

**MARCIN TRZĘSIOK**

Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach (PL)  
<https://orcid.org/0000-0003-3843-0877>

## Muzyczna wizja Wiecznego Miasta. *Tryptyk rzymski* Ottorina Respighiego

Musical Vision of the Eternal City. *Roman Triptych* by Ottorino Respighi

### Abstract

*Roman Triptych* by Ottorino Respighi (1879–1936) is a musical impression of the Eternal City: each of the tone poems – *Fountains of Rome* (1916), *Pines of Rome* (1924), and *Roman Festivals* (1928) – contains four part-images evocatively described in a literary commentary. The object of musical meditation involves not solely the monuments and views of Rome, but also the town's history as well as urban folklore. This dazzling musical vision, characteristic for its masterly instrumentation, is entwined with dilemmas from the epoch. The composer belongs to the *generazione dell'ottanta*, i.e. a formation of composers striving towards a renaissance of Italian instrumental music and hence opposing the degeneration which, in their opinion, affected European music under the impact of the expressive subjectivism of German compositions. Certain aspects of the role which they ascribed to Italy were concurrent with Fascist conceptions. An assessment of Respighi's actual ideological involvement, however, remains an open question – his aesthetic attitude assumed shape prior to 1922 and the composer did not take a stand regarding political issues.

**Keywords:** Italy; Ottorino Respighi; Rome; music

### Abstrakt

*Tryptyk rzymski* Ottorina Respighiego (1879–1936) jest muzyczną wizją Wiecznego Miasta: każdy z wchodzących w jego skład poematów symfonicznych – *Fontanny rzymskie* (1916), *Pinie rzymskie* (1924) i *Uroczystości rzymskie* (1928) – zawiera cztery części-obrazy, sugestywnie opisane w komentarzu autorskim. Przedmiotem medytacji są nie tylko zabytki i widoki Rzymu, ale także jego historia oraz folklor miejski. Ta wizja muzyczna, cechująca się mistrzostwem instrumentacji, splata się z dylematami epoki. Respighi należy to tzw. *generazione d'ottanta*, czyli formacji kompozytorów, którzy dążyli do odrodzenia włoskiej muzyki instrumentalnej, a tym samym przeciwstawiali się degeneracji, która ich zdaniem dotknęła muzykę europejską pod wpływem ekspresywnego subiektywizmu muzyki niemieckiej. Rola, jaką przypisywali Włochom, była w kilku aspektach zbieżna z ideami faszystowskimi. Ocena rzeczywistego zaangażowania ideowego Respighiego pozostaje jednak problemem otwartym – jego postawa estetyczna wykrystalizowała się przed rokiem 1922, a kompozytor nie zajmował stanowiska w kwestiach politycznych.

**Słowa kluczowe:** Włochy; Ottorino Respighi; Rzym; muzyka

### O autorze

**Marcin Trzęsiok** – teoretyk muzyki, prof. Akademii Muzycznej im. K. Szymanowskiego w Katowicach. Zajmuje się estetyką i hermeneutyką muzyki poświeceniowej, zwłaszcza przemianami wyobraźni religijnej. Autor książek: *Krzywe zwierciadło proroka. Rzecz o „Księżycowym Pierrocie” Arnolda Schönberga* (2002); *Pieśni drzemią w każdej rzeczy. Muzyka i estetyka wczesnego romantyzmu niemieckiego* (2009); *Dyptyk tragiczny. Muzyka i mit w „Królu Edypie” i „Apollu” Igora Strawińskiego* (2015) oraz *Muzyka doświadczenia* (2023).

Związki Rzymu i muzyki są tak odwieczne, jak samo to miasto. Tu będzie jednak mowa o jednym tylko, wyjątkowym cyklu: tzw. tryptyku rzymskim Ottorina Respighiego (1879–1936). Składają się nań trzy poematy symfoniczne, z których każdy zawiera cztery części-obrazy. Są to: *Fontanny rzymskie* (1916), *Pinie rzymskie* (1924) i *Uroczystości rzymskie* (1928). Kompozytor opatrzył partytury komentarzem programowym tak sugestywnym, że stanie się on każdorazowo punktem wyjścia dla dalszych rozważań.

