiś sposób teatry stały się jednym z narzędzi nadzoru nad społeczeństwem w okresie wojny. Spowodowało to rozłam we Włoszech, ponieważ osłabiło poziom zainteresowania, na jakie zasługuje muzyka włoska, a jakim cieszy się wielka muzyka instrumentalna z reszty kontynentu w XIX wieku.

W tamtym czasie rywalizowanie z muzyką operową wydawało się bezcelowe, chociaż kompozytorzy muzyki instrumentalnej również czerpali zeń inspirację, zapożyczali środki wyrazu, m. in. z opery werystycznej, np. utwory fortepianowe Rossiniego: *Petite caprice (style Offenbach)* i *Un petit train de plaisir*.

W obszarze muzyki instrumentalnej jedynymi znaczącymi jej włoskimi przedstawicielami XIX wieku byli Maria Luigi Cherubini i Muzio Clementi, ale obaj spędzili swoje życie za granicą. Z kolei Ferruccio Busoni był właściwie Niemcem o włoskim pochodzeniu.

Z powyższego wynika, że rozwój muzyki instrumentalnej we Włoszech przed Casellą był, na pewnym etapie, nie dość wszechstronny. Problem ten pozostał aktualny, pomimo lat ewolucji; po odejściu od opery werystycznej (podobnie jak we Francji) koncepcja rzucenia wyzwania muzyce niemieckiej w istocie doprowadziła do rozprzestrzenienia się niemieckiej muzyki na ten kraj.

W latach 70. XIX wieku osoby zapraszające do występów tak prestiżowe nazwiska,

³ Roberto Zanetti - *La situazione culturale italiana, Un secolo di musica, il primo centenario della società dei concerti*, Nuove Edizione Milano, str.17

jak Antonio Bazzini i Anton Rubinstein, doprowadziły do rozpowszechnienia niemieckiej muzyki kameralnej i symfonicznej. To głęboko wpłynęło na włoski gust i kulturę, rzutując na najnowsze, współczesne środki ekspresji w nowatorskich dziełach, które sami Włosi, naśladując przykład tych artystów i nie mając jeszcze skryształizowanego własnego ducha, byli w stanie tworzyć.

Po wojnie w 1870 roku, podczas gdy muzyka francuska zyskiwała coraz bardziej odrębną tożsamość, a „Francja zaczęła już uwalniać się od wpływu niemieckich symfoników lub przekształcać ich metody komponowania, prekursorzy włoskiego muzycznego *risorgimento* musieli przede wszystkim skoncentrować swoją działalność na propagowaniu niemieckiej muzyki, od Beethovena do Wagnera, we Włoszech, aby edukować publiczność i przygotować fundamenty budowl, z których niektóre elementy przetrwały do dzisiaj”⁴.

Dla przykładu - niemiecka muzyka sakralna wkroczyła do Włoch, w momencie wykonania przez Cappella Regia mszy i motetów Haydna, Mozarta, Beethovena i innych około 1823 roku⁵.

Stały postęp obecności kompozycji Beethovena i Wagnera we Włoszech datowany jest od 1872 roku, gdy w Turynie zorganizowano pierwsze regularne koncerty symfoniczne na półwyspie. Zapoczątkowało to rozwój środowiska muzyki instrumentalnej we Włoszech w kolejnych dziesięcioleciach, jako że muzyka Beethovena i Wagnera często pojawiała się w programach koncertów w Rzymie, Mediolanie, Neapolu, Bolonii i Parmie przy udziale najbardziej znanych orkiestr tamtych czasów.

Oto materiał dotyczący ówczesnej liczby przedstawień dzieł Wagnera we Włoszech⁶. Dane te opierają się na statystykach Caselli, który odnotował łącznie 267 wystawień dzieł Wagnera w Turynie w latach 1872-1913.

⁴ G. Jean-Aubry, *The New Italy, The musical Quarterly*, 1920, Oxford University Press, str. 33

⁵ Alfredo Casella - *I segreti della giara*, il Saggiatore, Milano, 2016, str. 38

⁶ Ibidem, str. 87

AUTORI	NUMERO DI ESECUZIONI
Wagner	193
Beethoven	115
Rossini	49
Verdi	32
Corelli, Vivaldi, Monteverdi	zero.

Przykład 1. A. Casella – *I segreti della giara*. Zestawienie wystawień kompozytorów włoskich i niemieckich, il Saggiatore, Milano, 2016, str. 87

Jednak dzieła Wagnera nie zdominowały repertuaru teatrów całkowicie, rynek muzyki instrumentalnej we Włoszech zaczął rozwijać się znacząco dopiero wraz z pojawieniem się kompozytorów takich jak Giuseppe Martucci, urodzony w 1856 roku, oraz Antonio Bazzini, urodzony w 1864 roku. Ci kompozytorzy, skupiający się na utworach instrumentalnych, stali się kluczowymi postaciami i duchowymi liderami na scenie muzycznej różnych miast. Ich wkład odegrał kluczową rolę w ustanowieniu poważnego rynku muzycznego i stworzeniu atmosfery dla edukacji muzycznej. Jednym z wybitnych uczniów Martucciego był Alfredo Casella.

Wydaje się, że innowacje zawsze napotykały we Włoszech na opór większy niż gdziekolwiek indziej. Mimo to włoski uczeń Liszta, Giovanni Sgambati, wspólnie z Giuseppe Martuccim, zapoczątkowali ruch, który szybko rozprzestrzenił się we Włoszech i doprowadził do przyspieszenia rozwoju tamtejszego rynku muzycznego. Komentując ten proces, Casella podkreślał: „Włochy miały tylko ograniczone ruchy artystyczne. Nadal jest zbyt wiele obojętności wśród nas (co zdaje się znów nasilać), jeśli chodzi o to, co dzieje się gdzie indziej, obojętność, która niebezpiecznie mylona jest z miłością do tradycji”⁷.

Można powiedzieć, że ostatecznie ta pustka została trwale wypełniona przez grupę włoskich muzyków, gdyż student Caselli, Goffredo Petrassi, również postanowił zreformować muzykę instrumentalną i wyjść naprzeciw muzyce niemieckiej.

Mimo iż nie można powiedzieć, że Włochy kopiowały francuskie wzorce, „świeża krew” grupy francuskich kompozytorów stanowiła dla Włochów inspirację i swoisty punkt odniesienia. Zaimplementowanie nowego podejścia było jednym z najważniejszych kroków włoskich kompozytorów, którzy oddawali się operze. Według Bastianellego „energicznie

⁷ Ibidem, str.185

asymilująca i modyfikująca akceptacja”⁸ powinna być sposobem na stworzenie włoskiego stylu narodowego dla nowych czasów, powinien on przekraczać Debussy’ego i styl francuski, wykorzystując go i rozwijając. Ponadto włoski poeta i dziennikarz Filippo Tommaso Marinetti, mieszkający w Paryżu, opublikował swoje myśli na temat futuryzmu w Manifestie Futurystycznym w 1909 roku, mając na celu ogłoszenie „rewolty przeciwko niemieckiemu romantyzmowi, francuskiemu impresjonizmowi, włoskiemu weryzmowi i każdej teorii technologicznej sztuki”⁹.

Warto wspomnieć słowa jeszcze innego włoskiego artysty, który przez lata przebywał w Paryżu - pisarza, poety i malarza Ardengo Sofficiego. Jego refleksje i krytyczne wypowiedzi dotyczyły impresjonizmu i jego problematycznej recepcji we Włoszech. Analizował on francuski impresjonizm z dwóch punktów widzenia: pozytywnego i negatywnego. Zaletą nazwał to, że „zasługi impresjonizmu są wielkie i zróżnicowane: zlikwidowano normy estetyczne i hierarchie”, tymczasem jako wadę wskazał to, że impresjoniści „utracili poczucie kształtów i objętości, [...] stali się fetyszystami palety”, chociaż ich dzieła cechują się „intensywnością uczucia, solidnością struktury, ekspresyjną siłą, różnorodnością”, co można by również zastosować na gruncie muzyki. Sformułowano to w ten sposób: „Postawmy sprawę jasno! Mówiąc z podziwem o współczesnym francuskim malarstwie i proponując je jako przykład dla Włoch, nie chcę, aby uwierzono, że mam zamiar poniżyć naszą sztukę. Jednakże, widząc w próbach impresjonizmu ożywczą lekcję, sugeruję nie niewolnicze imitowanie, ale zastosowanie i przekroczenie zasady, która wydaje mi się dobra”¹⁰.

W tych słowach zachęca on młodych i awangardowych włoskich artystów, by nie zamykali się w odmownym uprzedzeniu, ale odważnie wydobywali najbardziej innowacyjne i cenne rdzenie, odkrywali je na nowo i integrowali z doświadczeniem poprzednich epok.

Inny włoski artysta, malarz Luigi Russolo, wynalazł pionierski instrument o nazwie *intonarumore*, aby eksplorować nowe podejście do dźwięku i zweryfikować swoje poglądy na temat aktualnych trendów w muzyce. Niestety został on zniszczony w czasie wojny.

⁸ Giannotto Bastianelli, *La crisi musicale Europea*, Biblioteca Vallecchi, 1976, str. 11

⁹ Glenn Watkins, *Soundings: Music in the Twentieth Century*, cz. IV *Futurismo* (Schirmer, Nowy Jork, 1995), str. 280

¹⁰ Ibidem, str. 287

„Musimy wyjść z tego wąskiego kręgu czystych dźwięków i odkryć nieskończoną różnorodność dźwięków hałasu...”¹¹

„Muzykalność narodu mierzy się nie tylko jego zdolnościami twórczymi, ale także zainteresowaniem, miłością, którą może wykazać dla tej sztuki poprzez zaangażowanie, nawet jeśli tylko jako publiczność słuchająca”¹² - twierdził Casella.

Wraz z eksperymentem z muzyką „bez uczuć” i „zabawą dźwiękiem”¹³, Casella odszedł od tradycyjnych form i tonalności, ale ostatecznie dostrzegł większy potencjał w dawnej muzyce włoskiej, twierdząc, że jest to „powrót do normalności”, rzeczywistość tworzenia równowagi i konstruktywnego działania po ogromnym zawirowaniu w muzyce i innych dziedzinach sztuki.

"Zatem wysiłek Caselli zmierzał z jednej strony do ponownego połączenia z wielką włoską tradycją instrumentalną, którą opera przyćmiła w XIX wieku, a z drugiej strony do ograniczenia procesu asymilacji nowych europejskich technik”¹⁴.

Z końcem II wojny światowej i śmiercią Caselli (1947), pod koniec lat czterdziestych Włochy wkroczyły w kolejny punkt zwrotny, a reforma muzyczna tego okresu znajdzie odzwierciedlenie w dziełach Petrassiego omawianych w niniejszej pracy. Upadek powojennego faszyzmu otworzył okno na światową muzykę, a kluczowymi elementami tej transformacji były dodekafonia i jazz. Bezpośrednio po śmierci Caselli, w 1949 roku w Mediolanie odbył się Kongres Dodekafoniczny, podczas którego omawiano główny problem: czy dwunastotonowość jest estetyką, czy techniką. Dało to początek ciągłego planowania i analizy nowej muzyki, opartej na nowych technologiach, regionach i kulturach. Analiza przechodzi następnie do lat 60. i 70., gdy przemiany w różnych aspektach, zapoczątkowane w okresie dwudziestolecia międzywojennego, stały się bardziej radykalne. W 1967 roku uchwalono ustawę nr 800, która głosiła "rozpowszechnienie muzyki współczesnej oraz mało znanej muzyki dawnej i nowoczesnej". Te trzy punkty w pełni znajdują odzwierciedlenie w *Les Petites Pièces* Petrassiego. Ustawa postulowała

¹¹ Ibidem, str. 236

¹² Alfredo Casella, *I segreti della giara*, il Saggiatore, S.r.l, Milano, 2016, str. 11

¹³ Oryginalny tekst: *Musica senza sentimento, Gioco astratto di suoni, Problemi della musica contemporanea italiana*, La rassegna musicale, 1935, no. 3

¹⁴ Alfredo Casella, *I segreti della giara*, il Saggiatore, S.r.l, Milano, 2016, str. 16

propagowanie muzyki w różnych regionach i klasach społecznych, co doprowadziło do znacznego wzrostu aktywności muzycznej.

1.2. Awangarda we Włoszech – podobni twórcy i organizacje

Z powyższego wynika, że każdy postęp zawsze ma u źródeł sprawczy impuls postaci wybitnych - Casella i Petrassi byli takimi osobami, mieli świadomość, co zmieniało się w tamtym czasie. Wszyscy współcześni muzycy powinni im podziękować za ich krytyczne spojrzenie i inteligencję w ocenie bieżących wydarzeń; zamiast być zdystansowani i przestarzali, wykazywali się niezaspokojoną ciekawością i otwartością, a ich szalone artystyczne dążenia utorowały drogę nowatorstwu. Te innowacje potrzebowały żyznej gleby do wzrostu, dlatego Casella i Petrassi, razem z kolegami, kładli pod nie podstawy i stawali się organizatorami promującymi, chroniącymi i rozwijającymi włoski rynek muzyczny na miarę swych możliwości.

Pierwszy manifest młodej włoskiej szkoły, nawołujący do utworzenia narodowej grupy, datuje się dopiero na 1914 rok w Paryżu. Bardzo krótki manifest, poprzedzający program, został podpisany przez Ildebranda Pizzettiego, Vincenza Tommasiniego, Francesco Malipiero, Giuseppe Ferrantiego, Giannotto Bastinanelliego, Vincenza Davico i Alfredo Casellę.

Manifest głosił:

„Obszerny ruch muzyczny, zakorzeniony w najróżniejszych kierunkach, obecnie ma miejsce w całej Europie. Podążając śladami Rosji i Francji (...) Włochy, pomimo ospałości, która skaziła naturalny rozwój opery w XVII wieku, stłumiła zarodki muzyki kameralnej w XVIII wieku i wyczerpała źródła pieśni ludowej - również dążą do przezwyciężenia swojej apatii i uczestniczenia w ruchu europejskim”¹⁵.

To, co należy wyjaśnić, to że termin „włoska szkoła” nie oznacza zgrupowania o tych samych zasadach lub standardach. Nie było tu żadnej spójności ani posłuszeństwa wspólnym regułom, raczej rodzaj zogniskowanej intencji zróżnicowanych temperamentów, podobnie

¹⁵ G. Jean-Aubry - *The New Italy, The musical Quarterly*, 1920, Oxford University Press, str. 38

jak w przypadku Potężnej Gromadki w początkach rosyjskiej odnowy muzycznej.

„Włoska szkoła to w rzeczywistości idealne połączenie bardzo odmiennych osobowości, często narodzonych w odmiennych warunkach, ale mających wspólnie nie tylko imperatyw innowacji, lecz także poczucie narodowego ducha, które nie kończy się na pozorach malowniczej łatwości zbyt powszechnie akceptowanej przez włoską i zagraniczną publiczność”¹⁶.

Rozpowszechnianie muzyki miało większy zasięg również dzięki utworzonej przez nich fundacji. To właśnie Casella skutecznie otworzył drogę do przeniknięcia dzieł Ravela, Strawińskiego, Mahlera i Schönberga do Włoch.

Poniżej przedstawiona została omawiana grupa nowej generacji włoskich muzyków oraz trzy główne działające podówczas fundacje muzyczne.

- Generacja lat 80.

Należący do tej grupy Pizzetti i Respighi przekonywali, że muzyka operowa jest istotną formą muzyczną, napisali wiele oper i próbowali wprowadzić nowe formy. Pizzetti będąc pod wpływem Wagnera, zmienił funkcję komponentów muzyki operowej i dowartościował znaczenie chóru. Charakter dramatyczny był zespolony z tradycyjną włoską melodyjnością. Z kolei Respighi, chociaż uważany za jednego z ważniejszych kompozytorów muzyki instrumentalnej, w rzeczywistości pozostawił po sobie pokaźny szereg oper. Szczególnie w swoich wczesnych dziełach wykorzystywał techniki kompozytorskie, które wywodzą się z myślenia wokalnego.

Również oryginalność Malipiero i Castelnuovo-Tedesco jest niepodważalna. Pierwszy swoją wolnością od dogmatów pozostawiał publiczność pod głębokim wrażeniem, czego przykładem mogą być chociażby *Preludi Autunnali* na fortepian oraz pełne rytmicznych komplikacji dzieło baletowe *Les Princesses Captives*. Castelnuovo-Tedesco natomiast oparł się wpływom francuskiej szkoły, a szczególnie Claude'a Debussy'ego. W jego twórczości impresjonizm mieszał się z romantyzmem.

Obfitość nazwisk i fundacji świadczy o odrodzeniu aktywności muzycznej we Włoszech, powodującym, że muzyka instrumentalna powstała z popiołów

¹⁶ Ibidem, str. 16

powierzchności opery i zmęczenia środowiska muzycznego, a to z kolei zagwarantowało dalszy jej rozwój, nawet podczas wojny.

Jak powiedział Casella w swojej autobiografii, we Włoszech ówczesne środowisko różniło się od epoki opery, nabrało „wysokiej powagi i artystycznej godności”¹⁷.

- Trzy ważne fundacje

W obecnych czasach muzyka nowoczesna stała się modnym zjawiskiem i nie wymaga już obrony, więc rola stowarzyszenia może wydawać się mniej istotna. Jednakże w historycznych okresach przełomowych, kiedy obok burzliwego i złożonego krajobrazu politycznego miały miejsce rewolucje kulturalne i artystyczne, znaczenie stowarzyszeń muzycznych nie może być pominięte.

SIMC - Società Italiana Musica Contemporanea¹⁸ - w 2023 roku przypadła 100. rocznica jej założenia.



¹⁷ Alfredo Casella, *I segreti della giara*, il Saggiatore, S.r.l, Milano, 2016, str. 41

¹⁸ Włoskie Towarzystwo Muzyki Współczesnej

Fundacja ta zobowiązuje się do osiągnięcia niezależności od czynników politycznych i ekonomicznych, zapewniając równą wartość muzyki różnych grup etnicznych i krajów. Chociaż jej działalność przeżyła krótką przerwę w czasie wojny, w okresach zmian społecznych wytrwale podejmuje trudne zadanie pielęgnowania muzycznej różnorodności. To zobowiązanie przetrwało aż do dzisiaj.

„SIMC wzięło swój początek z bardzo szlachetnej inicjatywy pewnych kompozytorów należących do państw wrogich w czasie wojny, którzy chcieli zorganizować w Salzburgu, w sierpniu 1922 roku, "festiwal", podczas którego po raz pierwszy od 1919 roku można było usłyszeć muzykę 44 kompozytorów, pochodzących z krajów, które walczyły przeciwko sobie. Ta potrzeba jak najszybszego wznowienia kontaktów duchowych, które wojna tak boleśnie przerwała, była odczuwana przez wszystkich prawdziwych artystów jako natychmiastowa konieczność [...] Niezaprzeczalne jest, że SIMC narodziło się w atmosferze nadzwyczajnego entuzjazmu, który istotnie przyczynił się do pokoju muzycznego ducha”¹⁹.

Wśród lokalizacji festiwali znalazły się ośrodki takie jak Salzburg w 1923 roku, Wenecja w 1925 roku, Frankfurt w 1927 roku, Siena w 1928 roku, Florencja w 1934 roku, Praga, Zurych i inne.

Kompozytorzy zaangażowani podczas festiwali to m.in. Strawiński, Schönberg, Prokofiew, Szymanowski, De Falla, Ravel, Bliss, Roussel, Honegger, Milhaud, Bartók, Kodály, Hindemith, Křenek, Bloch, Schmitt, Kaminski, Martinů, Villa-Lobos, Ibert, Vaughan Williams, Walton, Von Weber, Mosslof, Janáček i inni.

Oprócz promowania „międzynarodowej” muzyki z udziałem zagranicznych kompozytorów, jak przedstawiono powyżej, ta fundacja miała także na celu eksponowanie muzyki włoskiej, przewyższając dominację opery i przywracając do łask rozkwitający nurt instrumentalny.

CDNM - *Corporazione delle Nuove Musiche*²⁰ – była to specjalna włoska sekcja międzynarodowego stowarzyszenia, które zostało założone przez Casellę, Malipiero

¹⁹ Ibidem

²⁰ Stowarzyszenie Muzyki Nowej

i Gabriele d'Annunzio, która zastąpiła wcześniejszą fundację założoną przez Casellę w 1917 roku - SNM (Società Nazionale di Musica)²¹.

Od III Festiwalu Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej, który odbył się w 1925 roku w Wenecji we współpracy z Mario Labrocą, plan absorpcji CDNМ jako jednej sekcji w SIMC był już w toku. Ze względu na pierwszy Międzynarodowy Festiwal Muzyczny w Salzburgu w 1923 roku, pojawiły się kontrowersje z powodu ograniczeń nałożonych na włoskich kompozytorów, co doprowadziło do sporu. Faszystowskie media dodatkowo podsycaly tę kontrowersję, co skłoniło Gattiego²² do rezygnacji z funkcji reprezentanta. Wtedy objął ją Casella i pełnił funkcję jedyne go sekretarza do 1940 roku.

„To główna próba ostatniego ćwierćwiecza, aby "odprowincjonalizować" naszą sztukę. Bardziej niż kiedykolwiek konieczne jest śledzenie kampanii, która obecnie jest w pełnym rozwoju i która chciałaby - wbrew działaniom podejmowanym na poziomie politycznym - przywrócić sztukę narodową do czasów "domu z dala od domu" i "spokojnego życia"”²³.

Motywacja, aby przynieść sztukę do domów poprzez CDNМ, była stale obecna od 1923 do 1928 roku. W ciągu tych 5 lat zorganizowano około 70 wydarzeń. Kilka z nich zorganizowało CDNМ: pierwsze tournée koncertowe Bartóka po Włoszech, koncerty Hindemitha z jego kwartetem we Włoszech, koncerty Schönberga z jego utworem *Pierrot Lunaire* w Rzymie, Mediolanie, Neapolu, Florencji, Turynie, Wenecji i Padwie.

Głównymi dobroczyńcami stowarzyszenia byli Mario Labroca i pianistka Elisabeth Sprague Coolidge. Ta druga podróżowała po świecie, wybierając i nagradzając nowych kompozytorów, hojnie wspierała CDNМ²⁴. Rząd faszystowski dostrzegł szansę na promocję wizerunku Włoch na arenie światowej i w pełni poparł CDNМ. Hojnie finansował festiwale muzyczne organizowane we Włoszech. Podczas wojny niektórzy muzycy ukrywali się, jak np. Franco Margola, podczas gdy inni wybrali służbę w rządzie faszystowskim. Casella

²¹ Narodowe Towarzystwo Muzyczne

²² Guido Maggiorino Gatti (1892-1973) - włoski muzyk, dziennikarz, krytyk, kompozytor

²³ Ibidem str. 185

²⁴ Paolo Rosato, *Breve storia della SIMC*, strona internetowa SIMC: <https://www.simc-italia.com> [data dostępu: 10 XI 2024]

należał do kategorii muzyków poruszających się między przetrwaniem a zasadami, stosując różne strategie. Jego celem było wyłącznie zadbanie o rozpowszechnianie muzyki i wsparcie wybitnych muzyków.

SIMC (oraz CDNM) miała zmienną sytuację w różnych okresach. Przed drugą wojną światową organizacja była znana jako ISCM, a w 1946 roku zmieniła nazwę na SIMC. Po erze Caselli, odpowiedzialność za przywództwo spoczęła na kilku prominentnych kompozytorach. Petrassi pełnił funkcję przewodniczącego w latach 1954-1956. Innymi ważnymi liderami byli Pizzetti, Malipiero i Dallapiccola.

Według danych, od 1946 do 1958 roku, w 13 edycjach międzynarodowego festiwalu Włochy były reprezentowane przez 24 kompozytorów i 37 kompozycji. Festiwal zapewniał wystarczająco dużo miejsca dla młodych kompozytorów, w tym Bruno Maderny, Camillo Togni, Romana Vlada, Aldo Clementiego, Vittorio Fellegary, Luciano Berio i Niccolò Castiglione.

Po wojennej odbudowie wysiłki skupiały się bardziej na promowaniu internacjonalizacji nowej muzyki. W 1949 roku, aby zaprezentować muzykę dodekafoniczną, Włosi tacy jak Dallapiccola, Peragallo, Riccardo Malipiero, Zecchi, Maderna i Togni, wraz z wieloma obcokrajowcami, w tym Johnem Cage'em, wzięli udział w festiwalu w Mediolanie. Ostatnia jego edycja odbyła się w Rzymie w 1959 roku.

Okres sprawowania przez Casellę funkcji przyniósł równowagę w wyborze repertuaru, utrzymała się ona nawet po jego śmierci. Zwiększająca się różnorodność, poczynając od techniki dodekafonicznej, aż po muzykę elektroniczną, wprowadziła więcej wyzwań. Konflikty były zawsze obecne, jednak rozwój wszechstronności w nowej muzyce wyłonił się jako wybitna cecha. Także we współczesnym kontekście nawigowanie między tradycją a innowacją, ciągłe eksperymentowanie i dostosowywanie się są kluczowe dla dalszego eksplorowania nowych możliwości.

La settimane musicale senesi

Od 1939 do 1942 roku Casella ponownie poświęcił się roli dyrektora artystycznego Settimane Musicali Senesi²⁵, festiwalu organizowanych w Sienie. Odkrycie wielkiego

²⁵ Sienieńskie Tygodnie Muzyczne

Vivaldiego, zapomnianego przez świat na 200 lat i przywrócenie go do publicznej uwagi, przypisuje się wysiłkom Caselli. Pierwsza edycja festiwalu w 1939 roku była poświęcona Vivaldiemu²⁶. Jak można przeczytać w liście od Guido Chigi Saracini do Alfredo Caselli: „Bardzo miło mi słyszeć o twoim cudownym poławie nowości w Turynie i bardzo dobrze, jeśli nadal mamy absolutną nowość do zaprezentowania w Tygodniu Vivaldiego²⁷.”

Jednocześnie Casella oferował nieograniczony repertuar muzyki wokalne i instrumentalnej, sakralnej i świeckiej, dzieł teatralnych, koncertów solowych i sonat, jego niezaspokojone zainteresowanie i nieustające poszukiwanie nowości ponownie napędzały proces organizacji stowarzyszenia.

Z tego powodu w doborze repertuaru koncertowego Casella musiał spełnić oczekiwania zarówno publiczności, jak i hojnych acz konserwatywnych mecenatów. Podczas prowadzenia działań w imieniu sponsorów nie zawsze wykonywał wyłącznie utwory faworyzowane przez mecenasów. Zawsze podejmował wyzwania z optymistycznym nastawieniem, poszukując wszelkich możliwych środków zaradczych, aby poradzić sobie z problemami. Musiał nieustannie zachowywać równowagę między dziełami Vivaldiego, Cimarosy, Corellego i Monteverdiego a utworami Hindemitha, Prokofiewa, Ravela i Alfano.

W porównaniu do uwagi SIMC i CDNM skoncentrowanej na promocji muzyki nowych twórców, *Settimane Musicali Senesi* skłaniały się ku programowym przesłankom, które eksponowały ducha włoskiego dziedzictwa. Na przykład, ówczesne środowisko muzyczne doprowadziło do organizacji koncertów w 1939 roku, za którymi podążyły kolejne poświęcone Scarlattim (Alessandro, Francesco, Pietro, Domenico, Giuseppe) w 1940 roku, szkole weneckiej (XVI-XVIII wiek) w 1941 roku, a także Giovanniemu Battistie Pergolesiemu w 1942 roku, wszystkie obszernie udokumentowane w odpowiednich corocznych publikacjach *Accademia Musicale Chigiana*.

Dekrety kulturalne ogłoszone przez rząd faszystowski bez wątpienia były napędzane motywacjami politycznymi. Zgodnie z ustalonymi procedurami, te dekrety miały na celu wywieranie kontroli na rzecz dyktatury faszystowskiej i autorytaryzmu poprzez tworzone

²⁶ Casella często otrzymywał kopie dzieł Vivaldiego jako prezenty, a czasami zezwolenia na reprodukcję uzyskiwano dzięki interwencji ówczesnego ministra edukacji narodowej Giuseppe Bottai. Te informacje można znaleźć w pracy Burchi-Catoni, *La Chigiana di Siena*.

²⁷ Kopia listu z dnia 2 maja 1939 r., I-Vgc/fc, L. 2357, *Alfredo Casella - interprete del suo tempo*, pod redakcją Carli de Leny i Luisy Prayer, 2021

w tym celu instytucje artystyczne. Jednakże Casella i jego mecenas, Chigi Saracini, konsekwentnie wykorzystywali dyplomatyczną zręczność, aby zachować swoje działania artystyczne jak najdalej od kontroli centralnego rządu w Rzymie. Ich biura często mieściły się w ich domach w Sienie. Hojne sponsorowanie i wspieranie działań artystycznych trwało aż do śmierci Caselli w 1947 roku. Po jego odejściu, działalność Settimane została wstrzymana w 1947 roku i stopniowo wznowiona w 1948 roku.

