

UNIWERSYTET MUZYCZNY FRYDERYKA CHOPINA

Dziedzina sztuki, dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne

Xiao Xiao Chen

**Franca Margoli muzyka w stylu dawnym. Na przykładzie
Sześciu sonat na skrzypce i fortepian**

Opis dzieła artystycznego

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
dr hab. Marii Machowskiej, prof. UMFC

Warszawa 2024

DZIEŁO ARTYSTYCZNE PROGRAM ZAREJESTROWANY NA NOSNIKU CD

Franco Margola (1908-1992)

1. Piccola sonata dC8(1929)
 - Meastoso-Allegretto-Meastoso
2. Sonata per violino e pianoforte N.1 dC12(1931)
 - Sostenuto-Andante-Poco Sostenuto-Molto sostenuto
 - Lento-Sostenuto
 - Vivace-Deciso
3. Sonata per violino e pianoforte N.2 dC38(1935)
 - Adagio
 - Vivo-Fercoce
3. Sonata Breve N.3 dC46(1936-1937)
 - Andante Sostenuto-Allegro-Sostenuto
4. Sonata per violino e pianoforte N.4 (1944-1945)
 - Moderamente mosso
 - Adagio
 - Tempo di minuetto
 - Deciso e ben ritmato
5. Sonata per violino e pianoforte N.5 dC131(1951)
 - Andante-Allegro-Andante-Allegro-Largamente

Nagrania dokonano w studiu nagraniowym na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie między kwietniem a czerwcem 2024 roku. Reżyseria dźwięku – Maryla Kłosowska; skrzypce – Xiao Xiao Chen, fortepian – Alexandra Dallali; promotor – ad. dr hab. Maria Machowska

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..... Podpis promotora pracy.....

Oświadczenie autora pracy

Świadom/a odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca doktorska pt. „Franca Margoli muzyka w stylu dawnym. Na przykładzie Sześciu sonat na skrzypce i fortepian” 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..... Podpis autora pracy.....

Spis treści

Wstęp	4
Rozdział 1: Kultura i kontekst	8
1 Tło historyczne Włoch od XIX do XX wieku	8
1.2 Muzyczne środowisko Brescii	10
Rozdział 2: O stylu dawnym	15
2.1 Neoklasycyzm (<i>Il neoclassicismo</i>)	15
2.2 Metodologia badań dawnej muzyki włoskiej	19
Rozdział 3: Franco Margola	22
3.1 Biografia kompozytora	22
3.2 Styl twórczy Franca Margoli	24
3.3 Doświadczenie i działalność dydaktyczna	27
Rozdział 4: Wartości humanistyczne w sonatach na skrzypce i fortepian Franca Margoli	29
4.1 Styl poetycki w pierwszej sonacie Margoli na skrzypce i fortepian	29
4.2 Wielość i czystość w drugiej sonacie Margoli na skrzypce i fortepian	36
4.3 Różnorodne doznania słuchowe w "Małej sonacie" Margoli	40
Rozdział 5: Muzyczne dziedzictwo w sonatach na skrzypce i fortepian Franco Margoli	50
5.1 Studium współpracy kameralnej w III Sonaty Margoli	50
5.2 Mistrzostwo technik miękkich i twardych w czwartej sonacie Margoli	56
5.3 Dziedzictwo tradycji i innowacyjność w piątej sonacie Margoli	71
Rozdział 6: Wersje nutowe Sonat na skrzypce i fortepian Franco Margoli	80
6.1 Wersja nutowa	80
6.2 Znaczenie używania prawidłowej wersji partytury	80
6.3 Zastosowanie różnych wersji partytur w nauczaniu muzyki	81
6.4 Zalety i wady różnych wersji utworów Franco Margoli oraz propozycje ich wykorzystania dydaktycznego	82
Zakończenie pracy	92
Bibliografia	93
Streszczenie	94

Wstęp

W niniejszej pracy, zamierzam przeprowadzić badania muzyki w stylu dawnym Franco Margoli z uwzględnieniem jej tła historycznego, środowiska społecznego, stylu twórczego oraz wpływu na współczesne społeczeństwo. Od początków historii muzyki Włochy odgrywały w niej niezwykle ważną rolę, nie będziemy się tu jednak rozwodzić nad okresem przed epoką renesansu. Od początku renesansu, poprzez okres baroku, klasycyzmu i romantyzmu aż po czasy współczesne, niemal każda epoka była świadkiem twórczości włoskich kompozytorów. Do najbardziej znanych należeli Claudio Monteverdi, Alessandro Scarlatti, Antonio Vivaldi, Luigi Boccherini i Niccolò Paganini. Każdy z tych kompozytorów jest dziś powszechnie znany i ceniony. Spędziłem ponad pięć lat we Włoszech, studiując tam i pracując. Pozwoliło mi to dogłębnie poznać twórczość wielu włoskich kompozytorów, od renesansu po czasy współczesne. W przebiegu dziejów twórczość muzyki instrumentalnej i operowej rozwijały się niemal równolegle. Co ciekawe, w drugiej połowie XVIII wieku Włochy, dawniej nazywane „starożytnym królestwem muzyki”, znacznie ustępowały w rozwoju muzyce niemieckiej i austriackiej. Dopiero po XIX wieku Włochy na nowo uporządkowały swoje tradycje muzyczne i odzyskały swoją pozycję. Przez cały okres muzyki romantycznej znana światu muzyka włoska manifestowała się głównie w dziedzinie operowej, podczas, gdy w innych formach twórczych Włosi nie mieli zbyt wielkich osiągnięć. Z powodu dominacji twórczości operowej, nasza wiedza o włoskich utworach instrumentalnych z drugiej połowy XIX wieku jest bardzo skąpa. Prowadzi to do błędnych wniosków, że rozwój muzyki instrumentalnej pozostawał wówczas w tyle za twórczością operową, a więc miałby to być okres stagnacji twórczości instrumentalnej. Badania pokazują jednakże, że w okresie od końca XIX wieku do połowy XX wieku we Włoszech pojawiło się wielu wybitnych kompozytorów muzyki instrumentalnej, m. in. Ferruccio Busoni (1866-1924), Alfredo Casella (1883-1947) czy Fausto Torrefranca (1883-1955). Ślady pozostawione przez tych wielkich kompozytorów mają ogromne znaczenie. Stworzone przez nich dzieła muzyki instrumentalnej są nadal wykorzystywane w badaniach, nauczaniu i występach w głównych akademiach muzycznych we Włoszech.

Franco Margola (1908-1992) tworzył we wskazanym powyżej okresie, a jego spuścizna obejmuje ponad 800 utworów. W jego dorobku znajdują się sonaty na skrzypce i fortepian, koncerty skrzypcowe, sonaty fortepianowe, utwory kameralne na instrumenty smyczkowe i fortepian oraz wiele innych form muzycznych. Jest uważany za niezwykle ważną postać w historii rozwoju współczesnej włoskiej muzyki instrumentalnej. Urodził się we włoskim Orzinuovi, a zmarł w miejscowości Nave. Jako młody człowiek uczęszczał do Istituto Musicale "Venturi" di Brescia (obecnie Conserva-

torio Statale di Musica "Luca Marenzio"), gdzie uczył się gry na skrzypcach i kompozycji pod kierunkiem profesora Romano Romaniniego. W latach 20. XX wieku napisał swoje pierwsze utwory i zdobył nagrodę za kompozycję. Z obecnej perspektywy jego wkład we włoską muzykę instrumentalną w okresie nowożytnym i współczesnym (zwłaszcza utworów na skrzypce) jest nieoceniony. Jego wartość nie przejawia się jedynie w liczbie skomponowanych dzieł, ale przede wszystkim w jego rygorystycznym podejściu do tworzenia muzyki. W niniejszej pracy omówię „Omaggio” („Hołd”), ponieważ wszystkie dzieła Margoli są swoistym hołdem dla dawnego stylu muzycznego. Jego kompozycje ściśle przestrzegają zasad stylu dawnego w zakresie harmonii, struktury utworów i charakterystyki melodii, co jest nawiązaniem do tradycyjnych technik kompozytorskich i wyrazem szacunku dla dawnych twórców.

Wielki pianista Artur Rubinstein powiedział: „Chopin żył w epoce romantyzmu, więc musiał używać 'romantycznego' języka, ale wcale nie był romantykiem. Był gorącym zwolennikiem Bacha i Mozarta. Ci dwaj kompozytorzy byli jego wzorami, jednak nie byli romantykami, byli perfekcyjni.” Ten cytat doskonale odzwierciedla tezę, że twórczość Margoli, choć wpisująca się w określony styl epoki, pozostaje wierna klasycznym wzorcom i rygorom, które podziwiał i którym hołdował. W XX wieku kompozytorzy podzielili się w swoich poglądach na muzykę współczesną na dwa obozy. Były one skrajnymi przeciwieństwami i stąd wytworzyła się ostra opozycja stylistyczna. Franco Margola należał do grupy kompozytorów podobnych do Chopina, będących skrajnymi zwolennikami baroku i klasycyzmu. W swoich technikach kompozytorskich czerpał z koncepcji wielkich poprzedników, a jego styl wyraźnie nawiązywał do klasycyzmu. Łączył te elementy z realiami swojego życia i własną indywidualnością. Według Margoli, tworzenie nowoczesnej muzyki polegało na znalezieniu korzeni drzewa i wzrastaniu na jego pniu, zachowując żywotność tradycji, tworząc wyjątkowy styl. Głęboko zainspirowany dziełami z okresu baroku i klasycyzmu, Margola w swojej twórczości prawie nigdy nie łamał zasad ustanowionych przez swoich poprzedników. Te wpływy sprawiły, że już w młodym wieku przyjął surowość formy i zwięzłość języka jako swoje wytyczne. W trakcie kariery kompozytorskiej Margoli jego styl pozostał niezmienny, nie ulegając zmiennym tendencjom tamtych czasów. Margola należał do grupy kompozytorów tworzących w hołdzie muzyce dawnej, a ich kompozycje przyczyniły się do powstania nowego terminu na określenie tego stylu: Neo-classicismo (czyli neoklasycyzm).

Odnosząc się do miasta, w którym Franco Margola pobierał nauki – Brescii, a także miejsca, gdzie miałem okazję studiować i pracować, należy podkreślić, że pod koniec XIX wieku miasto to zajmowało znaczące miejsce na mapie rozwoju muzyki we Włoszech. Oczywiście, to opera dominowała w ówczesnym życiu muzycznym Włoch, jednak w Brescii twórcy muzyki instrumentalnej, zwłaszcza kameralnej, działali wyjątkowo prężnie. Całe miasto, w tym sale koncertowe, kościoły

i inne publiczne miejsca występów, były wykorzystywane do prezentacji współczesnych utworów. Większość tematów tych dzieł oddawała hołd klasycie i otwierała drogę ku przyszłości. Z historycznego punktu widzenia, edukacja muzyczna w Europie opierała się bardziej na przekazywaniu tradycji i wprowadzaniu innowacji. Bardziej niż nauczanie studentów, polegała na subtelny wpływaniu na nich poprzez cechy i nawyki nauczycieli. W rezultacie w uczniach można było dostrzec echo ich mistrzów. We Włoszech jest to szczególnie widoczne. Sukces Margoli w tworzeniu nowoczesnej muzyki nie byłby możliwy bez wpływu ważnego pioniera – Antonio Bazziniego. Był on mieszkańcem Brescii i jednym z czołowych postaci w procesie odrodzenia włoskiej muzyki instrumentalnej w XIX wieku. Chociaż większość swojej kariery zawodowej spędził w Mediolanie, z miłości do swojej ojczyzny, po przejściu na emeryturę Franco Margola przeniósł całe swoje życiowe doświadczenie i wiedzę do rodzinnego miasta. Od technik gry na skrzypcach, przez odrodzenie muzyki kameralnej, aż po doświadczenia z symfonicznymi poematami – wszystko to wykorzystał na rzecz rozwoju muzycznej kultury swojego regionu. Choć Margola nigdy nie spotkał się osobiście z Antonio Bazzinim, to pozostawione przez Bazziniego dziedzictwo stało się dla niego podstawowym źródłem inspiracji. Bazzini przekazał mu zasady, na których Margola oparł swoją twórczość: głównym środkiem wyrazu miała być muzyka kameralna, która pozwalała w pełni wykorzystać potencjał instrumentów, a tym samym podnosić poziom wykonawczy studentów.

Od momentu zdobycia nagrody kompozytorskiej, poprzez pracę jako wykładowca w konserwatorium muzycznym, aż po uznanie ze strony swojego mentora, znanego włoskiego kompozytora Alfreda Caselli, Franco Margola stopniowo zdobywał coraz większą popularność i uznanie w świecie muzycznym. Dzięki swoim osiągnięciom Margola stał się powszechnie rozpoznawalny, a jego wkład w rozwój muzyki kameralnej i edukacji muzycznej zyskał szerokie uznanie. To wszystko pozwoliło mu nie tylko przekazać swoje doświadczenia i umiejętności kolejnym pokoleniom, ale także wnieść znaczący wkład w rozwój muzyki w swoim regionie. Szczególnie w konserwatoriach muzycznych, profesorowie z różnych katedr włączyli utwory instrumentalne Margoli do obowiązkowych lub fakultatywnych kursów na poziomie licencjackim. Powodów takiego wyboru jest wiele. Jako przykład można podać omawianą w tej pracy Sonatę na skrzypce i fortepian. W tamtym czasie we Włoszech, a także w całej Europie, panowała tendencja do traktowania określonego instrumentu jako centralnego elementu występu, podczas gdy pozostałe instrumenty miały pełnić rolę akompaniującą. Było to widoczne zarówno w praktykach wykonawczych, jak i w metodach nauczania w szkołach muzycznych. Każdy nauczyciel dążył do tego, aby uczniowie stali się solistami, regularnie przydzielając im utwory wymagające zaawansowanych technik gry. Margola, jako kompozytor, doskonale wpisywał się w ten nurt. Jego utwory, w tym Sonata na skrzypce i fortepian, są doskonałymi przykładami dzieł, które wymagają od studentów opanowania skomplikowanych technik, co pozwala na wszechstronny

rozwój ich umiejętności. W ten sposób profesorowie mogli skutecznie przygotować swoich uczniów do kariery solistycznej, jednocześnie kształcąc ich w duchu europejskiej tradycji muzycznej. Jednak według Margoli, zalety i wady takiego podejścia równoważyły się. Zaletą było to, że pozwalało utalentowanym uczniom szybciej stanąć w centrum uwagi, wadą zaś to, że nie umożliwiało dostosowania nauczania do indywidualnych potrzeb, co w efekcie sprawiało, że zaleta stawała się wadą. Dlatego Margola zaproponował reformę, w której podstawą edukacji muzycznej jest podejście zorientowane na człowieka. Chodziło o odkrywanie indywidualności każdego ucznia, aby opracować dla niego odpowiednią ścieżkę rozwoju. W swojej twórczości i nauczaniu Margola jasno wskazywał, że najważniejsza jest równowaga głosów. Interpretacja utworu nie polegała na wywyższaniu jednej partii nad drugą, lecz na rozwijaniu umiejętności wzajemnego słuchania. Każdy wykonawca miał zrozumieć swoją niezastąpioną rolę w utworze, co zwiększało zdolności do współpracy i budowało poczucie jedności w zespole. Niemal wszystkie włoskie konserwatoria umieszczają sonaty na skrzypce i fortepian Margoli w programie nauczania, z przeznaczeniem dla uczniów około osiemnastego roku życia, czyli w ostatnim roku szkoły średniej o profilu muzycznym lub na pierwszym roku studiów licencjackich. Margola był zwolennikiem muzyki w stylu dawnym, dlatego w jego sonatach na skrzypce i fortepian można dostrzec wpływy Bacha i Mozarta (fuga, forma sonatowa, kierunek frazy itp.). Studenci, po opanowaniu podstaw gry na skrzypcach, studiowali utwory Margoli, ucząc się szacunku dla oryginalnej kompozycji, sztuki słuchania, prawidłowego "śpiewania" na instrumencie oraz współpracy z innymi muzykami. Taki model edukacji (hołdowanie klasycie i odpowiednio ukierunkowana innowacja) wykształcił wielu wybitnych muzyków, zarówno solistów, jak i wykonawców muzyki kameralnej oraz doskonałych członków orkiestr symfonicznych. Doprowadziło to do wszechstronnego rozkwitu muzycznego, dzięki czemu Brescia stała się jednym z ważnych miast na mapie rozwoju muzyki.

Rozdział 1: Kultura i kontekst

1.1 Tło historyczne Włoch od XIX do XX wieku

Po śmierci Niccolò Paganiniego (1840), włoska muzyka instrumentalna weszła w kilkudziesięcioletni okres stagnacji twórczej. Oprócz Ferruccio Busoniego (1866-1924), nie możemy znaleźć we Włoszech innych znaczących postaci. Jednak biorąc pod uwagę jego edukację i pracę, osadzenie w niemieckiej i austriackiej tradycji muzycznej, wpływ, jaki wywarli nań Liszt i Brahms, należy uznać go za "wyjątek" w rozwoju włoskiej muzyki. Dopiero po 1880 roku narodzili się tacy kompozytorzy jak Ottorino Respighi (1878-1947), Ildebrando Pizzetti (1880-1968), Alfredo Casella (1883-1947) i Franco Margola (1908-1992), co oznaczało koniec czterdziestoletniej przerwy w twórczości włoskiej muzyki instrumentalnej. Uważam, że choć czas oczekiwania był bardzo długi, to nie był to czas stracony. Ponieważ aż do czasów Paganiniego, włoska twórczość instrumentalna (zwłaszcza skrzypcowa) skupiała się bardziej na rozwijaniu zdolności palcowych wykonawcy i maksymalnym wykorzystaniu potencjału samego instrumentu, często zaniedbywano muzyczną esencję (duch, myśl). Muzyka jako część nauk humanistycznych wymaga od kompozytorów głębszego zastanowienia się nad tym, co mogą wnieść do społeczeństwa i jak mogą przyczynić się do postępu myśli ludzkiej. Dopiero od czasów Paganiniego zaczęto bardziej doceniać aspekt techniczny, co nie zawsze szło w parze z muzycznym wyrazem i duchowym przesłaniem utworu. Kompozytorzy powinni skupić się na tworzeniu dzieł, które nie tylko eksponują wirtuozerię, ale również przynoszą wartości intelektualne i emocjonalne słuchaczom, przyczyniając się do ich rozwoju kulturowego i duchowego. Nazwijmy dzieła kompozytorów, którzy tworzyli po 1880 roku, „Nowym Renesansem”. W tamtym czasie ludzie na nowo zainteresowali się tradycją starożytnej muzyki instrumentalnej. Zainteresowanie to było wynikiem wpływów ówczesnej Francji oraz badań historycznych prowadzonych na przełomie XIX i XX wieku, a także działań różnych muzykologów, którzy przywracali do życia dawne dokumenty i zapisy muzyczne. Wśród nich wyróżniał się Fausto Torrefranca (1883-1955).

W okresie *La generazione dell'ottanta* włoska muzyka przeszła ogromne zmiany. Nie zamierzam tu podawać jednolitych dat, podobnie jak w przypadku baroku czy klasycyzmu, nie możemy bowiem powiedzieć, że barok przypada na XVI wiek, a klasycyzm na wiek XVII - byłoby to nieprecyzyjne. Terminy te mogą służyć jedynie jako bardzo ogólne określenia sztuki popularnej w danym okresie. Dlatego większość kompozytorów i muzykologów określa dzieła muzyczne powstałe od końca XIX do XX wieku mianem *La generazione dell'ottanta*. Jeden z głównych przedstawicieli tego pokolenia, Alfredo Casella, tak określił epokę, w której żyli ci kompozytorzy: „*La generazione dell'ottanta* to kamień milowy w historii muzyki włoskiej. Casella powiedział: „Tworzenie własnego, nowoczesnego stylu jest zadaniem naszego pokolenia. Kiedy moje pokolenie zaczęło się nad tym

zastanawiać, jedyną kwintesencją muzyki włoskiej była XIX-wieczna opera i muzyka drobnomieszczańska. Dlatego koniecznie trzeba zakwestionować tę wąską, antyhistoryczną perspektywę. Najpierw musimy skierować muzyków, a potem szeroką publiczność, aby dostrzegli, że fundamenty naszych kompozytorów są bardziej zróżnicowane i głębsze”.

Ci kompozytorzy, którzy promowali włoską kulturę muzyczną, skupiali się na naturalistycznej melodii. Ich celem było ponowne włączenie włoskiej muzyki do europejskiej dyskusji i nadanie jej nowej godności. Starali się odnaleźć dawne korzenie w świetlanej przeszłości włoskiej muzyki instrumentalnej. Próby odrodzenia muzyki włoskiej w XX wieku zostały głównie podjęte przez pokolenie muzyków urodzonych po 1880 roku: Ottorino Respighi, Ildebrando Pizzetti, Alfredo Casella i Franco Margola. Ci kompozytorzy, określani jako *La generazione dell'ottanta*, rozpoczęli swoją twórczość na początku XX wieku. Pomimo odpowiednich różnic, ożywili praktyki kompozytorskie, które w XVII i XVIII wieku we Włoszech osiągnęły najwyższą jakość i głębię. Ich celem było przywrócenie włoskiej muzyki klasycznej (*Classica*) i przedklasycznej (*pre-classica*). Franco Margola należał do pokolenia, które tworzyło w okresie *La generazione dell'ottanta*. Rozważam, że może on wyjść poza wąskie ramy międzypokoleniowych połączeń i zainspirować się słowami Gianandrea Gavazzeni (1909-1996) do przeprowadzenia badań nad postacią Margoli. Słowa te zostały zawarte w dziele „Trent'anni di Musica” opublikowanym przez Riccordi w 1958 roku. W artykule zatytułowanym „Il Costume musicale di Casella” („Muzyczna szata Caselli”) opublikowanym w 1938 roku, Gavazzeni napisał: „Dla młodszych pokoleń po tych wymienionych (Pizzetti, Respighi, Casella) prawdziwą tendencją, kierunkiem, wzorem życia artystycznego i moralnego jest ich wspólny wybór.” Nigdy bowiem nie było niczego bardziej wzbogacającego, niż rozwój. W określonych dziedzinach twórczości muzycznej wprowadzono nowe wkłady kulturowe, nowe doświadczenia poetyckie oraz różne głęboko zakorzenione rodzime tradycje. Jednocześnie pojawiają się i kształtują nowe osobowości, a nazwiska muzyków są często wspominane: zarówno dojrzałych i doświadczonych muzyków, jak i tych, którzy nie mają jeszcze trzydziestu lat.¹

Gavazzeni, mówiąc o Respighim, ponownie stwierdził: „Ten muzyk miał wszechstronny smak i głęboką znajomość naszej tradycji instrumentalnej, potrafił odnaleźć pewne starożytne włoskie brzmienia, wydobyć je i odtworzyć, nadając im nowy blask”.

¹ Gavazzeni Gianandrea, *Trent'anni di Musica*, s. 148

Szczegółowe komentarze przedstawiono w Rozdziale 4.3 – Analiza Sonaty Margoli z perspektywy audialnej i historycznej.

W rozdziale 5.2 można zobaczyć całą partyturę, nie zawierającą żadnych oznaczeń taktów.

Odnosnie Pizzettiego: był to długowieczny kompozytor o bogatym dorobku twórczym, który poświęcił się tworzeniu muzyki w formie powieści, esejów, wspomnień i poezji. W jego intelektualnych narracjach wszystko stawało się częścią wielkiej opowieści jego życia. Symfonie, dramaty, utwory chóralne, instrumentalne, teoretyczne i autobiograficzne – wszystkie te elementy były zintegrowane w jego twórczości.

Chociaż nazwisko Margoli nie zostało wyraźnie wspomniane w tym dokumencie, uważam, że jego "pokrewieństwo z wyboru", relacje z poprzednikami, a zwłaszcza uznanie przez Casellę jego talentu twórczego, wkład w łączenie tradycji z innowacją, znaczenie w umacnianiu ponownego zainteresowania muzyką instrumentalną oraz wyprowadzenie twórczości instrumentalnej poza kontekst pojedynczych wykonawców – wszystko to dowodzi jego wielkości historycznej. Margola zasługuje na uznanie przez przyszłe pokolenia, a ja osobiście wierzę głęboko, że poprzez swoje badania i analizę jego twórczości mogę się do tego nieco przyczynić.

1.2 Muzyczne środowisko Brescii

Miasto Brescia przykładą ogromną wagę do ochrony kultury. W konserwatorium, bibliotekach i salach koncertowych można znaleźć liczne informacje na temat rozwoju muzyki w Brescii. Podczas sześciu lat, od 2016 do 2022 roku, miałem okazję studiować, pracować i żyć w Brescii, co pozwoliło mi dogłębnie poznać tamtejsze środowisko kulturalne.

Brescia to miasto, w którym Margola zdobywał wykształcenie, a ówczesne konserwatorium nosiło nazwę Istituto Venturi. Jak wspomniano wcześniej, mimo że w tamtym czasie główny nacisk w rozwoju muzyki we Włoszech kładziono na operę, rozwój muzyki instrumentalnej w okresie *La generazione dell'ottanta* (po 1880 roku) również był niezwykle ważny. Pojawienie się Margoli, który szczególnie cenił twórczość instrumentalną, sprawiło, że miasto to zajęło znaczące miejsce na muzycznej mapie Włoch.