### **Fontanny rzymskie (1916)**

Komentarz Respighiego:

W tym poemacie symfonicznym pragnął autor wyrazić wrażenia i uczucia, jakie nim owładnęły, gdy patrzył na cztery fontanny rzymskie o tej porze dnia, w której ich odrębny charakter najlepiej harmonizował z otoczeniem albo ich piękność wywierała największe wrażenie na partrzącym.

Pierwsza część (*Andante mosso*) to *Fontanna w Villa Giulia o świcie* na tle malowniczego krajobrazu pasterskiego z przeciągającym stadem owiec, które niknie w opalizujących mgłach rzymskiego poranka.

Mocna, nieustająca fanfara rogów na trylu całej orkiestry otwiera część drugą (*Vivo*) – *Fontanna Trytona raniem*. Na ten radosny sygnał zbierają się Najady i Trytony; gonią się i płaszają nieokiełznanie w strugach wody. Solenny temat brzmi na falującym tle orkiestry. To *Fontanna di Trevi w południe* (*Allegro moderato*). Temat wznosi się poprzez instrumenty drewniane i blaszane, nabierając triumfalnego charakteru. Rozbrzmiewają fanfary: rydwan Neptuna, ciągniony przez konie morskie, przesuwa się w otoczeniu Syren i Trytonów po roziskrzanej odbłaskami słońca powierzchni wody. Korowód oddala się wśród niknących, stłumionych fanfar trąbek.

Część czwartą (*Andante*) – *Fontanna w Villa Medici o zachodzie słońca* – rozpoczyna smutny temat, który unosi się jak gdyby nad łagodnym pluskiem wody. Oto pełna melancholii godzina zachodu słońca. Powietrze drży od głosu dzwonów, świergotu ptaków, szumu liści. W końcu wszystko zamiera i milknie w ciszy nocy<sup>1</sup>.

Cztery fontanny w czterech porach dnia potraktowane są tu wedle receptur barokowej poetyki *imitazione della natura*, której przykładem są choćby *Cztery pory roku* Vivaldiego, oparte na sonetach ewokujących obrazy, za którymi muzyka podąża krok w krok. Muzyczny pejzaż modelowany jest za pomocą oślniewającej palety barw, z jaskrawymi częściami środkowymi (majestatyczna kulminacja przypada na *Fontannę di Trevi*) i stonowanymi skrajnymi. Respighi stosuje tradycyjną paletę *topoi* instrumentalnych: jeśli pastorałe, to instrumenty dęte drewniane; jeśli stado owiec, to dzwonki celesty; jeśli fanfara, to rogi; władca mórz zjawia się w asyście trąbek i puzonów;

MARCIN TRZĘSIOK

## **Muzyczna wizja Wiecznego Miasta**

Tryptyk rzymski  
Ottorina Respighiego

świergot ptaków odzywa się we fletach i skrzypcach; muzyka zastyga w aurze dzwonów. Jak zauważył najwybitniejszy historyk muzyki obecnej doby Richard Taruskin, tryptyk Respighiego „jest w charakterze raczej obrazowy niż narracyjny”<sup>2</sup>. Ale urok *Fontann rzymskich* (i dwóch pozostałych części tryptyku) polega też na tym, że kolejne obrazy miękko w siebie przechodzą, niby w technice linearnego montażu filmowego z przenikaniem – podczas gdy jedna scena wygasa, druga się jednocześnie wylania.

Muzyczny oleodruk? Bynajmniej. Szlachetność melodii, klarowność formy i sugestywność aury brzmieniowej skutecznie tłumią sceptyczny głos snoba i krytyka. Mistrzostwo Respighiego w opanowaniu faktury orkiestrowej słusznie porównywano z warszatem Richarda Straussa, Maurycego Ravela, a nawet Igora Strawińskiego – ten ostatni trop jest tym bardziej trafny, że Respighi w sezonach 1900–1901 oraz 1902–1903 przebywał w Sankt Petersburgu, prowadząc sekcję altówek w orkiestrze Teatru Maryjskiego. Pobierał wówczas lekcje u Mikołaja Rimskiego-Korsakowa, u którego studiował także Strawiński. W istocie, arcyklarowna instrumentacja Respighiego przypomina tzw. *style cristallin* autora bajecznie kolorowej *Szeherezady*.

