

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú művészet-és művelődés-
történeti tudományok besorolású
doktori iskola

GUSTAV MAHLER VOKÁLIS MŰVEI

HALMAI KATALIN

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2010.

TARTALOMJEGYZÉK

Köszönetnyilvánítás.....	3
Bevezetés.....	4
1. A dal műfajának kialakulása és fejlődése.....	6
2. A dal fejlődése Mahler alkotásaiban.....	8
2.1. Mahler szövegválasztása.....	8
2.2. A zongora kíséretes és zenekari daloktól a <i>Wunderhorn</i> -szimfóniákig.....	11
3. Mahler korai művei.....	19
3.1. <i>Das klagende Lied</i>	19
3.2. Ifjúkori dalok.....	21
3.3. <i>Lieder eines fahrenden Gesellen</i>	26
4. <i>Des Knaben Wunderhorn</i>.....	36
4.1. Mahler szövegválasztása és kezelése.....	36
4.2. A dalokról.....	39
5. Rückert verseinek feldolgozása.....	51
5.1. <i>Kindertotenlieder</i>	51
5.2. <i>Fünf Lieder nach den gedichten von Friedrich Rückert</i>	57
6. <i>Das Lied von der Erde</i>.....	63
6.1. <i>Die Chinesische Flöte</i> . A mű keletkezésének gyökerei.....	63
6.2. A tételekről.....	66
Összegzés.....	72
Bibliográfia.....	73

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Köszönet illeti meg a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Doktori Iskoláját, mert ez egyéni felkészülők számára disszertáció előkészítő szemináriumot indított, ezzel segítve a DLA értekezés formai követelményeinek betartását.

Külön köszönettel tartozom Dalos Anna zenetörténésznek, aki a tanfolyamon hasznos információival, személyes tanácsaival segítette munkámat.

Halmai Katalin
2010. augusztus 14.

BEVEZETÉS

Gustav Mahler vokális műveit választottam disszertációm témájául. Olyan zeneszerzőt kerestem, akinek művei előadóművészként is közel állnak hozzám, akinek életművét jól ismerem, jelentős részét magam is énekeltem, énekelem. Repertoáromon szerepel a *Des Knaben Wunderhorn* számos dala, a *Lieder eines fahrenden Gesellen* és a *Kindertotenlieder* dalciklus, az *Öt dal Rückert verseire*, alkalmam volt elénekelni a *Das Lied von der Erde* alt szólóját is. Énekesként és tanárként is gondot fordítok a dalok részletes elemzésére, a szöveg értelmezésére, a szöveg mögötti tartalom, hangulat, érzelem megértésére, annak harmóniai, ritmikai alátámasztására, esetleges ellentmondásaira. Fontosnak tartom a kottahűséget, a zeneszerző utasításainak pontos betartását. Mahler bejegyzései különösen irányadóak, más zeneszerzőktől eltérő szóhasználat, részletesen, képszerűen ad útmutatót az előadásra vonatkozóan. Úgy éreztem tehát, hogy Mahler dalaival kapcsolatban sok mondanivalóm lehet.

Disszertációmban a vokális műveken belül elsősorban a dalokra koncentrálok, nyomon követem azok fejlődését a zongorakíséretes változatoktól a zenekari verziókig, esetenként vizsgálom az egyes dalok szimfónia tétellé fejlődését. Így tehát elkerülhetetlen a kitekintés a *Wunderhorn*-szimfóniák vokális tételeire, azok hangszerelésére. Szándékom szerint megkeresem a dalokból származó hangszeres idézeteket is. A monumentális 8. szimfónia egy későbbi munkám témája lehet, szakdolgozatomban azonban hivatkozni fogok Mahler életművének e csúcspontjára. Az Op.1. *Das klagende Lied* nem dal, hanem a kantáta és az oratórium sajátos keveréke, mégis célszerű elemezni, mint Mahler későbbi zenekari dalainak kiindulópontját, zenei eszközeinek korai tárházát. A *Das Lied von der Erde* dalszimfónia különleges helyet foglal el dolgozatomban. Hatalmas utolsó tételének megfejtése minden előadó számára nagy kihívást jelent.

