

X Symfonia Gustawa Mahlera

Wojciech Bońkowski

W maju 2001 roku orkiestra amsterdamskiej Concertgebouw pod dyrekcją Riccarda Chailly wykonała po raz pierwszy w Polsce pełną wersję *X Symfonii* Gustawa Mahlera. Było to wielkie wydarzenie w polskim życiu muzycznym i należy się dziwić, że przeszło niemal nie zauważone przez krytykę.

Ostatnie swoje dzieło pozostawił Mahler nie zorkiestrowane, ukończone tylko w pełnym szkicu harmonicznym (na dwóch systemach nutowych), charakterystycznym dla jego metody pracy. Opatrzył szczegółowymi wskazówkami orkiestracyjnymi część I i do pewnego stopnia – III, do części II, IV i V – przygotował jedynie bardzo ogólny zarys. W latach 1956-1972 symfonię opracował do wykonania, w kilku kolejnych wersjach, angielski muzykolog Derryck Cooke. Współpracowali z nim niemiecki dyrygent Berthold Goldschmidt oraz dwaj angielscy znawcy twórczości Mahlera Colin i David Matthews. Na podstawie szkiców Mahlera i dogłębnej znajomości jego stylu przygotował Cooke „wersję wykonawczą” dzieła na pełną orkiestrę. Zasadne jest więc pytanie, ile w tej *X Symfonii* samego Mahlera, a ile – mniej lub bardziej wiernej – interpretacji Cooke'a. Słuchałem próby przed warszawskim koncertem i choć zakończenie pierwszego scherza zachwyciło mnie nieprawdopodobną energią i barwnością, orkiestracja wydawała mi się nieco przerysowana, bez subtelności i lekkości późnych symfonii Mahlera (choćby scherza z *Symfonii IX*). Ale po wysłuchaniu całości dzieła w czasie koncertu, a potem wielokrotnie z płyty, muszę powiedzieć, że w obliczu jego wielkości wszelkie pytania o instrumentację stają się śmieszne, małostkowe: ta muzyka niesie ze sobą treść niezwykle ważką, treść niepodważalnie Mahlerowską, która otwiera zupełnie nowe perspektywy rozumienia dzieł kompozytora i spycha niemal w cień, mówię to bez przesady, wszystkie jego wcześniejsze utwory.

Symfonia składa się z pięciu części. Jest rzeczą paradoksalną, że część do tej pory najszerzej znana i wykonywana, początkowe *Adagio*, w powszechnym rozumieniu została utożsamiona z *X Symfonią* jako taką. Jest to bowiem z członów symfonii najbardziej tradycyjny, „wsteczny” wręcz w swoim języku muzycznym i sposobie, w jakim rozwijana jest narracja i następują po sobie różne muzyczne „wydarzenia”. Pomimo pewnej powagi w tonie wszystko odbywa się tu pod znakiem Mahlerowskiej *serenitas*, wszystko „kończy się dobrze”, jak mówi Bohdan Pociąg; właśnie ta *serenitas* jest najważniejszym wyróżnikiem

Mahlerowskiej treści w tym *Andante*. Naczelną zasadą kompozycyjną Mahlera jest zaś, jak w poprzednich symfoniach, prowadzenie głosów i totalna, orkiestrowa polifonia. Pojawia się tu także odcinek ciemniejszy w tonie, zwieńczony ważnym dla wymowy całej Symfonii wielodźwiękiem, niemal klasterem na cały zespół instrumentalny. Po tym wtręcie powraca nastrój liryczny i część kończy się ekstatycznie przedłużoną nutą w oktawie czterokreślnej, pięknym *acumen* odwołującym słuchacza do zakończeń *Symfonii IX* i wcześniej – *III*.

