

Ugo Gironacci

Cesare Giuseppe Celsi (1904-1986)

‘Celsi’ jest dla większości odbiorców z pewnością nazwiskiem nieznanym, natomiast badaczom muzyki XX wieku może się wydawać – jak często się zdarzało – błędem związanym z wymową nazwiska bardziej znanego kompozytora ‘Scelsi’. Giacinto Scelsi (1905-1988), to kompozytor liguryjski będący ważną postacią włoskiej awangardy Novecenta znaną przede wszystkim za granicą, współczesny naszemu Celsiemu, jednak o zupełnie innym życiorysie, odmiennej drodze i losach kariery.

W roku, który przynosi nam ponownie rocznice autorów uświęconych w historii muzyki, jak Pergolesi, Chopin, Schumann, Mahler i na zgromadzeniu takim jak to dzisiejsze, podczas którego wybitni koledzy rozważają o estetyce, o kompozytorach istotnych jak Bruno Maderna i ilustrują najaktualniejsze, skomplikowane sposoby analizowania dzieła tego kompozytora, nasuwa się słuszne pytanie, jaki może mieć sens koncentrowanie uwagi na kompozytorze, który – pomimo dobrego warsztatu i wykształcenia pod okiem ważnych osobowości, pozostał mimo wszystko zwykłym dyrektorem chóru, aktywnym nie tyle w ośrodkach, jak Rzym, Mediolan czy Bolonia, lecz w katedrze na prowincji.

Sądzę, że specyfika, a co za tym idzie oryginalność naszego twórcy, jest ściśle związana z jego szczególnym statusem: kompozytora i zarazem duchownego, muzyka i aktywnego członka wspólnoty Kościoła, pogrążonej, z rzadkimi wyjątkami (Perosi), w kulturze “cecylińskiej”, trawiącej organizm Kościoła i nazywanej - nie bez kozery - “triumfem przeciętności”. Kto miał okazję zapoznać się, nawet w niewielkim stopniu, z włoskimi archiwami kapitularnymi, zdaje sobie sprawę, jak często w ówczesnej prasie, na przykład w publikacjach turyńskiego wydawcy Marcello Capry, powoływano się i cytowano czasopismo “Santa Cecilia” i inne mu podobne! Promowano utwory liturgiczne, które, co prawda, wzorowały się na wspaniałej 16-wiecznej polifonii wywodzącej się ze stylu Palestriny, ale pomijały i lekcewały nowe tendencje, prezentując przewidywalność i oczywistość, wobec których jesteśmy zupełnie bezradni.

Celsi, mimo swojej predylekcji do “wyrafinowanej” kompozycji, pozostającej w nurcie najnowszej tradycji włoskiej, umiał dostosowywać, w sposób inteligentny i elastyczny, swoje staranne wykształcenie do potrzeb liturgii, nie naruszając jednocześnie reform przeprowadzonych przez Sobór Watykański II w tym zakresie, które postulowały większe zaangażowanie wiernych w obrzędy, szczególnie w obrzędy mszy świętej. Po skomponowaniu motetów i mszy po łacinie, zaczął pisać po włosku, również msze. Dwa, lub trzy pokolenia seminarzystów wykształciły się na jego oryginalnych utworach. Wszyscy wspominają go z afektem i radością oraz z poczuciem szacunku zarazem znając doskonale jego kompozycje przyswajane i wiele razy śpiewane podczas celebracji liturgicznych. Zaskakuje fakt, że niektórzy wśród najbardziej bezwzględnych przeciwników stali się po pewnym czasie jego najbardziej zagorzałymi swolennikami.

To właśnie muzyka sakralna jest terenem epokowego starcia, w którym siły konserwatywne hamują, przeszkadzają, dążą do odsunięcia w czasie nadejścia nowych tendencji, zwiastujących sekularyzację i rozbicie tradycyjnych wartości moralnych, dających przyzwolenie dla niepokojącego myślenia relatywistycznego.

