

РЕКОНСТРУКЦИЈА РАНОГ СТВАРАЛАШТВА АЛФРЕДА КАЗЕЛЕ У КОНТЕКСТУ
НЕОКЛАСИЦИЗМА²

АПСТРАКТ: Алфредо Казела се у појединој литератури сматра, условно речено, једним од контроверзнијих композитора међуратне Италије. Политичка активност аутора по повратку са студија у Паризу 1915. године, утицала је на то да се бројни критичари упусте у оспоравање његовог композиционог умећа, доводећи га у везу са кључним личностима фашистичке партије. Музиколози који су се бавили Казелиним стваралаштвом пажњу посвећују углавном ауторовом последњем, неокласичном периоду, за који се и везује поменута проблематика, док су раније фазе његовог креативног рада релативно занемарене. Узимајући у обзир да је Казелино стваралаштво изазивало значајне полемике, које у области српске музикологије још увек нису истраживане, циљ овог рада је да додатно испита и представи ауторове композиционе поступке у делима која настају током година проведених у Паризу. Аналитички сегмент рада има за циљ да утврди да ли се неки од елемената неокласицизма, који су карактеристични за Казелина позна дела, уочавају и у првом стваралачком периоду. На тај начин, покушаћемо да аргументујемо податак да се у Казелиној композиторској делатности може уочити својеврсни „стилски“ континуитет.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: „париски период“, неокласицизам, стваралачки утицаји, фашизам, стилска хетерогеност

Увод

Алфредо Казела (Alfredo Casella, 1883–1947) се у појединој литератури сматра једним од, условно речено, контроверзнијих композитора припадника *Генерације осамдесетих* (*La Generazione dell'Ottanta*), генерације стваралаца која је "наследила" музичку сцену Италије након Пучинија (Giacomo Puccini 1858–1924) и његових савременика.³ Наиме, критичари су дуго оспоравали његово композиционо умеће, значај његовог стваралаштва и целокупног деловања у музичком и културном животу Италије, јер се, по повратку из Париза (1915. године) његово стваралаштво и делатност повезују са личностима из политике и државним институцијама, да би се касније и учланио у Мусолинијеву (Benito Mussolini, 1883–1945) фашистичку партију.⁴ Музиколози који су се бавили његовим стваралаштвом пажњу посвећују углавном његовом последњем, неокласичном периоду, за који се и везује поменута проблематика, док су раније фазе креативног рада релативно занемарене. Тако се његова дела настала у оквирима

¹ Контакт адреса: masha.spaic@gmail.com

² Семинарски рад писан у оквиру предмета Семинар из историје музике – општа историја музике - Савремена 1, под менторством проф. др Весне Микић академске 2014/15 године.

³ *Генерацију осамдесетих* чине композитори рођени крајем осме и почетком девете деценије XIX века. Они су радили и компоновали у Италији у првим деценијама XX века. Према мишљењу италијанских музиколога ове композиторе предводи Респики (Ottorino Respighi, 1879–1936), а поред Казеле, овде спадају и Франко Алфано (Franco Alfano, 1875–1954), Илдебрандо Пицети (Ildebrando Pizzetti, 1880–1968) и Ђан Франческо Малипјеро (Gian Francesco Malipiero, 1882–1973).

⁴ Francesco Parrino, *Alfredo Casella and The Montjoie! Affair*, 99.

неокласичног стила, схватају као дела која настају у складу са прокламованим идеалима фашизма.⁵

Наиме, поменута схватања представљају последицу музичке критике из времена Хладног рата, у којој је оштро нападана музика стварана у наводном сагласју са прокламованим фашистичким идеалима. Тако су аутори текстова који настају у шездесетим, седамдесетим и осамдесетим годинама XX века сагласни у томе да се Казелина музика може уско повезати са политичким тенденцијама Италије у периоду између два рата, док период проведен у Паризу, а самим тим и тамо написана дела, остају занемарена и најчешће посматрана као врста вежбе или припреме за композиције које настају по повратку у Италију.⁶ Наведимо, као пример, мишљење музиколога Пјера Сантија (Piero Santi), који у свом чланку *Музика за време фашизма (La musica del Fascismo)*, објављеном 1982. године, наводи да се неокласицизам у стваралаштву појединих композитора у Италији може тумачити као погодан уметнички правац којим су се исказивале фашистичке идеје у периоду пре Другог светског рата. Када је реч о Казели, Санти истиче композицију за оргуље и оркестар *Concerto romano* (1926) и оперу *Il Deserto tentato* (1937), као два дела која настају у оквирима неокласицизма и која је фашистички режим промовисао због тога што су писана у сагласју са фашистичким позивом на обнову величине некадашње државе и повратак идеалима античког Рима.⁷

Међутим, у скорије време, све више музиколога покушава да преиспита однос Казелиног стваралаштва са фашизмом. Како би аргументовали своје тврдње, они почињу да из различитих углова сагледавају његово целокупно стваралаштво и музичку активност. Мало пре поменути период Казелиног живота – године проведене у Паризу, из ког се између осталог, као кључни, издвајају његов рад у организацији музичког живота и концертна делатност, постаје једно од основних полазишта за разумевање и редефинисање његовог музичког ангажмана по повратку у Италију. С тим у вези, наглашава се отвореност ка стилским утицајима различитих правца, која потиче управо из париског периода и која остаје стално присутна у његовом стваралаштву. У питању је један од главних аргумената, који има за циљ да, са једне стране, ублажи везу са фашизмом и, са друге стране, истакне Казелин вишеструки значај у историји италијанске музике у контексту константне тежње да представи савремени инострани репертоар тада „конзервативној“ италијанској јавности.⁸ Тако се пажња све више усмерава на његове

⁵ Детаљније у: Ben Earl, *Luigi Dallapiccola and Musical Modernism in Fascist Italy* (Cambridge: Cambridge University Press, 2013), 66.