Mahler szövegválasztását különlegesnek tartom, hiszen a népi szövegeken kívül szinte kizárólag Friedrich Rückert költeményeit vette dalai alapjául. A *Vándorlegény*-dalok verseit azonban maga a zeneszerző költötte, sőt a *Csodakürt* szövegeket is alaposan átdolgozta. Ezért úgy érzem Mahlert költőként, vagy társköltőként is tárgyalni kell.

Miután a Mahler életét és munkásságát feldolgozó szakirodalom mennyisége, a legújabb kutatásokat is beleértve szinte kimeríthetetlen, igyekszem saját utamat járni, és megpróbálok a gyakorlati előadóművész szempontjából fontos megfigyelésekkel hozzájárulni ezekhez az elemzésekhez. Elsősorban az interpretáció hitelességét célzom meg, amely a kottából kiolvasható, megfejthető. Mahler interpretációra vonatkozó előírásai gyakran kérdéseket vetnek fel: hogyan kérheti a szerző a „rezignált”, vagy „kifejezés nélkül” való éneklést, hangszerjátékot, amikor a dal főhőse élete legdrámaibb pillanatait éli? Ilyen és hasonló problémák értelmezésére szükségesek a mögöttes ismeretek. Elemezni kívánom a dalok szövegének és zenei karakterének, ritmikájának, harmónia világának viszonyát. Rámutatni az egység és ellentmondás különlegességeire. Választ keresek a tempójelzések megfoghatatlanságára, amelyek gyakran a tempó nélküliség érzését célozzák. Pl. az első *Vándorlegény* dal elején „Schneller”: mihez képest „gyorsabban”? Ezek olyan kérdések, amelyeket az énekes, vagy a hangszeres tanulás közben gyakran feltesz magának, de sohasem írja le. Dolgozatomban módom adódik ezek elemzésére.

A szakirodalom nagy részét német nyelven olvastam el, mert szerencsésebbnek találom, ha a levelekre, visszaemlékezésekre való hivatkozásaim, idézeteim saját értelmezésem szerint kerülnek be az adott fejezetbe. Ezeket szükségesnek érzem lábjegyzetben szó szerint lefordítani. Az életrajzi adatokat csak érintem a fejezetekben. Az általam olvasott források gyakran ellentmondásosak, sőt spekulatívak, mint pl. a *Gyermekgyászdalok* esetében. Mahlert és életét sokkal inkább művein keresztül szeretném megismerni.

A szöveg és zene viszonyát műfordításokból elemezni nem lehet, mert a szavak, mondatok tartalmának megjelenítése, érzelmi ábrázolása csak pontos, szó szerinti fordítás esetén lehetséges. Az elemzéseim során felmerülő fontos fordításokat lábjegyzetben megadom. Disszertációmban igyekszem állításaimat kottapéldákkal igazolni.

Szakedolgozatomban egységként, átfogóan kezelem Gustav Mahler értékes dal termését, minden dalra gondot fordítok, hiszen a legegyszerűbb gyermekdal, a népies csúfolódó éppúgy része ennek a gazdag életműnek, mint a *Dal a földről* dalszimfónia *Búcsú* tétele. Szervesen, láncszemekként kapcsolódnak egymáshoz, egyik sem létezik a másik nélkül.

1. A dal műfajának kialakulása és fejlődése

A dal műfaja Beethoven óta óriási fejlődésen ment keresztül. A 19. század elején szinte csak a hangszeres zenének, leginkább a szimfónia műfajának volt igazi rangja. A társadalmi igényeknek megfelelően elsősorban a nagyformátumú alkotások kerültek a hangversenytermekbe, hogy megteremtsék az *emberiség művészetét*, a *Kunst der Menschheit* fogalmát, mint Beethoven 9. szimfóniájának zárótételében. Ezzel szemben a *Lied*¹ műfaját nem koncerttermekbe szánták, egészen intim közegben, szűk határok között mozoghatott. Rangsorban a házimuzsikálásra szánt hangszeres darabok mögé szorult. Ez a megítélés 1840. körül, Robert Schumann nagy dalalkotói munkájának köszönhetően kezdett változni. Schumann a *Dalok évében* 1840-ben tévedhetetlen érzékkel fordult az új irodalmi irányzatokhoz, Eichendorff, Uhland, Heine új stílusú költeményeihez, és ezzel hozzájárult a dal műfajának kedvezőbb megítéléséhez. Számára elsődleges volt a szöveg, amelyet a zene eszközével kellett életre kelteni. Írásaiban gyakran vall erről:

Kunstvollere, und tiefsinnigere Art des Liedes,[...] ein Dichtergeist, der sich in der Musik widerspiegelte²

Schumann, vagy Schubert dalaiban nem csupán a szöveg puszta illusztrációjáról van szó, hanem a költemények a zene eszközével való alkotói újrainterpretálásáról.

Schubert idejében a *Lied* egyenlő volt a strófikus dal fogalmával. Minden versszak dallama megegyezett, az előadó feladata volt a szöveg differenciált ábrázolása, hangadás általi színezése. A másik elterjedt dalforma volt a átkomponált dal, mint például a ballada. Még a 19. század közepén is a strófikus dalt tekintették a *Lied* elfogadott formájának, a megkomponált dalformát kevésbé használták, és *Gesang*³-nak nevezték. E két dalforma határai azonban gyakran elmosódtak, így megjelenhettek a különböző *Lieder und Gesänge* cím alatt kiadott kötetek.

¹ Dal

² „A dalnak művészből, mélyebb értelmű módja [...] a költői léleknek a zenében való visszatükröződése”. (A szakdolgozatban szereplő idézeteket saját nyersfordításomban közlöm, más fordító esetén külön kiírom.) Robert Schumann: *Gesammelte Schriften* 2.kötet. (Leipzig, 1891.) 447.

³ Ének

Ha megvizsgáljuk a zongorakíséretes dalok fejlődését, nyomon követhetjük az utat egészen a zenekari dalokig. 1800. körül a zongorakíséret még valóban alárendelt szerepet töltött be a mű egészében. Schubert dalaiban azonban már egyre fontosabbá vált, sőt a zongora az énekessel egyenrangú partnerként, önálló, érzélem gazdag szólamot játszott. Schumannnál ez tovább fokozódott: a terjedelmes elő-és utójátékok pontosan megjelenítették a szöveg tartalmát, a szereplő jellemét, vagy lelkiállapotát, megfestették a dal légkörét. Gondolnunk kell itt az *Asszonyszerelem*, *asszonysors* dalciklus utolsó dala után felhangzó zongora utójátékra, amely az első dalban megszületett gyöngéd érzélem emlékére utal vissza. A zongoraszólam még nagyobb jelentőségű Hugo Wolf dalalkotásában. Mintegy háromszáz dala két nagy csoportra osztható: az elsőbe tartoznak azok az egyenletes periódusokban mozgó dalok, amelyekben a zongora még alárendelt szerepet játszik, a második csoportba pedig azok a deklamált, vagy legalábbis nagyon egyenletlen dallamvezetésű dalok, amelyekben a zongora az érzékeny szövegábrázolás mellett önálló mondanivalóval szólal meg. Ezekben a dalokban sok zenekari hatást idéző jellegzetességet figyelhetünk meg. Wolf 24 dalát meg is hangszerelte. A zongoraszólamnak a zenekari funkciót egyre inkább betöltő fejlődése a 19. század második felére elvezet bennünket a zenekari dalok kialakulásához.

Richard Wagner muzsikája óriási áttörést jelentett: művei megkövetelték a költemény és a zene szoros összhangját, nem hagyott többé teret a biedermeier dalok periodikus, vagy strófikus felépítésének. Ehelyett a dalt a deklamáció irányába terelte, ami a szövegnek kifejező, retorikus formájú elmondását jelentette a zene magaslatában. Ez az ideál nagy hatást gyakorolt a jövő dalszerzőire, és dalkompozícióira, amelyeket a régi hagyományokhoz ragaszkodó kritikusok, pl. Hermann Kretzschmar, élesen bíráltak. Ez a bírálat természetesen Gustav Mahler, és Richard Strauß zenekari dalai ellen is irányult, akik pedig a század utolsó évtizedeire óriási rangra emelték ezt a műfajt. A zenekari dal tehát létjogosultságot nyert, a zongorakíséretes dalok is kezdték elfoglalni méltó helyüket a hangversenytermekben, dalestek keretében.

