

## Miłosz Bazelak

Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi

# ***X Symfonia Gustava Mahlera*** **w rekonstrukcji<sup>1</sup> Yoela Gamzou**

Lata 2010-2011, kiedy to przypadają od razu po sobie dwie okrągłe rocznice związane z postacią Gustava Mahlera: setna rocznica jego śmierci oraz sto pięćdziesiąta urodzin, stanowiły wyjątkowy okres dla wielbicieli i znawców muzyki tego austriackiego kompozytora i dyrygenta. Jak to często ma miejsce podczas świętowania jubileuszy i rocznic znanych postaci, także i wówczas jego życiu oraz twórczości poświęcono wiele uwagi. W sposób szczególny hołd kompozytorowi postanowił złożyć izraelsko-amerykański dyrygent młodego pokolenia Yoel Gamzou<sup>2</sup>, przygotowując własną wersję koncertową niedokończoną przez Mahlera *X Symfonii*. Jej premiera nieprzypadkowo odbyła się 5 września 2010 roku

- 1 Określenie „rekonstrukcja” używane w polskiej terminologii w odniesieniu do uzupełnionych dzieł niedokończonych jest problematyczne, gdyż sugeruje odtworzenie czegoś, co już istniało. W nomenklaturze angielskiej zdecydowanie częściej można spotkać takie określenia jak „performing version”, „completion” lub też „realization”, zaś w terminologii niemieckiej dominują „Konzertfassung” lub też „Bearbeitung”.
- 2 Yoel Gamzou urodził się w 1987 roku w Tel Awiwie, dorastał jednak w Nowym Jorku. Pochodzi z rodziny artystycznej. Już w wieku czterech lat rozpoczął naukę gry na wiolonczeli, w wieku 12 lat – pod wpływem fascynacji Mahlerem – zaczął zgłębiać tajniki sztuki dyrygenckiej. W 2003 roku został ostatnim uczniem Carlo Marii Giuliniego (1914-2005). Jest laureatem wielu konkursów dyrygenckich, jednak międzynarodowe uznanie zyskał dopiero dzięki własnej wersji *X Symfonii* Mahlera. Od 2012 roku pełni funkcję dyrygenta i wicedyrektora muzycznego w Staatstheater Kassel (w którym to w latach 1883-1885 pracował Mahler).

– przypuszczalnie równo sto lat po tym, jak Mahler po raz ostatni sięgnął do rękopisu<sup>3</sup>. Z kolei miejsce premiery – synagoga w Berlinie – miało chyba na celu podkreślenie wspólnych żydowskich korzeni, jakie łączą kompozytora i autora nowej wersji *Symfonii*.

Już samą decyzję o sporządzeniu własnej wersji takiego utworu, jak *X Symfonia* Mahlera, należy uznać za przejaw niezwyklej odwagi ze strony Gamzou, zwłaszcza, iż pracę nad opracowaniem manuskryptu zaczął mając zaledwie 16 lat. Podejmując się tak ekstremalnie trudnego przedsięwzięcia w tak młodym wieku, artysta z pewnością narażał się na zarzut, iż albo wykazuje wyjątkową pewność siebie, albo też nie jest do końca świadomy, jak trudne i skomplikowane zadanie przed nim stoi. Dla porównania, gdy w 1942 roku Alma Mahler propozycję ukończenia *Symfonii* złożyła Dymitrowi Szostakowiczowi, ten stanowczo odmówił, uzasadniając, iż urzeczywistnienie tego celu wymaga „głębokiej penetracji duchowego świata twórcy, jak i jego kreatywności oraz indywidualnego stylu”<sup>4</sup>. Co więcej, Szostakowicz dodał, że jest to zadanie niemożliwe do zrealizowania. W podobnym tonie na temat potencjalnego dokończenia utworu wypowiedział się również Arnold Schönberg, autor słynnego stwierdzenia o „klątwie *X Symfonii*”<sup>5</sup>. Jednak Gamzou, nie tylko z wielkim zaangażowaniem, ale także z ogromnym respektem i dojrzałością podszedł do postawionego przez siebie zadania. Świadczą o tym między innymi: 7 lat pracy nad manuskrytem, liczne konsultacje z najwybitniejszymi znawcami muzyki Mahlera, takimi jak Henry-Louis de La Grange czy też Frans Bouwman oraz założenie Międzynarodowej Orkiestry Mahlerowskiej (International Mahler Orchestra), z którą to Gamzou zaprezentował efekty swej pracy. Prowadzone na szeroką skalę działania młodego artysty spotkały się także z uznaniem ze strony cenionego niemieckiego wydawnictwa Schott, które postanowiło opublikować jego wersję *Symfonii*<sup>6</sup>.

3 Według Jörga Rothkamma, autora studium na temat *X Symfonii*, Mahler pracę nad orkiestracją III części *Symfonii* rozpoczął 3 września 1910 roku, przerwał ją natomiast 5 września, dzień przed swoim wyjazdem do Monachium, gdzie 12 września odbyła się premiera jego *VIII Symfonii*; J. Rothkamm, *Gustav Mahlers Zehnte Symphonie: Entstehung, Analyse, Rezeption*, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main 2003, s. 60.

4 Cyt. za: Deryck Cooke, *Gustav Mahler. A Performing Version of the Draft for the Tenth Symphony Prepared by Deryck Cooke*, Faber Music Ltd., London 1989, s. xv.

5 Ibidem, s. xiii.

6 Wersja koncertowa dzieła w opracowaniu Gamzou jest obecnie dostępna na stronie internetowej wydawnictwa.

Być może Gamzou nigdy nie podjąłby decyzji o własnej wersji dzieła, gdyby nie wcześniejsze propozycje uzupełnienia *X Symfonii*, sięgające lat 60. XX wieku. Wówczas to pojawiła się pierwsza z trzech wersji koncertowych utworu przygotowanych przez brytyjskiego muzykologa Derycka Cooke'a (1919-1976)<sup>7</sup>, powodując swego rodzaju przełom w podejściu do dzieła, naznaczonego swoistym nakazem „nietykalności” przez niekwestionowane autorytety wspomnianych twórców – Szostakowicza i Schönberga. Cooke – świadomy etycznych kontrowersji wobec narastającego w drugiej połowie XX wieku procederu uzupełniania utworów niedokończonych – bardzo wyraźnie podkreślał, iż w żaden sposób nie chciał zastąpić kompozytora w procesie twórczym, zaś jedynym jego celem było doprowadzenie partytury do takiego stanu, aby dzieło można było zaprezentować szerszej publiczności<sup>8</sup>. Naukowa rzetelność oraz wyczuwalna pokora wobec *X Symfonii* i jej autora spowodowały, iż działania Cooke'a spotkały się z powszechną aprobatą, także ze strony Almy Mahler i jej córki Anny, która w dowód wdzięczności ofiarowała mu nieznanne wcześniej wstępne szkice *Symfonii*<sup>9</sup>. Jak można się było spodziewać, w niedługim czasie w ślad za Cookiem z własnymi propozycjami ukończenia utworu podążyli kolejni muzycy: Remo Mazzetti<sup>10</sup>, Rudolf Barszaj<sup>11</sup>, duet Giuseppe Mazzuca i Nicola Samale<sup>12</sup> oraz Gamzou. Obecnie wiadomo także, że w momencie premiery wersji Cooke'a