Należy wyjaśnić, że w ostatnich latach XIX wieku działalność kompozytorów była finansowana głównie przez osoby prywatne, należące do zamożnej elity. Wykonywanie muzyki instrumentalnej odbywało się w salonach arystokracji. Było zatem zjawiskiem niszowym, zarezerwowanym dla wąskich kręgów „wtajemniczonych”. Krótko mówiąc, w tamtym czasie niewiele osób w miejscach publicznych (teatrach, kościołach) zwracało uwagę na istnienie dzieł instrumentalnych. Jednak zjawisko to w Brescii i całych Włoszech wynikało z ówczesnej popularności opery. Dla zaznajomienia publiczności z dziełami instrumentalnymi, w Brescii założono liczne towarzystwa kulturalne, takie jak Società dei Concerti, Società del Quartetto i Accademie Filarmoniche. Niektóre z tych towarzystw działają nieprzerwanie aż do dzisiaj. Głównym celem tych towarzystw zawsze było organizo-

wanie koncertów muzyki instrumentalnej, dzięki czemu nie tylko publiczność może cieszyć się muzyką, która wcześniej była trudna do usłyszenia na żywo, lecz także wielu muzyków miało możliwość występów, co wiązało się również z korzyściami materialnymi. Dlatego też, w ówczesnym środowisku muzycznym Brescii, dzięki działalności tych towarzystw, muzyka instrumentalna była wykonywana bardzo często, a na koncertach przez nie organizowanych grano Beethovena, Schumanna, Brahmsa, a nawet Bacha.

Mówiąc o współczesnym środowisku muzycznym w Brescii, nie można nie wspomnieć o ważnej postaci w odrodzeniu muzyki instrumentalnej, Antonio Bazzinim. We wstępie wspominałem, że Bazzini (1818-1897) był mieszkańcem Brescii i wniósł bardzo szczególny wkład w sztukę, od rozwoju technik gry na skrzypcach, poprzez odrodzenie muzyki kameralnej, aż po kompozycję i nauczanie. Faktycznie, Bazzini nie zaniedbywał rozwoju muzyki w swojej ojczyźnie. Po osiągnięciu znaczących sukcesów w występach i nauczaniu w różnych krajach Europy, w 1864 roku zrezygnował z kariery wykonawczej i przeniósł się do swojej rodzinnej miejscowości, aby pracować na rzecz rozwoju muzyki.

W Brescii Bazzini odkrył, że tutejsze środowisko sprzyjało tym rodzajom kultury, które w tamtych czasach cieszyły się małym zainteresowaniem. Musimy wspomnieć o pewnej osobie, a mianowicie o przedsiębiorcy Attilio Franchim (1801-1855). Dzięki jego obecności udało się uniknąć zaniku tych gatunków muzyki instrumentalnej. Gdyby nie to jego śmiałe "płynięcie pod prąd", te gatunki muzyki nieuchronnie by zanikły. Panowało tam niezwykle ożywienie – nie tylko pod względem muzycznym, lecz także intelektualnym, a wiara w muzykę i miłość do niej miały ogromne znaczenie. Dzięki Franchiemu kultura muzyczna Brescii przetrwała do dziś. Jego dom często odwiedzali melomani oraz muzycy i nieraz spotkać można tu było wiele znanych osobistości. Oprócz Bazziniego (bohatera tych imprez) brali w nich udział Alfredo Piatti, Giovanni Bottesini i wielu innych znanych muzyków. Ich obecność stanowiła niezawodną gwarancję ówczesnego poziomu artystycznego. Dlatego nabrano zaufania do estetycznych i duchowych walorów twórczości instrumentalnej kompozytorów zarówno dawnych, jak i współczesnych, z Włoch i zagranicy, a dzieła lokalnych muzyków również zyskały uznanie i były promowane. Dlatego dom Franchiego stał się ważnym miejscem spotkań osób z kręgów muzycznych Brescii. Wkrótce rodzina Franchi stała się wzorem do naśladowania dla wielu ówczesnych przemysłowców z Brescii, którzy poszli za ich przykładem. Na przykład rodziny Caprettich, Bignamich, Tagliaferri organizowały podobne koncerty i spotkania w swoich domach, a bilety na każde wydarzenie niemal zawsze były wyprzedane. Dzięki ich działaniom rozwój muzyczny miasta przestał ograniczać się wyłącznie do oper skierowanych do szerokiej publiczności i muzyki instrumentalnej skierowanej do wąskiego grona odbiorców. Taki

rozwój nie tylko w pewnym sensie poszerzył krąg rodziny Franchich, ale także dodał nowe, świeże oblicze kulturalnemu wizerunkowi miasta.

Później, dzięki wysiłkom Bazziniego, wykonywanie utworów instrumentalnych przestało być przywilejem prywatnych kręgów. W drugiej połowie XIX wieku założył on towarzystwo wykonawcze muzyki instrumentalnej, które nawiązało współpracę z Teatrem Wielkim (Teatro Grande) lub miejskimi salami koncertowymi, umożliwiając kompozytorom muzyki instrumentalnej prezentowanie swoich dzieł w tak prestiżowych miejscach. Bardziej znaczące jest to, że stabilne i zorganizowane publiczne koncerty muzyki instrumentalnej stopniowo zrównoważyły dominującą kulturę operową, zmieniając gusty ówczesnej publiczności. Regularne organizowanie takich koncertów sprzyjało także bardziej uregulowanemu obiegowi kultury. Warto wspomnieć, że w tamtym czasie główne miasta Włoch przechodziły okres reform muzycznych, co doprowadziło do powstania licznych towarzystw muzycznych podobnych do tego założonego przez Bazziniego w Brescii. Przykładami są Società del Quartetto di Milano założone w 1864 roku, Società del Quartetto di Torino założone w 1866 roku, oraz Società del Quartetto di Napoli założone w 1867 roku.

Wraz z powstawaniem licznych towarzystw muzycznych, koncerty stawały się coraz częstsze. Bazzini, będący nie tylko utalentowanym muzykiem, ale także dalekowzrocznym animatorem życia artystycznego, dążył do założenia konserwatorium muzycznego w Brescii. Zdawał sobie bowiem sprawę, że trwałe życie muzyczne wymaga przede wszystkim instytucji kształcącej przyszłe talenty. Początkowo szkoła została nazwana Istituto Filarmonico 'Venturi' (Franco Margola był jednym z jej absolwentów), a po stuleciu przekształciła się w Państwowe Konserwatorium, znane dzisiaj jako Conservatorio di Brescia. Jak powszechnie wiadomo, założenie szkoły nie jest osiągnięciem, które można przypisać jednej osobie. Oprócz Bazziniego, który był głównym inicjatorem, zaangażowanych było wiele ważnych postaci, które zasługują na krótkie przedstawienie.

W dniu 17 stycznia 1864 roku dwunastu mieszkańców Brescii (Franchi, Berardi, Camplani, Perugini, Brusa, Bruni, Giza, Pilati, Quaranta, Chiappa, Da Ponte i Consolini) utworzyło zarząd, który zapewnił wsparcie finansowe dla założenia akademii. W liście do przewodniczącego zarządu, Franchiego, Bazzini napisał: „Mam nadzieję, że plan założenia konserwatorium muzycznego w Brescii zostanie zrealizowany, ponieważ jest to naprawdę nieunikniony wybór dla naszego pięknego kraju. Jeśli nie podejmiemy szybko działań naprawczych, nasza muzyka zostanie całkowicie zrujnowana. Słyszałem, że pan Antonio Venturi pozostawił spadek na założenie szkoły, czy to prawda?”²

² Cit. in Lettera conservata nell'archivio Franchi e citata in ZANETTI, Brescia, s.32

Ta informacja jest potwierdzona, ponieważ Venturi w swoim testamencie wyraźnie zaznaczył, że pragnie przeznaczyć część swojego majątku na budowę bezpłatnej szkoły muzycznej. Po jego śmierci projekt ten został połączony z projektem Akademii „Venturi”, co ostatecznie doprowadziło do uchwalenia statutu towarzystw mającego na celu założenie konserwatorium muzycznego w Brescii, które ostatecznie uzyskało zatwierdzenie. Projekt ten był finansowany przez władze miejskie oraz ponad sto osób prywatnych, które wraz z Bazzinim zostały pierwszymi honorowymi członkami.

W początkowym okresie konserwatorium muzyczne oferowało sześć kierunków: skrzypce, wiolonczelę, śpiew, kontrabas, klarnet i instrumenty dęte blaszane. W pierwszym naborze przyjęto łącznie 44 studentów. Wszystko przebiegało w uporządkowany sposób. Następnie, w oparciu o Konserwatorium Muzyczne, Bazzini zainicjował powstanie Towarzystwa Koncertowego (*Società dei concerti*), którego celem było zapewnienie absolwentom studiów instrumentalnych możliwości występów, a także stworzenie miejsca dla kulturalnej edukacji muzycznej i kursów dokształcających dla obywateli. Towarzystwo to zostało założone 2 maja 1868, a swoją działalność rozpoczęło 14 lipca tego samego roku. Głównymi uczestnikami tych wydarzeń byli nauczyciele i studenci z konserwatorium, tworzący orkiestrę pod batutą dyrygenta Giacinto Contiego; w lutym 1869 roku, wraz z zatwierdzeniem statutu, oficjalnie powstało Towarzystwo Koncertowe w Brescii (*La Società dei concerti*). Pojawienie się tego towarzystwa miało ogromne znaczenie dla popularyzacji kultury i muzyki w Brescii, ponieważ programy koncertowe obejmowały zarówno utwory wokalne, jak i instrumentalne. Odegrało to ważną rolę w zapoznawaniu publiczności z największymi dziełami kameralnymi klasycyzmu i romantyzmu. W rzeczywistości utwory Beethovena, Mozarta, a nawet Brahmsa, które były wówczas zaniedbywane, wzbogaciły życie muzyczne mieszkańców Brescii w kolejnych latach.

Pod koniec stulecia wprowadzono kolejne inicjatywy, które jeszcze bardziej ożywiły życie muzyczne miasta. Towarzystwo Koncertowe postanowiło regularnie organizować wydarzenia muzyczne, mając na celu propagowanie dzieł zarówno dawnych, jak i współczesnych kompozytorów, a także mniej znanych utworów i nawet nowej muzyki. Występy odbywały się w każdą niedzielę po południu, a wstęp na nie był bezpłatny, większość zaś wykonawców pochodziła z Konserwatorium „Venturi”. Tak więc dzięki stymulacji środowiska muzycznego i intelektualnego, w ostatnich dziesięcioleciach XIX wieku w życiu muzycznym Brescii nastąpił etap ożywienia. Oczywiście nie stało się to z dnia na dzień.

W tych okolicznościach, za sprawą działalności Bazziniego, zaczęła się w Brescii formować sytuacja przystająca do jego wizji:

1. Włoska muzyka instrumentalna przestała być jedynie rozrywką zarezerwowaną dla dworzan i arystokracji.

2. Powstało prawdziwe konserwatorium kształcące muzyków wykonujących utwory instrumentalne.
3. Upowszechniła się edukacja muzyczna, do której odtąd prawo mieli wszyscy, niezależnie od wieku czy zawodu, a jedynym warunkiem była tylko miłość do muzyki.
4. Rozkwitła branża muzyczna, w ramach której, z zachowaniem szacunku dla tradycji, eksperymentowano i wprowadzano innowacje, co pozwalało na rozpowszechnianie kultury i stworzenie wielu nowych miejsc pracy dla muzyków, przyczyniając się do jeszcze większego ożywienia i rozkwitu kulturalnego.

Dlatego też pokolenie późniejsze niż Bazzini, czyli na przełomie XIX i XX wieku, również było pod wpływem podobnych wartości i nie jest zaskoczeniem, że uważało Bazziniego za swojego duchowego przywódcę. W tym kontekście musimy wspomnieć o pierwszym nauczycielu Franco Margoli, Romano Romaninim, który, głęboko zanurzony w kulturze XIX wieku, postrzegał „melodramat” (*melodramma*) jako najważniejsze kryterium stylistyczne w muzyce.³ Młody Margola uczył się bezpośrednio u Romaniniego, który towarzyszył mu przez całe studia (dyplom gry na skrzypcach uzyskał w roku szkolnym 1925-1926) i wywarł duży wpływ na jego późniejszą muzykę instrumentalną. Można więc uznać, że Romanini odegrał ważną rolę pośredniczącą w rewolucji kulturowej – albowiem, choć sam mocno zakorzeniony w tradycji, ukształtował twórców zupełnie innej, nowej generacji. Wpłynął także na poziom środowiska muzycznego Brescii, podobnie jak wcześniej Bazzini. Był nie tylko ważnym nauczycielem gry na skrzypcach, ale także znaczącą postacią życia muzycznego.

³ Warto zwrócić uwagę na utrzymane w estetyce romantycznej utwory Romaniniego: „Melodia romantica”, „Serenatella”, „Romanza drammatica”, „Nostalgia” czy „Piccola gavotta”.

Rozdział 2: O stylu dawnym

2.1 Neoklasycyzm (*Il neoclassicismo*)

Neoklasycyzm to nurt muzyczny, który pojawił się w drugiej połowie XIX wieku wraz z powrotem do wzorców Bacha, a w latach 20. XX wieku w pełni się ujawnił jako reakcja przeciwko cechom stylu postwagnerowskiego - tematyzmowi i chromatyzmowi. Dla włoskiej kultury muzycznej trwanie przy neoklasycyzmie oznaczało nie tylko reakcję na chromatyczne zawłości ery po Wagnerze, oczyszczenie i uproszczenie formy, uwolnienie się od subiektywizmu XIX wieku i romantyzmu, tworzenie ostrej, klarownej muzyki, niezależnej od wpływów sztuk plastycznych i literatury, ale także odbudowę autentycznego stylu muzyki zgodnego z duchem Bacha. Dla Włochów tworzenie form muzycznych takich jak sonaty, symfonie, kwartety czy kwintety oznaczało nie tylko próbę rozwiązania problemu innowacji językowej, czyli dokonanie czysto stylistycznego wyboru, ale przede wszystkim podkreślenie łączności z tradycją.

Włoska tradycja niepodzielnie dominowała w Europie aż do pojawienia się niemieckiej symfoniki. Jednak jej historyczna rola wciąż nie została wyczerpana. Na terenie całej Europy może ona nadal odgrywać rolę co najmniej równą muzyce niemieckiej i francuskiej. Należy ponownie podkreślić, że z perspektywy kultury muzycznej, to świadome dążenie do poszukiwania cech narodowych stanowi istotną różnicę między twórcami takimi jak Sgambati, Martucci, Bossi i Sinigaglia a późniejszymi kompozytorami. Ta świadomość narastała stopniowo, obejmując całą włoską kulturę początku XX wieku. W tych latach wyłaniały się kontury niezależnych reform przeprowadzanych na różne sposoby w obrębie wspólnoty narodowej, a jedną z ich cech było przywracanie dawnych form i stylów. W ten sposób takie formy muzyczne jak toccata, sonata, sonatina, partita, które wywodzą się z Włoch, po okresie milczenia, na początku XX wieku przeżyły renesans. Pojawiło się wielu kompozytorów i wykonawców, którzy poświęcili się muzyce kameralnej, tworząc podstawy pod świadomy i skuteczny neoklasycyzm we Włoszech. Chociaż niektóre z tych utworów mogą być oceniane pod kątem jakości, to znaczy, że nie posiadają one żadnych szczególnych innowacyjnych cech ani wyraźnej indywidualności, to jednak w swoim czasie wywołały znaczący oddźwięk. Stało się tak ze względu na niezwykle dużą liczbę włoskich kompozytorów poświęcających się duetom, triom, kwartetom i kwintetom, czyli najbardziej "klasycznym" formom muzyki instrumentalnej.⁴

⁴ Basterà ricordare i trii di M.E. Bossi (op.107, 1896; op.123, 1901), di Amilcare Zanella (op.23, 1899), di Giacomo Orefice (1912), di Carlo Cordara (1914); i Quartetti di Antonio Scontrino (in sol, 1901; in Do magg, 1903; in la min, 1905; in Fa magg, 1918), di Leone Sinigaglia (in Re magg. op. 27, 1902), di Ildebrando Pizzetti (in La magg, 1906), di Ottorino Respighi (1906-1907), di Gian Francesco Malipiero (1907-1910); i Quintetti del citato Zanella (ca, 1905), di Franco Paolo Neglia (1905), di Guido Alberto Fano (1905), itp.

Wspomniane powyżej dzieła w znacznym stopniu przyczyniły się do zmiany życia koncertowego i gustów muzycznych we Włoszech. Życie koncertowe porzuciło dawne tradycje, dążąc do bardziej zjednoczonych i racjonalnych nowoczesnych koncertów, a gusty muzyczne stopniowo wyzwalały się od niemal obsesyjnego dążenia do melodii. Jak wspomniano wcześniej, odrodzenie włoskiej muzyki instrumentalnej oficjalnie zakorzeniło się w tym nurcie, znacząc kulturową historię Włoch na początku XX wieku, i stopniowo świadomie wkroczyło na dojrzałą drogę neoklasycyzmu.

W 1917 roku Alfredo Casella zdefiniował „świeckie cechy ducha włoskiego” (*caratteristiche secolari dello spirito italiano*) następująco: „Wspaniałość, surowość, siła, zwięzłość, powaga, linia, pełnia i równowaga formy, żywotność i odwaga oraz nieustanne dążenie do nowości” – szczególny klasycyzm, który zharmonizuje wszystkie najnowsze innowacje włoskie i zagraniczne w melodiach i rytmach. Będzie różnił się od impresjonizmu francuskiego, jednoznacznych cech stylu Straussa, prymitywizmu Strawińskiego, zimnego naukowego podejścia Schönberga, hiszpańskiej zmysłowości i węgierskiej śmiałej wyobraźni”.⁵

Szczególnie wyraźnym przejawem tego trendu są utwory otwarcie oddające hołd dawnym mistrzom: Domenico Scarlattiemu, Gioachino Rossiniemu, Domenico Cimarosie czy Nicolò Paganiniemu. W nurcie neoklasycyzmu wielu kompozytorów czerpało inspiracje z twórczości swoich wielkich poprzedników, stosując ich koncepcje, orkiestracje, harmonie i przebiegi melodyczne. Na przykład balet „Le donne di buon umore” Vincenza Tommasiniego, najbardziej znane dzieła Ottorino Respighiego, takie jak „La boutique fantastique” (1916) i „Rossiniana” (1925), „La Cimarosiana” Gian Francesco Malipiera oraz dwie najbardziej udane kompozycje Alfreda Caselli: „Scarlattiana op. 44” (1926) i późniejsza „Paganiniana” (1942).

Słowa Gavazzeniego wyraźniej oddają sposób, w jaki ponownie nawiązano do tradycji: „Casella nie tylko oddaje hołd transcendentnemu naturalizmowi muzyki instrumentalnej i symfonicznej XVII wieku, ale zanurza się w epoce Frescobaldiego i Cavazzoniego, przywołując zmienne narracje Scarlattiego oraz melancholię Arcangela Corellego; w epoce weneckich kompozytorów operowych; po niemal kubistycznych dziełach Gabrielliego, w których błyszczały instrumenty dęte blaszane; W czasach, gdy humanizm przetrwał dzięki śmiałym włoskim skokom: czyli w okresie baroku. Obecnie w niektórych kręgach krytyka Strawińskiego stała się modą [...] W tych samych kręgach od dawna twierdzono, że Casella jedynie naśladuje swojego brata Igora Casellę, podążając za międzynarodowymi trendami, szukając egzotyki i promując neoklasycyzm. Ale ludzie często pomijają Igora... On kiedyś przekroczył Alpy, krok po kroku przemierzając cały półwysep, czerpiąc nowe siły wiary i magiczne melodie od naszych geniuszy, a nawet od naszych wielu geniuszy, wpływając na jego styl

⁵ Casella, Alfredo. „La nuova musicalità italiana”, in *La riforma musicale*, n. 1-2, novembre-dicembre 1917, s.2-3, cfr Zanetti, Roberto. *La musica italiana nel Novecento*, s. 546-547; Busto Arsizio: Bramante, 1985.

na różne sposoby, odkrywając nowe wartości, ponownie odczuwając Scarlattiego, Pergolesiego [...] Nawet jeśli niektórzy włoscy muzycy (i nie tylko jeden) odkrywają, że budując nowoczesny styl życia artystycznego, czerpali inspirację z naszej tradycji muzyki instrumentalnej, a nie z tradycji opery realistycznej. Jeśli muzyk może odczuwać wpływ Scarlattiego lub Frescobaldiego, a nie Mascagniego czy Pucciniego, czy powinniśmy wykluczyć, że jego działania są ograniczone przez czynniki narodowe i historyczne?”

Postanowiłem zacytować ten fragment z 1938 roku, ponieważ w porównaniu z surowością oficjalnych interpretacji historycznych wydaje się on zawierać szersze inspiracje. Ten sposób myślenia uwzględnia bardziej kompleksowo związek *La generazione dell'ottanta* z tradycją i nowoczesną Europą. Ta dyskusja nie ustanawia sztywnych granic, lecz odzwierciedla płynność, wymianę, wzajemne potrzeby, wpływy i wspólne wewnętrzne poszukiwania. Dlatego w tych latach, pomimo różnic i kontrowersji, wszyscy główni włoscy muzycy byli bardziej skłonni do przywrócenia tradycyjnych, ważnych form niż do przymusowego eksperymentalizmu językowego. To wyrażenie neoklasycyzmu (*neo-classicismo*) polegało głównie na ponownej ocenie przeszłej kultury włoskiej, która była najlepszym wyrazem współczesnej sztuki narodowej.

Debussy, Stravinsky, Hindemith i Schönberg są równie ważni dla włoskiej muzyki, jak Monteverdi, Vivaldi, Frescobaldi i Scarlatti. Dlatego powrót do tradycji nie jest jedynie pochwałą staroświecczyzny samą dla siebie, ale powszechnym trendem we współczesnej muzyce włoskiej, katalizatorem jej rozwoju. Monteverdi może służyć jako punkt odniesienia dla przyszłej muzyki, co jest rzeczywiście osiągnięciem. Jest to odkrycie na nowo wartości, ponieważ jego twórczość, razem z polifonią XVII wieku i kulturą muzyki instrumentalnej baroku, została zepchnięta na margines przez operę XVIII i XIX wieku.

Alfredo Casella napisał w 1925 roku: „Trudno tu twierdzić, że polityka i sztuka mogą istnieć niezależnie. Jednak w nowej historii Włoch nasz styl rzeczywiście jest zgodny z ostatecznym wyzwoleniem włoskiej ziemi i wzrostem ducha narodowego. W końcu widzimy, jak grupa potężnych kompozytorów odrodziła muzykę o niepodważalnym włoskim stylu – silną, misternie zaplanowaną, klarowną i pełną słońca, które kształtuje nasze życie. W tej muzyce można dostrzec nie tylko wpływy zagranicznych mistrzów, ale także cienie naszych dawnych przodków, takich jak Frescobaldi, Monteverdi, Scarlatti czy Rossini”.⁶

⁶ Alfredo Casella. Scritto, datato 30 agosto 1925, pubblicato sul numero speciale dei Musikblätter Der Anbruch in occasione del Festival internazionale di musica contemporanea tenuto a Venezia nel settembre di quell'anno. Cit. In Ottavio De Carli, Franco Margola (1908-1992). Il musicista e la sua opera. Brescia: Fondazione Civiltà bresciana, 1995

Casella kładł duży nacisk na te „szlachetne” (wł. *nobili*) korzenie muzyki włoskiej, podkreślając potrzebę ponownego ich odkrycia oraz wskazując jednocześnie realne perspektywy na jej przyszły rozwój. Dlatego dla włoskich muzyków powrót do złotej ery muzyki instrumentalnej oznaczał porzucenie surowych form w stylu Beethovena, uroku symfonicznej poezji XIX wieku i pustki impresjonizmu z końca XIX i początku XX wieku, w celu przywrócenia dawnej włoskiej wielogłosowej dyscypliny instrumentalnej. Jednak te dyscypliny nie były celem samym w sobie, lecz środkiem do ponownego odkrycia dawnej, swobodnej dialektyki muzycznej przy wykorzystaniu współczesnych zasobów. Kolejnym aspektem, który należy wziąć pod uwagę, były relacje ze sferą polityki. Włoski ideał tak zwanego „klasycyzmu” (*classicità*) w pełni odpowiadał faszystowskiej propagandzie „śródziemnomorskości” i „mitu słońca”, a w tym sensie rozkwit kultury był powszechny i nie ograniczony tylko do dziedziny sztuki. W tamtych latach włoskie konkursy muzyczne odbywały się w atmosferze intensywnych debat, podsycanej afirmacją ideałów formalnego faszyzmu, który chętnie głosił wizję nowego złotego wieku oraz przywrócenia Włochom dominacji nad światem. Jednakże potrzebę tworzenia sztuki w pełni ucieleśniającej ducha kultury i narodu włoskiego odczuwali niezwykle mocno zarówno zwolennicy interwencjonizmu państwowego, jak i ci, którzy mieli przekonania bardziej liberalne i dostrzegali potrzebę większej otwartości na to, co dzieje się poza granicami kraju. U wielu muzyków z wcześniejszego okresu istnieją liczne powiązania z władzą. Niektórzy z nich (Respighi, Pizzetti, Mulè, Pich-Mangiagalli, Pirandello) w 1932 roku wspólnie podpisali „Deklarację włoskich muzyków”, która była ważnym dokumentem, odzwierciedlającym głębokie podziały między przedstawicielami muzyki z okresu „La generazione dell’ottanta”. Ta publikacja, która ukazała się 17 grudnia w „Milano Sera” i „Il Nazionale”, wyraźnie wyrażała tradycyjnolistyczne podejście do włoskiej muzyki i była oczywistym manifestem faszystowskim (inicjatorem był Alceo Toni). Jej konserwatywne wezwanie do szybkiego cofnięcia się na drodze włoskiej muzyki współczesnej było wyraźnie skierowane przeciwko Malipiero i Caselli, którzy zostali oskarżeni o nadmierną awangardowość i racjonalizm.