2. A dal fejlődése Mahler alkotásaiban

2.1. Mahler szövegválasztása

A 19. század daltermésének jó része elsősorban az irodalmi líra szintjére és kevésbé a népzene, a népiesség hangulatára koncentrál. Gustav Mahler dalalkotásainak szövegválasztása sok tekintetben eltér ettől a hagyománytól. Összesen 46 dala alapjául –a Friedrich Rückert verseire komponált tíz dal kivételével –nem választotta a színvonalas, esztétikailag magasan kvalifikált német irodalmat. A líra, például Goethe lírája amely ebben az időben meghatározta a zeneszerzők alkotásait Schuberttől Schumannon át Wolf és Richard Strauß művészetéig, hiányzik Mahler vokális műveiből. Ott, ahol Goethe *Faust*-jának zárójelenetéhez nyúl vissza a monumentális 8. szimfóniában (1906.) inkább a mű drámaisága, teremtő ereje ragadja meg. Művei többsége a népzene, a népdal forrásából táplálkozik.

Már Johannes Brahms is előszeretettel dolgozott fel népdalokat, vagy népies gyermekdalokat is. Mintegy 200 dalának jelentős része épül ezekre a költeményekre, népies stílusban –, „im Volkston” –ahogyan Mahler *Wunderhorn* dalai is. Bár a két zeneszerző hangvétele különbözik egymástól, mindkettőjüknek sikerült megteremteni az egységet az egyszerű népdal és a mesteri, zeneszerzői szempontból igényes műdal között. Brahms Wilhelm von Zuccalmaglios gyűjteményére, a *Deutsche Volkslieder*¹-re támaszkodott, szövegválasztása választékosabb volt, mint Mahleré. A természetesnek idealizálását jelentette az „im Volkston” kifejezés. Ezzel szemben Mahler igyekszik a természetet saját valójában, saját eszközeivel ábrázolni. Így fogalmazza meg:

Wahrscheinlich empfangen wir die Urrhythmen und –themen alle aus der Natur [...]. Wie jeder Mensch und der Künstler [...] entnimmt, freilich in ganz anderem, erweiterten Sinne.²

Az első pillanatban ártatlan, egyszerű, gyermekdednek tűnő szövegekben is ott rejlik a halál, az elválás, a búcsúzás tragikus momentuma. Minden dalban, amely a

¹ *Német népdalok*

² „Valószínűleg minden ősi ritmust és témát a természetből merítünk [...] ahogyan minden ember és művész [...] egészen másképp, kibővített érzékkel értheti meg azt.” Herbert Killian: *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*. (Hamburg 1984.) 95.

katonaságról, a háborúról szól, jelen vannak annak ijesztő, leplezetlenül ábrázolt képei. Mahler hangsúlyozza az életközelséget, kevésbé tartja fontosnak a költőien differenciált, művészileg magas rangú megfogalmazást. Mindenek előtt a *Des Knaben Wunderhorn*³ kötetében jönnek elő a dialektus érdekes fordulatai, tájnyelvi, vagy gyermeki színei. Ilyenek például: „Willst vielleicht ä Bissel nasche? Hol dir was aus meiner Tasch”!⁴, vagy „Es kam ein Herr zum Schlößeli, auf einem schönen Rösseli”⁵. Ezek olyan kifejezések, amelyeket nem lehet például a Schumann által képviselt irodalmilag választékos daltípussal összehasonlítani.

Mahler kifejezésre vonatkozó bejegyzéseit is ez a direktség jellemzi. A „Trost im Unglück” című dal a párbeszéd-dalok kategóriájába tartozik, jelen esetben a lányka és a huszár párbeszéde. Sorrendben a következőket adja meg: „Verwegen” – vakmerően, majd az 52. ütemben „in etwas weinerlichen Ton” –kissé sírós hangon. Nem sokkal később „immer weinerlicher” –még sírósabban, aztán a 70. ütemtől „schnippisch, mit ganz veränderten Ton” –hetykén, egészen elváltoztatott hangon, végül „keck” –szemtelenül. Ilyen, és ehhez hasonló kifejezéseket merészség volt a dal művészetével kapcsolatban használni, sokan bírálták érte. Azonban Mahler következetesen meg akarta mutatni a világ ellentéteit, az élet mindennapjait, a nyersséget, szentimentalizmust éppúgy, mint a szomorúságot, szenvedést is.