7 Wersje Cooke'a pochodzą odpowiednio z 1960, 1964 oraz 1976 roku. Ostatnia z nich została opublikowana przez wydawnictwo Faber. W 1989 roku – 13 lat po śmierci Cooke'a – współpracujący wcześniej z muzykologiem Bertold Goldschmidt oraz bracia Colin i David Matthews sporządzili jeszcze jedną wersję *X Symfonii*, w której dokonali drobnych korekt w stosunku do edycji z 1976 roku. To opracowanie również zostało opublikowane przez wydawnictwo Faber.

8 D. Cooke, *Gustav Mahler...*, s. xvii.

9 Ibidem, s. xvii.

10 Rekonstrukcja Mazzettiego pochodzi z 1985 roku. Premiera pierwszych trzech części odbyła się w Utrechcie podczas międzynarodowego sympozjum poświęconego *X Symfonii* Mahlera, zaś pełna wersja została wykonana w tym samym miejscu 3 lata później. Muzykolog dokonał rewizji swojej pracy w 1997 roku; F. Bouwman, *Unfinished Business*, „The Musical Times”, 2001, Vol. 142, Nr 1877, s. 44.

11 Wersja Barszaja pochodzi z 2001 roku i została opublikowana przez wiedeńskie Universal Edition; Ibidem, s. 44.

12 Opracowanie to również pochodzi z 2001 roku i pierwszy raz zostało zaprezentowane podczas koncertu w Perugii. Było ono trzecią rekonstrukcją – po finale *IX Symfonii* Brucknera i *scherzu z VIII Symfonii h-moll „Niedokończonyj”* Schuberta – przygotowaną przez ten duet muzykologów; Ibidem, s. 44.

istniały już dwie wersje *X Symfonii* – autorstwa Clintona Carpentera<sup>13</sup> oraz Josepha Wheelera<sup>14</sup>.

## Szkice *X Symfonii*

Spora ilość ukończonych wersji *X Symfonii* w dużej mierze spowodowana jest łatwym dostępem do pozostawionego przez Mahlera materiału nutowego. Prawdopodobnie wskutek problemów finansowych Alma Mahler zgodziła się na publikację faksymiliów w 1924 roku przez wiedeńskiego wydawcę Paula Zsolnaya<sup>15</sup>. Rewizji edycji Zsolnaya dokonano po ponad 40 latach. Impulsem do ponownego przyjrzenia się dziełu były wspomniane już strony manuskryptu podarowane Cooke'owi przez córkę Mahlera. Materiały te włączono do nowego wydania *X Symfonii* pod redakcją Erwina Ratza w monachijskim Verlag Walter Riche w 1967 roku<sup>16</sup>. Do chwili obecnej odnaleziono jeszcze 13 stron rękopisu. Pięć z nich zaprezentowano we wstępie do opublikowanej przez wydawnictwo Faber rekonstrukcji *X Symfonii* autorstwa Cooke'a<sup>17</sup>, kolejne sześć zamieścił w swojej książce na temat dzieła Jörg Rothkamm<sup>18</sup>, zaś dwie ostatnie nie zostały do tej pory opublikowane<sup>19</sup>.

Do pewnego stopnia uporządkowany sposób prowadzenia przez Mahlera rękopisu<sup>20</sup> pozwala jasno określić, jaki poziom ukończenia cechował

- 13 Carpenter w latach 1949-1966 przygotował 6 różniących się nieco wersji *X Symfonii*. Oprócz tego jest on autorem niepublikowanej dysertacji zatytułowanej *My Work on the Mahler Tenth* zawierającej opis działań w kontekście pracy nad dokończeniem *Symfonii*. Premiera wersji Carpentera odbyła się w Chicago w 1983 roku. F. Bouwman, *Mahler's Tenth Symphony: Rediscovered Manuscript Pages, Chronology, Influences and Performing Versions* [w:] *Perspectives on Gustav Mahler*, red. J. Barham, Ashgate Publishing Company, Aldershot 2005, s. 477.
- 14 Wheeler pomiędzy 1953 a 1965 rokiem sporządził 4 wersje utworu. W latach dziewięćdziesiątych XX wieku Bouwman, Mazzetti oraz dyrygent Robert Olson dokonali rewizji jego pracy, usuwając z niej błędy tekstowe oraz korygując dosyć oryginalne tempa. To właśnie Olson jako pierwszy zaprezentował wersję Wheelera w 1997 roku, zaś 3 lata później dokonał nagrania tego utworu wraz z orkiestrą NOSPR-u; F. Bouwman, *Unfinished Business...*, s. 43.
- 15 George Cummins, *Mahler Re-Composed*, iUniverse, Bloomington 2011, s. 344-345.
- 16 D. Cooke, *Gustav Mahler...*, s. xvii.
- 17 Ibidem, s. xxvii-xxxi.
- 18 J. Rothkamm, *Gustav Mahlers...*, s. 20-25.
- 19 Jedna z tych stron jest własnością Internationale Gustav Mahler Gesellschaft, natomiast druga znajduje się w Österreichische Nationalbibliothek w Wiedniu; F. Bouwman, *Mahler's Tenth Symphony...*, s. 468.
- 20 Strony manuskryptu są ponumerowane, do tego na różnym etapie komponowania Mahler stosował odmienne sposoby numeracji, np. za pomocą cyfr rzymskich lub arabskich.

