

Чланак примљен 25. марта 2020.

Чланак прихваћен 5. јуна 2020.

Оригинални научни рад

**Маша Спаић \***

Истраживач-приправник, докторанд  
Катедра за музикологију, Факултет музичке уметности  
Универзитет уметности у Београду

### УМЕРЕНИ МОДЕРНИЗАМ КАО ТРЕЋИ ПУТ У СТВАРАЛАШТВУ АЛФРЕДА КАЗЕЛЕ

**Апстракт:** Деловање уметника везано је за друштво, политику и идеологију који јесу битни аспекти контекста у коме уметничко дело настаје. Вишеслојност односа уметности/музике и друштва/политике нарочито је могуће сагледати при разматрању неокласицизма, који је деценијама након Другог светског рата у литератури одређиван као стилски правац који је био у служби владајућих (тоталитарних) режима. Последишно, аутори неокласичних дела критиковани су због повратка традицији и реду, а њихове композиције због редукције изражајних средстава. Међу њима, издваја се име италијанског композитора Алфреда Казеле, чије је стваралаштво оспоравано због наводног сагласја са естетским захтевима фашистичког режима. Полазећи од теорије да је неокласицизам стилски правац који припада модернизму, у раду ћу размотрити трећи стваралачки период Алфреда Казеле у контексту умереног модернизма, као *трећи пут* између захтева које је режим наметао и модернистичког израза који је био присутан у музичком језику у ранијим етапама његовог стваралаштва.

**Кључне речи:** Алфредо Казела, неокласицизам, умерени модернизам, инструментална музика

Деловање уметника везано је за друштво, политику и идеологију који јесу битни аспекти контекста у коме уметничко дело настаје. Према Мишку Шуваковићу, уметничка музика имплицитно садржи политичке конотације, које, међутим, нису накнадно додате музичком делу дискурзивним радом или концептуалним предочавањима, већ су му иманентне, будући да оно настаје као уметнички производ и резултат друштвених односа.<sup>1</sup> Вишеслојност односа уметности/музике и друштва/политике нарочито је могуће сагледати при разматрању неокласицизма, који је у деценијама након Другог светског рата, у литератури

---

\* Ауторкина контакт адреса: masha.spaic@gmail.com

<sup>1</sup> Детаљније у: Мишко Шуваковић, *Estetika muzike: modeli, metode i epistemologije o/u modernoj i savremenoj muzici i umetnostima*, Beograd, Orion Art, 2016, 348.

одређиван као ретроградни стилски правац који је био у служби владајућих (тоталитарних) режима.<sup>2</sup>

Поменутој критици били су изложени композитори у Италији, где је у периоду између два светска рата деловала група композитора која је стварала неокласичне композиције, у литератури често називана *генерацијом осамдесетих*.<sup>3</sup> Међу композиторима поменуте групе издваја се име Алфреда Казеле (Alfredo Casella), чије је стваралаштво, као и ангажман у организацији културног живота Италије, дуго оспоравано због наводног сагласја са естетским захтевима фашистичког режима. Тако, Санти (Piero Santi) у чланку *Музика фашизма (La musica del Fascismo)*, објављеном 1982. године, наводи да се „неокласицизам у стваралаштву композитора у Италији тумачи као погодан уметнички правац којим су се исказивале фашистичке идеје у периоду између два светска рата”,<sup>4</sup> издвајајући *Римски концерт (Concerto romano)* и оперу *Освајање пустиње (Il Deserto tentato)* као два Казелина дела компонована у потпуном складу са естетским захтевима фашистичког режима.<sup>5</sup>

Ипак, у литератури новијег датума долази до ревизије неокласицизма и до преиспитивања критике упућене композиторима који су стварали у оквирима овог стилског правца, а самим тим и до ревизије стваралаштва Алфреда Казеле.<sup>6</sup> Циљ овог рада је сагледавање ангажмана Казеле и његовог трећег стваралачког периода<sup>7</sup> из перспективе умереног модернизма, који се овде тумачи као *трећи пут* између захтева које је фашистички режим наметао и модернистичког музичког израза који је био заступљен у ранијим периодима његовог стваралаштва.

---

<sup>2</sup> Детаљније у: Ben Earle, *Luigi Dallapiccola and Musical Modernism in Fascist Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, 66. Поменута схватања представљају последицу музичке критике настале у периоду Хладног рата у којој је повратак традицији и реду у периоду између два рата, те напуштање авангардних идеја које су постојале пре Првог светског рата, повезан са тада доминантном идеологијом и естетским захтевима (ретроградних) политичких режима (као што су нацизам и фашизам). У Италији, аутори текстова који настају у шездесетим, седамдесетим и осамдесетим годинама XX века, оштро су нападали стваралаштво композитора који су стварали у периоду између два рата. Када је реч о Казели, постојало је сагласје да је његова музика уско повезана са политичким идејама које су биле доминантне у том периоду.

<sup>3</sup> *Генерацију осамдесетих (La Generazione dell'Ottanta)* чине композитори рођени крајем осме и почетком девете деценије 19. века: Оторино Респиги (Ottorino Respighi), Алфредо Казела, Франко Алфано (Franco Alfano), Илдебрандо Пицети (Ildebrando Pizzetti) и Ђан Франческо Малипјеро (Gian Francesco Malipiero). Реч је о композиторима који су стварали неокласичну музику у Италији у периоду између два светска рата.

<sup>4</sup> Ben Earle, *Luigi Dallapiccola and Musical Modernism ...*, op. cit., 66.

<sup>5</sup> Детаљније у: *ibid*, 66.

<sup>6</sup> О терминолошкој расправи и историјату рецепције неокласицизма, више у: Scot Messing, *Neoclassicism in Music. From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*, London, UMI Research Press, 1998; Vesna Mikić, *Lica srpske muzike: neoklasicizam*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, Katedra za muzikologiju, 2009. Детаљније о рецепцији неокласицизма и односу неокласицизма и модернизма у Италији у: Ben Earle, *Luigi Dallapiccola and Musical Modernism ...*, op. cit.

<sup>7</sup> Казелино стваралаштво је подељено на три периода. Први период се назива периодом 'јавне едукације' и траје од 1902. до 1914. године. Други период обухвата године од 1914. до 1920. и он се сматра прелазном, модернистичком етапом, након које долази до кристализације и одабира поетичких средстава којима ће се служити у трећем, неокласичном периоду. Према: John C.G. Waterhouse, „Casella, Alfredo“, in: Stanly Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan Publishers, 2001.