⁶ Исто, 66.

⁷ Исто, 66.

⁸ Детаљније у: Vesna Mikić, *Lica srpske muzike: neoklasicizam*, (Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2009), 94–95.

активности у Паризу, који је тада представљао један од најзначајнијих музичких и културних центара Европе и у коме је Казела започео музичку и композиторску каријеру.⁹

Имајући у виду чињеницу да, када се разматра по питањима стила, Казелино стваралаштво изазива различите полемике којима се у нашој музикологији још увек нико није бавио, као и да је однос фашизма и модернизма веома сложен, те да су димензије овог рада мале да би се он у потпуности сагледао, покушаћемо да представимо и ближе истражимо Казелине године проведене у Паризу. Истовремено, настојаћемо да утврдимо да ли је могуће уочити неке елементе неокласицизма у првим годинама ауторовог стваралаштва, односно задатак овог рада је да утврди да ли је неокласицизам заправо његов стил током целокупне композиторске каријере или се успоставља тек након повратка у Италију и контакта са припадницима футуризма, а касније и фашизма.¹⁰

Боравак у Паризу

Казела 1896. године напушта Италију и одлази на студије клавира на Париски конзерваторијум, да би четири године касније уписао и студије компоновања у класи Форea (Gabriel Fauré, 1845–1924). На тај начин, Казели се пружила прилика да се нађе у епицентру свих битних културних дешавања која су обележила пре две деценије XX века – у овом периоду, он ће лично упознати тада водеће композиторе европске сцене.¹¹ Најзначајнији сусрети били су са Малером и Штраусом, чије ће стваралаштво имати одлучујући утицај на формирање композиторског стила младог Казеле. Особа са којом је Казела успоставио пријатељски однос и професионалну сарадњу, која ће се наставити и по његовом повратку у Италију, јесте Равел (Maurice Ravel, 1875–1937), са којим се упознао на часовима композиције које су обојица похађали код Форea.¹²

Пријатељство са Равелом имало је велики утицај на Казелин музички развој, јер га је он увео у најбитније кругове париског уметничког света. Наиме, Равел га је 1904. године упознао

⁹ Roberto Calabretto, “Alfredo Casella a Parigi. Un musicista italiano di adozione francese”, у: *Alfredo Casella: gli anni di Parigi. Dai documenti* (Firenze, 1997), VII.

¹⁰ Наиме, у литератури се среће веома поједностављено виђење неокласицизма као назадног правца који по аутоматизму има везе са другим нападним правцима који су у том периоду преовладавали, у овом случају то је 'ретро' политички правац – фашизам. Заправо реч је о томе да сам футуризам гради специфичан однос према фашизму услед којег се касније и успоставља вишеслојна проблематика односа модернизма и фашизма. У том контексту и однос између неокласицизма и фашизма је такође сложен јер се успоставља на релацији умерени модернизам – фашизам.

¹¹ У то доба, у Француској постоји неколико струја у којима се развијају уметничка и музичка сцена. Паралелно у Паризу стварају: Дебиси (Claude Debussy, 1862–1918), који је *Прелидом за поподне једног фауна* утемељио пут новом стилском правцу – импресионизму; настају рана дела Сатија (*Erik Satie*, 1868–1925), док Венсан Денди (Vincent d'Indy, 1851–1931) промовише и заступа музику немачких стваралаца, пре свега Бетовена (Ludwig van Beethoven, 1770–1827) и Вагнера (Richard Wagner, 1813–1883). У првој деценији XX века, Штраус (Richard Strauss, 1864–1949) и Малер (Gustav Mahler, 1860–1911) премијерно изводе нека од својих дела у Паризу, док је 1913. године премијерно изведен балет *Посвећење пролећа* Игора Стравинског (Igor Stravinsky, 1882–1971).

¹² Marina Toppan, “Il pianismo del primo Casella: fra Faure e Ravel”, у: *Alfredo Casella negli anni di apprendistato a Parigi* (Firenze, 1994), 208.

са дружином која се окупљала у стану Иде (Ida Godebski, 1872–1935) и Ципа Гобебског (Cip Godebski, 1874–1937) у улици Сан Флорентин у Паризу. На овим окупљањима Казела је успоставио контакт са водећим француским уметницима попут Коктоа (Jean Cocteau 1889–1963), Сатија и других. Такође, посредством Равела, 1913. године, Казела упознаје једног од тада утицајнијих Италијана у Паризу – Ричота Кануда (Ricciotto Canudo, 1877–1923), са којим је Казела сарађивао у последњим годинама проведеним у Паризу.¹³ У том периоду, посебан утисак на њега оставиће дело и рад Игора Стравинског, са којим се упознао и покушао да оствари пријатељски однос, међутим, ово интересовање није било обострано.¹⁴

Може се рећи да је Казелина композиторска делатност овог периода донекле остала у сенци многобројних музичких ангажмана у Паризу – уколико је желео да опстане као веома млад музичар, Италијан, морао је да се избори за своје место на париској сцени. Казела се првенствено посветио пијанистичкој каријери, јер је по томе био најпознатији.¹⁵ Потом је радио као професор клавира, био је чембалиста и диригент, а поред свега бавио се и композицијом. У вези са тим, Роберто Калабрето (Roberto Calabretto) истиче да је Казелина константна музичка активност на концертном подијуму, а додали бисмо и ‘око њега’ *чаром немогућег* (tour de forcè) у овом периоду његовог живота.¹⁶

