

Mahler i odebranie *Dziewiątej Symfonii*

DOI: 10.14746/rfn.2024.25.5

Res Facta Nova. Teksty o muzyce współczesnej 25 (34), 2024: 64–97.
© Karol Berger. Published by: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2024.
Open Access article, distributed under the terms of the CC licence (BY-NC-ND, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).

Chciałem wyjść, lecz mnie zatrzymał, wołając po nazwisku: – Zeitblom! – co również zabrzmiało bardzo szorstko. A gdy się odwróciłem:

– Znalazłem już – powiedział. – To być nie może.

– Co, Adrianie, być nie może?

– To, co ludzkie i szlachetne – odparł – to, co nazywa się ludzkim, mimo że dobre jest i szlachetne. To, o co ludzie walczyli, w imię czego szturmowali bastyle, to, co z uniesieniem zapowiadali natchnieni duchem, to być nie może. To zostanie odebrane. Ja to odbiorę.

– Nie całkiem cię rozumiem, mój drogi. Co chcesz odebrać?

– *Dziewiątą symfonię* – odparł. A potem już nic, choć dalej czekałem.

T. Mann, *Doktor Faustus*, rozdz. XLV, tłum. M. Kurecka i W. Wirpsza, Wrocław 1994, s. 858–859.

Można śmiało powiedzieć, że żadne dzieło Beethovena nie ukształtowało jego pośmiertnego wizerunku wśród muzyków i szerokiej publiczności tak głęboko, jak finał *Dziewiątej Symfonii*¹. Ideologiczny testament kompozytora zgodny jest z wpływową koncepcją Jana Jakuba Rousseau, który postrzegał człowieka jako pierwotnie dobrego i wewnętrznie spójnego, obdarzonego zdolnościami pozostającymi ze sobą w harmonii, i będącego samemu w harmonii ze swymi bliźnimi, lecz później zepsutego przez liczne sztuczne potrzeby, jakie rodzi nowoczesna cywilizacja. W rezultacie człowiek, teraz obcy samemu sobie i wyobcowany wobec swych bliźnich, potrzebuje siły, która uczyniłaby

i jego samego i jego społeczeństwo ponownie całością, więzi, której magia połączy ponownie to, co moda ściśle podzieliła („Zauber bindet wieder, was die Mode streng geteilt”), sprawiając, że wszyscy ludzie staną się braćmi („alle Menschen werden Brüder”) – słowa pochodzą oczywiście z *Ody do radości* Fryderyka Schillera. To właśnie tę pełną nadziei, nowoczesną, progresywną wizję ziemskiego odkupienia obiecuje finał *Dziewiątej*.

Wykorzystanie tekstu *Ody do radości* Schillera w finale *Dziewiątej Symfonii* Beethovena było jedynym przypadkiem w jego późnej twórczości, kiedy próbował dochować wierności ideałowi zaangażowania w historyczny i społeczny świat emancypującej się autonomicznej ludzkości, nawet w niegościnnym kontekście ponapoleońskiej Europy restaurowanych monarchii, kontekście, który większości przedstawicieli

¹ Interpretacja utworu zaproponowana w pierwszych dwóch akapitach niniejszego artykułu została szerzej rozwinięta w mojej książce *Bach's Cycle, Mozart's Arrow: An Essay on the Origins of Musical Modernity*, Berkeley–Los Angeles 2017, s. 293–352.

wykształconej publiczności kompozytora nie pozostawiał miejsca na poważne zaangażowanie w życie publiczne. W świecie, w którym nie można było już realistycznie oczekiwać, że wszyscy ludzie staną się braćmi na ziemi, ideał braterstwa został przesunięty do sfery nie mniej transcendentnej niż ta, w której musi mieszkać ideał kochającego Ojca – oba te ideały są w równym stopniu przedmiotem tęsknej nostalgii za pierwotną całością i utopijnej tęsknoty do przyszłości, w której harmonia zostanie przywrócona, a alienacja przezwyciężona. Na sytuację, w której niemiecka klasa średnia musiała porzucić wszelkie aspiracje do bezpośredniego udziału w życiu politycznym, Beethoven zareagował za pomocą sztuki symbolicznej, w której pożądaný wynik ludzkiej historii przedstawiony został jako utopijny, pamiętany wciąż ideał braterstwa osiągalny, jeśli w ogóle, tylko w jakiejś nieokreślonej przyszłości. *Dziewiąta Symfonia* była artystycznym ćwiczeniem z metafizyki politycznej.

Do tego dziedzictwa, do idei symfonii jako nośnika metafizycznych tęsknot, nawiązał Mahler w swojej wcześniejszej twórczości symfonicznej. Jego *Druga* i *Trzecia Symfonia*, w szczególności, wyraźnie podążają za *Dziewiątą*, angażując, po raz pierwszy w znaczącej wiedeńskiej symfonii po Beethovenie, poważne środki wokalne i kulminując w osobistych metafizycznych wizjach.