Pierwsze scherzo ucina tę rozrzedzoną atmosferę wybuchem energii, niepowstrzymanego, niemal dzikiego ruchu. Trudno powiedzieć, czy to istne *moto perpetuo* jest epickim przesłaniem twórcy, czymś „stworzonym”, ludzkim, czy też ma być obrazem nieokiełznanymi siłami natury, które rozpraszają „pozytywny”, pogodny obraz części pierwszej. Nawet chwila lirycznego zatrzymania w trio rozwiązuje się w jeszcze gwałtowniejszą orgię dźwiękową, orgię ruchu przede wszystkim, którą wiele łączy ze „światem bez ciężaru”, *Welt ohne Schwere*, jak pierwotnie miało się nazywać podobne w charakterze, choć łagodniejsze w dźwiękowym zarysie, scherzo z *V Symfonii*.

Część III, opatrzona podtytułem *Purgatorio*, jest w tej Symfonii częścią fantastyczną, również epicką, opowiadającą, ale w tonie balladowo-Hoffmannowskim. Jest też częścią najkrótszą, trwającą niecałe pięć minut, zdominowaną przez obsesyjnie powtarzany fantastyczny motyw, którego znaczenie zrozumiemy dopiero w części V. Wkroczyliśmy w dziedzinę muzyki nocnej (przypominają się dwie *Nachtmusik* z *Symfonii VII*), ale z pewnym odcieniem baśniowym, charakterem przypowieści czy zagadki symfonicznego sfinksa. Kończy się ten ustęp ironiczną katastrofą, misternie tkany pejzaż dźwiękowej zwidy zostaje rozproszony jak za zdmuchnięciem świecy.

Część IV, bez oznaczenia tempa, uważana przez krytyków za drugie, równoważące symetrię Symfonii scherzo, zaczyna się z taką intensywnością i dramatyzmem, jakby chodziło o właściwy finał (może chodzi?). Jest to ustęp napisany z wielkim symfonicznym rozmachem, rojący się od zdarzeń, starć, wybuchów, momentów niemal hałasu; obcuje w niej z tym charakterystycznym dla Mahlera (*Symfonia VI*) zagęszczaniem czasu poprzez zderzanie niekompatybilnych narracji i faktur. Muzycznych wydarzeń wystarczyłoby tu dla czterech symfonii Beethovena, ale są one, znów na sposób niepowtarzalnie Mahlerowski, organicznie scalone w jedną całość. Wielkie wrażenie robi przedziwne pomieszanie lekkiej, scherzowej treści, ironicznych ściszeń i rozrzedzeń faktury z czymś ciężkim, ściągającym do ziemi, poważnym (*grave*) – aż nadto może – w utworze bądź co bądź poetyckim; chodzi jakby o wtargnięcia prawdy, nagiej rzeczywistości w tkanę wymyśloną, poetyzującą. Odnajdujemy tutaj ów tajemniczy motyw z części III, który okazuje się motywem przerwania, odsłonięcia, rozdarcia zasłony. Kontrastuje on z niemal kabaretowymi melodiami, cienkimi opowiadkami na fagocie lub *cornu inglese*.

Czwartą część kończy i jednocześnie zaczyna piątą ciężki stuk, łomot, jak uderzenie butem w stół albo walenie do drzwi, albo wystrzał, albo spadająca gilotyna, co kto woli, może jak chce Adorno topór spadający na mieszczańskie głowy, choć tu chodzi raczej o wszystkie głowy bez rozróżnienia. Ten łoskot jest dość wyraźnym *pendant* akordu rozpoczynającego finał *VI Symfonii*, owego słynnego rozdarcia zasłony w najcięższej, najpoważniejszej symfonii Mahlera. Jednak o ile tam chodziło o pojedynczy dźwięk, sygnał streszczający w sobie problematykę całego finału (akord złożony z dźwięków głównego tematu, temat „zwertykalizowany”), tutaj mamy do czynienia z dźwiękiem spoza dzieła, z wtargnięciem czegoś niemuzycznego, co muzykę przerywa, niweczy, co rozprasza samą iluzję ciągłego dzieła, opowieści dźwiękowej. Przychodzi na myśl podobne uderzenie w gong w *II Koncercie wiolonczelowym* Szostakowicza.