### **'Трећи пут' неокласицизма и фашизма**

Неокласицизам је, према Виталу, дуго посматран као стил „који се јавља у стваралаштву појединих композитора који су, посебно у периоду између два светска рата, оживели уравнотежену форму и јасне тематске процесе ранијих стилова како би заменили, према њиховом мишљењу, пренаглашене гестове и недостатак форме касног романтизма“.<sup>8</sup> Дакле, термином неокласицизам означене су различите уметничке тенденције које су се јавиле у међуратном периоду чија је заједничка идеја била повратак реду и традицији, што је било у супротности са модернистичким тековинама у уметности које су постојале у периоду пре Првог светског рата. Поред тога, поменути естетска начела неокласицизма, одговарала су естетским захтевима тоталитарних режима у Европи, који су „модернистичку уметност сматрали антинационалистичком, неприродном, елитистичком, дегенерисаном и страном“.<sup>9</sup>

Слично наводи Весна Микић, истичући да је разматрање неокласицизма у музици додатно отежано тиме што су културни производи неокласицизма посматрани као производи разноврсних политика рецепције и идеологија.<sup>10</sup> Микићева напомиње да се тежња ка 'повратку реду' и 'обнови традиције' појавила у различитим европским срединама и областима деловања – како у уметности, тако и у политици – у периоду између два светска рата.<sup>11</sup> Става да уметничка дела треба посматрати у оквирима друштвеног и културног контекста тренутка у коме се уметнички правац јавља, В. Микић сматра да неокласицизам треба да посматрамо као „sredstvo /poligon /platformu za konstituisanje i promociju različitih ideoloških, i naravno, kulturno-političkih stavova...“,<sup>12</sup> а да неокласичног уметника тумачимо као „umetnika u društvu, u kulturi, koji često svojim prividnim 'pomirenjem' sa etabliranim kulturnim kanonom i mehanizmima njegovog funkcionisanja, podvrgava taj kanon modernističkoj kritici s jedne, i isto tako često, s druge strane, nastupa kao 'portparol', pa i kreator vladajuće ideologije.“<sup>13</sup>

Посебну пажњу Микићева је посветила разматрању неокласицизма у контексту модернизма. Упозоравајући на то да у последњим деценијама долази до промене односа према неокласицизму, она се позива на Шувачковићево тумачење француског модернизма и наводи да се у литератури новијег датума указује на то да је неокласицизам прихваћен као ознака за „niz različitih pojava u modernističkoj umjetnosti 20. stoljeća, koje se zasnivaju na povratku klasičnoj grčkoj, rimskoj ili francuskoj tradiciji“<sup>14</sup> и да „neoklasicizmi 20. stoljeća tradiciju i povijest predočavaju kao otvoreni ili arbitrarni arhiv znanja, obrazaca, klišeja, tehnika,

---

<sup>8</sup> Arnold Whittall, „Neo-Classicism“, in: Stanly Sadie (Ed.), *The New Grove ...*, op. cit.

<sup>9</sup> Leon Botstein, „Modernism“, in: *ibid.*

<sup>10</sup> Mikić, op. cit., 12.

<sup>11</sup> Детаљније у: *ibid.*, 26–27.

<sup>12</sup> *Ibid.*, 7.

<sup>13</sup> *Ibid.*, 26.

<sup>14</sup> *Ibid.*, 19, према: Miško Šuvaković, „Neoklasicizam francuski“, у: *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb, Horezky, 2005, 409.

tema ili kompozicijskih modela za preispitivanja unutar razvijenog modernizma“.<sup>15</sup> У складу са тиме, она објашњава да уласком у сложено подручје модернизма неокласицизам можемо да посматрамо као правац или тенденцију, а не као стил. Такође, В. Микић је мишљења да у неокласицизму није реч о пуком повратку традицији или ироничном односу према прошлости, већ да се ради о реканонизацији и да „neoklasicizam (pre)ispituje granice kanonske konstrukcije u izmenjenim kulturnim, društvenim i tržišnim uslovima perioda između dva svetska rata, prateći, recimo Koktoov, srednji/umereni put.“<sup>16</sup> Имајући у виду Шуваковићеву дефиницију умереног модернизма, и његов став да „umjereni modernizam nastaje tokom 20. stoleća preobrazbom ekscesnih i predvodničkih rezultata avangardi i neoavangardi u umjerenu i potrošačku kulturu građanske klase“ те да „umjereni modernizam ispunjava zahtjeve autonomije umjetnosti, ali i potrebu vladajućeg političkog i partijskog sistema da se umjetnost neutralizira u estetskom, umjetničkom, kulturnom, društvenom i političkom smislu“,<sup>17</sup> Микићева сматра да синтагма умерени модернизам примењена на неокласицизам решава сва питања у вези са стилем, односом према прошлости и разноликим појавним видовима неокласицизма, док, са друге стране, показује да поступци којима је оствариван, као и изјаве његових актера и њихова дела, нису презентовале исте замисли као и предратни (радикални) модернизам.<sup>18</sup>

На тој линији, могуће је уочити сличност Коктоовог ’средњег/умереног пута’ са теоријом Рут Бен-Гиат која фашистичку политику и естетику тумачи као ’трећи пут’.<sup>19</sup> Наиме, Бен-Гиат је мишљења да се фашистичка доктрина може посматрати као одговор на кризу која се догађала на Западу након Првог светског рата, и да се она развијала реконтекстуализацијом елемената либерализма и марксизма како би понудила идеју о револуцији која ће довести до свеопштег бољитка и регенерације нације.<sup>20</sup> Говорећи о односу фашизма према култури, она истиче да су естетски и културни захтеви режима обухватили мноштво различитих означитеља, међу којима се као најбитнији издвајају *продуховљеност* и *италијанство*: уметници су подстицани да се упознају са најновијим европским културним достигнућима које треба да асимилију у тековине националног стила како би створили модерну италијанску уметност.<sup>21</sup> Можемо закључити да је фашистичка визија модерности представљала стварање ’локалне’ верзије модерности, која ће пратити токове развоја друштва, али ће истовремено имати корене у италијанској традицији и историји.

Говорећи о неокласицизму у музици у Италији у овом периоду, Карин Марија ди Бела наводи да конкретни захтеви за одређеним уметничким стилем или правцем нису успостављени, већ да је од музичара очекивано да стварају дела која промовишу национално јединство и која су заснована на повратку традиционалним вредностима у

---

<sup>15</sup> Ibid., 19, према: Miško Šuvaković, *ibid.*, 409.

<sup>16</sup> Ibid., 20.

<sup>17</sup> Miško Šuvaković, „Umjereni modernizam“ у: *Pojmovnik ...*, *op. cit.*, 644.

<sup>18</sup> Mikić, *op. cit.*, 23.

<sup>19</sup> Ruth Ben-Ghiat, „Italian Fascism and the Aesthetics of the *Third Way*“, *Journal of Contemporary History*, 31/2, Special Issue: The Aesthetics of Fascism, 1996, 293–316.

<sup>20</sup> Ibid., 301.

<sup>21</sup> Ibid., 302.