### **Intermezzo: generazione dell'ottanta i renesans włoskiej muzyki instrumentalnej**

Porównanie z Vivaldim nie było przypadkowe. W epoce baroku miasta Italii były głównymi ośrodkami rozwoju muzyki instrumentalnej – od Girolama Frescobaldiego, przez Archangela Corellego po Antonia Vivaldiego. To wszak we Włoszech powstały takie gatunki jak sonata czy koncert. Począwszy od drugiej połowy XVIII wieku, energia Włochów skierowana została głównie na operę, a skazany na banicję geniusz muzyki instrumentalnej znalazł nową ojczyznę w krajach niemieckojęzycznych. Paradoksalnie, inicjatorami wielkiej kariery symfonii klasyczno-romantycznej byli mimo wszystko kompozytorzy włoscy, bo to oni ustanowili model sinfonii, czyli kunsztownej uwertury instrumentalnej, która rozbrzmiewała na początku każdego wieczoru operowego. Wynalazek ten,

Ottorino Respighi, *Trylogia rzymska*.

eksportowany na północ od Alp, przeszedł tam proces autonomizacji, by wreszcie w twórczości klasyków wie- deńskich – budzącej zachwyty także w Paryżu i Londynie – stać się najwznioślejszą formą tzw. muzyki „czystej”, którą niemieccy komentatorzy i filozofowie u progu romantyzmu ochrzczili nawet, pod wpływem filozofii idealistycznej, mianem „muzyki absolutnej”.

Ten rys historyczny jest potrzebny, żeby zrozumieć orientację estetyczną Ottorino Respighiego. Kompozytor ten jest najwybitniejszym przedstawicielem tzw. *generazione dell'ottanta* – pokolenia kompozytorów urodzonych w latach 80. XIX wieku, do którego należą też Alfredo Casella, Gian Francesco Malipiero, Ildebrando Pizzetti oraz Gianotto Bastianelli, będący zarazem krytykiem i autorem pism programowych tej formacji. W roku 1910 utworzyli oni Włoską Grupę Pięciu, nawiązującą otwarcie do rosyjskiej – także pięcioosobowej – Potężnej Gromadki (do której wliczał się też mistrz Respighiego Rimski-Korsakow). Celem Cinque Italiani było przywrócenie świetności włoskiej muzyce instrumentalnej, której dawne formy „bez walki” oddano nacjom północnym. Żeby takiego narodowego odrodzenia dokonać, należało działać dwutorowo: inspirację czerpać z muzyki włoskiej złotego wieku, a nowoczesnych technik kompozytorskich uczyć się od narodów Północy – Niemców (Respighi studiował też w Berlinie u Maxa Brucha), Francuzów i Rosjan. Bastianelli posługiwał się ponadto historiozoficzną, wykazując postępującą „dekadencję” opery włoskiej. Jej zmierzch był objawem szerszych procesów rozkładowych obejmujących całą muzykę europejską, tracącej klasyczną klarowność pod wpływem nadmiaru uczuć, przerostu subiektywności (Witkacy powiedziałby – „bebechów”), która manifestowała się jako totalna chromatyzacja. A to właśnie Włosi, z powodów, o których będzie mowa później, byli szczególnie predestynowani do tego, by takim dekadencją tendencjom położyć kres.

