



RENATA SKUPIN

Institut Teorii Muzyki

Wydział Dyrygentury, Kompozycji i Teorii Muzyki

Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku

ul. Łąkowa 1–2, 80-743 Gdańsk, +48 58 300 92 33

r.skupin@amuz.gda.pl

Emigracja wewnętrzna Giacinto Scelsiego — studium przypadku¹

„Giacinto Scelsi — kompozytor, którego Włochy nie uznają”: kiedy Aldo Brizzi opublikował artykuł pod tym prowokacyjnym tytułem w poczytnym włoskim periodyku „Il Giornale della Musica”² był rok 1986, a Scelsi miał 81 lat. Od roku 1952, czyli od ponad trzydziestu lat mieszkał przy via di San Teodoro w Rzymie, gdzie powstały wszystkie emblematyczne dla jego dojrzałej poetyki kompozycje, wykonywane już wówczas z sukcesami w wielu krajach Europy, głównie we Francji i w Szwajcarii. We Włoszech pozostawały jednak mało znane, a hrabia Giacinto Scelsi d’Ayala Valva — rodowity Włoch, choć z hiszpańskimi koligacjami rodowymi sięgającymi wieku XVI³ — egzystował

¹ Artykuł stanowi rozszerzoną i zmodyfikowaną wersję referatu wygłoszonego podczas konferencji „*Pozostać sobie wiernym. Andrzej Panufnik i kompozytorzy emigracyjni*”, która odbyła się 23 października 2014 r. w Akademii Muzycznej w Krakowie. Renata Skupin jest autorką monografii *Poetyka dzieł orkiestrowych Giacinto Scelsiego. Dzieło a duchowość kompozytora — między Wschodem a Zachodem*, Kraków 2008 (przyp. red.).

² Aldo Brizzi, *Giacinto Scelsi, compositore che l’Italia non riconosce*, „Il Giornale della Musica” 1986, nr 7, s. 13.

³ Giacinto Francesco Maria Scelsi d’Ayala Valva był ze strony matki — contessy Giovanny Enrichietty d’Ayala Valva (1875–1969) — wnukiem Francesco Saverio d’Ayala Valva, marchese di Valva (1846–1938) i prawnukiem Giuseppe Maria d’Ayala Valva, marchese di Valva (1811–1857).

i tworzył na marginesie włoskiego życia muzycznego, wyobcowany z rodzimych środowisk artystycznych. W tym samym 1986 roku Scelsi, który w wypowiedziach zwykle preferował styl wysoce metaforyczny lub lapidarny, wyraził się wyjątkowo dobitnie o swojej sytuacji w ojczyźnie:

„Nie jestem w ogóle lubiany we Włoszech. Przede wszystkim z powodów politycznych: kiedy trzeba było być faszystą, nie byłem faszystą! To właśnie zablokowało mnie przez dwadzieścia lat. Był Ricordi, który chciał mnie publikować, ale pewni moi szanowni koledzy powiedzieli: „nie”. Teraz trzeba być komunistą... Są też powody socjalne: dziś w modzie jest być proletariuszem. Ja nie jestem proletariuszem. Jestem arystokratą! Nawet jeśli żyję w sposób skrajnie demokratyczny. I nie mogę zmienić swojej skóry. [...] Tak więc sytuuje mnie to trochę na uboczu. Nie jestem w żadnym nurcie, nie chcę brać w niczym udziału... w niczym⁴.”

Scelsi należał do tego typu twórców, których życie nierozzerwalnie wiązało się z dziełem⁵. Było to zespolenie nie tylko deklarowane, ale faktyczne, pozwalające na odczytywanie zmaterializowanych w jego dziele decyzji twórczych i wyborów życiowych jako jednolitego quasi-tekstu⁶. Nigdy nie musiał

Połączenie hiszpańskiej rodziny d'Ayala, osiadłej pod koniec wieku XVI w Italii, w okolicach Neapolu, z włoskim rodem szlacheckim di Valva nastąpiło poprzez małżeństwo Diego d'Ayala (1741–?) i Gaetany di Valva, jedynej wówczas reprezentantki starego szlacheckiego włoskiego rodu di Valva. Jednym z trojga dzieci urodzonych z tego małżeństwa był prapradziadek Giacinto Scelsiego — Francesco Saverio d'Ayala (1794–1868), który po matce odziedziczył tytuł markiza di Valva i jego potomkowie używali już podwójnego hiszpańsko-włoskiego nazwiska rodowego d'Ayala Valva. Zob.: materiały udostępnione on-line przez Centro Culturale e di Studi Storici „Brigantino — il Portale del Sud” — Napoli e Palermo (Iscritto nel Libro d'Oro della Nobiltà Italiana, iscritto nell'Elenco Ufficiale Nobiliare Italiano anno 1922/33), http://www.ilportaledel-sud.org/cognomi_a2.htm (dostęp: 18.10.2014); zob. także genealogia rodu d'Ayala Valva dostępna na: <http://geneall.net/it/name/1876913/giuseppe-maria-d-ayala-valva-marchese-di-valva/> (dostęp: 18.10.2014).

⁴ Jest to fragment wywiadu, jakiego Scelsi udzielił w 1986 r. Sharon Kanach, dla stacji radiowej France Culture. Za: Jean-Noël von der Weid, *Entretiens avec Giacinto Scelsi*, „Dissonance” 1995, nr 43, s.10 (jeśli nie podano inaczej, tłum. R. S.).