комбинацији са одабраним савременим тековинама.<sup>22</sup> Прецизније, *италијанство* у музици било је засновано на обнови инструменталне музике великих италијанских мајстора ренесансе и барока са једне стране, и усвајањем и асимиловањем модернистичких тековина (у складу са сензибилитетом и идејама композитора), са друге стране.<sup>23</sup> Коментаришући овако широко постављене естетске захтеве режима који су омогућили различита индивидуална композициона решења, Бен Ерл оцењује да је културна политика фашизма заступала плуралистички приступ уметности и стварању, који је омогућио да сва дела која су задовољавала наведена естетска начела, буду на репертоару културних институција и фестивала који су се одржавали у Италији.<sup>24</sup>

Са друге стране, поменути естетски захтеви били су у сагласју са интересовањима композитора који су припадали *генерацији осамдесетих*, који су се, под утицајем Бузонија (Ferruccio Busoni), посветили раду на обнови инструменталне музике.<sup>25</sup> Они су сматрали да је опера један од узрочника кризе у коју је запала италијанска музика на почетку XX века. Због тога, требало је посветити пажњу инструменталној музици која је дуго била запостављена, а која може да донесе новину карактеристичну за тадашњу европску сцену. Истовремено, како би модерна музика носила епитет *италијанске*, у делима је требало да се позову на велике италијанске мајсторе ренесансе и барока.<sup>26</sup> Дакле, поред тога што је неокласицизам у музици у Италији био утемељен на инструменталној традицији те земље, он је такође у себи садржао неке од одлика савременог европског музичког језика.

Како би разматрање неокласицизма у Казелином стваралаштву у потпуности било могуће, потребно је имати у виду и становиште Леонарда Мејера (Leonard B. Meyer), који је поступке цитата, парафразе и симулације сврстао међу три од четири основна метода за употребу прошлости у модерном, неокласичном делу.<sup>27</sup> Према Мејеру: цитат подразумева материјал који се егзактно интегрише у ново дело са минималним изменама; парафраза

---

<sup>22</sup> Karin Maria Di Bella, *Piano Music in Italy During the Fascist Era*, University of British Columbia, 2002, 13. Када је реч о уметности, она није имала дефинисане институције (а самим тим ни регулативе) до 1933. године када је формиран Секретаријат за штампу и пропаганду, који је 1937. године преименован у Министарство народне културе. До тог тренутка је било битно да уметничка (и музичка) дела поштују следећа начела: да се надовезују на прошлост, да су лепа, да садрже елементе модерних тековина и да промовишу национално јединство. Цензура и није морала да се примењује не само зато што није било официјалне политике на основу које би функционисала, већ и због тога што су уметници били сами себи цензура (то јест, аутоцензура), јер су знали које их последице очекују ако се супротставе режиму.

<sup>23</sup> Ibid., 11.

<sup>24</sup> Ben Earle, op. cit., 69.

<sup>25</sup> Детаљније у: Karin Maria Di Bella, op. cit., 8. Наиме, Бузони је припадао групи старијих композитора (међу којима су и Ђузепе Мартући (Giuseppe Martucci), Леоне Синигаља (Leone Sinigaglia) и Ђовани Сгамбати (Giovanni Sgambati), који су сматрали да је потребно обновити богату традицију италијанске инструменталне музике. Поред тога, Бузони је био један од првих композитора који је своје студенте подучавао о италијанској инструменталној музици која је настајала у ренесанси и бароку, и о достигнућима савремене немачке инструменталне музике. Иако стваралаштво наведених композитора (са изузетком Бузонија) није имало велики уметнички значај, оно је омогућило млађим генерацијама композитора да се посвете даљем раду на обнови италијанске инструменталне музике.

<sup>26</sup> Ibid., 9.

<sup>27</sup> Детаљније у: Leonard B. Meyer, *Music, Arts and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth Century Culture*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994, 193–208.

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.<sup>28</sup>

### **Казелин боравак у Паризу – први и други стваралачки период**

Алфредо Казела је, за разлику од својих савременика, са другачијим искуством и знањем деловао у Италији за време фашизма. Томе је нарочито допринео живот у Паризу током ког је композитор формирао своје естетичке и поетичке ставове.<sup>29</sup> Наиме, Казела одлази у Париз 1896. године на студије клавира, да би четири године касније уписао студије компоновања у класи Форea (Gabriel Fauré).<sup>30</sup> Поред овог композитора велику улогу у Казелином музичком сазревању имао је Равел (Maurice Ravel) који га је упознао са водећим француским уметницима попут Коктоа (Jean Cocteau), Сатија (Erik Satie) и Стравинског (Igor Stravinsky). Улазак у париске културне кругове омогућио је Казели упознавање са француском културом, француским модернизмом и неизбежно, француским национализмом.

Уколико је желео да опстане као млад, страни музичар у Паризу, Казела је морао да се избори за своје место на париској сцени: посветио се пијанистичкој каријери, радио је као професор клавира, чембалиста и диригент, а поред свега наведеног бавио се и композицијом.<sup>31</sup> У вези с тим, Роберто Калабрето истиче да је Казелина константна музичка активност на концертном подијуму (а додали бисмо и 'око њега') као пијанисте, диригента, композитора или критичара, довела до тога да је његово име било свеприсутно у париској штампи и музичком животу, и да се оваква тежња може сматрати својеврсним *чаром немогућег (tour de force)* у овом периоду његовог живота.<sup>32</sup> Његов ангажман и искуство стечено у различитим музичким институцијама, омогућиће Казели да се по повратку у Рим постави као један од водећих композитора, али и да активно учествује у организацији музичког живота у Италији.

Такође, радом у француским музичким институцијама увидео је да се француска музика у другој половини XIX века суочавала са сличном кризом са којом се италијанска музика суочавала на почетку XX века: приметио је да је криза музичког стваралаштва које је у XIX веку потпало под велики утицај немачке инструменталне музике и опере, превазиђена уз помоћ оркестарских дела Франка (César Franck) и Сен-Санса (Camille Saint-Saëns), који су компоновали савремену инструменталну музику засновану на француској

---

<sup>28</sup> Ibid., 193–208.

<sup>29</sup> Roberto Calabretto, *Alfredo Casella: gli Anni di Parigi. Dai Documenti*, Firenze, Olschki editore, 1997, IX. Током живота Казела је био активан као музички критичар и писац, те од почетка његовог композиционог стваралаштва паралелно објављује текстове у којима је могуће ишчитати његове естетске ставове о музици.

<sup>30</sup> Ibid., IX.

<sup>31</sup> Ibid., VII.

<sup>32</sup> Ibid., VII.