Казела је, дакле, био првенствено познат као пијаниста који је држао солистичке концерте и наступао у различитим камерним ансамблима како у Паризу, тако и по целој Европи. Када је реч о његовом концертном репертоару, на њему су била заступљена дела из свих ранијих стилских епоха, као и дела његових савременика, композитора који су пре свега долазили из Немачке, Француске или Русије. Занимљиво је, посебно ако се има у виду његова каснија (фашистичка) репутација, да се чак и онда када је наступао у дуету са соло-певачима, на репертоарима нису налазила дела италијанских композитора.¹⁷ Подједнако је био ангажован и као чембалиста у *Удружењу старих инструмената* (*Société des Instruments Anciens*) и у

¹³ Francesco Parrino, *Alfredo Casella...*, нав. дело. Италијански писац Ричото Канудо је на почетку XX века у Паризу био једна од водећих личности, иако је данас потпуно заборављен. Из Италије је дошао у Париз 1901. године и у складу са својим интересовањима, одмах се повезао са уметницима који су деловали у оквирима париске авангарде – Сатијем, Стравинским, Равелом, Казелом и Варезом (Edgard Varese, 1883–1965). Године 1913. основао је часопис *Montjoie!* у коме је износио своја естетичка, политичка и филозофска мишљења.

¹⁴ Francesco Parrino, *Alfredo Casella ...*, нав. дело, 100.

¹⁵ Исто, VII. Наиме, Казела у Париз долази као 'wunderkind' са свега тринаест година, док 1898. године учешћем на конкурс *Premier Prix* успева да се истакне као један од водећих младих пијаниста тадашње музичке сцене.

¹⁶ Roberto Calabretto, “Alfredo Casella a Parigi...”, нав. дело, VII.

¹⁷ Детаљније у: Roberto Calabretto, “Alfredo Casella a Parigi...”, нав. дело, 19–89. Навешћемо само нека од имена композитора чија дела су се нашла на Казелином репертоару: немачки – Бах (Johann Sebastian Bach, 1685–1750), Моцарт (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756–1791), Бетовен, Шуман (Robert Schumann, 1810–1856), Шуберт (Franz Schubert, 1797–1826), Лист (Franz Liszt, 1811–1886), арије из Вагнерових опера; француски – Рамо (Jean Philippe Rameau, 1683–1764), Франк (César Franck, 1822–1890), Форе, Сен-Санс (Camille Saint-Saëns, 1835–1921); руски – Балакирјев (Милиј Алексеевич Балакирев, 1837–1910) и Чајковски (Пётр Ильич Чайковский, 1840–1893).

Удружењу Бах (Société Bach) које је основао Густав Брет (Gustave Bret, 1875–1958).¹⁸ Године 1911, почео је да се бави дириговањем, изводећи, пре свега, дела немачких и руских симфоничара, али и савремених композитора: Сен-Санса (Camille Saint-Saëns, 1835–1921), Енеска (Georges Enescu, 1881–1955), Равела, док је у неколико прилика извео и сопствена дела.¹⁹

Такође, био је ангажован као професор клавира на Париском конзерваторијуму и као музички критичар. Текстови о музици које је писао објављивани су у најзначајнијим париским часописима попут *L'Homme libre* и *Le Monde musical*. Писао је о теоријским питањима – хармонији и контрапункту, оркестрацији, затим о француским савременим композиторима и концертима који су одржавани у Паризу. Посебно место у његовим написима заузима Малер, чије је стваралаштво детаљно проучавао и чији су утицаји евидентни у његовим композицијама.²⁰

Јавност је негодовала на Казелин избор репертоара, разлог томе био је одабир композитора и дела која је изводио а која нису била у складу са укусом француске публике. Тако, због избора композиција, концерти на којима је наступао као солиста увек су били негативно оцењени, иако његове пијанистичке способности, пре свега виртуозитет и техника свирања, нису довољени у питање. Да је одабир репертоара пре свега био у складу са његовим композиторским интересовањима, то јесте да је изводио дела која су њему, као композитору била привлачна, Казела је и сам схватио 1906. године, те је полако почео да напушта концертну каријеру и да се посвећује другим музичким ангажманима.²¹

Казела, италијански композитор у Паризу

Поред свега што је претходно наведено Казела је, ипак, себе сматрао првенствено композитором. У вези са његовим стваралаштвом битно је да се осврнемо на периодизацију, која у његовом случају изазива доста полемика. Музиколози који су се раније бавили Казелиним опусом правили су поделу на три периода: први, који траје од 1902. до 1914. године и везује се за дела која настају за време живота у Паризу. Други обухвата године од 1914. до 1920. и он се сматра прелазном етапом у којој долази до кристализације и одабира језичких средстава којима ће се служити у трећем, последњем, неокласичном периоду, који ће трајати до краја његовог живота.²²

¹⁸ Детаљније у: Roberto Calabretto, "Alfredo Casella a Parigi...", нав. дело, 89–119.

¹⁹ Детаљније у: исто, 119–38.

²⁰ Детаљније у: исто, 189–380. У наведеној књизи, поглавље које је посвећено Казелиним написима о музици подељено је на пет мањих целина: 1) текстови који се баве хармонијом и контрапунктом (од Баха до Шенберга); 2) текстови који се баве проблемима оркестрације, у којима посебну пажњу посвећује Бетовену, Берлиозу (Hector Berlioz, 1803–1869), Малеру и Штраусу; 3) текстови о француској музици; 4) чланци који су настали у сарадњи са *L'Homme libre*. Посебна, пета, целина посвећена је текстовима који се баве делима, композиционим поступцима и поетиком Густава Малера.

²¹ Детаљније у: исто, 189–380.

²² John C.G. Waterhouse, "Casella, Alfredo", у: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.) (Macmillan Publishers, 2001).