Publikacja ta nie przyniosła oczekiwanego efektu. Przeciwnie, doprowadziła do wielu kontrowersji, które zatrzymały włoską scenę muzyczną lat 30. XX wieku. Zarówno narzucone formy eksperymentalizmu, jak i otwartość na bardziej zaawansowane doświadczenia z zagranicy były postrzegane jako wywrotowe, antypaństwowe, a na ścisłym poziomie artystycznym – nie do przyjęcia. Równocześnie były potępiane na poziomie obywatelskim i moralnym. W tamtych czasach wszystko było podporządkowane narodowym pochwałom o wyraźnych śladach populizmu, co ograniczało otwartość na prawdziwe formy innowacji.

2.2 Metodologia badań dawnej muzyki włoskiej

Studiując muzykę danego okresu, musimy mieć jasność, jak ją badać. Z perspektywy muzykologii włoskiej można ją podzielić na trzy obszary merytoryczne:

1. Szkoła tradycyjna kieruje się metodą neoidealistyczną (*neo-idealistica*),
2. Metoda socjologiczna tradycyjnej szkoły marksistowskiej (*sociologico*),
3. Metoda dokumentalna (*fiolologica*)⁷.

Metoda literaturoznawcza koncentruje się w niemal wszystkich dziedzinach na starożytności, a rzadko analizuje współczesną muzykę, ograniczając się do opisu parametrów kompozycji, nie docierając do przyczyn, które skłoniły kompozytora do stworzenia dzieła ani nie uwzględniając związków z psychologią i socjologią. W dzisiejszych terminach, literaturoznawstwo skupia się na powierzchownych aspektach dzieł, takich jak harmonia i tonalność, rzadko sięgając do głębszych analiz. Natomiast analiza socjologiczna bardziej koncentruje się na kontekście społecznym, traktując muzykę jak lustro odzwierciedlające społeczną rzeczywistość, zamiast skupiać się na myśli, naturalnym inklinacjom, poetyckiej intuicji, które stanowią unikalną tajemnicę każdego prawdziwego dzieła sztuki. Wręcz przeciwnie, wyidealizowane podejście do idei tworzenia dzieła muzycznego sugeruje, że powstaje ono za sprawą natchnienia, pomijając przy tym inne, bardziej „przyziemne” czynniki. Wszystkie te trzy sposoby opowiadania o muzyce mają wady i trudno jest udzielić dogłębnych odpowiedzi na temat muzyki XX wieku.

Pragmatyzm w muzyce (*Formalistica*) to styl wywodzący się ze szkoły wiedeńskiej i trwający aż do okresu po Weberze. Ściśle łączył język muzyczny z elementami pozamuzycznymi. Kompozytorom zajmującym się kolektywnymi problemami zarządzania i przetwarzania pragmatyzm dostarczył metodologii. Obrali go tacy kompozytorzy jak Webern i Berg, a także piszący muzykę do politycznych dramatów Bertolta Brechta Kurt Weill i Paul Dessau. Ten trop prowadzi do sztuki zaangażowanej lat 60. XX wieku (7). Jednakże idealistyczne podejście stosuje metody analizy zjawisk muzycznych podobnych do tych z XIX wieku, co oczywiście owocuje anachronizmem, kiedy ci muzycy analizują dzieła XX wieku za pomocą metod analizy prac Pucciniego. Takie postawy są bardzo popularne wśród lokalnych krytyków muzycznych w gazetach, ale nie ograniczają się tylko do nich (na przykład w głównych dziennikach we Florencji nawet w latach 60. XX wieku muzyka Schoenberga była określana jako "niezrównoważona!"). Wyraźnie taka analityczna postawa w recenzjach zupełnie pomija badania nad językiem muzycznym, koncentrując się jedynie na bardziej tradycyjnych dziełach, jak na przykład opery Verdiego. Nawet idealistyczni teoretycy muzyki nie są zbyt

⁷ Cit. in Renzo Cresti, *Il linguaggio musicale di Franco Margola*. s.7

przychylni włoskim kompozytorom nowego klasycyzmu. Uważam, że taka ocena jest ułomna, ogranicza się bowiem do jednego kryterium estetycznego i sprowadza wszystko do jednego wzorca. Jest to tak absurdalnie, jak ocenianie Straussa przez pryzmat Beethovena albo Chopina przez pryzmat Liszta. Uważam, że tradycja danej kultury nie usprawiedliwia zamknięcia na inne perspektywy.

W tamtym czasie trudno było sobie wyobrazić, że którykolwiek badacz napisze kiedyś książkę o Franco Margoli. Jego twórczość nie zdobyła uznania profesjonalistów, za wyjątkiem Alfredo Caselli. Nawet jeśli istnieli badacze, którzy go doceniali, byli oni uważani za zbyt tradycjonalistów i konserwatystów. Obecnie, wraz z rozwojem badań muzycznych, muzykolodzy chętniej odrzucają ideologiczne uprzedzenia i modyfikują swoje poglądy. Mogą oni stosować tak zwaną poziomą eksplorację, tj. inspirować się różnymi dziedzinami i kierunkami badań, jakie się w nich prowadzi. Muzykologia bowiem – o czym zbyt łatwo zapomnieć – jest częścią humanistyki. Wraz z odrzuceniem ideologii badacze na nowo odkryli potrzebę bliskości z ludźmi, ponownie stając się przekaznikami pozytywnych wiadomości między człowiekiem a światem. Odkryto na nowo mądrość kompozytorów, ich mistrzostwo kompozycji, stanowiące gwarancję jakości twórczości artystycznej, a także środek do nawiązania emocjonalnej komunikacji między twórcą dzieła i jego odbiorcami. W tym sensie postać Franco Margoli stała się wzorem do naśladowania. Z perspektywy różnych metodologii możliwe jest wyodrębnienie rozmaitych założeń, przy jednoczesnym wyeliminowaniu tych elementów, które nie mają już związku z rozwojem i dynamiką współczesnej kultury muzycznej oraz przy koncentracji na tych aspektach, które są użyteczne w różnych metodach i nowych dyskusjach, elastyczne i gotowe do ponownego zastosowania. Innymi słowy, czerpiąc korzyści z wieloaspektowego podejścia do badań muzycznych, odrzucamy poglądy, które nie mają zastosowania w dzisiejszych badaniach.

Powyższy tekst wydaje mi się niezbędny, aby pomóc obecnym i przyszłym badaczom w ponownej ocenie wielu muzyków urodzonych w XX wieku (nie tylko we Włoszech). Moim zdaniem, ci muzycy byli pomijani nie tylko z powodu niewystarczających metod wczesnych badań muzycznych, ale także z powodu różnych interesów (niezwiązanych z jakością muzyki, takich jak interesy ekonomiczne niektórych wytwórni płytowych i wydawnictw, interesy polityczne różnych dyrektorów artystycznych oraz interesy pewnych grup i lobbystów). W krótkiej perspektywie najlepiej, aby muzyka zyskała wsparcie wpływowych lokalnych środowisk, jednak w dłuższej perspektywie jedynie jakość dzieł i ich wewnętrzna autentyczność mogą przeważyć. Gdy minie era idealizmu i dokumentalizmu, uczeni o ograniczonych poglądach z pewnością uznają kompozytorów takich jak Margola za bardzo interesujących. Warto docenić szczerłość i czystość muzyki Margoli.

Przekraczając ograniczenia dawnych metodologii, możemy przyjrzeć się osobowości twórczej artysty zarówno niezależnie, jak i w relacji z kontekstem społecznym i politycznym. Artysta bowiem ma swój własny świat, który wszelako pozostaje w związkach ze światem zewnętrznym.

W dziełach społeczeństwo odzwierciedla się nie bezpośrednio, a poprzez wrażliwość i wyobraźnię artysty. Ponadto, ta dwukierunkowa relacja między osobistą kreatywnością a społeczeństwem przechodzi przez dalsze przeobrażenia za pośrednictwem języka, który sam w sobie ma swoje własne prawa. Dobry muzyk wie, jak go kształtować, ale musi również go szanować, budując ścisłą i trwałą relację między zasadami a wolnością, między ograniczeniami reguł a ich przekraczaniem. W tym zakresie Margola wykazał się dużą umiejętnością, ponieważ zdawał sobie sprawę, że aby skutecznie komunikować się, należy przestrzegać zasad, które zapewniają racjonalność języka. W przeciwnym razie utraci się kontakt z publicznością, a komunikacja stanie się jedynie pustą rozmową, może interesującą, ale pozbawioną możliwości porozumienia z ludźmi. Margola również zdawał sobie sprawę, że język podlega nieustannej refleksji i transformacji, jest ożywiany poprzez nowe potrzeby, rozważany i rekonstruowany. Takie podejście prowadzi do odkrywania nowych dróg i rozwiązań, a także ukazuje dialektyczny związek między innowacją a tradycją. Większość stylów XX wieku hołdowało albo innowacyjności, albo tradycji. Franco Margola obalił tę zasadę, a swoją twórczością dowiódł, że tradycja i innowacja nie są przeciwstawne, lecz się uzupełniają. Sztuka, gdy stroni od poszukiwań, tonie w jałowych wspomnieniach, a gdy lekceważy historię, popada w spekulację i abstrakcję. Musi zatem dążyć ku przyszłości, osiągalnej jedynie poprzez połączenie z przeszłością.

Rozdział 3: Franco Margola

3.1 Biografia kompozytora

Franco Margola urodził się 30 października 1908 roku w miasteczku Orzinuovi jako drugi syn lokalnego urzędnika sądowego Alfredo Margoli i Cateriny Guirri. Jego rodzina nie posiadała tradycji muzycznych, lecz Franco od najmłodszych lat wykazywał ogromne zainteresowanie muzyką. Jak wspomniałem wcześniej, uczęszczał do Instytutu Muzycznego „Venturi” w Brescii (później przekształconego w Państwowe Konserwatorium w Brescii), gdzie uczył się w klasie wybitnego włoskiego skrzypka Romano Romaniniego (wspomnianego wcześniej w kontekście środowiska skrzypcowego w Brescii). Był zaproszony przez Antonio Bazziniego do Brescii, aby objąć stanowisko dyrektora konserwatorium, które piastował przez czterdzieści lat. Profesor Romanini niewątpliwie przekazał temu młodemu uczniowi ostrożne podejście do przesadnie sentymentalnych środków wyrazu oraz głęboki szacunek dla klasycznych tradycji.

Drugim ważnym nauczycielem był Isidoro Capitanio, wykładowca harmonii i kontrapunktu w konserwatorium. Jego metoda nauczania była określana jako "wyraźny styl XIX wieku". Capitanio za reprezentantów nowoczesności uważał Debussy'ego i Wagnera.

Bazzini oraz dwaj najważniejsi nauczyciele Margoli odegrali decydującą rolę w uczynieniu Brescii jednym z najważniejszych ośrodków muzycznych we Włoszech i całej Europie. Dlatego dziś w Konserwatorium w Brescii sale koncertowe i reprezentacyjne aule noszą ich imiona.

Po uzyskaniu dyplomu z gry na skrzypcach w 1926 roku, w 1927 roku Margola rozpoczął naukę kompozycji w Konserwatorium w Parmie (Conservatorio di Parma) pod kierunkiem Guido Guerriniego (1890–1965), Carlo Jachina (1887–1971) i Achille Longa (1900–1954). Ukończył tam studia kompozytorskie w 1933 roku.

Chociaż nauczyciele kompozycji Margoli reprezentowali tradycjonalizm i byli raczej sceptyczni wobec innowacyjnych form⁸, otworzyli przed Margolą szerokie horyzonty kulturowe. Wprowadzili go do najnowszych zjawisk w życiu muzycznym, pomagając mu uniknąć niebezpieczeństwa prowincjonalizmu. Ogólnie rzecz biorąc, muzyczne wybory Margoli były głęboko zakorzenione w tradycji, która w rzeczywistości stanowiła solidną podstawę kulturową dla całej jego twórczości. Dominująca ówczesnie kultura nacjonalistyczna dowartościowała tę tradycję.

⁸ W 1932 roku Guido Guerrini, pierwszy nauczyciel kompozycji Margoli, osobiście podpisał „Deklarację włoskich muzyków w sprawie tradycji romantyzmu XIX wieku”, ważny dokument wzywający do reakcji na awangardowe „ekscesy” we współczesnej muzyce włoskiej.

Kariera muzyczna Margoli rozpoczęła się w latach 30. XX wieku, dokładniej mówiąc, około 1933 roku, kiedy to jako student po raz pierwszy spotkał w Brescii już słynnego kompozytora Alfredo Casellę. Casella wówczas wykonał w Brescii swoje dzieło „Favola d’Orfeo”. Po tym występie młody Margola podarował Caselli utwór „Pregghiera d’un Celata” skomponowany na głos i fortepian. Casella był pod wrażeniem talentu Margoli i natychmiast zaprosił go do zaprezentowania innych swoich utworów, takich jak sonaty fortepianowe, kwartety smyczkowe oraz sonaty na skrzypce i fortepian, które sam Casella analizował i opisywał. W tamtych latach Margola zdobył wiele ważnych nagród za swoje dzieła: w 1937 roku zdobył nagrodę na konkursie kompozytorskim w Weronie za „Quartetto n. 3”; w 1938 roku zdobył nagrodę na konkursie kompozytorskim Narodowego Towarzystwa Muzycznego w Rzymie za „Quartetto n. 4”. W 1938 roku zdobył specjalną nagrodę kompozytorską Gavazzeni San Remo za swój utwór "Quartetto n. 5".

Z tego względu lata trzydzieste XX wieku były najszcześniejszym okresem w jego muzycznej karierze: spotkania z Alfredo Casellą, Ilderbrando Pizzettim, Mario Castelnuovo-Tedesco i Gianandrea Gavazzenim otworzyły przed nim nowe horyzonty kulturowe i muzyczne.

W połowie lat trzydziestych XX wieku Margola rozpoczął karierę nauczycielską, pełniąc funkcje w wielu włoskich państwowych konserwatoriach muzycznych, co miało pozytywny wpływ na odbiór i propagowanie jego muzyki. Od 1936 do 1939 roku uczył kameralistyki oraz historii muzyki w Konserwatorium w Brescii, jednocześnie angażując się w inne aktywności. Najbardziej godnym uwagi przedsięwzięciem było założenie orkiestry smyczkowej, której członkowie pochodzili z Brescii. Orkiestra ta wykonywała zarówno muzykę klasyczną, jak i współczesną. Pierwszy koncert tego zespołu odbył się w 1938 roku w Teatro Grande w Brescii. Jako solista z orkiestrą Margoli wystąpił wtedy osiemnastoletni Arturo Benedetti Michelangeli.

W 1939 roku Margolę mianowano dyrygentem oraz profesorem harmonii i kontrapunktu w Konserwatorium w Mesynie. W styczniu 1941 roku został powołany do nauczania kompozycji w Konserwatorium w Cagliari. Chociaż w latach 1943-1945 z powodu wojny nie mógł przenieść się na Sycylię i regularnie pełnić tego stanowiska, jego praca tam trwała aż do 1949 roku. W tym okresie skomponował libretto „Il mito di Caino” oparte na wierszach Edoardo Zilettiego. Nawet w trudnych latach wojennych jego talent kompozytorski był w pełni rozwinięty. W tym okresie stworzył kilka ze swoich najbardziej udanych dzieł, takich jak: "Sonatina op. 26 na fortepian", "Sinfonia delle Isole na orkiestrę smyczkową", "Sonata nr 4 na skrzypce i fortepian" (ten utwór nagrałem na mojej płycie, którą załączam do dysertacji).

Po opuszczeniu Cagliari Margola nauczał w wielu miejscach. Chciałbym tu jedynie podsumować główne etapy jego kariery nauczycielskiej: Bologna (1950–1952), Milano (1952–1957),

Roma (1957–1959), Cagliari (1960–1963) i Parma (1963–1975). Przeszedł na emeryturę w 1975 roku i osiadł w miejscowości Nave koło Brescii, gdzie mieszkał aż do śmierci 9 marca 1992 roku.

3.2 Styl twórczy Franca Margoli

Opisałem już wcześniej, jaką rolę odegrał Casella w okresie neoklasycyzmu. Margola chętnie i naturalnie przyjął nauki Caselli. Czerpał również od Pizzettiego (pewne aspekty starożytnej polifonii, głównie klasyczny styl XVII wieku, oraz intensywną atmosferę recytatywu).

Trudno powiedzieć, w jakim stopniu w młodzieńczych utworach Margoli przeważało pragnienie powrotu do ustalonych form i technik, a na ile te formy nie były używane jako bezpośredni nośnik komunikacji. W jego utworach nie ma już chęci wskrzeszania utraconych tradycji instrumentalnych; przyjęcie klasycznej formy (*Forma classica*) było celowe, ponieważ ta już istniała, co pozwalało mu na bezpośrednie skupienie się na poszukiwaniu treści emocjonalnych. W jego najlepszych dziełach, takich jak „Sonata Breve for Violin and Piano No. 3”, uwaga poświęcona formie i wymagania dotyczące ekspresji znalazły doskonałą równowagę, dzięki czemu struktura utworu jest klarowna i stabilna, a emocje płyną swobodnie. Na początku lat 30. XX wieku Ettore Desderi opublikował książkę zatytułowaną „Muzyka współczesna” („La musica contemporanea”). Wskazywał w niej, że współczesna muzyka wywodzi się z tradycji, co wiąże się z problemem ponownej oceny włoskich korzeni muzycznych, poruszonym w okresie „La generazione dell’ottanta”. Twierdził, że włoska muzyka nie powinna podążać za schematami śpiewu operowego i że powinna przyjąć melodie bliższe tematom instrumentalnym. Przestrzegał jednakże przed nieodłącznie związanym z koncepcją melodii ryzykiem „zejścia z tematu” (*il divagare*). Margola natomiast nadaje rozmach samemu tematowi melodycznemu. Wczesne utwory Margoli, takie jak „Sonata na skrzypce i fortepian nr 1” lub wspomniana wcześniej „Sonata fortepianowa nr 1 'Burlesca'”, a także utwory fortepianowe „Danza e Notturmo”, są starannie przemyślane w ramach solidnych granic formalnych. Ich kompozycja jest klarowna, żywa, spontaniczna i dobrze rozwinięta, wsparta rozszerzoną tonalną strukturą harmoniczną, z bogatym i czasem nakładającym się użyciem tonacji, co bardziej zbliża je do muzyki XX wieku.

W twórczości Margoli zauważamy tendencję do używania mollowych tonacji i spokojnych, umiarkowanych temp. W jego utworach pojawiają się teksty o dużej głębi emocjonalnej, takie jak „Per po che il camino” Petrarki czy „Qual Donna canterà” Boccaccia. Widzimy zatem, że Margola chętnie sięgał do dawnej kultury włoskiej, tej, która miała silne związki z antykiem, a więc i z kulturą grecką. Jednocześnie w neoklasycyzmie wciąż obecna była refleksja nad okresem greckim, który był źródłem inspiracji. To nie przypadek zatem, że utwory „Tarantella-Rondo” i „Piccola Rapsodia d’autunno” zdobyły nagrody w konkursie zorganizowanym przez Greckie Towarzystwo Muzyków.

Przewodniczącym komisji sędziowskiej Narodowego Związku Muzyków Faszystowskich (Sindacato Nazionale Fascista dei Musicisti) był sam Casella. Ponadto niektóre utwory biorące udział w konkursie zostały wybrane do Narodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej, a kompozytorzy, którzy się tam znaleźli, byli wówczas jednymi z najbardziej wpływowych we Włoszech. Wśród nich był także Franco Margola. Jednak Margola w sposób całkowicie osobisty trzymał się neoklasycyzmu, ponieważ w jego twórczości można dostrzec ciągłą dialektyczną relację między klasycyzmem a romantyzmem, z tym ostatnim rozumianym jako wzór stylu i ekspresji. Margola trwał przy ówczesnym europejskim języku muzycznym, czerpiąc doświadczenia od wielkich kompozytorów romantyzmu i niektóre elementy impresjonizmu, które zintegrował z własnym językiem muzycznym. Już w jego wczesnych dziełach można dostrzec zdolność do wprowadzania do sztuki woli uczestnictwa i autentycznych emocji: to nie tylko kalkulacja, teoria i planowanie, ale właśnie zaangażowanie. To właśnie ta żarliwa emocjonalność w sztuce (choć zrównoważona) sprawia, że twórczość Margoli jest bardzo humanistyczna, uwolniona od chłodnego doświadczenia klasycznego formalizmu.

Wszystkie dzieła Margoli, od kilkuminutowych solowych utworów po najdłuższe i najbardziej skomplikowane utwory kameralne, koncerty i symfonie, są wierne estetyce formy (*Formaestetik*), która polega na starannym konstruowaniu dzieła sztuki, nie rezygnując przy tym z treści emocjonalnych i wyrazowego znaczenia.

W tamtych czasach opera wciąż stanowiła najwyższą formę wyrazu muzycznego. Dla wielu kompozytorów pisanie oper było szczytem ambicji. Podejście Margoli na tym tle wydaje się wyjątkowe. Owszem, w latach 1938-1939 kompozytor podjął się napisania jednoaktowej opery „Il mito di Caino”, a następnie opery w trzech aktach zatytułowanej „Titone”. To drugie dzieło, które było już na zaawansowanym etapie szkiców, zaginęło podczas podróży Margoli na Sycylię. Wydaje się, że osobowość twórcza Margoli nie przystawała do teatru. W muzyce twórca unikał wielkich gestów i nadmiernego dramatyzmu, a przecież tym właśnie karmi się opera. Dlatego też romans Margoli z operą należy uznać za przelotny i, jak się zdaje, dla samego kompozytora mało istotny. Wszak z jakichś przyczyn nie zadał sobie trudu, aby zrekonstruować zaginione części „Titone”.

Jednocześnie nie można zapominać, że styl twórczy Margoli ukształtował się na podstawie idei wyrażanych przez *La generazione dell'ottanta*, która była silnie krytyczna wobec opery i melodramatu. Jednak mimo że jego muzyka była daleka od teatralności, udało jej się zarówno zadowolić gust ukształtowanej przez wielką tradycję publiczności, jak i dotrzymać kroku współczesnemu światu muzycznemu. Jego muzyka była rozumiana jako radykalne poszukiwanie nowych środków i form.

Mimo że twórczość i muzyka eksperymentalna mają ogromne znaczenie i dostarczają wielu oryginalnych rozwiązań, to nieraz ich nadmierna złożoność uniemożliwia klarowną komunikację

z publicznością. To może być powodem, dla którego między muzyką eksperymentalną a szeroką publicznością istnieje pewien dystans. Margola miał zdolność natychmiastowego komunikowania się z publicznością i, nie szczędząc wysiłków, wprowadzał innowacje, przedstawiając nowe pomysły zarówno ekspertom, jak i słuchaczom. Choć w recenzjach z tamtych czasów można dostrzec ogromny uznanie dla umiejętności Margoli, jednak wyjątkowe walory formalne jego kompozycji nie były w pełni doceniane. Tymczasem jego muzyka już wtedy była zwięzła, przejrzysta i porywająca.

Imponująca jest u niego spontanizacja wyrazu i bezpośredniość języka. Odzwierciedla to cechy jego charakteru: z jednej strony nieśmiałość, z drugiej niezależność oraz niechęć do intryg i kompromisów.

W rzeczywistości Margola był obcy wobec wszystkiego, co go otaczało. Muzyka lat 50., serializm postweberowski, strukturalizm z Darmstadt, muzyka aleatoryczna i wszelkie inne zjawiska niezwiązane bezpośrednio z zasadami estetyki neoklasycyzmu nie wzbudzały jego zainteresowania. Jednakże głęboki kryzys moralny po II wojnie światowej również odcisnął piętno na nurcie neoklasycznym. Każdy starał się ponownie nawiązać kontakt z najbardziej zaawansowanymi ruchami w europejskiej kulturze, a dodekafonia wydawała się nowym wzorcem w muzyce współczesnej.

Kompozytorzy, którzy nie zgadzali się z tymi stanowiskami, niekiedy musieli nawet zrezygnować z własnej działalności twórczej. Przykładem może być Gianandrea Gavazzeni, który, podobnie jak Margola, należał do tego samego kręgu kulturowego. Jako kompozytor tworzył wiele dzieł w bardzo tradycyjny sposób.