Po przeanalizowaniu całego tła w rozdziale I, dotyczącym teatru i rynku muzycznego oraz ówczesnych muzyków tamtej generacji, należy stwierdzić, że ujawniają się dowody na złożoność otoczenia. Dzięki kompozytorom, takim jak Casella czy Pizzetti oraz kolejnemu pokoleniu - Petrassiemu i Dallapiccoli, włoskość została zaakceptowana i zachowana jako swego rodzaju dziedzictwo. Luigi Nono i Luciano Berio natomiast mogli zintegrować ją z dużo bardziej zaawansowanymi trendami, nie narażając jej na utratę tożsamości.

Rozdział 2. Reprezentatywne dzieła solowe na fortepian

Alfredo Caselli

Alfredo Casella urodził się 25 lipca 1883 w Turynie, zmarł 5 marca 1947 w Rzymie. Turyn cieszył się wówczas dużym zainteresowaniem kręgów muzycznych, mieszkało tam wiele rodzin muzyków. Matka Caselli poświęciła większość swojego życia utalentowanemu synowi i nawet po śmierci jego ojca, na przekór trudom, postanowiła posłuchać rady swojego nauczyciela, słynnego włoskiego muzyka Martucciego i opuścić Włochy, aby Alfredo mógł studiować muzykę w Paryżu. Ponieważ miejsce urodzenia Caselli było bliższe kulturze francuskiej niż jakiegokolwiek inne włoskie miasto, z autobiografii Caselli dowiadujemy się, że dla niego wyjazd do Paryża był w zasadzie podróżą z jednej prowincji do drugiej, a nie wyjazdem do innego kraju. W 1896 roku wstąpił do Conservatoire National de Paris, gdzie studiował grę na fortepianie u Louisa Diémera oraz kompozycję pod okiem Gabriela Fauré. Paryż był najważniejszą sceną w jego życiu muzycznym, stworzył tam swój pierwszy solowy utwór *La Pavana* op. 23, skomponowany w latach 1901-1902. Jednak jego nauka w Paryżu nie ograniczała się do kręgu uczelnianych pedagogów. Paryscy muzycy wywarli na niego przemożny wpływ, kształtując jego styl i język muzyczny. Do czynników tych należały m.in. bliskie relacje z Lazarem Lévyem, George'em Enescu i Maurice'em Ravelem, a także głęboka znajomość muzyki Igora Strawińskiego i Claude'a Debussy'ego. Wszystko to znalazło odzwierciedlenie w jego wczesnych dziełach. W wieku 33 lat kompozytor powrócił do Włoch, co jednak nie przeszkodziło mu w podróżowaniu – Casella był bowiem muzykiem globalnym, prowadzącym nieprzerwaną działalność artystyczną w USA i Rosji. Jednak jako pianista i muzyk przywiózł do Włoch znaczną część wiedzy, którą zdobył w Paryżu, i nieustannie ją udoskonalał, budując swój własny język muzyczny. Ponadto jako nauczyciel stał się jednym z najważniejszych mentorów, ofiarując swoją wiedzę adeptom Accademia di Santa Cecilia w Rzymie.

2.1. *Sonatina* op. 28

2.1.1. Poznanie utworu – styl *atticismo*

Słowo „sonatina” zawiera przyrostek „-ina”, który w języku włoskim stanowi zdrobnienie i oznacza, że sonata jest krótka i pod względem wykonawczym powinna być raczej przystępna, jednakże ta *Sonatina* nie jest tak łatwa, jak można by się spodziewać. Jej pozycja w twórczości Caselli jest ważna i szczególna.

„Ta *Sonatina* została skomponowana w okresie wojny, od 1914 do 1918 roku, kiedy przypada czas zmian w języku muzycznym Caselli. *Sonatina* jest jego najbardziej śmiałym i odważnym utworem fortepianowym, to szczególnie prawdziwe w przypadku *Sonatiny*”²⁸.

Sonatinę można uznać za przełomowy utwór w twórczości fortepianowej Caselli. W jego życiu miały miejsce w tym okresie istotne zmiany: po latach spędzonych we Francji, w 1915 roku ostatecznie zdecydował się na powrót do ojczystych Włoch na resztę życia. W swojej twórczości z tego okresu podejmował wiele wyzwań i eksperymentów, co na przykładzie *Sonatiny* będzie przedstawione w tym rozdziale - w tym dwunastotonowość, mimo że deklarował przywiązanie do tonalności, a nawet zaprzestał komponowania czegokolwiek po 1918 roku - pozostał "w milczeniu" od 1920 do 1923 roku, czyli przez trzy lata²⁹. Podczas intensywnej medytacji i głębokiej refleksji, Casella ostatecznie zdobywa pełną świadomość siebie jako człowieka i twórcy - po podróży do Toskanii, podczas której czerpie inspirację z piękna natury.

Jego „mała sonata” nie jest łatwa ze względu na występującą w niej kombinację elementów: pod względem struktury odzwierciedla to, że Casella był pod wpływem odrodzenia kultury francuskiej w Paryżu w tamtym czasie - częściowo przez Ravela i Debussy’ego³⁰. Te śmiałe eksperymenty w *Sonatinie* to zasługa zdolności i inteligencji Caselli w przyjmowaniu nowości, w tym również wiedzy o otaczającym świecie. W kwestii

²⁸ Roberto Zanetti, *La situazione culturale italiana, Un secolo di musica, il primo centenario della società dei concerti*, Nuove Edizione, Milano 1970, str. 444

²⁹ Francesco Fontanelli, *Dal Cubismo al Classicismo*, Libreria Musicale Italiana, str. 42

³⁰ Alfredo Casella, *Music in my time*, str. 128: „Wyjechałem 19 lat później bogaty we wszystkie możliwe doświadczenia europejskie, przyswoiwszy i zbadawszy wszystkie aspekty muzycznych zjawisk francuskich, które znałem w ich najgłębszych tendencjach, od sztuki Straussa, Schönberga i Mahlera po nową muzykę węgierską i hiszpańską. Nie było muzycznego regionu na świecie, którego bym nie znał.” (tłumaczenie własne)

języka harmonicznego czerpał inspirację od Schönberga i ze stylistycznego neoklasycyzmu Strawińskiego. W *Sonatinie* wyraźnie odzwierciedlona jest także inspiracja kulturą wschodnią, wcześniej zauważalna m.in. w *Turandot* Pucciniego, czy w użyciu skali pentatonicznej przez Debussy'ego.

Przede wszystkim, pokazuje to głębokie uznanie Caselli dla współczesnych mu francuskich twórców, wynikające z jego pełnego poświęceń życia i drogi edukacyjnej, przedstawionych w pierwszym rozdziale. To właśnie Ravel był tym, który miał w okresie paryskim największy wpływ na dojrzewanie języka kompozytorskiego Caselli. Przyjaźń między tymi dwoma muzykami zrodziła się natychmiast, prawie codziennie spędzali razem czas, nawet pierwsze zetknięcie Caselli z muzyką rosyjską odbyło się za sprawą Ravela.

Pomimo oryginalności harmonicznej, *Sonatina* Caselli wykazuje silne związki z analogiczną formą Ravela - z punktu widzenia struktury obie są trzyczęściowymi sonatinami, z menuetem w części drugiej. Podobieństwa obrazuje poniższa tabela:

Ravel	Casella
I <i>Modéré</i> : klasyczna forma w pierwszej części	I <i>Allegro con spirito</i> : klasyczna forma w pierwszej części
II Menuet: osiemnastowieczna forma w części drugiej: menuet – trio – menuet	II Menuet: osiemnastowieczna forma w części drugiej
III <i>Animé</i> : klasyczna forma w części trzeciej Powiązanie tematyczne z częścią pierwszą	III <i>Finale</i> : styl toccatowy, swobodna cadenza Powiązanie tematyczne z częścią pierwszą

Dzięki swojej sympatii dla Ravela, Casella podążył za jego pomysłem; jak wykazano powyżej, *Sonatina* Caselli również ma wszystkie cechy, jakie powinna mieć sonata, ale w bardzo wykwintnej postaci, zawierając w sobie skomplikowane techniki kompozytorskie.

Z tego względu można stwierdzić, że jest to przykład stylu *atticismo*, podobnie jak u Ravela: jedynie czasowo jest ona krótsza, co nie oznacza, że jest łatwiejsza do zagrania lub wymagała mniej wysiłku w czasie komponowania.

Sonatina należy do stylu *sonatismo latino*, określonego tak przez Donatę Bertoldi³¹, w odróżnieniu od niemieckich sonat „ściślejszej formy”, jak nazwał je Casella. Tytuły trzech części są szczególnie swobodne w porównaniu z klasycznymi formami, co można uznać za jeden z elementów stylu. Ravel zatytułował część trzecią „*Animé*”, a Casella „*Finale*” zamiast precyzyjnie oznaczonego tempa, jak *allegro/presto*, co wskazuje na maksymalną swobodę, jaką kompozytorom *belle époque* udało się osiągnąć w ramach tryptyku w klasycznej formie sonaty.

Część pierwsza

Pierwsza część jest tożsama z tradycyjną formą sonatową, obejmującą ekspozycję, przetworzenie i reprzyzę, wszystkie składające się z odrębnych, logicznych fraz.

Allegro con spirito jako pierwszy ustęp zawiera dwie sekcje o różnych charakterystykach: jedna jest określona *indolente ed ironico* (leniwa i ironiczna), co wydaje się elementem humorystycznym wprowadzonym przez Casellę; druga zaś to *appassionato, più libero, con fantasia, come un sogno* – pełna pasji, bardziej dowolna, z fantazją, niczym sen. Pierwsza jest grana w całości *staccato* i *senza pedale*, druga wykonywana jest *legato*, dla odmiany powinna być grana *con molto pedale*. Część ironiczną można podzielić na trzy elementy, są to parodie tej samej sekcji.

Ekspozycja zaczyna się od pierwszego motywu a), który jest zaznaczony jako *indolente ed ironico*.

a)



Przykład. 2.1. A. Casella - *Sonatina op. 28*, cz. I, t. 1-3

³¹ Donata Bertoldi, *Boccherini*, Edizioni dell'Erba, Fucecchio, 1994, cytat za: Renzo Cresti, Guido Miano, *Linguaggio musicale di Franco Margola*, Milano, 1994

Następnie drugi motyw, b) ma podobny rytm i kształt jak pierwszy motyw a), ale jest wyraźnie wzbogacony, natomiast trzeci motyw, c) zachowuje rytm, ale ma inny charakter, oznaczony jako *malizioso, un poco melanconico* (złośliwy i trochę melancholijny).

b)



Przykład. 2.2. A. Casella - *Sonatina op. 28*, cz. I, t. 11-12

c)



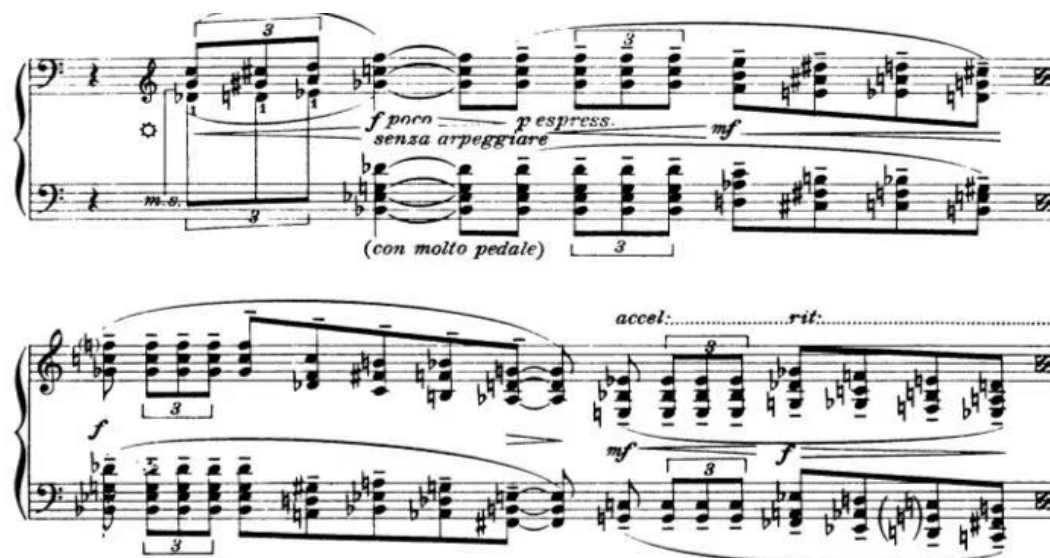
Przykład. 2.3. A. Casella - *Sonatina op. 28*, cz. I, t. 22-24

Sekcja *appassionato* splata się z poprzednią, sprawiając, że słuchacz odbiera nowy obraz. Pojawia się ona trzy razy w pierwszej części, w trzech różnych wariantach:

- pierwszy: *ad libitum, appassionato e rubato assai, con molta fantasia*
- drugi: *dolce, a tempo rubato, forse più lento della prima volta*
- trzeci: *misterioso, più lento delle due prime volte.*

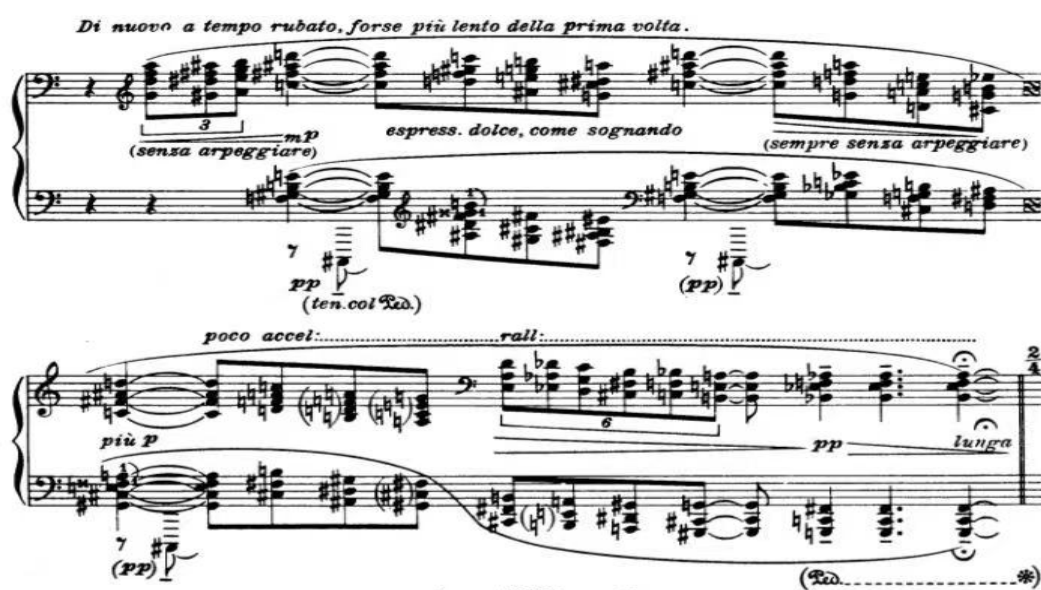
Pierwszy wariant: pochody akordów kwartowych wznoszą się aż do szczytowego punktu frazy, następnie opadają. Harmonika kwartowa przywołuje na myśl Debussy'ego. Akord lewej ręki zawiera trzy lub cztery dźwięki, oddalone od siebie o tercje, kwarty

i kwinty zmniejszone.



Przykład. 2.4. A. Casella - *Sonatina op. 28, cz. I, t. 19-20*

Drugie wystąpienie sekcji *appassionato* jest bardziej złożone harmonicznje, o sekstę wielką wyżej niż pierwsze, akordy w tej części są w znacznej mierze złożone z tercji, co nadaje charakter bardziej intensywny harmonicznje, ale również bardziej ospały.



Przykład. 2.5. A. Casella - *Sonatina op. 28, cz. I, t. 42-43*

Ostatni wariant: ospałe uczucie z drugiego ujęcia tematu stopniowo przechodzi w *morendo* (zamierając).

Ad libitum (rubato). Misterioso. (Più lento delle due prime volte.) poco stringendo.....

(una corda)
(senza arpeggiare)
mp
mf *espress.*
poco f
ppp (ten. col *Q*)
rall. poco a poco.....
mf
pp *morendo* *lunga*
dim.
* Vedi nota, pag. 8, riguardo al valore rispettivo delle *♩* e delle *♪* in questo periodo. (*Q*.....*)

Przykład. 2.6. A. Casella - *Sonatina op. 28*, cz. I, t.105-106

Ten sposób komponowania pokazuje również przenikanie idei Caselli z koncepcją Maurice'a Ravela. Można ich porównać ze sobą na przykładzie *Soupir* z *Trois poèmes de Mallarmé* Ravela, konkretnie początku odcinka fortepianowego.

4 *Un peu plus lent*

ppp
ppp

Przykład. 2.7. M. Ravel - *Soupir z Trois poèmes de Mallarmé*, t. 25-26

Część druga

Utrzymana jest w stylu neobarokowym, co przejawia się przez zastosowanie elementów barokowych niczym u Debussy'ego i Ravela i prezentuje cechy klawesynowe w formie osiemnastowiecznego menueta (tak samo jak w *Sonatinie* Ravela), również z domieszką *civetteria arcaicizzante* - archaicznej kokieterystyki. Menuet, który jest opisany przez kompozytora jako szczególnie tradycyjny, zawiera wiele przykładów ulubionych dysonansów Caselli. Od samego początku występuje tu politonalność i mieszanka emocji o sentymentalnym odcieniu - *dolce, con grazia melanconica*.



Przykład 2.8. A. Casella - *Sonatina op. 28*, cz. II, t. 1-4

W kolejnym odcinku Casella dodaje jeszcze element ironii w stylu *scherzando* - następujące po temacie dźwięki prawej ręki brzmią jak smutna autoparodia.



Przykład 2.9. A. Casella - *Sonatina op. 28*, cz. II, t. 9-11.

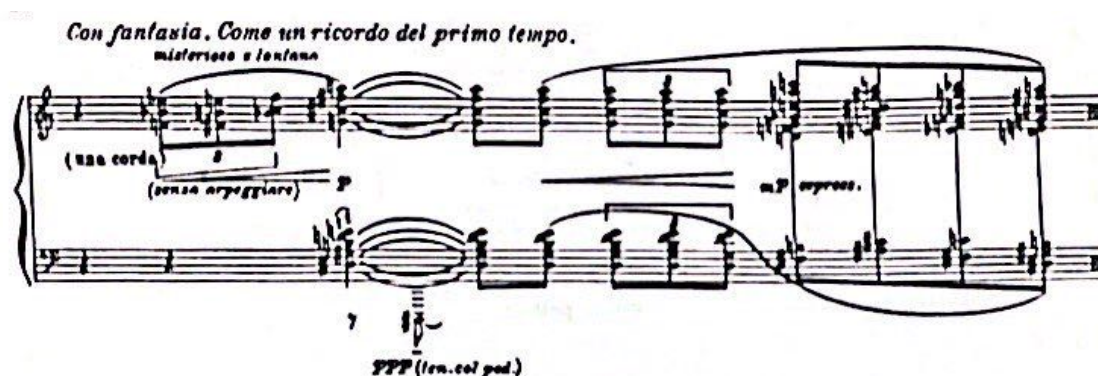
Następnie pojawia się najbardziej ekspresyjny fragment menueta, wymieszany z ironicznym *staccato*, prezentujący postęp opadających akordów w postaci rozległej.

The image displays two musical scores side-by-side. On the left is the '3. Finale' by A. Casella, marked '13' in the top right corner. It is in 3/4 time, key of D major, and features the tempo marking 'Veloce molto rapido ed impetuoso'. The score consists of four systems of piano music. The first system includes the instruction '(sopra la m. d.)'. The second system has a 'cres.' marking. The third system has a 'cres. molto' marking. The fourth system is marked '2/8', '6^a alla', 'stridendo', and '6^a alla'. On the right is the 'III. Toccata' by C. Debussy, marked 'a N. G. CORONIO'. It is in 3/4 time, key of D major, and features the tempo marking 'Vif'. The score consists of four systems of piano music. The first system has a 'p' marking. The second system has a 'poco' marking. The third system has a 'poco' marking. The fourth system has a 'poco' marking.

Przykład 2.12. A. Casella, *Sonatina op. 28*, cz. III, t. 1-12; C. Debussy, *Pour le Piano, Toccata*, t. 1-16

Wykorzystanie dawnej włoskiej formy muzycznej jest również symbolem pragnienia kompozytorów, aby ożywić barok we własnych czasach. Bardziej szczegółowa analiza stylu toccatowego Caselli znajduje się w rozdziale 2.2. *Sinfonia, Arioso e Toccata*.

W *Sonatinie* Ravela istnieje tematyczne powiązanie między pierwszym i trzecim ogniwem. Casella również cytuje temat pierwszej części bardzo celowo i pisze „*Come un ricordo del primo tempo*” (jak wspomnienie pierwszej części).

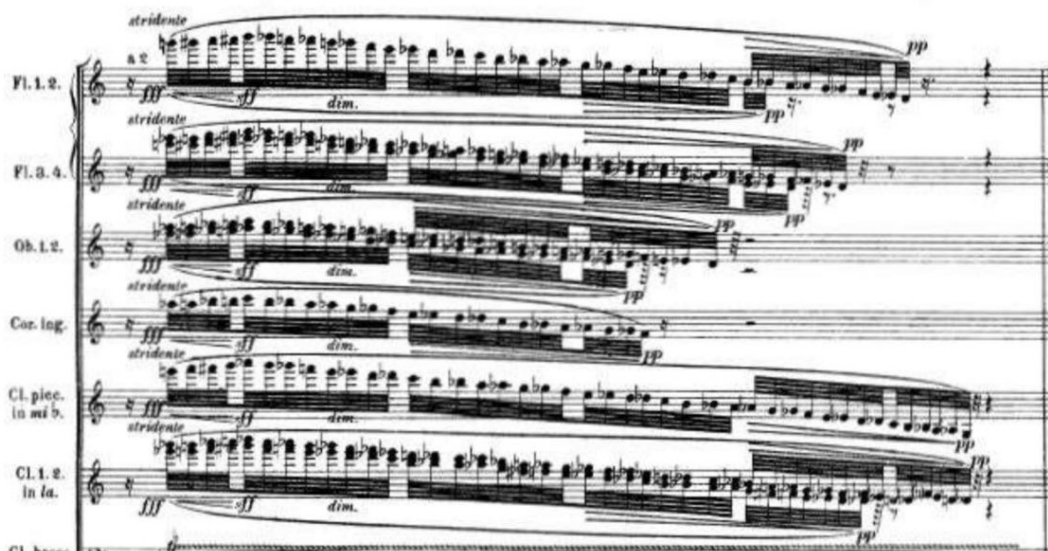


Przykład 2.13. A. Casella, *Sonatina op. 28*, cz. III, t. 67

Swoboda w konstruowaniu formy pozwala na rozszerzone zakończenie *Sonatiny* w ostatniej części: chaotyczną kodę Caselliańską. Ze względu na bliskość wojny, akordy basowe połączone ze złożonościami rytmicznymi mogły służyć do przedstawienia niespokojnej atmosfery tamtych czasów.

Przykład 2.14. A. Casella, *Sonatina op. 28*, cz. III, t. 121

W tym samym takcie występują środki kompozycyjne, których Casella używał także w innych utworach, co można jeszcze wyraźniej dostrzec w jego dziele orkiestrowym *Elegia Eroica*.



Przykład 2.15. A. Casella - *Elegia Eroica*, t. 13

Dlatego też poczucie chaosu w kodzie *Sonatiny* mogło być inspirowane orkiestrową wyobraźnią kompozytora, podobnie jak w *Elegia Eroica*, gdzie instrumenty smyczkowe i dęte nie tworzą tu jednolitego, lecz skontrastowanego brzmienie.

Nagle poczucie chaosu ustępuje, pozostawiając miejsce ostrzejszemu brzmieniowemu antagonizmowi, ostatecznie utwór kończy się efektem akustycznym, który Casella oznaczył na początku kody: „*pomposo e smagliante*” – pompatycznie i lśniący.



Przykład 2.16. A. Casella - *Sonatina op. 28, cz. III*, t. 125-126

Swoboda formalna wyrażona w tryptyku manifestuje się w licznych i radykalnych zmianach metrum, szczególnie intensywnie w części finałowej. Zmiany te obejmują różne

metra, takie jak: 2/4, 3/4, 4/4, 2/8, 3/8, 4/8, 5/8, 7/8, 9/8, 10/8, 11/8, 12/8, 13/8, 19/8... Zdarza się, że metra złożone są podzielone przez Casellę:



Przykład 2.17. Alfredo Casella - *Sonatina op. 28*, cz. III, t. 111

Styl łańciski przejawia się szczególnie w sposobie kształtowania ekspresji – „mała” sonatina, trwająca 12 minut, została oznaczona aż 11 razy słowem *espressivo*. We Włoszech nawet najbardziej mechaniczne i intelektualne techniki zostały podporządkowane stworzeniu sugestywnego i lirycznego przekazu. Student Petrassiego, Franco Donatoni, pytał retorycznie: „Jeśli muzyka nie jest do śpiewania, to do czego miałyby być?” W porównaniu z ekspresją harmonii romantycznej, język kompozytorski zmienił się, ale Casella nadal próbował osiągnąć maksymalną ekspresję w swoim własnym stylu.

„Osobowość Alfredo Caselli zdecydowanie nie jest atrakcyjna w sensie, w którym atrakcyjność muzyki włoskiej jest konwencjonalnie rozumiana. To nie tyle wdzięk, co siła wyrazu, którą trzeba odnaleźć w jego twórczości”³².

Styl łańciski przejawia się również w szacie dźwiękowej: ta *Sonatina* łączy bogatą kolorystykę i fantazję, wciąż trzymając się z dala od stylu niemieckiego, co obrazuje chociażby kilkakrotnie zaznaczone dla frazy tematycznej *con fantasia*: *Ad libitum*. *Appassionato e rubato assai, con molta fantasia*. Jednak nawet pisząc *con fantasia*, Casella nadal wyznacza klarowne i precyzyjne oznaczenia dynamiczne: *forte*, *poco diminuendo*, *piano*, *mezzoforte* są naniesione w bardzo konkretnych miejscach, pod konkretnymi

³²„The New Italy”, G. Jean-Aubry, „The Musical Quarterly”, 1920, Wydawnictwo Uniwersytetu Oksfordzkiego, str. 20

akordami.

Ta metoda precyzyjnego pisania jest charakterystyczna dla stylu Caselli, co również można zobaczyć w jego edytorskim opracowaniu sonat Beethovena, szczegóły zostaną omówione w ostatnim rozdziale.

Jednym z bardziej typowych oznaczeń wykonawczych, precyzyjnie zaplanowanych przez Casellę, jest *senza rallentando*. Prawdopodobnie ma na celu unikanie zbyt dużego *rubato*, które często występuje w muzyce XIX wieku. Przed tym właśnie wzbrania się Casella, zawsze na końcach fraz umieszczając to oznaczenie, nadając mu funkcję spoiwa między kolejnymi fragmentami.



Przykład 2.18. A. Casella - *Sonatina op. 28*, cz. II, t. 46-49

Można to uznać za cechę charakterystyczną dla stylu Caselli, ponieważ podobne przykłady znajdujemy również w innych utworach, takich jak siódmy utwór z cyklu *Nove pezzi - in modo di Minuetto*.



Przykład 2.19. A. Casella - *Nove pezzi, In modo di minuetto*, t. 37-39

Ten rodzaj precyzji można również uznać za wpływ Ravela i implementację jego dokładności na grunt własnej twórczości Caselli. Podobny rodzaj łącznika znajduje się w poniższym przykładzie.



Przykład 2.20. M. Ravel - *La valse*, t. 61-65

Wpływ *La valse* Ravela na Casellę nie ogranicza się jedynie do analogicznych łączników. W jego utworze *A la manière de Maurice Ravel* główna część jest inspirowana przez *Valses nobles et sentimentales* Ravela, a niekiedy wydaje się być wręcz parafrazą motywów z walców Ravela.



Przykład 2.21. A. Casella - *A la manière de Maurice Ravel*, t. 51-55

Ogólnie rzecz ujmując, *senza rallentando* wiąże się również ze stylem kompozycji, który daleki jest od wybujałego *rubato*, charakterystycznego dla romantyzmu czy impresjonizmu.