*Symfonię* w chwili śmierci twórcy. Dzieło składa się z pięciu części o ustalonej przez twórcę kolejności (każda z pięciu stron tytułowych opatrzona jest cyfrą rzymską). Teng-Leong Chew w swoim artykule na temat *X Symfonii* dokonał analizy manuskryptu i na jego podstawie wyróżnił cztery rodzaje szkiców, obrazujące poszczególne fazy pracy kompozytora nad utworem: 1) szkice wstępne (*initial sketches*), zawierające kilku- lub kilkunastotaktowe opracowania muzyczne głównych myśli muzycznych oraz ich wariantów; 2) wstępną wersję utworu (*preliminary short score*), będącą pierwszą próbą zapisu ciągłego całej części lub jej większego fragmentu na trzech lub czterech pięcioliniach; 3) skróconą wersję partytury (*short score*), zawierającą ukończone dzieło z wyjątkiem opracowania orkiestracji oraz 4) partyturę (*full score*)<sup>21</sup>. Nieco inaczej materiał zawarty w manuskrypcie pogrupował Bouwman, który wyróżnił trzy typy szkiców: 1) wstępne szkice (*composition sketches*), zawierające cały materiał nutowy przed powstaniem skróconego zapisu partytury; 2) skróconą wersję partytury (*short score*), której treść można interpretować tak samo jak w klasyfikacji Chewa oraz 3) partyturę (*orchestral draft*)<sup>22</sup>.

Najbardziej zaawansowane stadium ukończenia reprezentuje pierwsza część *Symfonii* – *Adagio*. Jest ono zachowane począwszy od najprostszych kilkutaktowych szkiców na dwóch pięcioliniach aż po opracowanie w postaci partytury. Pozornie, taka sama sytuacja dotyczy drugiej części *Symfonii* – *Scherza* w tonacji fis-moll. Jednak nad tym ogniwem Mahler pracował w sposób nieco chaotyczny – obok fragmentów już zorkiestrowanych występują i takie, które nie posiadają jakiegokolwiek opracowania harmonicznego czy też kontrapunktycznego. Trzecia część z kolei została zinstrumentowana jedynie na samym początku (pierwsze 30 taktów), na szczęście zachowały się w całości szkice wstępne oraz skrócona wersja partytury tego ogniwa. Orkiestrowej partytury dwóch ostatnich części Mahler nie zdążył już sporządzić. Czwarte ogniwo *Symfonii* – *Scherzo*<sup>23</sup> w tonacji e-moll występuje jedynie w formie skróconej wersji, tak samo jak i wieńczący *Symfonię* finał.

21 T. Teng Leong Chew, *Performing Versions of the Tenth Symphony*, „Naturlaut”, 2002, Vol. 1, Nr 2, s. 8.

22 F. Bouwman, *Unfinished Business...*, s. 49.

23 Czwarta część *X Symfonii* jest określana powszechnie jako *scherzo*, pomimo, iż Mahler w trakcie komponowania utworu wykreślił ze strony tytułowej adnotację sugerującą ten gatunek.

Oprócz materiału nutowego należy dodać, że ostatnie trzy części zostały w niektórych miejscach opatrzone przez kompozytora zapiskami o niezwykle dramatycznym charakterze, takimi jak: „Dla Ciebie żyć! Dla Ciebie umrzeć! Almschi!” („Für dich Leben. Für Dich sterben! Almschi!”) czy też „O Boże, o Boże, czemuś mnie opuścił?” („O Gott, o Gott, warum hast du mich verlassen?”). Według wielu badaczy spuścizny Mahlera (m.in. Constantina Florosa), zapiski te powstały w wyniku traumy, jaką przeżył kompozytor, gdy w lipcu 1910 roku (a więc w trakcie komponowania *Symfonii*) wyszedł na jaw romans jego żony z młodym architektem Walterem Gropiusem<sup>24</sup>. Istnieją także przesłanki, aby stwierdzić, że wydarzenie to miało istotny wpływ na pewne rozwiązania muzyczne zawarte w *Symfonii* – jej plan tonalny, zastosowanie mocno dysonującego dziewięciodźwięku w skrajnych ogniwach *Symfonii*<sup>25</sup> czy też programowe określenie trzeciej części – *Purgatorio*<sup>26</sup>.

## Założenia rekonstrukcji Gamzou

Spośród wielu niedokończonych utworów, które pozostawili po sobie kompozytorzy, rekonstrukcja ostatniej *Symfonii* Mahlera – mimo, iż samo dzieło zostało pozostawione przez twórcę w dosyć zaawansowanym stadium – wydaje się być z kilku względów procesem niezwykle skomplikowanym. Po pierwsze, do najważniejszych cech stylu Mahlera należało stałe przetwarzanie, wariantowanie myśli muzycznych i w konsekwencji unikanie schematyczności w procesie twórczym, toteż typowe dla wielu rekonstrukcji (choćby dla *Requiem* Mozarta) uzupełnianie luk w partyturze za pomocą istniejącego, pochodzącego od kompozytora materiału nutowego, nie jest tutaj właściwym rozwiązaniem. Po drugie, nawiązanie do mistrzowskiego poziomu Mahlera w dziedzinie instrumentacji stanowi spore wyzwanie. Sam twórca niejednokrotnie podkreślał, jak ważny jest to dla niego element w procesie komponowania dzieła. Świadczą o tym misternie dopracowane partytury, będące wynikiem niezwykle szerokiego rozumienia sztuki instrumentacji

24 C. Floros, *Gustav Mahler. The Symphonies*, przekł. V. Wicker, Amadeus Press, Portland 1993, s. 299.

25 Jens Malte Fischer, *Gustav Mahler*, przekł. S. Spencer, Yale University Press, New Haven 2011, s. 664.

26 David Matthews, *Wagner, Lipiner and Purgatorio* [w:] *The Mahler Companion*, red. D. Mitchell, A. Nicholson, Oxford University Press, Oxford 2002, s. 508-509.

oraz nieustannego dążenia do perfekcji w tej dziedzinie. Intensywnie prowadzona działalność dyrygencka i kompozytorska uwrażliwiły Mahlera na najważniejsze aspekty umiejętnego orkiestrowania: dbałość o stronę techniczną oraz troskę o walory estetyczne.