Класификација изведена на овај начин, према новијим истраживањима, доста је усиљена и представља упрошћавање, могло би се рећи, сложеног проблема, из разлога што се у његовим делима границе не могу тако јасно уочити.²³ Веома је заступљено мишљење да прва етапа поменуте поделе не постоји, јер дела настала у Паризу, због њихове хетерогености, не испољавају заједничке карактеристике на основу којих се могу сврстати под један период стваралаштва, те се истиче да је једина заједничка особина ових дела управо њихово место настанка. Услед поменутог, прве године се посматрају као припрема за композиције које долазе након 1914. године.²⁴ Исто тако, сматра се да последња дела својим карактеристикама најављују почетак новог, четвртог периода у стваралаштву који је прекинула композиторова смрт 1947. године.²⁵

У Казелиним најранијим делима, која се сврставају у први период стваралаштва, уочава се тежња да стекне добро познавање и савлада композиционе поступке различитих композитора и стилских праваца. У том смислу, може се рећи да композиције које су настале у Паризу представљају само још једну потврду Казелиних интересовања, то јест, она репрезентују синтезу свих његових дотадашњих музичких сазнања. Тако, његова прва композиција, *Павана* оп. 1 (1901/1902), настаје под јасним утицајима Форea. Поред овог дела и у *Баркароли и скерцу* оп. 4 (1903) и *Сарабанди* оп. 10 (1909) такође се уочавају елементи Форeове поетике. Већ на основу поменутог, јасно може да се претпостави у ком ће се правцу кретати композиторово стваралаштво.

Наиме, иако је у Француској импресионизам био један од водећих праваца, у оквиру ког се кретало и Равелово стваралаштво, Казела га никада у потпуности није прихватио, штавише износио је и оштре критике о овом стилу.²⁶ Како је на Казелу пресудан утицај имало школовање код Форea, чије је ставове по питању импресионизма подржавао, Казела је узоре за своје композиторске почетке пронашао у композицијама немачких и руских романтичарских композитора. Стално присутно интересовање за композиције Малера и Штрауса, нарочито је видљиво у *Другој симфонији* (1910) у којој Казела јасно користи одређене композиционе поступке својих узора. Наиме, Казела је анализирао принципе писања за оркестар ових композитора и они су у великој мери имали утицај на оркестрациону технику самог Казеле.²⁷ Са друге стране, у *Првој симфонији* (1906) уочавају се утицаји композитора руске националне школе, пре свега Корсакова (Nikolai Rimsky-Korsakov, 1844–1908).²⁸

²³ Исто.

²⁴ Исто.

²⁵ Исто.

²⁶ Marina Torpan, “Il pianismo del...”, нав. дело, 208. Према Казелином мишљењу, прави отпор импресионизму у француској музици, једино су могли да пружи Форe и Денди.

²⁷ John C.G. Waterhouse, “Casella, Alfredo”, нав. дело, 2001.

²⁸ Исто.

Ипак, утицај Равеловог импресионистичког хармонског језика очигледан је у неким од композиција које су настале у првом периоду, а јавља се и у делима насталим након повратка у Италију. Ово се пре свега односи на поједина хармонска решења, као и на примену целостепене и модалне лествице.²⁹ Казела у свом ‘анализирању’ композиционих поступака композитора није заобишао ни Дебисија, те у *Токати* оп. 6 (1904) проналазимо одређене сличности са Дебисијевим комадима из клавирске свите *Pour le piano* (1901).³⁰ На самом крају париског периода, а у складу са већ поменутиим интересовањем за музику авангардних композитора, пре свега остварења Стравинског, Казела усваја неке од композиционих техника савремених авангардних композитора – Бартока (Béla Bartók, 1881–1945) и Шенберга (Arnold Schoenberg, 1874–1951) и примењује их у збирци *Nove pezzi* (1914).³¹

Међутим, како бисмо могли у потпуности да разматрамо неокласицизам у Казелином стваралаштву, потребно је на тренутак да се одаљимо од његовог стваралаштва и да се осврнемо на становиште композитора и музиколога Леонарда Мејера (Leonard B. Meyer), који је поступке цитата, парафраза и симулације сврстао међу три од четири основна метода за употребу прошлости у модерном, неокласичном делу.³² Наиме, према Мејеру цитат подразумева употребу материјала који се преноси у ново дело са минималним изменама, парафраза представља релативно строгу и доследну употребу неких од карактеристика материјала (уз слободу композитора да преуређује и мења преузети материјал), док симулација, као можда најзначајнији поступак у неокласицизму, подразумева симулирање неких, али не свих одлика стила епохе, стила аутора или школе.³³ Управо трагање за овим композиционим поступцима представљаће основу за даље посматрање композиције *À la manière de...*, као и првог стваралачког периода Казеле у контексту неокласицизма.

À la manière de...

Дело које настаје пред крај Казелиног боравка у Паризу јесте *À la manière de...* оп. 17. Његова специфична позиција – сам композитор је изјавио да се ове две збирке комада могу посматрати

²⁹ Guido Gatti, “Alfredo Casella”, у: *The Musical Quarterly*, Vol.6, No. 2 (1920), 181.

³⁰ John C.G. Waterhouse, “Casella, Alfredo...”, нав. дело.

³¹ Међутим, оно што му се замера у одређеној мери у вези са првим стваралачким периодом јесте недостатак стилских обележја земље из које и он сам долази – Италије. Занимљиво је уочити да је Сати, који је веома ценио Казелу и детаљно пратио његову музичку каријеру, изјавио да „Казели недостаје јасна форма у делима”, те да се он „лако шета од стила Форча до стила Стравинског”, али да му недостаје веза са Италијом и италијанском музичком традицијом, то јест, да у његовим делима нема препознатљиве италијанске мелодиозности толико карактеристичне за све композиторе тог подручја. Robert Orledge, *Satie the composer* (Cambridge: University of Cambridge, 1990), 247—48.

³² Своје разматрање неокласицизма, Мејер је образложио у: Leonard B. Meyer, *Music, Arts and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth Century Culture* (Chicago: The University of Chicago Press, 1994), 193—208.

³³ Исто.