⁵ Podobne zespolenie życia i twórczości charakteryzowało także np. Gérarda de Nerval, który wyznał: „należę do pisarzy, których życie najściślej wiąże się z dziełem” (cyt. za: Julia Hartwig, *Gérard de Nerval*, Warszawa 1972, s. 13). Uważa się, że przyniosło to u Nerval efekty w postaci rozchwiania psychicznego.

⁶ Taki klucz interpretacyjny stosowany bywa w odniesieniu do pisarzy, a w szczególności twórców emigracyjnych (zob.: Wojciech Wyskiel, *Wprowadzenie do tematu: literatura i emigracja*, w: *Pisarz na obczyźnie*, red. Tadeusz Bujnicki, Wojciech Wyskiel, Wrocław–Warszawa 1985, s. 9). Ma on zastosowanie także w przypadku Scelsiego, w kontekście jego emigracji wewnętrznej.

zarabiać na swoje utrzymanie żadną pracą, tym bardziej komponowaniem muzyki. Podjął się trudu stworzenia ponad 100 oryginalnych kompozycji, czego nie umniejsza w istotnym stopniu fakt, że korzystał przy tym z pomocy transkrybentów i kopistów (Viero Tossatiego i innych)⁷. Rola outsidera, choć nie była od początku wyborem Scelsiego, z czasem i po doświadczeniach życiowych została przez niego świadomie włączona do planu życiowego i twórczego. Tym założeniem tłumaczyć można zastanawiającą decyzję 46-letniego wówczas hrabiego d’Ayala Valva, który dzięki swojej uprzywilejowanej pozycji społecznej, sytuacji rodzinnej i majątkowej, miał swobodę wyboru kraju i miejsca do życia tuż po wojnie, a osiedlił się przy via di San Teodoro nr 8 w Rzymie. Wybrał Włochy, mimo że rodacy byli mu zdecydowanie „obcy”; twierdził: „Włosi mają mentalność zupełnie odmienną od mojej: są materialistami, generalnie... transcendencja ich nie interesuje”⁸. Było już wtedy oczywiste, że decyzja ta będzie musiała wiązać się z przyjęciem roli „odmieńca” jako strategii emigracji wewnętrznej we własnym kraju.

Do pewnego rodzaju izolacji, nawet wyniosłości wobec otoczenia, Scelsi był w znacznej mierze predestynowany z racji okoliczności i warunków, w jakich go wychowano. Był synem Donny Giovanni d’Ayala Valva, po której dziedziczył tytuł hrabiego i znaczny majątek stanowiący część wielkiej fortuny arystokratycznego rodu d’Ayala Valva, którego protoplaści byli właścicielami zamków, rozległych dóbr ziemskich i wielu mniejszych nieruchomości w Taranto, Neapolu i w Rzymie. Dzieciństwo i wczesne lata młodzieńcze spędził Scelsi we Włoszech, w enklawie rodowej siedziby — w pamiętającym czasy średniowiecza Castello d’Ayala Valva na południu Włoch, z matką i dziadkami: głową rodu markizem Francesco Saverio d’Ayala Valva i Louise Elisabeth Marcuart de Wagner. Zapewniono mu indywidualną edukację domową — jego preceptorem był młody zakonnik, następnie szereg guwernantek. Otrzymał dość gruntowne wykształcenie ogólne (choć nazywał je „średniowiecznym”, ze względu na dominację nauki łaciny, szermierki i... gry w szachy), a kiedy zauważono jego osobliwą predy-

⁷ Być może na kwestię istoty współpracy Scelsiego z kopistami czy tzw. „profesjonalnymi kompozytorami”, z pomocy których korzystał on przy sporządzaniu partytur, nieco więcej światła rzucą badania porównawcze skatalogowanych właśnie w Archiwum Scelsiego taśm szpuloowych, szkiców koncepcyjnych i innych dokumentów. Pierwsze uwagi na ten temat sformułowali: Friederich Jaecker (idem, *Funciona? O non funciona? An Excursion through The Scelsi Archiv*, w: *Music as Dream: Essays on Giacinto Scelsi*, ed. by Franco Sciannameo, Alessandra Carlotta Pellegrini, Plymouth 2013, s. 143–156) oraz Sandro Marocu (idem, *The Art of ‘Writing’ Sound*, w: ibidem, s. 157–184).

⁸ Jean-Noël von der Weid, op. cit., s. 10.

lekcję do muzyki i uzdolnienia w tym kierunku, wysłano go do Rzymu na prywatne lekcje muzyki — kompozycji, harmonii i kontrapunktu u przyjaciela domu — Giacinto Sallustio (1879–1938)⁹, ucznia Ottorina Respighiego. Z Rzymu został wkrótce wyekspediowany przez ojca do Paryża, dla uniknięcia skandalu towarzyskiego związanego ze „swawolną przygodą sentymentalną”¹⁰.