Postaram się przedstawić niezwykłą drogę życiową i sylwetkę kompozytora w jego najważniejszych odsłonach, dostarczając niezbędnych informacji ogólnych i odsyłając do przyszłej, bardziej wyczerpującej pracy, w której profil kompozytora będzie bardziej systematycznie udokumentowany. Zająć się można na razie jedynie poszukiwaniem, które nie upomina się głośno o niesłusznie zapomnianego człowieka i twórcę, lecz podkreśla i skłania do prowadzenia nowych, głębszych badań rzeczywistości na pewno skomplikowanej, która do dziś pozostaje omijana – dotycząca stosunków między muzyką poważną i muzyką kościelną, liturgiczną i Nieliturgiczną, we włoskim kontekście XX wieku.

Cesare Giuseppe Celsi, urodził się 21 lutego 1904 roku w Monte Urano i zmarł 3 stycznia 1986 w Porto San Giorgio. Obydwie miejscowości znajdują się w promieniu około 12 kilometrów od Fermo, gdzie Celsi najpierw przybywał podczas swojej formacji na seminarzystę i później jako kapelmistrz.

Wykształcenie w Fermo

Fermo, siedziba arcybiskupia, to miasto którego ważność w kontekście regionu Marche jest coraz większa patrząc wstecz w czasie. Za czasów, w których znajdowała się tu siedziba kolegium kardynałów, miasto było również jednym z pierwszych ośrodków Kongregacji Oratorium Św. Filipa Neri (od 1597), a od 1611 gościło siedzibę zakonu jezuitów prowadzących miejscowy uniwersytet powstały w XIV w, którego korzenie sięgają roku 825 i *Studium generalis* Lotariusza III, centrum studiów o największym znaczeniu obok dwóch wiodących ośrodków w Rzymie i Bolonii.

Katedralna Cappella Musicale, której rozkwit przypada na czasy kardynała Felice Perettiego, przyszłego papieża Sykstusa V (pontyfikat 1585-1590), w pierwszych latach XVII w. była kierowana przez kapelmistrza Gregorio Allegri. Był on znanym w swym czasie autorem *Miserere* – utworu, który po Mozarcie wiele śladów pozostawia w twórczości innych kompozytorów wczesnego romantyzmu, m.in. u Mendelssohna. Po dosyć burzliwym okresie XVII w., wielu, często zmieniających się kapelmistrzach (spośród nich warto wspomnieć Giacinto Cornacchioligo (1657), autora *La diana schernita*, częstego bywalcę ośrodków w Monachium i Wiedniu, sprawnego promotora włoskich śpiewaków, przede wszystkim kastratów, na miejscowych dworach), wiek XVIII awansuje twórców o starannym wykształceniu odebranych w Neapolu, czego najlepszym dowodem jest powołanie Giuseppe Giordaniego, zwanego Giordanello, do prowadzenia chóru w okresie od 1789 roku aż do śmierci w 1798. Również w XIX w. przynosi maestri często urodzonych in loco, lecz wykształconych w Neapolu, spośród których warto wspomnieć Francesco Celliniego, wybitnego nauczyciela śpiewu, oraz braci Graziani: tenora Ludovica i barytona Francesca, premierowych wykonawców oper Verdiego, odpowiednio: *Traviaty* i *La forza del destino*.

Po zjednoczeniu Włoch, rząd włoski uchwalił tzw. Ustawę Gwarancyjną (Legge delle Guarentigie, 1871), która legitymizowała konfiskatę dobr kościelnych, tym samym powodując zubożenie i późniejszy upadek chórów kościelnych, wywodzących się z tradycji XVI-wiecznej i stanowiących kuźnię włoskiej szkoły belcanto. Miejsce muzyków szybko zajęli seminarzyści. W ten sposób dążono do zapewnienia odpowiedniej oprawy obrzędom liturgicznym sprawowanym w katedrach. W Fermo seminarzyści byli powierzeni opiece księdza Lavinio Virgili, autorytatywnie wpajającego wychowankom sens i poczucie sacrum, bardziej znanego jako redaktor, razem z Casimiri, Jeppesen i Bianchi, *Dzieł wszystkich Palestriny* wydanych w okresie międzywojennym przez rzymskie wydawnictwo Scaleri. Właśnie dzięki Virgiliemu (1902-76), kapelmistrzowi katedry od 1934 do 1940, Fermo stało się jednym z pierwszych ośrodków tzw. reformy cecylińskiej. Samo seminarium (obecnie siedziba naszego Konserwatorium) znajdowało się w bezpośrednim sąsiedztwie Katedry i mieściło lokale wydawnictwa Samel, zajmującego się publikowaniem dzieł 16-wiecznej polifonii i muzyki cecylińskiej. Virgili bardzo szybko został mianowany, po Raffaele Casimirim, dyrygentem chóru Bazyliki Laterańskiej w Rzymie, którą to funkcję sprawował aż do śmierci w 1975 roku.