W *Sonatinie* jest to neoklasycyzm, specyficzny np. dla Strawińskiego. Podczas wykonywania tego utworu wymagana jest koncentracja, typowa dla wykonawstwa dzieł Bacha, oraz bardzo precyzyjne realizowanie rytmu. Każdy plan powinien być wykonany

z perfekcyjną precyzją metryczną i agogiczną.

Język kompozytorski Strawińskiego na przestrzeni lat ewoluował, ale jego wpływ na Casellę nie obejmuje rosyjskiego stylu folklorystycznego. Jego neoklasycyzm był przez Casellę ceniony jako „*più puro, più lui*”³³, stanowił najwybitniejszy wkład Strawińskiego w muzykę europejską „ponad wszystkich, którzy byli zorientowani na realizację tego założenia w sztuce (którą, niefortunnie złym słowem, chcieli ochrzcić neoklasyczną)”³⁴.

Sonatina jest podobna do twórczości Strawińskiego; to podobieństwo charakteru nie powinno być zaskakujące, biorąc pod uwagę uznanie Caselli dla Rosjanina. Elementy ironiczne i burleskowe w pierwszej części *Sonatiny* skłaniają do myślenia o ekspresyjnym, pełnym humoru stylu Strawińskiego.

Aby dokładnie zrozumieć charakterystyczny styl burleskowy w *Sonatinie*, tak odmienny od sentymentalnego romantycznego stylu, ale bez cynizmu ani farsy, trzeba zauważyć, iż jest to odmienność zarówno ducha, jak i języka, poprzez „skierowane na skargę krytyczne obserwacje wartości i relacji międzyludzkich, połączone ze zrozumieniem współczucia, które, choć nigdy nie przekształca się w sentymentalizm, umieszcza jednak dzieło na tym wysokim poziomie komedii, w której humor i tragedia ciągle są zestawiane naprzeciwko siebie”³⁵.

Tak samo jak w przypadku *Pietruszki*, *Sonatina* wykorzystuje krótkie „chwytliwe” melodie jako temat, a ten burleskowy głos pełen jest figlarnego szyderstwa:

Ironia w *Sonatinie* op. 28:



Przykład 2.22a. A. Casella - *Sonatina* op. 28, cz. I, t. 1-4

³³ „Im czystszy, tym bardziej on” (tłumaczenie własne), Ibidem, str.103

³⁴ Ibidem, str. 103

³⁵ Leigh Henry, *The humor of Stravinsky*, *The musical times*, 1919, vol. 60. str. 670-673, tłumaczenie własne

Ironia w *Pietruszce*:



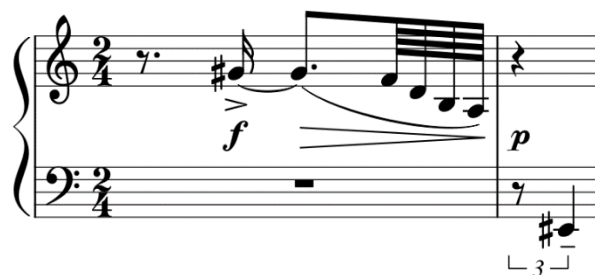
Przykład 2.22b. I. Strawiński – *Pietruszka*, akt II, t. 1-5

W *Sonatinie* pojawia się grupa opadających dźwięków, przedstawiająca poczucie jednocześnie komizmu i tragizmu:



Przykład 2.23a. A. Casella - *Sonatina op. 28*, cz. I, t. 65

Podobna grupa opadających dźwięków w *Pietruszce*:



Przykład 2.23b. Igor Strawiński – *Pietruszka*, cz. II, t. 16.

W okresie powstawania *Sonatiny*, pokrywającym się z I wojną światową, Casella dyrygował *Pietruszką*, po raz pierwszy opublikowanym we Włoszech, w 1915 roku.

„Ponieważ został bez wydawcy (już nie miał możliwości kontaktu z *Russische Musikverlag*, które miało siedzibę w Berlinie), poprosił mnie, abym przedstawił go Tito Ricordi, co uczyniłem natychmiast i z niepokojem, co łatwo sobie wyobrazić”³⁶.

Dzięki pomocy Caselli i wielkiej promocji utworu *Pietruszka* i osoby Strawińskiego, natychmiast wzbudził on żywe zainteresowanie we Włoszech, sprawiając nawet, że Marinetti krzyknął donośnym głosem: „Abbasso Wagner! Evviva Stravinsky!” (Precz z Wagnerem! Niech żyje Strawiński!)³⁷

Można powiedzieć, że żaden z tych kompozytorów nie przekroczył progu atonalności (mowa o Strawińskim i Caselli). Obaj zaakceptowali jednakże praktykę swobodnie rozwiniętej tonalności, podążając za modalnymi lub polifonicznymi zwrotami harmonii, połączonymi z odrodzeniem zainteresowania kontrapunktem.

Śmiała eksperymentacja z muzyką Schönberga i zastosowanie politonalności w *Sonatinie* było odważnym posunięciem na twórczej drodze Caselli w latach od 1913 do 1920 roku. Jak wspominał: „Fenomen Schönberga spowodował we mnie poważne wahania przez kilka lat. Choć w głębi mojej wrażliwości pozostałem związany z ekspresją tonalną, był okres, w którym moje przekonanie, że system dodekafoniczny jest najwyższym celem współczesnej ewolucji, umacniało się. Ten okres wątpliwości i różnych eksperymentów trwał od 1914 do 1918 roku.”³⁸

Pierwsze zastosowanie techniki dodekafonicznej miało miejsce w *Kompozycji dwunastotonowej* Schönberga. Jednakże *Sonatina* Caselli została opublikowana w 1916 roku, a pierwszy dodekafoniczny utwór Schönberga, op. 23, został skomponowany w 1923 roku. Pomimo to, jego wpływ na Casellę jest nadal widoczny - choć data publikacji mogła spowodować pewne nieporozumienia, to jednak późniejsze powroty do klasycznej tonalności w twórczości Caselli potwierdzają prawdziwość tego wpływu. Napisał on w 1918 roku: „Zmysł tonalny pokonał każde moje wahanie. Dodekafonia pozostała dla mnie przedmiotem

³⁶ Alfredo Casella, *Stravinski, La Scuola*, 1947, str. 93, tłumaczenie własne

³⁷ Alfredo Casella, *I segreti della giara*, il Saggiatore, S.r.l, Milano, 2016, str. 98, tłumaczenie własne

³⁸ Alfredo Casella, *Music in my time*, Oklahoma University Press, 1955, str. 106, tłumaczenie własne

głębokiego podziwu, ale jako zasada muzyczna zawsze była obca mojej sztuce kompozytorskiej”³⁹.

Nie ulega wątpliwości, że *Sonatina* prezentuje jedynie śladowy związek z muzyką Schönberga. „Tylko pierwsza część mojej sonatiny z 1916 roku jest całkowicie atonalna” - napisał Casella⁴⁰.

Również w publikacji *Schönberg we Włoszech* Casella stwierdza: „Byłem często klasyfikowany jako kompozytor atonalny, podczas gdy tylko raz zbliżyłem się do takiego efektu, w pierwszej części *Sonatiny* na fortepian (1916)”.

Głównym powodem, dla którego Casella inspirował się atonalnością, a następnie powrócił do prostoty i tonalności, jest prawdopodobnie to, że jego estetyka jest daleka od włoskiego stylu - Włochy mają swój styl narodowy, który jest lekki, logiczny, prosty w liniach i surowy.

„Tutaj leży wyjaśnienie tej nieprzekraczalnej przepaści, która oddziela sztukę Schönberga od naszych dusz - brak blasku i radości. W jego sztuce wszystko jest mroczne, z beznadziejną, rozpaczliwą gęstością. Tragedia i pesymizm wielkiego romantyka niemieckiego zdegenerowały się tutaj tak, że noszą groźną minę niemal obłąkania lub szczególnie ostrej neurastenii”⁴¹.

Politonalność mogłaby zbliżyć się do atonalności, ponieważ korzystając z dwunastu dźwięków skali, można byłoby znajdować się w każdej tonacji i tym samym unikać jakiegokolwiek poczucia tonalności. Oprócz definicji politonalności jako przenikania różnych tonacji, można odkryć specyficzne jej rozumienie właściwe Caselli, dotyczące dwóch form politonalności: melodycznej i harmonicznej. Tak, jak napisał w definicji: „Politonalność, jak rozumie się dzisiaj, to nic innego jak symultaniczna modulacja”⁴², ta jednoczesność w warstwie melodycznej i harmonicznej poprzez wykorzystanie różnorodnych skal i złożonych akordów należących do różnych tonacji, nazywana była przez Casellę „kontrapunktem harmonicznym”, technika ta zrealizowana została w *Sonatinie*,

³⁹ Ibidem str. 105.

⁴⁰ Ibidem str. 137.

⁴¹ Alfredo Casella, *Schönberg in Italy*, Modern Music Vol. 1, No. 3, 1924, str. 10, tłumaczenie własne.

⁴² John Arthur, Doctor thesis *Solowa muzyka fortepianowa Alfredo Caselli*, 1991, University of Maryland College, UMI.

a także w jego *Toccacie* op. 6, *Pezzi Infantili*, *Nove pezzi* i innych.

Jego stosowanie politonalności opiera się zawsze na dwóch nutach, które pełnią rolę toniki i dominanty, ten układ staje się tonalną podstawą, która pozwala na zachowanie bogatych harmonii w jednej tradycyjnej progresji, jak w przypadku *Sonatiny*.



Przykład 2.24. A. Casella - *Sonatina* op. 28, cz. III, cytat z autoanalizy Caselli w *Dlaczego piszę tak, jak piszę*

Większa złożoność pojedynczych akordów pokazuje innowacyjny postęp w języku muzycznym Caselli. Harmonia stała się bardziej złożona, gdy zaczęto wykorzystywać dodatkowe dźwięki w szeregu harmonicznym do tworzenia akordów. Septyma, nona, a nawet podwyższona undecyma występują stosunkowo często, tworząc oryginalne współbrzmienia.



Przykład 2.25. Casella przeanalizował i przedstawił to w publikacji *Dlaczego piszę tak, jak piszę*

Jednak zaznaczył, że w tym przypadku bardziej korzystny byłby podział współbrzmienia na dwa dysonujące akordy: trójdźwięk E-dur i akord Dis⁷ ⁴³.

⁴³ Alfredo Casella, *Tone-problems of To-day*, The Musical Quarterly, Vol. 10, Nr 2, 1924, str. 166

2.1.2. Zjawisko syntezy wielokulturowej – orientalizm w *Sonatinie*

Od 1900 roku, wraz ze wzrostem popularności międzykulturowych działań, sprzyjających wymianie muzyki z różnych obszarów, liczne utwory z elementami kultury azjatyckiej zaczęły zyskiwać znaczenie (jak w przypadku Debussy'ego, w którego muzyce można znaleźć wiele zastosowań skal pentatonicznych), a kultura Azji Wschodniej została wprowadzona na Paryską Wystawę Światową. Wielowymiarowe połączenie kulturowe wszystkich regionów sprzyjało zmianom w muzyce. Casella, podobnie jak wielu ówczesnych francuskich kompozytorów, wykazywał zainteresowanie innymi kulturami i muzyką, integrując je w swoich kompozycjach. W *Sonatinie* znaleźć można fragment, w którym łączy on styl muzyczny Azji z zachodnimi technikami kompozytorskimi.

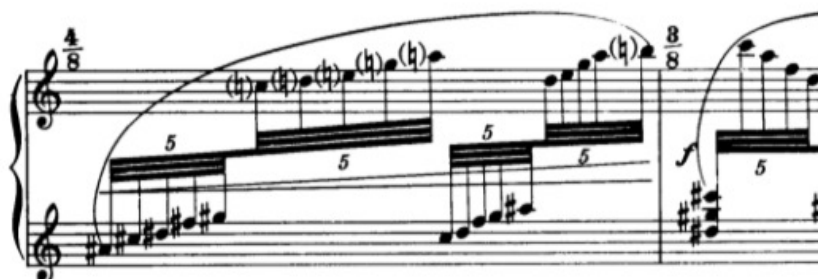
Skala pentatoniczna jest obecna już na początku trzeciej części, gdzie zostaje ona dopełniona przez rozłożone akordy molowe, przy zastosowaniu politonalności.



Przykład 2.26. A. Casella - *Sonatina op. 28*, cz. III, t. 1-2

⁴⁴ Alfredo Casella, *I segreti della giara*, il Saggiatore, S.r.l, Milano, 2016, str. 121 - „skrajny koniec wpływu Strawińskiego i całkowity zanik jakiegokolwiek atonalnego niepokoju” - tłumaczenie własne

Kolejną metodą wykorzystania skali pentatonicznej jest zastosowanie podziału na kwintole oraz akordy, które są przeplatane rozłożonymi akordami nonowymi durowymi z dodaną sekstą.



Przykład 2.27. A. Casella - *Sonatina op. 28, cz. III, t. 37*

W chińskiej kulturze skala pentatoniczna jest postrzegana jako harmonijna i łagodna, ale Casella używa jej, aby stworzyć złożoną strukturę o bardzo dysonansowym charakterze, chociaż oznaczenie *pianissimo* nieco tonuje ten efekt.



Przykład 2.28. A. Casella - *Sonatina op. 28, cz. III, t. 104*

Pod tym samym *pianissimo possibile* ukryta jest pentatoniczna melodia w niskim rejestrze, będąca fundamentem tej struktury.



Przykład 2.29. A. Casella - *Sonatina op. 28*, cz. III, t. 106

Motyw chińskiej księżniczki we włoskiej muzyce fortepianowej

Spośród wielu obrazów orientalnych kobiet, stworzonych przez zachodnich pisarzy, Turandot jest jedną z najbardziej wpływowych chińskich księżniczek, która odznacza się mądrością, pragnieniem miłości, a także współczuciem. Jednak tło i postacie Turandot w tej *Sonatinie* nie są tylko olśniewające - *smagliante* (błyskotliwe), ale także *misterioso*, *tenebroso* (tajemnicze, okrutne i potworne).

Armia chińska pojawia się w części *marziale Sonatiny* i oprócz ukazania wspólnych cech rytmicznych charakterystycznych dla marszu, nakładające się w wysokim rejestrze akordy bardziej pokazują unikalne "*pesante. maestoso*" - armię chińską o ścisłej dyscyplinie na starożytnym dworze. Nie jest to chwalebny marsz wojskowy ku czci i zwycięstwu.



Przykład 2.30. A. Casella - *Sonatina op. 28*, cz. III, t. 104-105

Echa z opery *Turandot* Pucciniego są tu nader słyszalne.

Muzyka z *Turandot* nie pojawia się wyłącznie w muzyce fortepianowej Caselli; przykładem może być suita Busoniego *Turandot* op. 41, który wykorzystał melodię Pucciniego i zaaranżował ją na fortepian jako *Elegię* nr 4 Bv249 *Turandots Freuengemach*. Podobnie uczynił także Strawiński: *Marche Chinoise* na fortepian z 1914 roku ma związek z tą właśnie operą.

Jednakże, w odróżnieniu od powyższego, Casella i Puccini wybrali wersję libretta autorstwa Gozziego, zaznaczył to w partyturze *Sonatiny* sam Casella: „Carlo Gozzi”⁴⁵, a nie niemieckiego pisarza Schillera⁴⁶, ani francuskiego François Petit de la Croix⁴⁷.

Wybranie najmniej prawdziwej wersji spośród wszystkich opowieści o Turandot wywołało stanowczą reakcję. Jak krytykował Debussy: „Włosi wzięli powieść i potraktowali ją jako temat opery, ale duchowo była ona całkowicie włoska”⁴⁸. Podobnie zwykle czynił Puccini, na przykład *La Bohème* została zaczerpnięta z *Scènes De La Vie De Bohème* Murgera, ale na końcu sama opera ma niewiele wspólnego z oryginałem; tak też dzieje się w przypadku *Turandot*: choć zachowuje tło chińskie, dodaje inne włoskie elementy, takie jak miasto Wenecja, symbol lwa Adria itp.

W 1917 roku Busoni wystawił w Zurychu *Turandot* w dwóch aktach, a według relacji Giuseppe Adamiego Puccini otrzymał wersję Schillera, przetłumaczoną w 1803 roku przez Andree Maffei, ale ją odrzucił, tak samo jak Casella. Dlatego trzeba wątpić, że celem wyboru przez Casellę i Pucciniego wersji Gozziego było to samo: chińska postać stała się narzędziem, wybór tematu, który interesował publiczność w tamtym momencie, miał na celu promowanie włoskiej muzyki, ożywienie włoskiej tradycji *Commedia dell'arte*, dlatego też Casella i Puccini podążyli inną ścieżką, niż zrobił to Busoni.

Ostatecznie uzyskali to, czego oczekiwali, chociaż ze względów zdrowotnych

⁴⁵ Autor włoski Carlo Gozzi (1720-1793)

⁴⁶ Niemiecki pisarz Friedrich Schiller (1759-1805) również zaadaptował *Turandot* i był autorem libretta dzieła Busoniego.

⁴⁷ Francuski redaktor François Petis de la Croix (1653-1713) był pierwszym pisarzem, który przedstawił Turandot jako chińską książniczkę. Opowieść o Turandot zawsze należała do literatury perskiej, dopóki nie odkrył jej i nie włączył do *Baśni Tysiąca i jednej nocy*.

⁴⁸ Mosco Carner - *Portrait of Debussy 4, Debussy and Puccini*, The musical Times, 1967, Vol. 108, no. 1492 str. 502-505, tłumaczenie własne

Pucciniemu nie udało się ukończyć opery. Jego *Turandot* była pełna kontrowersji, mimo to dzieło *Turandot* Pucciniego-Gozziego odniosło wielki sukces. Według źródeł Puccini rozpoczął pracę nad *Turandot* w 1920 roku, a Casella już w 1916 roku ukończył *Sonatinę*, dlatego też pozostaje niejasne, czy to Casella zasugerował Pucciniemu wybór wersji Gozziego zamiast Schillera.

Bazując na części *Turandot* zawartej w *Sonatinie*, można dowiedzieć się, jakie relacje łączyły Casellę z Puccinim i ustalić, czy muzyka Caselli znajdowała się bardziej pod wpływem Debussy'ego, czy Pucciniego.

Stowarzyszenie Igora Strawińskiego podjęło działania mające na celu przedstawienie Pucciniego razem z Casellą. Muzyka Pucciniego przedstawiona była pod kątem jej kolorystyki tonalnej, chińskiego stylu oraz wykorzystania dysonansu, a szczególną uwagę poświęcono duetom Calafa i Turandot.



@copyright by Associazione Stravinsky

Warto w tym miejscu postawić odważne pytanie: jak poradziłby sobie Puccini, gdyby napisał dzieło instrumentalne, na orkiestrę lub fortepian? Czy można wysunąć hipotezę, że muzyka Caselli jest w jakiś sposób realizacją stylu Pucciniego, ale w formie instrumentalnej?

John C. G. Waterhouse, autorytet w dziedzinie twórczości Alfredo Caselli, dostrzega podobieństwo między muzyką tego kompozytora z lat 1913-20 a operą Pucciniego *Turandot*. Podczas gdy wielu badaczy wskazuje na powierzchowne wpływy Schönberga i Strawińskiego na późny styl Pucciniego, Waterhouse dostrzega głębsze filozoficzne powiązania zarówno z językiem harmonicznym Caselli, jak i Debussy'ego. Esej kończy się pytaniem o wkład Pucciniego w nowatorstwo języka muzycznego: czy prześliski modernizmu w *Turandot* są oznaką rozwijającej się postępowej estetyki, czy po prostu awangardowymi ozdobami nałożonymi na jego przedwojenny styl muzyczny?⁴⁹

Potwierdza to silny związek między Casellą a Puccinim, a naturalnie także ich złożone powiązania z Debussym.

W ostatniej części *Sonatiny*, zamiast być pobocznym wpływem kontrapunktycznej techniki Schönberga, zastosowanie skal dysonansowych w wysokim rejestrze i skal chromatycznych bardziej przypomina styl Pucciniego lub Debussy'ego. Można powiedzieć, że spośród wszystkich ważnych kompozytorów spoza Francji, którzy byli zafascynowani twórczością Debussy'ego, Casella i Puccini to ci, którzy byli pod jego wpływem najdłużej.

W części *Turandot Sonatiny*, gdy pojawia się marsz, Casella nie komponuje i nie prezentuje pomysłów na muzykę o proveniencji perkusyjnej, jak to robią Bartók czy Strawiński, dysonansowe współbrzmienia traktowane są jako cel sam w sobie. Ogólnie rzecz ujmując, charakter brzmieniowy odznacza się bardziej ruchliwością niż perkusyjnością; Casella nadał akordom poczucie przestrzeni, stosując rozległy ambitus (*vide* przykład 2.30).

Chociaż estetyka muzyczna Caselli i Pucciniego znacznie różniła się od Debussy'ego, nie ulega wątpliwości, że obaj byli ogromnie zainteresowani jego muzyką.

Casella napisał: „A potem przyszedł Debussy - i dokonał się cud. Stara dogmatyczna forteca, która skutecznie opierała się atakom wieków oraz ogromnej ofensywie Wagnera,

⁴⁹ Puccini's debt to Casella, *Music and musicians* XVIII/1, 1965, str. 18

rozpadła się w mgnieniu oka, jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki. I na jej miejsce weszła wreszcie Natura, wspaniała i wyzwolona. Przestarzałe ograniczenie liczby skal do trzech, ostatecznie zostało zniesione, muzyka Debussy'ego wyruszyła z młodzieńczym zapalem, by wykorzystać zaniedbane przez wieki zasoby skal greckich, orientalnych, całotonowych i dalekowschodnich”⁵⁰.

Kiedy Debussy pierwszy raz usłyszał *Sonatinę* Caselli, jego nastawienie było negatywne, podobnie jak większości francuskich kompozytorów w stosunku do Pucciniego. „W ogólności większość francuskich kompozytorów tamtych czasów wykazywała niewielką sympatię także dla Pucciniego, którego realizm i pełna emocji ekspresja były zupełnie odmienne od etosu ich muzyki”⁵¹. Możliwe, że obawiał się, iż futuryzm i weryzm mogą wpłynąć na muzykę francuską w tamtym czasie.

W artykule *The New Italian Musicality* ze stycznia 1918 roku, Casella zastanawia się: „Jakie są najstarsze, żeby nie rzec ,odwieczne' przymioty włoskiego ducha? Tutaj wszyscy powinniśmy się zgodzić; główne z nich to: wielkość, surowość, męskość, zwięzłość, świadomość, prostota linii, plastyczna pełnia i architektoniczna równowaga. Ten sam obszar semantyczny powraca dwa lata później w innym eseju, aby podkreślić antyimpresjonistyczny charakter włoskiego ducha, niezgodny z ,wyśmienitym wdziękiem' i ,mglistą gracją' muzyki Debussy'ego: ,włoski geniusz jest przede wszystkim zbudowany z męskości, pełności, jasności, a także przede wszystkim wielkiego zmysłu objętości”⁵².

W *Sonatinie* Caselli można usłyszeć ten sam sposób wyrażania stylu włoskiego: wyraźne linie melodyczne, „prawdziwą ekspresję”, a także inne włoskie cechy, jak powiedział Casella, aby zrobić swego rodzaju parafrazę kanonów wskazanych przez Sofficiego⁵³.

Casella i Puccini mieli tę samą perspektywę - nadążać za nowościami technicznymi

⁵⁰ Alfredo Casella, *Music in my time*, The University of Oklahoma Press, 1955, str.163, tłumaczenie własne

⁵¹ Mosco Carner - *Portrait of Debussy 4, Debussy and Puccini*, The musical Times, 1967, Vol. 108, no. 1492 str. 502-505, tłumaczenie własne

⁵² Alfredo Casella, *Debussy et la jeune école italienne*, «La Revue Musicale», 1/2, December 1920, str. 213-215, tłumaczenie własne

⁵³ Ardengo Soffici (1879-1964) - włoski artysta, przeniósł się z Florencji do Paryża, później został pisarzem, malarzem, poetą, rzeźbiarzem i intelektualistą, pracował dla impresjonistów, a potem wpłynął na futurystów w kierunku kubizmu, uważając, że kubizm jest rozszerzeniem częściowej rewolucji impresjonistów.

swojej epoki, począwszy niemal od początku kariery starali się być na bieżąco i w ten sposób inwestować w aktualność swojego stylu. Nie do przekroczenia była przepaść dzieląca tych kompozytorów w ich estetyce dramatycznej, ale jako muzycy mieli ze sobą coś wspólnego, a było to ich nieustannie eksplorujące podejście do warsztatu kompozytorskiego. Obaj mieli badawczy umysł i nie stronili od nowych technik.

2.2. *Sinfonia, Arioso e Toccata*

2.2.1. *Sinfonia*

Po okresie eksperymentów Casella wchodzi w dojrzały okres swojej twórczości i w 1936 roku komponuje swoje najważniejsze dzieło fortepianowe, poświęcone Ornelli Puliti-Santoliquido.

„Bez wątpienia jest to moje najważniejsze dzieło fortepianowe, nie tylko pod względem rozmiaru, ale także treści muzycznej”⁵⁴.

Utwory Caselli wykazują różnorodne wpływy z przeszłości i terażniejszości, od baroku po współczesność, a *Sinfonia, Arioso e Toccata* to przykład twórczości fortepianowej, która zawiera różnorodne techniki kompozytorskie ujęte w formie tryptyku, pozwalającej na osiągnięcie maksymalnej różnorodności.

Forma tryptyku była również wykorzystywana w innych utworach Caselli, pierwsze zastosowanie miało miejsce w jego utworze orkiestrowym z 1933 roku, czyli trzy lata przed skomponowaniem *Sinfonia, Arioso e Toccata*, który nosił nazwę: *Introduzione, Aria e Toccata* op. 55, oraz w koncercie na wiolonczelę i orkiestrę, jak i w wielkiej *Sinfonii* op. 54 na fortepian, wiolonczelę, klarnet i trąbkę.

Wybór formy tryptyku już wtedy prezentował upodobanie Caselli do swobodnej, ale raczej kompleksowej budowy formalnej. Guido M. Gatti stwierdza: „Był związany z tym, jak wiele tradycyjne formy mogą dać temu, kto przede wszystkim pragnął znaleźć kompletną autoekspresję, i tak też uczynił na żywych stronach o smaku klasycznym”⁵⁵.

⁵⁴ Alfredo Casella, *I segreti della giara*, il Saggiatore, S.r.l, Milano, 2016, str. 169, tłumaczenie własne

⁵⁵ Guido M. Gatti, *Alfredo Casella*, The Musical Quarterly, 1920, str. 181, tłumaczenie własne

Tryptyk to tradycyjne pojęcie, które zostało ugruntowane w historii sztuki już w XV wieku.



Fra Angelico (1387-1455), Ołtarz w Perugii, -tryptyk, (1447-1448), Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia

Forma dzieła Caselli jest stylistyczną kontynuacją *Preludium, Chorału i Fugi* Césara Francka. Także *Preludium, Aria i Finał* oraz *Preludium, Fuga i Wariacja* Francka prezentują podobną formę do tryptyku Caselli.

W swoich wspomnieniach Casella zidentyfikował dwa oddzielne nurty we francuskiej muzyce XIX wieku: jeden reprezentowany przez Césara Francka i jego zwolenników, a drugi przez Gabriela Fauré i Camille'a Saint-Saënsa⁵⁶.

W utworze *A la manière de César Franck* Casella wyraźnie nawiązuje do struktury kompozycji oraz harmonii charakterystycznej dla oryginalnych utworów Francka. Zapożyczył od Francka zarówno melodykę, jak i rytmikę:

⁵⁶ Alfredo Casella, *Music in my Times*, 1936, str. 84-86.



Przykład 2.31a. A. Casella, *A la manière de César Franck*, t. 1-4



Przykład 2.31b. C. Franck – *Preludium, Aria i Final*, t. 1-4

W *Sonatinie* op. 28 tematyka ewoluje w sposób odmienny niż w *Sinfonii*. W tym drugim utworze „ekstremalność” w rozwoju tematycznym potwierdza wielką kreatywność Caselli, która przejawia się liczbą i różnorodnością wariacji tematów. Tylko w *Sinfonii* możemy znaleźć siedem wyraźnie różnych części.

Nowy, intrygujący pomysł na przetworzenie tematów w *Sinfonii* polega na tym, że za każdym razem, gdy temat zdaje się powracać, pojawia się jego pozorna postać, przez co ostatecznie słuchacz nie jest w stanie jednoznacznie go rozpoznać. Dzięki tej konstrukcji tematycznej cały tryptyk nie jest scentralizowanym dziełem, w którym trzy części nie mogłyby być oddzielone, ale wręcz przeciwnie - brak spójności tematycznej sprawia, że *Sinfonia* przypomina złożone dzieło, które wymaga silnej koncentracji, aby połączyć wszystkie jego części w spójną całość.