Margola próbował osiągnąć harmonię: najpierw lata pięćdziesiąte XX wieku były dla niego okresem dojrzałego stylu twórczego, w którym kompozytor starał się stosować formy językowe sięgające do dwunastotonowości. Jednakże te zbyt racjonalne podejścia nie współgrały z silną spontanizacją jego języka. W rezultacie, utwory z tego okresu są najmniej „wybitne” w jego dorobku, choć istnieją pewne wyjątki, takie jak Sonata skrzypcowa nr 5 i Kinderkonzert nr 1 na skrzypce i orkiestrę. Bez wątpienia są to najważniejsze dzieła Margoli z tego okresu, w których odnaleźć można swobodę, poetycką szczerość i lekkość ducha, przeciwne do dominujących wówczas trendów. Jednakże, pozostając zgodnym z ówczesną awangardową kulturą, poświęcił swoją „jasność” i spontanizację (zwykle definiowaną). Dlatego zrezygnował ze wszelkich form intelektualizmu, co postawiło go w bardzo szczególnej pozycji historycznej: z jednej strony ostatecznie reprezentował ciągłość z przeszłością, a z drugiej strony ponownie odkrył więź z publicznością, którą jego współcześni z tych samych powodów całkowicie utracili. Dlatego możemy zdefiniować muzykę Margoli w następujący sposób: jest on najczystszy spadkobiercą wielkich włoskich kompozytorów okresu *La generazione dell'ottanta*.

Ponadto, w kontekście jego relacji z publicznością i odbioru jego muzyki, należy wziąć pod uwagę jego intensywną działalność dydaktyczną oraz fakt, że wielu jego uczniów zaistniało na rynku muzycznym (m. in. Camillo Togni i Giancarlo Facchinetti)⁹. Chciałby tu wspomnieć o aktywnej działalności Margoli w dziedzinie edukacji. W środowisku akademii muzycznej znalazł sprzyjające warunki do rozpowszechniania swojej muzyki. To właśnie bezpośredni kontakt z muzykami i studentami oraz ich upodobania i potrzeby zapewniły skuteczne tworzenie jego dzieł. Na przykład dla Margoli edukacja muzyczna polegała przede wszystkim na przekazywaniu tradycji, aby młodsze pokolenia mogły kontynuować dawne dziedzictwo kulturowe. Mój promotor pracy magisterskiej, profesor Filippo Lama, studiował w konserwatorium w Brescii, gdy profesor Giancarlo Facchinetti pełnił funkcję dyrektora tej uczelni. To on przekazał muzykę swojego nauczyciela Margoli Filippo Lamie, a Filippo Lama przekazał ją mnie. Aktualnie badam dzieła Margoli na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina wraz z moją promotorką. Już w ten sposób realizuje się wartość edukacyjna muzyki, na której tak zależało Margoli.

3.3 Doświadczenie i działalność dydaktyczna

Margola poświęcił całe swoje życie pracy dydaktycznej, co pozwoliło mu znaleźć się w gronie czołowych nauczycieli swoich czasów. W 1936 roku został mianowany kierownikiem katedry historii i estetyki muzyki w konserwatorium „Venturi”, rozpoczynając swoją działalność dydaktyczną. Był to pierwszy raz, kiedy to konserwatorium wprowadziło kurs historii i estetyki muzyki. Od tego czasu dwuletni program kursu jest stale kontynuowany. Przy okazji chciałbym wspomnieć, że gdy studiowałem w Conservatorio di Brescia, był to przedmiot obowiązkowy. Uważam, że niezależnie od tego, jaki instrument wybiera student, jest to wartościowy kurs dla każdego profesjonalnego wykonawcy. Wtedy wykonawca staje się kimś więcej niż tylko muzykiem – jest nośnikiem głębokiego dziedzictwa kulturowego. Taki rodzaj przekazu staje się szczególnie cenny.

W tamtych latach konserwatorium muzyczne „Venturi” nie było jeszcze instytucją państwową, co ograniczało zasięg nauczania i rozpowszechniania dzieł Margoli. Dlatego, aby więcej studentów muzyki i profesjonalistów mogło poznać jego twórczość, Margola zwrócił się o przeniesienie do państwowego konserwatorium muzycznego. 25 czerwca 1937 roku Ministerstwo Edukacji wydało dekret ogłaszający konkurs na nowe stanowiska nauczycielskie. Margola wziął w nim udział, ubiegając się o posadę nauczyciela harmonii oraz muzyki kameralnej w konserwatoriach w Parmie i Palermo, a także o stanowisko nauczyciela teorii i analizy form muzycznych we Florencji i Turynie.

⁹ Giancarlo Facchinetti: (1936-2017) Pochodził z Brescii, w latach 1979-1981 był dziekanem Konserwatorium w Brescii. Był profesorem, kompozytorem, pianistą i dyrygentem w Konserwatorium w Bolzano, Weronie i Parmie.

Jego działalność dydaktyczna była również wspierana przez szereg prac teoretycznych, takich jak książka „150 Bassi”, która zawiera solidne zasady harmonii. W przedmowie napisał: „Ta seria basso continuo jest nie tylko owocem mojego długoletniego doświadczenia pedagogicznego, ale także wynikiem moich nieustannych starań, aby nadać harmonii należną jej godność. Uważam, że nawet prosta harmonizacja basso continuo powinna mieć własne muzyczne znaczenie. To znaczenie, choćby nawet minimalne i osiągnięte bardziej ograniczonymi środkami, musi dowodzić istnienia normatywnej doskonałości stylu.”¹⁰

Ta wypowiedź bez wątpienia trafia w sedno problemu monotonnego, schematycznego nauczania, które w niektórych miejscach jest nadal stosowane wyłącznie w celach teoretycznych. Takie „bezduszne” podejście może prowadzić do znudzenia i zniechęcenia uczniów, oddalając ich od muzyki.

Margola wyjaśnił: „Nawet praca z prostą gitarą basową musi mieć swoje muzyczne znaczenie.” To podkreśla wartość jego pracy dydaktycznej, wyprzedzającej tamtą epokę i zgodnej z metodami nauczania na miarę naszych czasów. W tym przypadku możemy mówić o pedagogu równie wybitnym, co kompozytorze. Margola opublikował wiele prac dotyczących teorii i praktyki muzycznej, takich jak „Guida pratica per lo studio della composizione”, „Metodo pratico per l’armonizzazione del basso senza numeri” oraz „Primi elementi per lo studio dell’armonia complementare”. Jednak twórczość Margoli nie ograniczała się do prac teoretycznych; stworzył także wiele utworów dydaktycznych przeznaczonych do wykonywania. Na przykład, w utworach napisanych specjalnie dla młodych skrzypków i pianistów, nie skupiał się na opanowaniu czy wykorzystaniu określonego technicznego zaplecza, lecz dążył do wzbogacenia muzycznej wrażliwości poprzez nowe rozwiązania językowe. Oznacza to, że problemy techniczne gry miały być rozwiązywane za pomocą języka muzycznego. W rzeczywistości, choć Margola w okresie studiów otrzymał wyłącznie szkolenie z gry na skrzypcach, jego kompozycje, takie jak koncert skrzypcowy, sonata na skrzypce i fortepian, koncert fortepianowy i inne, nie są oparte na technicznych podstawach gry na instrumentach. Nie oznacza to, że jego utwory są całkowicie pozbawione trudności technicznych. Wręcz przeciwnie, nawet w najprostszych utworach często pojawiają się problemy do rozwiązania (takie jak niezależność pracy lewej i prawej ręki, umiejętność precyzyjnych zmian płaszczyzn prawej ręki itp.).

Podczas wykonywania efektownych fragmentów, o zdecydowanym charakterze rytmicznym, należy zwracać uwagę na znalezienie wyraźnego, precyzyjnego brzmienia. Rozwinę tę myśl w dalszych rozdziałach.

¹⁰ Cit. in Renzo Cresti, *Il linguaggio musicale di Franco Margola*. Pp.52

Rozdział 4: Wartości humanistyczne w sonatach na skrzypce i fortepian Franco Margoli

Zdecydowałem się zgłębiać twórczość Franca Margoli z Brescii, ponieważ ma on na swoim koncie wiele sonat na skrzypce i fortepian. Chociaż partytury były publikowane przez liczne wydawnictwa, jednak dotychczas bardzo niewielu skrzypków wykonywało jego utwory. Biorąc pod uwagę proces badawczy, można zauważyć, że kompozycje na skrzypce i fortepian powstały w pierwszym z dwóch okresów twórczości Margoli, *La generazione dell'ottanta*, w kontekście złożonej sytuacji politycznej i społecznej w Europie. Utwory te, stworzone w tak wyjątkowych okolicznościach, nie tylko odzwierciedlają wpływy tamtych czasów, ale także mogą inspirować odpowiedzialne i szlachetne postawy artystyczne i społeczne studentów. Dlatego też wybrałem najważniejsze cechy tych sześciu sonat, a następnie przeanalizowałem je z różnych perspektyw.

4.1 Styl poetycki w pierwszej sonacie Margoli na skrzypce i fortepian

Pierwszą sonatę na skrzypce i fortepian Franco Margola skomponował wkrótce po ukończeniu jednego z utworów wokalnych. Może dlatego jej główny temat melodyczny jest tak śpiewny i poetycki.

W sonacie tej kompozytor wykorzystał starożytny poemat grecki „Preghiera d'un clefta”, którego słowa pełne są namiętności, lecz i powagi; użył sonetu Petrarke „Per po che il camino” (sonet CXXX, pierwszego ze zbioru wydanego przez Bongiovanniego), „Qual donna canterà” Boccaccia i „Se voi udiste la voce dolente” Pistoï. Utwory te łączy czystość poezji XIV i XV wieku z renesansem liryki greckiej. Jednak Margola nie ograniczał się jedynie do prostego „podłożenia” muzyki do tekstu. Proponował własną, złożoną interpretację dzieła, uwypuklając wartość poetycką wierszy poprzez piękno melodii i bogactwo barw harmoniczych.

Ze względu na historyczny charakter tej pieśni – odwołania do poezji starożytnej Grecji, pierwszą sonatę możemy analizować także z perspektywy mikrohistorycznej. Po pierwsze, badanie mikrohistorii muzyki może pomóc znaleźć związki między teraźniejszością a przeszłością, ponownie odkryć własną tożsamość kulturową i korzenie.¹¹ Po drugie, linie melodyczne w pełni oddają liryczność i czystość poezji, co w tym aspekcie znacznie różni się od technik pisarskich starożytnej poezji greckiej. Spójności muzyki z poetyckim tekstem sprzyja rytmika, Margola bowiem umiejętnie łączy triole i kwintole.

¹¹ Współczesne włoskie społeczeństwo przeżywa nawrót idei patriotycznych, odrodzenie „włoskości” stało się w ostatnich latach popularnym hasłem, a propagująca je prawicowa partia „Bracia Włosi” od 2022 sprawuje rządy we Włoszech.

Badania mikrohistorii muzyki oznaczają skupienie uwagi na bardziej lokalnych obszarach w porównaniu z narodową lub światową historią muzyki. Studenci pochodzący z różnych krajów i o różnym pochodzeniu, badając lokalną historię muzyki, uzyskują istotne inspiracje interdyscyplinarne i między-obszarowe. Materiały dostarczane przez inne dziedziny (edukacja językowa, religia, sztuka itp.) sprzyjają integracji wiedzy. Na przykład: ja, doktorant z Chin w polskiej szkole, razem z moją mentorką, badamy muzykę „przywiezioną” z Włoch. To sprzyja wymianie doświadczeń, a wierzę, że w przyszłości może również zachęcić polskich studentów do głębszej interpretacji włoskich dzieł z perspektywy kulturowej i historycznej. Zwłaszcza sięganie do języka i literatury może być niezwykle cenne przy analizie utworu. Zgłębianie literackiego i językowego kontekstu utworu, a nie tylko znaków notacyjnych, oznaczeń dynamicznych i terminów muzycznych w partyturze daje pełniejszy obraz i głębsze zrozumienie.



II. 1

Oczywiście praca nad takim materiałem rodzi pewne wątpliwości czy ryzyka. Po pierwsze, lokalna historia muzyki interesuje tylko nielicznych. Po drugie, niedostatek czasu utrudnia omawianie wielu tematów z zakresu historii muzyki, a badania mikrohistoryczne są czasochłonne. Wierzę jednak, że te trudności są do przezwyciężenia. Wszak szeroka wymiana międzynarodowa studentów stała się w naszych czasach normą, co daje osobom pochodzącym z różnych stron świata dostęp do wielu lokalności, nie tylko „własnych”. A zrozumienie dla tego, że uzupełnianie analizy wykonywanych utworów o wiedzę pozamuzyczną, humanistyczną, ma w pracy muzyka sens, wydaje mi się w naszym środowisku coraz większe.

The image shows a musical score for Violino and Pianoforte. The Violino part is marked 'Sostenuto' and the Pianoforte part is marked 'f'. The score includes measures 6 and 7. The Pianoforte part features triplets and a 'breve' marking.

II. 2



II. 3

Utwór ten, napisany w 1931 roku, op. dC 12, charakteryzuje się szlachetną koncepcją, mistrzowską techniką oraz jasnym i rozwijającym się dialogiem między partiami skrzypiec i fortepianu. Jak pokazano na ilustracji 2, początkowa część pierwszej części, oznaczona jako Sostenuito i Breve

(utrzymywanie i częściowe rozszerzenie dźwięków), nadaje pierwszej części bardzo uroczysty i nabożny charakter. Jak pokazano na ilustracji 3, wymaga od wykonawcy utrzymania wysokiej jakości dźwięku. Melodia jest dobrze skonstruowana, a temat przeplata się pomiędzy skrzypcami a fortepianem w uporządkowany sposób, przypominając impresjonistyczny styl Debussy'ego. (10) Twórcy impresjonistyczni nie dążyli do wyrażania głębokich uczuć ani nie opowiadali historii, lecz starali się stworzyć atmosferę, pewne ulotne wrażenie. Dlatego, jak pokazano na powyższej ilustracji (fragment pierwszej części), ogólny styl tego utworu wywołuje uczucie tajemniczości i nieuchwytności.¹²

Pragnę szczególnie uwzględnić część drugą. Jak widać na ilustracji 4, zaznaczył on w partyturze trzy miejsca, na które należy zwrócić szczególną uwagę podczas wykonywania:

- Lento - tempo wolne, oznaczenie sugerujące powolne wykonanie zapisanej melodii
- Lunghissima – niezwykle długa fermata. Oprócz odpowiedniego czasu trwania ważne by uruchomić wyobraźnię w odniesieniu do barwy tego dźwięku.
- Un po' più scorrevole – powolnie ale z płynnością, tak by słuchacz nie odczuwał wrażenia zwolnienia.

The image displays a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system features a treble staff with a melodic line and a piano accompaniment in the bass. Key markings include 'Lento' in a red box, a piano dynamic 'p', and 'lunghissima' in red, indicating a very long fermata. The second system continues the piece, with a treble staff showing a triplet of eighth notes and a piano accompaniment. Markings include 'p' for piano, 'un po' più scorrevole' in a red box, and 'rit.' (ritardando) towards the end of the system.

II. 4

¹² Impresjonizm w stylu Debussy'ego: Muzyka impresjonistyczna nie podkreśla wyrazistości melodii, ale stara się wywołać w słuchaczach wrażenia zmysłowe i stworzyć koncepcję artystyczną poprzez harmonię i barwę.

Te trzy punkty wymagają szczególnej uwagi pod względem technicznym. Dzięki solidnym podstawom technicznym łatwiej będzie wyrazić emocje. W wolnej części utworu dominuje atmosfera smutku i nostalgii. Dla pełnego zrealizowania wszystkich oznaczeń kompozytora pomocna będzie dobra technika prawej ręki. Omawiana sonata może stać się dobrym materiałem do pracy nad tym zagadnieniem.

W pierwszej sonacie Franca Margoli na skrzypce i fortepian kluczowa jest koordynacja między lewą i prawą ręką wykonawcy. Części pierwsza i druga utworu są wymagające technicznie głównie dla prawej ręki. Aby osiągnąć oczekiwaną jakość dźwięku, wykonawca musi poszukiwać różnych dynamik i technik smyczkowania.



II. 5

Jak pokazano na ilustracji 5, młody Margola nadal tworzył, opierając się na trzyczęściowej formie sonaty. W ramach tych podstawowych struktur wykazał zamiłowanie do liryczności, prostoty, ciepła i jasnego śpiewnego stylu. Stąd pojawienie się części trzeciej. Siła i powaga, klarowność i plastyczność – to cechy tej muzyki. Młodzieńczy impet jest w niej wkomponowany w wyraźne linie kontrapunktyczne, a uporządkowane stosowanie różnych barw została przekształcona w elegancję i cenną harmonię oraz brzmienie. W części vivace tempo powinno mieścić się w przedziale od 123

do 125. Znajdują się tam głównie oderwane i niewyraźne szesnastki, co stawia wysokie wymagania wobec kontroli smyczka przez wykonawcę. Podczas ćwiczeń należy zwrócić na to szczególną uwagę. Podobnie jak w przypadku metody ćwiczeń dla czwartej części Symfonii nr 39 Mozarta, zalecam położenie smyczka na strunach, zgrupowanie czterech nut razem i rozpoczęcie ćwiczeń w najwolniejszym możliwym tempie, aby zapewnić precyzję intonacyjną i odpowiednią barwę.

The image displays a musical score for a string quartet, consisting of three systems of staves. The first system begins at measure 43, marked with a red box containing the word "Deciso". The second system starts at measure 49, and the third system starts at measure 56. The score is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "f" (forte) and "(p)" (piano). The score is presented in a clear, legible format, suitable for study and performance.

Jak pokazano na ilustracji 6, trzecią część charakteryzuje oznaczenie *vivace* – wesoło i żywiołowo oraz *deciso* – zdecydowane *allegro*. Margola zręcznie wykorzystuje oznaczenie *deciso*, aby ukazać nastrój i charakter faszystowskich Włoch z 1931 roku – odwagę, powagę i siłę. Kompozytor posługuje się tradycyjną formą sonatową, by skomentować współczesną sobie rzeczywistość.

4.2 Czystość formy w drugiej sonacie Margoli na skrzypce i fortepian

Z moich własnych doświadczeń, ale także z rozmów z koleżankami i kolegami muzykami oraz nauczycielami wynika, że nauka historii muzyki na różnych szczeblach naszej edukacji nie spełnia swojej funkcji. Często jest niezbyt ciekawym, mało powiązaniem z naszą praktyką i nieatrakcyjnie poprowadzonym wykładem, o którym prędko zapominamy.

Obecnie potrzeby i zainteresowania uczniów są powiązane z propozycjami edukacyjnymi dostosowanymi do różnych grup wiekowych. Jest to niezbędne w procesie nauczania, ponieważ uczniowie mogą naprawdę dostrzec znaczenie i wartość historii tylko wtedy, gdy ich problemy (komunikacja, relacje interpersonalne, emocje) są odpowiednio adresowane i znajdują swoje odpowiedzi. Nie powinno to być postrzegane jako ustępstwo nauczyciela wobec uczniów, lecz jako motywacja do działania, mająca na celu sprawienie uczniom radości, a jednocześnie wzbudzenie ciekawości i chęci zdobywania wiedzy.

Badający zagadnienia pedagogiczne Franco Frabboni z Uniwersytetu w Bolonii w swojej książce napisał: „Aby wiedza była trwała, uczony musi obrać drogę, która uwolni szkołę od przestarzałego i obciążającego zapamiętywania. Często istnieje ono w encyklopedycznej i językowej formie wiedzy, która musi być planowana w programach.”¹³

Ze względu na szczególnie charakter tej sonaty – brak nagranych i opublikowanych wykonania – problem obciążenia pamięci nie występuje. Badanie utworu, który nie ma gotowej wersji, daje pole wyobraźni i możliwość wyjścia poza schemat zarówno nauczycielowi, jak i mnie.

Frabboni: Szkoła musi zapewnić takie rozwiązania, w których nauczyciele będą musieli porzucić dogmatyczne koncepcje i encyklopedyczną logikę wiedzy, na rzecz metod nauczania opartych na inspiracji i zaangażowaniu, czyli „podejściu problemowym, badawczym i nieustannie rekonstruowanym.”¹⁴ Dlatego w trakcie badań nad tą sonatą moje zajęcia z promotorką, Marią Machowską stały

¹³ Franco Frabboni, *Società della conoscenza e scuola*. Trento: Erickson, 2005, s. 90

¹⁴ Franco Frabboni, *Il laboratorio*. Roma-Bari: Laterza, 2004, s. 111

się swoistym laboratorium twórczym. Uważam, że dzięki takiemu podejściu do pracy, moje nagranie tej sonaty jest najbardziej „moje” – indywidualne, osobiste i oryginalne.

Sonata n. 2
per violino e pianoforte
dC. 38

Recitativo - Canzone - Danza - Finale Barbaro

Prima edizione assoluta
a cura di
Franco Vigorito

Franco Margola
(1908-1992)



Il. 7

Jak pokazano na ilustracji 7: „II Sonata na skrzypce i fortepian” Franco Margoli, napisana w 1935 roku, op. dC. 38, jest wczesnym dziełem Margoli. Brak jakichkolwiek nagrań tej sonaty i konieczność polegania jedynie na informacjach pisemnych o jej wykonaniach koncertowych, dawały mi dużą swobodę, ale także stwarzały wyzwania. Podobnie jak przy nauce historii w oparciu jedynie o źródła pisane, a w oderwaniu od jednostkowych ludzkich doświadczeń, które pozwalają naprawdę zrozumieć pewne procesy, tak w nauczaniu muzyki brakuje uwzględnienia tego, co naprawdę pomaga rozwijać poczucie historii. Jak analizować, badać, zgłębiać utwór, jeśli nie dysponujemy żadnym nagraniem? Jak stwierdził Maule, mechanizmy te polegają głównie na:

- wykorzystaniu edukacji źródłowej
- zrozumieniu i wykorzystaniu edukacji, która bada podstawowe narzędzia poznawcze związane ze świadomością historyczną.¹⁵

¹⁵ Elita Maule, *Storia della musica: come insegnarla a scuola*. Pisa: ETS, 2007, s. 34-35

W tej sonacie kompozytor użył następujących oznaczeń: *Recitativo* – recytatyw, *Canzone* – charakter śpiewny, *Danza* – taniec, *Finale Barbaro* – „dziki” finał.

W obliczu wojny Margola z uporem i niejako na przekór wszystkiemu pisał pogodne utwory. Muzyka w połączeniu ze świadomością życiorysu twórcy od razu budzi skojarzenia: emocjonalna siła, śpiewne myślenie, pogodny charakter, poczucie humoru, ale i kategoryczna niezgoda wobec wojennego zła. Z tą wiedzą zrozumienie muzyki staje się prostsze, a wysiłek jej analizy frapujący i przyjemny. Dlatego podczas nauki tego utworu musimy wyraźnie zdawać sobie sprawę, że historyczne badania (w tym badania historii muzyki) powinny dążyć do:

- odbudowy i umacniania poczucia tożsamości historycznej i kulturowej,
- docenienia, ochrony i promowania dziedzictwa historycznego i artystycznego,
- nauki tolerancji, współistnienia i szacunku dla "inności", również w muzyce.

Pierwszy z wymienionych celów realizuje się w tej sonacie poprzez styl dawny. Archaizm ukazuje to, co niegdyś przekazywane było z pokolenia na pokolenie przez opowieści przodków. Być może dziś jest to już oderwane od życia współczesnych uczniów gry na skrzypcach, jednak badania historii muzyki mogą pomóc w wypełnieniu tej luki pokoleniowej, ponownym odkryciu i przekazaniu zapomnianej muzyki oraz docenieniu tradycji kulturowych. To połączenie pozwala nam na nowo odkryć naszą tożsamość i korzenie.

Drugi cel jest ściśle powiązany z pierwszym. Tu jednak ważniejsza jest nie tożsamość, ale wiedza. To ona pozwala na zrozumienie historycznego kontekstu analizowanego dzieła. Bez względu na zmiany społeczne w każdej epoce, dzięki wykorzystaniu dziedzictwa historycznego i artystycznego (biblioteki, archiwa, teatry, miejsca o szczególnym znaczeniu historycznym dla muzyki), możliwe jest kontynuowanie ochrony i promocji tego dziedzictwa.

Ostatni cel włoscy muzycy z pokolenia lat 80. osiągnęli w sposób pionierski. Poprzez nauczanie historii otworzyli drzwi do globalizacji, przełamując bariery językowe i granice i niejako antycypując współczesne nam trendy. Stworzyli strategie pozwalające na docenienie różnorodności i odkrywanie wspólnych elementów (idei, wartości, wspólnego czasu). Przykładem tego są obecni na włoskim rynku muzycznym tamtego okresu tacy różnorodni kompozytorzy jak Bartók, Strawiński i Schönberg.

Przedstawione powyżej zagadnienia są podstawą do zrozumienia stylu dawnego tej sonaty. Studenci muszą podejmować aktywne działania, a praktyka podparta wiedzą teoretyczną jest tu rozwiązaniem idealnym.

Świadomość połączenia stylów historycznych jest kluczem do właściwego rozumienia i wykonania muzyki Margoli. Kompozytor odrzuca tradycje romantyczne. Zamiast je kontynuować, przekracza retorykę XIX wieku, inspirując się impresjonizmem i postimpresjonizmem. Margola daje wykonawcy szerokie pole do popisu – pełną swobodę artystycznej kreacji.

Kolejną charakterystyczną cechą II Sonaty jest „czysta forma” (*forma pura*). Koncepcja ta nie polega na mechanicznym dostosowywaniu czasu muzycznego do z góry ustalonego formatu, lecz na różnicy między idealizowanymi, zakodowanymi wzorcami a ich konkretnym wykonaniem.