Virgili studiował w Rzymie, w Papieskim Instytucie Muzyki Sakralnej i wyprzedził tam Celsiego, który w 1930 roku dołączył do niego i tak jak on studiował u takich sław jak: Casimiri, opat Ferretti, Refice, Dobici i Dagnino. W 1935 uzyskał dyplom z Kompozycji Sakralnej i Śpiewu Gregoriańskiego. W tym samym roku, w sesji letniej, jako eksternista otrzymał dyplom z Kompozycji “świeckiej” w Królewskim Konserwatorium “G.B. Martini” w Bolonii. W tym samym okresie zdobył pierwszą nagrodę w konkursie ogłoszonym przez wydawnictwo Henn z Genewy na utwór na głosy mieszane i organy. Nagrodzone dzieło to *Missa Sancti Leopoldi*, którego powstanie, jak pisze Celsi, «mocno zdegustowało tradycjonalistę M^o R. Casimiri». W latach 1935-1940 był kapelanem wojskowym w stopniu porucznika potrafiąc równocześnie odbyć kurs szkolenia z kompozycji na Akademii Santa Cecilia, u Ildebrando Pizzettiego, wybitnego przedstawiciela (obok

Caselli, Malipiera i Respighiego) tzw. "pokolenia '80", które położyło historyczną zasługę podjęcia próby przeszczepienia na grunt włoski najnowszych europejskich tendencji muzycznych, oczyszczając muzykę włoską z werystycznych naleciałości.

W 1944 (po podpisaniu rozejmu między Włochami i siłami sprzymierzonymi) powrócił do diecezji, by objąć funkcję nauczyciela muzyki w Seminarium i dyrektora chóru Katedry w Fermo, które piastował do 1972. W 1961 znalazł się wśród fundatorów inicjatywy "Rassegna Internazionale delle Cappelle Musicali di Loreto", którą mocno wspierał i promował aż do śmierci.

Twórczość instrumentalna: poematy symfoniczne i utwory na orkiestrę

Przechodząc do omówienia twórczości Celsiego, należy podkreślić, że miała ona bardzo szerokie spektrum. Obejmowała zarówno muzykę religijną jak i świecką. Dzieła muzyki świeckiej są z pewnością mniej znane, choć wydają się bardziej znaczące ze względu na większe zaangażowanie artysty.

Owoce rzymskiego stażu u Pizzettiego było sześć wielkich poematów symfonicznych: *Ombre e luci* (Cienie i światła, 1940-41), *Paesaggio* (Pejzaż, 1940-41), *Morte di un eroe* (Śmierć bohatera, 1941), *Schizzi sinfonici* (Szkice symfoniczne, 1950-55, pierwotnie zatytułowane *Quadretti sinfonici*), *Trittico sinfonico per grande orchestra* (Tryptyk symfoniczny na wielką orkiestrę napisany w 1951 jako *Concerto grande* i przeredagowany w 1961) i *Sinfonia biblica* (Symfonia biblijna, 1966). Jego zdolność wycucia orkiestry, jego umiejętność odczytania wielkiej formy także z punktu widzenia brzmieniowego, oraz zachowanie niezwyklej biegłości technicznej i oryginalna inspiracja kompozytorska przyczyniły się do powstania kolejnych wykonań i nagrań radiofonicznych, a w przypadku niektórych utworów – do produkcji płyty.

W 1941 Włoskie Nagranie Radiowe (EIAR - Ente Italiano Audizione Radiofoniche) wytrasmitowały *Ombre e luci* oraz *Paesaggio* pod dykcją Giuseppe Morelli. W 1951 orkiestra RAI w Turynie, pod dykcją Pietro Argento, wykonała dzieło *Trittico sinfonico*, później wielokrotnie retransmitowane na falach radiowych. W 1952 ten sam utwór został wyemitowany przez Radio Tuluza.

