



You have downloaded a document from  
**RE-BUŚ**  
repository of the University of Silesia in Katowice

**Title:** Między prawdą a mitem, czyli styl późny w muzyce Gustawa Mahlera

**Author:** Bogumiła Mika

**Citation style:** Mika Bogumiła. (2016). Między prawdą a mitem, czyli styl późny w muzyce Gustawa Mahlera. W: E. Knapik, A. Woźniakowska, W. Stępień, J. Szurman (red.), "Styl późny w muzyce, literaturze i kulturze" T. 3. (S. 135-148). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

## Między prawdą a mitem, czyli styl późny w muzyce Gustawa Mahlera

Styl późny jest kategorią estetyczną o stosunkowo długiej już tradycji. Jest też kategorią popularną i dość nośną. Z tego powodu coraz częściej pojawia się ona w rozważaniach naukowych uznanych światowych muzykologów i teoretyków sztuki. Najważniejsze opracowania w języku angielskim poświęcone zagadnieniu wyszły spod pióra takich badaczy, jak Theodor Adorno, Walter Rubsamen, Robert Marshall, Rose Rosengard Subotnik, Dean Simonton, Anthony Barone, Alexander Goehr, Joseph N. Straus, Edward Said, Margaret Notley, Jeffrey Swinkin<sup>1</sup>.

---

1 T. ADORNO: *Late Style in Beethoven (Spätstil Beethovens)* fragments (1937). W: *Essays on Music*. Przeł. S.H. GILLESPIE. Red. R. LEPPERT. Berkeley 2002, s. 564–568; W. RUBSAMEN: *Schoenberg in America*. „Musical Quarterly” 1951, nr 37, s. 469–489; R. MARSHALL: *Bach the Progressive. Observations on His Later Works*. „Musical Quarterly” 1976, nr 62, s. 313–357; R. ROSENGARD SUBOTNIK: *Adorno’s Diagnosis of Beethoven’s Late Style. Early Symptom of a Fatal Condition*. „Journal of the American Musicological Society” 1976, t. 29, nr 2, s. 242–275; D. SIMONTON: *The Swan-Song Phenomenon. Last-Works Effects for 172 Classical Composers*. „Psychology and Aging” 1989, nr 4, s. 42–47; A. BARONE: *Richard Wagner’s „Parsifal” and the Theory of Late Style*. „Cambridge Opera Journal” 1995, nr 7, s. 37–54; A. GOEHR: *The Ages of Man as Composer. What’s Left to Be Done?* „The Musical Times” 1999, nr 140, s. 19–28; J.N. STRAUS: *Stravinsky’s Late Music*. Cambridge 2001; E. SAID: *On Late Style. Music and Literature Against the Grain*. New York 2006; M. NOTLEY: *Lateness and Brahms. Music and Culture in the Twilight of Viennese Liberalism*. New York 2007; J.N. STRAUS: *Disability and „Late Style” in Music*. „The Journal of Musicology” 2008, t. 25, nr 1, s. 3–45; J. SWINKIN: *The Middle Style / Late Style Dialectic*. „The Journal of Musicology” 2013, t. 30, nr 3, s. 287–329. Niemal całość zestawienia zaczerpnięto z: J.N. STRAUS: *Disability and „Late Style” in Music...*, s. 3–45.

Powszechnie mianem stylu późnego określa się konkretną fazę stylistycznego rozwoju wielu wybitnych kompozytorów, zaś grupę utworów stworzonych relatywnie późno w życiu (nieдолго przed śmiercią) dookreśla się poprzez cechy estetycznej „późności”. Do takich cech „późności” należy na przykład fragmentacja, intymność, nostalgia czy zwięzłość. Jakości te z kolei są skorelowane z pewnymi czynnikami zewnętrznymi – wiekiem kompozytora, bliskością śmierci lub jej przeczuciem, świadomością pewnego opóźnienia w stosunku do znaczących poprzedników lub poczuciem, że żyło się zbyt późno w stosunku do pewnego okresu historycznego<sup>2</sup>.

Joseph N. Straus podjął się próby wyodrębnienia cech stylu późnego na podstawie istniejących źródeł (wymienionych w przypisie 1). Cechy pogrupował w sześć wyraźnie odrębnych kategorii (sześć zbiorów przymiotników). Zwrócił jednak uwagę na to, że niektóre wyznaczniki kategorii wydają się tożsame, inne się zazębiają, a jeszcze inne mogą sugerować nawet wzajemną sprzeczność. Podobnie jest z muzyką stylu późnego, która wymyka się jednoznacznym opisom, może być bowiem albo skomplikowana, albo uproszczona, pozbawiona ekspresji, albo głęboko intymna, wyprzedzająca swój czas lub też retrospektywna w charakterze. Biorąc pod uwagę wszystkie te okoliczności, Straus zaproponował, by mianem stylu późnego określać utwory, które podzielają przynajmniej kilka wymienionych wcześniej cech charakterystycznych, niekoniecznie zaś wszystkie z nich.

Oto owe sześć kategorii stanowiących charakterystykę stylu późnego<sup>3</sup>:

– introspektywny: wyalienowany, oddalony, niezależny, odosobniony, introwertyczny, odizolowany, intymny, osobisty, prywatny, subtelny, refleksyjny, niekomunikatywny, wycofany;

– surowy: anonimowy, samotny, żywiołowy, bez wyrazu, znieruchomiały, bezosobowy, lakoniczny, obiektywny, oszczędny, powściągliwy, prosty, obnażony;

– trudny: abstrakcyjny, gorzki, katastroficzny, złożony, sprzeczny, kontrapunktowy (kanoniczny), enigmatyczny, eksperymentalny, groźny, niezrozumiały, bezkompromisowy, wybuchowy, manierystyczny, technicznie złożony, gęsty, surowy, odosobniony, niezaangażowany społecznie, drażliwy, obojętny na gesty sympatii;

– skondensowany: złożony, skoncentrowany, zwięzły, gęsty, wyrafinowany, ekonomiczny, zminiaturyzowany, szczery, oszczędny, pozbawiony dekoracji, ozdobników;

– fragmentaryczny: rozrzedzony, przerywany, epizodyczny, pęknięty, wyłobiony, heterogeniczny, przerywany, swobodnie ustrukturyzowany, nieharmo-

2 J.N. STRAUS: *Disability and „Late Style” in Music...*, s. 3.

3 *Ibidem*, s. 12.

nijny, niezależnie powiązany, ogołcony, zniszczony, rozdarty, niezintegrowany, niepokodzony;

– retrospektywny: anachroniczny, archaiczny, zafascynowany przeszłością, jasny, liryczny, naiwny, nostalgiczny, sentymentalny, pogodny, uproszczony, uduchowiony, półprzezroczysty (przepuszczający światło).

Nawet pobieżna znajomość muzyki Gustawa Mahlera pozwala dostrzec co najmniej kilka cech powyższych kategorii w jego twórczości symfonicznej, zachęca zaś szczególnie, by do dzieł stylu późnego przypisać jego *IX* i *X Symfonię* oraz *Das Lied von der Erde*. Zwłaszcza, że ich powstaniu w powszechnej świadomości towarzyszy obraz dramatycznych przeżyć kompozytora, takich jak śmierć córki, własna choroba serca czy zdrada żony, Almy (jej romans z Walterem Gropiusem). Wszystkie te utwory zostały skomponowane w pewnej bliskości śmierci twórcy, a więc prawdopodobnie z jej przeczuciem (a może nawet niemal w jej obliczu).

## Styl późny u Mahlera w wybranych pracach muzykologicznych

Kwestia stylu późnego w twórczości Gustawa Mahlera, a dokładniej doświadczanego w wymienionych kompozycjach, *IX* i *X Symfonii* oraz w *Das Lied von der Erde*, powraca wielokrotnie w rozważaniach badaczy jego muzyki. Z najnowszych prac warto wspomnieć artykuły: Jörga Rothkamma „*Farewells*” and new beginnings in the Ninth Symphony, opublikowany w *The Cambridge Companion to Mahler* w 2007 roku; Juliana Johnsona *The Breaking of the Voice* oraz Johna Williamsona *Fragments of Old and New in „Der Abschied”*, oba zamieszczone na łamach „Nineteenth-Century Music Review” w 2011 roku.

Jörg Rothkamm podkreślał, że w świetle zaawansowanego stanu szkiców *X Symfonii* nie jest właściwe nazywać *IX Symfonię* „Mahlerowskim pożegnaniem ze światem”, jak czyniło to wielu pierwszych interpretatorów jego dzieł<sup>4</sup>. Proponował raczej nazwać *IX Symfonię* wraz ze szkicami do *X Symfonii* i *Das Lied von der Erde* „pożegnalną trylogią”, bo te trzy kompozycje wykazują wyraźną różnicę w stosunku do *VIII Symfonii* i reprezentują Mahlerowski styl późny. Autor wskazał na cytaty z Beethovenowskiej sonaty *Les Adieux* op. 81 a (w taktach 245–250 części pierwszej *Andante comodo*) i słowne uwagi zapisane w rękopisie orkiestralnym, dowodząc, że *IX Symfonia* (lub przynajmniej jej pierwsza część)

<sup>4</sup> J. ROTHKAMM: „*Farewells*” and new beginnings in the Ninth Symphony. W: *The Cambridge Companion to Mahler*. Red. J. BARHAM. Cambridge 2007, s. 143.

została skomponowana w nastroju pożegnalnym i powinna być wiązana z koncepcją pożegnania, odchodzenia i śmierci<sup>5</sup>.

W *X Symfonii* już wstępne, silnie wyrafinowane *Adagio* dowodzi – zdaniem Rothkamma – stylu późnego Mahlera (a także przejawia cechy muzycznego modernizmu). Badacz przypomniał, że Mahler pisał ten utwór podczas głębokiego osobistego kryzysu, w lipcu i sierpniu 1910 roku, gdy dowiedział się o związku Almy z Gropiusem, a lękając się utraty żony, zdecydował się nawet skorzystać z porady ojca psychoanalizy Zygmunta Freuda<sup>6</sup>. Dodajmy, że Rothkamm nie dokonał wyraźnej charakterystyki stylu późnego u Mahlera (raczej opisał *IX* i *X Symfonię*), ale przyjął obecność tej kategorii za pewnik.

Określenia „styl późny” użył też Julian Johnson, gdy podjął zagadnienie narracji w symfoniach Mahlera, zwłaszcza w utworach ostatecznych, reprezentujących – jak stwierdził autor – styl późny kompozytora (szczególnie uwzględniona została tu *IX Symfonia*). Rozważania dotyczyły wszelkiego rodzaju „zamknięcia” (domknięcia) realizowanego w obrębie muzycznego kontekstu, w kategoriach: formy, sposobu prowadzenia głosów, harmonii rytmicznej i semantyki<sup>7</sup>.

John Williamson skupił się na pieśni *Der Abschied*, stanowiącej ostatnią część *Das Lied von der Erde*<sup>8</sup>. Autor zwrócił uwagę przede wszystkim na fragmentację muzyki Mahlera jako na tę cechę, której znaczenie rośnie wraz z osiągnięciem stylu późnego, a także na ideę modernistycznego, „łamiącego się głosu” twórcy – w jego ostatecznych kompozycjach. Co ważne, kategorię stylu późnego Williamson umieścił w obrębie kontekstu kulturowego: kultury Wiednia na przełomie stuleci (kultury *fin de siècle*), czerpiąc inspirację z tekstu Adorna *Mahler. A Musical Physiognomy*<sup>9</sup>.

W tych trzech tekstach kategoria stylu późnego u Mahlera pojawiła się jako swego rodzaju aksjomat, bez jej definiowania i bez odniesienia do ważnego przyczynku, jakim w tej kwestii była praca Very Micznik z 1996 roku, zatytułowana *The Farewell Story of Mahler's Ninth Symphony*<sup>10</sup>, której to warto poświęcić nieco więcej uwagi. Znaczenie artykułu Micznik trzeba rozpatrywać

5 Ibidem, s. 146.

6 Ibidem, s. 150.

7 J. JOHNSON: *The Breaking of the Voice*. „Nineteenth-Century Music Review” 2011, nr 8, s. 179–195.

8 J. WILLIAMSON: *Fragments of Old and New in „Der Abschied”*. „Nineteenth-Century Music Review” 2011, nr 8, s. 197–217.

9 T.W. ADORNO: *Mahler. A Musical Physiognomy*. Przeł. E. JEPHCOTT. Chicago 1992. (wyd. 1, w języku niemieckim: 1960).

10 V. MICZNIK: *The Farewell Story of Mahler's Ninth Symphony*. „19th-Century Music” 1996, t. 20, nr 2 (Special Mahler Issue), s. 144–166.

nie tylko ze względu na poczynione w nim konkluzje, ale też ze względu na trzy obszary analiz w nim przedstawione. W swoim opracowaniu prześledziła historię recepcji *IX Symfonii* Mahlera, reprezentowaną przez historię jej interpretacji, dokonała analizy *IX Symfonii* z uwzględnieniem jej narracyjnego charakteru, a także zbadała dokumenty historyczne dotyczące okoliczności powstania *IX Symfonii*.

## Historia recepcji

Micznik zauważyła, że chociaż wszystkie symfonie Mahlera były przedmiotem bardzo „ekstrawaganckich” pozamuzycznych interpretacji<sup>11</sup>, to szczególna aura mistyfikacji otaczała ostatnie w pełni ukończone jego dzieło – *IX Symfonię*. Przesłanie tej muzyki zwykle postrzegano jako Mahlerowskie „pożegnanie ze światem i z własnym życiem”<sup>12</sup>. Taką interpretację wspierały zarówno dramatyczne – jak wierzone – wydarzenia w życiu kompozytora w czasie powstawania utworu, jak i reminiscencje *Sonaty* op. 81 a Ludwika van Beethovena oraz drugiego „pożęgalnego” dzieła samego Mahlera, jakim była *The Song of the Earth (Pieśń o ziemi)*<sup>13</sup>. Pozamuzyczna interpretacja zdominowała nawet formalistyczne trendy XX-wiecznych metod analitycznych, które zasadniczo z pogardą odnosiły się do takich „impresjonistycznych” odczytań.

*IX Symfonia* Mahlera w sporej mierze została skomponowana latem 1909 roku. Jej prawykonanie odbyło się już po śmierci twórcy, 26 czerwca 1912 roku, podczas Wiener Musikfestwoche, pod dyrekcją Bruno Waltera. Micznik sugerowała, że prawdopodobnie tylko kilku najbliższych krewnych znało kompozycję przed premierą, bo istniał jej wyciąg fortepianowy na cztery ręce<sup>14</sup>. Brak pewnej wiedzy na temat okoliczności powstawania *IX Symfonii* na pewno zaś sprzyjał tworzeniu „mitycznego” jej obrazu.

W 1912 roku Paul Stefan w trzeciej edycji Mahlerowskiej monografii nazwał ostatnią część *IX Symfonii* – Adagio „łabędzim śpiewem” kompozytora, podkreślając jej uderzające podobieństwo do ostatniej pieśni z *Das Lied von der Erde*<sup>15</sup>. W podobnym duchu – jako wyrażającą przecucie zbliżającej się śmierci, która

11 Ibidem, s. 144.

12 Ibidem.

13 D.J. GROUT, C.V. PALISCA: *A History of Western Music*. New York 1988, s. 760. Za: ibidem, s. 144.

14 V. MICZNIK: *The Farewell Story...*, s. 145.

15 Ibidem, s. 146.

„pojawia się w najgłębszym, najbardziej bolesnym pragnieniu życia”<sup>16</sup> – interpretował utwór Alban Berg.

Idea śmierci i pożegnania pojawiła się – jak zauważyła Micznik – nawet w komentarzach dotyczących *IX Symfonii* i *Das Lied von der Erde* sporządzonych przez tak analitycznie zorientowanych muzykologów, jak Guido Adler i Paul Bekker<sup>17</sup>, których zasadniczo nie interesowały kwestie biograficzne i psychologiczne. Bekker nazwał nawet *IX Symfonię* „apoteozą śmierci” i zasugerował, że niezapisany jej tytuł mógłby brzmieć „Co mi opowiada śmierć”<sup>18</sup>.

Przekonanie o pożegnalnym przesłaniu *IX Symfonii* umocnił duński dyrygent Willem Mengelbert, przyjaciel Mahlera, który przypisał uwagi dotyczące *X Symfonii* (notatki z brudnopisu Mahlera) jej poprzedniczce i w rezultacie uznał *IX Symfonię* za „pożegnanie ze wszystkimi”, „tragiczny i żałobny łabędzi śpiew”, a ostatnią część opisał: „Mahlerowska dusza śpiewa swe pożegnanie”<sup>19</sup>. Taka interpretacja dała mu podstawę do wykonywania symfonii w tempach zdumiewająco wolnych.

Po drugiej wojnie światowej rozwój metodologii analitycznych skoncentrowanych wyłącznie na strukturalnych i stylistycznych cechach dzieł prowadził muzykologów albo do ignorowania „pożegnalnej historii” w Mahlerowskiej symfonii, albo do poszukiwania korzeni pozamuzycznego znaczenia w samej muzyce<sup>20</sup>.

Interpretacja *IX Symfonii* jako „pożegnania” z czasem się umacniała, zgodnie z historiograficznym założeniem, że współcześni kompozytorowi rozumieli go najlepiej, dlatego ich interpretacja jest prawomocna<sup>21</sup>.

Promotorzy „pożegnalnej historii” podporządkowywali estetyczną autonomię dzieła sociobiograficznemu kontekstowi, z którego to dzieło wyrosło. Inaczej myślał jedynie Carl Dahlhaus, kiedy twierdził, że „znaczenie dzieła leży w jego estetycznej wartości, a nie w historycznych reperkusjach”<sup>22</sup>, wynosząc tym samym znaczenie kompozycji nad jej kontekst.

Micznik zwróciła uwagę na fakt, że XIX-wieczni krytycy opierali swą „pożegnalną” interpretację *IX Symfonii* na tym, co – jak podejrzewali – tkwiło

16 A. BERG: *Briefe an seine Frau*. Munich 1965, s. 238. Za: ibidem, s. 147.

17 G. MAHLER, G. ADLER: *Records of a Friendship*. Red. E.R. REILLY. Cambridge 1982, s. 61, 69; P. BEKKER: *Gustav Mahlers Sinfonien*. Meisenheim–Glan 1921. Reprint: Tutzing 1969, s. 339–340. Za: V. MICZNIK: *The Farewell Story...*, s. 147.

18 P. BEKKER: *Gustav Mahlers Sinfonien...*, s. 339–340.

19 V. MICZNIK: *The Farewell Story...*, s. 148.

20 Ibidem.

21 Ibidem, s. 149.

22 C. DAHLHAUS: *Foundations of Music History*. Cambridge 1983. Za: ibidem, s. 150.

w umyśle samego Mahlera, gdy pisał symfonię, i takie swe założenia przenieśli bezpośrednio na muzykę. Spopularyzowana została więc historia o osobistych problemach twórcy w ostatnich latach życia, leżących u podłoża kompozytorskiej obsesji śmierci. W takiej perspektywie ostatnie jego dzieła były oceniane jako „pożegnanie z życiem” i antycypacja śmierci.

## Narracyjny charakter

W przypadku *IX Symfonii* Mahlera zasadniczy sposób analizy – stwierdziła Micznik – niejako doprasza się interpretacji narracyjnej (jako powieści, historii). Specyficzna natura muzyki tego kompozytora sama zachęca do takich narracyjnych skojarzeń. Muzyczny materiał u Mahlera jest prozatorski, a naturalne asocjacje płyną z istniejących w nim „typów muzyki” (rogi myśliwskie, sygnały militarne, pieśni ludowe, aluzje do muzycznych gestów z różnych stylów niosą zakonotowaną semantykę, która odwołuje się do pozamuzycznego, zewnętrznego świata). Dyskurs w symfoniach Mahlera jest wysublimowany jak w literackich utworach epickich. Te dzieła zaczynają się retoryczną inwokacją, zdającą się mówić: „Słuchajcie uważnie! Będę dla Was grał tak jak nigdy dotąd...!”<sup>23</sup>.

Micznik, dokonując analizy *IX Symfonii*, zwróciła uwagę na kilka kluczowych momentów muzyki Mahlera. Oto one:

Dwa tematy pierwszej części uobecniają dwa kontrastujące ze sobą światy, jeden – wiedeńskiej nostalgii, drugi – ekspresjonistycznego strachu i niepewności. Te światy w swych muzycznych reprezentacjach stopniowo oddzielają się od siebie w rezultacie wprowadzenia niespójnych, „niestosownych” dla symfonii typów materiału muzycznego: sygnałów rogów, zwycięskich zawołań trąbek, pasaży przypominających katarynkę. Integralność głównych tematów jest zaburzona, tematy i motywy stają się fragmentaryczne, rozerwane, wykrzywione, a przejścia między różnymi pasażami nie dokonują się naturalnie, zgodnie z muzycznymi (tonalnymi) prawidłowościami, lecz przez zaskoczenie, niczym niespodziewany upadek. Zamknięcie pierwszej części stanowi jeden z najbardziej wyraźnych procesów stopniowej dezintegracji.

Dwie środkowe części sugerują podobne do siebie „narracyjne” sytuacje, osiągane różnymi środkami. W obu częściach łatwo uchwytne jest specyficzna ironia, oparta na wzajemnej grze różnych konotacji gatunkowych. W części drugiej ironia jest rezultatem kontaminacji różnego typu tańców – lendlera, walca, barokowego *ostinato bass dance* – z których każdy stanowi reprezentację

<sup>23</sup> T.W. ADORNO: *Mahler: A Musical Physiognomy...*, s. 85. Za: V. MICZNIK: *The Farewell Story...*, s. 159.



pewnego społecznego i ideologicznego porządku. W trzeciej części potencjał narracyjny objawia się przez pomysł burleski, tzn. niespójną trywializację „wysokiego stylu” fugi przez zestawienie jej z pretensjonalnym opracowaniem polki – reprezentantki „stylu niskiego”.

Część czwarta przynosi ewokacyjne, nostalgiczne, epilogowe, refleksyjne tematy w wariacyjnym opracowaniu quasi-ostinatowego basu chorałowego. Pojedyncze monofoniczne brzmienie zostało potraktowane tu jako dysonansowy kontrpunkt. Podobnie jak pierwsza część, finałowe ogniwo kończy się raczej gestem dezintegracji niż konkluzji.

Po dokonaniu analizy *IX Symfonii* Micznik uznała jednak, że nie da się jednoznacznie odnaleźć rzekomego „pożegnania Mahlera ze światem” w tej kompozycji. I dzieje się tak pomimo możliwych motywicznych jej związków z fortepianową sonatą Beethovena *Les Adieux*.

Micznik zaznaczyła równocześnie, że „dokładne” odczytanie znaczenia z tekstu muzycznego zawsze jest iluzją, bo „muzyka transliterowana na słowa nie przemawia czystym głosem, ale raczej »ustami« interpretatora, i jest wypadkową nieprzewidzianych okoliczności, takich jak uprzedzenia, sytuacja historyczna i horyzont oczekiwań”<sup>24</sup>.

## Okoliczności powstania

Pierwszym tragicznym wydarzeniem, jakie spotkało Mahlera, była śmierć jego córki, Marii Anny, 12 lipca 1907 roku. Tydzień później (z badań H.-L. de La Grange<sup>25</sup> wiadomo, że przed 17 lipca 1907) objawiła się u kompozytora choroba serca. Chodziło o „szmery w sercu”, czyli „niewydolność mitralnej zastawki sercowej”, spowodowaną prawdopodobnie przebytą w dzieciństwie infekcją bakteryjną – dolegliwość, która długo nie dawała o sobie znać.

Choć Mahler z pewnością przejął się chorobą, to listy pisane przez niego do żony i przyjaciół świadczą, że głęboką traumę spowodowała raczej śmierć córki niż stan własnego zdrowia.

Naukowcy skłonni są dziś nawet uznać, że Mahler nie zmarł na skutek zawału serca, jak do tej pory sądzono i co było podstawą „pożegnalnej” interpretacji *IX Symfonii*. Tymczasem ani diagnoza lekarska, ani samopoczucie Mahlera nie były takie złe, by mogły wpłynąć na psychikę twórcy i zdeterminować „śmiertelne”

<sup>24</sup> V. MICZNIK: *The Farewell Story...*, s. 158.

<sup>25</sup> H.-L. de LA GRANGE: *Mahler. T 3: Vienna. Triumph and Disillusion (1904–1907)*. Oxford 1999, s. 84–85, 958–61. Za: ibidem, s. 153.

jego myśli. Nie jest zatem prawdą, że cztery ostatnie lata życia kompozytora przebiegały w „cieniu śmierci”<sup>26</sup>.

Henry-Louis de La Grange argumentował, że Alma intencjonalnie wyolbrzymiała ocenę fizycznego i psychologicznego kryzysu męża, bo dążyła do usprawiedliwienia w ten sposób swego związku z Walterem Gropiusem podczas ostatnich lat życia Mahlera<sup>27</sup>.

Biograficzny wątek choroby serca Mahlera był jednak dalej promowany, między innymi przez Leonarda Bernsteina, co kazało mu nadać „żałobny” wyraz swoim wykonaniom tej muzyki. Bernstein chciał nawet, by rytm początkowych taktów *IX Symfonii* słyszeć jako „nierówne bicie serca kompozytora, który żegna się ze światem”<sup>28</sup>.

Zmianę w nastroju Mahlera spowodowała radykalna odmiana w jego sytuacji zawodowej, która nastąpiła w grudniu 1908 roku wraz z wyjazdem do Ameryki i pracą w Metropolitan Opera. Nowe okoliczności i obowiązki tak dalece zaabsorbowały twórcę, że zapewne nie miał już zbyt wiele czasu na rozmyślania nad własnym życiem. W czasie wakacji kompozytor zaczął też prowadzić ostrożniejszy i zdrowszy tryb życia, o czym donosił Brunonowi Walterowi w listach z letniej rezydencji w alpejskim Toblach w 1908 i 1909 roku. Podkreślał, że nie jest „hipochondrykiem”, choć skarżył się, że wymuszona przez lekarzy zmiana dawnych przyzwyczajzeń uniemożliwia mu już szkicowanie nowych utworów podczas górskich wycieczek.

W 1909 roku Mahler pisał do Brunona Waltera: „widzę wszystko w nowym świetle, czuję się o wiele bardziej ożywiony... jestem spragniony życia bardziej niż kiedykolwiek i odkrywam »nawyk egzystencji« słodszy niż kiedykolwiek”<sup>29</sup>. Krytyk muzyczny Ernst Decsey, który odwiedził Mahlera – swego przyjaciela w Toblach w czerwcu 1909 roku był zachwycony energią, która na co dzień ożywiała kompozytora<sup>30</sup>.

26 A. MAHLER: *Gustav Mahler. Memories and Letters*. Red. D. MITCHELL. New York 1969, s. 122. Za: V. MICZNIK: *The Farewell Story...*, s. 153.

27 H.-L. de LA GRANGE: „In Search for Mahler”, a lecture given for the New York Mahlerites at the Austrian Institute in New York, on 3 February 1986. Za: V. MICZNIK: *The Farewell Story...*, s. 153.

28 Zob. L. BERNSTEIN: *PBS Broadcast of the Ninth Symphony with the Vienna Philharmonic*. Za: V. MICZNIK: *The Farewell Story...*, s. 153.

29 *Gustav Mahler Briefe*. Red. H. BLAUKOPF. Vienna 1982, list nr 404, s. 351; list pisany do Brunona Waltera z Nowego Jorku na początku 1909 roku. Za: V. MICZNIK: *The Farewell Story...*, s. 155.

30 *Mahler Remembered*. Red. N. LEBRECHT. London 1987, s. 251, 252. Za: V. MICZNIK: *The Farewell Story...*, s. 155.

W istocie, Mahler w 1909 roku czuł się dobrze, skarżył się jedynie na hałas i zimno w Toblach. To on – wierny Almie i pełen gorących uczuć do niej – w listach pocieszał żonę, która borykała się wówczas z problemami psychicznymi. W liście do Waltera Mahler porównał nawet *IX Symfonię* do swej *IV Symfonii* – najbardziej optymistycznego dzieła (formalne podobieństwo faktycznie istnieje: cztery części i ekspresywna zawartość).

1 kwietnia 1910 roku Mahler donosił z satysfakcją z Nowego Jorku Walterowi: „Rękopis mojej *Dziewiątej* jest skończony”<sup>31</sup>.

## Konkluzja Micznik: *IX Symfonia* Mahlera – między prawdą a mitem

Dokumenty z ostatnich lat życia Mahlera – jego pobytu w Nowym Jorku są zatem sprzeczne z obrazem twórcy jako osoby schorowanej i osłabionej psychicznie. Kompozytor prowadził aktywne życie, cieszył się zawodowym powodzeniem, każdego sezonu dyrygował średnio pięćdziesięcioma koncertami. W listach wyznawał, że jest pełen życia i optymizmu. W korespondencji nie ma żadnego śladu rezygnacji czy obsesyjnego przecucia zbliżającej się śmierci. Z zachowanej dokumentacji (a więc z perspektywy historycznej) wyłania się zupełnie inny obraz niż z historii recepcji *IX Symfonii*, interpretowanej jako „pożegnalna”.

Vera Micznik podniosła kwestię relacji zachodzącej między tekstem a kontekstem omawianej symfonii. Przywołała w tej analizie opracowanie Hansa Roberta Jaussa<sup>32</sup>, który proponował, by rozumienie tekstu nie było zredukowane jedynie do „znajomości faktów” (wiedzy na ich temat) powiązanych z danym tekstem, a więc stanowiących jego kontekst. Powinno się ono odbywać poprzez stałą „konfrontację” tych faktów z samym dziełem<sup>33</sup>.

Micznik przypomniała również ważne rozróżnienie, jakie wprowadził Gerard Genette<sup>34</sup>, rozważając problem autorskich komentarzy – między „prywatnym epitekstem” twórcy, czyli komentarzami na temat utworu skierowanymi przez autora do innych osób (np. w listach do przyjaciół), a „intymnym epitekstem”, w którym kompozytor zwraca się do samego siebie. Mahlerowskie komentarze zawarte w rękopisie *IX Symfonii* przynależą do tej drugiej grupy, jako że kompo-

31 *Selected Letters of Gustav Mahler*. Red. K. MARTNER. Przeł. E. WILKINS, E. KAISER, B. HOPKINS. New York 1979, s. 355. Za: V. MICZNIK: *The Farewell Story...*, s. 153.

32 H.R. JAUSS: *Toward an Aesthetic of Reception*. Minneapolis 1982.

33 Ibidem, s. 21. Za: V. MICZNIK: *The Farewell Story...*, s. 150.

34 G. GENETTE: *Seuils. Collection „Poétique”*. Paris 1987, s. 7, 7–8, 355, 376. Za: V. MICZNIK: *The Farewell Story...*, s. 152.

zytor nie wpisał ich do finalnej wersji partytury. Krytycy i interpretatorzy jego muzyki uczynili z tekstem słownym Mahlera dokładnie to, przed czym przestrzegali Genette: przypisali prywatnemu wpisowi twórcy znaczenie definitywne: „pożegnania ze światem”. W rezultacie popełniono błąd w interpretacji.

Sposób tworzenia „pożegnalnej historii” w przypadku *IX Symfonii* – zauważyła Micznik – jest uderzająco podobny do tworzenia mitu. Mit i propozycje, które on zawiera, przyjmuje się jako prawdę – bez kwestionowania, bez konieczności udowadniania. „Pożegnalna historia” *Dziewiątej symfonii* powstała – podobnie jak mit – jako rezultat połączenia kilku procesów mitologizacji, stanowiących wypadkową recepcji utworu rozumianego jako biografia i jako czysta muzyka.

Mit pojawia się zwykle w odpowiedzi na psychologiczną potrzebę społeczeństwa wobec życia postaci powszechnie podziwianej. Mahler i jego życie spełniały wymagania stawiane mitycznemu bohaterowi: pochodził z małomiasteczkowej rodziny, podjął walkę o to, by zostać artystą, i odniósł sukces, stając się światowej klasy dyrygentem; przeżywał osobiste tragedie życiowe, o których skwapliwie informowała prasa, i cierpiał jako twórca, gdy jego muzyka nie była jednoznacznie akceptowana. Wytrwale wierzył we własne – często krytykowane – dyrygenckie interpretacje, a także w swe administracyjne decyzje (gdy pełnił funkcję dyrektora Opery Wiedeńskiej), podejmowane dla dobra muzyki. Jego nagła śmierć też była owiana tajemnicą. To ona przypieczętowała utworzoną wokół Mahlera aurę „świętości”, niezwykłości.

Mechanizm tworzenia „pożegnalnego” mitu *IX Symfonii* okazał się zatem typowy dla dzieł wielkich kompozytorów<sup>35</sup>. Tymczasem – konkludowała Micznik<sup>36</sup> – ta symfonia niewiele mówi o mierzeniu się Mahlera z nadciągającą śmiercią, raczej przedstawia własną historię o kondycji swego czasu, o sprzecznościach panujących w świecie wiedeńskim w pierwszych dekadach XX wieku. Opowiada historię o muzycznym języku kompozytora doprowadzonym do granic twórczego rozwoju, odzwierciedlającym wcześniejsze i aktualne jego przeobrażenia.

## Styl późny czy dramatyczny?

Jeśli ostatnie kompozycje Mahlera nie reprezentują stylu późnego w rozumieniu doświadczania nieuchronności przemijania i przecucia zbliżającej się śmierci, to jak jednak zinterpretować ich powszechnie odczuwaną „inność”?

35 Podobnej interpretacji doczekała się *VI Symfonia* Czajkowskiego, oczywiście, interpretacja taka była interpretacją dokonaną już po śmierci kompozytora. Por. V. MICZNIK: *The Farewell Story...*, s. 164–165.

36 Ibidem, s. 166.

Rzeczywiście, w rozumieniu potocznym termin „późny” łączy się z kompozycjami pisanymi w bliskości śmierci artysty, bez względu na to, jak długo on żył. „Późne kompozycje” używają konwencji inaczej niż wcześniejsze utwory, wykazują tendencję do: uproszczenia, ekonomii środków języka muzycznego, większego użycia technik abstrakcyjnych, eksperymentów formalnych, wzrastającej heterogeniczności gatunkowej.

Adorno był pierwszym, który podjął kwestię subiektywizmu w interpretacji późnych dzieł, i zauważył zwodniczą metafizykę zaangażowaną w założenie o możliwości przenoszenia biograficznej nieuchronności śmierci twórcy na cechy charakterystyczne dla późnych jego dzieł. Tradycja tłumaczy cechy późnej muzyki Beethovena – jak zauważył Adorno – jako produkt artystycznej „uwolnionej” (tzn. niezwiązanej ograniczeniami) subiektywności, która w obliczu śmierci przełamuje granice form, by umożliwić osobistą ekspresję. Według takiego poglądu nieuchronność śmierci z przedmiotu staje się substancją „dzieła późnego”<sup>37</sup>.

Joseph N. Straus<sup>38</sup> przestrzegał jednak przed zbytnimi uproszczeniami, tj. uznaniem bezwzględnej korelacji stylu późnego i bliskości śmierci twórcy. Według takiego założenia bliskość śmierci przynosiłaby swoistą wiedzę także w obrębie samej muzyki i to ona prowadziłaby do wypracowania stylu późnego. Teza taka jest jednak problematyczna. Przecież zdarza się śmierć nagła... Mają miejsce i takie sytuacje, że muzyka powstała w późnym, a nawet starczym wieku jest pisana z ignorancją wobec śmierci. Praktycznie nikt (bez względu na wiek) nie jest w stanie z wyprzedzeniem przewidzieć momentu swego odejścia ze świata, a związek między kompozycjami powstałymi w bliskości śmierci jest możliwy do wykazania tylko w retrospekcji i tylko w stosunku do innych (nie zaś w stosunku do siebie). Wyjątkiem byłyby tu Franz Schubert i Béla Bartók<sup>39</sup>.

Ponadto w przypadku niektórych twórców styl późny łączy się raczej z poczuciem autorskiego zapóźnienia, z poczuciem, że urodziło się zbyt późno, gdy wszystko warte wypowiedzenia już zostało powiedziane (Brahms). Dla drugich twórczość w stylu późnym łączy się ze świadomością zbyt długiego życia, bycia staromodnym, pozostawania na marginesie zmian stylistycznych w muzyce, których się nie chce i już nie potrafi zaadaptować (przykład Bacha i Brahmsa). Są też kompozytorzy, których ostatnie dzieła są nowatorskie i nie wykazują żadnych cech stylu późnego, mimo powstania w późnym wieku (np. Elliott Carter).

Straus argumentował, że w stylu późnym nie musi być niczego z „późności” w sensie wieku chronologicznego, w rozumieniu zbliżania się do końca życia albo autorskiego lub historycznego zapóźnienia. Styl późny należy rozumieć raczej

37 Ibidem, s. 161–162.

38 J.N. STRAUS: *Disability and „Late Style”...*, s. 3–45.

39 Zob. ibidem, s. 4.

jako *disability style*, czyli styl kształtowany przez „dramatyczne doświadczenia”, „ograniczenia”, „niemoc”, jakąś „niemożność”, korespondujący raczej z życiem ze swego rodzaju poważnymi ograniczeniami, po dramatycznych doświadczeniach niż życiem z przecuciem śmierci (wyprzedzającym śmierć). To bardziej styl przynależny doświadczonej teraźniejszości (trudnej, dramatycznej) niż hipotetycznej przyszłości<sup>40</sup>.

Straus wykazał nawet, że w przypadku wielu kompozytorów tak właśnie było. Ich twórczość rozpoznawana jako przejaw stylu późnego często wynikała właśnie z pewnego rodzaju „ograniczeń” – niesprawności funkcji ciała czy umysłu lub była rezultatem przebytej choroby bądź innych ciężkich doświadczeń. Przykładów dostarczają tu: Bach (utrata wzroku), Beethoven (utrata słuchu), Schubert (syfilis), Schumann (choroba umysłowa), Czajkowski (różne problemy zdrowotne), Debussy (rak), Bartók (białaczka), Schönberg (choroba serca i inne problemy zdrowotne), Strawiński (udar) i Copland (demencja)<sup>41</sup>.

Pewnie w takim duchu – jako przejaw „stylu ograniczeń”, muzyki komponowanej po dramatycznych przeżyciach – należy odczytywać ostatnie (późne?) kompozycje Mahlera, uwzględniając bardziej historyczny kontekst ich powstania niż mitologiczną historię interpretacji, czyli historię ich recepcji.

---

40 Ibidem, s. 44–46.

41 Ibidem, s. 6.

Bogumiła Mika

## Entre la vérité et le mythe, ou le style tardif dans la musique de Gustav Mahler

R É S U M É

Le style tardif est une catégorie esthétique d'une tradition relativement longue. En plus, c'est une catégorie populaire et assez répandue, apparaissant de plus en plus souvent dans les études scientifiques menées par les musicologues renommés du monde entier ainsi que par les théoriciens de l'art. Dans l'article, on a présenté superficiellement la revue des attitudes à l'égard du style tardif. On a pris particulièrement en considération la proposition de Joseph N. Straus qui a distingué six traits de la catégorie esthétique en question. La présentation de la conception du style tardif proposée par Vera Micznik dans le contexte de la musique de Gustav Mahler (il s'agit avant tout de la *Symphonie no 9*) constitue la majeure partie du texte. Le diagnostic de la « tardivité » a été effectué par Micznik dans trois perspectives : l'histoire de la réception de l'ouvrage, la perspective analytique concentrée sur la présentation du caractère narratif de la musique et la documentation historique liée

à la genèse de la création de la composition. Le présent article, bien qu'il rapporte dans la majeure partie l'état actuel de la littérature de ce problème, a pour objectif de réviser l'attitude concernant l'« évidence » du style tardif dans la musique de Mahler.

Bogumiła Mika

## Between the Truth and Myth, or the Late Style in the Music of Gustav Mahler

### S U M M A R Y

The late style is an aesthetic category with a long-standing tradition. In addition, it is also a widely accepted and recognised category, which emerges time and time again in scholarly reflections of world-class musicologists and art theorists. In this article, the author briefly introduces a variety of approaches concerning the late style. The greatest emphasis is put on the theory of Joseph N. Straus, who distinguished six features of the late style. The majority of the articles are devoted to a discussion of a conception of the late style proposed by Vera Micznik in the context of the music of Gustav Mahler (primarily his *9<sup>th</sup> Symphony*). Micznik conducts her analysis of “lateness” on the basis of three primary perspectives: the history of the work’s reception; the analytical perspective, focused on demonstrating the narrative character of the music; and the historical records, connected with the origin of the musical composition. Thus, the aim of the following article—although, to a large extent, the essay is focused on discussing the established literature on the subject—is to rethink the viewpoint concerning the “obvious” character of the presence of the late style in Mahler’s music.