Tak więc tekst finału *Drugiej Symfonii* rozpoczyna się od dwóch początkowych zwrotek wiersza *Zmartwychwstanie* [*Die Auferstehung*] z 1758 roku, przeznaczonego przez jego autora, protestanckiego hamburskiego poetę Friedricha Gottlieba Klopstocka, do wykonania podczas nabożeństwa wielkanocnego, ale tradycyjnie śpiewanego na pogrzebach. Wiersz Klopstocka jest osobistym wyznaniem ufnej nadziei w jego własne cielesne zmartwychwstanie. Po drugiej zwrotce Mahler porzuca wiersz Klopstocka i zastępuje go własnym tekstem, prowadzącym do dobitnej kulminacji: „Umrę, aby żyć!” [„Sterben werd'ich, um zu leben!”].

Afirmacje słyszane w finale do tego momentu nie przekraczają granic ortodoksyjnego chrześcijaństwa, czy to protestanckiego, czy katolickiego: zmartwychwstanie do życia wiecznego retrospektywnie nadaje sens cierpieniom ziemskiej egzystencji. Ale w chrześcijańskim światopoglądzie zmartwychwstanie osiąga ten efekt, ponieważ idzie w parze z Sądem Ostatecznym,

ostatecznym oddzieleniem dobrych od złych. Ostatnia zwrotka Mahlera wprowadza jednak nową i potencjalnie heterodoksyjną myśl: „To, o co walczyłeś, zaprowadzi cię do Boga!” [„Was du geschlagen, zu Gott wird es dich tragen!”]. Mahler porzuca tu ideę osobistego zmartwychwstania do wiecznego życia jako daru Bożego miłosierdzia lub nagrody za dobre uczynki na rzecz idei, że jest to wynik samego dążenia, idei uderzająco podobnej do tej, jaką wyraża anioł unoszący w górę nieśmiertelną część Fausta w ostatniej scenie tragedii Goethego: „Kto wiecznie dążąc trzodzi się, / Tęgo wybawić mozem” [„Wer immer strebend sich bemüht / Den können wir erlösen”]². To duch Goethego, a nie Dantego, patronuje symfonii Mahlera. Podobnie jak dramat Goethego, poety czczonego przez Mahlera ponad wszystkich³, symfonia nie zna Sądu Ostatecznego, ostatecznego oddzielenia zbawionych od potępionych, teologii Krzyża. („Teologia Krzyża nie weszła do poematu *Faust*”, pisze Albrecht Schöne)⁴. Aluzje do *Dies irae* słyszane w części pierwszej i ponownie we wcześniejszej partii finału znikają w momencie, gdy chór intonuje wiersz Klopstocka: *wszyscy, którzy dążyli, mogą zostać zbawieni*. Zakończenie *Drugiej Symfonii* sugeruje faustowską wizję *apokatastasis panton*, restytucji wszystkich rzeczy na końcu czasów lub powszechnego odkupienia (z którego nie jest wyłączony nawet sam diabeł), heterodoksyjną wizję sformułowaną w III wieku przez Orygenesisa i odrzuconą przez Kościół. Ma się rozumieć, na tym etapie rozwoju kompozytora jest to jedynie sugestia i być może dlatego Mahler powrócił do tej wizji, posługując się tym razem tekstem Goethego, w *Ósmej Symfonii*⁵.

Podobnie jak wielu nowoczesnych intelektualistów i artystów co najmniej od czasów Goethego,

² Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, 11936–37, tłum. F. Konopka, Warszawa 1962.

³ Dzieła Goethego „occupied the position of a central sun in the composer's literary firmament ...”. J. M. Fischer, *Gustav Mahler*, tłum. S. Spencer, New Haven 2011, s. 133.

⁴ „Die Theologie des Kreuzes hat keinen Eingang gefunden in die Faust-Dichtung.” A. Schöne, *Kommentare*, w: J. W. Goethe, *Sämtliche Werke*, t. 7/2, Frankfurt am Main 1994, s. 784.

⁵ Pojęcie apokatastasis i jego zastosowanie do zakończenia Fausta omawia A. Schöne, *Kommentare...*, op. cit., s. 784–795. Sugestia, że doktryna Orygenesisa znalazła swój wyraz w tragedii Goethego, została zaproponowana dopiero w 1932 roku (zob. A. Schöne, *Kommentare...*, op. cit., s. 789), a zatem nie mogła być znana Mahlerowi. Istotna jest tutaj jednak zależność Mahlera od Goethego, a nie jego wiedza na temat źródeł idei tego poety.

obojętnych lub wrogich zinstytucjonalizowanej religii, ale uznających głód transcendencji za zasadniczą cechę ludzkiej kondycji, Mahler eksploatował obrazy, mity i doktryny odziedziczonej europejskiej tradycji religijnej, artystycznej i filozoficznej, aby zbudować światopogląd, który byłby jego własnym rozumieniem świata, a jednocześnie mógłby być zrozumiany i podzielany przez jego słuchaczy. Złożył swój światopogląd w podobny sposób, w jaki składał swoje symfoniczne budowle, metodą *bricolage*, bawiąc się klockami i tworząc z najbardziej heterogenicznych materiałów – *Dies irae*, *Faust*, *Dziwija*, Apokalipsa, *Wunderhorn* i wiele innych – coś osobistego i nowego.

Jednak pomiędzy metafizycznymi wizjami wczesnych symfonii a wizją *Ósmej* Mahler skomponował trzy symfonie, *Piątą*, *Szóstą* i *Siódmą*, które należy uznać za zdecydowanie antymetafizyczne, i które faktycznie tak były interpretowane od co najmniej 1920 roku, kiedy to Hans Ferdinand Redlich zasugerował, że reprezentują one odwrót od metafizyki⁶.