Obok sześciu poematów symfonicznych należy wspomnieć o dwóch utworach: *Scherzo i Largo* na orkiestrę smyczkową, które wspólnie z poematem symfonicznym *Paesaggio* doczekały się w 1962 wykonania w Argentynie, przez orkiestrę pod batutą Rodrigueza Fauré. W 1971 *Largo* zostało wydane na płycie i wyemitowane przez radio szwajcarskie z Lugano oraz wykonane we Florencji w Palazzo Pitti pod dykcją E. Savini.

Twórczość symfoniczno-chóralna

Oprócz dzieł symfonicznych twórczość Celsiego obejmuje formy symfoniczno-chóralne. Wśród nich warto wspomnieć kantaty: *Seminarium* na chór i małą orkiestrę, wykonaną w 1956 roku z okazji otwarcia nowego seminarium diecezjalnego, a przede wszystkim najbardziej znaną kantatę zatytułowaną *Super flumina Babylonis* na chór i wielką orkiestrę. Ta ostatnia została skomponowana w 1940 roku jako wprawka kompozytorska, poddana ocenie komisji złożonej z Alfredo Caselli, Vincenzo Tomassiniego i Ildebrando Pizzettiego, a następnie zorkiestrowana w 1961, a 3 grudnia tego samego roku nagrana z towarzyszeniem orkiestry i chóru RAI z Mediolanu z Alfredo Simonetto jako dyrygentem i Giulio Bertolą – dyrektorem chóru.

W następnej kolejności powstały *Planctus Mariae* lub *Stabat Mater* dla tenora solisty, na chór i orkiestrę (1945-50) oraz *Laudi delle creature* na chór i małą orkiestrę (około 1970), które nie doczekały się wykonania publicznego.

Twórczość operowa

Jedynie dzieło operowe Celsiego nosi tytuł *L'Attesa* i powstało w 1958, na podstawie libretta autorstwa Ubaldo Fagioliogo. Opera, rozgrywająca się w dwóch odsłonach, została wystawiona w 1966 w Teatro dell'Aquila w Fermo. Akcja opery, mimo intrygującego tytułu – włoskiego tłumaczenia niemieckiego terminu "Erwartung", przywołującego na myśl sławny monodram Schoenberga – w rzeczywistości ma znacznie mniej odwołań do psychoanalizy. Jest raczej hymnem

bezw warunkowości i absolutności matczynej miłości, która dla Celsiego jako duchownego oznaczała prawdopodobnie paradygmat miłości Boga do ludzkości.

Muzyka kameralna

Jeśli chodzi o kameralną muzykę wokalną, warto wspomnieć o *Myricae*, czterech lirykach na śpiew i fortepian do poezji Pascoliego (1937); *Vergine madre, figlia del tuo figlio* na chór i instrumenty smyczkowe (1945); *Santo Francesco* na śpiew i fortepian do tekstu Alvaro Valentini (1972) oraz rozmaite utwory chóralne skomponowane dla Akademii. Repertuar kameralnej muzyki instrumentalnej to dwie sonaty – jedna na skrzypce i fortepian, druga na wiolonczelę i fortepian, wykonana po raz pierwszy w Rzymie w 1964 roku, w części monograficznej koncertu przyjaciół Castel S. Angelo poświęconej naszemu autorowi, w której przedstawiono również liryki Pascoliego i monolog z opery *L'Attesa*.