## Pinie rzymskie (1924)

Komentarz Respighiego:

1. *Pinie w Villa Borghese*. Wśród pinii Villa Borghese bawią się dzieci. Płasają, tańczą, bawią się w wojsko i wojnę, upojone zabawą i okrzykami jak jaskółki o zmierzchu. Potem rozbiegają się.
2. *Pinie w pobliżu Katakumb*. Nagle zmienia się obraz... Cień pinii otacza wejście do Katakumb, z których wnętrza dochodzą posępne psalmodie; śpiew wznosi się, urasta w uroczysty hymn i niknie znowu tajemniczo.
3. *Pinie na Janiculum*. Drzenie przenika przestworza. W jasnej poświacie księżyca rysują się pilnie na Janiculum. Śpiewa słowik.
4. *Pinie na Via Appia*. Mgły poranne na Via Appia. Samotne pinie stoją na straży historycznego krajobrazu rzymskiej Kampanii. Niewyraźny, lecz uporczywy, przebija się stokrotny rytm tysięcy kroków. W fantazji poety zjawia się wizja potężnej przeszłości; wśród gwaru i dźwięku wojennych tręb zbliża się konsul ze swoim orszakiem, by w blasku nowej sławy podążyć przez Via Sacra w triumfie i chwale na Kapitol<sup>3</sup>.

*Pinie rzymskie*, najczęściej wykonywane ogniwo tryptyku, pod względem układu są odwrotnością *Fontann rzymskich*: tym razem blask orkiestry jarzy się w ekstrawertycznych obrazach skrajnych, zaś dwa ogniwa środkowe są skupione, delikatne, a nawet mistyczne.

Dziecięce zabawy przedstawione w roziskrzonych *Piniach w Villa Borghese*, z cytowanymi piosenkami-wyliczankami, przypominają nastrojem *Tuleries* (czyli kłótnie dzieci w paryskim parku) i *Limoges* (z nawoływaniem targowych przekupek) z *Obrazków z wystawy* Modesta Musorgskiego w instrumentacji Maurycego Ravela (z roku 1922), a także scenę jarmarku z *Pietruszki* Strawińskiego (zauważmy już teraz, że Respighi wróci do tego motywu w finale *Uroczystości rzymskich*).

Kontrast z ciemną tonacją *Pinii w pobliżu Katakumb* nie mógłby być większy. Także w tym przypadku nasuwa się porównanie z Musorgskim w orkiestracji Ravela, a konkretnie z dwoma połączonymi ogniwami *Obrazków: Catacombae. Sepulchrum Romanum* oraz *Com mortuis in lingua mortua* (nie ma większego znaczenia, że muzyka rosyjskiego mistrza ewokuje aurę katakumb paryskich). Środkowe wygięcie łuku tej części wypełnia – zapowiedziany wybornym efektem trąbki delikatnie brzmiącej z oddali – „uroczysty hymn” oparty na skalach modalnych. Jest to zarazem modelowy przykład realizacji postulatów Bastianello, który w „obiektywnych” skalach modalnych, rzecz jasna adaptowanych do warunków współczesnych, upatrywał antidotum na postwagnerowski „subiektywizm”, który rozsadził porządek harmoniczny muzyki przełomu XIX i XX wieku (Respighi wprost odwoływał się do dawnej modalności w dziełach pisanych w tym samym czasie, co *Pinie* – w *Quartetto dorico* z roku 1924 oraz koncertach – skrzypcowym *Concerto grego-*

riano z roku 1921, fortepianowym *Concerto in modo misolidio* z roku 1925, a także we wspólnych orkiestrowych *Witrażach kościelnych* z roku 1926).

*Pinie na Janiculum* to nokturn, który można śmiało porównać do *Aromatów nocy*, czyli środkowej części *Iberii* Debussy'ego lub *Preludium do nocy* otwierającego *Rapsodię hiszpańską* Ravela: muzyka ta, utrzymana w prostej formie pieśni (ABA), jest cudem nastrojowej ewokacji – na tle mieniającej się tysiącem niuansów orkiestry pojawiają się rapsodyczne recytatywy klarnetu (w częściach skrajnych), którym odpowiada pełen słodczy, idylliczny temat oboju (w części środkowej). W zakończeniu Respighi decyduje się na krok kontrowersyjny: z płyty gramofonowej każe odtworzyć śpiew słowika. Trzeba jednak wziąć pod uwagę, że nie chodziło tu tylko o naiwny naturalizm, ale także o manifestację postawy poniekąd futurystycznej, o apoteozę nowoczesności.