The image shows a handwritten musical score for the second sonata, with various annotations and performance instructions. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as *Lo stesso tempo ma con ritmo di danza* (The same tempo but with dance rhythm). The score includes several measures with handwritten notes and markings:

- Measure 117: *improvviso* (circled in red) and *即兴* (handwritten).
- Measure 121: *f* (forte) and *2 2* (handwritten).
- Measure 127: *pp* (pianissimo) and *rit.* (ritardando).
- Measure 136: *Lo stesso tempo ma con ritmo di danza* (circled in red) and *con sonorità generosa* (handwritten).
- Measure 140: *Voile* (handwritten) and *with generous sound* (handwritten).
- Measure 144: *V* (handwritten).
- Measure 147: *1 4 2* (handwritten).
- Measure 150: *pizz.* (pizzicato) and *f* (forte).

Tradycyjna forma została tu umieszczona po serii bardziej swobodnych ruchów, które są połączone zgodnie z zasadą stopniowo narastającej dynamiki.¹⁶

Jak pokazano na ilustracji 8: w 117. takcie drugiej sonaty na skrzypce i fortepian, w partii skrzypiec pojawia się znacznik "improvviso", co sugeruje możliwość improwizacji, oraz "Lo stesso tempo ma con ritmo di danza", co oznacza, że tempo powinno pozostać takie samo, ale z rytmem tanecznym. Oznaczenia te jasno wskazują, że Margola pragnął, aby wykonawcy utrzymali określone normy wykonawcze, jednocześnie pozostawiając miejsce na większą swobodę. W swojej II Sonacie zrealizował koncepcję "czystej formy" jako centralną wartość.

4.3 Różnorodne doznania słuchowe w „Małej sonacie” Margoli

Już sam tytuł – „La Piccola Sonata”, czyli „mała” lub „krótka” sonata – wskazuje, że struktura tej sonaty różni się od innych, ponieważ jest to sonata jednoczęściowa.

Irène Deliège¹⁷ zaproponowała strategię polegającą na podzieleniu utworu na małe segmenty, aby ułatwić zrozumienie jego struktury muzycznej. Uczniowie mogą wykorzystać te wskazówki, aby zrozumieć podobieństwa i różnice pojawiające się w muzyce. Podczas pracy nad tym utworem idealną sytuacją byłaby wspólna z pedagogiem analiza formalna opierająca się na badaniu harmonii, rytmu i tempa w omawianej sonacie.

La Piccola Sonata nie należy do muzyki o charakterze opisowym czy programowym, więc może stać się wspaniałym, nieskomplikowanym materiałem do wykorzystania w celach dydaktycznych. Może również stać się dobrą podstawą – materiałem muzycznym do rozpoczęcia pierwszych analiz. Na etapie szkoły średniej badanie krótkiej sonaty Margoli może dać świetną bazę dla późniejszej pracy i rozumienia wielkich sonat jakie przyjdzie młodemu skrzypkowi grać podczas studiów.

Krótki utwór jest prostszy do opanowania przez wykonawcę, wymaga jednak również umiejętności słuchania krytycznego. Nauka słuchania jest zatem kluczowym elementem nauczania muzyki i stanowi niezbędne przygotowanie przed kolejnymi działaniami edukacyjnymi.¹⁸

Baroni¹⁹ definiuje naukę słuchania jako cel makro, a jego realizację rozkłada na cele pośrednie, które definiuje następująco:

- uczeń rozpoznaje i docenia główne cechy podstawowych form muzycznych

¹⁶ Cit. in Renzo Cresti, *Il linguaggio musicale di Franco Margola*. s. 27

¹⁷ Irène Deliège, Belgian musician, 1933-2024, *Ibidem*, p.43.

¹⁸ Elita Maule, *Storia della musica: come insegnare a scuola*, s. 41

¹⁹ Mario Baroni, *L'orecchio intelligente. Guida all'ascolto di musiche non familiari*. Lucca: Lim, 2004

- uczeń postrzega, identyfikuje i nazywa najważniejsze systemy strukturalne w różnych kulturach muzycznych świata
- uczeń formułuje własne opinie i nazywa swoje odczucia poprzez łączenie reakcji emocjonalnych z postrzeganymi strukturami.
- uczeń interpretuje struktury i łączy je z historycznym i kulturowym kontekstem muzyki, czyli rozumie rolę, jaką muzyka pełni w kulturze, z której pochodzi

Aby rozwinąć w uczniach zdolność słuchania muzyki, która jest im mniej znana, oraz nauczyć ich ją odczuwać, Baroni zaproponował ścieżkę dydaktyczną obejmującą następujące aspekty:

- zrozumienie emocjonalnych walorów muzyki i jej podstawowego znaczenia oraz umiejętność wyrażenia go słowami
- zrozumienie systemu strukturalnego języka muzycznego, czyli reguł rządzących muzyką (rytm, tonacja, forma itp.) – oznacza to wytrenowanie ucha tak, aby skupiało się na strukturze muzycznej i systemach organizacyjnych; w procesie słuchania rozwija się tzw. percepcja kategoriowa, pozwalająca na identyfikację struktur muzycznych i zrozumienie ich funkcji komunikacyjnych
- pozyskiwanie informacji na temat historii i stylu i wykorzystanie ich w słuchaniu do zrozumienia szerszego kontekstu społecznego i kulturalnego

Oczywiście, te kompetencje muszą następnie stać się praktycznymi umiejętnościami mogącymi wspierać rozwój osobisty i społeczny.²⁰ To oznacza, że szkoły powinny zapewnić uczniom środowisko, w którym będą mogli krytycznie i samodzielnie angażować się w pozyskiwanie złożonej, interdyscyplinarnej i muzycznej wiedzy. Uzyskanie umiejętności gry na instrumencie można zazwyczaj osiągnąć poprzez tradycyjne metody.

Po etapie słuchania następuje etap, w którym uczniowie wyrażają się za pomocą języka, używając fachowej terminologii do omawiania muzyki. Te terminy powinny być przyswojone świadomie, a nie stosowane mechanicznie. Na przykład, jeśli uczeń mówi o muzyce nie tylko w kategoriach „dobra/zła” i „podoba się/nie podoba”, ale zamiast tego używa szczegółowych terminów muzycznych. Można powiedzieć, że buduje wiedzę i kompetencje za pomocą odpowiedniego języka; Stawowi to „umiejętność rozmawiania o muzyce/wokół muzyki”.²¹

²⁰ La Face Bianconi intende: «La capacità di dominare “dall’alto”, magari al semplice ascolto, la struttura di un brano musicale; di riferire la composizione al contesto di produzione e fruizione; di coglierne le funzioni, intuirne le relazioni con gli altri saperi, scoprirne il “senso”», tratto da Giuseppina La Face Bianconi, *Le pedate di pierrot. Comprensione musicale e didattica dell’ascolto*, atti di convegno, Bologna, 13 novembre 2004.

²¹ Elita Maule, *Storia della musica: come insegnarla a scuola*, s. 47

Podsumowując ten proces, możemy podzielić go na kilka etapów:

- orientacja – krótkie wprowadzenie mające na celu pobudzenie ciekawości i zwrócenie uwagi na konkretną część utworu muzycznego
- słuchanie i wyodrębnianie dźwięku, rytmu, melodii itd.
- ponowne badanie – kontekstualizacja wysłuchanych utworów muzycznych oraz możliwość nawiązania większej liczby powiązań interdyscyplinarnych

Poprzez zabawy, gry, działania performatywne można również dać uczniowi na jego drodze rozwoju więcej inspiracji interdyscyplinarnych. Jest to nie tyle słuchanie muzyki, co "doświadczenie muzyki poprzez styl życia".²² Muzyka staje się komplementarna ze wszystkimi innymi doświadczeniami, przez co lepiej ją rozumiemy, ale także nabywamy umiejętność posługiwania się nią jako narzędziem ekspresji.

Przy okazji rozważań o „Małej sonacie” warto zaznaczyć, że w XX wieku kompozytorzy nadal tworzyli sonaty, ale w przeciwieństwie do okresów klasycznego i romantycznego, miały one inne formy. Kompozytorzy nie zawsze koncentrowali się na rozbudowanych utworach, lecz często redukowali, upraszczali swoje dzieła. W tym duchu powstało wiele „małych sonat”, czyli tak zwanych sonatin. Franco Margola wpisuje się w ten XX-wieczny trend.

²² Françoise Delalande, *Le condotte musicali. Comportamenti e motivazioni del fare e ascoltare musica* (a cura di G. Guardabasso e L. Marconi), Bologna: Clueb 1993, s. 102-103

Poco marcato
per violino e pianoforte

Lento *f*

all $\sharp^b$

9

v

4 DIRETTORI



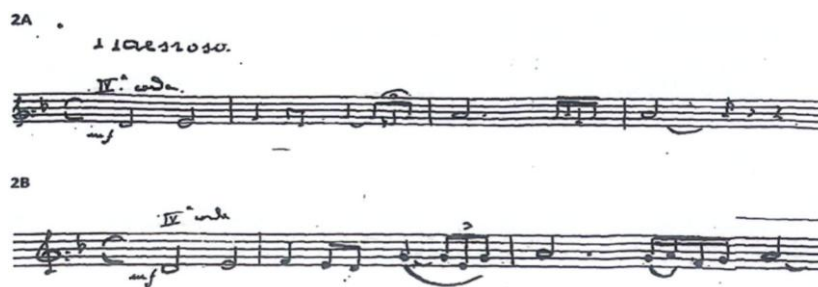
II. 11

Ilustracje 9, 10 i 11 przedstawiają kopie rękopisu partii skrzypiec z „Małej sonaty” Franco Margoli, op. dC12, napisanej w 1929 roku. Utwór ten należy do wczesnych dzieł Margoli. Jest to bardzo krótka sonata składająca się z jednej części podzielonej na trzy mniejsze ogniwa – Maestoso-Allegro-Maestoso – trwające około sześciu minut. Sonata jest doskonałym utworem dla uczniów, którzy na jej przykładzie na swoim etapie rozwoju mogą zdobyć pierwsze doświadczenie w muzyce kameralnej. Pod względem technicznym i intonacyjnym nie jest to wymagający utwór, a poziom trudności rytmicznych oraz frazowych jest umiarkowany.



II. 12

Jak pokazano na ilustracji 12, analizując początkowe części partytury (wszystkie jako rękopisy) oraz ich kopiowane wersje, zauważamy, że Margola zanotował różne oznaczenia muzyczne w partii skrzypiec i w partyturze generalnej: 1A wskazuje na tempo maestoso, podczas gdy 1B to tempo lento. Wymaga to od wykonawców różnych emocjonalnych podejść. Ze względu na pełne harmonie w partii fortepianu (jak pokazano na ilustracji), maestoso bardziej wzmacnia emocjonalny wyraz.



II. 13

Jak widać na ilustracji 13, Margola podczas tworzenia napisał dwie wersje, z poprawkami mającymi na celu wyjaśnienie niektórych intencji muzycznych lub pewne sugestie dla skrzypków. W części Maestoso w obu wersjach Margola doprecyzował niektóre oznaczenia dotyczące smyczkowania, akcentów i łuków frazowych. Analizując pierwszą frazę w partyturze (2A), można zauważyć,

że w drugiej wersji (2B) dodano znak akcentu na trioli w drugim takcie oraz łuk nad pierwszymi dwoma szesnastkami w trzecim takcie, co nieznacznie zmienia frazowanie muzyczne. Jednak w części 2A oznaczony dźwięk Es nie został zaznaczony w części 2B, co wydaje się być przeoczeniem.



II. 14

Jak pokazano na ilustracji 14, innym ważnym przykładem jest część Lento, gdzie od 9. do 12. taktu w części 3B dodano oznaczenia dotyczące smyczkowania i łuków frazowych. Celem tego było umożliwienie skrzypkowi płynniejszego wyrażenia frazy muzycznej.

II. 15

Jak pokazano na ilustracji 15, w części Allegretto, Margola wydaje się zapomnieć o przepisaniu niektórych szesnastkowych nut w imitacji w części 4B. W partyturze te nuty są zawsze grane w bardzo precyzyjny sposób, nawet w partii fortepianu (jak pokazano na ilustracjach 4A2 i 4B).



Il. 16

Jak pokazano na ilustracji 16, inną sytuacją, którą wydaje się konieczne uwzględnić, jest seria ważnych łuków frazowych dotyczących dynamiki, które nie zostały zapisane w części 5B. Wydaje się, że jest to przeoczenie w części 5A.



Il. 17

Jak widać na ilustracji 17, będącej kopią rękopisu Margoli, udało mi się dotrzeć do oryginalnych zapisów kompozytora. Poczytuję to sobie za bardzo ważne odkrycie z punktu widzenia badań historycznych nad twórczością tego kompozytora. Jego odręczne uwagi naniesione na nuty, które nie znalazły się w późniejszej edycji, choć oczywiście nie rozwiążą wszystkich wątpliwości, mogą

być podpowiedzią dla wykonawcy. I to właśnie powinno być przedmiotem wspólnej pracy nauczycieli i uczniów na zajęciach. Dlatego, jak wspomniałem wcześniej, aby utwór został dobrze zinterpretowany, samo zrozumienie terminów muzycznych nie wystarczy. Na przykład, *Maestoso* napisane na początku XX wieku może oznaczać co innego niż *Maestoso* użyte przez kompozytora pod koniec XX wieku. Kontekst społeczny zmienia znaczenie tego słowa. „Mała sonata” została napisana podczas wielkiego kryzysu gospodarczego przełomu lat 20. i 30. Margola użył oznaczenia *Maestoso* na początku utworu, aby ujawnić chaos społeczny tamtych czasów – rosnących w siłę właścicieli wielkiego kapitału i wciąż biedniejszą klasę robotniczą. Właśnie dlatego twierdzę, że nowoczesna edukacja muzyczna musi kontekstualizować utwory oraz – szerzej – pobudzać wyobraźnię uczniów i inspirować ich do buntu.

Historia muzyki jako przedmiot szkolny lub akademicki dla młodych adeptów instrumentalistyki nie może być jedynie dyscypliną wiedzy oderwaną od praktyki. Nie może być li tylko zbiorem nazwisk, dat i tytułów utworów. Powinna być ściśle związana ze słuchaniem, wykonywaniem, analizą z jednej strony oraz z historią społeczną, kulturalną i polityczną z drugiej. Szkoła muzyczna, akademia lub konserwatorium powinny podchodzić do nauczania holistycznie, przekazywać uczniowi lub studentowi szeroką wiedzę oraz zachęcać go do własnych poszukiwań.

Rozdział 5: Muzyczne dziedzictwo w sonatach na skrzypce i fortepian Franco Margoli

W trakcie badań nad trzecią, czwartą i piątą sonatą Margoli, z uwagi na różne cechy każdej z sonat, można powiązać je z kilkoma kluczowymi zagadnieniami w nauczaniu gry na skrzypcach:

Instrumentalne nauczanie muzyki to interdyscyplinarna integracja i wzbogacenie obowiązkowego nauczania muzyki w ramach szerszych celów szkolnych i programów całościowego kształtowania osobowości.²³

5.1 Studium gry kameralnej z III Sonaty Margoli

Nauczanie muzyki oznacza wyposażenie uczniów w umiejętność aktywnego i krytycznego odbioru otaczającego ich świata, którego ważnym elementem i jednym z funkcjonujących w nim środków komunikacji jest muzyka. Ponadto istotnym zagadnieniem jest współpraca między instrumentalistami w muzyce kameralnej. Istotnym nie tylko dla rozwoju umiejętności zawodowych, ale także kompetencji społecznych. Wspólne muzykowanie bowiem zachęca do świadomego nawiązywania kontaktów z rówieśnikami poprzez współpracę. Moim zdaniem kameralistyka powinna zajmować szczególne miejsce w edukacji skrzypków z uwagi na specyfikę naszego instrumentu. Skrzypce zawsze były uważane za instrument solowy. To sprawia, że w wielu szkołach nauczyciele skrzypiec kładą duży nacisk na opanowanie przez uczniów repertuaru solowego, często skupiając się na mechanicznym i powtarzalnym ćwiczeniu technik. Nie ma wątpliwości, że uczniowie szybko rozwijają swoje umiejętności wykonawcze, ale jednocześnie zaniedbują zdolność twórczego myślenia i analizy utworów. Rodzi to pewne ograniczenia. Dlatego wprowadzenie muzyki zespołowej obok lekcji skrzypiec jest niezwykle istotne. Uczniowie mogą poprzez grę zespołową w pełni zrozumieć myśli kompozytora i poprawić swoje umiejętności dialogu w muzyce. Dzięki temu poczują, że nie są samotnymi wykonawcami, ale pełnymi życia i duszy muzykami.

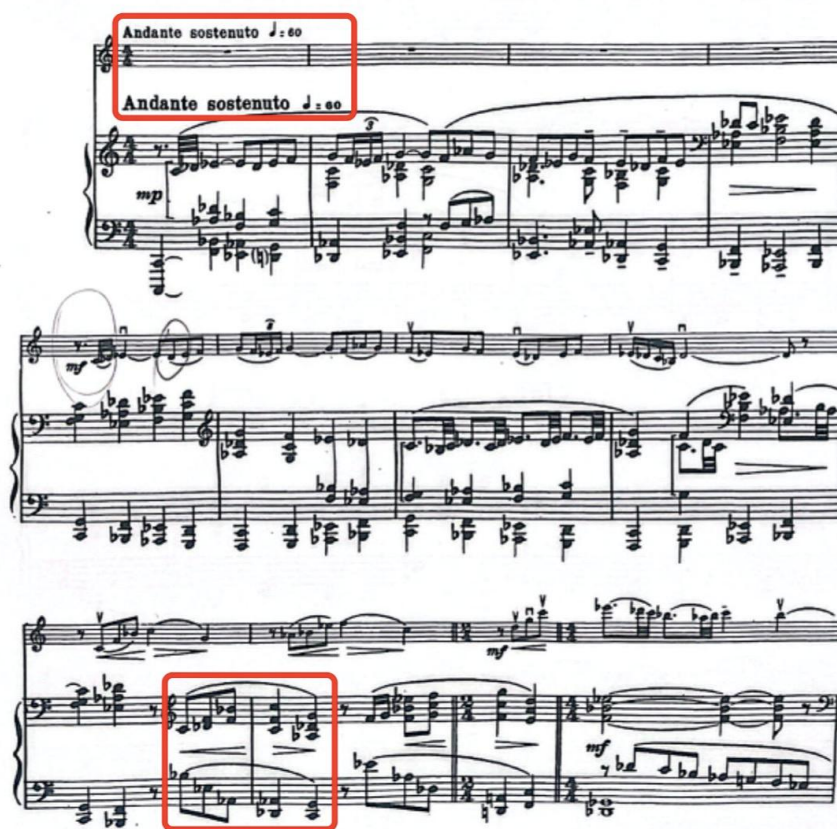
Uważam, że nauczanie gry na instrumentach ma kilka zasadniczych powinności:

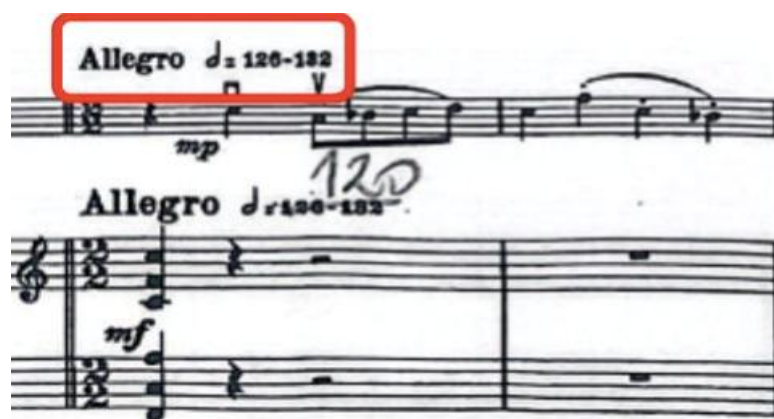
- rozwój jednostki i wzmacnianie jej samoświadomości, szczególnie w zakresie zdolności logicznego myślenia, wyrażania się i komunikacji;

²³ Cfr. Programmi di insegnamento di strumento musicale nei corsi di scuola media ad indirizzo musicale in Decreto Ministeriale 6 Agosto 1999, n.201. Dekret nr 201 włoskiego Ministerstwa Edukacji z dnia 6 sierpnia 1999 roku "Plan nauczania gry na instrumentach muzycznych w szkołach muzycznych" podkreśla znaczenie znajomości języka muzycznego, a nauczanie gry na instrumentach przyczynia się do bardziej świadomego opanowania tego języka. Rozwój muzyki i jej języka zawsze często przeplatał się z literaturą, nauką i historią. Dlatego w przypadku kursów muzycznych interdyscyplinarne podejście do nauczania jest kluczowe: edukacja muzyczna i nauka gry na instrumentach są ściśle powiązane z ogólną wiedzą z różnych dziedzin.

- rozwój zdolności poznawczych, praktycznych, estetycznych i improwizacyjnych uczniów;
- wzmacnianie kompetencji społecznych i integracja ze środowiskiem rówieśniczym;
- tworzenie i absorbcja wzorców motorycznych, stymulacja ruchu mięśniowego i rozwój percepcji mięśniowej;
- bezpośredni kontakt z muzycznym językiem i znaczeniami niesionymi przez utwory instrumentalne;
- rozwój umiejętności krytycznej analizy estetycznej;
- rozbudzanie zainteresowania muzyką wśród uczniów.

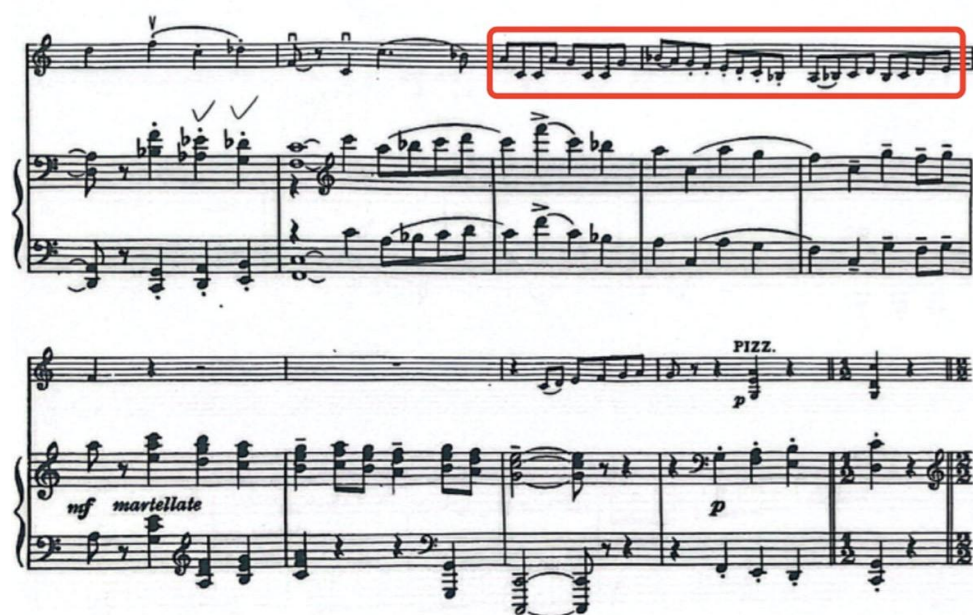
W związku z powyższym, chciałbym poddać analizie pod kątem metod nauczania muzyki instrumentalnej III Sonatę Franca Margoli na skrzypce i fortepian op. dC46 zatytułowaną "Breve", powstałą w latach 1936-1937. Pracowałem nad tym utworem na zajęciach z Marią Machowską. Ma on formę A+B+A, a jego wykonanie trwa tylko dziesięć minut. Pomimo niewielkich gabarytów utwór zawiera wiele interesujących zagadnień. Chciałbym się skupić na konieczności świadomej współpracy skrzypka z pianistą.





II. 19

Jak pokazano na ilustracjach 18 i 19, w pierwszym przeprowadzeniu tematu Margola używa w partii fortepianu połączenia interwałów kwadratowych i kwintowych. Kiedy temat przejmują skrzypce, fortepian zarysowuje zakres tonalny, budując oryginalny charakter. Połączenie przejmującej melodii skrzypiec i akordów w fortepianie odczytuję jako wyraz głębokiego rozczarowania kompozytora współczesnymi światem i społeczeństwem. Powolny początek Andante Sostenuto nasuwa skojarzenie kroczenia, powolnego chodu i przywodzi mi na myśl styl niektórych skandynawskich kompozytorów, takich jak Sibelius czy Grieg. W późniejszych częściach sonaty rytm staje się bardzo zdecydowany i wyrazisty.



II. 20



II. 21

Jak widać na ilustracji 20, rytm staje się zwięzły i klarowny, a melodia sprawnie porusza się w obrębie oktawy. Ilustracja 21 pokazuje oznaczenie Tallone, a więc mówi o konieczności zagrania ósemek przy żabce przy poruszaniu się wyłącznie po strunie G. Użycie tych dwóch parametrów sprawia, że wspomniany fragment brzmi mocno i zdecydowanie. Tak wyartykułowany znacząco zmienia charakter opisywanego miejsca.

II. 22



II. 23

Jak pokazano na ilustracji 22 i 23, pod koniec utworu powraca melancholijny temat z początku, a całość wieńczy spokojne, subtelne barwy.