Warto w tym miejscu wspomnieć o krytycznej trzynomowej edycji Sonat Beethovena, opublikowanej około 1919 roku, przygotowanej przez Casellę. Dowodzi to jego dogłębnej

znajomości muzyki Beethovena. Casella określił go jako „pierwszego z wielkich romantyków” i regularnie wykonywał jego *Trio fortepianowe* jako pianista⁵⁷.

Casella sam wspominał o wpływie Beethovena na inne jego podobne dzieło, kolejny tryptyk: *Introduzione, Aria e Toccata*: „Z punktu widzenia ewolucji formy, wstęp stanowi zdecydowane przewyciężenie sonatowej formy Beethovena i mozolne osiągnięcie swobodnej, ale solidnie organicznej formy. Jest to przede wszystkim struktura włoska, której mistrzami byli nasi wielcy artyści XVII i XVIII wieku, i którą wstępnie nazwiemy logiczną dyskursywnością”⁵⁸.

Tutaj, w *Sinfonii*, pierwszy motyw zaczerpnięto z pomysłów z *Sonaty* Beethovena op. 111, Casella także umieścił tu określenie „*maestoso*” jako wprowadzenie.

Rozpoczęcie *Sinfonii* Caselli:



Przykład. 2.32a. Alfredo Casella - *Sinfonia*, t. 1-2

Rozpoczęcie *Sonaty* op. 111 Beethovena:



Przykład 2.32b Ludwig van Beethoven *Sonata op. 111*, t. 1

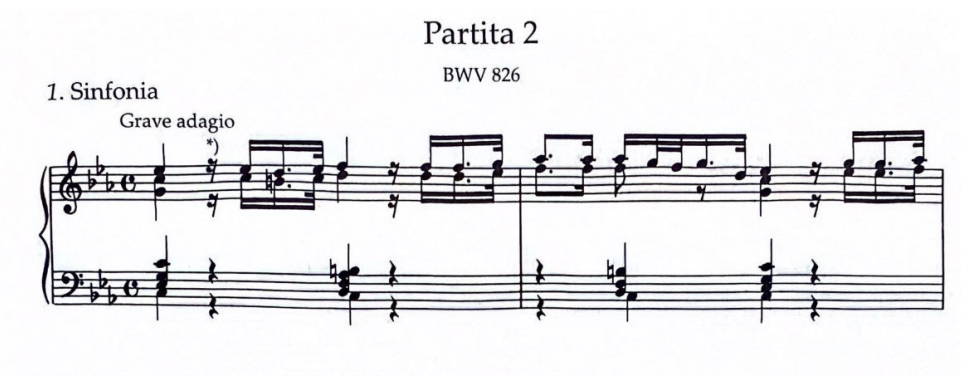
To ciemne, głębokie, wręcz grzmiące brzmienie w najniższym rejestrze fortepianu przykuwa uwagę, a ciężki motyw opadający w połączeniu z rytmem punktowanym wzmacnia charakter dramatyczny. Te niezwykle ekspresyjne środki występują zarówno w op. 111, jak i w *Sinfonii*.

⁵⁷ Beethoven - Piano sonatas, Ed. Alfredo Casella. Volume 1

⁵⁸ Alfredo Casella, *Music in my time*, The University of Oklahoma Press, 1955, str. 196, tłumaczenie własne

Utwór	<i>Sinfonia Caselli</i>	<i>Sonata op. 111 Beethovena</i>
Tonacja	c-moll z wielogłosowymi akordami i elementami atonalności	c-moll z wielogłosowymi akordami
Określenie charakteru	<i>marcatissimo</i>	<i>sforzato</i>

Początek nie tylko przywołuje skojarzenia z Beethovenem, ale jego tytuł i punktowne rytmy również wykazują uderzające podobieństwo do *II Partity* BWV 826 Johanna Sebastiana Bacha.



Przykład 2.33. J. S. Bach, *II Partita*, t. 1-2

Ten rodzaj punktownej rytmiki nadaje *Sinfonii* charakter *maestoso*. Jednak w odróżnieniu od Bacha i Beethovena, *Sinfonia Caselli* jest znacznie bardziej pofragmentowana niż stabilna w formie: ABCDEBA. Wyróżnia ją brak centralnej sekcji w utworze, wprowadzanie dodatkowych segmentów i pomijanie głównej tonacji.

Motyw B odznacza się energią i siłą, a jego kolejne wejścia w następnych głosach mają militarny charakter i mogą przywoływać historyczny obraz marszu na Rzym; ósemki *staccatissimo* są niczym marsz armii.



Przykład 2.34. A. Casella - *Sinfonia*, t. 27-28

Militarny nastrój nie utrzymuje się zbyt długo i wydaje się prowadzić do psychicznego wyczerpania i zagubienia. Akord basowy, krążący niespokojnie, tworzy mroczny klimat wojny.

Sekcja C:



Przykład 2.35. A. Casella - *Sinfonia*, t. 66-68

Następnie pojawia się kolejny główny element, sekcja D, która jest jedynym segmentem niewyrażającym gniewu, ale raczej nastrój pełen oczekiwania na zwycięstwo. Pojawia się krótko przed przejściem w niespokojny i pełen ożywienia odcinek.



Przykład 2.36. A. Casella - *Sinfonia*, t. 103-110

Sekcja E ma charakter bohaterski, jest następnie zestawiona z częścią *staccato*, pełną energetycznej i krótkiej artykulacji.



Przykład 2.37. A. Casella - *Sinfonia*, t. 127-131

Powyższe przykłady jednoznacznie wskazują na obecność w *Sinfonii* wielu oznak „kodu wojskowego”.

„Nie możemy zapomnieć, że znacznie ważniejsze jest być artystą historycznym niż narodowym” — Alfredo Casella⁵⁹.

Choć na manifeście nie ma jego podpisu, to zawsze otwarta pozostaje dyskusja na temat tego czy Casella był faszystą, a pytanie to sięga utworu *Sinfonia, Arioso e Toccata* - czy jest to dzieło faszystowskie? Nie ma jednoznacznych archiwalnych dowodów, aby to potwierdzić, do tej pory wszystko opiera się na argumentacji z różnych perspektyw na podstawie dostępnych przesłanek. Nie można zaprzeczyć, że dotyczy to wielu innych muzyków, niektórzy kompozytorzy zabiegali o przychylność publiczności i rządu, aby być chronionymi pod rządami faszystów. Podobnie, czy aktywnie czy biernie, Casella był faszystą, podejmując działania na rzecz muzyki, podczas gdy faszyzm kontrolował kierunek rozwoju sztuki i muzyki, a festiwale zaczęły być kontrolowane przez partię, a nie przez lokalne rady. Casella musiał współpracować z organizacją, w tym także z innych dziedzin sztuki, takich jak kino i teatr. We Włoszech szczęśliwie najwybitniejsi artyści mogli otrzymywać trochę wolności w swoich twórczych działaniach, indywidualnie, niezależnie

⁵⁹ Alfredo Casella, *I segreti della giara*, il Saggiatore, S.r.l, Milano, 2016, str. 184, tłumaczenie własne

od inicjatyw rządowych – w rzeczywistości jest to zasługa Caselli. On oraz Gian Francesco Malipiero i Ottorino Respighi, uważani za przedstawicieli sztuki wysokiej, mieli ten komfort, że ich dzieła artystyczne, plany podróży i inne działania nie były kontrolowane przez partię.

Do lat 30. XX wieku faszyzm kontrolował życie Caselli, toteż nie ulega wątpliwości, że ten utwór jest pod wpływem faszyzmu, jako jedyny, który nie został zadedukowany żadnemu muzykowi. Jednakże biorąc pod uwagę smutek i melancholię w drugiej części - *Ariosso*, która zdaje się być podszyta tą samą emocją, którą można znaleźć w innych utworach Caselli, poświęconych poległym na wojnie, utwór wywołuje lękliwy nastrój opuszczenia, który towarzyszy widokowi cmentarza wojennego.

Biorąc pod uwagę badania nad biografią Caselli, trzeba przyznać, że był on osobą otwartą i artystą bardzo wrażliwym. Pomimo wszystkich problemów z autentycznym związkiem z ideologią, omawiane dzieło zostało stworzone, aby celebrować faszyzm, ale „(...) chociaż *Sinfonia, Ariosso e Toccata* ma naturę faszystowską, nie upamiętnia konkretnych dokonań faszyzmu ani Mussoliniego, tak jak robi to opera *Il Deserto Tentato*”⁶⁰ – jako że jest to dzieło muzyczne, nie trzeba być faszystą, aby dobrze je interpretować. Tymczasem żona Caselli była zmuszona do ukrywania się u Petrassiego przez kilka miesięcy tylko dlatego, że była Żydówką.

W kompozycjach Caselli z okresu I wojny światowej, takich jak *Pagine di Guerra*, *Sonatina* op. 28 i *Elegia Eroica*, można dostrzec bardziej zdesperowaną i nowoczesną formę w „dziwnej udręce”⁶¹. „Postawa Caselli wobec wojny wydaje się być osobliwa - dwuznaczna i niejasna; dzięki rodzajowi podwójnego myślenia udało mu się zachować naiwną, prawie jak u Ruperta Brooke'a, wiarę w bohaterstwo walki”⁶².

Termin *Marcatissimo* jest również związany z językiem muzycznym Bartóka.

Tak samo, jak w przypadku Strawińskiego, dzieła Bartóka są żywo obecne na włoskich estradach. Bartók pojawił się wśród włoskiej publiczności nawet wcześniej niż Schönberg; już w 1911 roku jego dzieła dotarły do Rzymu, a występował także razem z Zoltánem Kodály'em.

⁶⁰ Ibidem, str. 184

⁶¹ John C.G. Waterhouse, *The Italian Avant-Garde and National Tradition*, Cambridge University Press, 1964, str. 25

⁶² Ibidem, str. 25

„Wystarczy przykleić kilka plakatów ogłaszających muzykę Béli Bartóka na ścianach, aby wyłoniły się setki anonimowych i nieznanych słuchaczy, pełnych niepowstrzymanego entuzjazmu [...]. Naprawdę należy mieć nadzieję, że każde włoskie miasto, gdzie odbywają się koncerty, jak najszybciej dowie się o tym wydarzeniu artystycznym o wyjątkowej wartości”⁶³.

Mimo że był komunistą, muzyka Bartóka początkowo nie była mile widziana przez włoski rząd. Jednak jego liczne trasy koncertowe we Włoszech zostały ułatwione dzięki stowarzyszeniu zorganizowanemu przez Casellę, później także Petrassiego:

„Bartók miał ogromne znaczenie, nie tylko dla mnie, ale także dla innych muzyków, ponieważ w pewnym momencie stanowił wyjście awaryjne z ciasnoty, którą w okresie powojennym reprezentowali z jednej strony Strawiński, a z drugiej Schönberg [...]. Bartók był właśnie dowodem na absolutną wolność, czyli możliwość pracy bez ograniczeń ani przez konkretną technikę, ani przez poetykę”⁶⁴.

Oprócz wstępu i kadencji w sekcji *Largo* w *Sinfonii*, intensywne partie perkusyjne oraz dzikie elementy siły w kompozycji Caselli przypominają włoskie wykonania Bartóka, zwłaszcza jednego z jego najczęściej wykonywanych utworów: *Allegro barbaro*⁶⁵.

Pełna siły zmiana fortepianu w instrument perkusyjny, połączona z potężnym brzmieniem, przytłaczała publiczność. W *Allegro barbaro* zapis „*sff*” jest używany do podkreślenia *fortissimo*, podczas gdy Casella oznacza go jako „*fff – furioso*”, co wskazuje na nieposkromioną żywiołowość.

Kompozytor kontrastuje strukturę kompozycji - prawa ręka wykorzystuje oktawy z dodatkowymi dźwiękami lub bogactwem interwałów, oktawy pełnią rolę perkusyjną. Lewa ręka utrzymuje wzorzec *ostinato*.

⁶³ Massimo Mila, *I Quartetti di Béla Bartók. Espressione di forza e di gioia popolare*, L'Unità (edizione piemontese), 16 IX 1949, str. 6-7, tłumaczenie własne

⁶⁴ *Il musicista della libertà: l'influenza di Béla Bartók nella cultura musicale italiana* z pisma *Quaranta e Cinquanta del Novecento*, Nicolò Palazzetti, *Rivista Italiana di Musicologia*, No. 50 (2015), str. 147-197, tłumaczenie własne

⁶⁵ *Allegro barbaro* było grane przez samego Bartóka we Włoszech: w Rzymie, Turynie, Neapolu, Palermo, Bergamo, Cremonie, Florencji, Genui, Wenecji; pojawiało się prawie na każdym jego koncercie we Włoszech.



Przykład. 2.38a. B. Bartók - *Allegro barbaro*, t. 21-27



Przykład 2.38b. A. Casella - *Sinfonia*, t. 36-37

2.2.2. *Arioso*

Obecnie nie jest już rzadkością występowanie formy arii w muzyce fortepianowej. Oryginalnie aria, jak wiadomo, jest formą dominującą w muzyce operowej, zawsze umieszczaną w ustępach powolnych, ale w odróżnieniu od uwertury francuskiej nigdy nie jest używana jako pierwsza część.

Zastosowanie terminu „aria” w muzyce instrumentalnej ma długą historię. Od Scarlattiego w XVIII wieku, przez klasycyzm, aż do muzyki XX wieku, nie ustaje rozwój arii instrumentalnej.

To na nowo podniosło determinację Caselli, aby nie pozwolić zapomnieć o złotym wkładzie włoskiej kultury w historyczny rozwój muzyki, a także aby „być uwolnionym od obcych wpływów, podczas gdy inne szkoły obce raczej zbliżają się do Bacha lub Mozarta, nasza preferuje schronienie pod wielkimi cieniami Frescobaldiego, Monteverdiego, Scarlattiego, Vivaldiego lub Rossiniego”⁶⁶.

⁶⁶ Alfredo Casella, *Italians and Foreigners at Venice*, Christian Science Monitor, 1925, tłumaczenie własne

Od powolnej części w *Sonatinie* op. 28 (menuet) do powolnej części w omawianym tryptyku (*arioso*), Casella, wybierając dawną włoską formę, z następującą po niej *Toccata* włącznie, wykorzystuje elementy zarówno archaizmu, jak i nacjonalizmu, co właściwie można znaleźć już we wcześniejszej twórczości Caselli, jak *Pavane* (1902), *Variations on Chaconne* (1902-1903) itp.

Arioso jest rozbudowaną arią, przedstawiającą pojedynczy schemat tematyczny w nowych strukturach harmoniczych, co zostało opisane przez Casellę jako to, „co dla nas oddziela tajemnicę przeszłości od tajemnicy przyszłości”⁶⁷, zjawisko szczególnie wartościowe w okresie przesilenia, w jakim znajdowały się Włochy.

Arioso składa się z trzech tematów. Oto schemat formy: A1, A2, B, C, A1, A2.

Rozpoczyna się od wprowadzenia w formie czterogłosowego *fugato*, które trwa zaledwie 7 taktów w *dolce e tranquillo*.



Przykład. 2.39. A. Casella - *Arioso*, t. 1-8

Tak określony charakter musi być przedstawiony z największą dbałością o oznaczenia dynamiczne, by nagle oderwać słuchacza od chaotycznych dźwięków poprzedzającej *Arioso Sinfonii*. Delikatność tworzy aurę niepewności, miękkości i melancholii. Jednak to nie tylko *dolce e tranquillo* – utwór kryje w sobie także ukrytą mroczną determinację. Pozornie delikatna melodia tematyczna jest w rzeczywistości wypełniona intensywnością. Ten pozorny spokój wielokrotnie doprowadza do tego, co wydaje się być nieuchronnym wybuchem *forte*

⁶⁷ Alfredo Casella, *Music and these years of transition*, Christian Science Monitor, 1925

i *fortissimo* w całym utworze, ale nie są to ostateczne kulminacje. Dopiero pod koniec reprzyzy głównego tematu intensywność *Arioso* w końcu wybucha w ogromnym bólu, w rozbudowanej kadencji.

Najbardziej ekspresyjny i śpiewny pierwszy temat pojawia się w charakterze wewnętrznego głosu w progresji akordowej - ostrożnie porusza się chromatycznie razem z liniami melodycznymi w *portato*, dokładnie jak w przywołanym wcześniej op. 111 Beethovena, chociaż w *Sonacie* op. 111 znajdujemy dosłownie określenie *Arietta* na początku drugiej części, toteż tutaj słuszniejsze wydaje się wskazanie analogii z „*l'istesso tempo di Arioso*” z *Sonaty* Beethovena op. 110:

L'istesso tempo di Arioso

Ermattet, klagend
perdendo le forze, dolente

Przykład. 2.40a. L. van Beethoven - *Sonata* op.110, cz. III, t.114-118

Przykład 2.40b. A. Casella - *Arioso*, t. 9-16.

Na przykładzie następujących po sobie dramatycznych, rozszerzających swój ambitus akordów, niestabilnych i wzdychających, można dostrzec zastosowanie środków wyrazowych typowych dla muzyki XX wieku. Na uwagę zasługują także typowo włoskie śpiewne linie melodyczne dwukrotnie zakończone dynamiką *forte*. Druga z nich jest pierwszą kulminacją.



Przykład 2.41. A. Casella - *Arioso*, t. 22-30

Po pierwszym punkcie kulminacyjnym w początkowej sekcji, Casella ponownie prezentuje pierwszy temat, ale za pomocą innych technik, w kanonie, a także w fakturze polifonii wokalne. W przeciwieństwie do ekstremalnie kanciastej i bardzo skomplikowanej w rytmie muzyki „awangardowych” włoskich kompozytorów, linie wokalne tego charakterystycznego *bel canto*, w *Arioso*, chociaż ponownie zacytowane w złożonej polifonii, pozostają proste do śledzenia i klarowne we frazowaniu. Realizują idiom głosu ludzkiego jako najbardziej bezpośredniego sposobu wyrażania emocji przez człowieka, wykazują świadomość zmysłowości i piękna wraz z poczuciem melancholii. Ta wrażliwość i plastyczność ludzkiego głosu solowego jest najpełniej ucieleśniona właśnie we włoskim *bel canto*.



Przykład 2.42. A. Casella - *Arioso*, t. 31-38

To najpiękniejsza linia melodyczna w całym tryptyku - *dolcissimo* tchnie poczuciem spokoju, tak rzadko obecnego w ówczesnym kontekście społecznym.



Przykład 2.43. A. Casella - *Arioso*, t. 53-62

Jednak słodycz ta nie trwa zbyt długo, jej ostatnie refleksy znikają i giną w *misterioso e solenne*, a w jej miejsce pojawia się trzeci temat, osadzony w H-dur, będący drugim tematem przetworzenia:



Przykład 2.44. A. Casella - *Arioso*, t. 67-76

Sprawia to wrażenie, jakby Casella bezsilnie i gorzko wyśmiewał się z rzeczywistości. Chociaż linia melodyczna wciąż jest określona *espressivo, legato e dolce*, akordy *staccato* ukryte w środku sugerują „podstępny” charakter.

Faktycznie, rozwój tego elementu kończy się ostatecznie akordami *quasi pizzicato*, aż do ostatniego *perdendosi*, do powrotu pierwszego tematu wprowadzonego poprzez chromatyczne pochody:



Przykład 2.45. A. Casella - *Arioso*, t. 87-98

Następnie kompozytor decyduje się na powrót do znanego materiału, okraszonych pełnymi skargi, melancholijnymi nutami; niewątpliwie równoległe tercje w ruchu sekundowym są zupełnie inne niż obszerne skoki akordowe w pierwszej części, *Sinfonii* - odzwierciedla to determinację Caselli, aby wyrazić raczej wewnętrzny gniew niż walkę i złość.



Przykład 2.46. A. Casella - *Arioso*, t. 107-118

Niektórzy badacze opisują ten fragment jako liryczny, a nie pełen żalu, ale trudno zgodzić się z tą opinią. Opadający tryton w pięciodźwiękowym motywie to jak śpiewne westchnienie, a z punktu widzenia frazowania, w *Arioso* frazy stopniowo wygasają krok po kroku, coraz bardziej oddalając się. Niemniej jednak niezaprzeczalne jest, że dysonanse w utworze, choć smutne, nie są agresywne, a brak dynamizmu i energii tworzy wyjątkowe poczucie piękna.

Sz szczególnie pod koniec *Arioso*, pomimo oznaczenia *marcatissimo*, muzyka prezentuje efekt ustawiania i zanikania, osiągając *diminuendo molto* aż do całkowitego zaniknięcia w *pianissimo possibile*. Nie ma tu poczucia celebrowania zwycięskiej wojny ani podniosłego militarnego ducha.



Przykład 2.47. A. Casella - *Arioso*, t. 141-159

2.2.3. *Toccata*

Połączenie *Arioso* i *Toccaty* Casella zrealizował idealnie płynnie, przechodząc od technik kontrapunktycznych do melodyki i akompaniamentu oraz od silnie schromatyzowanych struktur do pandiatonicznych współbrzmień.

Ta tradycyjna forma wirtuozowska, typowa dla instrumentów klawiszowych lub strunowych szarpanych, została wysoce rozwinięta w Niemczech przez Johanna Sebastiana Bacha, a jej pierwowzór to włoska forma ukształtowana w okresie renesansu (z włoskiego *toccare* - dotykać). W odróżnieniu od koncepcji innych kompozytorów, takich jak Schumann, Liszt czy Prokofiew, forma ta najpełniej zaistniała na fortepianie w nurcie

postklawesynowym we Francji - *Toccata* Ravela w *Le Tombeau de Couperin* była niezwykle ważna dla obu włoskich kompozytorów, Caselli i Petrassiego, którzy skomponowali pojedyncze toccaty na fortepian: Casella w 1904, Petrassi w 1933 roku.



@copyright by Ricordi, Milano

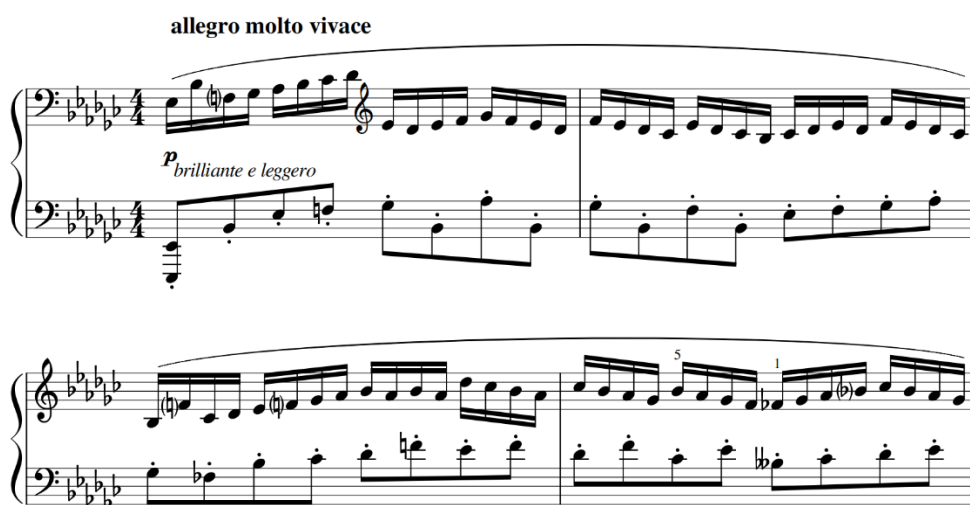
Podobnie jak w przypadku toccat innych kompozytorów, *Toccata* Caselli eksponuje umiejętności techniczne pianistów oraz improwizacyjne zdolności kompozytora, zawierając różnorodne style i elementy w *moto perpetuo*. W odróżnieniu chociażby od formy *Toccaty* Scarlattiego, Casella w swojej *Toccacie* pokazuje rozwinięty styl tej formy, a innowacyjność omawianego dzieła odnosi się bezpośrednio do wykorzystania trzech tematów zamiast zwyczajowych dwóch w jednej toccacie.

Charakterystyczne jest tu także to, że rozszerzając się na całą klawiaturę z nieprzerwanymi długimi liniami, obie ręce muszą prowadzić osobne głosy, co również przywołuje na myśl *Toccatę* Schumanna.

Fragment pojawiający się na początku, kojarzy się z *Toccatą* Prokofiewa, która rozpoczyna się powtarzanymi dźwiękami w basie, w szybkich wartościach rytmicznych. U Caselli trwa to przez jedną stronę, a motywy te tworzą poczucie pędzenia naprzód aż do pierwszego tematu, który jest grany *piano* i *leggiero*.



Przykład 2.48. A. Casella - *Toccata*, t. 1-2



Przykład 2.49. A. Casella - *Toccata*, t. 22-25

Dla kontrastu, drugi motyw, oparty na skali diatonicznej, występuje w jaśniejszej kolorystyce tonacji C-dur, z oznaczeniem wykonawczym *luminoso*.

Następnie, przy użyciu skali z alterowanym drugim stopniem, doprowadza do mieszanki skal eolskiej i frygijskiej:



Przykład 2.50. A. Casella - *Toccata*, t. 47-48

Później motyw ten pojawia się na różne sposoby, na przykład w imitacji czterech głosów.



Przykład 2.51. A. Casella - *Toccata*, t. 135-139

Następnie materiał rozwija się w równoległych akordach *legato* na tle figurali w lewej ręce, poruszającej się szybko i nieprzerwanie niczym maszyna.



Przykład 2.52. A. Casella - *Toccata*, t. 53-54

Trzeci temat jest związany z *Obrazkami z wystawy* Musorgskiego, i przywoływany jest również w kodzie *Toccaty* (ten sam motyw pojawia się także w *Sinfonii*). Jak wiadomo, od sukcesu *Borysa Godunowa* w 1908 roku, nazwisko Musorgskiego było stale obecne na rynku muzycznym w Paryżu.



Przykład 2.53. A. Casella - *Toccata*, t. 78-98

Jak zapisał Casella:

„Wiosną 1907 roku w Paryżu miało miejsce wydarzenie o znaczeniu historycznym, które było preludium do przyszłych inicjatyw. Serge de Diaghilev - nazwisko, które po raz pierwszy ujawniono publiczności w roli animatora - zorganizował w Opéra pięć wielkich koncertów poświęconych muzyce rosyjskiej, na których wystąpili m.in. Glinka, Cui, Bałakiriew, Borodin, Musorgski, Rimski-Korsakow, Ladow, Skriabin, Głazunow i Lapunow. Nigdy wcześniej muzyka rosyjska nie została zaprezentowana w tak wielkim stylu, ani w tak imponującym zestawie. To wydarzenie wywarło głębokie wrażenie na wszystkich muzykach w Paryżu, w tym na mnie, który już dobrze znałem tę muzykę, ale nigdy nie słyszałem jej interpretacji w takim wydaniu”⁶⁸.

Wpływ Musorgskiego na Casellę nie ogranicza się tylko do tego tryptyku, ale jest widoczny także w *L'adieu à la vie*, utworze skomponowanym w 1915 roku, w tym samym

⁶⁸ Alfredo Casella, *I segreti della giara*, il Saggiatore, S.r.l, Milano, 2016, str. 185, tłumaczenie własne

czasie co *Sonatina*. Składa się on z czterech żałobnych pieśni do tekstów R. Tagore na głosy i kameralną orkiestrę i może być powiązany z *Pieśniami i Tańcami Śmierci* Musorgskiego,⁶⁹ które również składają się z czterech części. Abstrahując od Musorgskiego, Casella stworzył „nieprzyjazny klimat harmoniczny, powierzony partii fortepianu, która nie ma żadnego zewnętrznego modelu w paryskiej produkcji fortepianowej, a skoro nie ma to precyzyjnego poprzednika, tak precyzyjnego, to można to uznać za *studio preparatorio* (studium przygotowawcze) autorstwa samego Caselli”⁷⁰.



Przykład 2.54. Fragment z *L'adieu à la vie*, t. 1-4 Caselli (@copyright by Guido Salvetti)

2.2.4. Główne wyzwania i trudności pianistyczne

„W każdym razie tylko jedna rzecz w sztuce jest ważna: aby twórca osiągnął tę tajemniczą strefę, gdzie duch i materia są jednością, gdzie staje się niemożliwe rozdzielanie fantazji od techniki, ponieważ są one tak ściśle związane”⁷¹.

- Alfredo Casella

Niektórzy krytycy twierdzą, że nowoczesna muzyka nie wymaga poświęcania czasu na doskonalenie techniki gry na fortepianie. Istotnie tak jest, zdarza się, że średnio uzdolnieni pianiści mogą sprawić, że publiczność poczuje się usatysfakcjonowana ich wykonaniem muzyki współczesnej.