традицији. Ово га је довело до закључка да би млади композитори у Италији требало да поштују истоветно и да се окрену запостављеној инструменталној музици, истовремено хватајући корак са европским токовима – француским модернизмом, немачким експресионизмом и руском новом школом – како музика не би звучала застарело.<sup>33</sup>

У делима која настају у Казелином првом стваралачком периоду, присутни су поједини елементи стила који ће се искристалисати у трећем стваралачком периоду. Овде пре свега спада употреба традиционалних форми, уз уочљивост поступака парафразе и симулације. Наведено је најјасније могуће запазити у композицији *У маниру...* (*À la manière de...*), збирци од осам комада заснованих на парафрази и симулацији дела или стила композитора у чијем 'маниру' компонује.<sup>34</sup> Даље, Корина Салда наводи да су елементи *италијанства* већ присутни у неким композицијама које настају у овом периоду захваљујући цитатима италијанских народних мелодија (у симфонијској рапсодији *Италија*) или употреби италијанских плесних форми (баркароле и сичилијане).<sup>35</sup> У вези са симфонијском рапсодијом *Италија*, композитор је изјавио да је желео да компонује симфонијско дело које је „изразито национално и које представља неупитни израз његовог *италијанства*“.<sup>36</sup>

Казелин други стваралачки период почиње на крају боравка у Паризу, када усваја композиционе технике авангардних композитора. Највећи утицај на њега остварили су Стравински и Шенберг. Управо због одлика хармонског језика који је доведен до крајњих граница тоналности, поједини теоретичари сматрају да се ради о авангардној етапи Казелиног стваралаштва, премда, према мишљењу Тарускина (Richard Taruskin), ни други период стваралаштва не представља потпуни раскид са традицијом, с обзиром на то да Казела никада није прихватио атоналност.<sup>37</sup> Ипак, имајући у виду заоштрен хармонски језик, употребу политоналности, фрагментарност музичког тока и оштар звук композиција које настају у овом периоду, могуће је говорити о Казелином другом стваралачком периоду као о авангардном периоду.<sup>38</sup>

Бен Ерл сматра да су одлике новог композиционог језика јасно уочљиве у делу које означава почетак другог стваралачког периода – *Девет комада (Nove pezzi)*,<sup>39</sup> док је њихов развој могуће пратити у неким од Казелиних најзначајнијих композиција насталих након

---

<sup>33</sup> Alfredo Casella, *21+26*, Firenze, Olschki editore, 2012, 19.

<sup>34</sup> *У маниру...* се састоји од две збирке, од којих је друга збирка писана у сарадњи са Равелом. Прва збирка је издата 1911. године и садржи комаде писане 'у маниру' Вагнера (Richard Wagner), Фореа, Брамса (Johannes Brahms), Дебисија (Claude Debussy), Штрауса (Richard Strauss) и Малера (Gustav Mahler). Друга збирка је издата 1914. године и садржи дела 'у маниру' Равела и Дендија (Vincent d'Indy), као и две Равелове композиције 'у маниру' Боролина (Alexandre Borodine) и Шабријеа (Emmanuel Chabrier).

<sup>35</sup> Corinne M. Salda, *A Music Unquestionably a in Idiom: Nationalism as an Evolutionary Process in the Music of Alfredo Casella*, Master Theses, University of Massachusetts, February 2014, 13.

<sup>36</sup> Alfredo Casella, *21+26*, op. cit., 20.

<sup>37</sup> Ben Earle, op. cit., 16.

<sup>38</sup> Ibid., 17.

<sup>39</sup> Замишљено на сличан начин као и *У маниру...*, ово дело се састоји од девет кратких комада писаних 'у маниру' авангардних европских композитора. Комади су посвећени Стравинском, Енрикеу ван дер Енсту (Enrique van der Henst), Пицетију, Ивон Лимле (Yvonne Lumley), Флоренту Шмиту (Florent Schmitt), Равелу, Тини Драјфус (Tina Dreufus), Ивон Милер (Yvonne Muller) и Малипјеру.

његовог повратка у Италију, као што су *Странице о рату* (*Pagine di guerra*), *Сонатина* и *Херојска елегија* (*Elegia Eroica*). Посебно је интересантна *Херојска елегија*, посвећена италијанским војнику погинулом у рату, која се, према мишљењу Бена Ерла, због изразито хроматског језика, може посматрати као прво право италијанско модернистичко дело.<sup>40</sup>

### ***Трећи стваралачки период и трасирање 'трећег пута'***

Ипак, суочен са чињеницом да ће у Француској увек бити странац, та да далеко већи утицај може да има у Италији, Казела се 1915. године (током трајања другог стваралачког периода) враћа у Италију како би својим искуством и образовањем помогао обнову италијанске музике која је у том периоду била у кризи. Вотерхаус сматра да Казелин повратак у Рим представља полазну тачку за развој италијанске музике и музичког живота у овој земљи након 1915. године, и наводи да је повратком у Италију Казела постао водећа фигура у италијанском музичком животу.<sup>41</sup>

Како би спровео своје замисли у дело и како би промовисао савремену музику, Казела 1917. године оснива *Италијанско друштво за модерну музику* (*Societa Italiana della Musica Moderna*), које је деловало до 1919. године. Године 1923, он оснива још једно удружење: *Удружење за нову музику* (*Corporazione delle nuove musiche*). Мотив за формирање организација била је промоција савремене музике младих италијанских и европских аутора. Такође, током тридесетих година прошлог века, Казела је учествовао у оснивању и организацији музичког бијенала у Венецији – *Интернационалног фестивала савремене музике* (*Festival Internazionale di Musica Contemporanea*) – чији је циљ био одржавање светских премијера модернистичких композиција италијанских и страних композитора.<sup>42</sup>

Како бисмо у потпуности сагледали Казелину делатност након 1920. године, када почиње трећи период његовог стваралаштва, узећемо у разматрање и текстове које је он објављивао у периоду од 1918. до 1930. године, а који су, обједињени, публиковани у његовој аутобиографији *21+26*<sup>43</sup> објављеној 1931. године. Пре свега, поменућемо да је Казела у неколико различитих текстова истицао како стваралаштво младих италијанских композитора треба да буде засновано на инструменталној традицији Фрескобалдија (*Girolamo Frescobaldi*), Монтевердија (*Claudio Monteverdi*), Вивалдија (*Antonio Vivaldi*) и Скарлатија (*Domenico Scarlatti*), али да, истовремено, мора да садржи елементе савремених музичких стилова. Једино на тај начин, према мишљењу Казеле, њихово стваралаштво би

---

<sup>40</sup> Ibid., 16. Премијера ове композиције у италијанској јавности изазвала је скандал једнак ономе који су изазивале премијере дела футуриста, или пак скандалу који је настао након извођења *Посвећења пролећа* Игора Стравинског.

<sup>41</sup> John C.G. Waterhouse, „Italy. 20<sup>th</sup> Century“, in: Stanly Sadie (Ed.), *The New Grove ...*, op. cit.

<sup>42</sup> Ben Earle, op. cit., 69. Без обзира на то што су оба друштва деловала са успехом, Казела је често био изложен критици због извођења и промовисања модернистичке музике.

<sup>43</sup> Alfredo Casella, *21+26*, op. cit..