Odtąd, jako wciąż młody jeszcze człowiek, miał możliwość samodzielnego rezydowania w ówczesnych stolicach kulturalnych Europy — bądź to w celu spotkania i nawiązania kontaktów ze znanymi postaciami z kręgów intelektualno-artystycznych, pobierania prywatnych lekcji kompozycji u wybranych mistrzów, bądź to dla samej przyjemności podróżowania. Prowadził w tym okresie światowe życie arystokratycznego lowelasa, kosmopolitycznego *bon vivanta*, brylującego w kręgach artystyczno-literackich. Swobodnie podróżował po Europie, wielokrotnie rezydował w Genewie, Londynie, Wiedniu, Salzburgu, Monte Carlo, na francuskiej Riwierze i na Capri. Utrzymał, że spędził zimę w Indiach i Tybecie (nie zachowały się jednak żadne udokumentowane ślady tej eskapady). Odbył też podróż do Egiptu, do Kairu, na ślub swojej siostry Isabelli z hrabią Patrice’em de Zogheb — Egipcjaninem syryjskiego pochodzenia. Do kręgu jego znajomych należeli m.in.: Jean Cocteau, Virginia Woolf, Norman Douglas¹¹, René Char, Constantin Brancusi, Tristan Tzara, Pierre Reverdy, Salvador Dali. Bliższe przyjaźnie nawiązał z Pierre’em Jean Jouve, André Pieyre’em de Mandiarguesem, a przede wszystkim z podobnym sobie twórcą niezależnym — Henri Michaux.¹² W tych arystokratyczno-artystycznych sferach poznał swoją przyszłą żonę — Dorothy Kate Imperiali di Francavilla, z domu Ramsden.

Jako kompozytor Scelsi kształtował się w zasadzie wyłącznie na obcych wzorach i w dużej mierze autodydaktycznie — w sensie dosłownym, ale także rozumianym jako „samodzielność w stawianiu problemów twórczych, w poszuki-

⁹ Z Giacinto Sallustio łączyły Scelsiego później bliskie relacje, o czym świadczyć może fakt, iż Sallustio dedykował „markizie Dorothy Imperiali”, czyli przyszłej żonie Scelsiego, swój utwór *La solitude* na głos i fortepian (do słów Franza Toussainta, wydany w 1930 r. w wydawnictwie Ricordi), a siostrze Scelsiego — contessie Isabelli de Zogheb — pieśń *Spleen* na głos i fortepian (do słów Paula Verlaine’a, wydaną w 1933 r. w wydawnictwie Ricordi). Za: Alessandra Carlotta Pellegrini, *About and Around Rotativa: A Look at Young Scelsi*, w: *Music as Dream: Essays on Giacinto Scelsi*, ed. by Franco Sciannameo, Alessandra Carlotta Pellegrini, Plymouth 2013, s. 139.

¹⁰ Za: Luciano Martinis, *Art de Musique*, „I suoni, le onde... Rivista della Fondazione Isabella Scelsi” 1992, nr 3, s. 3.

¹¹ Poznał ich na jednym z przyjęć skandalizującej weneckiej baronessy Mimi Franchetti.

¹² Zachowały się poetyckie teksty napisane przez Mandiarguesa i Michaux dla Scelsiego i o nim. Z kolei Scelsi dedykował Michaux kilka swoich kompozycji, m. in. *Five Incantations* i *Quartetto per archi No. 5*.

waniu nowych jakości i wartości muzycznych”¹³. Nawet jego pierwszy i jedyny włoski *maître de musique* — Giacinto Sallustio nie był zorientowany na rodzimą tradycję muzyczną — to „Debussy był dla niego bogiem”, wspominał Scelsi¹⁴. Dla pozostałych swoich nauczycieli-mentorów Scelsi przemierzał Europę: w Genewie odbywał inspirujące spotkania z Egonem Köhlerem, znawcą koncepcji mistycznych Aleksandra Skriabina, w Wiedniu i Londynie bardziej regularnie studiował dodekafonię i konsultował swoje dodekafoniczne kompozycje u Walthera Kleina (1882–1961), blisko związanego z Albanem Bergiem, także z powodu inklinacji teozoficznych, dziś już udokumentowanych¹⁵, wspólnych obu austriackim kompozytorom. Oprócz wpływu Skriabina, Berga i Debussy’ego, część wczesnych kompozycji Scelsiego z tego okresu doświadczeń i poszukiwań odzwierciedla także fascynację maszynizmem Arthura Honeggera i Aleksandra Mosołowa (jak *Rotativa* z 1929 r., w pięciu wersjach obsadowych¹⁶). Inne posiadają pewne zewnętrzne rysy neoklasyczne, choćby przez odniesienia gatunkowe (np. *Sinfonietta*, *Concertino*, *Preludio*, *Arioso e Fuga*, *Toccata*¹⁷). Bliższe były one jednak kosmopolitycznemu witalizmowi Igora Strawieńskiego czy

¹³ O takim rozumieniu „dobrowolnego autodydaktyzmu” mówił Pierre Boulez, w odniesieniu do Claude’a Debussy’ego (idem, *Relevés d’apprenti*, Paryż 1966. Za: Zbigniew Skowron, *Teoria i estetyka awangardy muzycznej drugiej połowy XX wieku*, Warszawa 1989, s. 83).

¹⁴ Giacinto Scelsi, *Il Sogno 101 — I partie*. Za: Alessandra Carlotta Pellegrini, *Rotativa: le début de Scelsi sur la scène musicale internationale*. Referat wygłoszony podczas: *Archipel, Festival des musiques d’aujourd’hui*. Genève 23 mars–1er avril 2007, dostępny na: <http://www.archipel.org/index.php?top=2&sub=3&item=4&main=ScelsiPellegrini> (dostęp 18.10.2014).