као „преглед композитора који су имали одлучујући утицај на његово музичко формирање”³⁴, као и различита тумачења Казелиног стваралаштва, заснована управо на овом делу, наводе нас да га ближе сагледамо.

À la manière de... је у тренутку настанка привукло доста пажње и тадашњи музички критичари су га сматрали врхунцем Казелине дотадашње композиторске каријере.³⁵ Данас су, са друге стране, мишљења подељена. Поједини критичари ово дело називају врхунцем Казелиног првог стваралачког периода, док га други сврставају у Казелине мање успеле композиције, помоћу којег доказују да први период стваралаштва и не постоји.³⁶ Наиме, тежња брисања првог стваралачког периода који се везује за године проведене у Паризу, заснована је на већ поменутом ставу да не можемо да уочимо заједничку нит која повезује првонастале композиције међусобно, али и са композицијама написаним по повратку у Италију. Хетерогеност стила карактеристична за „париски период“ присутна је „на малом плану“ у овом делу.

À la manière de... је издато у две збирке, од којих је друга збирка писана у сарадњи са Равелом, са укупно осам Казелиних композиција написаних у стилу великих композитора. Прва збирка издата је 1911. године и у њој се налазе комади писани ‘у маниру’ Вагнера, Форера, Брамса (Johannes Brahms, 1833–1897), Дебисија, Штрауса и Малера, док је друга збирка издата три године касније и у њој се поред Казелиних дела у *маниру* Равела и Дендија налазе и две Равелове композиције у *маниру* Бородина (Александр Бородин, 1833–1887) и Шабријеа (Emmanuel Chabrier, 1841–1894).

Међутим, шта је заправо *À la manière de...*? Да ли је реч о стилским пародијама, како неки аутори називају ово дело³⁷ или оно представља омаж одабраним композиторима?³⁸ Оно што са сигурношћу можемо да кажемо јесте да *À la manière de...* представља једну од кључних тачака Казелиног стваралаштва. Након њега композитор се, под утицајем музике Стравинског и Шенберга, окреће проучавању достигнућа авангардних композитора, а резултат тих истраживања представља дело сличне концепције – *Nove pezzi* оп. 24 из 1914. године.³⁹ Међутим,

³⁴ Gian Paolo Minardi, “*À la manière de...*”, у: *Alfredo Casella negli anni di apprendistato a Parigi* (Firenze, 1994), 250.

³⁵ Исто, 250. *À la manière de...* своју тадашњу популарност дугује и чињеници да је оваква врста пастиша (*pastiche*), била веома популарна на француској сцени у годинама пре Првог светског рата. Поред Равела, чије су композиције овог типа објављене заједно са Казелиним, сматра се да је и Сати, под утицајем поменутих композитора, 1913. године написао други став комада *Croquis et agaceries d'un gros bonhomme en bois - Danse naïve (à la manière de ces messieurs)* у форми пастиша заснованог на материјалима из дела Сирила Скота (Cyril Scott, 1879–1970) *Danse nègre*.

³⁶ Roberto Calabretto, “Alfredo Casella a Parigi...”, нав. дело, 140.

³⁷ Luis Cortese, Alfredo Casella у: *Music an Letters*, Vol. 18, No.2 (1937), 214; Calum MacDonald, “Casella: Complete Piano Music”, у: *Tempo*, Vol. 58, No.229 (2004), 66. Веома често, различити аутори се према овим комадима односе као према једној врсти пародије стила одређеног композитора.

³⁸ Gian Paolo Minardi, “*À la manière de...*”, нав. дело, 250.

³⁹ Детаљније у: Ditrich Kämper, “L’opera per pianoforte di Alfredo Casella negli anni di apprendistato”, у: *Alfredo Casella negli anni di apprendistato a Parigi* (Firenze, 1994), 263. У овој збирци од девет комада наилазимо на композиције писане, између осталог, у маниру Стравинског, Пицетија, Малипјера, Равела и Шмита (Florent Schmitt, 1870–1958).

ово није једини пут да Казела пише композиције за клавир ‘у маниру’ одређеног композитора – касније то ради поново у делима *Due Ricercari sul nome B-A-C-H* оп. 52 (1932), *Ricercare sul Nome Guido M. Gatti* (1942), *Studio Sulle Tereze Maggiori* (1942) и у једном од последњих дела *Sei Studi* оп. 70 (1944). Овде већ уочавамо да форма пастиша са одређеним корекцијама, то јест компоновање дела у маниру одабраних стваралаца остаје у његовом стваралаштву од момента настанка *À la manière de...* па све до последњих опуса.

Јасно је да Казела није хтео да се подсмева делима оних композитора који су највише утицали на формирање његовог музичког стила. У прилог овоме говоре нам и изјаве музиколога Дитриха Кемпера (Ditrich Kämper) и Ђан Паола Минардија (Gian Paolo Minardi). Тако, Дитрих Кемпер, посматрајући ово дело са аспекта пародије стила одређеног композитора, што и јесте једна од карактеристика пастиша, истиче да оно представља разочарење, јер се Казела у претходним делима показао као „вешт ‘асимилатор’ различитих стилских утицаја са добрим смислом за хумор, те да би очекивани врхунац требало да представља управо ово дело, у коме су неопходни елементи пародије изостали.“⁴⁰ Са друге стране, Ђан Паоло Минарди *À la manière de...* посматра као једну врсту пастиша са намерно изостављеним гротескним елементима, истичући да је композиторова намера била да се „због великог поштовања према одабраним композиторима, избегне ироничан тон у коадима.“⁴¹ На основу обе изјаве, можемо да закључимо да у Казелином стваралаштву тада популарна форма пастиша бива измењена, те губи пародијски карактер и постаје омаж њему значајним композиторима. Даље, у вези са примењеним композиционим поступцима, Минарди наводи да „се ствара утисак да *друго* у додиру са композитором бива филтрирано, то јест постаје балзамован организам који је, оног момента када бива пренесен у друго окружење, прочишћен од његове моменталне препознатљивости.“⁴²

Прву књигу *À la manière de...* можемо да посматрамо као ‘каталог’ композитора којима се млади Казела дивио. У њему се налазе по три представника немачке и француске музичке традиције, чији су утицаји очигледни и у неким ранијим композицијама које је Казела писао. Избором немачких и француских композитора за прву књигу, Казела као да осликава актуелне дебате света уметности, али и политике предратног Париза, то јест, француско-немачку ‘тензију’

⁴⁰ Ditrich Kämper, “L’opera per pianoforte...”, нав. дело, 261.