W muzyce odwrót od metafizyki jest praktycznie równoznaczny z odwołaniem do romantyzmu. Powód tego jest prosty. Przypomnijmy, że E.T.A. Hoffmann w recenzji muzyki instrumentalnej Beethovena, a w szczególności jego *Piątej Symfonii*, stwierdził, że muzyka „jest najbardziej romantyczną ze wszystkich sztuk, [...] ponieważ jej jedynym przedmiotem jest nieskończoność”⁷. W efekcie Hoffmann zrównał romantyzm z dążeniem do transcendencji. Najwcześniejszym sygnałem, że Mahler może mieć dość, przynajmniej na razie, romantycznych dążeń, jest neoklasyczny pastisz pierwszej części jego *Czwartej Symfonii*. Jeśli kulminację przetworzenia pierwszej części *Trzeciej Symfonii*, dionizyjski wybuch, który stanowi najbardziej nieokiełznaną muzykę Mahlera skomponowaną do tego czasu, można uznać za antycypację *Święta Wiosny* o niemal dwa dziesięciolecia, to część otwierająca *Czwartą Symfonię* była jego zapowiedzią *Pulcinelli*.

Ale *Piąta* i *Siódma* poszły dalej, przesuwając neoklasyczny akcent z części pierwszej na ostatnią i tym samym dając temu akcentowi przywilej ostatniego słowa, które określa charakter całego dzieła. Wskaźnikiem tego przesunięcia była sama forma wybrana dla tych części. Obie oznaczone są w partyturach Mahlera jako *Rondo-Finale*, etykieta, która prowokuje swoimi anachronicznymi, antyromantycznymi implikacjami. (Nie będę tu omawiał zupełnie innej strategii wybranej dla *Szóstej Symfonii*).

Forma klasycznego symfonicznego rondo-finału jest wariantem formy allegro symfonicznego, rozpoczynającym się ekspozycją (z tematem głównym pełniącym rolę odcinka A i tematem pobocznym pełniącym rolę odcinka B), wtrącającym powtórzenie odcinka A między ekspozycją a przetworzeniem, następnie wchodzącym w fazę przetworzenia (odcinek C) i kończącym się reprizą (odcinki A i B) i kodą (odcinek A). Krótko mówiąc, rondo jest takie samo jak allegro, z wyjątkiem tego, że wtrąca dodatkowe odcinki A między ekspozycją i przetworzeniem oraz na końcu: ABACABA zamiast ABCAB.

Mahler wyraźnie zdawał sobie sprawę z tej relacji obu form, ale skomplikował formę swoich finałowych rond w sposób bezprecedensowy: pod tym względem finały *Piątej* i *Siódmej* z pewnością należą do najbardziej złożonych i najmniej rozumianych utworów kompozytora. W *Rondo-Finale Piątej Symfonii* (jedynej, jaką tu omówię), głównym czynnikiem komplikującym jest wtrącenie jeszcze jednego, trzeciego tematu; wraz z muzyką, która ten temat otacza, wprowadza to dodatkową jednostkę formalną (oznaczymy ją literą X). Odcinek X rozszerza formę w trzech momentach: po pierwsze, tuż przed przetworzeniem, czyli między pierwszym powrotem odcinka A i odcinkiem C; po drugie, w środku przetworzenia, dzieląc odcinek C na dwie części (aby słuchacz zrozumiał, że są to dwie części jednego odcinka, Mahler rozpoczyna każdą część podobnie); i po trzecie, w kodzie, która również jest podzielona na dwie części. Zamiast zwykłego ABACABA otrzymujemy ABAXC1XC2ABA1XA2.

Ta dodatkowa komplikacja nie została wprowadzona bez przyczyny. Jest motywowana chęcią zintegrowania w finale sporej części muzyki wcześniejszej, tak aby stał się on przekonującym podsumowaniem

⁶ Zob. H. F. Redlich, *Die Welt der V., VI. und VII. Sinfonie Mahlers*, „Musikblätter des Anbruch“ 1920, 2/7–8, s. 265–268.

⁷ E. T. A. Hoffmann, *Beethoven's Instrumental Music*, w: E. T. A. Hoffmann's *Musical Writings: Kreisleriana, The Poet and the Composer, Music Criticism*, red. D. Charlton, tłum. M. Clarke, Cambridge 1989, s. 96.

całej symfonii. Temat 3 (czyli odcinek X) jest obliczony na maksymalny kontrast z pozostałą muzyką finału. Podczas gdy tematy 1 i 2 podkreślają, jak zobaczymy, swe klasyczne dziedzictwo i polifonię, temat 3 jest ciepłą, romantyczną, monofoniczną kantyleną pierwszych skrzypiec, której już sama faktura przypomina część poprzedzającą finał, słynne (lub osławione) *Adagietto*. I nie idzie tu tylko o fakturę: w rzeczy samej temat 3 jest wyraźnie wariantem tematu *Adagietta*, podkreślając, podobnie jak jego model, powtarzające się użycie trzech równej długości nut wznoszących się stopniowo do dłuższej wartości na początku kolejnego taktu. Proszę porównać początek tematu *Adagietta* (zob. Przykład 1) z początkiem trzeciego tematu *Rondo-Finale* (zob. Przykład 2). Zwłaszcza ostatni fragment tematu 3 jest bardzo zbliżony do ostatniego fragmentu centralnej części *Adagietta*: porównajmy zakończenie tematu 3 (zob. Przykład 3) z centralną częścią *Adagietta* (zob. Przykład 4). To właśnie ta część kantyleny *Adagietta* przypomina ze szczególnym naciskiem i wyrazistością motyw spojrzenia z *Tristana i Izoldy* Wagnera (zob. Przykład 5).