Mahler a *Das klagende Lied*⁶ című első művének témájául a Ludwig Beckstein által 1845-ben, a *Deutsche Märchensammlung*⁷-ban feljegyzett történetet választotta az éneklő csontorról. Ezt a századforduló mese-és mondavilágából származó történetet aztán mesterien átalakította, újjáformálta. Maga írta az 1880. körül komponált, legkorábbi dalainak szövegét is. Mahler költői nyelvezte valószínűleg sokat merített a cseh kisvárosban, Iglauban töltött gyermekkorai élményeiből. A *Lieder eines fahrenden Gesellen*⁸ első dalának minden bizonnyal az Achim von Arnim, és Clemens Brentano által megjelentetett *Des Knaben Wunderhorn* gyűjtemény egyik verse szolgált alapul, melyet a zeneszerző újraalkotott, az utolsó három dal szövegét pedig Mahler költötte. Több, mint 10 éven át kizárólag a *Des Knaben Wunderhorn* gyűjtemény költeményeinek feldolgozására korlátozta dalalkotását.

³ *A fiú csodakürtje*

⁴ „Akarsz tán kicsit nassolni? Végy magadnak a zsebemből!”/ *Verlorne Müß*

⁵ „Jött egy Úr a kastélyhoz egy szép lovacskán”/ *Um schlimme Kinder artig zu machen*

⁶ *A panaszos dal*

⁷ *Német mesegyűjtemény*

⁸ *Egy vándorlegény dalai*

Ezután új korszak kezdődött: Friedrich Rückert költészetével kezdett foglalkozni. Így vallott erről:

Nach „Des Knabens Wunderhorn” kann ich nun mehr Rückert machen –
das ist Lyrik aus erster Hand, alles andere ist Lyrik aus zweiter Hand⁹

Összehasonlítva a *Wunderhorn* dalokkal Rückert esetében Mahler alig nyúlt a versekhez. Nyilvánvalóan tökéletesen tudott azonosulni a költő érzelmvilágával. Az *Ich bin der Welt abhanden gekommen*¹⁰ című versről úgy vélte: ez Ő maga! „Empfindung bis an die Lippen, die sie aber nicht übertritt”¹¹

Rückert (1788-1866.) a 19. század legkedveltebb, legolvasottabb német költője volt. A nyelvekhez tudósként viszonyult, számos idegen nyelvet beszélt, köztük perzsa, arab, szanszkrit nyelveket, amelyeket behatóan tanulmányozott azzal a céllal, hogy azok nyelvi szerkezetét, formáit felhasználva a német nyelvet univerzális, ideális nyelvvé fejleszthesse. Ezeknek a formáknak az ismeretével saját költői nyelvét gazdagította. Műveit építészeti alkotásként építette fel a szócserek, ismétlések, hangzásbeli variációk sokaságának alkalmazásával, amelyekre a megfelelő fejezetben számos példát láthatunk. Rückert tudományosan, és irodalmilag is sokat foglalkozott az orientális kultúrával. Az *Östliche Rosen*¹² című versciklusával (1819/1820.) és keleti költemények utánköltésével felhívta a figyelmet az Európán kívüli irodalomra. Más költők utánköltései, így Goethe *West-Östlichen Divan*¹³ (1819.) és *Chinesisch-deutsches Jahreszeiten*¹⁴ (1827.) című sorozatai jelentősen kiszélesítették az irodalom látóhatárát Németországban. Megnőtt az exotikus irodalom iránti érdeklődés, az orientális utánköltések a 20. században egyenesen divattá váltak.