I znów trudno o większy kontrast: całość wieńczy bowiem potężny marsz *Pini na Via Appia*. To jakby *Bolero* Respighiego (*avant la lettre*, bo Ravel skomponuje swój przebój dopiero w roku 1928): *crescendo* potęgi, twardej siły i chwały – z udziałem ogromnej sekcji perkusyjnej, organów oraz sześciu bucinów, czyli starorzymskich trąbek-sygnalówek (zastępowanych na ogół przez flugelhorny). Lecz zanim porwie nas ogłuszająca fala masowego entuzjazmu, usłyszymy wprawdzie żalose jęki (Respighi notuje w partyturze *come un lamento*), a po nich melizmatyczną, orientalną melodię – to zapewne symbole muzyczne jeńców wojennych, triumfalnie upokorzonych wrogów dawnego Rzymu...

*Pinie* okazały się gigantycznym sukcesem Respighiego i rozbrzmiewały wkrótce w salach koncertowych całego świata. Włoscy krytycy byli zachwyceni. Nino Rossi chwalił „zdrową siłę” tej muzyki, dumny z tego, że „wszystko, co na świecie cywilizowane, wielkie, dostojne, jest wciąż rzymskie!”<sup>4</sup>. Marco Gasco – który już w roku 1917 dostrzegł w *Fontannach* odbicie ducha „naszej ziemi, rasy i naszych namiętności dnia dzisiejszego” – określił finałowy marsz mianem „orgiastycznej apoteozy Rzymu”<sup>5</sup>.

### Intermezzo: romanità i faszyzm

Nic więc dziwnego, że w roku 1928 Nicola Melchiorre na łamach pisma „L'Arte fascista” zadeklarował: „Bez przesady stwierdzić możemy, iż Respighi, reprezentujący silną osobowość, jest jednym z nielicznych twórców współczesności, który nie tracąc kontaktu z kulturalnymi zdobyczami myśli europejskiej ostatnich lat, wiedział, jak podporządkować owe zdobycze własnym pomysłem – koncepcjom osobistym, a zarazem doskonale wpisującym się w tradycje kulturalne kraju i odpowiednim na potrzeby naszych czasów”<sup>6</sup>. Zdaniem Melchiorrego, Respighi odrzucił zarówno mglistość impresjonistów francuskich, jak i psychologizm ekspresjonistów niemieckich, przeciwstawiając im racjonalność i klarowność formy. Przewyższa także Strawińskiego, z którym łączy go wprawdzie nawią-

zywanie do tradycji – ale podczas gdy u Strawińskiego jest ono uproszczone i reakcyjne, to u Respighiego jawi się jako twórcze i nowoczesne<sup>7</sup>. Tak oto autor tryptyku rzymskiego stał się symbolem narodowego odrodzenia muzyki włoskiej w dobie faszyzmu.

Skoro nawet takie, zdawałoby się, abstrakcyjne cechy muzyki, jak racjonalność i klarowność formy można było uznać za wskaźnik przynależności do konkretnego narodu lub rasy (nie zapominajmy jednak, że w ten sposób myślano wówczas powszechnie – wystarczy przypomnieć, że zdaniem Karola Szymanowskiego także muzyka Debussy'ego jest „istotny[m] wyraz[em] niegasnącego nigdy *génie latin*”<sup>8</sup>), to z jeszcze większą siłą narzucać się musiał narodowy podtekst ideałów *generazione dell'ottanta* – historyczna genealogia muzyki instrumentalnej i postulaty jej odrodzenia we Włoszech XX wieku. W fatalnej z nimi zbieżności linia propagandowa i polityka kulturalna Benito Mussoliniego także walczyła ze stereotypowymi skojarzeniami Italii z operą. W okólniku skierowanym w roku 1931 do włoskich dyplomatów pełniących służbę za granicą Duce wzywał do stworzenia nowego obrazu Włoch jako państwa opartego na spartańskiej sile:

Nakazuję, aby od teraz żadnych względów nie okazywać inicjatywom muzycznym – operom, recitalom wokalnemu, koncertom i wieczorom muzycznym. Należy je traktować chłodno. Wyjątkiem są jedynie orkiestry symfoniczne, których koncerty przywołują ideę kolektywnej dyscypliny. Wszystko inne należy ignorować. Czas już najwyższy, aby świat – czyli setki milionów ludzi – poznały odmienny typ Włocha niż Włoch wczorajszy – ten wieczny tenor i mandolinista zabawiający innych. Caruso i jemu podobni byli lub są starą Italią<sup>9</sup>.