¹⁵ Utwór Walthera Kleina *Invocation (Anrufung)* na skrzypce i fortepian do słów Annie Besant (Innsbruck, 1924) został zaprezentowany na kongresie *European Federation of the Theosophical Society* w Wiedniu (lipiec 1923). Za: Luciano Martinis, *Chi è Walt(h)er Klein?*, „I suoni, le onde... Rivista della Fondazione Isabella Scelsi” 2006–2007, nr 17–18, s. 15.

¹⁶ Zachowały się manuskrypty dwóch wersji orkiestrowych *Rotativy*: pierwsza, opatrzona podtytułem *Movimento sinfonico*, na zespół złożony z grupy instrumentów smyczkowych, dętych drewnianych, perkusji i fortepianu; druga — na instrumenty dęte drewniane, blaszane, perkusję, harfę, organy i trzy fortepiany (1930). Ponadto istnieje wersja na instrumenty dęte, perkusję i trzy fortepiany (datowana na 1929 r.) oraz wersja na dwa fortepiany i trzynaście instrumentów perkusyjnych (datowana na 1930 r., dostępna obecnie w katalogu Editions Salabert), a także — fortepianowa transkrypcja wersji orkiestrowej (opublikowana w 1933 r. przez wydawnictwo Ricordi). Na ten temat zob.: Alessandra Carlotta Pellegrini, *About and Around Rotativa...*, s. 121–142.

¹⁷ Wiele z tych wczesnych utworów, w większości niewydanych, zostało prawykonanych wkrótce po powstaniu, np. *Rotativa* na instrumenty dęte, perkusję i trzy fortepiany — 1930, Paryż, dyrygował Pierre Monteux; *Preludio*, *Arioso e Fuga* na orkiestrę (1936) — 1938, Rzym, dyrygował Carlo Maria Giulini; *Poemi* na fortepian (1934) — 1935, Rzym, grał Nikita Magaloff.

barbaryzmowi Béli Bartóka¹⁸, którego wówczas szczególnie cenił, niż włoskiej tradycji. Sam Scelsi zadeklarował, że myślenie neoklasyczne Alfredo Caselli czy muzyka Ottorina Respighiego „mało go interesowały”¹⁹.

Pod koniec lat 30. Scelsi wrócił na krótko do Rzymu i podjął próbę włączenia się do rodzimego życia muzycznego. Na własny koszt zorganizował w 1937 roku cztery koncerty muzyki współczesnej w Sali Capizucchi. Oprócz utworów młodych kompozytorów włoskich (w tym swoich i Gottfreda Petrassiego, który pomógł mu wówczas w sprawach organizacyjnych), włączył do programów dzieła twórców zagranicznych bardzo mało lub wcale nieznanymi wówczas we Włoszech: m.in. Kodály’ a, Hindemitha, Schönberga, Blocha, Strawińskiego, Szostakowicza, Prokofiewa, Nielsena, Janačka, Iberty. Po wprowadzeniu w 1938 roku we Włoszech ustaw rasowych Scelsi — nie zamierzając ich respektować w doborze repertuaru organizowanych koncertów — wycofał się z kontynuacji pomysłu²⁰. Sytuacja we Włoszech pod reżimem faszystowskim stawała się coraz bardziej napięta. Mussolini — nie tylko antysemita, ale i zaciekły obrońca „rasy włoskiej” — bardzo szybko pozyskiwał fanatyków swojej „obłądnej ideologii” (dla większości Włochów był „bóstwem, geniuszem i wspaniałym darem opatrności”²¹). W Rzymie zaczęła narastać fala ataków na rezydujących tam obcokrajowców, zwłaszcza tych, którzy weszli w związki małżeńskie z Włochami. Scelsi był już wówczas po ślubie z Dorothy²², krewną angielskiej rodziny królewskiej (przyjęcie weselne odbyło się w pałacu Buckingham), i także ona została zaatakowana na ulicy przez włoskiego faszystę dlatego właśnie, że była angielską żoną Włocha. Przyspieszyło to decyzję małżonków o opuszczeniu Rzymu i wyjeździe do Szwajcarii, gdzie przebywali do końca wojny. Był to dla kom-

¹⁸ Scelsi wyznał nawet, że *Sonata na dwa fortepiany i perkusję* Bartóka jest jednym z tych utworów, które najbardziej lubi. Za: Jean Pierre Dautun, Eric Antoni, *Scelsi ou la présence*, „Silences” 1986, nr 3, s. 276–287.

¹⁹ Giacinto Scelsi, op. cit.

²⁰ We Włoszech nie był to dobry czas dla muzyki nowej. Mussolini nie znosił muzyki współczesnej, tym bardziej popularyzowanej przez jednego z tych „odrażających arystokratów”. „To mi się kojarzy z załamaniem nerwowym. To pomyje pomieszane z krwią menstruacyjną. O! Teraz, słuchaj! Jakby się gotowała fasola. Muszę zadzwonić do De Sabaty [Victor, dyrektor La Scali — pk], żeby nie pozwalał grać tego świństwa”. Za: Piotr Kowalczyk, *Claretta i Duce*, „Rzeczpospolita” 2009, 24 grudnia, dostępne na: http://www.rp.pl/arttykul/33,410363_Claretta_i_Duce.html (dostęp: 18.10.2014).