Többek között megjelent Hans Bethge (1876-1946.) tehetséges filozófus, germanista *Chinesische Flöte*¹⁵ című, kínai átköléseket tartalmazó műve. Ezek a költemények nem az eredeti keletázsiai forrásokra támaszkodnak. A Hans Heilmann által 1905-ben megjelentetett gyűjtemény fordításokra épült, ezeket díszítette fel

⁹ „A Wunderhorn után már csak Rückerttel foglalkozhatok – ez az első osztályú líra, minden más csak másodosztályú líra.” Hans Moldenhauer: *Anton von Webern*. (Zürich: 1980.) 65.

¹⁰ *A nagyvilágnak már búcsút mondtam*

¹¹ „Az ajkakig érő érzés, amely azonban sosem lépi át azt.” Herbert Killian: *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*. (Hamburg: 1984.) 194.

¹² *Déli Rózsák*

¹³ *Nyugat-keleti egyesület*

¹⁴ *Kínai-német évszakok*

¹⁵ *A kínai fuvola*

Bethge. A költemények kizárólag Mahler: *Das Lied von der Erde*¹⁶ című nagyszabású dal-szimfóniája által maradtak fenn az utókor számára. Bethge utánköltségeit művészién vezette tovább a zeneszerző. Mahler ebben a művében iskolapéldáját mutatta be annak, hogy a szövegek kezelése, és átalakítása éppúgy része az alkotói folyamatnak, mint a zenei megformálás. A költészet és a zene kéz a kézben járnak.

2.2. A zongorakíséretes és zenekari daloktól a *Wunderhorn*- szimfóniáig

A Mahler dalok zongorakíséretes és zenekari változatának viszonya sokáig tisztázatlan volt, félreértéseken alapult, így ellentmondásos előadásmódokhoz vezetett. Az a kérdés, hogy a zongorakíséretes dalok mennyire tekinthetők a zenekari változat elődjének, vagy inkább önálló darabként kezelendők, mindig foglalkoztatták a zenetudósokat. Ez a probléma a *Das Lied von der Erde* zongora kíséretes változatának felfedezésével látszott tisztázódni. Itt ugyanis egyáltalán nem beszélhetünk a zenekari anyag egyszerű vázlatáról, hanem annak kidolgozása közben létrejött önálló verzióról.

Csupán Mahler legkorábbi dalai készültek kizárólag zongorakísérettel, legtöbb művét mindkét változatban kidolgozta. Ezek a verziók gyakran szorosan egymás után keletkeztek. Egy esetben, nevezetesen a 3. szimfónia utolsó tételét képező *Es sungen drei Engel*¹⁷ című dal esetében, a zongorás dal a zenekari tétel hangszerelése után, 1895-ben született.

Mahler *Wunderhorn* gyűjteménye minden dalát elkészítette zongora változatban is, még életében megjelent ebből tizennégy dal. Így nem tartom indokoltnak, hogy a bécsi *Universal Edition* kiadó röviddel a szerző halála után mégis a zenekari dalok zongora kivonatát jelentette meg eredeti forrásként. Ezek a zongora szólamok nem hangszereszerűek, helyenként technikailag eljátszhatatlanok.

Nagy áttörést jelentett a kiadásban az 1993-tól megjelenő új kiadás, a *Kritische Gesamtausgabe*, amelyben Renate Hilmar-Voit és Thomas Hampson úttörő munkája rekonstruálja a Mahler által alkotott eredeti zongora kíséretes dalokat.¹⁸ A különbsé-

¹⁶ *Dal a földről*

¹⁷ *Három angyal énekelt*

¹⁸ Thomas Hampson Geoffrey Parson kíséretével lemezre vette ezeket új szöveggel.

gek igen jelentősek, eltéréseket mutatnak dinamikában, frazeálásban, tempójelzésekben, sőt egyes esetekben hangnemekben, hangmagasságokban és szövegben is.¹⁹

Érdekes megfigyelni Mahler zongorakíséreteiben a szerző zenekari hangzásra való törekvését. Az előadás során feltétlenül figyelembe kell vennünk azokat a részletesen kidolgozott bejegyzéseket, amelyek a zongorán a zenekari effektusokat segítik létrehozni. A *Trost im Unglück* című dalban a „Trompetenmusik” bejegyzést²⁰, vagy a *Tambourg'sell* címűben a zongora mély trilláinál a pedál használatára vonatkozó „der Klang gedämpfter Trommel nachzumachen”²¹ kifejezést.