Po roku 1945 zarzucano Respighiemu polityczny konformizm. Czy słusznie? Spójrzmy raz jeszcze na daty: *Font-*



Ottorino Respighi, *Trylogia rzymska*.



tanny rzymskie powstały w roku 1916, a *Pinie na Via Appia*, czyli finałową apoteozę starożytnego Rzymu, Respighi zaczął szkicować jeszcze przed rokiem 1922. Odmawiał konsekwentnie wstąpienia do Partii Faszystowskiej, choć oczywiście takie „zaszczytne” oferty nieraz mu składano. W kwestiach politycznych nie zabierał głosu i nie wiemy nawet, jakie były jego zapatrywania. Zmarł, przypominamy, w roku 1936.

## Uroczystości rzymskie (1928)

Komentarz Respighiego:

1. *Igrzyska*. Niebo jest ciemne ponad Circus Maximus. Lud w świątecznym nastroju woła: „Ave Nero!...” Otwierają się żelazne bramy i poprzez ryk dzikich bestii rozbrzmiewa uroczysty chorał. Tłum faluje na wszystkie strony i drży. Wznosi się śpiew męczenników i ginie w ogólnym zgiełku.
2. *Jubileusz*. Z wolna przesuwa się rozmodlony tłum pielgrzymów wzdłuż drogi. Ze szczytu Monte Mario ich zmęczone oczy dostrzegają Rzym. Zrywa się potężny hymn, któremu odpowiadają dzwony ze wszystkich wież kościelnych.
3. *Ottobrata*. Październikowe święto w domach otoczonych winnicami. Słychać odległy tętent kopyt końskich, odgłosy polowania, pieśni miłosne. W zapadającym zmierzchu dźwięczy romantyczna serenada...
4. *Befana*. Wieczór Trzech Króli na Piazza Navona. Charakterystyczny rytm fanfar góruje nad ogłuszającym hałasem. Typowy zgiełk rzymskiego tłumu – pieśni wieśniaków, dźwięki katarynek i organków, nawoływanie z bud jarmarcznych i głosy: „Dajcie nam przejść – jesteśmy Rzymianami!”<sup>10</sup>.

*Uroczystości rzymskie* to najnowocześniejsza partytura tryptyku. Politonalny „zgiełk” (antycypowany w zakoń-



Ottorino Respighi, *Trylogia rzymska*.

czeniu *Pinii w Villa Boghese*) i ekspresjonistyczne motywy-gesty (zwłaszcza w *Circenses*) łączą się tu z quasi-kubistycznym układem mozaikowym, podkreślanym ostrymi kontrastami wynikającymi z zastosowania polimetrii (zwłaszcza w *Befanie*, gdzie tańce o różnym charakterze – walc i saltarello – „tasują się” ze stylem popularnych pieśni ulicznych). Muzyka jednak nie traci przez to na swej komunikatywności, ponownie zachwycając pełnią brzmienia i feerią barw orkiestrowych. Układ formalny na pierwszy rzut oka przypomina schemat *Pinii*: dynamiczne części skrajne flankują spokojniejsze ogniwa środkowe. W istocie jednak jest to kompozycja o wiele bardziej złożona. Także *Ottobrata* ma bowiem charakter błyskotliwego scherza, które dopiero pod koniec ustępuje miłosnej serenadzie – zatem szala wagi w tym utworze przechyla się na korzyść epizodów szybkich (jakby na przekór Mussoliniemu, w *Ottobrata* pojawia się też tenor, reprezentowany przez wylewną melodię skrzypiec z fermatą na wysokich dźwiękach, oraz – we własnej już osobie – mandolinista, który ma swoje solo w zakończeniu, którego czar w niczym nie ustępuje magii *Pinii na Janiculum*). Ta korekta pociąga za sobą kapitalny plan quasi-dramaturgiczny: słuchając *Feste romane*, przechodzimy stopniowo od tragiczmu *Igrzysk* do beztroski *Befany*.