⁴¹ Gian Paolo Minardi, “À la manière de...”, нав. дело, 250.

⁴² Исто, 251. Можемо да уочимо да се осећај *другог* може применити на целокупан Казелин живот. Он, као млади, италијански музичар долази у Париз у коме стиче у потпуности француско музичко образовање, у коме се утицаји земље из које потиче потпуно филтрирају и неутралишу услед нових интересовања које је Казела стекао. По повратку у Италију, дешава се обрнути процес, у коме се, при писању дела у националном стилу, знања стечена у Паризу филтрирају и примењују се у сврху формирања националног музичког израза у позним композицијама Казеле. *Друго* остаје стално присутно у композиторовом стваралаштву и њему се стално враћа. Узмимо пример Равела коме ће се Казела обраћати још у неколико наврата – посвећен му је комад у збирци *Nove pezzi* (1914), затим 1918. године, Казела цитира на Равелову *Албораду* у делу *Inezie*, да би се у *Sei Studi* из 1942. године поново вратио цитирању материјала из *Отмених и сентименталних валцера*.

која је владала у том периоду. Друга књига осликава постепену промену интересовања младог аутора, који је у том периоду веома блиско сарађивао са Равелом – у књизи су заступљени само француски и један руски композитор, што се може тумачити као својеврсно удаљавање од немачке традиције. Овај отклон од немачке музике посматра се и као последица француске културне политике у годинама пре рата, која је пренесена на младог композитора посредством Равела.⁴³ У вези са коадима у другој збирци, Казела је изјавио да „они осликавају његова тадашња интересовања која су везана за не-немачке композиторе који су му отворили видике ка новим музичким формама и новим изразима.“⁴⁴

Тако, у коадима писаним ‘у маниру’ Франка и Форча уочавамо јасне парафразе одређених фрагмената изабраних композитора. Када је реч о коаду *César Franck: Aria*, у нотном и звучном запису проналазимо парафразу прелудијума из *Прелудијума, аије и финала* Сезара Франка. Још занимљивија је парафраза Форчевог дела *Romance sans paroles* у композицији *Gabriel Fauré: Romance sans paroles* (1863) у којој Казела користи мелодију већ употребљну у делу које настаје три године раније: *Сарабанда* оп. 10.

Слушајући и анализирајући ова дела, јасно можемо да уочимо сличности између одабраног дела и Казелине композиције. Узмемо, на пример, коад *César Franck: Aria*, имајући у виду чињеницу да парафраза, према наведеном мишљењу Леонарда Мејера, представља један од четири основна метода употребе прошлости у савременом делу, подразумевајући релативно строгу и доследну употребу неких од карактеристика дела из прошлости.⁴⁵ Казела је одабрао двотактни мотив са почетка *Прелудијума* Франковог дела. Сажимањем двотактног мотива на једнотактни, истовремено задржавајући карактеристичан ритмички пулс – смену четвртина и пунктираних осмина, мелодијски покрет навише па наниже, као и неке од хармонских функција, Казела је добио нов мотив, који представља парафразу Франковог.⁴⁶ Овај мотив, уједно, постаје основа целокупног дела, јер је музички ток коада заснован на његовом мелодијско-ритмичком варирању.

Мало сложенији поступак је по среди када је реч о коадима који су писани ‘у маниру’ Вагнера, Брамса и Штрауса. Тако, у *Richard Wagner: Einleitung des dritten Aufzuges*, Казела пише у маниру Вагнера, користећи карактеристична вагнеровска решења на пољу хармоније. Сличан поступак, међутим, са алузијама на конкретно дело изабраног композитора, присутан је у коадима број три: *Johannes Brahms: Intermezzo* и број пет: *Richard Strauss: Symphonia molestica*. Тако, у овим коадима можемо да наслутимо делове музичког тока који упућују на Брамсову

⁴³ Исто, 262.

⁴⁴ Исто, 262.

⁴⁵ Према: Leonard B. Meyer, *Music, Arts and Ideas...*, нав. дело.

⁴⁶ Алфредо Казела, *A la manière de..., César Franck: Aria, Allegro ben moderato*, т. 1–2, у партитури доступној на линку: [IMSLP10561-Casella - A La Maniere de Cesar Franck \(piano\).pdf](#) и Сезар Франк, *Прелудијум, аија и финале, Прелудијум, Allegro moderato e maestoso*, т. 1–2., у партитури доступној на линку: [IMSLP03212-Franck-Prelude,Aria,et_Final.pdf](#)

Прву симфонију (1876) и *Рансодију* оп. 79 бр. 2 (1879), односно Штраусову симфонијску поему *Живот хероја* (*Ein Heldenleben*, 1898).⁴⁷

У сва три поменута случаја, при самом слушању ми чујемо музику која нас асоцира на различита дела или поступке одабраних композитора, али у партитурном запису не можемо да уочимо јасан цитат или парафразу конкретног мотива или дела.⁴⁸ На основу наведеног, у овим комадима можемо истаћи да материјали постају органски део композиције без јасног издвајања из њихове околине, то јест, „балзамован организам“ који је потпуно ослобођен свог пређашњег контекста и који је потпуно уклопљен у нову средину у којој се налази. Преведено у језик неокласичног стила, рекли би смо да овде имамо нешто што „личи као да је, а заправо није“ – што нас упућује на метод симулације који јесте један од четири карактеристична односа према одабраном моделу из прошлости у неокласицизму.