Przy pierwszym i drugim pojawieniu się temat 3 jest oznaczony jako *Grazioso* i za pierwszym razem skrzypce są proszone o granie „czule, ale ekspresyjnie” [„zart, aber ausdrucksvoll”]. Kontrast z poprzedzającym i następującym po nim neoklasycznym *allegro giocoso* jest tak wyraźny, że temat 3 brzmi raczej jak reminiscencja czegoś słyszanego wcześniej (i faktycznie *jest* reminiscencją *Adagietta*) niż jak normalna kontynuacja przebiegu rondo, raczej jak fragment przeszłości niż teraźniejszości. Brzmi, krótko mówiąc, jak ciało obce, które przerywa i zakłóca normalny tok muzyki.

Dopiero przy trzecim i ostatnim pojawieniu się temat ten jest w pełni zintegrowany z pozostałymi elementami tej części symfonii. Nie jest już oznaczony jako *Grazioso*, jego charakter jest dostosowany do pozostałej muzyki. Jest jednak cena, którą trzeba zapłacić za tę reintegrację: wdzięczna i czuła melodia nie jest ze swej natury *giocoso*, więc gdy zostaje zmuszona do dostosowania się do ogólnego charakteru części, jest bliska przekształceniu się w parodię samej siebie (zob. Przykład 6). Zwłaszcza dwa takty kontrapunktu instrumentów dętych drewnianych, które wprowadzają temat, sprawiają, że brzmi on jak

kadryl i zbliża muzykę do defensywnych i burleskowych parodii *Tristana*, którymi muzycy na przełomie wieków próbowali egzorcyzmować zbyt silne fluidy docierające do nich z Bayreuth, do świata *Souvenirs de Munich* Emmanuela Chabrier’a czy *Golliwog’s Cakewalk* Debussy’ego. W ten sposób chłodne rondo neutralizuje wspomnienie gorącego *Adagietta*. Po dziesięcioleciach wagneryzmu jest to mahlerowski *rappel à l’ordre*. Najwyraźniej więc formalna anomalia stworzona przez wtrącenie do formy rondo trzech dodatkowych odcinków X była motywowana pragnieniem kompozytora, aby zintegrować poprzedzające *Adagietto* z finałowym rondem i równocześnie wyegzorcyzmować jego ducha.

Neoklasyczny porządek, do którego wzywane jest *Adagietto*, zdefiniowany został przez dwa inne tematy rondo, przez jego odcinki A i B. Temat 1, poprzedzony krótkim wstępem, w którym solowe instrumenty dęte drewniane indywidualnie, niczym ptaki budzące się w lesie, reagują na wezwanie rogu, poszukując motywów, tonacji i charakteru tematu, sam jest inicjowany przez rogi i zdominowany przez instrumenty dęte drewniane. We wstępie pierwszy motyw, który odpowiada na wołanie rogu, motyw fagotu (zob. Przykład 7), pochodzi z pieśni z 1896 roku, *Lob des hohen Verstands*, w której muzyczny konkurs między kukułką a słowikiem rozstrzyga sędzia, osioł, na korzyść tej pierwszej – „pieśń przeciwko krytykom”, mówi Adorno⁸. Ale celem tego cytatu nie jest naśmiewanie się z długouchych krytyków. Jest to raczej gest autoironiczny – motyw fagotu należy do kukułki, jakby Mahler chciał powiedzieć wraz z osłem: Dość już tych wzniosłości, dość pięknego śpiewu słowika, to mnie tylko dezorientuje! Finał od początku zapowiada, że odpowiedzi na problemy poruszone w pierwszej części symfonii będzie szukał nie w jakiejś transcendentnej krainie, ale tu, na ziemi, i że przyziemny pozostanie już do końca. Początek tematu, mocno akcentowany na pierwszej części taktu, z pedałową otwartą kwintą w tle, wprowadza nas natychmiast w wiejską atmosferę klasycznego finału symfonicznego w typie *giocoso* (zob. Przykład 8).

Temat 2 to z kolei ruchliwe, zdominowane przez smyczki fugato poruszające się głównie w równych

⁸ T. W. Adorno, *Mahler: A Musical Physiognomy*, Chicago 1992, s. 22.

Przykład. 1 Mahler, V Symfonia, 4. Adagietto, takty 1–6

Sehr langsam molto rit. a tempo (molto adagio)

Arpa

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Basso

pp *espress.* *molto rit.* *a tempo (sehr langsam)* *pp* *seelenvoll* *pp subito* *pp subito* *pp subito pizz.* *pp*

Nicht schleppen
(etwas flüssiger als zu Anfang)

Arpa

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp *pp* *unis* *espress.* *pizz.* *pizz.* *arco p espress.* *pp seelenvoll arco* *pp* *pp*

Przykład 2: Mahler, V *Symfonia*, 5. *Rondo-Finale*, takty 191–197

69

203

Erste Viol.