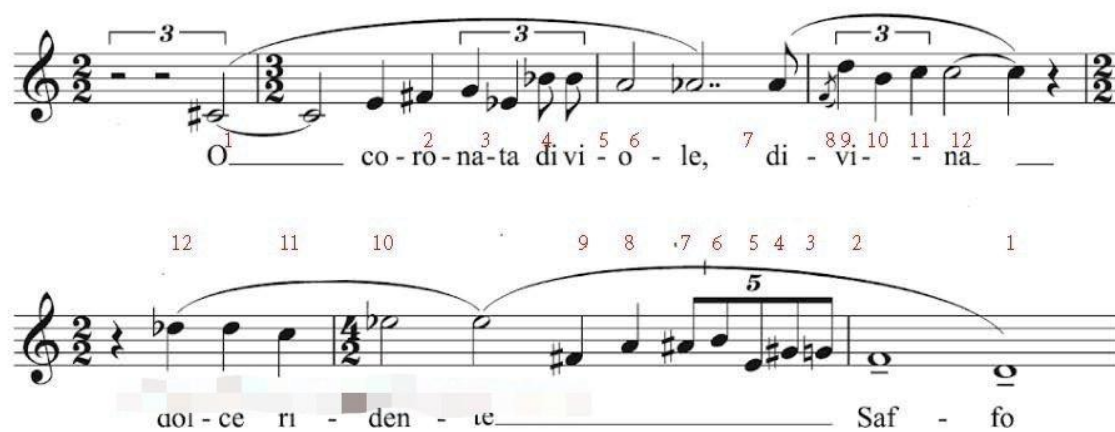
Jak widać, analizowany przeze mnie utwór Margoli nie niesie z sobą wielkich trudności technicznych. Ważnym zagadnieniem jest świadomość formy i budowy tej sonaty – utwór ten może być świetnym materiałem, by uczyć się takiej analizy na etapie nauki w liceum lub pierwszego stopnia studiów. Takie szersze i świadome spojrzenie na tę sonatę sprawi, że wykonanie może stać się dojrzałą opowieścią. Moim celem jest ukazanie Sonaty Margoli jako dobrego materiału do uczynienia z najmłodszych skrzypków pełnowartościowych muzyków, podchodzących twórczo do wykonywanego zawodu, łączących w swojej świadomości muzykę z innymi dziedzinami sztuki, używających wyobraźni i twórczego myślenia.

Zdaniem Alfreda Caselli warunkiem ponownego odkrycia dawnej, wspaniałej i swobodnej ekspresji muzycznej przy użyciu współczesnych zasobów jest powrót do „wielogłosowej dyscypliny muzyki instrumentalnej”.²⁴ Dlatego też, analizując trzecią sonatę skrzypcową (breve) wspomnianą

²⁴ Alfredo Casella: I segreti della giara.

powyżej, można zauważyć, że celem kompozytora nie były popisy techniki skrzypcowej ani tworzenie skomplikowanej faktury. Dlatego wykonawca nie musi traktować utworu jako wirtuozowskiego popisu w duchu Paganiniego ani szukać w nim głębi rodem z Schumanna. Do sonaty należy podejść jak do czystej poezji doskonałej harmonii i pięknego dźwięku.

Klasycyzm i preklasycyzm (*Classicismo* i *pre-classicismo*), a więc zamierzone archaizmy, zostały w tej sonacie użyte dla zakotwiczenia jej we włoskiej kulturze muzycznej, tak przecież różnej od niemieckiej z jej charakterystycznymi „surowymi formami”, o których pisał Casella. Na tle chłodnej niemieckiej precyzji, włoska muzyka jawi się jako kunsztowna rzeźba, zrodzona z niepohamowanej wyobraźni, emanująca ciepłem i klarowną ekspresją. Włoski stosunek do muzyki instrumentalnej, gdzie wirtuozowska technika zawsze służy artystycznemu wyrazowi, Donata Bertoldi określa jako „sonatę łacińską”. Widać to również w technice dodekafonicznej stosowanej przez Luigiego Dallapiccolę w latach 40. XX wieku.



Il. 24

Jak pokazano na ilustracji 24, bardziej doświadczeni obserwatorzy mogą zauważyć, że ta seria jest zasadniczo podzielona na dwie części. Część pierwsza (C#-D#-E#-F#-G#-A-Bb). Część druga (DEFG-Ab-Bb-B). Ta część powtarza tę samą sekwencję, lecz w odwrotnej kolejności (od ostatniego dźwięku do pierwszego), przesuniętą o sekundę małą (półton) w górę. Nuty te są ułożone razem i zorganizowane w akordy. Rezultatem jest bardzo fascynująca struktura polifoniczna. Oprócz analizy tej kompozycji, która nie jest celem samym w sobie, warto zanurzyć się w fantastycznej, urzekającej i metafizycznej muzyce Luigiego Dallapiccoli za pomocą tego linku. Był on poetą dodekafonii.

Sonata Margoli również ma takie cechy, ale Margola potrafił sprawić, że rzeczy pozornie badawcze lub skomplikowane stawały się naturalne. W przystępny sposób, za pomocą narracji poetyckiej, pozwalał wykonawcom oddać te elementy w swojej grze.

Zarówno z wcześniejszych rozdziałów, w których omawiano różne historyczne aspekty, jak i z tego rozdziału, który skupia się na perspektywie metodycznej, wynika, że Margola potrafił połączyć skomplikowane i badawcze elementy z naturalnością. Dzięki temu jego utwory, choć zawierają zaawansowane technicznie i teoretycznie fragmenty, stają się przystępne i pełne poetyckiej narracji, co ułatwia ich interpretację i wykonanie przez muzyków. Ponieważ dotyczy to "Piccola sonata" (1929), "Sonata n.1" (1931), "Sonata n.2" (1935) i "Sonata n.3" (1936/1937), które są wczesnymi utworami instrumentalnymi Margoli, na zajęciach doszliśmy do wniosku, że mają one jedną niezmienną cechę: poetycki rozwój. Jest to wymiar, w którym wszystko jest ze sobą połączone, tworząc tryb dialogu, w którym nagromadzenie lub zawieszenie nut, odpowiedzi harmoniczne lub dysonanse, symetria akcentów tworzą wyraz absolutnie nie sztywny, ale prawdziwie słyszalną, płynną melodię.

5.2 Mistrzostwo technik miękkich i twardych w czwartej sonacie Margoli

Kiedy mówimy o technice, mamy na myśli koordynację ruchów zgodnie z właściwościami instrumentu. Proces ten naturalnie obejmuje wiele nieuchwytnych i trudnych do zdefiniowania elementów, takich jak interpretacja, improwizacja, inspiracja i kreatywność. Te terminy i pojęcia są otwarte na szeroką dyskusję i mogą być kształtowane przez różne opinie oraz zmieniające się gusta. Jednak technika to zdolność operacyjna: dobrze skoordynowany system gestów, który jest kształtowany przez ergonomię ciała i właściwości skrzypiec. Technikę gry na skrzypcach można rozłożyć na czynniki pierwsze i sprowadzić tym samym do jej składowych elementów: palców, nadgarstka, ramienia, barku oraz skoordynowanych ruchów między tymi częściami ciała. Krótko mówiąc, technika oparta jest na strukturze ludzkiego ciała. Dlatego tak ważne jest, aby przygotowanie i nauka nie były mechaniczne i automatyczne, lecz odbywały się świadomie i pod kontrolą. W rzeczywistości, przy celowym i rozsądnym zastosowaniu instrumentu, czas nauki można znacznie skrócić. Badania naukowe pokazują, że zdolność koncentracji umysłowej u człowieka jest ograniczona. Ogólnie rzecz biorąc, dla dzieci w wieku od 6 do 10 lat wynosi około 15 minut, a dla dzieci w wieku od 10 do 15 lat może osiągnąć około 40 minut. Dla osób powyżej 16 roku życia czas koncentracji wynosi około 50 minut. Dlatego też lekcje gry na skrzypcach trwające 45 minut mają swoje uzasadnienie. Jeśli student ćwiczy, gdy jego umysł jest już zmęczony, praktyka ta staje się nieskuteczna i mechaniczna, pozbawiona kontroli umysłu, co może przynieść odwrotny skutek. Aby rozwijać umiejętności uczniów, niezbędne jest kształtowanie podstawowych cech, które doświadczony muzyk

musi rozwijać, aby osiągnąć dobrą technikę: zwinność i energia. Rozwijanie zręczności wymaga niezależności palców w pozycji zamkniętej i otwartej. Jednym z problemów związanych z nauką gry na skrzypcach jest ograniczona rozpiętość palców, która zazwyczaj nie przekracza dziesięciu półtonów. Jak wiemy, źródłem energii jest bez wątpienia grawitacja, która przekształca masę w ciężar. Musimy oszczędzać naszą siłę, kontrolując ją za pomocą umysłu. Innym źródłem energii jest nasz układ mięśniowy, ale najlepiej jest połączyć te dwa źródła energii, aby wykorzystać je odpowiednio w dźwiękach, które gramy. W nauce techniki zazwyczaj najpierw należy powoli i czysto opanować dany utwór, a dopiero potem stopniowo przyspieszać tempo. Moim zdaniem jest to ważny i nie do pominięcia aspekt, ponieważ uczniowie często pragną grać szybciej (uważając, że szybsze tempo oznacza lepszą pamięć), a szybkie ruchy mogą zwiększyć ich zaangażowanie i entuzjazm. Szybkość pomaga nam ponownie odkryć coś, co dzieci bardzo dobrze znają: radość z ruchu. Poprzez zwiększenie tempa, nawet najbardziej bierne dzieci stają się bardziej aktywne. Dźwięki łączą się ze sobą, a ruchy nabierają unikalnego charakteru. Ciągłość ruchów zaczyna się łączyć w jedną całość. Ciągłość w czasie pomaga w tworzeniu jedności, która jest zarówno dynamiczna, jak i muzyczna. Dlatego moim zdaniem tradycyjne ćwiczenia techniczne, takie jak gamy, etudy czy ćwiczenia palcowe, są konieczne, ale nie powinny trwać zbyt długo. W przeciwnym razie dzieci mogą stracić zainteresowanie muzyką, której nauka będzie rozproszona na wiele odrębnych i izolowanych fragmentów, a przez to będzie trudniejsza. Dlatego w moim przekonaniu włączanie do nauki dzieci różnorodnych fragmentów utworów dla zwiększenia ich technicznych umiejętności jest niezwykle ważne. Wieloaspektowe ćwiczenia techniczne nie tylko pomagają dzieciom zwiększyć zainteresowanie grą na instrumencie, ale także rzeczywiście poprawiają ich umiejętności muzyczne. Oczywiście, repertuar skrzypcowy jest niezwykle obszerny. Możemy zaoferować bogaty wybór utworów do nauki. Już od pierwszych lat nauki, uczniowie skrzypiec mają okazję zapoznawać się z dziełami wybitnych i muzycznie bogatych kompozytorów. Nie sposób nie wspomnieć na przykład o Vivaldim, Bachu czy Mozarcie, w których utworach „nuty” nie są tylko dźwiękami, lecz niosą ze sobą znaczenie i wartość, a w połączeniu z odpowiednimi ćwiczeniami technicznymi, te utwory wyraźnie podnoszą umiejętności gry na skrzypcach. Umiejętności te nie mogą zostać osiągnięte jedynie przez mechaniczne powtarzanie ćwiczeń, dlatego też chciałbym tutaj zrobić małe podsumowanie: zdolności techniczne obejmują zarówno podstawowe umiejętności (intonację, rytm), jak i umiejętności zrozumienia (zdolność do interpretacji, ekspresji, kontroli umysłowej i współpracy).

Jako przykład weźmy „IV sonatę na skrzypce i fortepian” Franca Margoli, analizując go pod względem zarówno technicznym, jak i dydaktycznym. Ta sonata była pierwszą, którą Franco

Margola napisał po rozpoczęciu pracy zawodowej. W tamtym czasie uczył w Konserwatorium w Parmie (Conservatorio di Parma)²⁵. Utwór powstał w 1944 roku, osiem lat po jego poprzedniej sonacie na skrzypce i fortepian (*Sonata Breve* z 1936 roku). W tym czasie Margola pełnił wiele ról: kompozytora, profesora historii, estetyki muzyki, kameralistyki, dyrygenta i innych. Ta kompozycja jest najbardziej reprezentatywnym hołdem Margoli dla neoklasycyzmu (*neo-classicismo*) w jego sonatach na skrzypce i fortepian. Cały utwór składa się z czterech części i niemal idealnie odwzorowuje strukturę sonaty klasycznej: 1. Moderatamente mosso 2. Adagio 3. Tempo di minuetto 4. Deciso e ben ritmato. Ostatni termin oznacza, że podczas wykonania należy stanowczo i zdecydowanie utrzymywać rytm. Kompozycja tych sekcji może przypominać klasyczne czteroczęściowe sonaty skrzypcowe i fortepianowe Beethovena (jak na przykład piąta i siódma). Oczywiście istnieje wiele dzieł okresu klasycznego, które składają się z czterech części o tej samej strukturze, jak symfonie Mozarta k.183 i k.201, trio fortepianowe Mendelssohna czy trio fortepianowe Beethovena. W tej sonacie Margola ściśle trzymał się struktury kompozycyjnej sonaty okresu klasycznego, co można uznać za najwyższy hołd złożony jego znakomitym poprzednikom.

Kursy instrumentalne są jednym z najmniej poddawanych refleksji edukacyjnej i metodycznej środowisk dydaktycznych. Specyficzne problemy związane z nauczaniem i uczeniem się w tym zakresie wydają się nie być wystarczająco uwzględniane, dlatego w tej dziedzinie istnieje niewiele badań. W tradycyjnym nauczaniu gry na instrumentach uwagę koncentruje się z jednej strony na talencie (a więc na czymś, czego nie można nauczyć), a z drugiej na praktyce. W wielu środowiskach nauczanie gry na instrumentach jest nadal postrzegane jako wiedza rzemieślnicza, rodzaj warsztatu artystycznego, w którym wiedza jest jednostronnie przekazywana przez nauczyciela uczniowi, bez kontaktu z innymi nauczycielami lub uczniami z innych szkół. W ciągu kilku lat pracy nad Margolą wraz z moją Promotorką, Marią Machowską, doszedłem do następujących wniosków:

- Najważniejsze jest dążenie do prawidłowej równowagi psychiczno-fizycznej. Istotne jest promowanie rozwoju zdolności percepcyjnych uczniów oraz zapewnienie komfortu podczas gry na instrumencie: od właściwego oddychania po wygodną i poprawną postawę. Rozwijajmy dobre nawyki oddechowe, rozluźnienie, świadomość ciała, koordynację i ostatecznie równowagę w środowisku dynamicznym.
- Po osiągnięciu prawidłowej równowagi ciała możemy już przystąpić do ćwiczeń wyczucia instrumentu (użycie smyczka, wyczucie podstrunnicy). W tym etapie ważne jest, aby pozwolić uczniom na swobodne eksplorowanie, traktując wszystko

25 Założone pod koniec XIX wieku Conservatorio di Parma było jednym z największych konserwatoriów ówczesnej Europy, na równi z konserwatoriami w Mediolanie i Neapolu.

jako formę zabawy. Uważam, że kluczowe jest unikanie słów takich jak „nie”, „nie można” czy „nie wolno”, ponieważ mogą one wywołać u uczniów zamknięcie się w sobie, co może rzeczywiście wpłynąć na ich stan podczas koncertów i konkursów. Musimy sprawić, aby uczniowie stale utrzymywali ciekawość wobec utworów muzycznych oraz pragnienie odkrywania nieznanego, co przynajmniej sprzyja pozytywnemu nastawieniu. Na przykład, pozwólmy uczniom samodzielnie zbadać, czy powinni stosować vibrato, jak rozdzielać smyczek itp. Wszystkie te pytania prowadzą do bardziej szczegółowego zrozumienia potencjału i cech instrumentu.

- Na etapie analizy sugeruję wprowadzenie muzycznych terminów poprzez powiązanie ich z czymś, co uczniowie szybko rozumieją, na przykład językiem i emocjami. Jego zdaniem szczególnie trudnym zadaniem jest prawdziwe włączenie oznaczeń nutowych (jak *dolce*, *sensibile*, *mezza voce*) do gry uczniów. Jeśli mechanicznie powiemy uczniowi "musisz zrobić *crescendo*", "musisz grać pięknie", "musisz być wrażliwy", to nie wystarczy. Te wskazówki mają charakter konkluzji i nie sprawiają, że uczniowie naprawdę je poczują. Maria Machowska w swoim nauczaniu zamienia te konkluzje na wskazówki, jak osiągnąć efekt. Ona za pomocą mimiki twarzy, rozmowy i gestów ciała naprawdę wprowadza uczniów w te muzyczne terminy. Reszta należy do uczniów, którzy muszą je zrealizować. Moim zdaniem, znacznie ułatwia to naukę, a uczniowie efektywniej przyswajają wiedzę muzyczną w bardziej naturalnym i przyjaznym środowisku.

Zagranie od początku do końca dźwięku, który Margola wyobraził sobie jako czysty i przejrzysty, stanowi niewątpliwie techniczne wyzwanie, szczególnie w zakresie użycia smyczka. Od 2021 roku, kiedy to rozpocząłem pracę nad projektem doktoranckim w Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina z moją Promotorką Marią Machowską, brałem udział w wielu festiwalach muzycznych w Polsce, m. in. w Janowcu i Łańcucie, obserwując młodych muzyków, zauważyłem, że polska edukacja muzyczna poszczycić może się bardzo dobrymi podstawami. Każdy młody muzyk wykazuje się niezwykłą zręcznością lewej ręki oraz swobodnym ruchem smyczka w prawej ręce, co plasuje Polskę na czołowej pozycji w świecie pod względem tych umiejętności. Te wyjątkowe cechy nazywam "twardą" techniką gry. Jednak przekształcenie tej techniki w sposób, który oddaje opisaną wcześniej atmosferę, to inny rodzaj "miękkiej" techniki.

FRANCO MARGOLA
(1945)

I

Moderatamente mosso

mf spianato

mp

p

a tempo

poco tratt. a tempo

stent.

Copyright 1945 by F. Bongiovanni.

VIOLINO

3

29 *a tempo*

32 *deciso* *p*

35 *rit.* *a tempo* *Air* *Look Plan*

39 *sf*

43 *rit.*

47 *a tempo* *p* *1* *1* *31*

51

55

57 *4* *4* *1* *3*

59 *4* *1* *8* *1*

62 *deciso* *poco rit.* *a tempo* *p*

P. 2222 B.

4 VIOLINO

65 *sost.* *disteso* *f*

68 *sf* *pp*

72 *rit.* *a tempo*

76 *f*

80

84

87 *poco rit.*

91 *a tempo*

95 *Un po' meno* *IV^a Corda* *2* *3 1 3 1*

104 *Semplice tranquillo e a tempo*

F. 2222 B.

The image shows a page of a musical score for Violino. The score is written on ten staves, numbered 65 to 104. The key signature has one flat (B-flat). The tempo and dynamics markings include 'sost.', 'disteso', 'f', 'sf', 'pp', 'rit.', 'a tempo', 'poco rit.', and 'Semplice tranquillo e a tempo'. There are also performance instructions like 'Un po' meno' and 'IV^a Corda'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings.

VIOLINO

II

5

Adagio

1 *f*

8 *p*

16 *mp*

21 *mp* *cresc.*

29 *f*

34 *p*

43 *un poco animando*

49

55 *a tempo*

VIOLINO

59 *pp* *cresc.* *f* 2 1

64 *Sordina* *pp*

70 *Via Sordina* 4 *p*

79

84 *p*

91 *mf* *f*

98 *mf*

103 *tratt.* *p* *con anima*

109 *allargate* II^a III^a

116 IV^a *rit.*

F. 2222 D.

7

III

VIOLINO

Tempo di Minuetto

mp

1

6

poco rit. *a tempo*

11

p

17

PIZZ. *p* ARCO PIZZ.

22

ARCO

28

PIZZ. 1. ARCO *rall.*

33

2. *poco rit.*

38

43

poco rit. *a tempo*

48

PIZZ. *ppp*

N. 2222 B.

VIOLINO

Deciso e ben ritmato

Violino musical score, measures 1-22. The score is written in treble clef, 4/4 time. It begins with a forte (f) dynamic and a tempo/mood instruction "Deciso e ben ritmato". The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Measure numbers 1, 7, 9, 15, 19, and 22 are indicated on the left. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like *p* (piano) and *ss* (sforzando). There are also handwritten annotations in some measures, such as "in u u" above measure 10 and "433" above measure 22.

F. 2222 B.

VIOLINO

9

Handwritten annotations in red and black ink are present throughout the score, including fingerings, slurs, and tempo markings. The score is divided into measures 25, 29, 33, 37, 41, 45, 49, 52, 56, and 59.

F. 2222 B.

a tempo

65 *p* *pp*

70 *p*

74

78 *cresc.*

82

86 *rit.* *a tempo* *p*

91 *pp*

95 *mf*

101

104

107

F. 2222 B.

VOLINO

11

Handwritten musical score for Violino, measures 112 to 146. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p*, *ff*, and *cresc.*. There are also handwritten annotations like "rude" and "10" above the staff. The score is written on ten staves, with measure numbers 112, 116, 120, 123, 127, 131, 135, 139, 143, and 146 clearly marked at the beginning of their respective staves.

F. 2222 B.

Analizowana tu sonata dobrze oddaje okres w życiu twórczym i osobistym Franca Margoli, jakim był czas końca II wojny światowej i tuż po jej zakończeniu. W 1944 roku kompozytor przebywał w niemieckim obozie koncentracyjnym w Mühldorfie. Sam Margola tak pisał o tych przeżyciach: „Podczas II wojny światowej, przez długi czas przebywając w niemieckim obozie koncentracyjnym jako wygnaniec, szczególnie odczułem zdeformowany świat. Dlatego w kolejnych latach żywiłem strach przed wszelkimi aktami przemocy.” Trauma ta uzewnętrznia się w „IV Sonacie” w dwojaki sposób: z jednej strony w konsekwentnym trzymaniu się klasycznej formy, będącym wyrazem poszukiwania ładu i porządku w rozchwianym świecie; z drugiej – w próbach wzmacniania języka muzycznego, poszukiwaniu ostrzejszych barw, wyrażających niepokój i ból. W tym samym okresie Margola, opierając się na „IV Sonacie”, stworzył również miniaturę na głos i fortepian „La dolce vita è lontana” („Słodkie życie jest odległe”). W tekście tej piosenki napisał: „Zagubiony w smutnej mgie, zostawiłem na mojej drodze krew, powoli kapiącą.” Poprzez swoją twórczość z tego okresu Margola zdaje się nam mówić, że tylko utrzymywanie zdrowego związku z klasycyzmem – jego tradycją, rzemiosłem, porządkiem i harmonią – uchroni ludzi od podobnych kryzysów. Powrót do klasycyzmu jest charakterystyczny dla europejskiej kultury XX wieku w momentach kryzysowych, takich jak wojny światowe.

Świadomość tych aspektów powinna pomóc nam przekształcić technikę "twardą" w "miękką". Dlatego bardzo pożyteczne byłoby włączenie tej sonaty Margoli do programu nauczania średniej i wyższej szkoły muzycznej w Polsce. Mogłoby to znacząco poprawić umiejętności młodych muzyków w zakresie prawidłowego wyrażania języka muzycznego, przekazywania emocji kompozytora oraz doskonalenia techniki smyczkowania.

Poniżej przedstawiam kilka moich przemyśleń dotyczących elementów gry skrzypcowej, które mogą zostać rozwinięte podczas studiowania sonat Margoli: osobistych sugestii dla tych, którzy chcą rozwinąć swoje umiejętności w tym obszarze:

- rozwijanie umiejętności czytania zapisu nutowego
- prawidłowa interpretacja znaczników zapisanych w partyturze
- próby wykonania tych samych lub podobnych fragmentów z użyciem różnych odcinków i prędkości smyczka, i zróżnicowanego oparcia.
- wykorzystanie własnego języka ojczystego w muzyce

Zgodnie z tymi sugestiami, wyjaśniam: czytanie literatury pozwoli wykonawcom poznać epokę, w której kompozytor tworzył, powiązane z nim postaci, tło społeczne itd., a przez to lepiej zrozumieć samo wykonywane dzieło. Z moich obserwacji wynika, że pomimo dobrego środowiska do nauki w całej szkole oraz dużej ilości książek, w ciągu tygodnia tylko nieliczni studenci korzystają

z biblioteki i czytelní, aby badać utwory, które mają wykonać. Większość studentów, ucząc się nowych utworów, polega tylko na słuchaniu i porównywaniu nagrań. Taki sposób nauki często prowadzi do naśladownictwa, brakuje w nim kreatywności, co uniemożliwia innowacje i przekraczanie granic. Taki stan rzeczy sprawia, że nasza edukacja traci swoje pierwotne znaczenie. Lektura dużej ilości materiałów pozwala bezpośrednio zrozumieć terminy muzyczne w nowych utworach i nadać im prawdziwe znaczenie. Aby sprawić, że technika smyczkowania będzie bardziej adekwatna i naturalna w interpretacji utworu, eksperymentowanie ze smyczkiem jest niezbędne. Dobrze byłoby nieustannie zadawać sobie pytania: czy staccato musi być zawsze grane w najbardziej sprężystej części smyczka?; czy takie pełne ducha terminy muzyczne jak „deciso” czy „spirito” należy wyrażać poprzez szybkość smyczkowania czy raczej przez siłę nacisku smyczka? To tylko przykłady. Wprowadzenie tych pytań do eksperymentów podczas ćwiczeń może prowadzić do różnych efektów w praktyce. Ostatnia sugestia, którą wyniosłem ze swojej nauki we Włoszech, dotyczy środowiska edukacyjnego. Niezależnie od okresu muzycznego, odwoływanie się do śpiewu powinno stanowić podstawę rozumienia muzyki. Nawet gdy wykonawca pragnie wyrazić naturalne i klarowne frazy, śpiew stanowi podstawę. Logiczne i poprawne śpiewanie jest podstawą. Możemy wyobrazić sobie, że nasz instrument posiada życie i jest jedynie medium przekazującym muzykę. Jako wykonawcy możemy wprowadzić swoją frazę za pomocą ojczystego języka: polskiego, niemieckiego, włoskiego czy hiszpańskiego, śpiewając ją. Następnie ciągle eksperymentując ze smyczkiem, dążymy do uzyskania wrażenia śpiewności. Kiedy już posiadziemy tę umiejętność, możemy wynieść naszą interpretację na wyższy poziom, w przeciwnym razie pozostaniemy jedynie na etapie naśladownictwa. To kolejna technika, o której chciałbym wspomnieć, a której praktyka również wymaga czasu. Jako nauczyciele powinniśmy traktować tę metodę na równi z ćwiczeniem twardych technik. Sugerowałbym wprowadzenie nauczania tej metody do środowiska szkolnictwa wyższego, począwszy od poziomu licencjackiego, bez górnych ograniczeń. Dzięki temu możemy znaleźć nową drogę dydaktyczną, która ułatwi studentom przekształcenie się z wykwalifikowanych rzemieślników w pełnoprawnych, świadomych, myślących i twórczych artystów.