²¹ Piotr Kowalczyk, op. cit.; Claretta Petacci, *Mussolini segreto. Diari 1932–38*, Rizzoli 2009. Dzienniki te obłożono 70-letnim sekwestrem.

²² Dorothy rozwiodła się ze swoim pierwszym mężem — markizem Demetrio Imperiali di Francavilla — w 1931 r.

pozytora pracowity okres — kontynuował komponowanie, spotykał się ponownie z Egonem Köhlerem, opublikował jeden ze swoich ważnych tekstów *Le sens de la musique* w pierwszym numerze czasopisma „Suisse Contemporaine”²³, doprowadził do wykonania kilku swoich kompozycji²⁴. Wraz z końcem wojny w tyleż zaskakujących, co przykrych dla Scelsiego okolicznościach nastąpił faktyczny rozpad jego małżeństwa — pod wpływem wieści o wydarzeniach wojennych, zwłaszcza niemieckich nalotach na Londyn, jego żona, dotąd kosmopolitka, stała się fanatycznie „brytyjska”, znienawidziła „wroga” swojej ojczyzny — męża-Włocha, opuściła go i wyjechała do Anglii. Scelsi udał się tam, gdzie byli jego najbliżsi — matka, ojciec i siostra, czyli do Rzymu²⁵.

W pierwszych latach powojennych Scelsi podjął kolejną próbę zaistnienia we Włoszech jako kompozytor: w 1948 roku wydał na własny koszt kilka swoich najnowszych utworów w rzymskim wydawnictwie De Santis, m.in. *Four poems*, z których pierwszy dedykował byłej żonie²⁶. Pozostały jednak niezauważone, ich publikację potraktowano raczej jak fanaberię arystokratycznego rentiera (choć jeden z nich — *I Kwartet smyczkowy* z 1944 r. — został wykonany w 1950 roku w Paryżu). Także w 1950 roku odbyło się prawykonanie dodekafonicznej kantaty *La Nascita del Verbo* pod dyrekcją Rogera Désormières na Festiwalu Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej w Brukseli. Znaczącym faktem jest, że Scelsi nie reprezentował tam Włoch, występował jako kompozytor niezależny.

Niedawno odkryto fakt, że kompozytor podjął w tamtym okresie intensywne starania o wyjazd do Stanów Zjednoczonych, zachęcany przez siostrę — hrabinę de Zogheb. W uzyskaniu zaproszenia, niezbędnego do otrzymania wizy wjazdowej, pomagał mu Walther Klein, dawny wiedeński nauczyciel, który wyemigrował w czasie wojny do Kalifornii, uciekając przed antysemickimi prześladowaniami. To on postarał się w 1948 roku o oficjalne zaproszenie dla Scelsiego od

²³ Giacinto Scelsi, *Le sens de la musique*, „Suisse Contemporaine” 1944, nr 1. Tekst ten opublikowany został dotychczas wielokrotnie, m.in. w: Adriano Cremonese, *Giacinto Scelsi*, Roma 1985, s. 7–12; Giacinto Scelsi, *Les anges sont ailleurs... Textes reunis et textes inédits recueillis et commentés par Sharon Kanach*, Arles 2006, s. 87–97.

²⁴ Np. kilka utworów fortepianowych wykonał Nikita Magaloff, a *Trio* (na skrzypce, wiolonczelę i fortepian) wykonane zostało przez Trio de Lausanne (Edmond Appia — skrzypce, Paul Burger — wiolonczela, Juliette de Crousaz — fortepian).

²⁵ Po latach przyznał, że fakt, iż żona opuściła go zaraz po zakończeniu wojny i to w okolicznościach bardzo przykrych dla niego, zdeterminował jego życie. Por.: Robin Freeman, *Tanmantras. The life and work of Giacinto Scelsi*, „Tempo” 1991, nr 176, s. 9.

²⁶ Oficjalnie rozwód miał miejsce w 1948 r.

swojego przełożonego, dziekana wydziału muzyki sakralnej w San Francisco Theological Seminary w San Anselmo²⁷, do wygłoszenia wykładów o włoskiej muzyce religijnej. Hrabia Scelsi wizy jednak nie otrzymał: dla amerykańskich urzędników był bezrobotnym bez udokumentowanego wykształcenia.

Następujące bezpośrednio po tym fakcie trzy kolejne lata to okres, w którym Scelsi przestał komponować (dodekafonia wyczerpała się dla niego jako technika kompozytorska), miał problemy zdrowotne, prawdopodobnie załamanie nerwowe (przebywał w jednej z luksusowych szwajcarskich klinik). W tym okresie odżyły wspomnienia dawnych egzotycznych podróży, pogłębione lekturami i pobudzone wolą poszukiwania źródeł odnowy swojego sposobu wypowiedzi w muzyce poza muzyczną tradycją Zachodu. Znalazł je na odległym Wschodzie — w indyjsko-tybetańskiej tradycji rozumienia istoty i funkcji dźwięku. Odtąd zaczął postrzegać dźwięk w wymiarze duchowym, transcendentnym, a swoją twórczość traktował jako własną drogę ku transcendencji. Pozostawało to w ścisłym zespole z jego osobistą głęboką fascynacją duchowością Wschodu, przede wszystkim z indywidualnie pojmowanym i „wyznawany” buddyzmem oraz praktyką jogi dźwięku, którą traktował jak autoterapię, polegającą na kontemplacji pojedynczego dźwięku, uporczywie powtarzanego. To, że w rezultacie Scelsi stawał się twórcą (człowiekiem) osobnym, było pewną normą: ci, którzy zwracają się ku Orientowi muszą w pewnym sensie oderwać się od swoich korzeni — odciąć i uwolnić od ograniczających uwarunkowań. Ale często długo „lewitują” między zakorzenieniem a wyobcowaniem, jak Scelsi.