допринело стварању „модерне италијанске музике у којој је уметнички космос виђен кроз призму италијанске традиције“.<sup>44</sup>

У тексту *Импесионизам и антимиџизам (Impresionismo e anti-medismo)* насталом 1918. године, композитор истиче потребу да млади ствараоци својим делима одражавају пуноћу звука и да неуморно трагају за иновацијом и новим уметничким изразима.<sup>45</sup> Даље, композитор се позива на став италијанског музичког критичара Фауста Торефранка (Fausto Torrefranca) који је сматрао да је национална уметност резултат усклађивања сазрелих страних утицаја са сензибилитетима земље која их ’увози’.<sup>46</sup> У вези с тим, Казела наводи да је импесионизам стил својствен Француској, те да италијански уметници не треба да стварају дела по узору на њега.<sup>47</sup> Са друге стране, он издваја кубизам и футуризам – чије слике одликује јасна линија, динамичност и пластичност – као две универзалне уметничке поетике на које би сви требало да се угледају. Пандан овоме у музици, према мишљењу Казеле, јесте политоналан хармонски језик који је присутан у делима композитора из целе Европе: Стравинског, Равела, Мијооа (Darius Milhaud), Хонегера (Arthur Honegger), Бартока (Béla Bartók) и Хиндемита (Paul Hindemith).<sup>48</sup>

Последњи текст значајан за разумевање Казелиних естетских ставова је *Шта је уметност? (What is art?)*,<sup>49</sup> објављен 1922. године. У њему композитор констатује да је уметничко дело резултат сталне варијације и надградње традиције: оно настаје уметниковим ослањањем на наслеђе својих претходника које он унапређује и прослеђује наредним генерацијама; такво дело је резултат уметникове визије и нема моралну и друштвену функцију – оно је једноставно, лепо и служи уметности, јер су једино чиста и лепа дела безвременска.<sup>50</sup> Овакав став, да је уметност безвременска, те да служи једино лепом, наводи нас на закључак да се композитор у својим естетским становиштима залагао за највећи степен аутономије уметности.

Када је реч о Казелином стваралаштву, према периодизацији Вотерхауса, трећи стваралачки период почиње делом *Једанаест дечијих комада (11 Pezzi Infantili)* у коме долази до кристализације његовог композиционо-техничког проседеа. Карактеристике његовог позног стила уочљиве су у делима попут *Скарлатијане (Scarlattiana. Divertimento su musiche di Domenico Scarlatti)*, *Паганинијане (Paganiniana)*, *Партите за клавир и оркестар*, *Троструке сонате* и *Увода, корала и марша*. Ове композиције, писане у неокласичном стилу, именима и одређеним композиционим средствима упућују на традиционалне барокне форме, док третман материјала, употреба полиритмије, као и политоналан хармонски језик, откривају јасан утицај модернистичких композиција, а пре

---

<sup>44</sup> Ibid., 40.

<sup>45</sup> Ibid., 51.

<sup>46</sup> Ibid., 53.

<sup>47</sup> Казела је сматрао да су италијански пејзажи јасни и бистри, а не тамни и прекривени маглом као Француски, те да сликарство импесионизма не би имало никаквог смисла у Италији. Исто тако, ни музика са импесионистичким елементима не би била својствена ’духу’ италијанске музике.

<sup>48</sup> Ibid., 52.

<sup>49</sup> Alfredo Casella, „What is Art?“ (trans. Otis Kincaid), *The Musical Quarterly*, 8/1, 1922, 1–6.

<sup>50</sup> Ibid., 4.

свега, неокласичних дела Стравинског. На овај начин, Казела је задовољавао естетске захтеве режима позивајући се на велике мајсторе италијанске традиције, док је истовремено успевао да задржи модернистички језик који је одликовао другу етапу његовог стваралаштва. Ипак, стално залагање за компоновање (и извођење) савремене музике били су повод за сталну критику његових савременика – конзервативних теоретичара и композитора.<sup>51</sup>

Како би ублажио нападе Казела је компоновао поједина 'политички коректна' дела која према неким од карактеристика могу да се тумаче као дела која 'подржавају' фашистички режим: *Концерт за гудачки квартет и оркестар* (1923), *Римски концерт* (1926),<sup>52</sup> а затим и оперу *Освајање пустиње* (1937) у којој композитор експлицитно изражава своју подршку режиму. Управо због ових дела Казела је наишао на оштре осуде антифашистичке критике након Другог светског рата.<sup>53</sup> На пример, у *Концерту за гудачки квартет и оркестар*, проблем је представљала агогичка ознака, која се јавља у тренутку кулминације дела – *победнички (vittoriosamente)*. *Римски концерт* је критикован због хармонског језика: политоналан увод првог става уступио је место јасном звучачу Ес-дура на почетку експозиције овог става, што је посматрано као јасан гест одрицања од модернистичког језика у корист традиционалног језика и форме у складу са естетским захтевима режима.<sup>54</sup> Имајући у виду Казелина негативна становишта по питању опере, не чуди податак да је трећа и последња опера *Освајање пустиње*, настала као наруџбина оперског фестивала *Фирентински музички мај* и премијерно изведена 1937. године, једна од композиција због које је Казела перципиран као композитор фашистичког режима. Наиме, опера је посвећена „ствараоцу новог италијанског царства, Бениту Мусолинију“,<sup>55</sup> радња опере је заснована на догађајима из непосредне италијанске историје, док су сва музичка изражајна средства (јасан хармонски језик, масовне сцене, монументални унисони

<sup>51</sup> Током двадесетих година прошлог века, различити италијански критичари, укључујући и Ђузепе Ботаија (Giuseppe Botai) критиковали су Казелу због његових модернистичких тенденција. Кулминација конзервативне критике уследила је у децембру 1932. године када је објављен *Манифест италијанских музичара за традицију романтичарске уметности XIX века* (Manifesto di musicisti Italiani per la tradizione dell'arte romantica dell'ottocento) индиректно уперен против Казеле и Малипјера. Манифест је објављен у свим италијанским новинама, а аутор је био италијански композитор и музиколог који је писао за фашистичке новине *Народ Италије (Popolo d'Italia)* Алчео Тони (Alceo Toni). Потписници манифеста су били сви водећи конзервативни уметници тог периода, укључујући и Респиџија и Пицетија. Манифест је захтевао да се музика ослободи свих страних и модерних утицаја, и да се музичари врате писању у романтичарском стилу који је био доминантан у периоду када је италијанска музика била на свом врхунцу.

<sup>52</sup> При разматрању музике у Италији у првој половини XX века, Вотерхаус истиче да је *мусолинијевски дух* присутан у неким од Казелиних дела која представљају разочаравајући корак уназад након обећавајућих помака који су остварени у годинама пре њиховог настанка. Као пример дела у коме се јасно осећа *мусолинијевски дух*, Вотерхаус наводи управо *Римски концерт*. Детаљније у: John C.G. Waterhouse, „Italy. 20<sup>th</sup> Century“, op. cit.

<sup>53</sup> Детаљније о расправама које су се водиле око Казелиних композиција за време његовог живота, али и након његове смрти у: Ben Earle, op. cit., 63–110 и Francesco Parrino, „Alfredo Casella and The Montjoie! Affair“, *Repercussions*, Berkeley, Spring, 2007, 96–123.