5.3 Dziedzictwo tradycji i innowacyjność w piątej sonacie Margoli

Na tym etapie naszych badań, zarówno z historycznego, jak i dydaktycznego punktu widzenia, przy analizie sonat na skrzypce i fortepian Margoli dysponujemy pewnymi materiałami – nagraniami oraz opracowaniami. Spośród wszystkich jego opublikowanych sonat, jedynie „V Sonata na skrzypce i fortepian” (Sonata Quinta dC 131), skomponowana w 1959 roku, nie ma żadnych dostępnych nagrań ani materiałów wykonawczych. Oto kilka przykładów:

giovedì
09.03

Brescia, **Teatro Sancarlinò**, ore 20.45

Serata Margola

Nella ricorrenza dei 25 anni della morte

Daniela **Cammarano** *violino*

Jacopo **Francini** *violoncello*

Alessandro **Deljavan** *pianoforte*

F. Margola

Sonata per violino e pianoforte op. 32 n. 1

Moderatamente mosso

Adagio

Tempo di Minuetto deciso e ben ritmato



Sonata breve in do maggiore per violoncello e pianoforte n. 3

Andante sostenuto

Allegro assai

Largo e sostenuto

Sonata in mi per violoncello e pianoforte

Allegro impetuoso

Adagio e contemplativo

Allegro energico

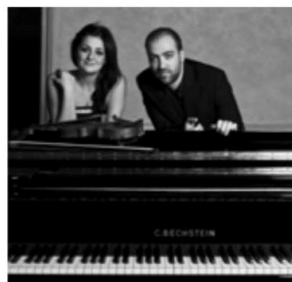
Musiche duettanti per violino e violoncello

Introduzione

Adagio

Serpentara

Finale



Trio in la per violino, violoncello e pianoforte n. 2

Allegro vibrato e veemente

Molto sostenuto e vibrato

Vigoroso con fuoco

II. 35

Na ilustracji 35 pokazano program koncertu poświęconego 25. rocznicy śmierci Margoli, na którym wykonano jego pierwszą i trzecią sonatę na skrzypce i fortepian. Takie festiwale upamiętniające jego narodziny lub śmierć odbyły się w jego rodzinnym mieście Brescii osiem razy, począwszy od 2008 roku, czyli od 100. rocznicy jego urodzin, a każda kolejna edycja obejmowała około sześciu koncertów w formie recitali solowych, muzyki kameralnej i symfonicznej. Jednak wśród występów muzyki kameralnej nadal nie znaleziono informacji o wykonaniu piątej sonaty na skrzypce i fortepian Margoli. Szczegółowe informacje można znaleźć na stronie cameradibrescia.com. Jeśli chodzi o nagrania dźwiękowe, to zarówno nagranie sonat na skrzypce i fortepian Franco Margoli z 2012 roku, dokonane

przez profesora skrzypiec Conservatorio di Brescia Filippo Lamę, jak i nagranie z 2023 roku, zawierające wybór dzieł Franco Margoli, dokonane przez profesora skrzypiec Conservatorio di Como Davide Alognę, nie zawierają nagrania piątej sonaty na skrzypce i fortepian.

i) Per violino e pianoforte:

Sonata breve n° 3 dC 46 [1936/37] (Suvini, Zerboni, 1951); Aria dC 63 [1940] (Bongiovanni, 1941); Sonata n° 4 op. 32 n° 1 dC 76 [1944] (Bongiovanni, 1945); Sonata Quinta dC 131 [1959] (Bongiovanni, 1961); Due pezzi per i giovani violinisti dC 200 [1975] (Carisch, 1975).

Inedite: Piccola Suonata dC 8 [ca. 1929]; Sonata n° 1 in Re dC 12 [1931]; Espressione di leggenda dC 27 [1934] (perduta); Sonata n° 2 dC 38 [1935]; Favoletta dC 155 [1969] (perduta); Andante dC 756; Tre altre composizioni senza titolo (una incompiuta) dC 755, 757.

II. 36

Jak pokazano na ilustracji 36, w bibliotece Konserwatorium w Brescii można znaleźć informacje dotyczące dat powstania i publikacji wszystkich sonat na skrzypce i fortepian Franco Margoli. Termin "Perduta" oznacza "zaginioną" (z dokumentów wynika, że mogła zostać zgubiona podczas licznych przeprowadzek Margoli w okresie wojennym, choć dokładne przyczyny wymagają dalszych badań, a czas zdarzenia jest dość przekonujący). "Una incompiuta" oznacza "niedokończoną".

Z dostępnych materiałów wynika, że „V Sonata na skrzypce i fortepian” Franca Margoli, mimo że została w pełni opublikowana, nie doczekała się interpretacji ani przez wykonawców, ani przez muzykologów (czy to na koncertach, w ramach wydarzeń upamiętniających kompozytora, czy w analizach badawczych). Trudno jest określić prawdziwy powód tego braku zainteresowania. Jednak nie uważam tego za negatywny sygnał. Z mojego punktu widzenia, sonaty na skrzypce i fortepian Margoli mają dość jednolity styl. Być może wykonawcy i muzykolodzy uznali, że nie ma potrzeby wielokrotnego nagrywania podobnych do siebie utworów. To mogło spowodować brak jakichkolwiek nagrań lub materiałów dotyczących „V Sonaty na skrzypce i fortepian”. Jednocześnie daje nam to większą przestrzeń do odkrywania wartościowych elementów i możliwość wtórnej kreacji podczas wykonania i nagrywania. Przykładowo, J. S. Bach skomponował sześć sonat i partit

na skrzypce solo, które początkowo prawie nie były wykonywane. Dopiero po jego śmierci zostały opublikowane i rozpowszechnione przez skrzypka Josepha Joachima. Obecnie są one uznawane za jedno z najtrudniejszych do wykonania i interpretacji utworów na skrzypce, a ich wykonanie jest wymagane na wielu prestiżowych konkursach, egzaminach wstępnych i przesłuchaniach do orkiestr na całym świecie. Oczywiście nie jest moim celem porównywanie Margoli do Bacha, pragnę jednak wskazać, że brak jakichkolwiek materiałów referencyjnych i nagrań daje wykonawcom i muzykologom większą przestrzeń do odkrywania i interpretacji. Mogą oni badać i rozwijać różne możliwości wykonawcze oraz wprowadzać własne koncepcje, co w efekcie prowadzi do kreacji wtórnej. A zatem utwór ten posiada duży potencjał!

SONATA 5^a

per violino e pianoforte

F. MARGOLA

Andante con impeto

f vibrato

trall. a tempo

p

rit. a tempo

p

rit.

a tempo

p

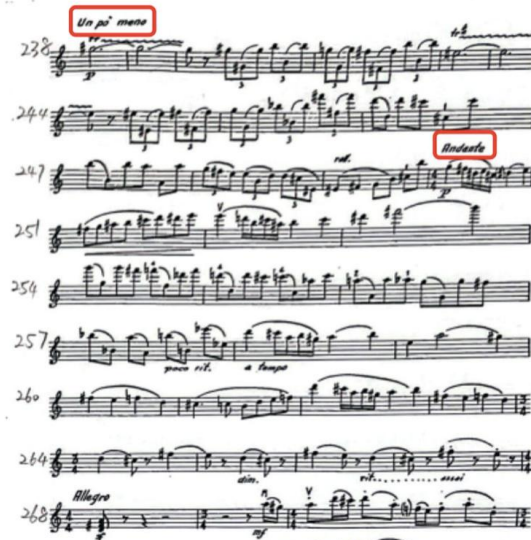
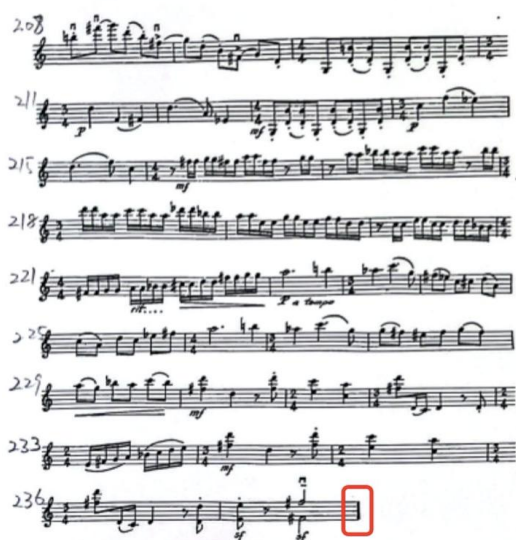
EDIZIONI BONGIOVANNI - BOLOGNA.
Tutti i diritti sono riservati

F. 2506 B.

© Copyright 1960 by Bongiovanni
pubblicato nel 1961

II. 37

Z ilustracji 37 wynika, że wydane w tamtym czasie nuty różnią się od innych dzieł Margoli i są bliższe rękopisowi. Chociaż jest to dzieło z jego późniejszego okresu, styl wciąż nawiązuje do sonat z okresu klasycyzmu. Oprócz oznaczeń tempa, dodane są również wskazówki dotyczące charakteru i emocji, takie jak "Impeto" (gwałtownie, impulsywnie), co jeszcze bardziej podkreśla najważniejszy element muzyki Margoli: „autentyczne emocje wewnętrzne, nadające każdej nucie jej znaczenie”.



II. 38

Ta sonata na skrzypce i fortepian różni się od innych sonat Margoli tym, że cała kompozycja jest jednoczęściowa. Ogólnie rzecz biorąc, sonaty z okresu klasycyzmu składają się z dwóch, trzech lub czterech części. W przypadku trzy- lub czteroczęściowych sonat poszczególne części mają następujące cechy:

- część pierwsza: Allegro, zazwyczaj w formie sonatowej, której tonacja jest toniką całego utworu;
- część druga: Adagio, kontrastujące z pierwszą częścią. Forma muzyczna nie jest ustalona, może to być forma dwuczęściowa, trzyczęściowa lub wariacyjna;
- część trzecia: jeśli muzyka składa się z trzech części, to trzecia z nich będzie miała charakter finału; w okresie klasycznym, większość sonat, zwłaszcza Haydna i Mozarta, składała się z trzech części; jeśli utwór składa się z czterech części, to trzecią częścią najczęściej stanowi lekki menuet (*minuet*) lub scherzo; obie te formy są w budowie trzyczęściowe, a ich tempo zazwyczaj mieści się w zakresie od średniego do szybkiego;
- część czwarta: powinna mieć charakter finału, z odpowiednią energią i dynamiką, aby zakończyć cały utwór, musi także nawiązywać do pierwszej części, nadając tym samym spójność kompozycji.

Tak jak opisano w poprzednim rozdziale, „IV Sonata na skrzypce i fortepian” Margoli została skomponowana zgodnie z technikami pisania sonat z okresu klasycyzmu, podzielona na cztery części. Tempo i forma każdej części ściśle odpowiadają zasadom obowiązującym w tamtym okresie. Jednak w Piątej Sonacie na skrzypce i fortepian, jest ona prezentowana jako jedno część (jak pokazano na ilustracji 38). Nie dzieli się na części poprzez zmiany tempa, lecz cała kompozycja używa różnych oznaczeń tempa (Andante, Allegro, Largamente). Różne oznaczenia metryczne (4/4, 9/8, 7/8, 3/4, 2/4) tworzące jedną spójną strukturę; różne oznaczenia emocji i barwy (Impeto, Dolce, un po' meno, anima, improvisso) tworzące jedną spójną strukturę jednoczęściowej sonaty; ostatecznie tworząc wspaniałe zakończenie z powtarzającymi się dwudźwiękami, akordami i mocnym finałem (jak pokazano na ilustracji 39).



II. 39

W naszej prostej analizie odkryliśmy pewne podobieństwa i różnice w porównaniu do innych sonat na skrzypce i fortepian Margoli:

- podobnie, jak "Piccola sonata" i "Sonata n.3 Breve", "Piąta Sonata" również jest sonatą jednoczęściową; jednak dwie pierwsze są znacznie krótsze, więc można je nazwać sonatinami (małymi sonatami); natomiast "Piąta Sonata" ma długość porównywalną z tradycyjną sonatą, dlatego nazywana jest sonatą;

- tak, jak sonaty pierwsza, druga i czwarta, zawiera ona wiele zmian tempa, emocji i dynamiki; jednak różnica polega na tym, że jej jednoczęściowa forma sprawia, że utwór jest bardziej zwarty, a jego narracja bardziej spójna; brak podziału na osobne części sprawia, że cała kompozycja jest bardziej skondensowana i ma silniejszy charakter narracyjny.

W związku z tym pojawia się pytanie: Czy jest to niespotykana dotąd technika twórcza? Rozumiemy, że tak nie jest, ponieważ z historii rozwoju sonaty wynika, że forma jednoczęściowej sonaty pojawiła się wcześniej niż forma wieloczęściowej sonaty. Najwcześniejsze przykłady pochodzą z początku XVII wieku, z okresu baroku. Wówczas "części" sonaty nie miały ustalonej kolejności ani formy, mogły swobodnie mieszać się z formami tanecznymi. Z przeglądu literatury wynika, że istniała wówczas forma sonaty kościelnej (sonata da chiesa), charakteryzująca się surowym stylem, składająca się głównie z części opartych na kontrapunkcie. Tego typu sonaty miały bardziej uporządkowaną strukturę, na przykład tempo części często układało się w kontrastowy sposób: wolno-szybko-wolno-szybko. Chociaż niektórzy uczeni dzielą je na cztery części, wiele sonat kościelnych w partyturach nie ma kreski taktowej kończącej, więc ściśle rzecz biorąc, są to jednoczęściowe sonaty. W okresie Corellego ustalił się bardziej określony porządek części sonaty kościelnej. Cały utwór dzieli się na część Andante, Allegro, Andante (Largamente) i Allegro. Chociaż nie przedstawiono tu całej partytury, to z powyższych trzech ilustracji łatwo zauważyć, że w swojej kompozycji oddaje hołd jednoczęściowym sonatom z okresu baroku.

Podsumowując, „V Sonata na skrzypce i fortepian” Margoli wpisuje się we wcześniej wspomniany styl neobarokowy. Ten styl polega na połączeniu tradycji i innowacji, realizowanych poprzez klarowność i przejrzystość formy oraz skrajne oznaczenia dynamiczne. W porównaniu do wcześniejszych dzieł, struktura melodyczna jest bardzo zwarta, ale zachowuje swobodę i śpiewność. Margola łączy barokowe metody kompozytorskie ze współczesnymi, co czyni tę sonatę nieocenionym przykładem do badań. Można ją również wykorzystać w nauczaniu studentów do badań nad nową muzyką w warunkach braku materiałów referencyjnych i nagrań dźwiękowych.

Rozdział 6: Wersje nutowe Sonat na skrzypce i fortepian Franco Margoli

6. 1 Wersja nutowa

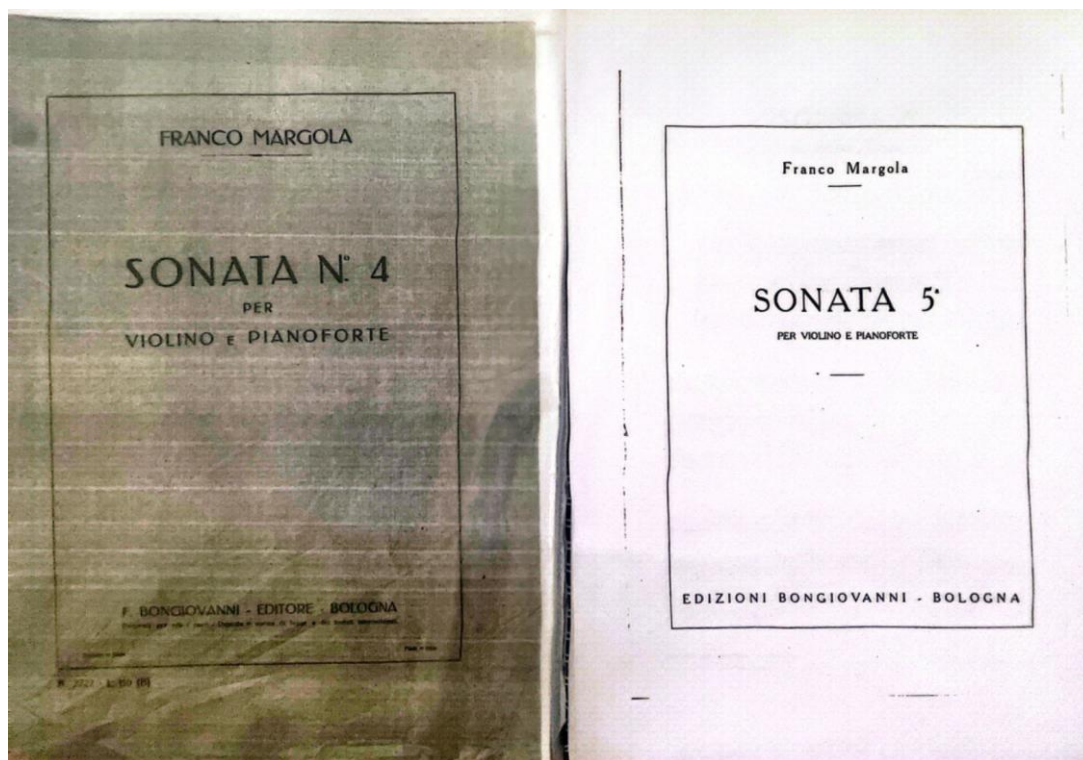
Z punktu widzenia muzyka-wykonawcy, partytura nie jest zamkniętym dziełem, a jedynie materiałem, który dostarcza mu informacji potrzebnych do interpretacji muzyki. Jest to pierwotne i najbardziej podstawowe źródło informacji do odczytania utworu muzycznego. Pierwszym zadaniem wykonawcy grającego utwór jest analiza partytury, a następnie dokonanie własnej interpretacji w oparciu o swoją wiedzę i gust. Dlatego wielu muzykologów i wykonawców angażuje się w opracowywanie i badanie różnych wersji nutowych. Ze względu na różne cele i metody redaktorów, ta sama kompozycja może mieć wiele różnych wersji. Skąd biorą się te różnice? Jak spośród wersji wybrać tę optymalną? Z dostępnych materiałów wynika, że co najmniej czterech wydawców (mogło być ich więcej, ale brak jest odpowiednich danych) opublikowało sonaty na skrzypce Franca Margoli. Są to: VIGORMUSIC-Edizioni Musicali e Discografiche, DA VINCI PUBLISHING, Bongiovanni Musica-Bologna oraz EDIZIONI SUVINI ZERBONI-MILANO.

6. 2 Znaczenie używania prawidłowej wersji partytury

Z oczywistych względów, korzystanie z prawidłowej wersji partytury jest bardzo ważne w nauczaniu i wykonawstwie muzycznym. Wymienimy tutaj jedynie kilka istotnych przykładów:

- dokładność i wiarygodność: poprawna wersja partytury zawiera dokładne treści muzyczne i oznaczenia symboli, co zapewnia, że uczniowie i wykonawcy otrzymują prawidłowe informacje muzyczne;
- szacunek dla intencji kompozytora: prawidłowa wersja nutowa odzwierciedla oryginalne zamierzenia i styl muzyczny kompozytora, pomagając studentom odczytać wymagania wobec wykonawcy i zrozumieć treść utworu;
- efekty nauczania: korzystanie z właściwej wersji nutowej podnosi poziom efektów nauki uczniów oraz ich muzyczne umiejętności;
- podtrzymywanie tradycji muzycznych: prawidłowe wersje partytur muzycznych podtrzymują tradycje wykonawcze i kulturę historyczną; ich odczytywanie rozwija świadomość uczniów w zakresie historii muzyki.

Na potrzeby tej pracy, wybrałem cztery wersje partytur: sonaty pierwsza i druga zostały wydane przez VIGORMUSIC, „III Sonata” przez SUVINI ZERBONI w Mediolanie, natomiast "Piccola sonata" przez Da VINCI w Tokio. Sonaty czwarta i piąta ukazały się nakładem Bongiovanni w Bolonii, jak pokazano na ilustracjach 40-42.



Il. 41

6. 3 Zastosowanie różnych wersji partytur w nauczaniu muzyki

Dyskutując nad zastosowaniem wersji partyturowych w nauczaniu muzyki, powinniśmy przeanalizować następujące aspekty:

- cele dydaktyczne i poziom nauczania: biorąc pod uwagę poziom muzyczny uczniów i ich cele edukacyjne, wybór odpowiedniej wersji partytury jest kluczowy; różnice w wersjach partytur mogą wiązać się z różnicami w stopniu trudności czy wymaganiach wykonawczych, dlatego nauczyciel musi dokonywać wyborów w oparciu o własną ocenę poziomu uczniów;
- porównanie i ocena wersji nutowych: analiza różnych wersji nutowych, ocena różnic i cech w zakresie struktury muzycznej, wymagań wykonawczych i technik gry; ocena wpływu różnych wersji na naukę i wykonanie studentów dla lepszego kierowania ich rozwojem;
- nauczanie historycznych wersji nutowych: poprzez porównywanie wersji partytur z różnych okresów, uczniowie mogą lepiej zrozumieć historię muzyki;

- wskazówki dotyczące wykonania: w oparciu o charakterystykę różnych wersji partytury, można kierować uczniów w całościowej interpretacji muzyki, rozwijając ich ekspresję i technikę.



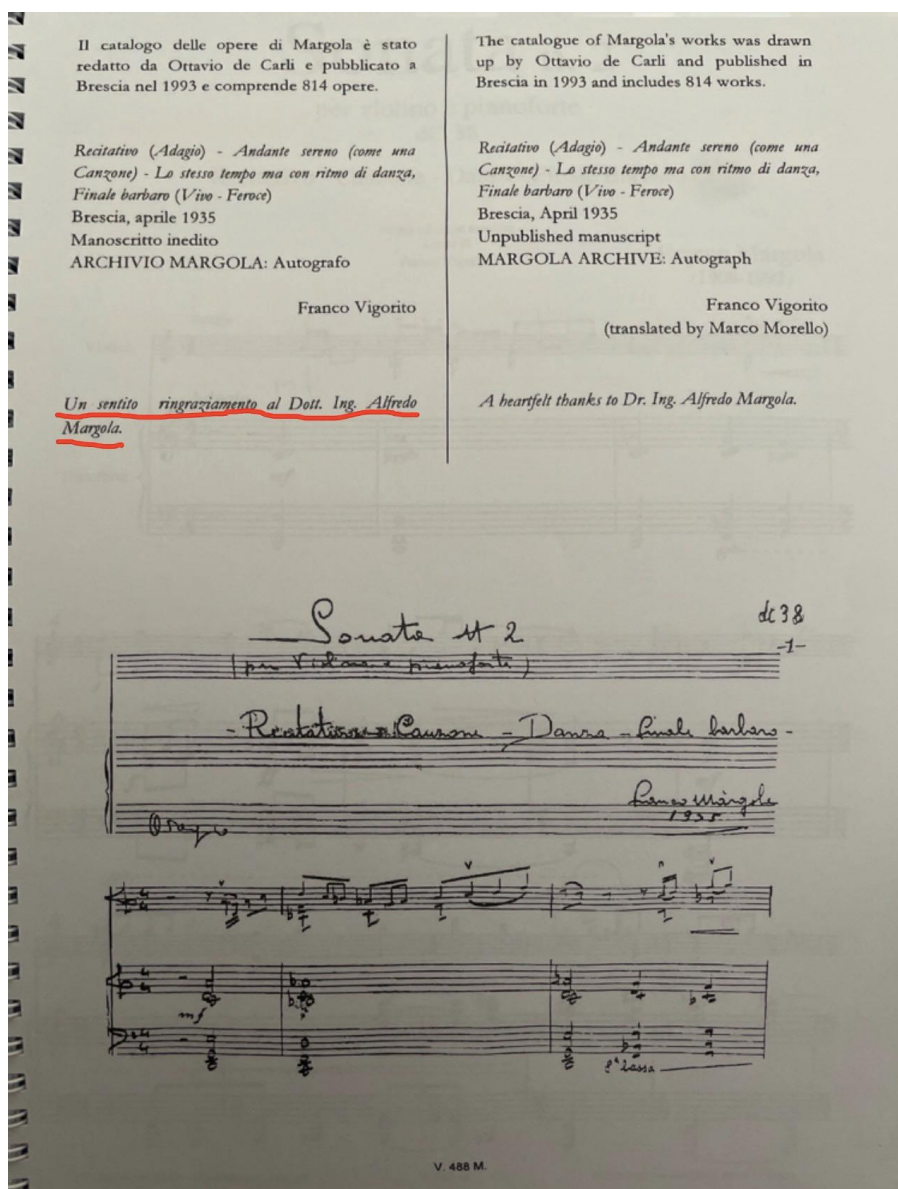
II. 42

Biorąc pod uwagę te aspekty, analizując partytury Margoli na skrzypce i fortepian, należy zauważyć, że ze względu na okres, w którym Margola tworzył, od czasu opublikowania „I sonaty na skrzypce i fortepian” (1931) do dziś nie minęło sto lat. W związku z tym nie dotyczy nas kwestia porównywania historycznych wersji partytur, o której mowa w trzecim punkcie. Poniżej porównamy i przeanalizujemy charakterystykę tych wersji.