Zweite Viol.

Violen.

Vcelle.

Bässe.

The musical score for measures 203-209 is written for five instruments: Erste Viol., Zweite Viol., Violen., Vcelle., and Bässe. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'arco' and 'v'.

219

Erste Viol.

Zweite Viol.

Violen.

Vcelle.

Bässe.

p subito

pp

71

[illegible]

The musical score is for Mahler's Fifth Symphony, Rondo-Finale, measures 641–649. It is a full orchestral score with parts for the following instruments: Flöten (Flutes), Hoboen. (Oboes), A-Klar. (Alto Clarinet), Fag. (Bassoon), Kontraf. (Contrabassoon), F-Hörner. (French Horns), Erste Viol. (First Violins), Zweite Viol. (Second Violins), Violon. (Viola), Vcelle. (Violoncello), and Bässe. (Basses). The score is divided into two systems, each starting with a rehearsal mark '29'. The first system covers measures 641–649, and the second system covers measures 650–659. The score includes various dynamics (pp, p, f, ff, cresc., decresc., non legato, subito, mezzo-forte, piano) and articulations (accents, slurs, staccato, marcato). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Przykład 8: Mahler, V *Symfonia*, 5. *Rondo-Finale*, takty 24–39

21 **riten.** **Allegro commodo. (Hauptzeitmass.)**

Flöten.

Hoboen.

A-Klar.

Fag.

F-Hörner.

Bässe.

The musical score is written for a full orchestra. The instruments are arranged in a standard symphonic layout. The tempo is marked 'Allegro commodo. (Hauptzeitmass.)' and the dynamics range from 'f' (forte) to 'p' (piano). The score shows various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The score is for measures 21-24 of a symphony. The tempo is marked 'Allegro commodo. (Hauptzeitmass.)' and the dynamics range from 'f' (forte) to 'p' (piano). The score shows various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings.

ósemkach, dodatkowo wzbogacone buńczucznymi kontrapunktami. W ten sposób również odcinek B rozstrząsa zdecydowanie nieromantyczną aurę hałaśliwego i humorystycznego neoklasycznego finału (zob. Przykład 9).

Jak widzieliśmy, rolę odcinka X było włączenie *Adagietta* do finału i wyegzorcyzmowanie jego namiętnego ducha. Jeśli jednak klasycyzm i humor mają w pełni zatriumfować nad romantyczną wzniosłością, finałowe rondo musi również sięgnąć do pierwszej odsłony symfonii (czyli do części pierwszej i drugiej, ujętych przez Mahlera razem pod jednym szyldem „rozdziału pierwszego” [*Erste Abteilung*]) i w jakiś sposób przezwyciężyć jej tragiczny i namiętny ton. Tę rolę pełni potężna, przetworzeniowa koda finału, rozpoczynająca się w takcie 581.

Celem kody, finału, a właściwie całej symfonii, jest apoteoza i powrót do toniki D-dur w takcie 711

(tonika nie była słyszana od momentu reprzyzy odcinka A). Dominanta przygotowująca ten powrót od taktu 693 utrzymana jest w trybie molowym, dzięki czemu pojawienie się toniki w takcie 711 odbieramy jako pełen wysiłku triumfalny przełom, a nie jako logiczny i nieunikniony rezultat muzyki wcześniejszej (zob. Przykład 10).

Sama apoteoza jest miejscem, gdzie nawiązany zostaje kontakt z rozdziałem pierwszym, obejmującym dwie pierwsze części symfonii. Apoteoza w kodzie finału nawiązuje mianowicie do apoteozy w kodzie drugiej części symfonii (ta ostatnia rozpoczyna się w takcie 464 drugiej części). Również ten fragment był w tonacji D-dur, ale w kontekście drugiej części tonacja ta reprezentowała subdominantę, a zatem triumfalne wrażenie, jakie wywołał ten fragment, nie mogło być całkiem ostateczne. Teraz, w rondzie, wrażenie to jest wzmocnione i skorygowane, ponieważ

76

tonacja ta jest jednoznacznie toniką. Apoteoza finału dopełnia tę z drugiej części, zastępując jej wahanie całkowitym przekonaniem.

Jeszcze bardziej interesujące są relacje motywiczne. Pierwsza fraza apoteozy finałowej jest tylko luźno związana z apoteozą części drugiej: podobieństwo ogranicza się do ogólnego triumfalnego charakteru muzyki, do faktu, że główne melodie są w obu przypadkach grane przez trąbki i że obie zaczynają się od skoku w górę o oktawę, po którym następuje stopniowe opadanie. Porównajmy początek apoteozy drugiej części (zob. Przykład 11) z otwarciem apoteozy finału (zob. Przykład 12). Ale jeśli w pierwszej frazie apoteozy finałowej podobieństwo do tej z drugiej części jest wciąż niejasne, druga fraza z całą pewnością powtarza ostatnią frazę kulminacji z drugiej części. Porównajmy zakończenie apoteozy części drugiej (zob. Przykład 13) z zakończeniem apoteozy finału (zob. Przykład 14). Jeśli słysząc pierwszą frazę apoteozy finału słuchacz zadaje sobie pytanie: Czy nie słyszałem tego już wcześniej, dużo wcześniej? – to przy drugiej frazie nie ma już żadnych wątpliwości: Tak, słyszałem, pod koniec drugiej części symfonii. W ten sposób Mahler odwołuje pełne wyklarowanie tej kwestii tak

długo, jak to możliwe. Pod koniec apoteozy finału wszystko, co było negatywne w symfonii, wszystko, co tragiczne, a nawet tylko niepokojące, bo namiętne, zostało triumfalnie przewyciężone, stłumione przez ciężkie D-dur instrumentów dętych.