Wersja Gamzou – jak przyznał on sam – powstała w wyniku poczucia niedosytu efektami pracy poprzednich autorów rekonstrukcji, którym to zarzucił zachowawcze i czysto akademickie podejście do istniejącego w manuskrypcie materiału nutowego. Stwierdził on, iż we wcześniejszych wersjach ich twórcy postępowali zbyt asekuracyjnie i zamiast szukać najlepszych rozwiązań, dążyli jedynie do jak najmniej dyskusyjnego uzupełnienia partytury. Natomiast jego zdaniem próba dokończenia *X Symfonii* Mahlera wymaga odważnych działań, podążania nie tylko za wiedzą o stylu kompozytora, ale także zaufania do własnej intuicji muzycznej, niezbędnej tam, gdzie manuskrypt nie daje jednoznacznych odpowiedzi. Gamzou doszedł także do wniosku, iż Mahler z pewnością wprowadziłby zmiany w istniejącym już materiale nutowym, jak to już niejednokrotnie czynił w przypadku poprzednich symfonii. Dlatego też Gamzou w swojej rekonstrukcji nie ograniczył się tylko do uzupełnienia manuskryptu i zinstrumentowania dzieła, ale postanowił też skorygować pewne jego fragmenty. Z pewnością przy tego typu działaniach autorowi ostatniej rekonstrukcji *X Symfonii* towarzyszyła refleksja nad potencjalną ewolucją stylu austriackiego kompozytora<sup>27</sup>.

## **Charakterystyka rekonstrukcji Gamzou**

Zasadnicze w pracy nad rekonstrukcją *X Symfonii* było ustosunkowanie się do istniejącego materiału dźwiękowego, a także do zaplanowanego przez kompozytora układu cyklicznego i kształtu formalnego dzieła, dookreślenie obsady wykonawczej oraz przede wszystkim uzupełnienie braków w zakresie harmonii i kontrapunktu oraz dokończenie procesu instrumentacji. Uwieńczenie pracy nad *Symfonią* stanowiło wprowadzenie oznaczeń dynamicznych, agogicznych, artykulacyjnych oraz tych dotyczących ekspresji.

Gamzou, tak jak jego poprzednicy, przejął od Mahlera pięcioczęściowy układ dzieła z rozbudowanymi, powolnymi ogniwami skrajnymi, dwoma

---

27 <http://www.schott-music.com/news/archive/show,4722.html> (dostęp: 4.02.2014).

*scherzami* będącymi odpowiednio: drugą i czwartą częścią oraz krótkim, środkowym *Intermezzo*. Takie rozplanowanie cyklu wynikało z chęci stworzenia przez Mahlera kompozycji o symetrycznej budowie. Jednak przedstawiona powyżej koncepcja *X Symfonii* prawdopodobnie nie była zamierzona od samego początku<sup>28</sup>. Istnieją przesłanki by sądzić, że kompozytor planował napisać pierwotnie symfonię dwuczęściową o bardzo prostym planie tonalnym – pierwsze ogniwo w tonacji Fis-dur oraz drugie (oznaczone w manuskrypcie: *Scherzo – Finale*) w tonacji jednoimiennej wraz z rozbudowaną, liczącą ponad 100 taktów kodą w tonacji zasadniczej<sup>29</sup>. W ostatecznie sformułowanej koncepcji *Scherzo fis-moll* stało się jednym z ogniw środkowych, jednak Mahler prawdopodobnie nie zdążył przekształcić go w taki sposób, aby utraciło ono (dotyczy to choćby wspomnianej kody) rysy charakterystyczne dla finału symfonii. Wydaje się, że Gamzou, opracowując własną wersję *Symfonii*, miał świadomość owego stanu rzeczy. Mimo to nie miał chyba na tyle odwagi lub też brakowało mu pomysłu, aby w sposób przekonujący przekształcić materiał dźwiękowy owego *Scherza*. Ograniczył się jedynie do dosyć skromnego – jak na kodę – opracowania instrumentacji tak, aby zminimalizować spektakularność końcowego odcinka *Scherza*. Nawet w miejscu oznaczonym przez siebie określeniem *climax* (takty 503-522), autor rekonstrukcji unika orkiestrowego *tutti*, stosując jedynie pełne brzmienie instrumentarium dętego drewnianego oraz kwintetu smyczkowego, sporadycznie wzmacnianego przez wymienne zastosowanie instrumentów dętych blaszanych (zwłaszcza rogów i trąbek), kotłów oraz wielkiego bębna.

Innym, również nie do końca zdefiniowanym elementem *X Symfonii* jest obsada orkiestrowa. Tylko pierwsza strona partytury początkowego *Adagia* zawiera zestaw instrumentów niezbędnych do jego wykonania (jednak bez dookreślenia ich liczby). Oprócz tego na ostatniej stronie rękopisu trzeciej części *Symfonii* widnieje adnotacja „tam-tam”, zaś na końcu czwartego ogniwa twórca zażyczył sobie użycia bębna, talerzy oraz wielkiego bębna wojskowego (*grosse Militärtrommel*). Gamzou, dookreślając obsadę orkiestrową, zdecydował się na zastosowanie aparatu zbliżonego do tego, jaki Mahler wykorzystał w *IX Symfonii*. Pod

28 Szerzej tę kwestię opisuje w swoim artykule na temat dzieła Colin Matthews, który na podstawie zachowanego manuskryptu (zwłaszcza strony tytułowej IV części) dokonuje analizy, w jaki sposób Mahler zmieniał koncepcję układu cyklicznego; C. Matthews, *The Tenth Symphony* [w:] *The Mahler Companion...*, s. 503-507.

29 C. Floros, *Gustav Mahler...*, s. 304.



tym względem autor rekonstrukcji nie był w jakiś sposób szczególnie oryginalny, jego propozycja jest bardzo podobna chociażby do wersji Cooke'a. Skład ten przedstawia się następująco: 4 flety, flet piccolo, 4 oboje, 4 klarnety, klarnet basowy, 4 fagoty, 2 kontrafagoty, 4 waltornie, 4 trąbki, 4 puzony, tuba, kotły, werbel, wielki bęben, wielki bęben wojskowy, trójkąt, talerze, tam-tam, dzwonki orkiestrowe, harfa oraz kwintet smyczkowy. Tak skonstruowana obsada wykonawcza wydaje się bardzo wiarygodna, zważywszy, iż w późnym okresie twórczości Mahler wykazywał tendencję do ograniczania obsady instrumentalnej oraz stosowania sprawdzonych zestawów brzmieniowych.