<sup>54</sup> Детаљније у: Esteban Buch, Igor Contreras Zubillaga and Manuel Deniz Silva (Eds.), *Composing for the State: Music in Twentieth-Century Dictatorships*, Oxford, Ashgate Publishing, 2016, 101. Детаљном анализом композиције, уочене су велике сличности са *Октетом за дувачке инструменте* Игора Стравинског.

<sup>55</sup> Детаљније о критици Казеле у: *ibid.*, 85.

хорови) подређена слању универзалне поруке о потреби јединства италијанског народа.<sup>56</sup> Ипак, ако имамо у виду то да је тек 1931. године компоновао прву оперу,<sup>57</sup> чињеницу да његов опус броји три опере (реч је о малом броју опера у односу на 'просек' карактеристичан за италијанске ствараоце), као и податак да се године настанка његових оперских дела поклапају са периодом када су напади на Казелу били интензивни (те су се његова дела мање изводила),<sup>58</sup> овакав избор жанра, тематике и изражајних средстава може да се тумачи као композиторов 'уступак' како би се позиционирао на страни критике и режима, а како би могао да настави да спроводи своје уметничке замисли.

Са друге стране, композиција на основу које можемо да сагледамо начин на који је Казела компоновао дела у трећем стваралачком периоду је *Скарлатијана*. Писана за клавир и оркестар, конципирана је као петоставачно дело у коме је композитор користио преко осамдесет тема из различитих Скарлатијевих соната. Говорећи о овом делу, Казела је изјавио да је оно лако разумљиво и јасно, јер је њиме желео да покаже на који начин се може бити модеран уз поштовање традиције.<sup>59</sup> Пет ставова *Скарлатијане* својим називима јасно евоцирају форму барокне свите: први став је назван *Синфонија*, други је *Менует*, трећи *Капричо*, четврти *Пасторала*, а пети *Финале*, док распоред темпа сменом брзих и спорих темпа подсећа на концепцију класичарског сонатног циклуса.<sup>60</sup> Први и други став су писани у сонатном облику, трећи став је структурисан као сонатни облик са елементима барокног концерта, док су четврти и пети став конципирани као мала троделна песма, односно сонатни рондо са лаганим уводом.

Утицај барока није очигледан само у употреби Скарлатијевих тема, због којих последично уочавамо присуство карактеристичних барокних ритмичких и мелодијских образаца, већ и у симулацији барокних формалних образаца. Лагани увод првог става представља симулацију барокне пасакаље: гудачким инструментима поверен је остинантни

<sup>56</sup> Једночина опера *Il Deserto tentato* настала је на основу либрета фашистичког песника Корада Паволинија (Corrado Pavolini). Радња опере заснована на Мусолинијевим колонијалним ратовима који су се у том периоду водили и смештена је у пустињу у источној Африци коју италијански авијатичари покушавају да освоје. Детаљније о опери у: Laura Basini, Alfredo Casella and the rhetoric of colonialism in: *Cambridge Opera Journal*, 24, 2012, 127–157 и Esteban Buch, Igor Contreras Zubillaga and Manuel Deniz Silva (Eds.), op. cit.

<sup>57</sup> Казела је компоновао две опере, *Жена змија* (*La Donna Serpente*, 1931) и *Бажка о Орфеју* (*La favola d'Orfeo*, 1932) чија је тематика заснована на италијанским текстовима. Ове опере стилски припадају неокласицизму који своје моделе проналази у ренесансној и барокној опери, док је хармонски језик опера претежно политоналан.

<sup>58</sup> Esteban Buch, Igor Contreras Zubillaga and Manuel Deniz Silva (eds.), op. cit., 87.

<sup>59</sup> Детаљније у: Alfredo Casella, 21+26, op. cit., 11. Двадесетих година прошлог века у Италији је било популарно писање дела заснованих на фрагментима композиција одређеног композитора: скоро сви композитори *генерације осамдесетих* имали у свом опусу барем једно дело чији се наслов завршавао са *-ијана*, наставком додаваним на име композитора од кога су тематски фрагменти преузети. На пример, Малипјеро је компоновао *Чимарозијану* (*Cimarosiana*), док је Респиги компоновао *Росинијану* (*Rossiniana*).

Како у нама доступној литератури не постоји помен из којих Скарлатијевих соната је Казела преузео материјал, упоредном анализом Скарлатијевих соната и Казелине композиције, успели смо да издвојимо одређени број соната које је композитор употребио. У овом раду представимо неколико репрезентативних примера на основу којих можемо да закључимо на који начин је композитор поступао са преузетим материјалом.

<sup>60</sup> Распоред темпа: Lento, Grave/Allegro molto vivace – Allegretto ben moderato e grazioso – Allegro vivacissimo ed impetuoso – Adantino dolcemente mosso – Lento e molto grave/presto vivacissimo.

мотив, док се над њим смењује неколико различитих тема. Насупрот томе, због специфичног оркестарског мотива који се јавља на почетку става и пред репризу и који нема даљу мотивску разраду, трећи став доноси симулацију барокног концерта. Како при разради свих тематских материјала трећег става учествују оркестар и клавир заједно, овај мотив може да се тумачи као оркестарски рефрен којим нас композитор подсећа на форму барокног концерта. Поред реферисања на барокну музичку праксу и Скарлатија, Казела симулира шпанске и португалске народне мелодије употребом карактеристичних мелодијских образаца и инструмената попут добоша или кастањета. Не смемо занемарити ни парафразу трећег става Малерове *Прве симфоније* у другом ставу *Скарлатијане*: фагот доноси узлазни мотив популарне мелодије *Драги бато* (*Frère Jacques*) у тренутку када излаже један од главних мотива овог става.

Материјале које је преузео од Скарлатија композитор третира у складу са модернистичким изразом који је био карактеристичан за његово стваралаштво. Казела је цитирао/парафразирао теме или материјале из развојних делова Скарлатијевих соната. Употребљавао их је за изградњу тема или развојног материјала у ставовима *Скарлатијане*. Пажња коју је посветио одабиру Скарлатијевих тема посебно је приметна у четвртном ставу, названом *Пасторала*, за који је композитор користио теме из Скарлатијевих соната које у називу или поред ознаке темпа имају реч *пасторала*. Утицај Стравинског видимо у употреби полиритмичких и полиметријских образаца, који долазе до изражаја у последњем ставу. Хармонски језик одликује висок степен дисонантности који се при кулминацијама музичког тока у ставовима усложњава до битоналности и политоналности.