Apoteoza nie jest jednak ostatnim słowem symfonii: należy ono do *stretta*, które rozpoczyna się w taktie 748. *Stretto* oparte jest na głównym kontrapunkcie do tematu drugiego, z wiodącym motywem pierwszego tematu w tle; co istotne, nie ma tu już śladu po wtrąconym i obcym temacie 3. Grane „Allegro molto i przyspieszając aż do końca” [„Allegro molto und bis zum Schluß beschleunigend”] i podkreślające buńczuczną naturę materiału, którego używa, jakby drwiąc sobie ze wszystkich i wszystkiego, *stretto* podcina nogi pompacyjnej apoteozie (zob. Przykład 15).

Ostatnie słowo symfonii jest więc ironiczne, wręcz szydercze, z pewnością nie pompacyjnie triumfalne. Wyśmiewana jest tu cała tradycja zwycięskich scenariuszy symfonicznych uosabiana przez symfonie Beethovena, w szczególności *Piątą* i *Dziewiątą*, tradycja *per aspera ad astra*, która kazała symfonikom post-beethovenowskim proponować historie o cierpieniu

78

699

Flöten. 1 2 3 4

Hobo. 1 2 3 4

A-Klar. 1 2 3

Fag. 1 2

Contraf. 1 2

F-Hörn. 1 3 4 5 6

F-Tromp. 3 4

Posaunen. 1 2

Pauken. 1 2

Gr. Tr. II

Erste Viol. 1 2 3 4

Zweite Viol. 1 2 3 4

Violen. 1 2 3 4

Vcelle. 1 2 3 4

Bässe. 1 2 3 4

poco a poco cresc.

a 2.

f

cresc.

mf

f staccato

cresc.

ff

sempre ff

cresc.

ff

cresc.

cresc.

80

The musical score is for Mahler's Fifth Symphony, 2nd movement, measures 464–478. It is a full orchestral score with vocal parts for Soprano and Alto. The tempo is *Stürmisch bewegt* (Stormily moved). The key signature is one sharp (F#). The score is divided into two systems. The first system covers measures 464–478, and the second system covers measures 479–492. The vocal parts are labeled "Soprano (Püchlich erous erhaltend)" and "Altmäßig lieftender 6.3". The instrumental parts include Oboe, Clarinet in Bb, Bassoon, Contrabass, Cello, Double Bass, Trumpet, Trombone, Horn, Tuba, Snare Drum, Cymbal, and Timpani. The score features various dynamics such as *p*, *cresc.*, *molto*, *f*, and *sf*, and includes markings for "L.H.V. 6.3" and "Altmäßig lieftender 6.3".

Nicht schleppen (Tempo I)

triumfalnie przewyciężonym. W stretcie finału Mahler podkopuje tę tradycję. Nie to, żeby *aspera* były w symfonii nieobecne (można je znaleźć w pierwszej części, a nawet jeszcze w *Adagietto*), ale *astra* zostają ostatecznie potraktowane ironicznie, sprowadzone na ziemię ze wzniosłości apoteozy do burleski stretta, z powrotem do poziomu kukułki-muzykantki, której wołanie usłyszeliśmy na początku finału.

Jednak finał jako całość nie tylko podważa uświęconą tradycję symfoniczną. Stawia pod znakiem zapytania także własną przeszłość Mahlera. Po raz pierwszy kompozytor pisze tu symfonię, która nie dąży do

transcendencji i wzniosłości, lecz raczej wyraża zgodę na komiczną immanencję ziemskiej egzystencji. Jak wspominałem wcześniej, już w 1920 roku Redlich sugerował, że *Symfonie* nr 5–7 reprezentują odwrót od metafizyki, a teza ta znalazła rozwinięcie w monografii Adorna z 1960 roku. Narzekając wcześniej na „subiektywną niezdolność Mahlera do happy endu”, Adorno twierdził następnie w odniesieniu do finału *Piątej*, że „jest on bez wątpienia zbyt płytki w stosunku do pierwszych trzech części”, po czym natychmiast uzupełnił to „bez wątpienia” uwagą, że „opinie na ten temat mogą się różnić” (cuda, jakich dokonać może

83

714

Flöten. 12 34

Hobo. 1 2 3

A-Klar. 1 2 3

Fag. 1 2

F-Hörner. 1 3 5 2 4 6

F-Tromp. 1 2 3 4

Posaunen. 1 III a 2

Posaunen u. Tuba. 2 3 III a 2 Tuba.

Pauken. *f*

Gr.Tr. *sempre p*

Erste Viol.