Po tak bezlitosnym rozpoczęciu pojawia się znienacka, na tle prostych akordów, zaświatowa w swej czystości melodia solowego fletu, samotna, bezbrzeżnie smutna melodia o wielkiej prostocie. Odpowiedzią nań jest znów rozpogodzenie, *serenitas*, ale *serenitas* czego dotycząca? Zmyślona, stworzona, postanowiona, a jednak dotykająca czegoś niezwykle głębokiego, co – jak się wydaje – w poprzednich symfoniach Mahlera było ledwie zaznaczone, napomknięte. To uparte wspinanie się do ekstazy przerywa kolejny łoskot. Harmonika tej części waha się pomiędzy drastycznie opozycyjnymi polami i ta dwoistość wzmacnia owo poczucie przejścia do jasności, otwarcia się wielkiej przestrzeni, otwarcia, wyzwolenia. Paradoksalne jest w tym finale właśnie to, że otwarcie dokonuje się przez użycie najbardziej reakcyjnego języka symfonii wczesnoromantycznej, języka Mendelssohna czy Schuberta. Ta drastyczna sprzeczność pomiędzy formą (patrzącą wstecz) a niezwykle odważną i nowoczesną treścią wymaga drastycznego wyostrenia kontrastów i... po tym miękkim, lirycznym odcinku przychodzi znany już z części I klaster, straszliwy w swej gęstości szczyt energii dźwiękowej, i wyjście z niego przez jakiś apel puzonów, tak typowy dla Mahlera chwyt epicki, rozpoczynający opowieść, muzyczne „za siedmioma górami” (jak w *III Symfonii*), teraz jednak obnażony, pusty, niepotrzebny, rozbity na kawałki jak domek z kart, by wrócić po raz kolejny do spokojnej, lirycznej progresji.

Obcujemy więc ze starciem pomiędzy prostą, naiwną, dziecięcą czy może matczyną melodią na tle czystych akordów, z początku irytującą jak Schubertowski wtręt w *Koncercie fortepianowym* Szostakowicza, a później coraz bardziej wzruszającą przez trud, z jakim wyłania się z niemal bitewnych odgłosów orkiestry, a wtargnięciem chaosu, wezwaniem do walki, dziewięciodźwiękowym klasterem, który jest niezwykle jasną zapowiedzią późniejszych wielodźwięków Lutosławskiego i innych modernistów drugiej połowy XX wieku. Ten dziewięciodźwięk symbolizuje zatrzymanie, statykę, śmierć, a jednocześnie pełnię, wypełnienie, spełnienie się harmonicznego drogi. Wszystko to, co indywidualne, osobiste, czasowe, wypowiedziane (melodia), roztapia się w tym, co ogólne, trwałe, niezmiennie (brzmienie); przeciwieństwem ciszy, w której nie da się opisać świata, nadać mu sensu, staje się nie wielka orkiestra symfoniczna i jej masywne brzmienie, ale właśnie nieśmiała, szeptała melodia fletu, melodia

przychodząca zza grobu, grobu muzyki romantycznej, w roku 1911 zupełnie już *passée*, a tu jednak niosącej sens anty-grobowy, niweczący widmo śmierci, której jakaś wstrząsająca zapowiedź tkwi w tym przenikliwym klasterze. Jeśli Pocij mówi o wszechobecnym w sztuce Mahlera przecuciu i odczuciu śmierci, to tutaj dotknął Mahler czegoś ważniejszego od śmierci.

W *X Symfonii* powraca ta niezwykła, pogodna melodia rozpraszająca mrok, i to ona kończy to niełatwe, ale i oczyszczające dzieło. Koda finału jest więc jednak mistyczną ekstazą, jak w *Symfonii IX*, choć przychodzi po pełnej zdarzeń drodze. Mamy więc do czynienia z nowym typem finału Mahlerowskiego, „finałem drogi”, wariantem finału epickiego z *Symfonii V* i *VII*, o tyle od tamtych odmiennym, że przeprowadzonym nie w tonie lekkim, scherzowym, ale właśnie najpoważniejszym z poważnych. Finał pozytywny? Tak, ale bardziej ważki od poprzednich właśnie przez to, co nastąpiło przed nim, nabierający zupełnie innego znaczenia przez to, co *nie* zostało przemilczane: już nie przesłania twórcy dla świata, Beethovenowskiego „weselmy się!”, już nie wymyślonej, organicznie zamkniętej formy, ale bardzo osobistego, bolesnego pogodzenia, przystania na chaos świata, nieśmiałego, tkwiącego poza samą nadzieją gestu pożegnania.