Начин на који је Казела цитирао Скарлатија најјасније је могуће сагледати на примеру другог става, који је у потпуности заснован на цитатима његових соната. Он је дословно цитирао почетну тему Скарлатијеве *Сонате* K440, коју је употребио за изградњу главног оркестарског тематског материјала прве теме другог става. Преузета је само мелодија, док су темпо и пратња мелодије промењени (примери бр. 1а и 1б). Казела је за материјал друге теме другог става преузео цитат мелодије из другог дела Скарлатијеве *Сонате* K380 и у *Скарлатијани* ју је дистрибуирао тако да први део теме свира оркестар, да би се затим надовезао клавир, износећи њен други део (примери бр. 2а и 2б). Цитат теме и њене пратње присутан је у мосту другог става: Казела је одабрао материјал из средине првог дела музичког тока Скарлатијеве *Сонате* K259 и употребио га је као прелаз између прве и друге теме другог става (примери бр. 3а и 3б). Можемо да закључимо да су главни тематски комплекси другог става (прва тема, мост и друга тема) преузети као дословни цитати мелодија, односно мелодија и њихове хармонске пратње, који су у Казелиној композицији смештени у модернистички контекст и употребљени као основни материјали за изградњу и разраду музичког тока.

Пример бр. 1а: Алфредо Казела, *Скарлатијана*, други став (т. 1–8)

*Allegretto ben moderato e grazioso*

II

Ob.

*mp dolce*

*p*

*cantabile*

II

1

*mp dolce*

Пример бр. 1б: Доменико Скарлати, *Соната К440*, Бе-дур (т. 1–8)

Minuet

7

Пример бр. 2а: Алфредо Казела, *Скарлатијана*, други став (т. 47–54)

The musical score for Example 2a consists of three systems of staves. The first system shows the Flute (Fl.) and Violin (Vl.) parts. The Flute part begins with a dynamic marking of *p* and a tempo marking of *a tempo*. The Violin part begins with a dynamic marking of *pp legg.* and a tempo marking of *a tempo*. The second system shows the Violin (Vl.) and Trombone (Tr.) parts. The Violin part has a dynamic marking of *mf espr.* and a tempo marking of *a tempo*. The Trombone part has a dynamic marking of *p* and a tempo marking of *a tempo*. The third system shows the Violin (Vl.) and Trombone (Tr.) parts. The Violin part has a dynamic marking of *p* and a tempo marking of *a tempo*. The Trombone part has a dynamic marking of *mp* and a tempo marking of *a tempo*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Пример бр. 2б: Доменико Скарлати, *Соната К380*, Ха-дур (т. 19–26)

The musical score for Example 2b consists of two systems of staves. The first system shows the Violin (Vl.) and Bass (B.) parts. The Violin part begins with a dynamic marking of *p* and a tempo marking of *a tempo*. The Bass part begins with a dynamic marking of *p* and a tempo marking of *a tempo*. The second system shows the Violin (Vl.) and Bass (B.) parts. The Violin part has a dynamic marking of *mp* and a tempo marking of *a tempo*. The Bass part has a dynamic marking of *p* and a tempo marking of *a tempo*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

**Пример бр. 3а:** Алфредо Казела, *Скарлатијана*, други став (т. 29–34)

**Пример бр. 3б:** Доменико Скарлати, *Соната* K259, Де-дур (т. 23–27)

Поред цитата, композитор се веома вешто служио парафразама Скарлатијевих дела: теме су често преузете делимично или у потпуности, уз измену тоналитета, темпа и карактера. На такав поступак, са различитим степеном истоветности са одабраним моделом, наилазимо у свих пет ставова. Најблажи вид парафразе налази се на самом почетку композиције у оркестарском уводу првог става где је Казела је употребио тему Скарлатијеве *Сонате* K54. Наиме, он је узео мелодију без хармонске пратње и унео измене попут скраћења трајања нотних вредности, агогичких промена и додатка сложеног контрапункта, да би затим учинио и карактерну измену теме променом темпа из *Andante* у *Lento*, *Grave* (примери бр. 4а и 4б). Са друге стране, у четвртном ставу, композитор се изменама које прави у односу на модел, значајније удаљава од полазне тачке. Тако, за изградњу Б теме четвртог става, користи мотив са почетка другог дела *Сонате* K202. Премда је мелодијски костур

остао исти, Казела је изменио агогику, додао предударе и паузе, а додатну карактерну трансформацију постигао је променом темпа из *Allegro* у *Andantino, grasiozo* (примери бр. 5а и 5б).

**Пример бр. 4а:** Алфредо Казела, *Скарлатијана*, први став (т. 2–6)

Musical score for Piano II, measures 2–6 of *Scarlatiana* by Alfredo Casella. The score is in 4/4 time and D major. It features a piano accompaniment with a *pizz.* marking and a melodic line in the right hand. Performance markings include *Lento, grave* (♩), *mf espr.*, and *mf molto espr.*. A first ending bracket is shown above the final measure.

**Пример бр. 4б:** Доменико Скарлати, *Соната K52*, де-мол (т. 1–4)

Musical score for the first four measures of Domenico Scarlatti's *Sonata K52* in D minor. The tempo is marked *Andante moderato*. The score is in 6/8 time and D minor. It shows a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a melodic line in the right hand.



Пример бр. 5а: Алфредо Казела, *Скарлатијана*, четврти став (т. 41–45)

The image displays a musical score for Example 5a, consisting of two systems of staves. The first system includes a grand staff with two staves labeled 'I' and 'II'. Staff I contains a treble clef and a bass clef, with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The music begins at measure 41, marked 'mp grazioso'. Staff II contains a treble clef and a bass clef, with a key signature of two sharps and a 3/4 time signature. The music begins at measure 6, marked 'p(pizz.)'. The second system also includes a grand staff with two staves labeled 'I' and 'II'. Staff I contains a treble clef and a bass clef, with a key signature of two sharps and a 3/4 time signature. The music begins at measure 48, marked 'mp'. Staff II contains a treble clef and a bass clef, with a key signature of two sharps and a 3/4 time signature. The music begins at measure 48, marked 'mf'. The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and dynamic markings.

Пример бр. 5б: Доменико Скарлати, *Соната* K202, Еф-дур (т. 48–52)

The image displays a musical score for Example 5b, consisting of a grand staff with two staves. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/8. The music begins at measure 48, marked '21'. The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and dynamic markings.

Како би се указало на начине на које композитор разрађује одабрани материјал, у тексту су наведени само неки од поступака који су уочени у *Скарлатијани*. Иако је често преузимао тему, њен тоналитет и контрапункт, Казела је неретко то окружење мењао. Овде се пре свега мисли на разраду контрапункта код одабраног мотива како би се осавременило звучање музичког тока. Применом модерних средстава (као што су политоналност,

полиритмија, полиметрија и комбинација неуобичајених оркестарских боја), али и традиционалних хармонских решења, образаца и материјала, композитор је на делу показао оно за шта се залагао – компоновао је модерно дело, чији су корени дубоко у традицији италијанске инструменталне музике.

