

Uwagi na temat recepcji muzyki Gustawa Mahlera

Z recepcją twórczości Gustawa Mahlera niemal od czasów życia kompozytora bywają kłopoty i nieporozumienia. Przyjęło się utrzymywać, że na początku XX w. muzyki Mahlera nie wykonywano często, a jeśli już do takich prezentacji dochodziło, to przyjęcia bywały zazwyczaj chłodne. Przeciętny meloman w Polsce powtarza tezę, że zmiana w stosunku do kompozycji wiedeńczyka – po dziesięcioleciach krytyki, niedoceny i odrzucania – nastąpiła dopiero pod koniec lat 60. XX w., wraz z nagraniami dziewięciu Mahlerowskich symfonii dokonanymi przez Leonarda Bernsteina (w latach 1960-1967 dla wytwórni CBS, obecnie Sony), a także wraz z filmem *Śmierć w Wenecji* Luchina Viscontiego (1971), który, promując *Adagietto* z *V Symfonii*, wzbudził zainteresowanie również pozostałą twórczością austriackiego kompozytora. Ostatnio w świecie muzykologicznym utrzymuje się teza, że muzykę Mahlera zaakceptowała i zrozumiała dopiero era postmodernistyczna, którą kompozytor wyprzedził, tworząc symfonię nie tylko za pomocą wszelkich dostępnych technik, ale również wykorzystując muzykę wysoką i muzykę trywialną w obrębie tych samych koncertowych dzieł (co oczywiście było nie do zaakceptowania dla współczesnych Mahlerowi). A zlepek wartości odmiennych i ambiwalentnych to przecież niejako znak rozpoznawczy postmodernizmu.

Badania współczesnych muzykologów światowej sławy zorientowanych priorytetowo na twórczość Gustawa Mahlera domagają się weryfikacji wcześniejszych stanowisk odnośnie do recepcji jego muzyki. Pokazują, że recepcja muzyki Mahlera nie była u progu XX stulecia tak

marginalna, jak się do tej pory sądziło. Wyznaczają też nowe perspektywy rozumienia twórcy, którego stulecie śmierci obchodził muzyczny świat w roku 2011.

Jedną z prac, która precyzyjnie nakreśliła historię recepcji Mahlerowskiej muzyki i powody takich a nie innych jej meandrów, jest tekst Christopa Metzgera *Issues in Mahler reception: historicism and misreadings after 1960*¹, pomieszczony w zbiorze *The Cambridge Companion to Mahler* wydanym w 2010 r.² Autor formułuje w nim śmiałą, acz rzetelnie udowodnioną tezę, że historia recepcji muzyki Mahlera łączy się ściśle z historią metodologii stosowanych w obrębie samej muzykologii (a nawet z historią samej muzykologii³). Muzykologia bowiem w silny sposób promuje pewne terminy, wyrażenia i kategorie, które poprzez jej prace (publikowane m.in. w słownikach i encyklopediach) utrwalane są na całe następne dziesięciolecia. Dopiero z upływem czasu materiały uważane za drugorzędne i przez lata zapomniane – jak analizy, komentarze i publikowane teksty towarzyszące koncertom czy festiwalom – mogą radykalnie zmienić perspektywę poznawczą. I tak – jak odkrywa to współczesna muzykologia anglo- i niemieckojęzyczna – dzieje się w wypadku muzyki Mahlera.

Szczegółowe badania nad recepcją muzyki Mahlera pokazują, iż fałszywe sądy wywiedzione z różnych słowników muzycznych publikowanych już od początku XX w. zdefiniowały istniejący do dzisiaj obraz historii wykonań twórczości autora *Symfonii Tysiąca*. Sukces i waga wykonań, jakie utwory Mahlera osiągnęły po roku 1903, rzadko bywały odnotowywane w literaturze muzykologicznej – przypomina Metzger⁴. Tymczasem do 1911 r., a więc do roku swej śmierci, sam Mahler poprowadził łącznie 70 koncertów wypełnionych własnymi symfoniemi. Zaś w latach 1902-1950 duński dyrygent Willem Mengelberg znacząco powiększył ten wynik – o własnych 375 kreacji Mahlerowskich symfonii⁵. Między 1911 a 1923 r. zorganizowanych zostało wiele festiwali Mahlerowskich i cykli koncertów dedykowanych jego muzyce (m.in. w 1918 r. w Wiedniu, w 1920 r. w Amsterdamie, w 1921 r. w Wiesbaden, w 1922 r. w Lipsku, a w 1923 r. w Berlinie)⁶. W latach 40. XX w. rozpoczął się zaś renesans Mahlerowski w USA, który przeszedł zupełnie niezauważony w Europie.

Negatywny wizerunek Mahlera-kompozytora, jaki rozpowszechnił się w Europie na długie lata (od 1905 do ok. 1960 r.), ukształtowany został na gruncie muzykologicznej literatury niemieckojęzycznej przez Hugo Riemanna, „największego europejskiego muzykologa swej generacji”, jak go określa *Musik in Geschichte und Gegenwart*⁷. Opinia Riemanna zdominowała myślenie akademików w sposób jednoznaczny. Każda, aż do szóstej edycji Riemannowskiego *Musiklexikon*, utrzymywała w mocy twierdzenie, że Mahler był jednym z czołowych dyrygentów operowych, za to słabą indywidualnością

¹ Ch. Metzger, *Issues in Mahler reception: historicism and misreading after 1960*, w: *The Cambridge Companion to Mahler*, red. J. Barham, Cambridge 2010, s. 203-216.

² Pierwsza edycja książki *The Cambridge Companion to Mahler* pochodzi z roku 2007.

³ Ch. Metzger, *op. cit.*, s. 206 oraz idem, *Mahler-Rezeption, Perspektiven zur Rezeption Gustav Mahler*, Wilhelmshaven 2000, s. 143-156.

⁴ Ch. Metzger, *Issues in Mahler reception, op. cit.*, s. 204.

⁵ Podają za: Ch. Metzger, *Issues in Mahler reception, op. cit.*, s. 204. Zob też: Ch. von Borries, *Willem Mengelberg. Ein vergessener großer Dirigent zwischen Mahler und Hitler*, „Die neue Schweizerische Musikzeitschrift” 1997, nr 2, s. 1-4.

⁶ Por. Ch. Metzger, *Issues in Mahler reception, op. cit.*, s. 204-205.

⁷ Por. H.Ch. Wolff, *Hugo Riemann*, w: *Musik und Geschichte und Gegenwart*, red. F. Blume, Kassel 1963, t. 11, szp. 483.

kompozytorską, którego twórczość znamionuje wyuczony eklektyzm⁸. Opinia na temat skali talentu Mahlera pomieszczona w edycji dziesiątej *Musiklexikon* z 1922 r. – redagowanego wówczas przez Alfreda Einsteina – okazała się być jeszcze sroższa. Leksykon zarzucał autorowi *Das Lied von der Erde* równoczesny dualizm nadmiernej prostoty, jak i przesadnej złożoności, i wykluczał go z szeregu twórczych muzyków⁹.

Takie stanowisko przedrukowywano aż do roku 1961, kiedy to w dwunastej edycji leksykonu Wilibald Gurlitt zdecydował się usunąć negatywny zapis, nawiązując w zamian do szerokiego spektrum rozmaitych opinii na temat Mahlera wygłaszanych (wypisywanych) w muzycznym świecie. Inaczej niż Riemann, Gurlitt nie dokonał jednoznacznego rozróżnienia między Mahlerem-dyrygentem a Mahlerem-kompozytorem (co, jak wiadomo, miało głębokie konsekwencje dla recepcji twórczości Mahlera na wiele lat), a jedynie jako pierwszy zwrócił uwagę na „problematiczną”, „intrygującą”, ale i „znaczącą” popularność wiedeńczyka¹⁰. Ta właśnie popularność wpłynęła na stopniową zmianę stanowiska muzykologii wobec Mahlera, a od lat 60. XX w. na włączenie muzyki autora *Symfonii Tysiąca* w obręb „autentycznych” kompozytorów. I na uznanie Mahlera za typowego reprezentanta epoki *fin de siècle*'u.

Zanim w gronie akademików znaczenie Mahlera-kompozytora generalnie wzrosło (a w świecie niemieckojęzycznym, pod którego znaczącym wpływem pozostawała polska muzykologia, nastąpiło to dopiero po 1978 r.), kilku ważnych muzykologów dostrzegło wartość twórczej osobowości wiedeńczyka. Metzger przypomina, że Guido Adler – profesor muzykologii w Wiedniu w latach 1898-1927 – zapoznawał swoich studentów z utworami Mahlera, a jednym z najlepszych rezultatów takich poczynań była książka Egon Wellesza *Die neue Instrumentation* na temat użycia nowych instrumentów przez Mahlera¹¹. Istnieją też dowody na to, że Mahlerem zajmowali się: Hans Heinz Stuckenschmidt na Technische Universität w Berlinie w 1954 r., Rudolf Stephan na Freie Universität w Berlinie w semestrze zimowym 1969-70 oraz Hans Heinrich Eggebrecht – w 1973 r. we Freiburgu¹².

Christoph Metzger podkreśla również, że zainteresowanie twórczością Mahlera wzrosło natomiast wyraźnie już w latach 30. XX w. w Stanach Zjednoczonych, choć generalnie przeszło niezauważone w Europie. Na „Mahlerowskie ożywienie” wpłynęło tam wiele czynników: zarówno wzrastająca od 1902 r. liczba wykonań muzyki Mahlera, opinie Warrena Storeya Smitha, wiodącego krytyka lat 30. XX w., wreszcie również publikacje na łamach oficjalnego czasopisma Towarzystwa Brucknerowskiego w Ameryce – „Chord and Discord” (w latach 1932-1963). Zadaniem pisma było – jak przypomina Hermann Danuser – promowanie nie tylko muzyki Brucknera, ale i Mahlera¹³. Warto podkreślić, że czasopismo „Chord and Discord” dążyło do możliwie całościowego in-

⁸ Ch. Metzger, *Issues in Mahler reception*, op. cit., s. 205 oraz H. Riemann, *Musiklexikon*, wyd. szóste, Lipsk 1905, s. 800.

⁹ H. Riemann, *Musiklexikon*, wyd. dziesiąte, Lipsk 1922, s. 859, podaję za: Ch. Metzger, *Issues in Mahler reception*, op. cit., s. 206.

¹⁰ H. Riemann, *Riemann Musiklexikon*, wyd. dwunaste w trzech tomach, red. W. Gurlitt, Mainz 1961, podaję za: Ch. Metzger, *Issues in Mahler reception*, op. cit., s. 206.

¹¹ Ch. Metzger, *Issues in Mahler reception*, op. cit., s. 206 oraz Ch. Metzger, *Mahler-Rezeption*, op. cit., s. 157-158.

¹² Ch. Metzger, *Issues in Mahler reception*, op. cit., s. 206-207.

¹³ *Ibidem*, s. 208 oraz H. Danuser, *Gustav Mahler und seine Zeit*, Laaber 1996, s. 275.

formowania o stanie rzeczy w zakresie „postępowej muzyki nowej”¹⁴, tzn. przynosiło dane o wykonaniach, ale również o recenzjach prasowych i edycjach radiowych¹⁵. Takie informacje sytuowały muzykę Mahlera po raz pierwszy w całym zawiłym kontekście historii recepcji. Dostarczały również pewnych obiektywnych danych koniecznych do sformułowania całościowego poglądu na sposoby przyjęcia Mahlerowskiej twórczości. Nawet jeśli recepcja muzyki Mahlera przebiegała w ogniu krytyki zaadaptowanej z kręgów wiedeńskich, to i tak – jak podkreśla Metzger – pismo „Chord and Discord” do początku lat 60. XX w. osiągnęło swój cel: wypromowało dokonania Brucknera i Mahlera na amerykańskiej scenie.

Te zaś osiągnięcia nie pozostały bez znaczenia dla zmiany stosunku do twórczości Mahlera, jaka zaszła w Europie wraz z monografią Theodora W. Adorna *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*¹⁶ opublikowaną w 1960 r.

Jak wiadomo, książka Adorna stała się kluczową dla sposobu odczytywania Mahlerowskiej twórczości muzycznej. Studium *Mahler. Eine musikalische Physiognomik* łączy w sobie najistotniejsze zagadnienia z prac Guido Adlera i innych wiedeńskich teoretyków, takich jak: Max Graf, Julius Korngold, Paul Stefan, Hans Tischler i Paul Bekker (ten ostatni blisko 40 lat wcześniej opublikował pierwsze studium całego Mahlerowskiego dorobku symfonicznego¹⁷). Adorno właśnie z Bekkera zaczerpnął materiał dla podstawowych przesłanek swych muzycznych analiz. Książka Adorna zainteresowała początkowo jedynie niewielkie grono muzykologów, pozostała jednak z dala od głównego nurtu badawczego do połowy lat 70. XX w., kiedy to nastąpiło jej odkrycie w obrębie historii kultury¹⁸.

Adorno skupiał się w swej pracy na recepcji Mahlera zachodzącej w Europie do lat 30. XX w., uzupełnionej o następującą po niej recepcję amerykańską. Praca *Mahler. Eine musikalische Physiognomik* wyrasta z Adornowskich poglądów w zakresie filozofii i teorii krytyki kulturowej, ale także z piśmiennictwa postępowych dziennikarzy amerykańskich, takich jak: Gabriel Engel, William Parks Grant i Warren Storey Smith¹⁹. W obrębie zaś samych Mahlerowskich symfonii Adorno kreśli paralele między tą formą muzyczną a modelem powieści, czym tłumaczy mnogość i różnorodność wprowadzanego materiału tematycznego.

Pod względem metodologii książka Adorna różniła się kompletnie od wcześniejszych prac na temat Mahlera. Łącząc kulturalno-polityczne tematy zaczerpnięte z teorii krytycznej z samymi kompozycjami muzycznymi i ich recepcją, stanowiła przyczynek pionierski, ale i zarazem problematyczny. Metaforyczna natura tytułów poszczególnych rozdziałów monografii zdradza Adornowskie pragnienie sprowadzenia do wspólnego mianownika różnych zagadnień, co mogłyby tym samym stworzyć podwaliny unikatowej terminologii. Szczególne znaczenie, jak się okazało dla następnych pokoleń twórców, miała Adornowska teza, iż postępowość Mahlera nie ograniczała się do innowacji, ale stanowiła świadomą opozycję w stosunku do formalizmu, bo komponowanie dla

¹⁴ Od czwartego numeru pismo „Chord and Discord” nosiło podtytuł: „A Journal of Modern Musical Progress” – por. H. Danuser, *op. cit.*, s. 275.

¹⁵ Por. G. Engel, *New Symphonic Horizons*, „Chord and Discord” 1933, nr 1, s. 1-4.

¹⁶ T.W. Adorno, *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*, Frankfurt 1960.

¹⁷ Ch. Metzger, *Issues in Mahler reception*, *op. cit.*, s. 210.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*, s. 211.

niego nie oznaczało podążania historyczną drogą, ale autentyczne tworzenie za pomocą dostępnych środków kompozycji²⁰.

Kolejny etap recepcji Mahlera rozpoczął się pod koniec lat 70. XX w. i był związany ze wzrastającą liczbą wykonań jego muzyki. Mahlerowska technika kompozytorska – dzięki Adornowi rozpoznana jako przełamanie formalnych schematów, a często nawet jako „punktualistyczny pejzaż dźwiękowy”²¹ – zainspirowała młodszych twórców, takich jak: Hans Zender, Helmut Lachenmann, Peter Ruzicka i Dieter Schnebel, potem zaś: Michael Denhoff, Detlev Glanert, Hans-Joachim Hespos i Walter Zimmermann²² (dla części z nich zainteresowanie Mahlerem oznaczało nagły zwrot od inicjalnego zainteresowania Webernem²³). Kluczowe dla nowatorskich rozwiązań kompozytorskich było zakwestionowanie wszystkich tradycyjnych technik analitycznych i wyprowadzona przez Adorno idea tzw. estetyki negacji²⁴.

Wpływ Adorna na recepcję muzyki Mahlera jest nie do przecenienia. Odwołanie do jego książki znaleźć można w niezliczonej liczbie artykułów. I to do tego stopnia, że Hans Heinrich Eggebrecht w latach 80. XX w. zauważył: „Współczesna recepcja Mahlera jest wyraźnie ukształtowana przez Adorna, a każdy inny sposób rozumienia bywa natychmiast konfrontowany z tym stanowiskiem”²⁵. Mimo popularności książki Adorna, wraz z upływem czasu pojawiły się jednak zarzuty w stosunku do niej. Podstawowy dotyczył wyprowadzenia przez Adorna swego materiału źródłowego wyłącznie ze studium partytur i z publikacji z lat 20. XX w., bez uwzględnienia dokumentacji dotyczącej wykonań (miejsc i częstotliwości) Mahlerowskiej muzyki, programów koncertowych, recenzji i prasowych dyskusji. Praca Adorna tym samym przyczyniła się do ugruntowania stanowisk typowych dla pozycji „historyzmu”²⁶ w obrębie muzykologii.

Do końca lat 80. XX w. dla piśmiennictwa dedykowanego Mahlerowi charakterystyczne były dwa obszary: analizy muzyczne dokonywane za pomocą aparatu krytycznego właściwego dla XIX w. i dla początków dwudziestego stulecia oraz literatura biograficzna²⁷. Z powodu takich właśnie prac Mahler pojmowany był stopniowo jako postać końca XIX w. Nadal brakowało opracowań z zakresu historii koncertowych prezentacji czy interpretacji, a niesprawdzone informacje dotyczące wykonań jego muzyki były wręcz rozpowszechniane. Aż do 1975 r. Mahler nie był traktowany jako „temat” odpowiedni dla działalności naukowej. Amerykańska recepcja Mahlera została przedyskutowana (a więc i zauważona w Europie) po raz pierwszy dopiero w 1991 r. w pracy Danusera²⁸.

W świetle powyższych uwag jako wyraźny jawi się fakt, iż w przypadku recepcji Mahlera dominowała muzykologia zorientowana konserwatywnie – skupiona wokół Riemanna. Alternatywne propozycje metodologiczne (jak Adlera czy Bekkera) nie były

²⁰ T.W. Adorno, *op. cit.*, s. 19.

²¹ Ch. Metzger, *Issues in Mahler reception, op. cit.*, s. 212.

²² *Ibidem*.

²³ *Das Gustav-Mahler-Fest, Hamburg 1989. Bericht über den Internationalen Gustav-Mahler-Kongreß*, red. M.T. Vogt, Kassel 1991, s. 424-425.

²⁴ H. Lachenmann, *Antworten auf fünf Fragen des Herausgebers*, w: *Mahler. Eine Herausforderung, ein Symposium*, red. P. Ruzicka, Wiesbaden 1977, s. 54-55.

²⁵ H.H. Eggebrecht, *Die Musik Gustav Mahlers*, München–Zürich 1986, s. 8.

²⁶ Ch. Metzger, *Issues in Mahler reception, op. cit.*, s. 214.

²⁷ *Ibidem*, s. 215.

²⁸ Hermann Danuser, *op. cit.*

w stanie zwrócić na siebie wystarczającej uwagi i zdobyć aprobaty²⁹. Równocześnie wzrastająca liczba wykonań Mahlerowskiej muzyki tworzyła swoją własną historię – historię interpretacji, i powiązana była z poszczególnymi orkiestrami i ich dyrygentami.

Zdaniem Metzgera wyraźna zmiana kierunku – choć nadal tymczasowa — nastąpiła po roku 1989 i związana była z festiwałem dedykowanym Mahlerowi, zorganizowanym w Hamburgu³⁰. Konferencja naukowa towarzysząca festiwalowi, zakrojona na szeroką skalę, podniosła kwestie kluczowe dla twórczości Mahlera, jednak dotąd pomijane, takie jak: historyczne znaczenie muzyki Mahlera, interpretacyjne trendy wykonawcze w jego muzyce, międzynarodowa recepcja autora *Das Lied von der Erde*, wpływy w zakresie muzyki i tekstu, kierunki i metody badań naukowych dedykowanych Mahlerowi. Tym samym konferencja, w pewnym sensie, wyznaczyła nowe perspektywy dalszej akademickiej aktywności.

W konkluzji swego tekstu *Issues in Mahler reception* Metzger proponuje, by historię recepcji muzyki Mahlera badać obecne i w przyszłości w obrębie trzech obszarów. Pierwszy ograniczałby się do sfery życia kompozytora. Drugi – uwzględniałby międzynarodową historię wykonań jego muzyki. Trzeci wreszcie skupiałby się na analizie wzajemnych kompozytorskich wpływów – zarówno tych, pod których wpływem tworzył Mahler, jak i tych, które sam zainspirował. Tylko tak zakrojone prace pozwolą nakreślić prawdziwy obraz twórczości Mahlera na tle historii muzyki, obraz niezależny od zmieniających kontekstów dziejowych, ale i metodologicznych w obrębie samej muzykologii. Na gruncie polskim w tych obszarach równie wiele pozostaje do zrobienia.

Bogumiła Mika

Summary

It is a widely held view that at the beginning of the twentieth century the music of Gustav Mahler was not performed frequently, and if it was performed, the reception would usually be cool. The general opinion today is that Mahler's works came to be accepted and understood only in the postmodernist era, with the composer being ahead of his time in some way. This attitude is examined in Christoph Metzger's *Issues in Mahler reception: historicism and misreadings after 1960*, where the author puts forward the thesis that the history of the reception of Mahler's music is closely linked to the history of the methodologies applied within musicology itself (and even to the history of musicology itself). The article reports the main theses of Metzger's work, which also involves discussing the history of the reception of the music of the author of "Symphony of a Thousand".

²⁹ Ch. Metzger, *Issues in Mahler reception*, *op. cit.*, s. 215.

³⁰ *Ibidem*, s. 216.