Pisząc o *IX Symfonii*, Bohdan Pocij zwraca uwagę na estetyczne i techniczno-kompozytorskie przeciwstawienie: „Świat starej muzyki [...] powstaje z ogromu miłości i tęsknoty, świat nowy - z imperatywu, by dać świadectwo prawdzie”. Wartość i zagadka *X Symfonii* tkwią również w tym, że choć Mahler na nowo podejmuje tę opozycję i na niej opiera całe swoje wielkie dzieło, owo łatwe, definicyjne przeciwstawienie nie daje się do niego zastosować. Zaskakujące liryczne spojrzenie wstecz jest wyrazem tajemnicy świata, magicznym zaklęciem, które niweczy chaos i przekleństwo amorfizmu. „Miłość i tęsknota” okazują się bardziej prawdziwe od samej prawdy.

Zdarzenia „wojenne”, „epickie”, „symfoniczne”, następują w tym finale po sobie jak w kalejdoskopie, urywane, bez żadnego związku ze sobą, unoszą się swobodnie w całkowicie zdeintegrowanej składni, jak to bywało w poprzednich symfoniach Mahlera. Tyle że tam wtręty chaosu nadawały dynamikę i uprawomocniały przebieg symfoniczny jako nadawanie sensu, zbieranie, układanie sensu z heterogenicznych elementów, nazywanie rzeczy po imieniu, ratowanie świata przez spójną opowieść o nim. Tutaj szaleństwo chaosu rozpięte jest na dobre, a jedyne, co może zrobić kompozytor, to przeciwstawić mu nieśmiałą melodię, cienką nić nadziei czy właśnie opowieść poza nadzieją, przedłużanie jej w nieskończoność, jakby z obawy przed ciszą, jakby gest odchodzącego, odwracającego się jeszcze raz mistrza, który przeciąga końcową nutę, pozwala jej wznieść się w ostatniej, tajemniczej kadencji. Owo zakończenie, w istocie głęboko tradycyjne, XIX-wieczne, niemal reakcyjne w charakterze, jednocześnie nadaje całej symfonii wymowy w kontekście dzieła Mahlera zupełnie wizjonerskiej, zawiera zapisaną w sobie treść zawrotną.

Są takie miejsca w tym finale, gdzie wydaje się, że słuchamy symfonii Beethovena, Schuberta czy Schumannna i tego wrażenia nie da się zniweczyć jakimś prostym stylistycznym wyjaśnieniem, jak w *Symfonii I* czy *IV*. To właśnie stanowi o najbardziej wstrząsającym efekcie tego dzieła, przez straszliwe napięcie pomiędzy tym elegijnym, patrzącym wstecz charakterem a skrajnie szorstkim, bezlitośnie modernistycznym bezładem innych ustępów. Jest to napięcie, przynajmniej w optyce pojedynczego słuchacza, chyba nie do pogodzenia. Ta opozycja między ruchem a pokojem, gorączką powtarzania jednego dźwięku czy motywu a wolnością przeciągnięcia nuty w nieskończoność, to starcie pomiędzy życiem i śmiercią, wszystkim i niczym – są bardziej ważne, bardziej znaczące, idące dalej w głąb niż wszystkie inne, „lepsze”, bardziej „artystyczne” dialektyzmy Mahlera i całej muzyki wiodącej do niego, a także w znacznej mierze wiodącej od niego. Mahler dotknął treści absolutnej, do której chyba nawet wiek XXI jeszcze nie dorósł. Przypominają się słowa Montalego: „Oto Zasłona: jeśli kłamie, nie da się rozedrzeć”.