Różny poziom ukończenia poszczególnych ogniw sprawia, iż każde z nich ujawnia nieco odmienne problemy. W przypadku pierwszej części chyba najtrudniej odpowiedzieć na pytanie, czy początkowe *Adagio* rzeczywiście zostało przez kompozytora w całości ukończone. W takim kształcie, w jakim pozostawił je kompozytor, było ono prezentowane przez tak wybitnych interpretatorów muzyki Mahlera i jednocześnie zagorzałych przeciwników jakiegokolwiek ingerencji w nieukończone dzieło, jak chociażby Bruno Walter, Leonard Bernstein czy też Pierre Boulez. Innego zdania na temat zakresu ukończenia pierwszej części *Symfonii* jest Cooke, który określił to ogniwo jako jedyne możliwe do wykonania bez ingerencji w oryginalną partyturę. W uzasadnieniu zwraca on uwagę na skromniejszą ilość oznaczeń artykulacyjnych, dynamicznych oraz agogicznych na dalszych stronach manuskryptu w porównaniu z początkowymi, a także na sporą liczbę pustych taktów w partiach instrumentów dętych drewnianych<sup>30</sup>. Poglądy Cooke'a znalazły chyba uznanie w oczach Gamzou, gdyż w pierwszej części *Symfonii* w kilku miejscach zdublował on materiał dźwiękowy kwintetu smyczkowego, powierzając go właśnie sekcji instrumentów dętych drewnianych. Oprócz tego charakterystycznym elementem opracowania Gamzou jest większa aktywność partii harfy. Niewykluczone, iż autor rekonstrukcji zasugerował się tutaj rękopisem partytury, w którym na kilku stronach kompozytor dla tego instrumentu zarezerwował system dwóch pięciolinii, choć ostatecznie większość taktów pozostała pusta.

Inną specyficzną kwestią związaną z rozpoczynającym symfonię *Adagiem* jest mnogość zachowanego materiału szkicowego – począwszy od najprostszyc pomysłóv aż po szczegółowe opracowanie orkiestrowe.

30 D. Cooke, *Gustav Mahler. An Introduction to his Music*, Faber Music, London 1988, s. 119.

Tak obszerna dokumentacja z jednej strony pozwala na weryfikację wielu problematycznych miejsc, zwłaszcza tych utrwalonych w partyturze w mało czytelny sposób, jednak z drugiej strony jest źródłem wielu wątpliwości w sytuacji, gdy warianty tych samych odcinków dzieła różnią się od siebie. Przykładem takiego fragmentu pierwszej części *Symfonii* są takty 171-172, gdzie występuje istotna różnica pomiędzy partyturą a jej skróconą wersją (przykł. 1-2). Jedną z linii melodycznych, zapisaną w początkowym wariacie w kluczu basowym, podczas przygotowania partytury Mahler umieścił na tej samej wysokości na pięciolinii, tyle że w kluczu wiolinowym, w wyniku czego treść harmoniczna uległa znacznemu przeobrażeniu (stała się zdecydowanie bardziej dysonansowa). Gamzou w swojej wersji zdecydował się na rozwiązanie zawarte we wstępnej wersji partytury, przez co uznał, iż Mahler po prostu źle przepisał ten odcinek dzieła.



Przykład 1. G. Mahler, *X Symfonia*, skrócona wersja partytury I części dzieła (s. 6), w której dwie dolne pięciolinie były przeznaczone dla klucza basowego<sup>31</sup>



Przykład 2. G. Mahler, *X Symfonia*, fragment partytury z partią instrumentów smyczkowych (s. 21). Zaznaczony odcinek, zapisany najpierw w kluczu basowym, zaś w postaci partytury został powierzony do wykonania partii drugich skrzypiec

31 Gustav Mahler, *Zehnte Symphonie*, wydanie faksymilowe, Paul Zsolnay Verlag, Berlin 1924.

Również jako pomyłkę zinterpretował Gamzou pochod równoległych oktaw w taktach 101-102 (przykł. 3), zachodzący pomiędzy skrajnymi głosami tego odcinka, toteż dokonał korekty owego miejsca. Do tej pomyłki odniósł się już w latach dwudziestych XX wieku Alban Berg. Stwierdził on, iż jest to niemożliwe, aby Mahler celowo chciał tutaj w ten sposób poprowadzić linie wspomnianych głosów<sup>32</sup>.



Przykład 3. Takty 101-102 I części *X Symfonii* G. Mahlera (skrócona wersja partytury, s. 4). Ramkami zaznaczono błąd równoległych oktaw

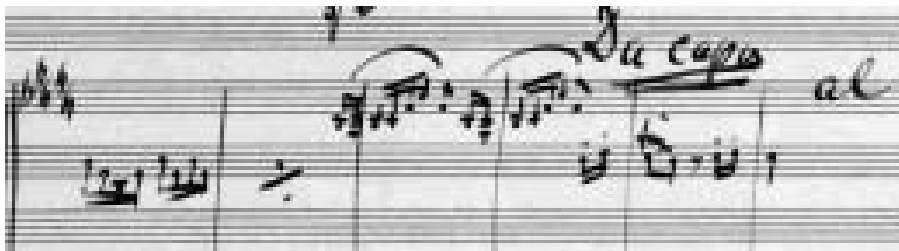
Partytura drugiej części *Symfonii*, *Scherza* fis-moll, została zapisana przez Mahlera w znacznie mniejszym stopniu, niż miało to miejsce w przypadku początkowego *Adagia*. Jednak w kontekście opracowania instrumentacji, na podstawie zachowanego materiału, z dużą dozą prawdopodobieństwa można odczytać intencje kompozytora dla poszczególnych segmentów ogniwa, jakimi są: *scherzo* właściwe w tonacji zasadniczej, odcinek *quasi-pastoralny* z tematem w tonacji F-dur, taneczne *Trio* i znajdujące się w jego ramach powolne interludia, oraz koda. Mahler dookreślił także w przeważającej mierze, które instrumenty mają realizować główne myśli muzyczne. Gamzou w swojej rekonstrukcji podjął pomysł zawarte przez kompozytora w rękopisie. Przede wszystkim rozbudował opracowanie orkiestracji *Scherza* właściwego (poprzez dublowanie partii instrumentalnych). W ten sposób wprowadził w *Scherzu* równowagę pomiędzy odcinkami z pełnym brzmieniem orkiestry a tymi, które miały być zaprezentowane w fakturze kameralnej. Dodatkowo Gamzou włączył do partytury między innymi instrumenty perkusyjne uwypuklające charakter poszczególnych odcinków (np. poprzez użycie trianguła we fragmencie *quasi-pastoralnym*).

Oprócz dokończenia orkiestracji według koncepcji nakreślonej przez kompozytora, innym, istotnym problemem drugiej części *Symfonii* jest konieczność uzupełnienia miejsc pozbawionych jakiegokolwiek

32 F. Bouwman, *Unfinished Business...*, s. 49.

opracowania harmonicznego lub też kontrapunktycznego. Dwa spośród sześciu takich miejsc (takty 170-173 oraz 340-341) posiadają takie opracowanie we wcześniejszych wariantach wstępnych. Kolejne trzy fragmenty (takty 312-315, 322-325 oraz 349-361) dotyczą sekcji *Tria*, którą cechuje skromniejsza ilość struktur motywicznych oraz bardziej tradycyjny sposób opracowania harmonicznego. W związku z tym Gamzou wykorzystał istniejący materiał muzyczny (choćby ostateczny motyw basowy) do uzupełnienia luk w partyturze. Dodatkowo, w taktach 322-325 rozwinął on myśl zanotowaną przez Mahlera dwa takty wcześniej, interpretując ją jako pewnego rodzaju model opracowania dla kolejnych taktów.

Na szkice trzeciej części dzieła – *Intermezza* – składa się przede wszystkim 30 taktów z opracowaną orkiestracją, toteż realizacja tego ogniwa polega w głównej mierze na kontynuacji koncepcji kompozytora przedstawionej we wspomnianym początkowym odcinku. Oprócz tego manuskrypt środkowego ogniwa obejmuje jeszcze wstępne szkice oraz skróconą wersję partytury. To właśnie na jej ostatniej stronie pojawia się pochodząca od Mahlera adnotacja „*da capo*” (przykł. 4), której interpretacja jest jedną z kluczowych kwestii w tej części.



Przykład 4. Określenie „*da capo*” zapisane w rękopisie III części dzieła (skrócona wersja partytury, s. 3)

Dosłowne potraktowanie tego zapisu wymaga dokładnego powtórzenia początkowych taktów w reprzyzie ogniwa, co w kontekście twórczości Mahlera byłoby sytuacją precedensową. Dlatego też decyzja Gamzou o wprowadzeniu zmian w porównaniu z pierwowzorem wydaje się słuszna, jednak charakter tych modyfikacji może już budzić uzasadnione wątpliwości. Wydaje się, że przekonanie autora rekonstrukcji, jakoby reprzyza miała być odcinkiem bardziej rozbudowanym od eskpozycji pod względem instrumentacji i faktury, stoi w opozycji względem koncepcji

dramaturgicznej Mahlera. O wprost przeciwnych zamiarach kompozytora świadczyć może kształt linii melodycznej partii solowej, pochodzący z obu odcinków dzieła (przykł. 5-6). W porównaniu z ekspozycją, w reprzyzie jest ona kształtowana tak, aby powtórzony trzy razy dźwięk *f* uzyskać za pomocą skoku interwałowego w dół, a nie w górę, w związku z czym jej profil nie jest tak ekspresyjny, jak w początkowych taktach. Można zatem sądzić, iż Mahler zamierzał konsekwentnie realizować wyciszenie narracji nie tylko na poziomie melodyki, ale również poprzez redukcję obsady orkiestrowej.



Przykład 5-6. Dwa fragmenty III części *X Symfonii* G. Mahlera (skrócona wersja partytury, s. 1, 3), zawierające materiał muzyczny ekspozycji oraz jego wariant w reprzyzie). Ramkami zaznaczono zmiany w kształtowaniu melodyki utrwalone przez Mahlera

Gamzou, opracowując partyturę tego ogniwa, w wielu miejscach rozbudował pozostawiony przez kompozytora materiał muzyczny. Jakkolwiek trudno jednoznacznie określić, czy Mahler zastosowałby rozwiązania przez niego zaproponowane, to jednak należy przyznać, iż w znacznym stopniu pomysły te wydają się kompatybilne ze stylem austriackiego twórcy. Za przykład mogą tutaj posłużyć takty 46-48, gdzie Gamzou uzupełnił istniejącą już linię melodyczną zaprezentowanym jednocześnie głosem, będącym niejako jej wariantem (przykł. 7).

Przykład 7. Takty 46-48 opracowania III części *X Symfonii* G. Mahlera w rekonstrukcji Gamzou. Do dolnego głosu pochodzącego od Mahlera Gamzou dopisał głos powierzony partii oboju

W powyższym przykładzie do melodii skomponowanej przez Mahlera (Gamzou powierzył tę partię klarnetowi basowemu, fagotom oraz kontrafagotowi) autor rekonstrukcji dopisał partię oboju, cechującą się zastosowaniem dłuższych wartości rytmicznych. Ma to swoje uzasadnienie w twórczości Mahlera, który stosował tego typu zabiegi, czego potwierdzeniem jest choćby początkowe *Adagio* z *X Symfonii* (przykł. 8).

Przykład 8. Fragment partytury I części *X Symfonii*, takty 138-140 (partia pierwszych i drugich skrzypiec)

Bardzo ciekawym, choć i jednocześnie niezwykle odważnym pomysłem, zastosowanym przez Gamzou jest korekta wspomnianych, opracowanych przez Mahlera w postaci partytury orkiestrowej, początkowych taktów środkowego *Intermezza*. Autor rekonstrukcji podzielił jedną z myśli muzycznych (od taktu 26), pierwotnie powierzoną w całości obojowi, między obój oraz klarnet (w repryzie dodając jeszcze flet). Zmiany, które poczynił Gamzou w rozpoczynającym *Purgatorio* fragmencie wydają się uzasadnione z dwóch względów – po pierwsze, dzielenie myśli muzycznych, charakteryzujących się kształtem opartym na krótkich motywach rytmicznych przerywanych pauzami, należy do typowych cech stylu Mahlera. Po drugie, jeśli wierzyć opracowanemu przez Rothkamma harmonogramowi pracy kompozytora nad utworem, to szkicowaniu wersji orkiestrowej III części zostało poświęconych zaledwie kilka dni. W związku z tym uzasadniony staje się pogląd, iż pomysły zanotowane przez Mahlera mogłyby w późniejszym czasie ulec modyfikacjom.

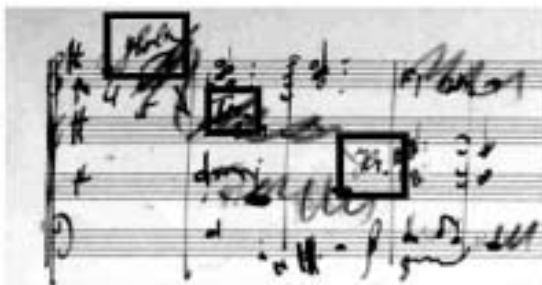
Mniej trafione natomiast wydaje się rozwiązanie zastosowane przez Gamzou w taktach 53-59 III *Intermezza*, gdzie autor dopisał głos powstały w wyniku posłużenia się imitacją ścisłą, konkretnie kanonem w oktawie (przykł. 9, s. 71). Pomysł ten wydaje się nieco zbyt banalny w kontekście inwencji twórczej Mahlera, który technikę polifoniczną stosował w wysoce wyrafinowany i właściwy sobie sposób, czego przykładem jest

choćby fugato z III części *IX Symfonii*, którego temat za każdym razem poddawany jest drobnym zmianom wariacyjnym. W związku z tym, być może lepszym rozwiązaniem byłaby nieznaczna modyfikacja kształtu dźwiękowego głosu powstałego w wyniku owej imitacji, a to w celu uniknięcia schematyczności oraz uzyskania większej różnorodności, tak bliskiej postawie twórczej Mahlera.



Przykład 9. Fragment *Intermezza* (skrótowa wersja partytury, s. 1). Głos dolny posłużył Gamzou do dopisania kolejnej partii z zastosowaniem imitacji ścisłej (kanon w oktawie)

Czwarta część *Symfonii* – *Scherzo* w tonacji e-moll jest pierwszym z dwóch ogniw *X Symfonii*, które nie występują w postaci partytury, zaś robocze wersje szkiców zawierają bardzo małą ilość adnotacji dotyczących opracowania instrumentacji. Choć kilka z niewielu takich oznaczeń Mahler umieścił w czterotaktowym wstępie (przykł. 10), to Gamzou nie do końca uwzględnił je w swoim opracowaniu. Jakkolwiek preferowane przez kompozytora instrumenty dęte drewniane w rekonstrukcji w tym miejscu występują, to jednak sekcję dętą blaszaną zastąpiono kwintetem smyczkowym, w wyniku czego wstęp brzmi dużo łagodniej. Taki kształt orkiestracji wstępu może nieco dziwić, zwłaszcza, jeśli weźmie się pod uwagę określenie „wild”, które zamieścił autor rekonstrukcji na początku partytury drugiego *Scherza* (manuskrypt czwartej części nie zawiera żadnych określeń agogicznych i ekspresyjnych pochodzących od kompozytora).



Przykład 10. Początek IV części dzieła (skrótowa wersja partytury, s. 1), zawierający adnotacje dotyczące zastosowania konkretnych instrumentów: „Holz”, „Tr.”, „Hr”

Innym miejscem czwartej części, gdzie zawarł Mahler adnotacje odnośnie instrumentacji, są jej ostatnie takty. Kompozytor w rękopisie wymienił takie instrumenty jak: kotły, bęben, talerze oraz wielki bęben wojskowy. Genezę włączenia do składu orkiestry ostatniego z wymienionych instrumentów wyjaśniła Alma Mahler we wstępie do wydania *Symfonii* z 1924 roku. Według niej, pomysł ten zrodził się w umyśle Mahlera wskutek emocjonalnego przeżycia, jakiego doświadczył w Nowym Jorku, w lutym 1908 roku. Jak zrelacjonowała Alma: „niesiono na cmentarz strażaka, który zginął w ogniu. (...) I nagle krótkie, głuche uderzenie w bęben – oto i jedyna muzyka! Przeszywający dreszcz! Spoglądam na Mahlera. Jego wstrząśnięta twarz pokrywa się łzami. Tym tragicznym uderzeniem kończy się czwarta część”<sup>33</sup>. Wobec braku partytury tego ogniwa, takie informacje jak powyższa są niezwykle cenne, zważywszy, iż Mahler w dosyć jasno sprecyzowany sposób stosował określone grupy instrumentów dla określonych treści programowych. W przypadku muzyki żałobnej kompozytor eksponował często (inspirując się brzmieniem orkiestr wojskowych) instrumenty dęte blaszane i perkusyjne. Niestety, Gamzou w swoim opracowaniu *Scherza* instrumentarium dęte traktuje na równi z sekcją instrumentów smyczkowych, przez co miejsce to nie wyróżnia się w jakiś znaczący sposób.

W opracowaniu instrumentacji pozostałych odcinków (*Scherzo* właściwe z dwoma przeciwstawnymi tematami oraz *Trio*) zauważalne jest u Gamzou sugerowanie się materiałem muzycznym zawartym w rękopisie: charakterem melodii, harmonią, rejestrem, fakturą, dynamiką itp. Za przykład takiego miejsca może posłużyć początek *Tria*, posiadający wyraźne rysy klasyczne, takie jak regularna budowa, zamknięta struktura tematu (ma on wyraźny początek i koniec), głosy prowadzone w paralelizmach tercjowych lub sekstowych, proste odniesienia dominantowo-toniczne (w dodatku w tonacji C-dur). W związku z tym opracowanie instrumentacji w tym miejscu na wzór orkiestry za czasów Haydna czy Mozarta wydaje się trafnym rozwiązaniem.

Uzupełnienie fragmentów czwartej części, gdzie występują braki w zakresie struktury harmoniczej (takty 455-461 oraz 464-504) nie jest szczególnie trudne, gdyż stanowią one rekapitulację wcześniejszych fragmentów ogniwa i to właśnie na ich podstawie Gamzou, z drobnymi

33 Cyt. za: Ryszard Daniel Goliańek, *Przewodnik po muzyce Mahlera*, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, Łódź 2012, s. 91.



modyfikacjami, zrealizował element harmonii. Oprócz tego – tak jak w części trzeciej – w niektórych miejscach dopisał do pochodzącej od kompozytora myśli muzycznej jej sfigurowany wariant. Wobec lakonicznie wypełnionej partytury tego ogniwa działania te wydają się mieć szczególny walor.

Problematyka ukończenia finału *Symfonii* wiąże się w dużej mierze z podobnymi zagadnieniami, co poprzedzające go *Scherzo*. Choć brakuje opracowania instrumentacji, to jednak nawet nieliczne sugestie zawarte w skróconej wersji dzieła są niezwykle cenne w nakreśleniu ogólnej koncepcji tego ogniwa. W tym kontekście nieco niezrozumiała jest – dokonana przez Gamzou – interpretacja niektórych adnotacji umieszczonych w manuskrypcie. Przykładem takiego postępowania jest początek finału, gdzie Mahler jedną z partii (dwudźwięk *d-a*) powierzył do wykonania dwóm kontrafagotom (przykł. 11), natomiast w opracowanej przez Gamzou partyturze zastosowanie tego instrumentarium zostało poszerzone o prezentację (wraz z fagotami) siedmiodźwiękowego pochodłu melodycznego. Realizacja tego miejsca w taki sposób wydaje się niewłaściwa z dwóch powodów. Po pierwsze zapisanie owego materiału na dwóch różnych pięcioliniach sugeruje zamiar zastosowania różnych instrumentów, po drugie – charakter początkowego fragmentu (określonego całkiem słusznie przez Florosa jako „funeral music”<sup>34</sup>) bardziej sugeruje zastosowanie instrumentów dętych blaszanych<sup>35</sup> (np. Cooke w swojej rekonstrukcji ów pochód gamowy powierzył tubie).



Przykład 11. Początek finału *X Symfonii* G. Mahlera (skrócona wersja partytury, s. 1)

34 C. Floros, *Gustav Mahler...*, s. 313.

35 Preferowanie instrumentów dętych dla podkreślenia żałobnego charakteru jest znamienne dla stylu Mahlera, o czym świadczyć może np. solo trąbki z początku *V Symfonii*.

W kontekście opracowania instrumentacji charakterystyczna tylko dla tego ogniwa jest kwestia związana z taktami 267-298, w których kompozytor dokonał – dla podkreślenia integracji całego dzieła – rekapitulacji materiału muzycznego z poprzednich części, zwłaszcza początkowego *Adagio*. W tym miejscu Mahler zawarł jedną, niezwykle sugestywną informację – zacytowane w taktach 284-298 solo altówki ze wstępu pierwszej części, tym razem zostało powierzone do wykonania waltorni (przykł. 12). Niewykluczone, iż taki schemat działania Mahlera był dla Gamzou wskazówką, gdyż on również nie cytuje w sposób dosłowny materiału pierwszej części *Symfonii*. Z kolei koda finału *Symfonii* stanowi jeden z nielicznych przykładów odwołania się autora ostatniej jak dotąd rekonstrukcji niedokończonego dzieła Mahlera bezpośrednio do jego wcześniejszej twórczości. Świadczy o tym uprzywilejowana pozycja kwintetu smyczkowego, co stanowi wyraźne nawiązanie do zakończenia *IX Symfonii*.



Przykład 12. Fragment V części *X Symfonii* G. Mahlera (skrócona wersja partytury, s. 7). Partia rogu stanowi cytat ze wstępu I części dzieła

Zakres działań w obrębie finału *Symfonii* (w przeciwieństwie do początkowych ogniwi) obejmuje także uzupełnienie brakujących oznaczeń agogicznych i ekspresyjnych. Gamzou w dużej mierze pominął tu tradycyjną nomenklaturę włoską, którą zastąpił subiektywnymi określeniami w języku niemieckim, odnoszącymi się przede wszystkim do charakteru. Bardzo specyficzny zapis (*Andante, post apokalypse. Schma Jisrael*) zamieścił autor w takcie 284 swego opracowania (w miejscu prezentacji dziewięciodźwięku). Jednak w zachowanym manuskrypcie nie ma żadnych dowodów na to, że Mahler chciał zawrzeć w *Symfonii* elementy żydowskie czy też judaistyczne, wobec tego adnotację tę można

niejako interpretować jako próbę podkreślenia wspólnych żydowskich korzeni austriackiego twórcy oraz amerykańskiego dyrygenta.

\* \* \*

Rekonstrukcja *X Symfonii* autorstwa Gamzou z pewnością nie jest dziełem idealnym i raczej nie rości sobie do tego prawa. Jednak w trwającej od wielu lat historii uzupełniania Mahlerowskiej partytury wersję tę należy traktować niewątpliwie jako krok do przodu w przybliżaniu się do zamysłu twórcy. Biorąc pod uwagę fakt, iż największymi atutami tej rekonstrukcji są te elementy, które mają istotny wpływ na jej walory brzmieniowe<sup>36</sup> (instrumentację – zwłaszcza pod kątem dramaturgii dzieła, mniej jako nośnik treści programowych oraz agogikę – niezwykle odważną, choć chwilami z mało płynną narracją) zasłużona wydaje się wysoka ocena wystawiona przez krytykę (między innymi przez „Allgemeine Zeitung”). Na tej samej podstawie można przypuszczać, iż opracowanie to zdobędzie w przyszłości większą popularność.

---

<sup>36</sup> Nagranie z premiery *Symfonii* jest dostępne na stronie internetowej: <http://www.internationalmahlerorchestra.com/media-overview/video/> (dostęp: 09.02.2015).

## **Gustav Mahler's *Symphony No. 10* Reconstructed by Yoel Gamzou**

### Summary

In 2010 Yoel Gamzou, a conductor born in Tel Aviv, joined the large group of artists who have included in their work their own versions of Gustav Mahler's unfinished *Symphony No. 10*. This would be unsurprising were it not for the fact that when Gamzou began work on his version he was barely 16 years old. However, despite his tender age, he approached the task before him with great involvement and maturity. This is confirmed by seven years of work on the manuscript, multiple consultations with the most outstanding experts on Mahler's music such as Henry-Louis de La Grange and Frans Bouwman, and the founding of the International Mahler Orchestra with whom Gamzou presented the outcome of his work. Reference to a certain kind of symbolism is also significant here (the premiere's location – a synagogue – emphasised the mutual Jewish roots of Mahler and Gamzou, whereas the date – 5 September 2010 – was most probably the 100th anniversary of the moment the composer worked on the symphonic draft for the last time). Thus it is no surprise that Gamzou's version was received positively both by critics as well as a wide audience, and is currently treated as equal to versions by more famous, award-winning composers such as Deryck Cooke and Rudolf Barshai.

Among the many unfinished works which composers have left behind, the reconstruction of Mahler's last *Symphony* – although the work itself was left at quite an advanced stage – seems to be an extremely complicated process for a few reasons. Firstly, the most important feature of Mahler's work was his continuous transformation – the variation of musical thought – and in consequence the avoidance of schematicism in the creative process. Thus, complementing gaps in the score with existing note material from the original composer – a practice typical for many reconstructions – is not the correct solution here. Secondly, the individual parts of the *Symphony* were completed at various stages; therefore a different scope of tasks is required to finish each part. Thirdly, referring to Mahler's master level in the area of instrumentation constitutes a considerable challenge. This is why it is worth studying the effects of Gamzou's work more closely, especially since in his version – as he himself emphasises – he tried to strike a certain balance between a purely scientific approach and musical intuition. As a result he did not shrink from bold solutions, including correcting content derived directly from Mahler.