Następstwo *Igrzysk* i *Jubileusza* ukazuje niby w soczewce niejednoznaczność ewentualnych podtekstów politycznych tego dzieła: bezbronna wiara chrześcijan (ukazana nieco w guście *Quo Vadis*), owszem, zostaje w *Igrzyskach* skonfrontowana z bezwzględną siłą Rzymu (notabene, tak jak w *Pinii na Via Appia*, Respighi przewiduje wprowadzenie do orkiestry – w optymalnym wykonaniu – starożytnych bucinów), ale zaraz potem, w *Jubileuszu*, chorałowi średniowiecznych pielgrzymów odrzmi oszalałająca muzyka dzwonów, jakby wprost wzięta z pierwszych stron *Wybrańca* Tomasza Manna: „Klangor dzwonów, zalew dzwonów supra urbem, nad całym miastem, w rozświetlonych przestworzach!”<sup>11</sup>. A na koniec uczestniczymy przecież w święcie ludowym – tyleż chrześcijańskim, co pogańskim, bo tytułowa befana to wróżka-czarownica pojawiająca się w folklorze rzymskim w okresie Bożego Narodzenia.

## Respighi w czasie marnym

Tryptyk rzymski, jak każde dzieło prawdziwej sztuki, zmienia się wraz upływem czasu – podobnie jak Wieczne Miasto, którego atmosferę w dźwiękach zaklina.

Co do wartości artystycznej muzyki Respighiego, nie brakuje głosów krytycznych, takich jak opinia radykalnego modernisty Bogusława Schäffera:

Jego wirtuozostwo orkiestralne budziło niegdyś podziw największych autorytetów muzycznych; dziś spory zasób efektownych środków odsłania swą powierzchowność. Substancja tematyczna jest nawet w najlepszych utworach Respighiego uboga, nic więc dziwnego, że partytury jego imponowały głównie nagromadzeniem środków instrumentacyjnych. Główną wadą Respighiego była obo-

jętność estetyczna i tendencja do jak najbardziej bezpośredniego oddziaływania na słuchaczy, z czym łączył się nawet prymitywizm i banał, płytkość i hałaśliwość<sup>12</sup>.

Puryzm modernistycznych kryteriów wartościujących odszedł dziś do lamusa, dzięki czemu słyszymy u Respighiego treści, których Schöffler zauważyć nie potrafił. Statyczność i technika kolażu, umożliwiająca nagłe przeskoki między odległymi epokami historycznymi, przywodzą na myśl poetykę T.S. Eliota i Ezyra Pounda. Narracja ta (lub, jeśli kto woli, antynarracja) ma też swoje paralele filmowe. Andrzej Tuchowski proponuje porównanie z *Rzymem* Federica Felliniego:

Grupa motocyklistów [pędzi] nocą obwodnicą Rzymu w kierunku rzęsiście oświetlonych ruin Colosseum. Motocykliści omijają malownicze ruiny, ale kamera nie – wnika z ciemne otwory, wchodzi do wewnątrz. I raptem przenosimy się w czasie o dwa tysiące lat wstecz – Colosseum tętni życiem, widzimy przechodzących pretorian, kamera «ukradkiem» rejestruje dwuznaczne wypowiedzi senatorów, ukazuje znudzone oblicze cesarza, słychać ryk dzikich zwierząt – zaraz zacznie się krwawa orgia... Ale kamera przechodzi dalej – mamy Rzym lat 40., trwa wojna, żołnierze szykują się na front wschodni. A ponieważ stamtąd na ogół się nie wraca, chcą nacieszyć się młodym życiem. Kamera wędruje dalej. Pozostaje pytaniem retorycznym, czy Fellini świadomie odwoływał się do wędrowek w czasie wedle scenariusza drugiego i trzeciego ogniwa *Tryptyku rzymskiego* Respighiego?<sup>13</sup>.