Valószínű, hogy Mahler már a komponálás kezdetén mindkét változatot szem előtt tartotta. Erre lehet következtetni a Rückert-dalok *Blicke mir nicht in die Lieder*²² kezdetű dalának partitúrájából is. Hermann Danuser állítása szerint az 1901-ben komponált dal kéziratában egyaránt felfedezhetők a zongorára és a hangszerelésre vonatkozó utalások.²³ Az előadó számára egyértelmű, hogy a zeneszerző mindkét változatban a szöveg képszerű ábrázolását, elbeszélő jellegét, jelenet-szerű bemutatását tartotta a legfontosabbnak.

A *Tambourg'sell* esetében a komponálás menete más lehetett. Mahler kezdettől fogva zenekari hangszerelésben gondolkodhatott. Szimfónia tételnek szánta. Az eddigi dalokkal ellentétben a kíséret zongorán való megszólaltatása nem hangszer-szerű, nehézségeket állít az előadó elé. Úgy tűnik, mintha a hangzást a szövegtől függetlenül kezdte volna szerkeszteni, majd később a szöveget alakította volna hozzá. Csak amikor végleg elvetette a szimfonikus koncepciót, ahogyan Natalie Bauer-Lechner visszaemlékezéseiben írja: „Das ist kein Symphonie Thema [...], sondern ein Lied”²⁴, alakulhatott ki a zongorás dal végső változata. A dal ezúttal minden szövegváltoztatás nélkül került papírra. Ez a zongorás verzió egyértelműen független a meghangszerelt daltól.

Mahler hangszerelése sohasem tekinthető mechanikus folyamatnak. Minden esetben tudatosan a dalok szövegéhez illő, kamarazene-szerűen áttetsző

¹⁹ Ezekre az egyes darabok tárgyalásánál külön kitérek

²⁰ *Vigasz a balszerencsében*: „trombitazenéje”

²¹ *Kisdobos*. „Halk dobpergést utánozva”

²² *Ne tekints a dalaimba*

²³ Hermann Danuser: *Gustav Mahler und seine Zeit*. (Laaber 1991.) 61.

²⁴ „Ez nem szimfónia téma [...], hanem egy dal.” Herbert Killian: *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*. (Hamburg 1984.) 193.

hangzásvilág. Mahler a *Rückert-dalok* 1905. január 29-i előadásáról így ír Richard Strauß-nak:

Nicht eine künstlerische Sonderstellung wünsche ich [...]. Nur einen kleinen Saal für meine in Kammermusikton gehaltenen Gesänge [...] ich habe diese Lieder aus künstlerischen Gründen nur im kleinen Saale gemacht, und sie haben nur dahin gepaßt [...] ²⁵.

Feltűnő, hogy ezekben a dalokban a zenekar összeállítása dalonként változik. Masszív fa- és rézfűvós hangzás vonósok nélkül az *Um Mitternacht* ²⁶ esetében, vagy az *Ich atmet einen linden Duft* ²⁷ kezdetű dalban a vonóskar csak hegedű és brácsa szólamból áll. A szólamok létszámának csökkentése általánosan megfigyelhető, ezért igényli Mahler e dalok kisebb, kamarateremben való előadását. Renate Hilmar-Voit szerint az említett 1905. január 29-i koncerten még két Wunderhorn dal, a *Revelge* és a *Tambourg'sell* is elhangzott, amelyekben a fűvósok erőteljes ütős- és fűvós szólamával a vonósok karcsú hangzását állítja szembe. A zenekari dalesten összesen 30-36 vonós hangszer szerepelt, a *Tambourg'sell*-ben csak csellók és nagybőgők.