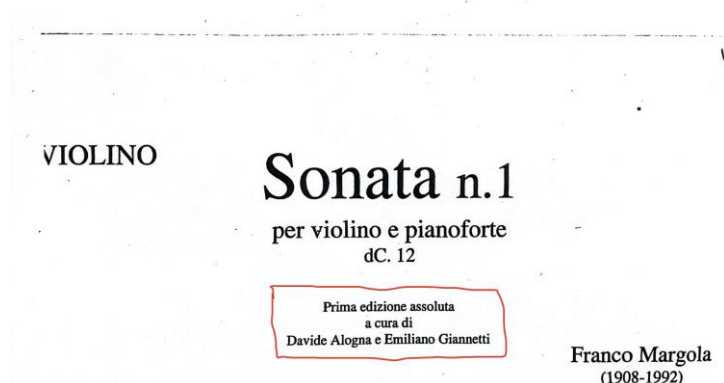
6.4 Zalety i wady różnych wersji utworów Franco Margoli oraz propozycje ich wykorzystania dydaktycznego

- Wersja VIGORMUSIC:

Jak pokazano na wcześniejszych ilustracjach, wybrałem tę wersję do wykonania i badań nad sonatami pierwszą i drugą. Redaktorem tej wersji był Franco Vigorito, a została ona autoryzowana przez członka rodziny Franca Margoli, Alfreda Margolę (jak pokazano na ilustracji 43).



II. 43



II. 44

W przypadku pierwszej sonaty, pierwszymi wykonawcami, którzy dokonali nagrania utworu w tej wersji, byli skrzypek Davide Alogna i pianista Emiliano Giannetti (jak pokazano na ilustracji 44).

Zalety tej wersji:

- ze względu na autoryzację i nadzór rodziny Franco Margoli, wersja ta jest bardzo zbliżona do oryginalnego rękopisu;
- cała partytura ma jasno oznaczone takty, co ułatwia współpracę między skrzypkiem a pianistą oraz pozwala na łatwe znalezienie problematycznych miejsc;
- wszystkie oznaczenia są szczegółowe i wyraźne (zarówno te dotyczące ekspresji emocjonalnej, dynamiki, jak i barwy);
- zarówno w partii fortepianu, jak i skrzypiec, brak oznaczeń palcowania daje wykonawcom większą swobodę w podejmowaniu własnych decyzji.

Wady tej wersji:

- podano jedynie wskazówki dotyczące technik gry smyczkiem, nie podano instrukcji dotyczących palcowania – co wyżej podałem jako zaletę, uważam jednak, i jeszcze tę myśl rozwinę, że niesie to z sobą także pewne ryzyko;
- błąd typograficzny – w partii skrzypiec w takcie 158 powinno być B-dur zamiast H (również błędnie w akompaniamencie fortepianowym), jak pokazuje ilustracja 45.



Il. 45

Wyjaśnijmy zatem szczegółowo zalety i wady tej wersji. Z szerszej perspektywy czwarta zaleta i pierwsza wada są sprzeczne, jednak w praktyce i nauczaniu można je od siebie oddzielić. Używanie wersji bez dokładnego opracowania dotyczącego aplikatury oraz kierunku smyczka przeznaczone jest dla uczniów i wykonawców na zaawansowanym etapie edukacji. Z myślą o młodszych uczniach wydawca powinien wprowadzić sugestie dotyczące palcowania w partyturze skrzypcowej. W tej kwestii może wzorować się na wydawnictwach Bärenreiter lub Henle, które w swoich partyturach zamieszczają zarówno sugerowane smyczki i palcowanie, jak i wersje bez żadnych oznaczeń. Dzięki temu partytura będzie odpowiednia dla uczniów w dowolnym wieku chcących uczyć się utworów Franca Margoli. Co do błędów w zapisie nutowym, ich zajście można zweryfikować, odnosząc się do nagrania pierwszej sonaty na skrzypce i fortepian w wykonaniu Davide Alogny z 2023 roku.

- Wersja Bongiovanniego:

Jak pokazano na wcześniejszych ilustracjach, wybrałem sonaty czwartą i piątą na skrzypce i fortepian Franca Margoli do nagrań i analizy. Wydawnictwo to zostało założone przez Francesca Bongiovanniego w 1905 roku w Bolonii we Włoszech. Od momentu swojego założenia wydawnictwo było aktywne w dziedzinie publikacji muzycznych, wydając dzieła takich kompozytorów jak Respighi, Zandonai, Alfredo, Pratella czy Margola. Z czasem poszerzało swoją ofertę wydawniczą, a od 1970 roku weszło również w obszar produkcji płytowych, specjalizując się w publikacji rzadkich lub niepublikowanych dzieł oraz nagrań z koncertów. Obecnie wydawnictwo jest zarządzane przez Andreę Bongiovanniego – przedstawiciela czwartego pokolenia spadkobierców założyciela.

Zalety tej wersji:

- partytury zredagowane są przejrzysto, a nuty rozmieszczone równomiernie i czytelnie;
- palcowanie w partii skrzypiec jest wyraźne (szczególnie w górnych pozycjach), a sugestie smyczka są bardzo przydatne w interpretacji muzycznej;
- stopień zgodności partii fortepianu i skrzypiec jest wysoki, co ułatwia współpracę.

Wady tej wersji:

- nie podano numerów taktów, wykonawcy muszą sami je oznaczyć (jak pokazano na ilustracji 46);²⁶



Il. 46

²⁶ W rozdziale 5.2 można zobaczyć całą partyturę, nie zawierającą żadnych oznaczeń taktów.

- w partyturze są wyraźne błędy drukarskie: w czwartej części „IV Sonaty”, w 14. takcie, trzecia nuta w partii skrzypiec powinna być D naturalnym, a nie Des; w 26. takcie, druga połowa trzeciej nuty powinna być D naturalnym, a nie C naturalnym; w 52. takcie, druga połowa ostatniej nuty powinna być B, a nie H; na przykład na ilustracjach 47, 48, 49 pokazano:



II. 47



II. 48



II. 49

Przedstawiając powyższe zalety i wady, dodam, że jasne oznaczenia smyczków i palcowania ułatwiają młodym wykonawcom indywidualne ćwiczenie, umożliwiając im lepsze wczucie się w interpretację muzyki i znacznie skracając czas potrzebny na badania. Jednak brak oznaczeń taktów może powodować pewne trudności podczas współpracy między skrzypkiem a pianistą, na przykład przy ćwiczeniu konkretnego fragmentu. Dlatego wydawca mógłby dodać oznaczenia taktów lub przynajmniej wyraźne symbole w obrębie fraz muzycznych, zgodnie z potrzebami wykonawców. Jeśli chodzi o błędy drukarskie, skonsultowałem się z profesorem Filippem Lamą, który nagrał czwartą sonatę, i który potwierdził, że w tych miejscach rzeczywiście występują błędy drukarskie. Nie wiem czy problem leży po stronie redaktora, czy drukarza, ale jest to coś, co wymaga poprawy, gdyż w innym razie byłby to brak szacunku dla samego kompozytora. W tym kontekście mam nadzieję, że wydawnictwo będzie bardziej skrupulatne podczas procesu weryfikacji.

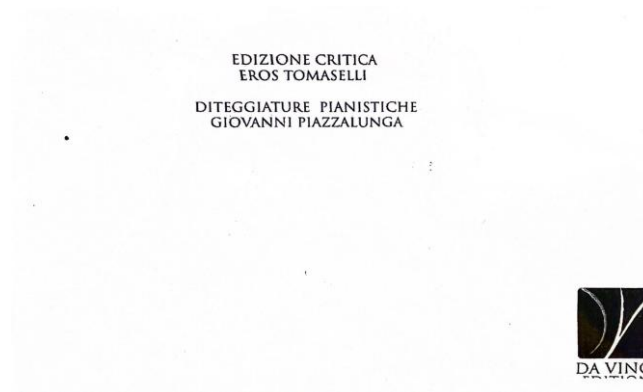
Gdyby te wersje zostały poprawione i ponownie wydane w formie zrewidowanej, byłoby to bardzo wartościowe zarówno dla wykonawców, jak i muzykologów. Taka wersja z pewnością zasługiwałaby na szersze rozpowszechnienie.

- Wersja DA VINCI:

Jak pokazano na wcześniejszej ilustracji 42, użyłem wersji "Piccola sonata" Franca Margoli wydanej przez DA VINCI. To niezależne wydawnictwo muzyczne i partyturowe, założone przez Edmondo Filippiniego w 2015 roku w Osace. Od tego roku stworzyło bogaty katalog drukowanych partytur i nagrań, szczególnie skupiając się na repertuarze klasycznym i jazzowym. Na początku swojego istnienia było stosunkowo niewielkie i zajmowało się publikacją i dystrybucją muzyki współczesnej. Było także pierwszą firmą, która dystrybuowała dzieła Franca Margoli poza granicami Włoch. Jak pokazano na ilustracji 50, Edition Critica oznacza krytykę, która ma być komentowana i porównywana przez Erosa Tomaselli w odniesieniu do wersji DA VINCI i wczesnego rękopisu.²⁷

²⁷ Szczegółowe komentarze przedstawiono w Rozdziale 4.3 – Analiza Sonaty Margoli z perspektywy audialnej i historycznej.

Natomiast termin "Diteggiature Pianistiche" na ilustracji oznacza wskazówki dotyczące palcowania w partii fortepianowej. Zostały one oznaczone przez Giovanniego Piazzalungę dla tej sonaty.



II. 50

Zalety tej wersji:

- najnowsza wersja została zrewidowana i zawiera porównania z oryginalnym rękopisem;
- palcowanie zarówno dla skrzypiec, jak i fortepianu jest jasno określone i dobrze udokumentowane, a technika smyczkowania dla skrzypiec została ulepszona;
- takty są wyraźnie zaznaczone, podobnie, jak znaczniki muzyczne.

Wady tej wersji:

- ogranicza ona możliwość dalszej twórczej interpretacji przez wykonawców.

Uważam, że ta wersja jest najbardziej kompletna spośród czterech wydań sonat na skrzypce i fortepian Franco Margoli. Załączenie do niej oryginalnego rękopisu pozwala wykonawcom lepiej zrozumieć historyczny kontekst utworu. Jasno oznaczone takty oraz wyraźne palcowanie dla obu instrumentów ułatwiają ćwiczenia i pomagają szybko znaleźć i poprawić błędy w trakcie praktyki. Jedynym minusem jest to, że może to ograniczać zdolność wykonawców do samodzielnego myślenia i utrudniać ponowne twórcze interpretowanie utworu, co dla dojrzałych wykonawców nie jest korzystne, toteż sugeruję, aby takie wersje były używane przede wszystkim w nauczaniu uczniów młodszych, poniżej 15. roku życia, u których dokładność, rygor i przejrzystość są wręcz wskazane.

- Wersja SUVINI ZERBONI:

SUVINI ZERBONI (ESZ) to włoskie wydawnictwo muzyczne z Mediolanu, założone w 1907 roku. ESZ wydało i rozpowszechniło wiele współczesnych dzieł muzycznych, takich kompozytorów jak Goffredo Petrassi, Luigi Dallapiccola, Luciano Berio, Ildebrando Pizzetti, Gian Francesco Malipiero i wielu innych. Od lat 50. XX wieku ESZ pełni również rolę włoskiego przedstawiciela wielu międzynarodowych kompozytorów, takich jak Igor Strawiński, Carl Orff, Paul Hindemith, Richard Strauss oraz polski kompozytor Krzysztof Penderecki. Można więc powiedzieć, że jest to międzynarodowe wydawnictwo o dużym autorytecie i profesjonalizmie. Oczywiście wybiórczo publikowali także dzieła muzyczne Franca Margoli, co można powiedzieć, że stawia go na równi z innymi współczesnymi kompozytorami włoskimi. Okładka wydania została pokazana na powyższej ilustracji w celach informacyjnych.

Zalety tej wersji:

- czcionka ma wysoką wartość artystyczną;
- po oznaczeniach tempa poszczególnych sekcji użyto wyraźnych oznaczeń tempa, aby precyzyjnie określić sposób wykonania;
- partytury są starannie zredagowane, bez błędów drukarskich w nutach i rytmach;
- muzyka jest podzielona za pomocą numerowanych taktów.

Wady tej wersji:

- brakuje niektórych znaczników barwy i ekspresji emocjonalnej;
- brakuje oznaczeń aplikatury.



Il. 51

Jak pokazano na ilustracji 51, redaktor użył różnych czcionek do podkreślenia tytułu utworu, nazwiska kompozytora, czasu trwania utworu oraz logo wydawnictwa. Układ jest bardzo przejrzysty i racjonalny, a jednocześnie niepozbawiony wyraźnych walorów artystycznych, co pozwala badaczom szybko odnaleźć potrzebne informacje. Drugą zaletą jest to, że w sekcjach z wyraźnymi oznaczeniami tempa nie tylko umożliwia to wykonawcom szybkie zrozumienie oznaczeń muzycznych, lecz także ułatwia ćwiczenie zgodnie z oznaczeniami tempa. Moim zdaniem, użycie numeracji

do opisu podziału muzyki jest konieczne, ponieważ w porównaniu z oznaczaniem taktów pozwala to wykonawcom lepiej zrozumieć przejścia między frazami i zmiany scenerii. Jest to bardzo ważne w próbach i wykonaniach muzyki kameralnej, jak pokazano na ilustracji 52. (Oczywiście, to jest tylko część!)



. 52

Jak widać na ilustracjach 53 i 54, w całym utworze znalazłem tylko te dwa określenia dotyczące dźwięku: "infinitamente il suono" (nieskończony dźwięk) i "con voce soffocata" (głosem stłumionym). Ponieważ w rozdziale 5.2 dotyczącym podstawowych treści metodyki nauczania instrumentów wspomniałem, że ten utwór Franco Margola jest pełen nieskończonych wyobrażeń o dźwięku i kolorze, obecna wersja zawiera zbyt mało opisów dźwięku i barwy. Ponadto, jak widać na powyższych zdjęciach, brak oznaczeń palcowania, co może być mniej przyjazne dla początkujących uczniów. Zaletą jest jednak to, że daje wykonawcy przestrzeń do interpretacji i możliwość tworzenia różnych wersji danych dźwiękowych.



Il. 53



Il. 54

Po szczegółowym omówieniu czterech wydań utworów Franca Margoli, widać, że każde z nich ma swoje zalety i wady, a wybór zależy może od preferencji wykonawców w różnym wieku. W nauczaniu, wersje VIGORMUSIC i Bongiovanni zawierające wyraźne błędy drukarskie mogą być bardzo problematyczne, jeśli nauczyciel lub muzykolog nie wskaże tych błędów. Mam nadzieję, że redaktorzy tych dwóch wersji opracują zrewidowane wydania, ponieważ poza tymi błędami, wydają się one posiadać wiele wyraźnych zalet. Jeśli chodzi o dwa ostatnie wydania: DA VINCI i SUVINI ZERBONI, z mojej perspektywy są one bardzo polecane nauczycielom w szkołach do wykorzystania w nauczaniu. Jednak należy uwzględnić wiek uczniów. Z cech tych wydań można zauważyć, że DA VINCI skupia się bardziej na szczegółach, co może być przyjazne dla młodszych uczniów. Z kolei SUVINI ZERBONI kładzie większy nacisk na ogólny obraz, co jest bardziej przyjazne dla uczniów starszych, zainteresowanych badaniami muzycznymi i kreatywnością.

Zakończenie

Tematem mojej pracy jest muzyka Franca Margoli w stylu dawnym. Jako jej przykład służyć sześć sonat na skrzypce i fortepian.

Dla Włochów komponowanie form muzycznych takich jak sonaty, symfonie, kwartety i kwintety jest zarówno poszukiwaniem nowego języka muzycznego, jak i ukłonem wobec tradycji. Dyscyplina formalna, zwięzłość, linearność, rzeźbiarska pełnia i równowaga, śmiałość i poszukiwanie innowacji to cechy charakterystyczne włoskiego neoklasycyzmu XX wieku, tego wyjątkowego stylu, którego reprezentantem jest Franco Margola. Styl ten różni się od innych współczesnych mu zjawisk w muzyce europejskiej, np. francuskiego impresjonizmu, osobliwych cech Straussa, prymitywizmu Strawińskiego, zimnego scjentyzmu Schönberga, zmysłowości Hiszpanii i śmiałej wyobraźni Węgrów. Na tym tle stanowi zjawisko odrębne i oryginalne.

Poprzez analizę sześciu sonat Franca Margoli na skrzypce i fortepian staram się odkryć i nazwać elementy stylu dawnego. Badam je z różnych perspektyw, na szerokim tle kulturowym (społeczno-politycznym, literackim itd.), przyglądam się im pod kątem stylistycznym, a także tekstowym, analizuję muzyczny język i techniczne zagadnienia wykonawcze. Jak wspomniałem na początku pracy, Franco Margola jest jednym z kluczowych twórców, którzy doprowadzili do odrodzenia włoskiej muzyki instrumentalnej. W dużej mierze to dzięki niemu w XX wieku włoska muzyka na nowo zaczęła być kojarzona nie tylko z operą, ale także z salą koncertową, teatrem, kościołem i innymi miejscami.

Jestem przekonany, że studiowanie życiorysu i twórczości Franca Margoli ma głęboki sens. Kompozytor ten wciąż ma dużą siłę oddziaływania i może kształtować kolejne pokolenia muzyków. Wpłynie on nie tylko na ich rozwój zawodowy, ale także ogólnoludzki, intelektualny i duchowy. Franco Margola bowiem to nie tylko kompozytor, autor sześciu sonat na skrzypce i fortepian, ale przede wszystkim wybitny twórca, humanista i myśliciel oraz pedagog, który w swojej spuściźnie zostawił światu ważne przesłanie. Poetycki charakter jego dzieł, jego spostrzeżenia na temat nowoczesnej edukacji muzycznej, synteza dziedzictwa muzycznego i innowacji — wszystkie to czyni Margolę niezgłębionym polem badawczym, obiecującym wciąż nowe i zaskakujące odkrycia. Dla studentów wykonujących jego dzieła oczywiste jest, że włączenie większej liczby kompozycji Franca Margoli do ich repertuaru jest ogromnie cenne, a doświadczenie pracy nad utworami tego kompozytora wręcz niezastąpione.

Niniejszym składam najszczerze podziękowania profesor Marii Machowskiej oraz całej Komisji Doktorskiej za okazane wsparcie i przedkładałam moją dysertację pod łaskawą ocenę.

Bibliografia

1. AA.VV. Insegnare uno strumento. Riflessioni e proposte metodologiche su linearità/comp:es-
sità, a cura di .AFreschi. Torino: EDT, 2002
2. AA. VV. Musica e storia. L'apprendimento storico-musicale nel processo formativo, a cura
di C.Gal., Quaderni della SIEM n. 17. Torino: EDT, 2001
3. AA. VV. Orientamenti per la didattica strumentale. Dalla ricerca all'insegnamento, a cura di
J. Tafuri e G.E. McPherson, Lucca Lim, 2007
4. Ati del Convegno, Musica italiana del primo Novecento: la generazione dell'80, 1980
5. Baroni Mario, L'orecchio intelligente. Guida all'ascolto di musiche non familiari, Lucca: Lim,
2006
6. Cresti Renzo, Franco Margola nella critica italiana. Milano: Milano, 1996
7. Cresti Renzo, Il linguaggio musicale di Franco Margola. Milano: Milano, 1994
8. De Carli Ottavio, Franco Margola (1908-1992), Il catalogo delle opere, Brescia: Fondazione
Civiltà Bresciana, 1995
9. De Carli Ottavio, Franco Margola (1908-1992), Il musicista e la sua opera, Brescia: Fondazione
Civiltà Bresciana, 1995
10. Dozza Liliana, Relazioni cooperative a scuola. Gardolo(Tn): Erolson, 2006
11. Frabboni Franco, Il laboratorio. Roma-Bari: Laterza, 2004
12. Gavazzeni Gianandrea, Quaderno del musica. Pordenone: Studio Tesi, 1988
13. Gavazzeni Gianandrea, trent'anni di musica. Milano: Ed. Ricordi, 1958
14. Margola Franco: La musica come disciplina interiore, in "Angeli e poeti" n. 1, Milano, Milano,
1999
15. Maule Elita, Storia della musica: come insegnarla a scuola. Pisa: LeoS . Olschki, 1981
16. Nicolodi Fiamma, Gusti e tendenze del Novecento musicale in Italia. Firenze: Sansoni, 1992
17. Nicolodi Fiamma, Musica e Musicisti nel Ventennio fascista. Fiesole: Discanto, 1984

Streszczenie

1. Tytuł mojej pracy brzmi „Franca Margoli muzyka w stylu dawnym. Na przykładzie sześciu sonat na skrzypce i fortepian”. Jest ona podzielona na sześć głównych rozdziałów. Rozdziały od pierwszego do trzeciego włącznie stanowią wieloaspektowe wprowadzenie do włoskiej kultury, zagadnienia stylu dawnego w muzyce współczesnej, życia Franca Margoli i przegląd jego stylu muzycznego. Rozdziały czwarty i piąty to rdzeń tej dysertacji. Skupiam się w nich na analizie sześciu sonat Margoli na skrzypce i fortepian. Każdą sonatę badam z różnych perspektyw: pod kątem stylu dawnego, kompozycji i formy oraz praktyki wykonawczej. Na przykład, naświetlając aspekty takie jak humanistyczne konotacje, poetyckość, doznania słuchowe, dziedzictwo muzyczne i nauka gry zespołowej są omawiane, odkrywam elementy stylu dawnego. W rozdziale szóstym analizuję jaki wpływ na wykonawców miały różne edycje wydawnicze sonat Franca Margoli na skrzypce i fortepian. Znajduję wady i zalety poszczególnych wydań i wskazuję te, które są najlepsze dla przyszłych wykonawców zainteresowanych dziełami tego kompozytora.
2. Sześć sonat Franca Margoli na skrzypce i fortepian zaliczam do kategorii muzyki kameralnej. Fortepian odgrywa w nich równie ważną rolę, co skrzypce. Ma to znaczenie dla wykonawców, a zwłaszcza dla uczniów i studentów szkół muzycznych. Nazywam to nauką kooperacyjną, która jest niezbędna w całym systemie edukacji muzycznej. W ramach tej refleksji określiłem kilka zasad opartych na nauce kooperacyjnej:
 - pozytywna współzależność: każdy muzyk uznaje potrzebę koordynowania swoich wysiłków z innymi w celu wykonania zadania, a jego własny sukces zależy od sukcesu wszystkich członków zespołu; pozytywna współzależność to wspólnota celu oparta na dobrowolnej interakcji i akceptacji wzajemnych wpływów; ważne tu jest intelektualne partnerstwo, respektowanie zdania pozostałych muzyków i poczucie osobistej odpowiedzialności za cały efekt, które procentuje satysfakcją, bo własny wkład to także udział w sukcesie;
 - bezpośrednie promowanie interakcji: obejmuje to wszystkie zachowania, które tworzą pozytywne relacje między członkami zespołu oparte na wzajemnym wsparciu, wymianie umiejętności i zaangażowaniu w osiągnięcie wspólnych celów;
 - odpowiedzialność indywidualna: współpraca pozwala na pełne wykorzystanie zasobów każdego wykonawcy; każdy zobowiązuje się do wzajemnego reagowania na pracę i ścieżki innych, a współpraca jest polem mediacji, negocjacji i wywierania wza-

jemnych wpływów; nie chodzi o hierarchizację, faworyzowanie lub ograniczanie poszczególnych członków zespołu, ale raczej o egzekwowanie od każdego najwyższego możliwego poziomu wykonawstwa;

- badanie i kontrola zachowań kooperacyjnych: działania, w których członkowie zespołu weryfikują, omawiają i oceniają postęp i skuteczność swoich relacji roboczych oraz decydują, które działania kontynuować, a które modyfikować, aby praca była efektywna; ważne, by działania te podejmować zarówno na bieżąco w trakcie pracy, jak i podsumowując etapy lub całość przedsięwzięcia.

3. Dysertację tę napisałem pod kierunkiem mojej promotorki, profesor Marii Machowskiej. Pod jej opieką pracowałem przez kilka lat.

Impulsem do rozpoczęcia badań było odkrycie, że na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina brakuje literatury naukowej dotyczącej włoskich współczesnych dzieł instrumentalnych. Dlatego teraz wierzę, że moja praca w znaczący sposób uzupełni luki w badaniach akademickich na tej Uczelni.

Efekty moich badań mogą być wykorzystane w nauczaniu muzyki instrumentalnej, praktyce wykonawczej oraz badaniach teoretycznych w Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina.