

„Dall’ inferno [?] al paradiso” ? - IV część I Symfonii Gustava Mahlera
(czyli V część „Poematu Symfonicznego w Formie Symfonii” tegoż).

Morawskie miasteczko Iglau. W domu straszna kłótnia. Przerażony chłopczyk wybiega na ulicę. Nie bardzo wie co się dzieje. Przez łąy słyszy ulicznych grajków: *Ach, du lieber Augustin...*

W pewnej wiedeńskiej rozmowie z Freudem opowiedział Mahler ów epizod z dzieciństwa twierdząc, że właśnie to zdarzenie spowodowało u niego osłabienie umiejętności rozdzielania ciężkiej tragedii od lekkiej rozrywki. Wyrastająca z tego „kalectwa” specyficzna ironia, czy sarkazm, przesiąknęła cały muzyczny świat Mahlera. Owo kalectwo rodzące ironię będzie zresztą znamienne dla XX wieku z jego moderną, postmodernizmem i - holocaustem.

Tymczasem lata osiemdziesiąte wieku XIX. Czas Wagnera, Brahmsa, Brucknera, Czajkowskiego, Dworzaka i Nietzschego. Po studiach w Wiedniu dwudziestokilkuletni Gustav Mahler otrzymał swoją pierwszą poważną posadę - jest dyrygentem w operze (Königliche Schauspiele) w Kassel.

Nieszczęsne niebieskie oczy śpiewaczki Johanny Richter. Piękność wdzięcząca się do publiczności tuż nad wystającą z kanału, zapatrzoną głową dyrygenta. Nic z tego nie wyszło prócz – błogosławione oczy – poezji, muzyki i wspomnienia.

Komponowany w latach 1893-95 cykl *Lieder eines fahrenden Gesellen* (*Pieśni wędrującego czeladnika*) na sopran i orkiestrę bezpośrednio poprzedza I symfonię (1884-88). Ale bliskość obu dzieł nie sprowadza się do chronologii, czy zwykłych dla utworów z jednego okresu podobieństw materiałowo-fakturalnych. Jak pisze Bohdan Pociąg, na gruncie I Symfonii dokonuje się *transformacja „wokalnego” w „instrumentalne”*. Symfonia wyrasta z cyklu pieśni, operując jego motywami i jego klimatem, równocześnie w oczywisty sposób go prze-rasta. I nie chodzi tu tylko o bogactwa orkiestry. Istotna jest *transformacja znaczeń*, przeniesienie ich w inną sferę – sferę bez słów, bez lirycznego ja, które choć bardzo się z tym ukrywa, ciągle gdzieś tam pozostaje dwudziestokilkuletnim M, a błękitne oczy z trzeciej i czwartej pieśni przypominają te z opery w Kassel.

Nieuzasadnione byłoby jednak bagatelizowanie *Pieśni* i ich przyczyny. Ich motywy przewijają się przez całą twórczość kompozytora. Zwyczaj auto-cytowania stanie się zresztą charakterystyczną cechą stylu Mahlera. Ta retoryczna gra pełna znaczeń nabiera właściwości czasem bliskich niemiecko-barokowej *Figurenlehre*, zapowiada też labirynty postmodernizmu.

Twórczość niemieckiego symfonika prowokuje do rozważań nad treścią, znaczeniem, symbolem. Ciekawym okazuje się prześledzenie programów z pierwszych wykonania utworu. Podczas prawykonania w Budapeszcie w 1889 roku kompozytor nie podał żadnych programowych tytułów, a cały utwór nazwał poematem symfonicznym. W programie z drugiego wykonania w styczniu 1893 w Hamburgu pojawia się tytuł „*Tytan. Symfonia w pięciu częściach, w dwóch członach*”, a każda z części nosi programowy nagłówek:

1. *Z młodzińszych dni (utwory o kwiatach, owocach i cierniach):*

I *Wiosna bez końca (wstęp obrazuje budzenie się natury z długiego zimowego snu)*

II *Kwitnienie*

III *Pod pełnymi żaglami*

2 *Komedia ludzka:*

IV *Na mieliźnie (marsz żałobny „w stylu Callota” ...inspirowany przez...obrazek satyryczny „Pogrzeb myśliwego”...)*

V *Z piekła do raju (następuje niczym wybuch rozpaczy zranionego do głębi serca)*

(cyt. za B. Pocię 1978)

Podobnie rzecz się ma z programem z października tego samego roku, choć tytuły różnią się nieco między sobą: m.in. określenie ostatniej części brzmi po prostu: *Z piekła* -. Dopiero w 1896r w Berlinie utwór zostaje nazwany Symfonią D-dur. Znikają wtedy wraz z drugą częścią (*Blumine – Kwitnienie*) wszystkie programowe odniesienia. W takiej też postaci zostaje wydrukowana partytura dzieła.

Dopasowując program do swojej symfonii chciał Mahler najpewniej ukierunkować sposób jej odbioru. Po niezbyt przychylnych reakcjach krytyki w Budapeszcie wydało mu się to może konieczne. Stworzył więc, wraz z Ferdynandem Pfohlem, kompilację, która choć nie leżąca u rzeczywistej podstawy dzieła, interpretowała je, werbalizowała. W ten sposób ułatwił zadanie przeraźliwie-trzeźwo myślącym krytykom i słabo rozwiniętym emocjonalnie słuchaczom, jednocześnie nie pokazując swoich bebechów tak jak to było w zwyczaju niektórych innych kompozytorów owego okresu. Udało się ocalić pewien poziom dystansu, ogólności.

Choć „Titan” jednoznacznie wskazuje na wielkie dzieło Johanna Paula Richtera, to nie jest ono jedynym źródłem programu. Tytuły poszczególnych części nawiązują także do innych utworów Jean Paula, a także do E.T.A. Hoffmanna (*Fantasiestücke in Callots Manier*). *Commedia humana* zdaje się wskazywać na Dantego.

Oczywiście rysy bohatera tak naszkicowanej fabuły pokrywają się nieco z rysami kompozytora, jednak nie o to chyba tutaj chodzi. Nietzscheański heros wzbił się wysoko, a kiedy wrócił lud go wyśmiał. Upadł Ikar. Etc.

Poświęcając następnych kilka stron analizie wskazanych książek można by sformułować całkiem dokładną egzegezę programu. Wystarczy chyba jednak pamiętać, że jest to tylko jedna z opcji, mały, ograniczony literami i znakami interpunkcyjnymi wycinek z obszaru znaczeń i treści zeglujących na wodach symfonii Mahlera – tych „analogonów świata” – znów Pocię.

Tak jak sądzę, że komponowanie muzyki programowej jest banalne, tak samo uważam za niesatysfakcjonujące i bezowocne próby pisania programów do utworów muzycznych (cyt. za J.L. Zychowicz, www.mahlerarchives.net) – to z listu kompozytora do krytyka Marschalka, po wykonaniu I Symfonii w Berlinie w 1896r. W ciągu trzech lat wyraźnie zradykalizował poglądy.

IV część symfonii ma najbardziej rozbudowaną formę. Nie tylko, że jest najdłuższa, ale składa się przy tym z dużej ilości cząstek. Materiał pochodzący w większości z poprzednich części zostaje wymieszany w jakiś demoniczny sposób. Cóż zresztą pozostało innego po takiej trzeciej części: marsz żałobny, klezmerska kapela, dziecinny kanon w rachitycznym moll. Skojarzenie z *Undergroundem* Kusturicy jest pewnie nie na miejscu (wiem, wiem, to zupełnie inna orkiestra, inne czasy). W ostatnich latach XIX wieku była to muzyka ostatniego, czwartego ogniwa *Pieśni wędrującego czeladnika*: niebieskie oczy, wygnanie, ból i miłość, przydrożne lipy – śmierć, czyli sen. Ale w symfonii odpoczynku nie będzie. Muzyka umiera tylko po to by nagle wybuchnąć w rozszalałym tutti. *Stürmisch bewegt* – takie ostatecznie nosi oznaczenie ten piekielny finał. *Ładny finał, ładny finał; Ładny dzień nam dzisiaj bozia dała; Ładny finał, ładny finał ...*

Dramaturgią (w bardzo teatralnym sensie) formy rządzi zasada kontrastu, energiczne zestawione jest ze spokojnym i śpiewnym.

Rozwiczony początek części w f-moll pędzi na złamanie karku – gamowe i pasażowe figury smyczków w szybkich wartościach, tremola. Dęte grzmiać, dorzucają charakterystyczny motyw opadającej trioli zakończonej wartością dłuższą. Trochę jak wojskowe werble. Trąbki i puzony wyrwywają się z tematem z I części symfonii. Po chwili podwójna kreska i oznaczenie *Energetisch* – reszta orkiestry podejmuje temat. Burza chwilowo minęła. Ekspozycja pierwszego tematu już od początku operuje technikami przetworzeniowymi. Melodia tematu pojawia się w przeróżnych kontrapunktycznych splotach. Rozrasta się. Smyczki (kolorowane drewnem) grają motoryczne ósemkowe linie oparte na kwartowym – chyba najbardziej eksploatowanym – temacie z początku symfonii. Na koniec przypomina się burza, po kilku uderzeniach uciszona. Chromatycznie wznosząca się melodia skrzypiec moduluje do Des-dur. *Sehr gesangvoll*. Delikatnie zinstrumentowana niekończąca się kantylena drugiego tematu rozwija się leniwie. Kolejne instrumenty dołączają wypełniając przestrzeń. W pewnym momencie okazuje się, że melodia oparta jest na motywie motorycznych ósemek z poprzedniego fragmentu – . Kulminacja *fff* z ekspresyjną, wokalną kadencją graną w unisonie przez wysokie smyczki. Coraz ciszej, echo. Waltornia próbuje zaintonować wesoły temat drugiej *pieśni wędrownego czeladnika*, ale wychodzi z tego jakiś chromatyczny po-twór, kończy tak jak smyczki w swojej kadencji.

Podwójna kreska, *Langsam, ppp*. Tajemniczy chromatyczny temat oparty na progresji, temat opadających kwart, pierwszy temat finału, i burzliwy motyw opadającej trioli – wszystkie z oddali, wszystkie z I części symfonii. Tremolo wysokich smyczków, przy podstawku, z tłumikiem. Demoniczna cisza przed burzą. Nie trzeba długo czekać: trąbka i puzon intonują *fortissimo* czoło pierwszego tematu części.

Wieder wie zu Anfang. Stürmisch bewegt, tonacja g-moll. Rozpoczyna się najbardziej kalejdoskopowy – przetworzeniowy fragment części. Po kilkukrotnie powtórzonym początku tematu z towarzyszeniem charakterystycznych motorycznych linii smyczków pojawia się motyw – czarny humor – jakby schromatyzowana inwersja pierwotnego rozwinięcia. Zaraz potem dochodzi melodia, która jeszcze nie dawno była rozwinięciem śpiewnego tematu w Des-dur. Teraz grana forte przez bogato obsadzone waltornie (gut hervortretend). Wszystko dzieje się coraz szybciej. Wzmocnione drewnem smyczki grają trytony zamiast kwart. Progresje oparte na śpiewnym kiedyś temacie i chromatyka prowadzą w okolice Des-dur. Trąbki i puzony kończą rozpoczęty 30 taktów wcześniej I temat (*energetisch*). Nagle wszystko pęka, podwójna kreska. Na tle rozrzuconego, tak jak na początku symfonii, w siedmiu oktawach smyczków dźwięku g, rogi i klarnety w trójdźwiękowych miksturach grają melodie opartą na opadającej kwarcie – jakby tryumfalnie. Modulacja do C-dur, *pp*. Fanfarowe figury z oddali, z początku symfonii, i tryumfalny temat – opadający durowy tetrachord, inwersja czoła molowego tematu *energetisch*.

Tym razem nic z tego – wraca molowe rozwinięcie tematu. Podwójna kreska, c-moll, *fortissimo*. Na tle ostinato niskich smyczków drewno wspomagane rogami i trąbkami gra kolejny temat. Początek na motywie opadającej kwarty, tak jak przed chwilą waltornie i klarnety, tylko że w rytmie czoła głównego tematu. Odświeżająco diatoniczna linia zatacza coraz to mniejsze kręgi. W końcu zawiesza się na absurdalnie rozciągniętym „obiegniku” prawie całej orkiestry *fff*. Powraca pierwszy temat i przypominające o burzy opadające triole *marcato. Tirrata* smyczków i drzewa z fanfarami blachy w tle wprowadza akordem neapolitańskim tonacje D-dur. *Pesante*. Marsz tryumfalny. Opadające kwarty z początku symfonii okazują się melodią zwycięstwa.

Ladny finał... Fatamorgana, diabelska sztuczka. Podwójna kreska, d-moll, *sehr langsam*. Początek symfonii: opadające kwarty, fanfary z oddali, *Naturlaut*. Nie poprzedzone modulacją wejście fanfar c-moll jeszcze wzmacnia wrażenie iluzji. Pedalowe c kontrabasów zamilknie po kilkudziesięciu taktach, kiedy nie będzie już potrzebne. Wiolonczele intonują drugi, śpiewny temat części, kończą pierwsze skrzypce oktawę wyżej. I znów ten dziwny,

tajemniczy chromatyczny temat z początku symfonii. Tym razem prowadzi do f-moll, ale zanim wiolonczele znów zagrają kantylenę drugiego tematu fagot zażartuje wesołym kawałkiem z drugiej *pieśni wędrownego czeladnika*, a flet doda ptasi motyw.

Podwójna kreska, F-dur. *Sehr langsam*. Tym razem nikt nie przerywa wiolonczelom. Przyłączają się I skrzypce, ale zataczają się tylko, kończą na przeraźliwie zwalnianym jakby-trylu. Kontrabasy zapamiętałe ciągną swoje dominantowe c. Obój solo próbuje ratować sytuację, rozwija kantylenę, ale przerywają mu smyczki. Durowe *a* zmienia się na *as*. Uporczywie powtarzany synkopowany motyw tematu przenika całą orkiestrę. Kulminuje w *forte-fortissimo* opadającej przez półtora oktawy linii. Na zakończenie *piano* i rozciągnięty jakby-tryl. Bezruch. Na pedałowym c kontrabasów i kotłów klarnety dogrywają zmniejszone f-as-h, *ppp*.

Cienie lip przegnał wiatr. Jak pocisk kłujące altówki wprowadzają pierwszy temat. Za szybko i za głośno. Kiedy już się uspokoją, kontynuują skrzypce imitowane przez wiolonczele, klarnet i obój, f-moll, *pp*. Pedałowe c nie jest już potrzebne. Rekapitulacja tematu granego na początku części forte i *energetisch* utrzymana jest w piano. Świat pędzi dalej, po drodze jeszcze reminiscencje tematu z odcinka w C-dur i c-moll. Przypomną się też fanfary – wejdą sporo za wcześnie. Ale temat główny przeniknął już całą orkiestrę. Zamienił się w krążące wokół es ostinato w basach. Pozostałe instrumenty zatrzymają się na wysokim a. Tryton, *forte, molto crescendo*.

Podwójna kreska, rozwiązanie. Fanfary *fff* w D-dur oznajmiają finał. Tryumfalną codę. Tym razem chyba wszystko naprawdę. Krzepki temat opadających kwart, szalejące po gamie D-dur smyczki. Marszowe ostinato perkusji i basów. Na koniec apoteoza akordu D-dur, trójdźwięku D-dur, D-dur, D-dur, D-dur, D-dur, d – ...

Tak kończy się historia. Z piekła? do raju? Budowa IV części I symfonii Mahlera przypomina formę sonatową. Pierwszy temat w f-moll, drugi w mediantowym Des-dur. Przetworzenie operuje obydwoma tematami i innym materiałem z poprzednich części symfonii; g-moll, C-dur/c-moll, fałszywie kończące D-dur, jednoimienne d-moll płynnie modulujące do paralelnego F-dur, które drugim tematem rozpoczyna odwróconą reprzykę, następuje I temat w tonacji f-moll. Doklejona coda w D-dur.

Absurdalnie długo powtarzany akord toniczny, niby jak u Beethovena, po tak długiej symfonii ma to swój sens.

W pierwszej wersji dopisanego programu kompozytor nazwał ostatnią część *Dall' inferno*. Może dodatek *al paradiso* jest tylko kpina. Trzeba było zadowolić tłum. Raj - to dopiero po śmierci. Magiczny - zaćpany świat z zakończenia *Wilka stepowego*.

Dramat części rozgrywa się między tym co nieruchome, a tym co ruchliwe. Ani nieruchome, ani ruchliwe nie jest wesołe. Nie ma miejsca na beztrocki śmiech. Radosne odgłosy natury dochodzą jedynie z daleka. Przez łyzy słyszało dziecko piosenkę. A jednak na koniec fanfary – sarkazm? kaleki?

Przydrożna lipa
bezszelestna noc
zniknął ból.

(ciekawe, że teksty *Pieśni wędrownego czeladnika* wydają się być całkowicie poważne - nie-ironiczne)