⁶⁹ Guido Salvetti, *Il dubbio tonale e la natura italiana*, Libreria musica italiana, 2021, str. 8

⁷⁰ Ibidem, str. 8

⁷¹ Alfredo Casella, *Il pianoforte*, Ricordi, Milano, 1987, str. 173

Do odpowiedniego wykonania utworów Caselli jednak wymagana jest jednocześnie biegłość techniczna, kontrola barwy dźwięku, wrażliwość i wyobraźnia.

Choć utwory fortepianowe Caselli są wciąż „zaskakująco skromne jak na profesjonalnego pianistę takiego jak on, i mogą odzwierciedlać jego ewolucję jako artysty wyłącznie w przeblyskach”,⁷² jak wiadomo, jego życie głównie było poświęcone promowaniu nowego języka muzycznego. Zaczynał jako wirtuoz fortepianu, co zostanie przedstawione w ostatnim rozdziale, który dotyczy jego nauczania gry na tym instrumencie. Kompozytorzy tworzący na fortepian poświęcali się rozwijaniu nowej muzyki, nie zaniebując jednak rozwoju techniki pianistycznej. Oczywiście technika ta jest inna niż u Chopina, Schumanna czy Rachmaninowa, u których sposób pisania na fortepian naturalnie obejmuje także troskę o barwę, akustykę, dźwięk i inspiracje pozamuzyczne, ale dzięki bogatemu rozwojowi pianistyki chociażby u Debussy'ego, „instrumentacja pianistyczna” zmieniła się z koncentracji na fortepianie solowym na myślenie fakturą orkiestrową. Dlatego też trudności napotymane w procesie przygotowania wykonania i nacisk na rozwiązywanie technicznych zawiłości również zmieniły się w porównaniu z okresem romantyzmu.

W tym kontekście bezużyteczne wydają się np. mechaniczne metody szkolenia technicznego, takie jak powtarzanie nut, czy zmienianie wzorców rytmicznych. Te wykorzystywane chociażby w ćwiczeniach pianistycznych Liszta okazują się mniej skuteczne w opracowywaniu dzieł Caselli.

Poniżej przedstawione są kluczowe elementy, na które należy zwrócić uwagę w trakcie nauki *Sonatiny* op. 28 i tryptyku *Sinfonia, Arioso e Toccata* op. 59.

1. Jakość dźwięku (*timbro*)

Utwór dzieli wymagania dotyczące jakości dźwięku czyli „*timbrato*” z większością utworów ówczesnych francuskich kompozytorów. Wymagane jest granie z klarownością i precyzją, kreowanie dźwięku krystalicznego i transparentnego. Opuszki palców powinny być zwinne i elastyczne podczas kontaktu z klawiaturą. Po włosku określa się to „*timbrato*”, a po francusku „*timbre artificiel*” – jest to jedna z bardzo ważnych zasług francuskich

⁷² Piero Rattalino, *Guida alla musica pianistica*, Zecchini Editore, 2012, str. 159, tłumaczenie własne

muzyków, wniesionych w rozwój pianistyki⁷³.

Koncepcja „*timbre*” została ugruntowana na gruncie pianistycznym wraz z narodzinami muzyki Debussy'ego.

Duża liczba następujących po sobie nut wymaga perlistej klarowności, podobnej do wybujałych pasaży występujących we francuskich utworach z tego samego okresu, przypominających wodę. Obecne w szkole francuskiej *Jeu perlé*, charakteryzuje się występowaniem podobnych elementów, na przykład równoległych pochodów rozłożonych akordów septymowych czy undecymowych, które nie pełnią funkcji harmoniczych, ale kolorystyczne. Właściwe ich wykonanie wymaga *timbro artificiale* dokładnie tak, jak tego chcą kompozytorzy. Ten rodzaj metodyki w „instrumentacji” gry na fortepianie zawsze pojawia się w muzyce Caselli, stając się stałym elementem stylistycznym, podobnie jak w muzyce Debussy'ego, Ravela i innych kompozytorów.

2. Umiejscowienie lewej ręki w górnej części klawiatury

A. Wybrane wzory zawierają liczne figury, które wymagają przesunięcia lewej ręki ku górnej części klawiatury. Na przykład:



Figura 1

⁷³ Piero Rattalino, *La individuazione del timbro artificiale e l'apporto più notevole che i compositori francesi offrono alla storia del pianoforte*, Guida alla musica pianistica, Zecchini Editore, 2012, str. 205

Wiele z tych obszernych fragmentów o gęstej fakturze wymaga umiejscowienia lewej ręki w rejestrze naturalnym dla ręki prawej. Zazwyczaj lewa dłoń ma więcej komfortu w centralnym obszarze, po lewej stronie od razkreślnego C. Jednak w tej szczególnej sekcji lewa ręka musi grać w najwyższym rejestrze, po prawej stronie klawiatury. Trajektoria ruchu zaczyna się od piątego palca lewej dłoni i obraca w stronę kciuka prawej dłoni. Wygodniejsza figuracja dla lewej dłoni to zazwyczaj ta wykorzystująca rotację nadgarstka od kciuka w stronę piątego palca. Staje się to trudne, gdy pojawiają się czarne klawisze. Na przykład:

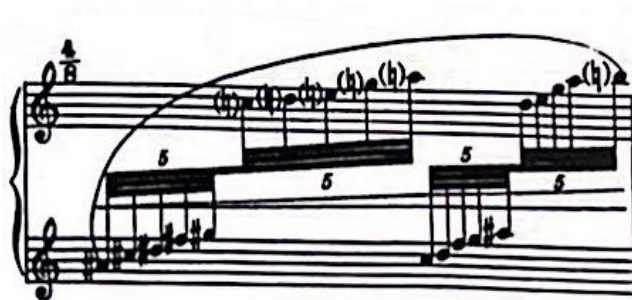
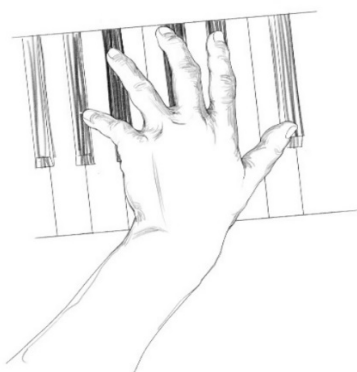


Figura 2

Kiedy lewy kciuk, drugi i trzeci palec są bliżej siebie, trudność wzrasta. Może to skutkować następującą pozycją dłoni:



Wszystkie rysunki dłoni: @ copyright by Fanziyun

Pozycja dłoni może wyglądać jak pokazano powyżej, co jest niewygodne. Możliwość rotacji jest znacznie ograniczona, a ułożenia ręki na klawiaturze należy dokonać w zależności od długości palców osoby grającej. Według doświadczenia autorki, kluczem do pokonania

takich trudności jest znalezienie bardzo subtelnej i odpowiedniej kąt. Między drugim a trzecim palcem powinien być wypracowany punkt równowagi, by świadomie i z wyczuciem prowadzić te dwa palce, podczas gdy kciuk i piąty palec szukają balansu.

W tej sytuacji istotne jest unikanie nadmiernego rozciągania, aby zapobiec uszkodzeniu mięśni. Można zauważyć, że lewa dłoń dociera prawie do samego prawego końca klawiatury, powodując niewygodne rozciąganie w stawie łokciowym. Teraz lewa dłoń musi delikatnie obrócić się od piątego do pierwszego palca, wykorzystując rotację. Warto zauważyć, że w rzeczywistości dwie części ręki są jednocześnie skręcone. Po zagranie tych struktur należy szybko wrócić do wygodnej pozycji, zmniejszając napięcie mięśniowe.

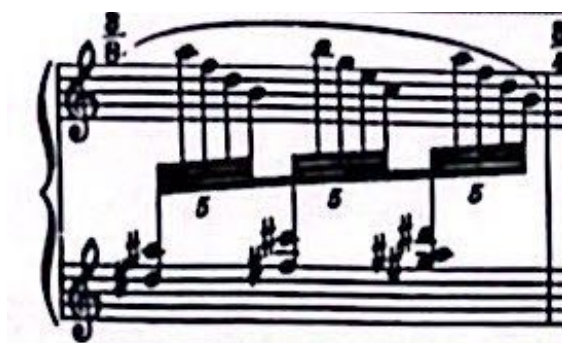
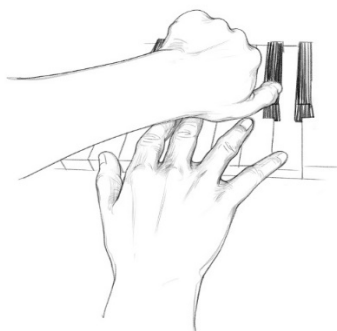


Figura 3

B. Ruchy krzyżowe i nakładające się na siebie dłonie.

W utworach Caselli zaobserwować można przypadki, gdy obie ręce nałożone są na siebie, wymagając ciągłej gry skrzyżowanymi dłońmi – krzyżowanie rąk połączone z odwróconymi ruchami:



Jeśli obie ręce krzyżują się przy ruchu w tę samą stronę, poziom trudności jest średni. Jednak gdy ręce krzyżują się przy przeciwnych kierunkach gry, komplikacja techniczna staje się bardzo wymagająca, jak pokazano poniżej:

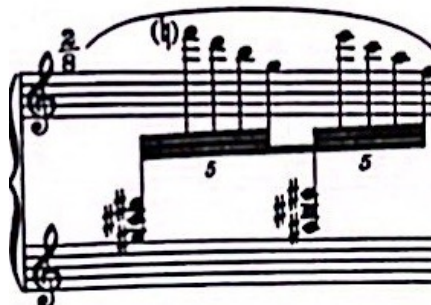


Figura 4

C. Figuracje przy skrzyżowaniu rąk.

Tutaj należy zwrócić szczególną uwagę na płynne połączenie między dwoma kciukami podczas krzyżowania rąk. Na przykład: kiedy ręce są skrzyżowane, odległość między dwoma kciukami jest największa, jak widać na poniższym rysunku.



Sam kciuk nie jest wystarczająco długi ani nie jest to też palec dominujący. Na podstawie praktycznego doświadczenia autorki, należy zwrócić szczególną uwagę na połączenie obu kciuków np. w następującej frazie:

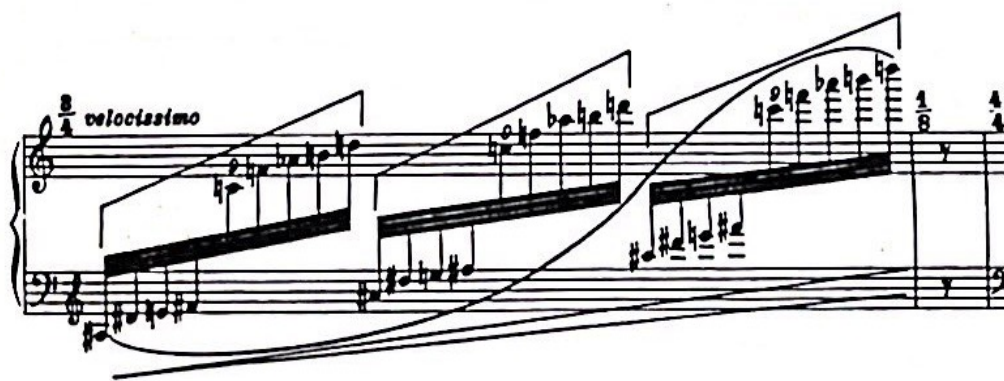


Figura 5

Pozycja prawego kciuka na klawiszach fortepianu nie jest zbyt komfortowa. Ponadto kciuk i palec wskazujący są rozciągnięte, aby grać kolejno po sobie. Dlatego osiągnięcie płynnego połączenia między dwiema liniami zależy głównie od tego, czy oba kciuki mogą się płynnie połączyć:



3. Niewidoczne wyzwania i trudności

Termin „niewidoczne” odnosi się głównie do sytuacji, gdy kompozytor nie myślał w ogóle o aspektach pianistycznych, skupiając się wyłącznie na wymaganiach muzycznych.

Na przykład w poniższych fragmentach wymaga się kontrastującej artykulacji między rękoma, jak *staccato* w lewej ręce i *legato* w prawej. W drugim takcie jedna ręka wykonuje jednocześnie różne artykulacje.



Figura 6

Poniższy przykład obrazuje znaczne wyzwanie dla lewej ręki. Podczas obejmowania szerokich akordów lewą ręką, najślabszy piąty palec musi dodatkowo prowadzić dolny głos.

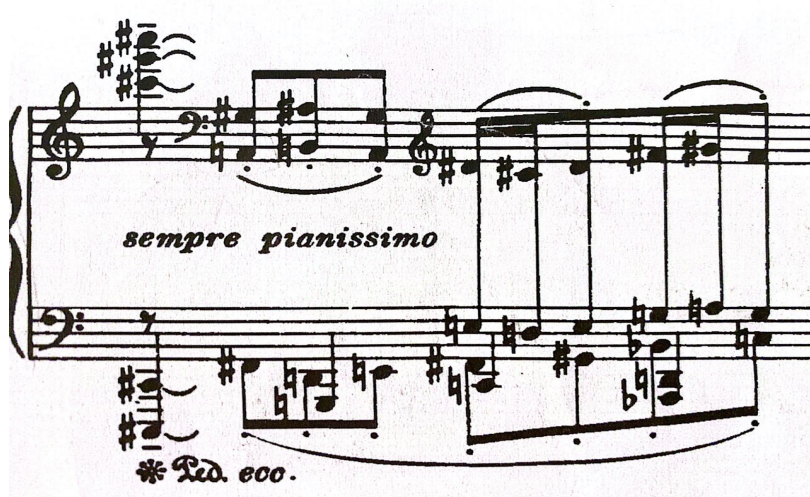


Figura 7

Spiętrzenie tego rodzaju elementów wymaga od pianistów nie tylko bycia wykonawcami, ale także słuchaczami jednocześnie. Należy grać tak, aby czytelnie ukazać różnice w tak niewielkim ambitusie.

4. Fugato

Fuga stała się popularnym wyborem kompozytorów w pokoleniu Caselli, takich jak np. Paul Dukas (w sonatach). Może to wynikać z faktu, że z pewnego punktu widzenia fuga jest najbardziej nieograniczoną formą muzyczną, której możliwości zdają się nieskończone. Niewątpliwie fuga stanowi wyzwanie bardziej dla mózgu niż dla rąk, a w *Sonatinie* Caselli myślenie kategoriami fugi jest praktykowane nawet na bardzo małych odcinkach, np. gdy niezależne prowadzenie głosów wymaga, aby jedna ręka grała zarówno *staccato*, jak i *legato*, wyraźnie i autonomicznie.

Z poprzednich badań wiadomo, że *Arioso* w całości jest formą fugowaną. Szczególnie trudnym wyzwaniem jest tutaj przeprowadzenie trzech głosów, gdzie dwie ręce muszą prowadzić trzy głosy, obejmując bardzo dużą przestrzeń na klawiaturze, podobnie jak w przykładzie 2.42.

5. Ruchy okalające i szeroka rozpiętość dłoni

Szeroka rozpiętość, w połączeniu ze wspomnianymi wcześniej aspektami, wymaga grania w skrajnych rejestrach fortepianu. Rozwój tego typu efektów można prześledzić od późnych dzieł Beethovena, przez Liszta - czyli od XIX wieku, aż do dzisiaj. Muzyka eksploruje coraz to nowe możliwości brzmieniowe fortepianu, naturalnie dochodząc do skrajnych punktów klawiatury. Niektóre przejścia wymagają szybkiego przenoszenia się z górnych do dolnych rejestrów, co wymusza optymalny balans ciałem. Pojawia się to nader często w *Sinfonii*.

A. Wymagane jest szybkie przejście od góry do dołu.



Figura 8

Podobna sytuacja:



Figura 9

B. Gęste akordy o szerokim ambitusie.

Przede wszystkim oczywiste jest, że tego rodzaju akordy są większym wyzwaniem dla pianisty o mniejszych dłoniach. Gęste, szybko zmieniające się akordy wymagają techniki, która została przedstawiona w części dotyczącej brzmienia *timbro*. Aby starannie ukształtować melodię powstałą z górnego głosu akordów, należy również wesprzeć ją adekwatną pedalizacją.

Co ciekawe w *Sonatinie*, prawie w każdym miejscu występowania rozbudowanych akordów Casella umieścił określenie *senza arpeggiare* - to oznaczenie jest typowe dla jego kompozycji. Włoski muzykolog Piero Rattalino wyjaśnił, że *senza arpeggiare* w dużych akordach oznacza, że Casella chce wyeksponować tonację akordu lub potrzebuje stworzyć brzmienie, które ma być połączeniem wszystkiego razem: „rozkładanie akordu ma inny efekt w porównaniu z akordem zagrany na raz”⁷⁴.

„*Tutti gli accordi senza arpeggiare*” można przetłumaczyć na polski jako „wszystkie akordy jednocześnie, bez rozkładania”.

⁷⁴ Piero Rattalino, *La generazione dell'80' ed il pianoforte w Musica Italiana Del Primo Novecento. La Generazione dell'80*. Atti del Convegno, Firenze, 1980. ed. Fiamma Nicolodi. *Historiae Musicae Cultores*, str. 371



Figura 10

Jest to charakterystyczne dla stylu języka muzycznego Caselli, ponieważ można takie określenia często znaleźć również w innych utworach, na przykład w piątym utworze z cyklu *Nove Pezzi - In modo esotico*. *Senza arpeggiare* jest podkreślone, ponieważ Casella chciał tutaj imitować dźwięki gamelanu.



Figura 11

Inna kwestia, na którą warto zwrócić uwagę, pochodzi z rozprawy doktorskiej dr. Johna Arthura Krebsa. Wskazał on, że Casella „nie lubił praktyki wykonawczej z XIX wieku, w której pianiści często rozdzielali ręce, aby fraza lub akord nie zaczynały się

jednocześnie w obu rękach”⁷⁵. Casella wspomniał w *Il pianoforte*, że jest to „*la cosa più detestabile e antimusicale che si possa immaginare*” – „to najbardziej obrzydliwa i antymuzyczna rzecz, jaką można sobie wyobrazić”⁷⁶.

Ta charakterystyczna i nieprzejednana postawa Caselli stanowi niebagatelne wyzwanie dla wykonawców jego dzieł fortepianowych.

6. Zmiany charakteru na krótkich odcinkach.

Profesor muzykologii z Conservatorio di Milano, Ettore Borri kiedyś powiedział: „W pewnym sensie, jeśli mówimy tylko *piano* lub *forte*, tak naprawdę nie mówimy niczego”. *Sonatina* Caselli wykazuje ciągłe zmiany charakteru, ponieważ sztuka muzyczna to także artystyczna prezentacja myśli i obrazów - wykonawca powinien tworzyć różnorodne charaktery w bardzo krótkim czasie: humor, gorycz, słodycz, ironię, impulsywność... Ta kompilacja skrajnych nastrojów sprawia, że *Sonatina* różni się od wcześniejszych dzieł kompozytora.

Dlatego też można przedstawić zróżnicowanie charakterów jako trudność techniczną w wykonywaniu tego utworu, który w pełni angażuje ekspresję muzyczną wykonawcy, jego wyobraźnię i kreatywność - jest jedną z technik gry, które wymagają treningu. Muzyczny kształt dzieła to złożony problem teoretyczny, ale także rzeczywisty problem techniczny, który wymaga nauki i ćwiczenia.

W części *Turandot*, chociaż nie można przedstawić konkretnego obrazu określonej rzeczy czy postaci, trzeba stworzyć konkretną atmosferę i kolor, a nawet pokazać fabułę, rodzaj artystycznej koncepcji danej historii, która przekazuje ogólne wrażenie kompozytora i jego rozumienie kultury stojącej za tym obrazem.

Pianista powinien starać się niwelować ograniczenia kolorystyczne. Zazwyczaj pojedynczy instrument ma tylko jedną barwę. Istnieje ustalone pojęcie o dźwięku fortepianu, ale wymagania co do barwy dźwięku w konkretnych utworach powinny zawsze zmieniać się wraz z różnymi obrazami muzycznymi. Rozwijając wyobraźnię do granic możliwości, należy

⁷⁵ John Arthur Krebs, *The Solo Piano Music of Alfredo Casella: A Descriptive Survey with Emphasis on Elements of Stylistic Change and Continuity* (D.M.A. doc. University of Maryland. 1991), str. 26

⁷⁶ Alfredo Casella, *Il pianoforte*, Ricordi, Milano, 1987, str. 77, tłumaczenie własne

dążyć do szkicowania namacalnego obrazu z niewidzialnego głosu.

7. Kształt dźwięku

Fortepian, jako bardzo wszechstronny instrument muzyczny, ma wiele możliwości tworzenia dźwięków i bogatej faktury. Jednakże specyfika instrumentu uniemożliwia ingerencję w dźwięk w momencie, gdy klawisze są już wciśnięte. W muzyce Caselli, jego wymagania w tej kwestii mogą być odzwierciedlone zarówno w procesie twórczym, jak i w dydaktyce.

Na przykład, Casella kreśli linie (szczególnie w *Toccacie*) w taki sposób:



a nie tak:



Figura 12

W *Toccacie*, jeśli tak duża liczba powtarzających się grup nut jest wykonywana przez pianistę wyłącznie w jeden sposób, mimo że każda pojedyncza nuta może być słyszalna wyraźnie, rezultat dźwiękowy stanie się monotony i niezadowolający.

Także w swoim wydaniu sonat Beethovena, w którym przedstawia interpretacje każdej z nich, Casella zawsze nanosił na partyturę sugestie frazowania:



Figura 13

Dla porównania ten sam fragment z wydania Henle:

Figura 14

Rozdział 3. Reprezentatywne utwory na fortepian solo

Goffredo Petrassiego

Goffredo Petrassi urodził się 16 lipca 1904 roku w Zagarolo, zmarł 2 marca 2003 roku w Rzymie. Był włoskim kompozytorem, dyrygentem i pedagogiem, który żył prawie 100 lat. Uważany jest za jednego z najbardziej wpływowych włoskich muzyków XX wieku. Był uczniem Caselli, lecz w przeciwieństwie do niego i jego bogatego dorobku muzyki fortepianowej, tworzył głównie muzykę na organy i chór. Wspomnienia z wczesnych lat nauki gry na fortepianie i organach skłoniły go do rozpoczęcia kariery muzycznej w Rzymie, gdzie dołączył do chóru, co ukształtowało jego bogatą karierę kompozytorską. Podobnie jak Casella, również w wieku 33 lat, Petrassi zakończył naukę szkolną, a jego sukcesy przyszły później. W 1933 roku Alfredo Casella dyrygował *Partitą* na orkiestrę Petrassiego podczas festiwalu ISCM w Amsterdamie. Od 1940 roku nauczał w Konserwatorium w Rzymie, następnie w Teatrze Phoenix w Wenecji i w Konserwatorium w Salzburgu, gdzie pracował aż do 1986 roku, kiedy to przestał komponować z powodu problemów ze wzrokiem.

Petrassi był obecny głównie w nurcie współczesnej muzyki chóralnej, ale mimo że jego twórczość ustępuje Caselli w kwestii kompozycji fortepianowych, warto wyeksponować jego postać w celu zwiększenia świadomości i wiedzy czytelników o tym stosunkowo mało znanym, a istotnym kompozytorze, jednym z najbardziej znaczących uczniów Caselli. Dostępna korespondencja między Casellą a Petrassim pokazuje ich związek, odkrywając subtelne zmiany na włoskiej scenie muzycznej w okresie społecznej transformacji, z uwzględnieniem czynników społecznych związanych z tymi zmianami. Z drugiej strony, obecne globalne badania - zwłaszcza w języku angielskim - nad Petrassim są dalekie od wystarczających w porównaniu z jego osiągnięciami twórczymi. Istnieje kilka dostępnych prac, ale z powodu wykorzystania w nich języka włoskiego, nie rozpropagowały one należycie sylwetki jednego z najważniejszych współczesnych kompozytorów pochodzących z Italii.

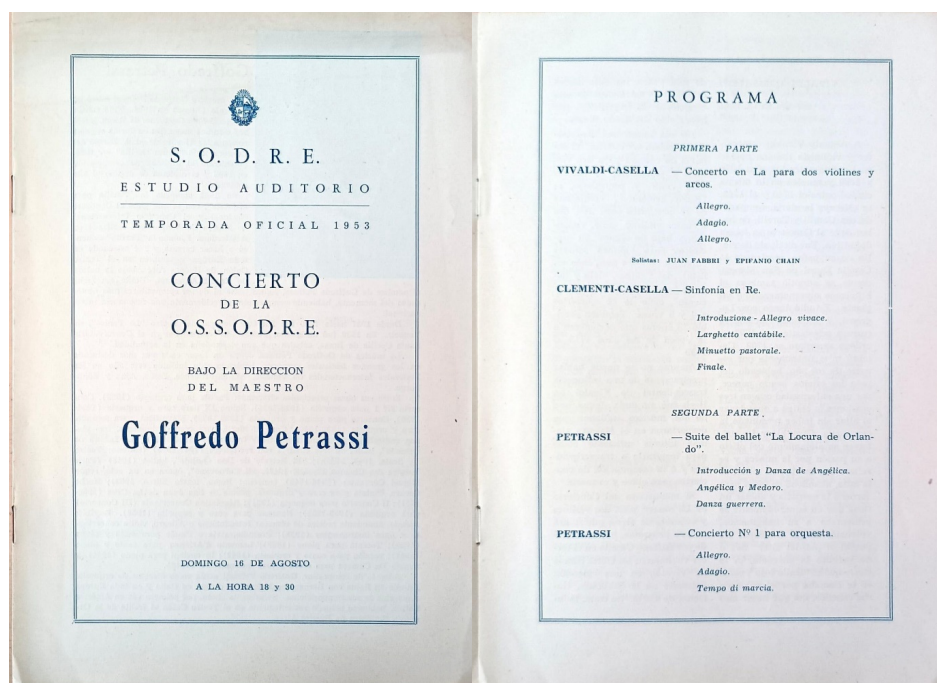
3.1. *Partita* - neobarok we wczesnym okresie twórczości

To właśnie Casella pokierował Petrassim przy wielu wyborach i wyzwaniach w hermetycznym włoskim środowisku – np. w kwestii muzyki Hindemitha i Strawińskiego.

„Było równie oczywiste, że *Partita* Petrassiego była czymś innym niż dzieła Caselli i że w pewnym sensie dążyła ona do przewyższenia średniego klimatu muzycznego, bezpośrednio wpisując się w europejski”⁷⁷.

„Styl Ravelowski będzie przenikał coraz mocniej więzy struktury jego kompozycji, przede wszystkim za pośrednictwem Caselli”⁷⁸.

Tak samo jak *Partita per Orchestra* Petrassiego, która zdobyła szerokie uznanie we współczesnych czasach i zaznaczyła początek jego kariery zawodowej po zwycięstwie w konkursie kompozytorskim, forma partity bez wątpienia pełni rolę symbolu odrodzenia dawnej muzyki włoskiej, a ten sam program „powrotu do przeszłości” można dostrzec zarówno w twórczości muzycznej Caselli, jak i Petrassiego.



@copyright by Foundation Goffredo Petrassi

⁷⁷ Massimo Mila, *Presenza di Goffredo Petrassi nella musica contemporanea*, Nuova Consonanza, 1983, str. 14, tłumaczenie własne

⁷⁸ Mario Bortolotto, *Il cammino di Goffredo Petrassi*, Nuova Consonanza, 1983, str. 28, tłumaczenie własne

Koncepcja odrodzenia jest nierozłączna z ówczesnym środowiskiem społeczno-politycznym we Włoszech i wpływem faszyzmu, a zwłaszcza z poczuciem porażki, strachu i wstydu, które pozostały we Włoszech po I wojnie światowej. Niedługo potem samozwańczy lider zmylił ludność wielkimi obietnicami przywrócenia Włoch do dawnej chwały i splendoru. Z punktu widzenia ich drogi twórczej trzeba zauważyć, jak wiele wspólnego mają ze sobą Casella i Petrassi. Obydwaj poruszali się w ograniczonej przestrzeni artystycznej, jaką zapewniał reżim Mussoliniego, w odróżnieniu od Respighiego, który korzystał z protekcji rządu, i Dallapiccoli, który otwarcie się przeciwstawiał⁷⁹ - w początkowych etapach próbowali zagwarantować przetrwanie sobie i swojej muzyce w ograniczonym krajobrazie artystycznym, na jaki pozwalał Mussolini. W późniejszych latach obaj wyrazili swoje rozczarowanie i osąd bez ogródek.