Посебно место у првој збирци заузима *Claude Debussy: Entr'acte pour un drame en préparation*. Наиме, иако је Казела критиковао импресионизам као стилски правац, присуство композиционих поступака који су карактеристични за Дебисија, уочљиво је у раним Казелиним делима. У овом комаду, италијански композитор створио је својеврсни каталог композиционих техника које је Дебиси примењивао у клавијским делима.⁴⁹ Напомињемо да у овом комаду уочавамо коришћење поступака и парафраза и симулације, оба метода која је Казела до тада примењивао засебно у комадима, те се Дебисијев ‘манир’, у овом контексту, може сматрати и кулминацијом прве збирке комада.

Тако, на самом почетку, Казела користи модалну лествицу како би изградио шестотактну мелодију, док наредних шест тактова протиче у кретању мелодије засноване на акордским паралелизмима који у споју са басовим тоновима граде трослојну фактуру, карактеристичну за Дебисија.⁵⁰

Део који следи задржава трослојну фактуру, само што су акордске структуре замењене терцним интервалима који воде ток комада ка његовој кулминацији, када се јавља парафраза једног од мотива из *Арабеске* бр. 1 у Е-дуру.⁵¹ Након овога, долази до спуштања тензије музичког

⁴⁷ Gian Paolo Minardi, “À la manière de...”, нав. дело, 250.

⁴⁸ Ditrich Kämper, “L’opera per pianoforte...”, нав. дело, 261.

⁴⁹ Gian Paolo Minardi, “À la manière de...”, нав. дело, 252.

⁵⁰ Алфредо Казела, *A la manière de..., Claude Debussy: Entr'acte pour un drame en préparatuon*, Lent., т. 1–10, у партитури доступној на линку: [IMSLP10562-Casella - A La Maniere de Claude Debussy \(piano\).pdf](#)

⁵¹ Алфредо Казела, *A la manière de..., Claude Debussy: Entr'acte pour un drame en préparatuon*, Lent., т. 26–29, у партитури доступној на линку: [IMSLP10562-Casella - A La Maniere de Claude Debussy \(piano\).pdf](#)

и: Клод Дебиси, *Арабеска* бр. 1, Е-дур, Andantino con moto, т. 34–37, у партитури доступној на линку: [IMSLP00503-Debussy - Arabesque No1.pdf](#)

тока, при чему наилазимо на фактуру карактеристичну за прелиде из *Pour le piano*.⁵² Потом се поново јављају акордски паралелизми и терцни интервали којима се овај комад завршава.

Claude Debussy: Entr'acte pour un drame en préparation можда заиста представља најбољи пример Казелине способности да усвоји стил одређеног композитора. Овде можемо да наведемо и став Роси Дорије (Rossi Doria) која у вези са овим комадом говори о „премештеном звуку Дебисијевих композиција“⁵³, то јест, о делу у коме је звук очишћен и премештен у нову средину. Самим тим, због разноврсности композиционих поступака примењених у овом комаду, можемо да говоримо о методу симулирања стила одабраног композитора, у овом случају Дебисија.

За разлику од прве, друга збирка *À la manière de...* садржи само две Казелине композиције. Прва је писана ‘у маниру’ Дендија – *Vincent d'Indy: Prélude à l'après-midi d'un ascète*. Композициони поступак који је примењен у овом комаду, близак је оном коришћеном у комадима посвећеним Вагнеру, Брамсу и Штраусу у првој књизи – поново наилазимо на поступак симулације.

Међутим, други комад писан ‘у маниру’ Равела, *Ravel: Almanzor, ou le mariage d'Adelaïde* заснован је на концепцији музичког тока сличној комаду *Claude Debussy: Entr'acte pour un drame en préparatiuon*. Наиме, Казела нас низом композиционих поступака којима симулира *Отмене и сентименталне валцере* (*Valses Nobles et Sentimentales*, 1911), при чему имамо звучну слику на основу које мислимо да чујемо цитате или парафразе неких од мотива овог дела, док их у партитури не проналазимо, води ка кулминацији музичког тока у коме јасно чујемо парафразу почетка првог Равеловог валцера у контрапункту са Казелиним мотивом изложеним на почетку комада.⁵⁴ Имајући у виду и чињеницу да у *Отмене и сентименталне валцере* Равел уноси неке од поступака компоновања најистакнутијих бечких композитора валцера, градећи специфичан однос према овом плесу мењајући његове основне карактеристике, у Казелином делу можемо да говоримо о даљем „искривљењу“ првобитних особина валцера, то јест, о симулацији традиционалног бечког валцера.

Такође, битно је напоменути да, као и у случају комада писаног ‘у маниру’ Дебисија, Казела поново обједињује поступак симулације и парафразе у једном комаду. Када се сагледају ове две Казелине збирке, можемо да приметимо да је поступак симулације, који јесте један од најзначајнијих композиционих поступака у неокласицизму, присутан у оба комада у другој збирци, што нас наводи на закључак да је Казела, у време њеног компоновања, већ овладао

⁵² Алфредо Казела, *A la manière de..., Claude Debussy: Entr'acte pour un drame en préparatiuon*, Lent., т. 30–33, у партитури доступној на линку: [IMSLP10562-Casella - A La Maniere de Claude Debussy \(piano\).pdf](#)

⁵³ Исто, 252.