Ze Szwajcarii powrócił znów do Rzymu, tym razem już na stałe: na początku roku 1952 hrabia Scelsi zamieszkał przy via di San Teodoro nr 8, w warunkach skromnych, jak na swoje możliwości finansowe, na czwartym piętrze kamienicy u stóp Palatynu, z widokiem na Forum Romanum.

Stał na uboczu, ale początkowo jeszcze nie izolował się²⁸. W roku 1957 włączył się nieformalnie, jako dyskretny animator „programowy” do działalności „Rome–New York Art Foundation”, założonej przez rezydującą w Rzymie Amerykankę Frances McCann, która stała się jego przyjaciółką i towarzyszką życia na przełomie lat 50. i 60. Działalność fundacji skupiała się na organizacji

²⁷ Zob.: zaproszenie sygnowane datą 15 stycznia 1948 r., w formie listu Georges’a F. Kruegera — przełożonego Kleina — do Giacinto Scelsiego, Doc. WK. 11.11 (dokument udostępniony przez Fondazione Isabella Scelsi i opublikowany w jej oficjalnym periodyku „I suoni, le onde... Rivista della Fondazione Isabella Scelsi”, z komentarzem Luciano Martinisa — zob.: idem, *Chi è Walt(h)er Klein?*, „I suoni, le onde... Rivista della Fondazione Isabella Scelsi” 2006–2007, nr 17–18, s. 12).

²⁸ *Nadrabiamy stracony czas. Krzysztof Kwiatkowski rozmawia z Nicola Sanim o muzyce Giacinto Scelsiego*, „Ruch Muzyczny” 2005, nr 17, s. 13.

wystaw malarstwa i rzeźby współczesnych artystów europejskich, w tym szczególnie włoskich, oraz amerykańskich (honorowym członkiem zarządu była m.in. Peggy Guggenheim). W ramach działalności fundacji i w związku ze wspólnymi orientalnymi fascynacjami samego Scelsiego i Ms McCann odbył się w 1958 roku w Rzymie koncert tradycyjnej muzyki indyjskiej w wykonaniu m.in. Ravi Shankara, który — na prywatnym przyjęciu wydanym na jego cześć w domu Frances McCann — dedykował Scelsiemu swoje improwizacje na sitar²⁹. W tym czasie Scelsi wspierał także działalność stowarzyszenia Nuova Consonanza, powstałego w 1959 roku w Rzymie z inicjatywy między innymi Franco Evangelistiego — swojego jedyne go przyjaciela w środowisku kompozytorów włoskich³⁰. Był nawet przez pewien czas nieoficjalnym członkiem zarządu. Ze względu na zarysowujące się coraz wyraźniej „zróżnicowanie poglądów i celów” członków stowarzyszenia i w konsekwencji „brak możliwości spójnego działania zarządu”, a także z powodu stanu zdrowia uniemożliwiającego mu udział „w długich i męczących dyskusjach”, na początku 1969 r. Scelsi wycofał się całkowicie ze współpracy z Nuova Consonanza³¹. Związek kompozytora z działalnością amerykańsko-włoskiej fundacji artystycznej (i jej założycielką) zakończył się już definitywnie w 1961 roku. Frances McCann, dziedziczka jednej z największych ówczesnych fortun w Ameryce, zlikwidowała wówczas galerię i wyjechała z Rzymu, ulegając fascynacji postacią i filozofią Jiddu Krishnamurtiego — Hindusa, propagującego na Zachodzie areligijny spirytualizm³².

Kwestia polityczno-społecznych kontekstów ostracyzmu wobec osoby i twórczości hrabiego di Valva jest tematem na osobne ujęcie. Scelsi, mówiąc z goryczą o apologetach komunizmu i proletariatu w powojennych Włoszech, nawet o prowodyrach sabotażu wykonania jego *Konx-Om-Pax* na festiwalu w Wenecji w 1970 roku³³, nie wymieniał nazwisk. Nie ma raczej wątpliwości,

²⁹ Rok później zorganizowana została wystawa „Hommage à Rabindranath Tagore” (marzec 1959).

³⁰ Evangelisti był też w jakiejś mierze outsiderem, bardziej znanym w Niemczech niż we Włoszech.

³¹ Na początku 1969 r. Scelsi zgłosił rezygnację z funkcji członka zarządu. Zob.: Doc. n. 11, Fondo Martinis — Le parole gelate N.C. 26.11 (za: Daniela Tortora, *Giacinto Scelsi e l'associazione per la musica contemporanea "Nuova Consonanza": una liaison imperfetta*, „I suoni, le onde... Rivista della Fondazione Isabella Scelsi” 2003, nr 11, s. 14).

³² Do końca życia wspierała i finansowała działalność jego fundacji i szkół „doskonalenia duchowego” w USA, Wielkiej Brytanii i w Indiach.

³³ Trzy lata później, w swojej nagranej autobiografii, określił tę sytuację jako „wciągnięcie w sidła”. Chodzi o XXXIIIe Festival Internazionale di Musica Contemporanea w Wenecji.