W przeciwieństwie do Caselli, Petrassi był tylko nastolatkiem podczas długiego okresu I wojny światowej. Dlatego też badania dotyczące wskrzeszenia przez niego dawnych form powinny skupić się na czasach po tamtym burzliwym okresie.

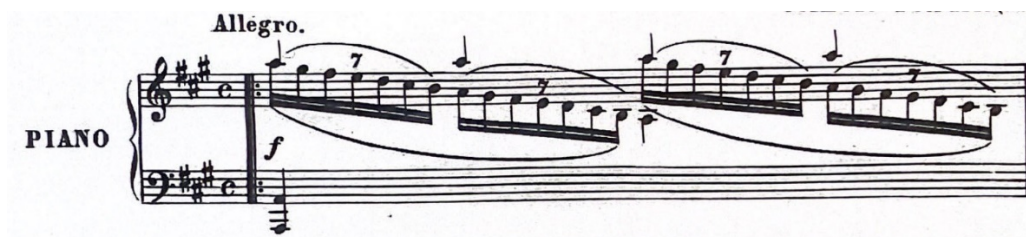
Działającemu, podobnie jak Casella, w okresie przemian Petrassiemu odrzucenie kulturowych korzeni deklarowane przez futuryzm nie współgrało z przekształcaniem tradycji, jakie wykazywał jako kompozytor. W modernizmie nie było takiego nagromadzenia manifestów, jak obserwowano w futuryzmie, był on kształtowany przez indywidualne interpretacje. Wcześniejsi moderniści mieli tendencję do postrzegania tradycji jako zestawu zdefiniowanych reguł, których mogli użyć do tworzenia swoich dzieł. Jednak później niektórzy moderniści znacząco odeń odbiegli w dążeniu do oryginalności.

Skomponowana w 1926 roku *Partita* na fortepian solo składa się z czterech części, w tym dwóch tańców barokowych: *Preludio*, *Aria*, *Gavotta* i *Giga*.

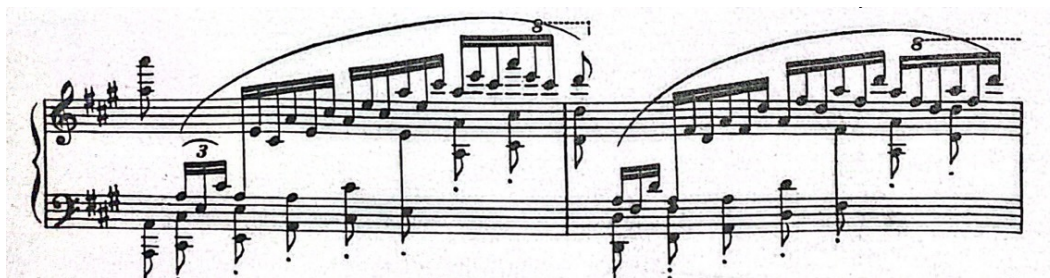
Prezentuje ona ducha baroku, z jego błyskotliwym stylem *con leggerezza*, oraz wartości przekazywane w rzymskokatolickiej cywilizacji Kontrreformacji.

Część pierwsza to *Preludio*. Otwarcie *Partity* opadającą gamą w A-dur wprowadza energiczny i ruchliwy charakter, który powtarza się po wesołej części pełnej skoków, dając słuchaczowi kontrast między potocznością a skocznością.

⁷⁹ Jak wiadomo, protest Dallapiccoli wyrażony został w dziełach takich jak *Canti di prigionia* (Pieśni Więzienne, 1938-41), *Il prigioniero* (Więzień) (1944-48) i *Canti di liberazione* (Pieśni Wyzwolenia) (1951-55).



Przykład 3.1a. G. Petrassi - Partita – cz. I. *Preludio*, t. 1

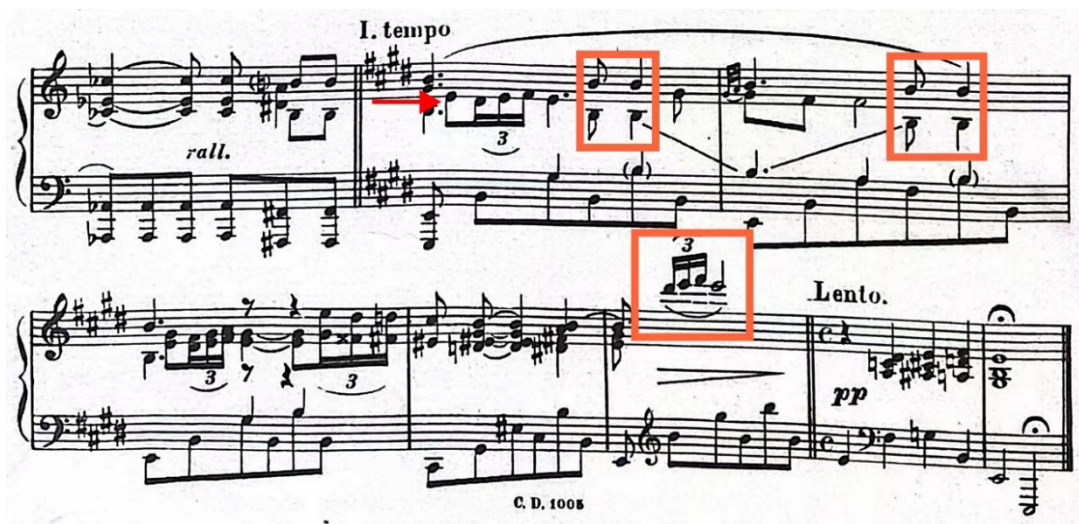


Przykład 3.1b. G. Petrassi - Partita – cz. I. *Preludio*, t. 5-6

Druga część, *Aria*, przywołuje gatunek canzony: oznaczona jest *Calmo con dolcezza* w formie A-B-A. Połączenie śpiewu z instrumentem odnosi się do zwyczajów weneckiej szkoły, a nie do stylu polifonii *a cappella* Palestriny.⁸⁰

Zachwycające dla słuchaczy jest to, że w powtórzeniu tematu kompozytor ukrył przepiękną melodię w środkowym głosie i dodał oktawę do dźwięku h. Ten delikatny dźwięk h brzmi niczym dzwonek, stopniowo ginie w coraz bardziej oddalonym, delikatnym, ale błyskotliwym obiegniku (*gruppetto*):

⁸⁰ Ibidem, str. 77



Przykład 3.2. G. Petrassi - *Aria*, t. 41-48

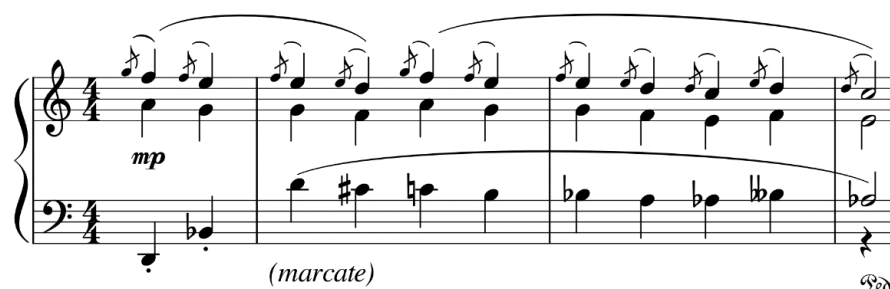
Trzecia część, *Gavotta*, w przeciwieństwie do liryzmu drugiego tańca, charakteryzuje się groteskowym charakterem, jak to określił sam Petrassi słowem *grottesco*. Całe dzieło uwydatnia swój specyficzny charakter na cztery sposoby:

- 1) Na początku lekkie i przebiegłe otwarcie *staccato*.



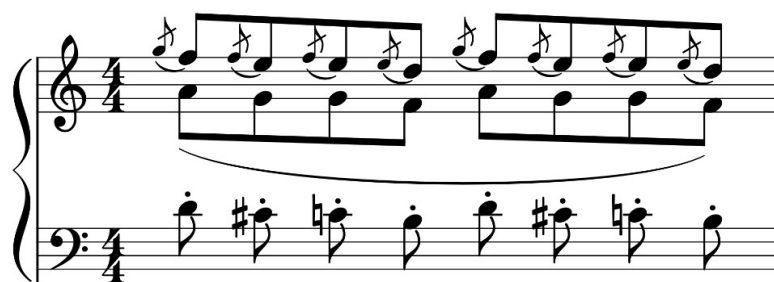
Przykład 3.3. *Gavotta*, t.1-2

- 2) Następnie wykorzystane są przednutki.



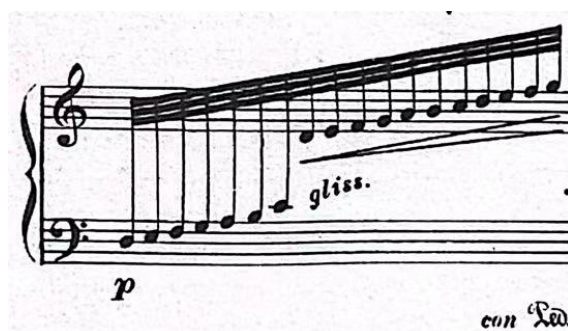
Przykład 3.4a. G. Petrassi – *Partita, cz. III. Gavotta*, t. 18-19

Później pojawia się nawet połączenie przednutek ze *staccato*.



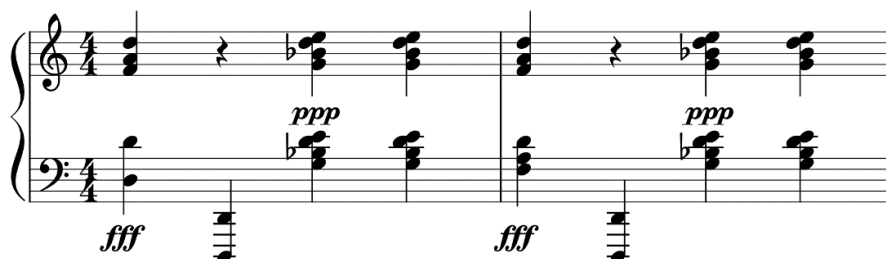
Przykład 3.4b. G. Petrassi – *Partita*, cz. III. *Gavotta*, t. 34

3) Trzeci sposób to dodanie *glissanda*.



Przykład 3.5. G. Petrassi – *Partita*, cz. III. *Gavotta*, t. 38

4) Czwartym elementem jest znaczący kontrast dynamiki, z *fortissimo possibile* nagle do *pianissimo possibile*.



Przykład 3.6. G. Petrassi – *Partita*, cz. III. *Gavotta*, t. 42-43

Ostatnia część *Partity* to *Giga*. Zakończenie suity tańców giga nie jest niczym nietypowym; zwieńczenie suity dawnych tańców radosnym i żywym ogniem przynosi słuchaczom wielką satysfakcję emocjonalną. Takie umiejscowienie *Gigi* w utworze Petrassiego przy jednoczesnym użyciu określenia *vivace*, przypomina jedną z dawnych *gig* – z *Partity* nr 1 Bacha. *Giga*, jako jedyna forma brytyjskiej muzyki tanecznej, została przez Petrassiego wiernie oddana, zachowała skoczny charakter poprzez zastosowanie triol i duol oraz rytmów punktowanych.

Sekwencja A:



Sekwencja B:



Sekwencja C:



Przykład 3.7. G. Petrassi – *Partita*, cz. IV. *Giga*, t. 2-3; t. 4-5; t. 28-30

Sekwencja D: Harmonia tworzona przez figuracje:



Przykład 3.8. G. Petrassi – *Partita*, cz. IV. *Giga*, t. 57-59

Sekwencja E: Mimo zróżnicowanych rytmów, wciąż wyróżnia się bardzo wyraźna linia melodyczna.



Przykład 3.9. G. Petrassi – *Partita*, cz. IV. *Giga*, t. 63-64.

3.2. *Les petites pièces*: wyrafinowany gust w późnym okresie twórczości

Trzy małe utwory, stanowiące swoisty dodatek do niniejszej pracy doktorskiej, dowodzą, że Petrassi zdecydowanie oderwał się od nacjonalizmu, chociaż rozwój miniatur wiąże się także z historią innych europejskich nurtów. Jest to czas rozwoju szkół narodowych i ich rozkwitu także w mniejszych państwach, przykładem może być czeski kompozytor Leoš Janáček (1854-1928), który miał ogromny wpływ na muzykę XX wieku, a także Béla Bartók ze swoimi miniaturami.

Mniejsze dzieła bywają jednak łatwo niedoceniane. W temacie tych trzech małych utworów Petrassiego aż do teraz nikt nie opublikował żadnych artykułów ani badań, a trzeba przypomnieć, że chociaż nie są one tak skomplikowane pod względem wielkości i struktury, jak dzieła symfoniczne, to są one najpóźniejszymi dziełami kompozytora, które zawsze noszą w sobie najbardziej dojrzałe i niejako ikoniczne cechy języka muzycznego, ujęte w wyjątkowo zwięzły sposób.

Dla tła badawczego należy odnotować, że z powodu tradycji odbioru sztuki, włoskie drobne utwory fortepianowe nie są tak liczne jak w twórczości kompozytorów francuskich, ponieważ we Francji głównym miejscem wykonań były salony, podczas gdy we Włoszech był to teatr. Mimo to wciąż możemy znaleźć ślady rozwoju drobnych dzieł w repertuarze fortepianowym we Włoszech przed Petrassim, na przykład muzyka fortepianowa Rossiniego, który od 1792 do 1868 roku skomponował dość znane utwory: *Petit Caprice Style Offenbach*, *Un petit train de Plaisir*. Następnie rozwój miniatur kontynuowano w dziełach fortepianowych współczesnych kompozytorów, takich jak Giuseppe Martucci (1856-1909) i jego *Pensieri sull'opera „Unballo in maschera” di Verdi*, znane dzieła F. Busoniego *Una festa di villaggio*, *Suite campestre*, a następnie Luciano Berio - *Piccola suite* oraz Ildebrando Pizzettiego - *Sogno*, *Poemetto Romantico*, itp.

Pierwszą cechą charakterystyczną późnych utworów fortepianowych Petrassiego jest uproszczenie i wyrafinowanie w *Allegretto e grazioso*⁸¹ razem z ironią i lekkością, które, napotkane w muzyce Strawińskiego, wywarły na Petrassiego głęboki wpływ.

Prostota powróciła do Petrassiego w późnym okresie jego twórczości, po 1944 roku, kiedy skomponował *Invenzioni*. Prostota jest przewodnią koncepcją u późnego Petrassiego, ale trzeba być świadomym, że „prosty” nie oznacza „łatwy”. Taka prostota obdarzona jest głębszym znaczeniem, zwłaszcza po niezwykle bogatym i złożonym przebiegu jego życia. Petrassi żył 99 lat, a prostota przeważnie naznacza końcowy etap życia. Pojawia się u kompozytora, który napisał już osiem rozbudowanych symfonii i dzieła chóralne, takie jak *Coro di morti*, u artysty, który miał szerokie refleksje filozoficzne na temat cywilizacji ludzkiej, religii i kultury: *Morte dell'Aria*, *Orationes Christi* i *Noche Oscura*.

⁸¹ Trudno jest dołączyć obraz partytury dla *Allegretto e grazioso* i *Bagatelle*, ponieważ prezentowane charaktery są obecne przez cały utwór.

Struktura utworu jest równie klarowna i delikatna, jak jego frazy, przeplatana różnorodnymi barwnymi elementami dekoracyjnymi, co pozwala odkryć zamiar kompozytora, by wydobyć z fortepianu różnorakie brzmienia w ramach ograniczonej struktury, tak jak uczynił to w innych utworach kameralnych napisanych w późniejszych latach. Podkreślając różnorodne cechy charakterystyczne przy użyciu mniejszej ilości instrumentów, często wykorzystuje instrumenty perkusyjne lub smyczkowe do wytworzenia klarownych i skontrastowanych współbrzmień. To samo charakteryzuje *Les petites pièces*.

Również filozoficzne przemyślenia zawarte w dziełach na temat charakteru tego cyklu wykazują, jak unikalne są te utwory. Można je traktować jako wyraz jednej emocji, jednego oddechu, jednego rytmu, jednego dźwięku, jednego zauważonego szczegółu, jednej myśli...⁸² lub eksplozję muzycznej inspiracji, a także eksperyment z akustyką dźwięku, odzwierciedlającą subtelne i kreatywne podejście kompozytora do muzyki. Ogiwa cyklu otrzymały swoje precyzyjne nazwy: *Oh les beaux jours!*⁸³ - I *Bagatelle* i II *Le petit chat*⁸⁴ (Miró).

Drugą cechą charakterystyczną w późnych utworach fortepianowych Petrassiego jest rygorystyczny rytm z poczuciem improwizacji, co widać na przykładzie *Bagatelle*. Ścisły rytm bez wątpienia pochodzi z neoklasycyzmu Strawińskiego, a *Bagatelle* również ma ducha dawnych epok, zwłaszcza baroku.

Jednakże ważne jest przypomnienie, że w innym utworze z późnego okresu Petrassiego, znacznie bardziej skomplikowanym koncercie na flet i orkiestrę (1960), słuchacze zostali zdezorientowani, gdyż utwór składa się z epizodów: „sekcji ze ścisłym rytmem, które występują w normalnych formach muzycznych, jak sonaty, koncerty, są tutaj epizodami, natomiast swobodne improwizacyjne fragmenty, zazwyczaj w punktach kadencyjnych, zajmują tu ważniejszą pozycję”⁸⁵.

Można przypuszczać, że również w *Bagatelle* relacja między improwizacją a bardziej

⁸² Allan Hepburn, *Piano Miniature: An Essay on Brevity*, The Gettysburg Review, 2006, str. 92-93

⁸³ Och, piękne dni!

⁸⁴ Mały kot

⁸⁵ John S. Weissmann XXII Instrumental Solos, *Goffredo Petrassi*, Edizioni Suivini Zerboni, Milano, str.187, tłumaczenie własne

rygorystycznym podejściem do tekstu nie jest przypadkowa.

Trzeci charakterystyczny element w późnych utworach fortepianowych Petrassiego to kontrasty i „geometryczny” rytm w *Le petit chat*.

Na przestrzeni utworu kompozytor żywo odmalowuje sceny z życia kota, wykorzystując różnorodne dźwięki i kreując realistyczne doświadczenie, w którym dźwięk przywołuje obrazy. Z tego powodu struktura utworu z perspektywy frazowania zawiera elementy horyzontalne i wertykalne. Obejmując całość konstrukcyjną utworu, można uznać, iż przypomina ona figurę geometryczną.

Przed sekcją *tranquillamente grazioso* w takcie 51, kompozycja przyjmuje głównie kształty poziome, ale w takcie 51 zaczynają pojawiać się kształty kwadratowe. Te małe, oddzielne kwadratowe kropki rozpraszają się od lewego końca klawiatury do prawego. Następnie, przy *tempo più calmo*, pojawiają się kształty punktowe, podczas gdy sekcja *vivace leggerissimo* delikatnie opisuje formy liniowe.

Wybrane przykłady różnych kształtów:

- małe kwadratowe kropki:



Przykład 3.10a. G. Petrassi - *Le petit chat*, t. 68-70

- kształty punktowe:



Przykład 3.10b. G. Petrassi - *Le petit chat*, t. 77-78

- kształty liniowe:



Przykład 3.10c. G. Petrassi - *Le petit chat*, t. 91-92

Podtytuł utworu - *Miró*, przywodzi na myśl hiszpańskiego malarza epoki Petrassiego: Joana Miró (1893-1983). Przeglądanie prac Miró z nurtu surrealizmu może pomóc zrozumieć koncepcję kompozycji Petrassiego. Z pewnością formy geometryczne łączył Petrassi z różnymi efektami dźwiękowymi z gruntu instrumentalnego (tak jak wielu kompozytorów po latach 20. XX wieku zaczęło zwracać się w kierunku mniejszych zespołów kameralnych, utrzymując i porzucając tradycyjne zestawy instrumentów, aby rozwinąć więcej możliwości brzmieniowych) na solowym fortepianie.



Joan Miró – *Le petit chat*

Rozdział 4. Pedagogika Caselli i Petrassiego -

wkład w dziedzictwo

4.1. Pedagogika Caselli: „fortepian jest tylko początkiem, nie końcem”

Casella był znany na całym świecie jako genialny pianista koncertujący. W zakresie nauczania gry na fortepianie dbał o stworzenie solidnej podstawy technicznej dla swoich uczniów i stawiał przed nimi wysokie wymagania, aby zapewnić profesjonalizm ich wykonaniom. Na przykład jego 6 *Studi* op. 70, napisanych w latach 1942-1944, było dedykowane uczniom i kolegom podczas ostatnich lat nauczania w Accademia di Santa Cecilia. Każda z tych etiud prezentuje specjalną koncepcję i rodzaj techniki do ćwiczenia, jest tam też jedna związana z Chopinem i jedna związana z Ravelem. Pokazuje to zainteresowanie Caselli wykonawstwem pianistycznym oraz oddanie nauczaniu: „Od tego dnia poświęciłem całą moją pasję pedagogice, całe moje długie doświadczenie i całą moją miłość do młodych ludzi w tej dziedzinie, i uważam, że mogę powiedzieć, że ten wybór spełnił ważną rolę w głębokiej odnowie i innowacji naszych współczesnych etiud fortepianowych”⁸⁶.

Te sześć etiud to:

1. *Sulle terze maggiori, presto* (na tercje wielkie)
2. *Sulle settime maggiori e minori, allegro molto vivo* (na septymy wielkie i małe)
3. *Di legato sulle quarte, moderato* (na legato na kwartach)
4. *Sulle note ribattute, allegro molto vivace ed agitato* (na repetycje)
5. *Sulle quinte, tempo del „preludio in La maggiore” di Chopin* (na kwinty, tempo *Preludium A-dur* Chopina)
6. *Perpetuum mobile (Toccata), presto veloce*

Jak już wspomniano wcześniej, dla Caselli aspekt techniczny był zawsze pochodną idei muzycznej, co oznacza, że choć te etiudy są zatytułowane od zagadnień technicznych,

⁸⁶ Alfredo Casella, *I segreti della giara*, il Saggiatore, S.r.l, Milano, 2016, str. 154, tłumaczenie własne

to wyraz artystyczny i ekspresja muzyczna powinny być priorytetem, a sposobem ćwiczenia nie może być mechaniczne powtarzanie w ćwiczeniówce.

„Mam głęboką miłość do młodych ludzi. Żyję wśród nich, więc wydaje mi się, że pozostałem młody jak oni. Odpowiada to moim naturalnym skłonnościom, a prawdopodobnie wynika również ze zdolności do odnowy i witalności, której mam szczęście doświadczać. Niestety, ta sympatia dla młodzieży nie jest częsta wśród starszych artystów, i wiele razy musiałem zdać sobie sprawę, że moi rówieśnicy są bardzo różni ode mnie, gdy chodzi o doradzanie lub pomoc młodym ludziom w pewnych okolicznościach, zwłaszcza jeśli ta osoba wykazuje wielki talent. Wyjątkowy. Z pewnością to żalosna mentalność, ponieważ jeśli każdy ‚dojrzały’ artysta ma obowiązek wyciągnąć rękę do tych, którzy z kolei rozpoczynają swój trudny wysiłek duchowy, to wybiegającą w przyszłość taktyką jest próba utrudniania ich drogi, z obawy że kiedyś przewyższą swoich nauczycieli”⁸⁷.

Jak wskazał Casella, sytuacja w dziedzinie edukacji muzycznej jest bardziej szczególna niż w innych dziedzinach, gdzie starsi artyści w jakiś sposób martwią się, że studenci wymkną się spod kontroli. On jednak był przewodnikiem bez zastrzeżeń, jak wiadomo, jego otwarty wobec innowacji umysł wspierał młode pokolenie z poczuciem odpowiedzialności i inteligencją, ale blask jego kariery pedagogicznej świecił w cieniu ataków - jednym z nich był atak spowodowany przez wojnę i politykę, a drugim przez jego zamiar wprowadzenia innowacyjnego podejścia do „nowej muzyki”.

Przyczyny wojenne i polityczne

Casella przez pewien czas doświadczał psychicznej przemocy i był krytykowany za to, że jest antypatriotą, niebezpiecznym dla narodowej kultury, domagano się nawet jego usunięcia z Włoch. Otrzymywał niewielkie wsparcie od muzyków we Włoszech – „*ben pochi*”⁸⁸ (naprawdę niewielu), a proces promocji jego twórczości był „*lungo e difficile*” (długi i trudny).

⁸⁷ Alfredo Casella, *I segreti della giara*, il Saggiatore, S.r.l, Milano, 2016, str. 113, tłumaczenie własne

⁸⁸ Ibidem str. 114

„Próby były bardzo żmudne. Orkiestra znalazła się w obliczu muzyki, o której nigdy wcześniej nie marzyła, a która była także wówczas ogromnie trudna. Przy każdym przesłuchaniu musiałem walczyć z wrogością profesorów, a nawet upokarzaniem z ich strony. Musiałem podtrzymywać morale orkiestry ciągłymi dowcipami oraz historycznymi anegdotami, przypominając im, że nawet *tremolo* smyczków, użyte po raz pierwszy przez Monteverdiego, wywołało szalony śmiech u ówczesnych wykonawców”⁸⁹, jak zapisał sam Casella na temat doświadczenia promowania nowej twórczości w Rzymie w 1915 roku.

Luciano Berio zauważył:

„Kiedy muzyczny las Europy płonął, wydaje mi się, że postać Caselli była jedyną, która została oświetlona blaskiem ognia...”⁹⁰ Caselli bardzo zależało, aby być nauczycielem, który wypełni istniejące luki, aż wreszcie udało mu się założyć SNM (Società Nazionale di Musica), powołaną wraz z Respighim, Pizzettim, Malipiero i kilkoma innymi jego kolegami – nareszcie, w 1917 roku, kiedy zaczęła się budzić prawdziwa narodowa świadomość muzyczna.

Wojna dwukrotnie bezpośrednio spowodowała problemy na zajęciach Caselli w Rzymie, kiedy wielu studentów zostało wcielonych do armii: w latach 1941 i 1942. Wiele studentów z trudem kontynuowało studia, a od 1942 roku nie obronił się żaden student z klasy Caselli.

Etiudy są trudne, ale niewątpliwie skomponowane z fantastyczną inspiracją. Nie są to poważne etiudy, mające na celu pokonanie technicznych problemów, a każda z nich została poświęcona uczniowi Caselli z czasów II wojny światowej. Można je postrzegać jako mały prezent na pocieszenie, wyrażający miłość, wsparcie i troskę ze strony Caselli wobec jego uczniów. Można również zbadać, czy każda z tych etiud odzwierciedlała dedykację i czy każda z nich była skomponowana specjalnie z myślą o zainteresowaniach konkretnego ucznia.

⁸⁹ Ibidem, str. 98, tłumaczenie własne

⁹⁰ Luciano Berio, włoski kompozytor (1925-2003), cytat z *Radici*, Musica Italiana del primo Novecento, 2014, tłumaczenie własne

Powód osobisty - trudność w integracji ze społecznością

Poza zamieszanym wynikającym z wojny, atak na Casellę odnosił się również do trudności napotkanych w kwestii reintegracji w Rzymie, stolicy ojczyzny, przez osobę, która opuściła Włochy w wieku 13 lat i niemalże wychowała się w Paryżu. Te trudności oczywiście przeszły jego wszelkie oczekiwania. Chociaż wracał do Włoch od czasu do czasu podczas studiów w Paryżu, środowisko muzyczne i kulturalne w Turynie mogło komunikować się i nawiązywać połączenia z Paryżem, ale różniło się od tego w Rzymie. W swojej autobiografii Casella opisuje również, jak musiał poświęcić się rozlicznym działaniom, do których przez długi czas się przygotowywał, by móc powrócić do Włoch i zrozumieć lokalną sytuację.

Na początku jego działalności pedagogicznej, od 1915 roku, za sprawą jego nowatorskiej „Casseliańskiej” muzyki, lombardzki organista Marco Enrico Bossi, który przyjął Casellę, stał się jego zaciekle przeciwnikiem. „Rzucanie się głową w mur w tę ponawiającą się sytuację, na którą przygotowywałem się przez długi czas”⁹¹, spowodowało „*violenta campagna*” (gwałtowną kampanię), która, jak wspomina, stała się jego udziałem. O Bossim pisał, że „było oczywiste, że nie spocznie, dopóki nie uda mu się nas wyrzucić z akademickiej sali”⁹². Ataki te pojawiały się i nie ustawały, gdy uczył swoich młodych uczniów dysonansów, mechanicznych rytmów, niezwykłych harmonicznymi konstrukcji, które w tamtych latach mogły wydawać się naprawdę wywrotowymi⁹³. Samo bycie artystą może być ryzykowną pracą; być obywatelem, który wciąż ma w sobie determinację udowodnienia swojej racji lokalnemu otoczeniu, nawet jeśli niektórzy ludzie z jego kręgu odwrócili się od niego - to znacznie więcej niż ryzykowna praca, to obrona osobistej tożsamości połączonej z godnością.