Zweite Viol.

Violen.

Vielle.

Bässe.

mf *cresc.* *mf* *cresc.* *mf* *cresc.* *mf* *cresc.* *mf* *cresc.*

723 33

Flöten. 12 34 *ff* *a. 4.* *III.*

Hoboen. 1 2 3 *ff* *a. 3.*

A-Klar. 1 2 3 *ff* *a. 3.*

Fag. 1 2 *ff* *a. 2.*

Contraf. *ff*

F-Hörner. 1 2 3 4 5 6 *ff* *ff* *p*

F-Tromp. 1 2 3 4 *f* *ff* *p*

Posaunen. 1 2 *ff* *p*

Posaune u. Tuba. 3 *cresc.* *ff* *p*

Pauken. *ff* *p* *cresc.*

Gr.Tr. *f*

Erste Viol. *ff* *non legato*

Zweite Viol. *ff* *non legato* *petiti*

Violen. *ff* *sempre*

Veelle. *petiti*

Bässe. *trem. ff* 33 *ff*

86

This page contains the musical score for the first 100 measures of Mahler's Ninth Symphony. The score is written for a full orchestra and includes parts for woodwinds, brass, strings, and percussion. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system covers measures 1 to 100, and the second system covers measures 101 to 200. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (e.g., *ff*, *dim.*, *p*, *f*, *ff sempre*), and articulation marks. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. (B)), Bassoon (Fag.), and Contrabassoon (Cbass.). The brass section includes Cor Anglais (Cor.), Trumpet in F (Tr. (F)), Trombone (Tbn.), Tuba, and Timpani (Timp.). The string section includes Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The percussion section includes Timpani (Timp.), Gong (G.), and Cymbals (Cym.). The score is marked with a tempo of *Andante* and a metronome marking of 100. The first system ends with a double bar line, and the second system continues the music. The score is written in a standard musical notation with a key signature of two sharps and a time signature of 3/4. The dynamics range from *pp* to *ff*, and the articulation includes various slurs and accents. The woodwind section has a prominent role in the first system, with the Flute and Oboe playing a melodic line. The brass section provides harmonic support, and the strings play a rhythmic pattern. The percussion section is active throughout the piece. The score is a complex and beautiful work of music, and it is a pleasure to read and perform it.

88

This page of the musical score is for a symphony, featuring various instruments including Fag., Contraf., F-Hörner, F-Tromp., Posaunen, Posaune u. Tuba, Pauken, Gr. Tr., Erste Viol., Zweite Viol., Violon., Vclle., and Bässe. The score includes dynamic markings like *f*, *ff*, *p*, and *rit.* (ritardando). The page number 737 is visible at the top left.

34

rit. molto. accelerando Allegro molto.

Flöten. 1 2 3 4

Hobo. 1 2 3

A-Klar. 1 2 3

Fag. 1 2

Contraf. 1 2

F-Hörner. 1 3 5

2 4 6

F-Tromp. 1 2

3 4

Posaunen. 1 2

Posaune u. Tuba. 3

Pauken.

Gr.Tr. poco

Triangel. ff

Erste Viol. *p* *molto cresc.* *ff* *ff sempre* *sempre ff*

Zweite Viol. *p* *molto cresc.* *ff* *ff sempre* *sempre ff*

Violen. *p* *ff trem.* *ff sempre* *sempre ff*

Vclle. *p* *ff trem.* *spiccato* *p (NB.)* *poco* *a* *poco* *cresc.*

Bässe. *ff* *ff* *pizz.*

34

(NB. Nicht eine Oktave tiefer!)

91

The musical score for the first system of "Der Schindler" features a variety of instruments. The woodwinds include Flöten (flutes), Hoboeen (oboes), A-Klar. (alto clarinet), Fag. (bassoon), and Contraf. (contrabass). The brass section consists of F-Hörner (French horns) in two parts, F-Tromp. (French trumpets) in three parts, Posaunen (trombones) in two parts, and a Posaune u. Tuba (tuba). Percussion includes Pauken (kettledrums), Becken (cymbals), and Triangel (triangle). The strings are represented by Erste Viol. (first violins), Zweite Viol. (second violins), Violen. (violons/violas), Vcelle. (cellos), and Bässe. (basses). The score begins with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It includes dynamic markings such as *ff*, *cresc.*, *f*, *mf*, and *sfzco*. Performance instructions like *sopra* and *arco* are also present. The notation uses various clefs (treble, alto, bass) and includes articulation marks like accents and slurs. The system concludes with a repeat sign and a final double bar line.

793

Flöten. 1 2 3 4

Hoboen. 1 2 3

A-Klar. 1 2 3

Fag. 1 2

Contraf. 1 2 3

F-Hörner. 1 3 5 2 4 6

F-Tromp. 1 2 3 4

Posaunen. 1 2

Posaune u. Tuba. 3

Pauken.

Becken.

Triangel.

Erste Viol.

Zweite Viol.

Violen.

Vcelle.