Porównanie to odsłania jednak istotną różnicę tonu: Respighi ukazuje Rzym w pełni świetności, bez skazy, jakby zamknięty w bursztynie, Fellini zaś diagnozuje jego zmierzch i upadek, a jest to perspektywa niewątpliwie bliższa dzisiejszej wrażliwości (oraz intuicjom Eliota i Pounda). Ale nawet ów rozpad należy przecież do samej istoty rzymskości. Więc choć nie usłyszymy u Respighiego tonu historiozoficznego epitafium – zapowiadającego katastrofizm Felliniego, czy też nawiązującego do elegii klasycznej, która odzywa się echem u Sępa-Szarzyńskiego: „To miasto, świat zwalczywszy, i siebie zwalczyło, / By nic niezwalzonego od niego nie było”<sup>14</sup> – to my, ludzie żyjący w roku 2023, owładnięci dojmującym poczuciem *panta rhei*, możemy obrócić ten brak w zaletę i odnaleźć w tryptyku rzymskim biegun stałości i radości, jakże potrzebny w czasie marnym.

#### Bibliografia

Chylińska, Teresa; Haraschin, Stanisław; Schöffler, Bogusław. *Przewodnik koncertowy* Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1980.

Mann, Tomasz. *Wybraniec*, przeł. Anna M. Linke, Czytelnik, Warszawa 1988.

Schöffler, Bogusław. *Kompozytorzy XX wieku*, t. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1990.

Sęp-Szarzyński, Mikołaj. *Rytmy albo wiersze polskie oraz cykl erotyków*, Ossolineum, Wrocław 1973.



Ottorino Respighi, *Trylogia rzymska*.

Szymanowski, Karol. *Pisma muzyczne*, red. Kornel Michałowski Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1984

Taruskin, Richard. *The Oxford History of Western Music*, t. 4: *Music in the Early Twentieth Century*, Oxford University Press, Oxford/New York 2010

Tuchowski, Andrzej. *Nacjonalizm, szowinizm, rasizm a europejska refleksja o muzyce i twórczość kompozytorska okresu międzywojennego*. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2015

#### Przypisy

<sup>1</sup> Cyt. za: Teresa Chylińska, Stanisław Haraschin, Bogusław Schöffler, *Przewodnik koncertowy*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1980, s. 791.

<sup>2</sup> Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, t. 4: *Music in the Early Twentieth Century*, Oxford University Press, Oxford/New York 2010, s. 750.

<sup>3</sup> Teresa Chylińska, Stanisław Haraschin, Bogusław Schöffler, dz. cyt., s. 791.

<sup>4</sup> Cyt. za: Andrzej Tuchowski, *Nacjonalizm, szowinizm, rasizm a europejska refleksja o muzyce i twórczość kompozytorska okresu międzywojennego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2015, s. 133.

<sup>5</sup> Cyt. tamże.

<sup>6</sup> Cyt. tamże.

<sup>7</sup> Zob. tamże, s. 134.

<sup>8</sup> Karol Szymanowski o muzyce współczesnej, „Kurier Polski”, 12 XI 1922, cyt. za: Karol Szymanowski, *Pisma muzyczne*, red. Kornel Michałowski, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1984, s. 59.

<sup>9</sup> Cyt. za: Taruskin, dz. cyt., s. 751.

<sup>10</sup> Cyt. za: Teresa Chylińska, Stanisław Haraschin, Bogusław Schöffler, dz. cyt., s. 792.

<sup>11</sup> Tomasz Mann, *Wybraniec*, przeł. Anna M. Linke, Czytelnik, Warszawa 1988, s. 5.

<sup>12</sup> Bogusław Schöffler, *Kompozytorzy XX wieku*, t. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1990, s. 106.

<sup>13</sup> Andrzej Tuchowski, dz. cyt., s. 139.

<sup>14</sup> Mikołaj Sęp-Szarzyński, *Rytmy albo wiersze polskie oraz cykl erotyków*, Ossolineum, Wrocław 1973, s. 52.