Casella w ostatnim, podsumowującym jego życie artykule, wspomina:

„Jeśli nieustannie przyciągałem do siebie antypatię, a nawet często nienawiść ze strony mojej współobywatelskiej miernoty, nigdy nie brakowało mi szacunku ze strony głównych zagranicznych muzyków, ani (pozwolę sobie ponownie być nieskromnym) ich

⁹¹ Alfredo Casella, *I segreti della giara*, il Saggiatore, S.r.l, Milano, 2016, str. 108, tłumaczenie własne

⁹² Ibidem, str. 107, tłumaczenie własne

⁹³ Cristina Cimagalli, *I corsi di perfezionamento pianistico di Alfredo Casella a Roma*, Libreria Musicale Italiana, 2021

podziwu. Wyznaję, że bardzo zależy mi na uznaniu obcokrajowców, które w mojej wyobraźni trochę odpowiada przewidywanemu przyzwoleniu potomności. Byłem niepopularny w swojej ojczyźnie przez wiele długich lat i dopiero w ostatnich latach ta wrogość zaczęła ustępować miejsca bardziej spokojnej ocenie mojego dzieła i mojej działalności, krytycznemu badaniu, w którym wreszcie mogę uwolnić moją postać artystyczną od zbyt wielu uprzedzeń i zbyt wielu nieporozumień”⁹⁴.

W każdym kraju „historyczni” artyści, czyli ci znaczący, regularnie byli oskarżani o odejście od tradycji. Wystarczy przypomnieć nazwiska Debussy'ego, Ravela, de Falli i Szymanowskiego. W przypadku Włoch nie dziwi więc, że najnowsze formy ekspresji sztuki są z kolei definiowane jako obce tradycji.

Nauczanie Caselli

Według relacji uczennicy Caselli, Verii Gobbi Belcredi:

Pianistyka powinna opierać się na poniższych zasadach:

1. Jakość dźwięku zawsze stoi na pierwszym miejscu,
2. Należy zawsze dbać o ciało, korzystając z odczuwania grawitacji i odczuwania ciała aż do „pustki” z rozluźnionymi ramionami i barkami.

Według relacji Fedele d'Amico:

1. Casella dużo grał i mało mówił: „tylko tyle, by nas odpowiednio ukierunkować na znaczenie prezentowanego przykładu. [...] Wystarczyło uczestniczyć w jednej z jego lekcji na kursie mistrzowskim Caselli w Accademia di Santa Cecilia, aby zrozumieć, co mógł osiągnąć [...]”.

2. Lekcje trwały cztery lub pięć godzin, ponieważ każdy student prezentował utwory takie jak *Sonata* Liszta, *Etiudy Symfoniczne* Schumanna itp. Casella słuchał nieruchomo, dopóki dany uczeń nie skończył.

3. Praca nad szczegółami: przechodził do krytyki, wypunktowując uczniowi, z pamięci, wszystkie fragmenty warte dyskusji. Każdy mógł zobaczyć, że słyszał wszystko,

⁹⁴ Alfredo Casella, *I segreti della giara*, il Saggiatore, S.r.l, Milano, 2016, str. 108, tłumaczenie własne

zapamiętywał wszystko, zawsze.

4. Znaczenie frazowania: Casella na nic nie poświęcał tyle czasu co na wyjaśnienie możliwych sposobów wykonania tematu *Adagio* Mozarta. I ogólniej: dla niego każdy problem dynamiczny, agogiczny, kolorystyczny był pochodną frazowania⁹⁵.

Według relacji Nino Roty:

Nino Rota był wrażliwym i wyjątkowo utalentowanym, kreatywnym studentem. Rota zanotował, że Casella „nie był często w Rzymie, ale zamiast stanowić problem, dawało to swobodę w procesie osobistej asymilacji wiedzy przez studenta takiego jak ja, zdystansowanego, ale wolnego w duchu”⁹⁶. Casella troszczył się także o zaplanowanie przyszłości dla podopiecznego: „Był również praktycznym człowiekiem i nalegał, abym zdał egzaminy i wszystko, co konieczne, aby ukończyć konserwatorium; z moim lekkim oporem, ponieważ wszyscy w domu byli muzykami (mój dziadek, moja babcia, moja matka), ale nikt nie ukończył studiów”⁹⁷.

W ramach programu nauczania, Casella wymagał, by studenci jego kursu wykonywali nie tylko kamienie węgielne klasyczno-romantycznej literatury fortepianowej - najtrudniejsze kompozycje Beethovena, Chopina, Schumanna, Liszta, Brahmsa czy Francka - ale także muzykę bardziej nowoczesnych autorów: wiele utworów Busoniego (zarówno jako kompozytora, jak i twórcy transkrypcji Bacha), a następnie Debussy'ego, Ravela, a nawet Strawińskiego, jak również kompozycje samego Caselli.

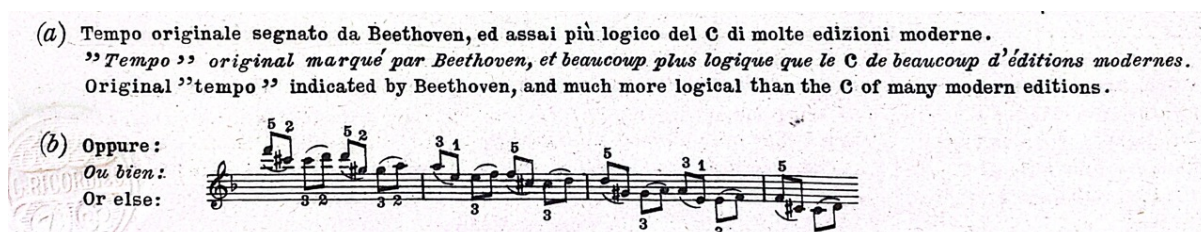
⁹⁵ Fedel D'Amico, *L'insegnante e il maestro*, Alfredo Casella, Ricordi, Milano, 1958, str. 165-183, tłumaczenie własne

⁹⁶ Nino Rota in Pinzauti, wywiad z Nino Rotą, str. 145, tłumaczenie własne

⁹⁷ Ibidem, str. 145

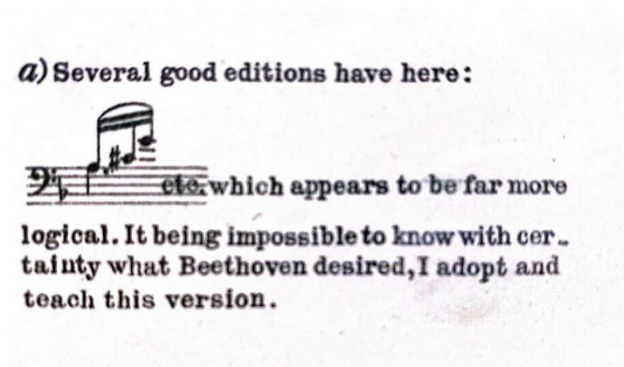
Edycja sonat Beethovena według Caselli

Chociaż jest to jego osobista edycja, Casella nadal prezentuje oryginalną wersję, na przykład w punkcie (a), gdzie zachowuje to, co oryginalne w Beethovenie⁹⁸.



Przykład 4.1 L. van Beethoven - *Sonata d-moll* op. 31 nr 2, cz. I, t. 13-16

Casella prezentuje także inne interpretacje i wersje, a gdy to robi, używa metody domniemywania, aby jasno określić swoją osobistą opinię⁹⁹.



Przykład 4.2 L. van Beethoven - *Sonata d-moll* op. 31 nr 2, cz. III, t. 354

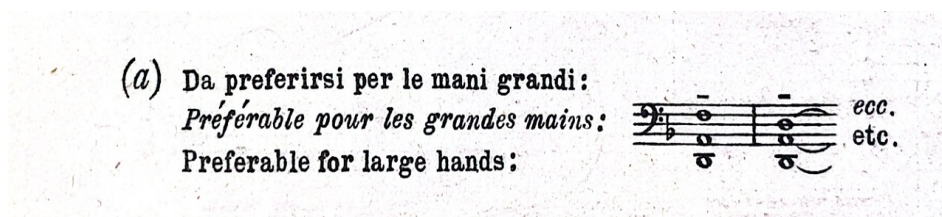
Podczas rozwiązywania trudności wykonawczych, uwzględniał różne indywidualne predyspozycje¹⁰⁰.

⁹⁸ a) Oryginalne tempo oznaczone przez Beethovena i daleko bardziej logiczne niż C w wielu współczesnych wydaniach (tłumaczenie własne)

b) Lub:

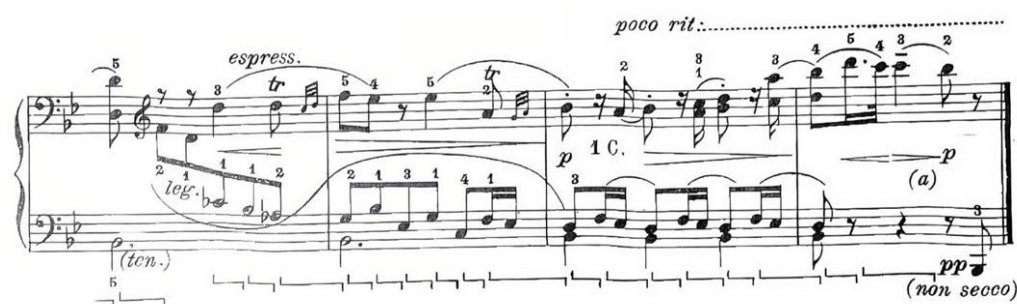
⁹⁹ Kilka dobrych wydań znajduje się tutaj: [...] co wydaje się znacznie bardziej logiczne. Ponieważ nie można z całą pewnością stwierdzić, czego chciał Beethoven, przyjmuję i nauczam tej wersji (tłumaczenie własne)

¹⁰⁰ Polecam dla dużych dłoni (tłumaczenie własne)



Przykład 4.3 L. van Beethoven - *Sonata d-moll op. 31 nr 2, cz. I, t. 230-231*

Był surowy w kwestii pedalizacji, oznaczał użycie pedału bardzo precyzyjnie i sprawiał, że jego funkcja służyła wyobraźni przestrzennej. By zaprezentować tylko jeden fragment, pedalizacja jest tu oznaczona nader precyzyjnie.



Przykład 4.4a L. van Beethoven - *Sonata d-moll op. 31 nr 2, cz. II, t. 101-104*

Kiedy pedał wymagał bardziej delikatnego naciśnięcia, zaznaczał oraz dodawał notkę: „W pierwszych wydaniach, prawy pedał był oznaczony przez cały czas trwania każdego z dwóch recytatywów. Wynik, jak świadczył Czerny, był taki, że Beethoven postrzegał „mówiący” głos jako znajdujący się w oddali i otoczony tonalną mgłą. To zachwycające intencje „impresjonistyczne”, ale nie mogą być zrealizowane poprzez utrzymanie pedału tak, jak wskazał Beethoven. Wykonawca musi szukać i znaleźć kombinację pedału i dotyku, która zaspokoi poetyckie wymagania kompozytora”¹⁰¹.

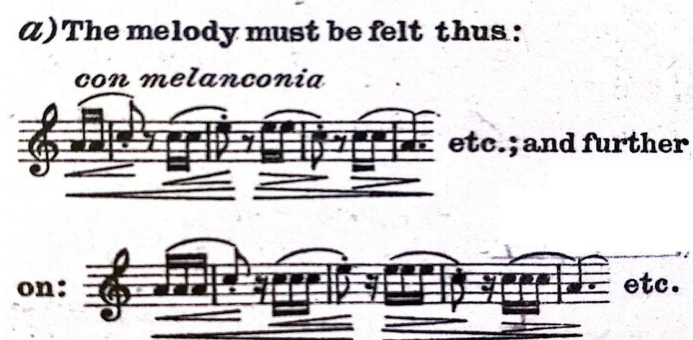
¹⁰¹ L. van Beethoven - *Sonata d-moll op. 31 nr 2*, wydanie pod redakcją Alfredo Caselli, Edizione Ricordi, Milano, 1920, komentarz redakcyjny, str. 7, tłumaczenie własne



Przykład 4.4b L. van Beethoven - *Sonata d-moll* op. 31 nr 2, cz. I, t. 148-151

Wielką wagę przywiązywał do wyobrażenia kształtu, kierunku i charakteru muzyki.

Jak pokazuje poniższy przykład, Casella dostrzegał potrzebę przekazywania uczniom tego, w jaki sposób powinni „czuć”:



Przykład 4.5a L. van Beethoven - *Sonata d-moll* op. 31 nr 2, cz. III, t. 66-70

W przypadku adnotacji dotyczących pedalizacji, zwracano szczególną uwagę na specjalne użycie pedału w przypadku *diminuendo*:



Przykład 4.5b L. van Beethoven - *Sonata d-moll* op. 31 nr 2, cz. I, t. 177

To tylko kilka przykładów z wydania 32 sonat Beethovena. Casella, poprzez bardzo precyzyjne oznaczenia potwierdził, jak bardzo dbał o swoje nauczanie.

Refleksja na temat osiągnięć w nauczaniu

Imieniem Caselli zostało nazwane krajowe konserwatorium, gdzie - oprócz Accademia Santa Cecilia w Rzymie - zarówno Casella, jak i Petrassi nauczali i zajmowali ważne stanowiska. Nazwana na jego cześć L'Aquila, piętnasta niezależna akademia muzyczna we Włoszech, jest miejscem, które również przechowuje wspomnienie jego poświęcenia dla edukacji muzycznej. We Włoszech, w 1967 roku, Renzo Silvestri, prezes Accademii, napisał list do Società Aquilana dei Concerti Barattelli, formułując wniosek o to, aby L'Aquila stała się niezależną akademią muzyczną, oddzielając się od Akademii w Rzymie. Źródła wskazują, że Casella dał tam koncert 6 marca 1937 roku, wykonując trio fortepianowe. W tym samym roku jego uczennica, Ornella Puliti Santoliquido, została wsparta w idei wykonywania koncertów, a w programie znalazła się *Sinfonia, Arioso e Toccata* Caselli. Wreszcie, w 1968 roku, zostało założone Narodowe Konserwatorium Muzyczne nazwane imieniem Alfredo Caselli.

Roma, 15 novembre 1968
Via Nicotera 5

Caro Avvocato e Amico,

l'alta eco che Casella ha lasciato nella Sua profonda comprensione del vero valore di Casella è per me sorgente di gioia infinita e viva.

Quanta gratitudine ho per Lei, caro Amico per questa iniziativa nel rendere il Conservatorio dell'Aquila un centro di propulsione per la musica nuova che sarebbe l'ideale del pensiero di Casella.

Se il Ministero darà il parere favorevole sarò felice di vedere che i Vostri progetti verranno attuati e Vi auguro con tutto il cuore un'esito positivo. Sarò anche ben felice di collaborare con Lei contribuendo a procurare per il Conservatorio ogni documento sull'attività Caselliana musiche, libri, e manoscritti.

Per Lei e la cara Signora, i miei più affettuosi e grati pensieri

Yvonne Caselli

Egregio Avvocato
Nino Carloni
Via XX Settembre 22
67100 - L'Aquila

List Yvonne Caselli do Nino Carloni z 15 listopada 1968 roku.

L'Aquila, Archiwum Società Barattelli. @copyright Renzo Giuliani¹⁰²

Petrassi, będący zaufaną osobą Caselli, natychmiast stał się centralną postacią w inicjowaniu, a następnie rozwijaniu niezwyklej działań prowadzonych przez La Società Aquiliana dei Concerti¹⁰³. Był członkiem Rady Muzyków (początkowo zwanej Komitetem Muzyków), a następnie pełnił funkcję prezesa od 1966 do 1969 roku, od momentu jej założenia, a także dyrektora artystycznego od 1987 do 1993 roku. Nieprzerwanie budowali relacje, które wzmacniały wzajemną więź i współzależność między muzykami a miastem.

¹⁰² Renzo Giuliani, *L'intitolazione del conservatorio di musica dell'Aquila*, Libreria Musicale Italiana, 2021.

¹⁰³ Aquiliańskie Stowarzyszenie Koncertowe

4.2. Pedagogika Petrassiego: pomóc uczniowi stać się profesjonalnym muzykiem, nie profesjonalnym uczniem



Goffredo Petrassi ze swoimi studentami z kursu doskonalenia kompozytorskiego w 1965 roku w Akademii Narodowej Świętej Cecylii w Rzymie, od lewej: Daniele Paris, John Heineman, L.Richard Teitelbaum, Goffredo Petrassi, Cornelius Cardew, Claudio Annibaldi, Zoltán Peskó, Lajos Kozma.

*Antiprecettismo i Antidogmatismo*¹⁰⁴

Petrassi uzyskał dyplom konserwatorium w wieku 33 lat, po czym przez 40 lat swojej kariery nauczał wielu studentów. Stał się dla nich kluczem do drzwi muzyki, jako jedyny mistrz z pokolenia 1900, który odziedziczył spuściznę poprzedniego pokolenia z lat 80. Jednym z jego najbardziej godnych uwagi osiągnięć było objęcie stanowiska kierownika kursu specjalizacji z kompozycji w Accademia di Santa Cecilia, gdzie zastąpił Hildebranda Pizzettiego z powodu osiągnięcia przez niego limitu wieku. Zrezygnował z funkcji w 1978

¹⁰⁴ Antyprzepisowość i Antydogmatyzm

roku, kiedy jego następcą, również jeden z jego uczniów, Franco Donatoni, przejął to stanowisko.

„W ciągu czterdziestu lat, sądzę, że nigdy nie przyniosłem ani jednej z moich partytur do konserwatorium, właśnie po to, aby uniknąć służenia za przykład”¹⁰⁵ - powiedział Petrassi w jednym z wywiadów do Enzo Restagno.

Antiprecettismo

„Nauczyciel musi mieć odwagę skompromitować się, nie może występować jako nieomylna jednostka, która wie wszystko i nigdy nie popełnia błędów, ale jako niezmordowana osoba, która zawsze poszukuje i czasem nawet udaje się jej coś znaleźć”¹⁰⁶ - mawiał Arnold Schönberg. Pogląd ten w pełni podzielał Goffredo Petrassi, który nigdy nie sformułował własnej przekazywalnej i ujętej w kodeks metody.

W wywiadzie Petrassi powiedział:

„W rzeczywistości mówiłem studentom, żeby nie przyjmowali moich słów bezkrytycznie w stu procentach, czyli wszystkie obserwacje, które robiłem, powinny znaleźć swoje przeciwieństwo w myśleniu studenta, tak aby rozwijała się dialektyka między jego mentalnością a moją. Oczywiście, było to trochę jak gra w kotka i myszkę, ponieważ ostatecznie zawsze kończyło się to moją propozycją, moim rozwiązaniem, które okazywało się najlepsze. Niemniej miało to duży wpływ na sposób myślenia studenta, ponieważ pozwalało mu to, jeśli nie zająć stanowisko, do którego nie mógł dojść ze względu na swoją niedojrzałość, to przynajmniej zdobyć głębsze zrozumienie problemu, co pozwalało na wykształcenie znacznie bardziej dojrzałej świadomości zjawisk kompozytorskich, o których zawsze mówiłem, że zmiana nuty wystarczy, aby dyskusja przeniosła się w o wiele głębsze wymiary. Zmiana nuty lub pauzy była pretekstem do zbaczania z tematu i rozmawiania o wielu innych rzeczach: krótko mówiąc, taki był mój sposób nauczania”¹⁰⁷.

Pozwolenie uczniom na myślenie, prowadzenie ich do myślenia zamiast dawania im

¹⁰⁵ Cytat z wywiadu z Enzo Restagno, Rzym, kwiecień 1986 roku, str. 14, tłumaczenie własne

¹⁰⁶ Ibidem, str. 15

¹⁰⁷ Fragment wywiadu z Enzo Restagno, Edizioni di Torino, kwiecień 1986, tłumaczenie własne

pewnej odpowiedzi, to wielka inteligencja w decyzjach nauczyciela.



Goffredo Petrassi w Akademii Chigiana di Siena w sierpniu 1969 roku.

Petrassi nigdy nie napisał nic na temat metodyki nauczania, nawet pomimo tego, że spora liczba jego studentów pochodziła z różnych kultur i miała różne sposoby myślenia. Uważał, że nauczanie kompozycji lub muzyki jest dość abstrakcyjne. Oczywiście, teoretyzowanie i analizowanie są konieczne, ale techniczne lub teoretyczne słownictwo powinno być używane w sposób, który zawsze jest zbliżony do praktyki. Jeśli polegamy tylko na jednym sposobie przekazu, staje się on ograniczony przez słowa. „Nauczanie bez ryzyka nie polega na stawianiu barykad, ale na byciu odpowiedzialnym przed dziełem, nie po to, by podkopać system, ale by przyswoić go oświeconego nowymi nabytkami, a technika, jako streszczenie przeżytych doświadczeń, nie jest absolutem, ale komunikowalnym nakazem w żywym dialogu między nauczycielem a uczniem”¹⁰⁸. Petrassi również zanotował: „Zawsze uważałem, że kompozycję studiuje się poprzez komponowanie i pracę, a nie tylko przez rozmowy czy analizy. Analizy są oczywiście potrzebne”¹⁰⁹.

Sposób doskonalenia techniki w nauce gry na instrumencie, jak wspomniano powyżej w opisie nauczania gry na fortepianie Caselli, nie jest tak oczywisty, jak w kompozycji,

¹⁰⁸ Domenico Guaccero, *Petrassi: l'empirismo illuminato nella didattica contemporanea, una antologia di Goffredo Petrassi*, 1983, Nuova Consonanza ed., str. 83, tłumaczenie własne

¹⁰⁹ Fragment wywiadu z Enzo Restagno, Rzym, kwiecień 1986 roku, tłumaczenie własne

ponieważ w grze na fortepianie to rozwiązanie problemu jest celem; gdy uczniowie odkrywają, że potrafią zagrać, uważają, że opanowali technikę. W kompozycji i w studiach muzycznych jednak poszukiwanie techniki nie polega na „rozwiązywaniu” problemu, ale na „tworzeniu”.

To dowodzi, że uczniowie muszą wiedzieć, jakie są techniki samego nauczyciela, ale w jakiś sposób nie mają one nic wspólnego z nimi, ponieważ ostatecznie, na końcu tej drogi techniki, słuchanie samego siebie działa najbardziej pomocniczo:

„Technika powinna być możliwie tajną nauką, do której dostęp mają tylko ci, którzy potrafią sami ją odnaleźć. Ci, którzy potrafią słuchać siebie, opanują technikę”, mawiał Arnold Schönberg.

To, co szczególnie akcentował Petrassi, to także zachowanie indywidualności i różnorodności: „Bardzo interesowało mnie śledzenie rozwoju osobowości młodego człowieka, który chciał zostać kompozytorem, z jego pomysłami, z którymi się borykałem, zwłaszcza, że nauczanie dla mnie polegało nie tylko na nauczaniu techniki, ale także na nauczaniu kulturalnego zachowania się wobec muzyki i społeczeństwa.”¹¹⁰



Jedne „otwarte” zajęcia, Goffredo Petrassi ze swoimi uczniami na kursie muzyki kameralnej w Castello di San Martino, Fossanova, czerwiec 1967 roku, zdjęcie autorstwa Mario @copyright by Edizioni Suivini Zerboni-Milano, 1971

¹¹⁰ Fragment wywiadu z Enzo Restagno, Edizioni di Torino, kwiecień 1986, str. 13 tłumaczenie własne

Antidogmatismo

Antydogmatyzm naznaczał pomysły Petrassiego na strukturę Akademii. Od 1940 do 1945 roku okres wojny nie pozwalał na dokładny dobór i dostępność studentów w akademii, Petrassi musiał zmierzyć się z tyranią oficjalnych programów i przestarzałością egzaminów.

Poza szkołą Petrassi dał swojej klasie studia, gdzie każdy pracuje swobodnie, zgodnie ze swoimi zdolnościami i własnym światem ekspresji, studenci nie muszą podporządkowywać się programowi, który akademia testuje „na danym temacie ministerialnym” (pierwsza część kwartetu, wariacje, scena liryczna itd.) i na który studenci muszą być przygotowani.

Ci, którzy podejmowali edukację, wyposażeni byli głównie we wstępne techniczne pojęcia i minimalną swobodę twórczą, ale musieli intensywnie pracować, aby przygotowywać się do egzaminów, z pełną komisją i oceną. Egzaminy polegały na wykonaniu przez ucznia utworów, które równie dobrze mogłyby znaleźć się w programie festiwalu muzyki współczesnej. W poszanowaniu funkcji przewodnika kultury, Petrassi nie sugerował ani nie narzucał żadnych ograniczeń, pozwalając uczniom działać już nie w świecie „szkolnictwa”, z rozgraniczeniem między żywym światem sztuki a światem szkolnym, ale na arenie życia artystycznego i kulturalnego. Antyprzepisowość i antydogmatyzm w nauczaniu Petrassiego pozostawiły trwałe przesłanie: zawsze bądź krytyczny, zawsze jasny, zawsze przejrzysty.



Goffredo Petrassi z uczniami podczas letniego kursu w Tanglewood w lipcu 1956 roku, zdjęcie autorstwa Joe Petrovaca.

@copyright by Edizioni Suivini Zerboni-Milano,1971

Podsumowanie

Choć nie sposób opisać ogromu wpływu, który na włoskie dwudziestolecie międzywojenne wywarła twórczość Caselli i Petrassiego, bez wątpienia można zauważyć, że są to kluczowe postaci nie tylko w dziedzinie muzyki, ale sztuki, a nawet i kultury.

Na tle wydarzeń historycznych lat 20. XX wieku wyraźnie zarysowują się sylwetki dwóch włoskich kompozytorów. Alfredo Casella i Goffredo Petrassi pełnili rolę kulturalistów, zdolnych podtrzymywać włoskie tradycje muzyczne w okresie wojen światowych. Niezrównany do dzisiaj wkład kulturowy obu twórców przejawia się w różnorodności inspiracji i bogactwie ekspresji poetyckiej gdy tradycja stawiała czoła nowym wyzwaniom, uznaną dojrzałość konfrontowano ze wschodzącymi indywidualnościami, a Świat przygotowywał się na nadejście kolejnej epoki.

Rozdziały drugi i trzeci niniejszej pracy skupiły się na kompozycjach fortepianowych Caselli i Petrassiego, aby poprzez analizę wybranych utworów zrozumieć język muzyczny, którym się posługiwali.

Jak każdy aspirujący twórca, Alfredo Casella czerpał inspiracje stylistyczne z otaczającego go środowiska artystycznego. Odbывая studia w Paryżu miał więc młody kompozytor sposobność zaznajomić się z twórczością przedstawicieli *belle époque*, spośród których należy wymienić osobowości takie jak: Igor Strawiński, Maurice Ravel, César Franck, Gabriel Fauré, czy Claude Debussy. Efekty tej znajomości wyraźnie słychać choćby w Sonatinie op. 28.

Nie inaczej było w przypadku o 21 lat młodszego Goffredo Petrassiego. Paul Hindemith, Béla Bartók oraz Igor Strawiński należą do największych inspiracji muzycznych debiutującego artysty, który jednocześnie starał się za wszelką cenę sprostać patriotyzmowi włoskiego dziedzictwa muzycznego.

W dojrzałych i późnych utworach Caselli szczególnie zaznacza się wyjątkowość języka muzycznego, którym autor się posługuje. Styl ten odzwierciedla radykalny i kontrolowany proces ewolucji charakteru kompozytora aż do momentu swoistego spełnienia osobowości.

Sinfonia, Arioso e Toccata to najdłuższy i najbardziej skomplikowany utwór fortepianowy dojrzałego Caselli. Dzieło jest bowiem nie tylko wyzwaniem technicznym, ale także prezentuje bardzo specyficzny sposób wykorzystania fortepianu. Casella nie ogranicza wykonawcy do myślenia typowo pianistycznego, ale projektuje wielowarstwową fakturę odzwierciedlającą złożoność brzmienia orkiestry. Daje to możliwość ekspansji wolumenu dźwięku, dzięki czemu muzyka wypełnia przestrzeń pomimo ograniczeń wynikających z upływu czasu.

Przyglądając się z kolei dojrzałej i późnej twórczości Goffredo Petrassiego, a w tym *Les petites pièces*, dostrzec można inne podejście do ewolucji nowoczesnego języka muzycznego. Jest to bowiem stopniowa redukcja stylu do momentu, w którym stanie się on prosty i wyrafinowany. Przemiana stylu nie jest jedynie redukcją długości dzieła. Pomimo skromnych rozmiarów, *Les petites pièces* Petrassiego świadczą o porzuceniu tonalności i melodii i jako jedyne tego rodzaju utwory fortepianowe jego autorstwa, są esencją języka muzycznego ostatniego etapu twórczości włoskiego kompozytora.