Bässe.

non legato

ff

ff

771 35

Flöten. 1 2 3 4

Hobo. 1 2 3

A-Klar. 1 2 3

Fag. 1 2 3

Contraf. 1 2 3

F-Hörner. 1 2 3 4 5 6

F-Tromp. 1 2 3 4

Posaunen. 1 2 3

Posaune u. Tuba. 1 2 3

Pauken. 1 2 3 4

Becken. 1 2 3 4

Gr.Tr. 1 2 3 4

Triangel. 1 2 3 4

Erste Viol. 1 2 3 4

Zweite Viol. 1 2 3 4

Violen. 1 2 3 4

Vcelle. 1 2 3 4

Bässe. 1 2 3 4

35

Presto.

Presto.

Erste Viol.

Zweite Viol.

Violen.

Vcelle.

Bässe.

zręczne myślenie dialektyczne, nie znają granic)⁹. Faktycznie, mogą. Złożoność formalna i gęstość motywiczną *Rondo-Finale* jest więcej niż wystarczająca, aby dorównać pierwszym częściom symfonii. Finał nie jest ani płytki, ani lekki, ale rzeczywiście podcina ociążałość (*pesante*) apoteozy. Nie jest to jego wadą; jest to raczej jego celem. W pełni zgadzam się z konkluzją Federico Celestiniego, że „mamy tu do czynienia [...] z muzyką, w której chybiona próba osiągnięcia transcendencji staje się doświadczeniem estetycznym”¹⁰.

Gdyby wszystkim, co Mahler chciał osiągnąć w *Piątej Symfonii*, było zanegowanie beethovenowskiego tropu *per aspera ad astra*, wystarczyłoby zakończyć pierwszą część symfonii nie do końca udaną apoteozą (jak to zrobił) i zakończyć symfonię jako całość prostym neoklasycznym rondem (jak tego nie zrobił). Ale *Rondo-Finale Piątej*, choć niezaprzeczalnie neoklasyczne, wcale nie jest proste, ze swymi wielorakimi motywowymi i tematycznymi powiązaniem z poprzednimi częściami i ze swym ponownym podjęciem apoteozy, tym razem w pełni udanym, a następnie jej podważeniem. Dążenie do transcendencji kończy się fiaskiem, ale nie zostaje zapomniane, podobnie jak nie zostają zapomniane negatywne aspekty ludzkiej egzystencji, które były przyczyną tego dążenia. W *Piątej* Mahler po raz pierwszy zrezygnował ze swych wcześniejszych transcendentnych nadziei, nie zapominając jednak o cierpieniu, na które takie nadzieje miały dostarczyć odpowiedzi.

BIBLIOGRAFIA

- Adorno Theodor W., *Mahler: A Musical Physiognomy*, The University of Chicago Press, Chicago 1992.
- Berger Karol, *Bach's Cycle, Mozart's Arrow: An Essay on the Origins of Musical Modernity*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles 2017.
- Celestini Federico, *Gustav Mahlers Fünfte Symphonie*, w: *Gustav Mahler. Interpretationen seiner Werke*, red. Peter Revers, Oliver Korte, t. 2, Laaber-Verlag, Laaber 2011, s. 3–51.
- Fischer Jens Malte, *Gustav Mahler*, tłum. Stewart Spencer, Yale University Press, New Haven 2011.
- Goethe Johann Wolfgang, *Faust*, część I i II, tłum. Feliks Konopka, PIW, Warszawa 1962.
- Hoffmann Ernst Theodor Amadeus, *Beethoven's Instrumental Music*, w: *E.T.A. Hoffmann's Musical Writings: Kreisleriana, The Poet and the Composer, Music Criticism*, red. David Charlton, tłum. Martyn Clarke, Cambridge University Press, Cambridge 1989, s. 96–103.
- Mann Thomas, *Doktor Faustus*, tłum. Maria Kurecka, Witold Wirpsza, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1994.
- Redlich Hans F., *Die Welt der V., VI. und VII. Sinfonie Mahlers*, „Musikblätter des Anbruch“ 1920, 2/7–8, s. 265–268.
- Schöne Albrecht, *Kommentare*, w: *Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke*, vol. 7/2, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1994.

SUMMARY

Karol Berger

Mahler and the Taking Back of the Ninth

The last word of Mahler's Fifth Symphony, composed in 1901–02 and premiered in 1904, is ironic, mocking even, certainly not pompously triumphant. What is mocked here is the whole tradition of victorious symphonic scenarios epitomized by Beethoven's Ninth Symphony, the “per aspera ad astra” tradition that had symphonists propose stories of suffering triumphantly overcome. The Finale also puts into question Mahler's own past. For the first time, the composer writes here a symphony that does not aim at a transcendence and sublimity, but accepts the comic immanence of the earthly existence. The aspiration to transcendence fails, but is not forgotten, and neither are the negative aspects of human existence that gave rise to this aspiration.

Keywords

Gustav Mahler, Fifth Symphony, Second Symphony, Ludwig van Beethoven, Ninth Symphony, the „per aspera ad astra” tradition, Friedrich Schiller, *Ode to Joy*, Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, neo-classicism, rondo-finale

⁹ Ibidem, s. 136.

¹⁰ „hier geht es ... um eine Musik, in der das Scheitern der Transzendenz zur ästhetischen Erfahrung wird.“ F. Celestini, *Gustav Mahlers Fünfte Symphonie*, w: *Gustav Mahler. Interpretationen seiner Werke*, red. P. Revers, O. Korte, t. 2, Laaber 2011, s. 49.