Muzyka sakralna

W ten oto sposób dotarliśmy do muzyki sakralnej, najbardziej znanej i bliskiej nam twórczości Celsiego. W dorobku kompozytorskim dominujące znaczenie ma msza, zarówno po łacinie, jak w języku włoskim. Najbardziej zaskakującym aspektem twórczości jest naturalne przyswojenie, zaakceptowanie zaleceń soborowych w zakresie uporządkowania, usystematyzowania muzyki sakralnej i swobodne, subtelne przewyciężenie głębokiego podziału istniejącego między „zwolennikami postępu” a „konserwatystami”. Do tych ostatnich należy niewątpliwie zaliczyć wspomnianego już wcześniej księdza Lavinio Virgili z Carassai, autora ważnej monografii chóru Cappella Musicale katedry Fermo z 1931 roku oraz dyrektora chóru najpierw w Katedrze w Fermo potem, od 1943 roku, dyrektora Kapeli Arcybazyliki Świętego Jana na Lateranie gdzie został sukcesorem Raffaele Casimiriego. To prestiżowe stanowisko objęte w XVI wieku przez Palestrinę i Orlanda di Lasso. Fermo, właśnie dzięki wkładowi Virgili i Giovambattista Boniego, stało się zaraz po pierwszej wojny światowej jednym z najbardziej aktywnych ośrodków ruchu cecyliańskiego w związku z zastosowaniem reformy dotyczącej muzyki sakralnej, wprowadzającej renowację tej ostatniej poprzez ponowne odkrycie i praktykowanie śpiewu gregoriańskiego i klasycznej polifonii szesnastowiecznej wywodzącej się z warsztatu Palestriny. Seminarium w Fermo posiadało wówczas również muzyczny dom wydawniczy, który nosił nazwę „Samel” i powstał jako kontynuacja inicjatywy, która doprowadziła Giovambattista Boniego do założenia czasopisma muzycznego pt. „Cappella Aloisiana” w 1904; Virgili nabył taki autorytet w gatunku polifonii szesnastowiecznej, że był redaktorem, razem z Casimiri, Jeppesen i Bianchi, dzieł wszystkich Palestriny. Takie uwarunkowania spowodowały, że jego otwarcie na Sobór było zrodzone z cierpienia i oddane całkowicie utrzymaniu historycznej roli *Scholae Cantorum* w liturgii, zapobiegając w tym sposób na jej drastyczne ograniczenie. Rozterki artysty doskonale obrazuje jego pamflet *La musica sacra. La bellezza nella Liturgia sacra* (Rzym, Tipografia Poliglotta Vaticana, 1965). W tym kontekście staranne wykształcenie Celsiego posiadane również w zakresie nowoczesnego języka, w odróżnieniu od edukacji Virgili, pozwoliło na dokonanie właściwej interpretacji dopuszczenia przez Sobór Watykański II użycia języków narodowych. Do nowej sytuacji Celsi dostosował się ze swobodą i naturalnością cechującą dojrzałych artystów, z dużym powodzeniem łącząc w wielu swoich utworach sztukę i poczucie sacrum. Rezultaty tej pracy widzimy wokół nas: jego pieśni żyją w pamięci wielu wiernych kościoła w Fermo. Celsi jest autorem ponad 20 mszy po łacinie i włosku, napisanych na głosy różne, parzyste i nieparzyste, z i bez akompaniamentu organowego, z których osiem zostało wydanych. Warto przypomnieć "Missa S. Leopoldi", *Missa SS. Trinitas* (jak pisał Celsi: «Skomponowałem ją w kilka dni, gdyż miała być wykonana – co zresztą nastąpiło – z okazji rocznicy urodzin króla Wiktora Emanuela III w kaplicy rzymskiego szpitala wojskowego „Celio” i była transmitowana na cały kraj za pośrednictwem EIAR»); *Mater Misericordiae* – pierwsze miejsce w konkursie «Messa per l'artista» w Turynie (1951); *Missa Regina Pacis* (1950) – drugie miejsce w konkursie w Prato w 1961; *Missa S. Catherina* (1951); *Missa Regina mundi* (1955); *Missa Choralis* (1968); *Virgo Lauretana* skomponowana dla Ente rassegna Cappelle Musicali (1971); *Maria Mediatrix* (1977); *Messa della Fraternità* (1979) i *Messa eucaristica* (1984) po włosku. Obok mszy warto przypomnieć liczne

utwory na 1-4 głosy i 5 głosów, na chór a cappella lub z akompaniamentem organów, po łacinie i po włosku, które możemy razem określić jako „motety”. Spośród nich na specjalne wyróżnienie zasługują wspaniałe *Sacerdotes Dei* (1954) i *Magnificat* (1960-75). Posiadamy również z jego strony wiadomości o projekcie skomponowania oratoria pt. „Emmaus” powstałego w 1937 z aprobatą/zgodą maestro Dobici, jego nauczyciela kompozycji. Dzieło pozostało jednak w postaci szkicu.