Podczas gdy *Bagatelle* zachowuje powtarzalność i sekwencjonowanie motywów, utwór *Le petit chat* pozostaje spójny pomimo całkowitej rezygnacji z melodyki. Natomiast *Oh, les beaux jours!* z 1976 roku jest tak naprawdę drugą wersją utworu napisanego w roku 1941, dlatego też zawiera wiele przejawów tonalności.

Czytelnicy mogą twierdzić, że w pracy tej obecne są dywagacje filozoficzne, a słowa takie jak *attycyzm* czy *archaizm* należą przeważnie do innej kategorii tematycznej lub opisują zjawiska z całkiem odmiennych dziedzin sztuki. Jako doktorantka wierzę jednakże w silną potrzebę stosowania tego rodzaju nomenklatury również w odniesieniu do muzyki. Moje przekonanie wzmacnia pogląd muzykologa, Mario Bortolotto, którego artykuł wydany w 1965 roku przez Oxford University Press bada proces pojmowania rozwoju estetyki Petrassiego na przykładzie *Les petites pièces*:

„Abstrakcyjny' to pojęcie ogólne i wieloznaczne; zwłaszcza jeśli sens jego, zaczerpnięty ze sztuk wizualnych, stosujemy w odniesieniu do kompozytora. Możliwe jest użycie (właściwe) słowa „abstrakcja”, aby opisać brak jakiegokolwiek ekspresji

(psychologicznej, narracyjnej czy ilustracyjnej), którą, według E. Hanslicka, odnajdujemy jedynie w muzyce poważnej”¹¹¹.

Ostatni rozdział niniejszej pracy koncentruje się wokół działalności pedagogicznej obu kompozytorów. Alfredo Casella często ukazywany był jako najwybitniejszy pianista i pedagog po Ferruccio Busonim. Gofreddo Petrassiemu przypisywano natomiast miano włoskiego *maestra maestrów*. Pozostaje bez wątpliwości fakt, że obaj artyści ustalili wiodące style i techniki, wdrażając je do swojej muzyki. Dziedzictwo pedagogiczne Caselli i Petrassiego trwa po dziś dzień, stanowiąc kilkudziesięcioletni już cel edukacji artystycznej: profesjonalizm, interdyscyplinarność i interregionalizm wyrażane dzięki muzyce.

Trzeba przy tym pamiętać, że twórczość artystyczna jest zawsze silnie związana ze środowiskiem społecznym i politycznym, w którym funkcjonuje. W ten właśnie sposób muzyka Caselli i Petrassiego przekazuje nam atmosferę tamtych czasów. Głęboko wierzę, że moja praca umocni przekonanie czytelników do konieczności podtrzymywania tradycji kulturowych i dziedzictwa narodowego w obecnych trudnych czasach, jednocześnie inspirując innych do kreatywności, aby i oni odważyli się ustanawiać nowe style w muzyce - style, które są odbiciem znaczenia, gustu, ducha i piękna przyszłości.

¹¹¹ Mario Bortolotto, William C. Holmes, *Muzyka Nowa we Włoszech*, Oxford University Press, 1965, Vol. 51 No.1, str. 61-77, tłumaczenie własne

Załącznik nr 1
Lista utworów solowych na fortepian
Alfreda Caselli i Goffredo Petrassiego

- Alfredo Casella

1902-1912

Pavane

Variations sur une Chaconne

Toccata

Sarabande

Berceuse triste

Barcarola

1913-1920

A la manière de...

1. *Richard Wagner: Einleitung des 3.Aufzuges*
2. *Gabriel Fauré: Romance sans paroles*
3. *Johannes Brahms: Intermezzo*
4. *Claude Debussy: Entr'acte pour un drame en preparation*
5. *Richard Strauss: Symphonia molestica*
6. *Cèsar Franck: Aria*
7. *Vincent D'indy: Prélude à l'après-midi d'un ascète*
8. *Maurice Ravel: Almanzor*

Nove Pezzi

1. *In modo funebre*
2. *In modo barbaro*
3. *In modo elegiaco*
4. *In modo burlesco*
5. *In modo esotico*
6. *In modo di nenia*
7. *In modo di minuetto*
8. *In modo di tango*
9. *In modo rustico*

Pagine di Guerra

Pupazzetti

Sonatina

A notte alta

2 Contrastes

Inezie

Prélude, valse ed ragtime

Undici pezzi infantili

1. *Preludio*
2. *Valzer diatonico*
3. *Canone*
4. *Bolero*
5. *Omaggio a Clementi*
6. *Siciliana*
7. *Giga*
8. *Minuetto e Mussette*

9. *Carillon*
10. *Berceuse*
11. *Galop*

1921-1946

Due canzoni italiane

Ninna nanna

Canzone e ballo

Due ricercari sul nome BACH

Sinfonia, Arioso e toccata

Sei Studi

Notturnino

Cocktail Dance

Ricercare sul nome Guido M. Gatti

Studio sulle terze maggiori

- Goffredo Petrassi

1926-1939

Partita per pianoforte

1. *Preludio*

2. *Aria*

3. *Gavotta*

4. *Giga*

Egloga

Toccata

Siciliana e Marcetta

1940-1957

Piccola Invenzione

Divertimentino Scarlattiano

Invenzioni per pianoforte

1. Presto volante

2. Moderato

3. Presto

4. Moderatamente mosso, scorrevole

5. Andantino, non molto mosso e sereno

6. Tranquillo

7. Scorrevole

8. Allegretto e grazioso

Les petites pièces, para piano

1958-1975

Oh les beaux jours!

Le petit chat (Miró)

Załącznik nr 2

Archiwalne repertuary koncertowe

W nawiązaniu do kompozycji fortepianowych omawianych w niniejszej pracy, poniżej zastawiono fragmenty repertuarów koncertowych z Brescii z lat, kiedy powstawały utwory Caselli i Petrassiego. Obrazuje to specyfikę rynku muzycznego w kontekście każdego z utworów, dostarczając wizualnej weryfikacji wspomnianych wcześniej czynników, które wpływają na obecny rozwój muzyki instrumentalnej we Włoszech.

1) Lata skomponowania *Sonatiny* Alfredo Caselli

1915

- 1) 5 febbraio 1915 - Sala Apollo
Violoncellista Gino Francesconi (1) (al pf. I. Capitanio)
MARTUCCI: *Sonata*; BOCCHERINI: *Sonata in la*; LALO: *Chants russes*; SCHARWENKA: *Caprice slave*; FISCHER: *Czardas* (2); SAINT-SAENS: *Concerto* n. 2.
- 2) 22 marzo 1915 - Sala Apollo
Soprano Ines Cesari - viola d'amore Angelo Consolini (al pf. E. Consolini-De Stefani e I. Capitanio) (3)
HAENDEL: *Sonata per vla d'amore e pf.*; MARTUCCI: *Sogno d'amore*, BOSSI: *Aria per s.*; DVORAK: *Larghetto*, GOSSEC: *Tambourin per vla d'amore e pf.*; PAISIELLO: *Il mio ben quando verrà*, I. CAPITANIO: *Incantesimo per s.*; ARIOSTI: *Sonata*, MARTINI: *Melodia*, BOCCHERINI: *Rondò per vla d'amore e pf.*; MASCAGNI: « Canto della piovra » dall'*Iris* (4).
- 3) 5 maggio 1915 - Sala Apollo
Quartetto Bresciano (A. Bignami Mazzucchelli ed E. Amadei, vl.; A. Dallerla vla; G. Francesconi, vlc.) (5)
BAZZINI: *Quartetto in do*; SINDING: *Andante*; BORODIN: *Scherzo*; MENDELSSOHN: *Quartetto* op. 12.
- 4) 14 dicembre 1915 - Teatro Grande (6)
Violinista Arrigo Serato (pianista M. Malatesta)
VITALI: *Ciaccona*; CHOPIN: a) 2 *Studi*, b) *Scherzo* per pf.; VERACINI: *Adagio e Minuetto*; TARTINI: *Fuga*; E. BOSSI: a) *Preludio* op. 139 n. 1,

- 1) 13 aprile 1916 - Sala Apollo (1)
Quartetto Cattelani (F. Cattelani e G. Fabbroni, vl.; L. Brambilla, vla; P. Bernardi, vlc.).
BAZZINI: *Quartetto* op. 76; SAINT-SAENS: *Quartetto* op. 112; BEETHOVEN: *Quartetto* op. 59 n. 3.
- 2) 15 dicembre 1916 - Sala Apollo
Violinista Mario Corti - pianista Renzo Lorenzoni
FRANCK: *Sonata in la*; CORELLI: *Preludio e Fuga*; VERACINI: *Largo*; CHIABRANO: *La caccia*; TARTINI: *Il meccanismo dell'arco* (Variazioni su una *Gavotta* di Corelli); MARTUCCI: a) *Preludio* op. 61 n. 7; b) *Barcarola* op. 44 n. 4, c) *Notturmo* op. 70 n. 1, d) *Scherzo* op. 53 n. 2 per pf.; SIBELIUS: *Notturmo*; DRIGO: *Serenata* (2); WIENIAWSKI: *Carnevale russo*.
- 3) 12 gennaio 1917 - Sala Apollo
Pianista Pietro Montani (3)
C. SCOTT: a) *Prelude solennelle*, b) 2 *Studi*, c) *Vesperale*, d) *Scherzo* op. 25; RAVEL: *Valses nobles et sentimentales*; DEBUSSY: a) *La plus que lente*, b) *Reflets dans l'eau*, c) *Jardins sous la pluie*; FRUGATTA: *Schizzi di valzer*.
- 4) 29 gennaio 1917 - Sala Apollo
Violoncellista Onorina Semino (4) (al pf. A. Ermina)

2) Lata skomponowania *Sinfonii, Arioso e Toccaty* Alfredo Caselli

1936-1937 ✕

1) 13 novembre 1936 - Salone Pietro da Cemmo (1)

Violinista Ossy Renardy (2) (al pf. R. W. Spitz)

CORELLI: *Sonata* in mi min.; PAGANINI: *Concerto* in re; SCHUBERT: *Sonata* op. 137; TARTINI-KREISLER: *Variazioni su un tema di Corelli*; CHAMINADE-KREISLER: *Serenata spagnola*; SARASATE: *Zapateado*.

2) 27 novembre 1936 - Salone Pietro da Cemmo

Violinista Giorgio Ciampi (3) (al pf. L. Franchetti)

TARTINI: *Sonata* in sol min. « Didone abbandonata »; BACH: *Preludio* dalla *Partita* n. 3 per vl. solo; FRANCK: *Sonata*; SAINT-SAENS: *Havanaise*; CASELLA: *Tarantella*; STRAVINSKI: *Ninna-nanna*; CASTELNUOVO-TEDESCO: *Capitan Fracassa*; WIENIAWSKI: *Polonaise brillante* op. 21.

3) 4 dicembre 1936 - Salone Pietro da Cemmo

Pianista Pina Pitini

VIVALDI: *Concerto* in re min.; RAVEL: *Sonatina*; BARTOK: *Allegro barbaro*; FALLA: *Andalusia*; A. TEDOLDI: *Ballata*; R. BELLINI: *Piccolo Valzer*; PICK-MANGIAGALLI: *Danza d'Olaf*; CASELLA: *Toccata*; CHOPIN: a) *Fantasia* op. 49, b) *Notturmo* op. 9 n. 1, c) *Scherzo* op. 39.

4) 13 dicembre 1936 - Salone Pietro da Cemmo

Violoncellista Felice Lusia (4) (al pf. S. Fuga)

BACH: a) *Adagio* dalla *Toccata* in do, b) *Concerto* in sol; BOCCHERINI: *Concerto* in si b; FUGA: *Sonata*; MASETTI: *Ora di vespro*; A.L. SILVA: *Danza romena* n. 1; CHOPIN: *Notturmo* in do diesis min.; SARASATE: *Zapateado*.

5) 18 gennaio 1937 (5) - Salone Pietro da Cemmo

Violinista Carlo La Spina (al pf. O. La Spina) (6)

6) 29 gennaio 1937 - Salone Pietro da Cemmo

Pianista Arturo Benedetti Michelangeli (7)

RONCALLI: *Passacaglia*; TURRINI: *Presto*; BEETHOVEN: *Sonata* op. 111; CHOPIN: a) 2 *Mazurche*, b) 2 *Preludi*, c) *Studio*; ALBENIZ: *Navarra*;

MARGOLA: *Tarantella rondò* (I esecuzione assoluta); DEBUSSY: *Isola gioiosa*; LISZT: a) *XII Rapsodia*, b) *Gran Polonaise*.

7) 8 febbraio 1937 - Salone Pietro da Cemmo (8)

Violoncellista A. Foldes (al pf. M. Beraldi)

BEETHOVEN: *Sonata* op. 69; HAYDN: *Concerto* in re; LOCATELLI: *Sonata* in re; HURÉ: *Aria*; GRANADOS: *Danza spagnola*; POPPER: *La fileuse*.

8) 10 febbraio 1937 - Salone Pietro da Cemmo

Quartetto Busch (A. Busch, G. Andreasson, vl.; K. Doktor, vla; H. Bosch, vlc.)

BEETHOVEN: *Quartetto* op. 18 n. 4; VIOTTI: *Serenata* per 2 vl.; SCHUBERT: *Quartetto* in re min. op. postuma.

9) 26 febbraio 1937 - Salone Pietro da Cemmo

Cantante Madeleine Grey (9)

BLANGINI: *Ariette de la vieille*; DEBUSSY: *Chanson de Bilitis*; RAVEL: *Kaddisch*; RESPIGHI: *E se un giorno tornasse*; MORTARI: *La piccola strega*; MALPIERO: *Sonnet de Berni*; CASTELNUOVO-TEDESCO: a) *Ballade de biens-Immeubles*, b) *Cabban*; Musiche popolari francesi, spagnole, italiane e brasiliane.

10) 12 marzo 1937 (10) - Salone Pietro da Cemmo

Pianista Vittorina Bucci

RONCALLI-RESPIGHI: *Passacaglia*; CIMAROSA: *Sonata* in fa min.; A.B. DELLA CIAIA: *Toccata*; SCARLATTI: *Giga*; M.E. BOSSI: *Tema e variazioni*; DEBUSSY: a) *Ballade*, b) *Les collines d'Anacapri*, c) *Jardins sous la pluie*, d) *Reflets dans l'eau*; RAVEL: *Jeux d'eau*; CHOPIN: a) *Ballata*, b) *Impromptu* in la b, c) *Notturmo* in re b, d) *Studi* op. 10 nn. 5 e 3, e) *Polonese* in la b.

11) 19 marzo 1937 - Salone Pietro da Cemmo

Quartetto del Circolo di Cultura di Bologna (M. Traversa, P. Caruso, vl.; G. Simoni, vla; D. Serra, vlc.)

G.L. TONELLI: *Quartetto* in re; MARGOLA: *Quartetto* n. 2; CASTELNUOVO-TEDESCO: *Quartetto* in sol.

12) 25 marzo 1937 - Salone Pietro da Cemmo

Pianista Giacinta Pezzana

BACH-LISZT: *Fantasia e fuga* in sol min.; SCARLATTI: *Pastorale e capriccio*; SCHUMANN: *Carnevale* op. 9; SGAMBATI: *Toccata* op. 18; PICK-MANGIAGALLI: *Danza d'Olaf*; CASELLA: *Toccata*.

13) 29 marzo 1937 - Salone Pietro da Cemmo

Violoncellista A. Janigro (al pf. A. Rossi)

VIVALDI-DONNELOT: *Concerto* in re; BEETHOVEN: *Variazioni su un tema di Mozart*; SCHUMANN: *Adagio e allegro*; MARGOLA: *Sonata*; BRERO: *Suite* per vlc. solo (11); PARADIES: *Siciliana*; KREISLER: *Scherzo*; CHOPIN: *Notturmo* op. postuma; NIN: *Granadina*.

3) Lata skomponowania *Les petites pièces* Goffredo Petrassiego

- 3) 16 dicembre 1950 - Teatro Grande
Pianista W. Giesecking
J. S. BACH: *Partita* n. 2; BEETHOVEN, *Sonata* op. 110; SCHUMANN: *Scene infantili*; DEBUSSY: *Children's Corner*; RAVEL: *Miroirs* (3).
- 4) 27 dicembre 1950 - Teatro Grande
Quartetto Poltronieri (A. Poltronieri, E. Giaccone, vl.; G. Alessandri, vla; A. Valisi, vlc. col concorso del violoncellista G. Petrini.
MOZART: *Quartetto* in si b; VERDI: *Quartetto* in mi; SCHUBERT: *Quintetto* op. 163.
- 5) 16 febbraio 1951 - Teatro Grande
Pianista Walter Baracchi (4)
B. BARTOK: Dal *Microcosmos*, voll. I, II, III, IV, V, VI; *Sonata* (1926).
- 6) 28 febbraio 1951 - Teatro Grande (5)
Danzatore Harold Kreutzberg (al pf. F. Wilckens)
REGER: *Danza regale*; WILCKENS: a) *Il lamento di Orfeo per Euridice*, b) *Evocazione del Diavolo*; MOZART: *Da un vecchio calendario*; VIVALDI: *L'angelo Lucifero*; SCHUBERT: *Davanti alla sua finestra*; SCHUMANN: *Primavera*; GRIEG: *L'amore*; WILCKENS: a) *Ricordo*, b) *La canzone delle stelle*, c) *Cattivo sogno*; J. STRAUSS: *Walzer beato*.
- 7) 6 marzo 1951 - Teatro Grande
Quartetto Haydn (G. Maes, L. Hertogh, vl.; L. Logie, vla; R. Poussele, vlc.)
BEETHOVEN: *Quartetto* op. 18 n. 4; MILHAUD: *Quartetto* n. 2; SCHUBERT: *Quartetto in re min.* « La morte e la fanciulla ».
- 8) 28 marzo 1951 - Teatro Grande
Trio di Trieste (D. de Rosa, pf.; R. Zanettovich, vl.; L. Lana, vlc.)
BEETHOVEN: Op. 97 - *Arciduca*; RAMEAU: a) *Le vèzinet*, b) *La boncon*, c) *Tambourin*; RAVEL: *Trio*.
- 9) 10 aprile 1951 - Teatro Grande
Violinista R. Giangrandi - pianista A. Orizio
VIVALDI: *Sonata* in la; FRANCK: *Sonata*; BACH: « *Allemanda* », « *Sarabanda* », « *Ciaccona* » dalla *IV Sonata* per vl. solo; MOZART-KREISLER: *Rondò*; SZIMANOWSKI: *La fontana d'Aretusa*; BARTOK: *Danze rumene*.
- 10) 16 aprile 1951 - Teatro Grande
Accademia Corale del Circolo Musicale di Lecco diretta da G. Camillucci (al pf. M. T. Garatti e S. Marzorati)
MONTEVERDI: *Salmo* 147 « *Lauda Jerusalem* » (6); STRIGGIO: *Il ciclamento delle donne al bucato* (7); BRAHMS: *Liebes-Lieder* op. 52.

Za: Roberto Zanetti - *Un Secolo di Musica a Brescia*, Nuove Edizioni Milano (1970, 2023)

Bibliografia

Annibaldi C., *Goffredo Petrassi*, Zerboni, Milano 1971

Annibaldi C., *Goffredo Petrassi: catalogo delle opere e bibliografia, a cura di Claudio Annibaldi*, Edizioni Suvini Zerboni, Milano 1971

Aubry Jean G., *The New Italy*, The Musical Quarterly, Oxford University Press, 1920

Beard H., *The State Patronage of Music in Italy*, The Musical Times, 1937

Bernardoni V., Pestelli G., *Suono, parola, scena*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2003

Brindle R., *The Origins of Italian Dodecaphony*, The Musical Times, 1956

Bujic B., *Review: Music in Renaissance Italy: Music and culture in late Renaissance Italy*, Early Music, 2004

Berio L., *Radici, in Musica Italiana del Primo Novecento*, Leo S. Olschki Editore, Firenze 1981

Bortolotto M., *Il cammino di Goffredo Petrassi*, Nuova Consonanza, 1938

Casella A., *Conférence tenue par Alfredo Casella sur invitation de l'Union intellectuelle franco-italienne à Paris le 7 février 1918*, Società italiana di musica moderna, Rzym 1918

Casella A., *I segreti della giara*, il Saggiatore, Milano 2016

Casella A., *Il Pianoforte*, Ricordi, Milano 1987

Casella A., *Impressionismo e antimedesimo*, Ars Nova, 1918

Casella A., *Italians and Foreigners at Venice*, Christian Science Monitor, 1925

Casella A., *Modern music in modern Italy*, Modern Music, 1934

Casella A., *Music and these years of transition*, Christian Science Monitor, 1925

Casella A., *Music in my time*, The University of Oklahoma Press, 1955

Casella A., *Schönberg in Italy*, Modern Music, 1924

Casella A., Mortari V., Frascillo T., *The technique of contemporary orchestration*, Ricordi, Milano 2004

Casella A., *Tone-problems of To-day*, The Musical Quarterly, 1924

Comtois J., *Modèle à suivre ou à éviter? La réception du maître français chez Alfredo Casella*, Revue Musicale OICRM 2(1), 2019

D'Amico F., *L'insegnante e il maestro Alfredo Casella*, Ricordi, Milano 1958

De Benedictis A. I., Rizzardi V., *Nostalgia for the Future - Luigi Nono's Selected Writings and Interviews*, University of California Press, 2018

Fontanelli F., *Dal Cubismo al Classicismo*, Libreria Musicale Italiana, 2021

Gatti G., *Some Italian Composers of Today VI. Alfredo Casella (Continued)*, The Musical Times, 1921

Gatti G., *In Memory of Alfredo Casella (1883–1947)*, The Musical Quarterly, 1947

Henry L., *The Humor of Stravinsky*, The Musical Times, 1919

Knyt E., *"How I Compose": Ferruccio Busoni's Views about Invention, Quotation, and the Compositional Process*, Journal of Musicology, 2010

Mila M., *I "Quartetti" di Béla Bartók - espressione di forza e di gioia popolare*, L'Unità (ediz. piemontese), 1949

Mila M., *Presenza di Goffredo Petrassi nella musica contemporanea*, Nuova Consonanza, 1983

MacCallum R., Mauch M., *Evolution of music by public choice*, The National Academy of Sciences, 2012

Nicolodi F., *Gli esordi della scuola di Vienna in Italia fino alla seconda guerra mondiale*, Libreria Musicale Italiana Editrice, 2013

Osmond Smith D., Earle B., *Masculine Semiotics: The Music of Goffredo Petrassi and the Figurative Arts in Italy during the 1930s*, Twentieth Century Music, 2012

Piscazzi Anita., *Alfredo Casella and L'Accademia Chigiana Senese*. US-China Foreign Language, David Publisher, 2015

Palazzetti N., *Il musicista della libertà: l'influenza di Béla Bartók nella cultura musicale italiana degli anni Quaranta e Cinquanta del Novecento*, Rivista Italiana di Musicologia No. 50, 2015

Rattalino P., *Guida alla musica pianistica*, Zecchini Editore, 2012

Rattalino P., *La „generazione dell’80’ e il pianoforte*, in *Musica Italiana del Primo Novecento*, Leo S.Olschki Editore, Florencia, 1981

Radcliff-Umstead D., *The Renewal of the Italian Tradition in Art and Literature*, Italian Culture, 1985

Rockhill G., Watts Ph., *Jacques Rancière: thinker of Dissensus, History, Politics, Aesthetics*, Duke University Press, 2009

Roderick Peter O., *Rebuilding a culture: studies in Italian music after fascism 1943-1953*, University of York, 2010

Slonimsky N., Norton S., Casella A., *The Memoirs of Alfredo Casella*, Music in My Time, 1955

Taruskin R., *Nationalism*, Grove Music Online, 2001 [data dostępu: 3 XI 2024]

Thomson A., *Goffredo Petrassi and the Phantoms of Fascism. This Italian Composer Has Been Neglected, especially in the UK. Given the Chance, Choirs Would Enjoy His Rewarding Choral Works*, The Musical Times, 1992

Vlad R., *Storia della dodecafonia*, Suvini Zerboni, Milano 1958

Waterhouse J., *The Italian Avant-Garde and National Tradition*, Tempo, 1964

Weissmann J., *Goffredo Petrassi*, Suvini Zerboni, Milano 1957

Zanetti R., *La situazione culturale italiana, Un secolo di musica, il primo centenario della società dei concerti*, Nuove Edizione, Milano 1970

Zanetti R., *Un Secolo di Musica a Brescia*, Nuove Edizioni Milano (1970, 2023)

Wywiady

Briggs J., *Composer with Style; Goffredo Petrassi, Visitor from Italy, Explains His Aims and Methods*, New York Times, 18 grudnia 1955

Cappelletto S., *La musica per salvarmi la vita. Colloquio con Goffredo Petrassi*, La Stampa, 16 lipca 1998

Cavallotti E., *Musica, arte e morale in Goffredo Petrassi*, Il Tempo, 2 stycznia 1980

Cavallotti E., *Petrassi, il curioso della musica*, seria', Il Tempo, 7 lutego 1978

Fabbri F., Plastino G., *Provisionally Popular. A Conversation with Ennio Morricone*, Made in Italy: Studies in Popular Music, 223-233, Routledge 2014

Frayling Sir Ch., *Una conversazione con Ennio Morricone. A Conversation with Ennio Morricone*, Program notes for Ennio Morricone: The 60 Years of Music Tour, 8-18. The Czech National Symphony Orchestra, 16 lutego 2016

Materialy nutowe

Bach J. S., *II Partita c-moll*, Bärenreiter Urtext, Kassel, 2007

Bartók B., *Allegro barbaro, Sz. 49*, Universal Edition, Vienna, 1918

Beethoven L. van, *Sonata c-moll op. 111*, G. Henle Verlag, München, 1980

Beethoven L. van, *Sonata As-dur op. 110*, G. Henle Verlag, München, 1980

Casella A., *A la manière de... op. 17*, A. Z. Mathot, Paris, 1911

Casella A., *Elegia Eroica*, Universal Edition, Vienna, 1922

Casella A., *L'adieu à la vie* op. 26, J. W. Chester, Ltd., London, 1921

Casella A., *Nove pezzi* op. 24, Ricordi, Milano, 1915

Casella A., *Sinfonia, Arioso e Toccata* op. 59, Carish, Milano, 1936

Casella A., *Sonatina* op. 28, Ricordi, Milano, 1917

Debussy C., *Pour le piano*, E. Fromat, Paris, 1901

Franck C., *Preludium, Aria i Final*, J. Hamelle, Paris, 1888

Petrassi G., *Partita*, Fratelli de Santis, Roma, 1927

Petrassi G., *Le petit chat (Miró)*, Edizioni Suivini Zerboni, Milano, 1978

Ravel M., *La valse* w wersji na fortepian, Durand, Paris, 1920

Ravel M., *Soupir z Trois poèmes de Mallarmé*, M. 64, Durand, Paris, 1914

Strawiński I., *Trois mouvements de Petrouchka* w wersji na fortepian, C. G. Röder, Leipzig, 1922

Dzieło artystyczne

Alfredo Casella - *Sinfonia, Arioso e Toccata op. 59* (1936)

- | | |
|--------------------|--------|
| 1. <i>Sinfonia</i> | [8:29] |
| 2. <i>Arioso</i> | [8:05] |
| 3. <i>Toccata</i> | [6:01] |

Alfredo Casella - *Sonatina op. 28* (1915)

- | | |
|-------------------------------------|--------|
| 4. cz. I <i>Allegro con spirito</i> | [4:03] |
| 5. cz. II <i>Minueto</i> | [2:41] |
| 6. cz. III <i>Finale</i> | [4:59] |

Goffredo Petrassi - *Partita per pianoforte* (1926)

- | | |
|--------------------|--------|
| 7. <i>Preludio</i> | [2:41] |
| 8. <i>Aria</i> | [2:31] |
| 9. <i>Gavotta</i> | [1:21] |
| 10. <i>Giga</i> | [2:01] |

Goffredo Petrassi - *Les petites pièces* (1941-1976)

- | | |
|--|--------|
| 11. <i>Petite pièce</i> | [1:45] |
| 12. <i>Oh les beaux jours! I Bagatelle</i> | [3:18] |
| 13. <i>Oh les beaux jours! II Le petit chat (Miró)</i> | [3:25] |

Total recording time: 51'28"

Siyue Kong - fortepian

Nagrano w Studiu S1 Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie, w lipcu 2024 r.
Realizator nagrania - Jan Olejniczak