że chodziło głównie o Luigię Nono (aktywnego członka Komunistycznej Partii Włoch, hołubionego przez tak zwane „środowisko”, programowo wówczas przeciwnego wszelkim fascynacjom orientalnym, tak eksponowanym przez Scelsiego³⁴) oraz Luciano Berio (uważał on hrabiego d’Ayala Valva „za dyletanta, za wariata-wizjonera nawet”³⁵, który nie wiedzieć czemu zyskał jako kompozytor sławę równą, jeśli nie większą niż on sam).

Z perspektywy lat, pod koniec życia, Giacinto Scelsi idealizował miejsce swojego dobrowolnego wygnania — Wieczne Miasto. Rzym jako *caput mundi* (‘głowa, tj. stolica świata’), *porta d’Oriente*³⁶ (‘brama Orientu’), idealnie odpowiadał zorientowaniu (nomen omen) jego dojrzałej poetyki muzycznej. W typowy dla siebie sposób ujął to w wielokrotnie później cytowanej sentencji: „Na południe od Rzymu zaczyna się Wschód, na północ od Rzymu zaczyna się Zachód. Ta linia graniczna przebiega teraz dokładnie przez Forum Romanum. Tam jest mój dom, to tłumaczy moje życie i moją muzykę”³⁷.

Scelsi był artystą życia w tym sensie, o jakim mówił Daisetz Teitaro Suzuki: jego dziełem było jego życie³⁸. Można sądzić, że wybierając życie we Włoszech na emigracji wewnętrznej, hrabia d’Ayala Valva zapewnił sobie kondycję izolacji i wyobcowania, niezbędną mu do życia i do tworzenia takiej muzyki, jaką nam pozostawił.

³⁴ Por.: wykład Luigię Nono zatytułowany *Presenza storica nella musica oggi*, wygłoszony w 1959 roku, w którym opowiedział się on przeciw ówczesnemu kierunkowi poszukiwań twórczych Johna Cage’a (fascynacja filozofią Dalekiego Wschodu i indeterminizmem).

³⁵ Za Nicola Sanim, obecnym prezesem Fondazione Isabella Scelsi — *Nadrabiamy stracony czas...*, s. 13.

³⁶ Por.: Salvatore Spoto, *Roma porta d’Oriente*, Atanor 1997.

³⁷ „South of Rome the East starts, and north of Rome, the West starts. This border-line now, runs exactly over the Forum Romanum. There’s my house, this explains my life and my music” — Giacinto Scelsi, [bez tytułu], „Musik-Konzepte” 1983, Heft 31, s. 111.

³⁸ Sentencja Daisetz Teitaro Suzuki brzmi: „Jestem artystą życia — moim dziełem jest moje życie”.

STRESZCZENIE

Giacinto Scelsi — a właściwie hrabia Giacinto Francesco Maria Scelsi d’Ayala Valva — należał do tego typu twórców, których życie nierozdzielnie wiązało się z dziełem. Mimo że rodacy byli mu zdecydowanie „obcy”, przez ostatnie trzydzieści lat swojego życia mieszkał i tworzył przy via di San Teodoro nr 8 w Rzymie, wyobcowany z włoskiego środowiska muzycznego i nieuznany w swej ojczyźnie jako kompozytor. Wyjątkowo ściśle zespolenie życia i twórczości Scelsiego pozwala na odczytywanie zmaterializowanych w jego dziele decyzji twórczych i wyborów życiowych jako jednolitego quasi-tekstu. Ewolucja jego języka muzycznego (od wpływów Debussy’ego, przez neoklasycyzm, maszynizm i dodekafonię po wysoce indywidualną poetykę muzyczną inspirowaną kulturą duchową i muzyczną Orientu) ściśle łączyła się z wątkami biograficznymi (podróżami po Europie i realnymi oraz wyimaginowanymi wewnętrznymi podróżami na Wschód). Arystokratyczne pochodzenie i uprzywilejowana pozycja społeczna rzutowały na recepcję jego twórczości w zmieniających się włoskich realiach (m. in. faszyzmu i komunizmu). Fascynacja indyjsko-tybetańską tradycją rozumienia istoty i funkcji dźwięku do-prowadziła do krystalizacji indywidualnej poetyki muzycznej Scelsiego-kompozytora i zarazem — do konwersji Scelsiego-człowieka na indywidualnie pojmowany i „wyznawany” buddyzm. Praktykę jogi dźwięku traktował twórca jak autoterapię, uczynił z niej jednocześnie swoje kompozytorskie *modus operandi*, służące poszukiwaniu trzeciego wymiaru dźwięku — głębi w sensie muzycznym i w wymiarze duchowym. Życie osobiste podporządkował twórczości, a „komponowanie” — swoiście rozumianej transcendencji. Rola „odmieńca” nie była od początku wyborem Scelsiego, jednak z czasem i po doświadczeniach życiowych została przez niego świadomie włączona do planu życiowego i twórczego. Można ją odczytywać jako Scelsiowską strategię emigracji wewnętrznej we własnym kraju.