Muzyka organowa

Nie mniej ważna niż repertuar wyżej prezentowany, jest twórczość organowa, którą można podzielić na dwie grupy. Do jednej zaliczymy utwory na organy liturgiczne, bez pedału, wypełniające momenty liturgii, a do drugiej – kompozycje na wielkie organy koncertowe, nawiązujące do twórczości francuskiej końca XIX wieku: przyjaźń z Adamem Volpim, organistą S. Casa di Loreto oraz znajomość z Luigim Celeghin, profesorem katedry organów w rzymskiej Akademii S. Cecilia odegrały ważną, inspirującą rolę w powstaniu najpiękniejszych jego dzieł. Są one dostępne obecnie na płycie CD pt. „C.G. Celsi, Composizioni per grand'organo” (Symphonia, SY 179, 2000) w wykonaniu Roberta Mariniego na monumentalnych organach Mascioni (1995) w Bazylice w Loreto.

Styl komponowania

Pierwszą z charakterystycznych cech stylu artysty jest systematyczne stosowanie dysonansu na wzór Paula Hindemitha. Jednak, podczas gdy u Hindemitha dysonans jest pionowym wynikiem zwarcia linii kontrapunktycznych traktowanych odrębnie w ich indywidualności, u Celsiego kontrapunkt jest bardziej swobodny, a dysonans nabiera wartości bardziej barwowej niż w sostancjalnej, zgodnie z tendencjami ówczesnej szkoły włoskiej (Respighi, Casella, Pizzetti itd.). Niesłusznym również byłoby niedocenić wkład Pucciniego w jego pierwszym okresie kompozytorskim jak i Jehan Alaina i Messiaena w jego późniejszej twórczości.

Stąd szczególna troska, dbałość o prawidłową orkiestrację ze względu na znaczenie barwy orkiestry w całości kompozycji. Dostrzegamy specjalne przywiązanie do instrumentów dętych, rozjaśniających kompozycję, brzmienie i dodatkowo podkreślających poszczególne partie zapisu charakteryzujące się językiem muzycznym o solidnej strukturze „alla Casella”.

Trzecim charakterystycznym elementem stylu Celsiego jest solidność kontrapunktu. Maestro Davico, uczeń Cravera w Turynie i Regera w Lipsku, przy okazji wystawienia opery *L'attesa* miał powiedzieć: „Jego twórczość to dzieło bardzo pewnej ręki, która świetnie opanowała zasady harmonii – klasycznej i tej najnowszej, o nienagannym kontrapunkcie i zachwycającej orkiestracji”. Również maestro Mario Labroca i maestro Ettore Gracis, odpowiednio kierownik i dyrektor orkiestry weneckiego teatru La Fenice stwierdzili: „Opera *L'attesa* Celsiego świadczy o solidnym przygotowaniu muzycznym, wyrafinowanej wrażliwości i bogatej w swych niuansach instrumentacji”.

Czwarty charakterystyczny element to niewątpliwie układ melodii, która, mimo że powstaje z napiętej i rozbiwrowanej emocji, okazuje się jednocześnie spontaniczna i kontrolowana, wyróżniając się natchnionym i powściągliwym liryzmem.

Parę lat przed śmiercią Celsi powiedział, że zaraz po wojnie skontaktował się z nim Giorgio Federico Ghedini (muzyk płodny, o ugruntowanej pozycji w historii muzyki zeszłego stulecia, chociaż niestety rzadko słuchany), który jako dyrektor Konserwatorium w Mediolanie zaproponował objęcie katedry harmonii i kontrapunktu. Celsi odmówił, gdyż zapewne po wojnie bardzo dotkliwie odczuwał każdą rozłąkę z domem.

Dlatego nigdy nie dowiemy się, jak rozwinęłyby się jego działalność i twórczość kompozytorska w przypadku osiedlenia się w fermentującym tyglu kulturalnym, jakim był ówczesny Mediolan. Lecz to całkiem inna historia.

Na zakończeniu niniejszego krótkiego profilu biobibliograficznego mistrza Celsiego, wyrażam moją nadzieję, aby badania które prowadziłem nad jego twórczością mogły rozwijać się w należyty sposób, w oczekiwaniu by Kościół – któremu coraz częściej przysługuje mało

dekoratywności w liturgii - mógł odkryć oryginalny wkład Celsiego w tym specyficznym gatunku i w okresie historycznym tak bardzo bolesnym i rozdartym, szczególnie w latach sześćdziesiątych XX wieku, naznaczonym przez nowe dekryty soborowe.