⁵⁴ Алфредо Казела, *A la manière de..., Ravel: Almanzor, ou le mariage d'Adelaïde*, Vif et animé, т. 55–64, у партитури доступној на: [IMSLP10565-Casella - A La Maniere de Maurice Ravel \(piano\).pdf](#) и Алфредо Казела, *A la manière de..., Ravel: Almanzor, ou le mariage d'Adelaïde*, Vif et animé, т. 6–7, у партитури доступној на линку: [IMSLP10565-Casella - A La Maniere de Maurice Ravel \(piano\).pdf](#) и Морис Равел, *Отмени и сентиментални валцери*, валцер бр. 1, Modéré – très franc, т. 1–2, у партитури доступној на линку: [IMSLP504882-PMLP31759-Valses Nobles et Sentimentales.pdf](#)

најбитнијим методама које ће касније постати одлика неокласичног стила. Даље, јасан хармонски језик који је присутан у свим комадима, прегледност форме и сведеност музичког израза, наводе нас на закључак да је у овим композицијама на снази ‘поједностављење’ музичког језика, придев који се често везује за дела која носе карактеристике овог стилског правца.

* * *

Када у потпуности сагледамо *À la manière de...*, уочавамо да су у њему заступљени композициони поступци и одабрана дела свих композитора који су имали пресудан утицај на младог Казелу, са изузетком Малера. Оно заиста осликава стилску хетерогеност која се издваја као карактеристика целокупног првог стваралачког периода. У складу са тим, поготово када се узме у обзир и то да су сви комади веома малих димензија,⁵⁵ ова збирка може да се посматра и као својеврсна рекапитулација усвојених и примењиваних поступака, као и стилова присутних у раније насталим делима.

Међутим, треба да се осврнемо и на чињеницу да ‘хетерогеност’ представља једну од карактеристика неокласицизма. Такође, у свим поменутих комадима уочљиви су јасноћа форме и хармонског језика, као и методи парафразе или симулације, а све наведено представља основне композиционе поступке неокласицизма.⁵⁶ Другим речима, у овом делу, Казела користећи методе парафразе и симулације одабраних дела или стила композитора у чијем ‘маниру’ пише, истовремено усваја и неке од основних поступака неокласичног стила. Сама хетерогеност у композицији, као и поменути поступци, указују на постојање неокласицизма и у његовим најранијим делима, што нас наводи на закључак да можемо да пратимо постепен развој стила кроз његов целокупан опус, чиме се истовремено потврђује и постојање првог периода стваралаштва. Ова чињеница нам даље даје и аргумент да кажемо да Казела има јединствени стил, јер су његови корени уочљиви у најранијим делима, али и да се неокласицизам, у Казелином ‘случају’, не може искључиво везати за његов повратак у Италију и контакт са фашизмом. Тачније, можемо да говоримо о модернистичком или умерено модернистичком композиционом језику овог аутора чије стваралаштво ‘задобија’ различите статусе, односно, тумачења, у односу на контекст из ког се посматра.

⁵⁵ Ови комади су веома кратки, трају у просеку око два минута и написани су на две до четири стране.

⁵⁶ Детаљније у: Vesna Mikić, *Lica srpske muzike ...*, нав. дело, 62–7.

Литература:

- Calabretto, Roberto, “Alfredo Casella a Parigi. Un musicista Italiano di Adozione Francese”, y: *Alfredo Casella: gli anni di Parigi. Dai documenti* (Firenze, 1997).
- Cortese, Luis, “Alfredo Casella”, y: *Music an Letters*, Vol. 18, No.2 (1937).
- Earl, Ben, *Luigi Dallapiccola and Musical Modernism in Fascist Italy* (Cambridge: Cambridge University Press, 2013).
- Gatti, Guido, “Alfredo Casella” y: *The Nusical Quarterly*, Vol.6, No. 2 (1920).
- Kämper, Ditrich, “L’opera per pianoforte di Alfredo Casella negli anni di apprendistato”, y: *Alfredo Casella negli anni di apprendistato a Parigi* (Firenze, 1994).
- MacDonald, Calum, “Casella: Complete Piano Music”, y: *Tempo*, Vol. 58 No. 229, (2004).
- Meyer, Leonard B., *Music, Arts and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth Century Culture* (Chicago: The University of Chicago Press, 1994).
- Mikić, Vesna, *Lica srpske muzike: Neoklasicizam* (Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2009).
- Minardi, Gian Paolo, “À la manière de...”, y: *Alfredo Casella negli anni di apprendistato a Parigi* (Firenze, 1994).
- Orledge, Robret, *Satie the composer* (Cambridge: University of Cambridge, 1990).
- Parrino, Francesco, *Alfredo Casella and The Montjoie! Affair*.
- Toppan, Marina, “Il pianismo del primo Casella: fra Faure e Ravel”, y: *Alfredo Casella negli anni di apprendistato a Parigi* (Firenze, 1994).
- Waterhouse, John C.G., “Casella, Alfredo”, y: Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Macmillan Publishers, 2001).

**RECONSTRUCTION OF THE EARLY CREATIVITY OF ALFRED CASELLA IN THE
CONTEXT OF NEOCLASSICISM**

ABSTRACT: In some literature, Alfredo Casella is considered one of the more controversial composers of interwar Italy. The political activity of the author, after returning from his studies in Paris in 1915, caused numerous critics to question his compositional skills, linking him to key figures of fascist party. Musicologists who have dealt with his creativity pay attention mainly to his last, neoclassical period, to which the mentioned problem is connected, while earlier phases of creative work are relatively neglected. Taking into account that the work of the aforementioned composer causes significant polemics that have not yet been investigated in the field of domestic musicology, the aim of this paper is to further investigate and present Casella's compositional processes in the works created during the years spent in Paris. The analytical segment of the work aims to determine whether some of the elements of neoclassicism, characteristic of Casella's well-known works, can also be observed in the first creative period. In this way, we will try to argue the fact that a kind of „stylistic“ continuity can be observed in Casella's compositional activity.

KEY WORDS: „Paris period“, neoclassicism, creative influences, fascism, stylistic heterogeneity