SŁOWA KLUCZOWE: Giacinto Scelsi, emigracja wewnętrzna, muzyka włoska, muzyka XX wieku

ABSTRACT

Giacinto Scelsi's internal emigration — the case study

Giacinto Scelsi — actually Count Giacinto Scelsi Francesco Maria d'Ayala Valva — belonged to this type of artists whose life is inextricably associated with his work. Despite the fact that his countrymen were definitely “alien” to him, he lived and worked the last thirty years of his life in Rome, via di San Teodoro No. 8, alienated from the Italian musical environment and underestimated as a composer in his homeland. Extremely strict fusion of the life and work of Scelsi allows one to read his artistic decisions materialized in his work and his life choices as a uniform quasi-text. The evolution of his musical language (from the influence of Debussy, the neo-classicism, dodecaphony, machinisme to the highly individual musical poetics inspired by the spiritual and musical cultures of the Orient) closely merged with biographical threads (travels around Europe, real and imaginary internal journeys to the East). Aristocratic origins and privileged social position biased the reception of his work in changing Italian reality (i. a. fascism and communism). The fascination of the Indo-Tibetan tradition of understanding the essence and function of sound led Scelsi to the crystallization of individual musical poetics of Scelsi the composer and at the same time — to the conversion of Scelsi the man to Buddhism, individually conceived and “professed”. The Yoga of Sound practice was treated by composer as a self-therapy and at the same time as his compositional *modus operandi*, which aimed to explore the third dimension of the sound — its depth in a musical and spiritual sense. Scelsi devoted his personal life to his creativity and “composing” — to the specifically understood transcendence. The role of “the proteus” has initially not been the choice of Scelsi, however, with time and after his life experiences it was deliberately incorporated into his life and creative plan. It can be interpreted as the Scelsian strategy of internal emigration in his own country.

KEYWORDS: Giacinto Scelsi, internal emigration, Italian music, twentieth century music

BIBLIOGRAFIA

- Brizzi Aldo, *Giacinto Scelsi, compositore che l'Italia non riconosce*, „Il Giornale della Musica” 1986, nr 7, s. 13.
- Dautun Jean Pierre, Antoni Eric, *Scelsi ou la présence*, „Silences” 1986, nr 3, s. 276–287.
- Freeman Robin, *Tanmantras. The life and work of Giacinto Scelsi*, „Tempo” 1991, nr 176, s. 8–18.
- Hartwig Julia, *Gérard de Nerval*, Warszawa 1972.
- Jaecker Friederich, Funciona? O non funciona? *An Excursion through The Scelsi Archiv*, w: *Music as Dream: Essays on Giacinto Scelsi*, ed. by Franco Sciannameo, Alessandra Carlotta Pellegrini, Plymuth 2013, s. 143–156.
- Kowalczyk Piotr, *Claretta i Duce*, „Rzeczpospolita” 2009, 24 grudnia, dostępne na: http://www.rp.pl/artykul/33,410363_Claretta_i_Duce.html (dostęp: 18.10.2014).
- Marocu Sandro, *The Art of 'Writing' Sound*, w: *Music as Dream: Essays on Giacinto Scelsi*, ed. by Franco Sciannameo, Alessandra Carlotta Pellegrini, Plymuth 2013, s. 157–184.
- Martinis Luciano, *Art de Musique*, „I suoni, le onde... Rivista della Fondazione Isabella Scelsi” 1992, nr 3, s. 3–14.
- Martinis Luciano, *Chi è Walt(h)er Klein?*, „I suoni, le onde... Rivista della Fondazione Isabella Scelsi” 2006–2007, nr 17–18, s. 3–16.
- Nadrabiamy stracony czas. Krzysztof Kwiatkowski rozmawia z Nicola Sanim o muzyce Giacinto Scelsiego*, „Ruch Muzyczny” 2005, nr 17, s. 13.
- Pellegrini Alessandra Carlotta, *About and Around Rotativa: A Look at Young Scelsi*, w: *Music as Dream: Essays on Giacinto Scelsi*, ed. by Franco Sciannameo, Alessandra Carlotta Pellegrini, Plymuth 2013, s. 121–141.
- Pellegrini Alessandra Carlotta, *Rotativa: le début de Scelsi sur la scène musicale internationale*. Referat wygłoszony podczas: *Archipel, Festival des musiques d'aujourd'hui*. Genève 23 mars–1er avril 2007, dostępny na: <http://www.archipel.org/index.php?top=2&sub=3&item=4&main=Scelsi> Pellegrini (dostęp 18.10.2014).
- Scelsi Giacinto, [bez tytułu], „Musik-Konzepte” 1983, Heft 31, s. 111.
- Scelsi Giacinto, *Le sens de la musique*, „Suisse Contemporaine” 1944, nr 1.
- Skowron Zbigniew, *Teoria i estetyka awangardy muzycznej drugiej połowy XX wieku*, Warszawa 1989.
- Spoto Salvatore, *Roma porta d'Oriente*, Atanor 1997.
- Tortora Daniela, *Giacinto Scelsi e l'associazione per la musica contemporanea "Nuova Consonanza": una liaison imperfetta*, „I suoni, le onde... Rivista della Fondazione Isabella Scelsi” 2003, nr 11, s. 3–12.
- Weid Jean-Noël von der, *Entretiens avec Giacinto Scelsi*, „Dissonance” 1995, nr 43, s. 4–10.
- Wyskiel Wojciech, *Wprowadzenie do tematu: literatura i emigracja*, w: *Pisarz na obczyźnie*, red. Tadeusz Bujnicki, Wojciech Wyskiel, Wrocław–Warszawa 1985, s. 7–52.