### ***Казелин умерено-модернистички 'трећи пут'***

Наведено балансирање између модерности и традиције, које је присутно у целокупном Казелином стваралаштву, омогућило је овом композитору да опстане на италијанској сцени у годинама између два рата. Као што је наведено, Казела је своје естетске и поетичке ставове у великој мери формирао током школовања и боравка у Француској, што је видљиво у његовим композицијама и текстовима који настају у првом периоду стваралаштва. Прецизније, Казелин модернизам има корене у знању и искуству које је стекао током боравка у Француској, а 'духовни пртљаг' која је понео са собом из Париза огледа се у: формирању естетских ставова које ће даље разрадити по повратку у Рим; усвајању националистичких и антигерманских идеја које су у том периоду преовладавале у Паризу; присвајању модела на основу којег су француски композитори у XIX веку поново успоставили француску инструменталну музику; прихватању модернистичких композиционих процедура угледањем, пре свега, на композиције Стравинског, али и дела других композитора који су у том периоду деловали у Паризу. Даље, његова склоност ка неокласицизму очигледна је у делима насталим за време боравка у Паризу – одређене композиционе технике карактеристичне за овај стил уочљиве су и у делима која настају у првом и другом стваралачком периоду.

Такође, неокласицизам у Казелином стваралаштву може да се тумачи као вид умереног модернизма којим композитор успоставља баланс између модернизма и традиције. Са једне стране, композитор се у складу са својим естетским идејама, које су у донекле биле у складу са захтевима фашистичке естетике, позивао на традицију, истовремено вршећи одабир најбитнијих аутора из италијанске прошлости. Са друге стране, одабране композиционе поступке или материјале дела он смешта у ново хармонско, ритмичко и звучно окружење. На тај начин, композитор је преиспитивао традицију и истраживао на који начин се традиционални обрасци могу користити у савременој музици. Овакав приступ модернизму, у Казелином 'случају' има корене у знању и ставовима које је усвојио у Француској, а које никада није напустио, што је уочљиво и у његовој константној тежњи да одржава везе са модернистичким композиторима и да промовише савремена достигнућа музике у Италији.

Управо због залагања за успостављање баланса између прошлости и будућности у својим делима, али и у организацији музичког живота, Казелину музичку делатност можемо назвати 'трећим путем' – са свесним реферисањем на (сличност са) раније поменути Коктоовим 'средњим путем' заснованим на балансирању односа између традиције и модерности и Мусолинијевим 'трећим путем' који је установљен на осцилацији између

идеализоване прошлости и модерности. У овом контексту, реч је о 'трећем путу' као виду умереног модернизма у коме је композитор, као композитор у друштву, у складу са својим естетичким уверењима изнашао начин да своје модернистичке идеје спроведе у дело, истовремено поштујући естетска начела тада владајућег режима.

### Цитирана дела

Basini, Laura: „Alfredo Casella and the rhetoric of colonialism“, *Cambridge Opera Journal*, 24, 2012, 127–157.

Ben-Ghiat, Ruth: „Italian Fascism and the Aesthetics of the *Third Way*“, *Journal of Contemporary History*, Special Issue: *The Aesthetics of Fascism*, 31/2, 1996, 293–316.

Botstein, Leon: „Modernism“, in: Stanly Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers, 2001.

Buch, Esteban, Igor Contreras Zubillaga and Manuel Deniz Silva (Eds.): *Composing for the State: Music in Twentieth-Century Dictatorships*. Oxford: Ashgate Publishing, 2016.

Calabretto, Roberto: *Alfredo Casella: gli Anni di Parigi. Dai Documenti*. Firenze: Olschki editore, 1997.

Casella Alfredo and Otis Kincaid: „What is Art?“, *The Musical Quarterly*, 8/1, 1922, 1–6.

Casella, Alfredo: *21+26*. Firenze: Olschki editore, 2012.

Di Bella, Karin Maria: *Piano Music in Italy During the Fascist Era*. The University of British Columbia, 2002.

Earle, Ben: *Luigi Dallapiccola and Musical Modernism in Fascist Italy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

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, Katedra za muzikologiju, 2009.

Nelis, Jan: „Constructing Fascist Identity: Benito Mussolini and the Myth of *Romanità*“, *The Classical World*, 100/4, 2007, 391–415.

Parrino, Francesco: „Alfredo Casella and The Montjoie! Affair“, *Repercussions*, 10, Spring 2007, 96–123.

Salda, Corinne M.: *A Music Unquestionably a in Idiom: Nationalism as an Evolutionary Process in the Music of Alfredo Casella*, Master Theses, University of Massachusetts, February, 2014.

Šuvaković, Miško: *Diskurzivna analiza: Prestupi i/ili pristupi 'diskurzivne analize' filozofiji, poetici, esteticici, teoriji i studijama umetnosti i kulture*. Beograd: Orion Art i Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu, 2010.

---: *Estetika muzike: modeli, metode i epistemologije o/u modernoj i savremenoj muzici i umetnostima*. Beograd: Orion Art, 2016.

Waterhouse, John: „Casella, Alfredo“, in: Stanly Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers, 2001.

---: „Italy. 20<sup>th</sup> Century“, in: Stanly Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan Publishers, 2001.

Whittall, Arnold: „Neoclassicism“, Stanly Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan Publishers, 2001.

## Резиме

Полазећи од става да политички слојеви које је могуће препознати нису накнадно додати музичком делу дискурзивним радом или концептуалним предочавањима, већ да је музика уметнички производ, али и резултат друштвених односа, у раду је размотрен трећи, неокласични, стваралачки период Алфреда Казеле из перспективе умереног модернизма, као вида 'компромиса' између естетских захтева тада владајућег фашистичког режима и модернистичких идеја које су евидентне у композиторовом естетичким ставовима. У том смислу, у раду је представљено тумачење Весне Микић која неокласицизам посматра као умерено-модернистички правац у складу са замислима Коктоовог 'средњег пута', као и тумачење теоретичара који политику и естетске захтеве фашизма посматрају као 'средњи пут' између модернистичких тенденција и повратка традиционалним вредностима. Казелина музичка делатност је, стога, посматрана као 'трећи пут' – са свесним реферисањем на (сличност са) раније поменутиим теоријским тумачењима неокласицизма и фашизма.

Другим речима, анализом Казелиног трећег стваралачког периода и освртом на раније етапе његовог стваралаштва, указано је на то да неокласицизам у његовом опусу представља вид умереног модернизма којим композитор успоставља баланс између модернизма и традиције. Са једне стране, композитор се, у складу са захтевима фашистичке естетике, али и сопственим естетским ставовима које је у Француској формирао, позивао на велике композиторе италијанске инструменталне музике. Са друге стране, одабране композиционе поступке или материјале дела он 'смешта' у ново хармонско, ритмичко и звучно окружење. На тај начин, композитор је преиспитивао традицију и начине којима се традиционални обрасци могу користити у савременој музици. Такође, показано је да овакав приступ модернизму у Казелином 'случају' има корене у знању и ставовима које је усвојио у Француској, а које никада није напустио, што је приметно не само у његовим текстовима, већ и у оквирима његове константне тежње да одржава везе са модернистичким композиторима, њиховим делима и да промовише та дела у Италији.