Különleges példaként kezelhetjük azokat a zenekari dalokat, amelyeket Mahler szimfónia tétellé is átdolgozott. Az *Urlicht* ²⁸ a 2. szimfóniában, vagy a *Das himmlische Leben* ²⁹ a 4. szimfóniában azok közé a *Wunderhorn*-dalok közé tartozik, amelyeket a szerző teljesen áthangszerelt. Ezek a tételek nem egyszerűen a karcsúbban hangszerelt zenekari dalok szélesebb, a szimfónia anyagához illeszkedő változatai, hanem tökéletesen újrakomponált darabok. Mahler tehát világosan megkülönbözteti a zongorás dalt, a zenekari dalt, és a dalt, amely egy-egy szimfonikus művének szerves része. Érvényes ez a szimfóniákban felcsendülő zenekari-hangszeres és vokális idézetekre is. Megfigyelhető, hogy a dal zenekari-hangszeres idézetei a felépítés szempontjából más zeneszerzői felfogásban jelennek meg, mégis pontosan bemutatják magát a dalt, vagyis az eredeti forrást. Példaként

²⁵ „Nem kívánok különleges művészi helyzetet [...] Csak egy kis termet kamarazene hangzású dalaimnak [...] ezeket a dalokat művészi okokból csak kis termekben csináltam, mert csak oda valók” Herta Blaukopf: *Gustav Mahler- Richard Strauß Briefwechsel 1888-1911*. (München-Zürich 1980.)

95.

²⁶ *Éjféltkor*

²⁷ *Édes illatot éreztem*

²⁸ *Ősidoők fénye*

²⁹ *A menyeyei élet*

említhetjük az *Antonius von Padua Fischpredigt*³⁰ című dalt a 2. szimfóniában, de számtalan más példát is sorolhatnánk.

Témám azokkal a dalokkal foglalkozik, amelyek egy-egy szimfónia tételében vokális idézetként szerepelnek. Ide soroljuk a 2. szimfónia negyedik tételét, amelyben az *Urlicht* című *Wunderhorn*-dal szólal meg. A 3. szimfónia negyedik tételének Friedrich Nietzsche *Also sprach Zarathustra Mitternachtslied*-je³¹ szolgál alapul. A 4. szimfónia Finale-jában is *Wunderhorn*-dal, a *Das himmlische Leben* hangzik fel. Különlegességnek számít a 3. szimfónia ötödik tételében felcsendülő *Was mir die Engel erzählen*³² című dal, amely a többi idézettől eltérően eredetileg is szimfónia tételnek készült. Ebben az esetben a zongora kíséretes dal nem előzte meg a szimfóniát, hanem annak elkészülte után dolgozta ki Mahler ezt a változatot, amelyet a *Weinberger* kiadó jelentetett meg más *Wunderhorn*-dalokkal együtt Bécsben.

Az először zenekari dalnak szánt *Urlicht* 1893. júniusában készült el az Attersee melletti Steinbachban. Ezt a korai változatot találjuk a Renate Hilmar-Voit által 1998-ban megjelent kiadásban, a *Kritische Gesamtausgabe* -ban. Keletkezése óta több változatban megjelent: egy 1899-es gyűjteményben *Urlicht –Altsolo aus der Zweiter Symphonie* címmel, amely azonban hangszerelésében, a zenekar létszámát tekintve és számos más vonatkozásban is eltér az előző változattól. A zongorakíséretes dal keletkezésének dátumát nehéz megállapítani, a különböző források nem adnak megbízható információt. Valószínűleg 1893. június elején, még az első zenekari változat lejegyzése előtt keletkezett. A zenekari dal szimfónia tételként való kezelése természetesen megkövetelte a hangszeres szólamok létszámának változtatását. Elsősorban a vonós szólamok kibővítése vezetett a kívánt hangszínbeli változásokhoz. Ez semmiképpen sem mechanikus átalakítás, hanem a hangszerelésnek kifinomult módosítása, amely különleges hangzásélményhez vezet, a szöveg tartalmának, kifejezésének fontos eszköze. Mahler a megvalósításhoz a különböző hangszer csoportokat, fa-és rézfúvósokat, valamint a vonóskart blokk-szerűen állítja egymással szembe. A zenekar első tizenegy ütemében elsősorban a rézfúvósokra bizza a jellegzetes korált, amelyet ünnepélyesen, egyszerűen kell eljátszani, hiszen a szerző interpretációra vonatkozó utasítása „Sehr feierlich, aber

³⁰ *Szent Antal a halaknak prédikál*

³¹ *Imígyen szólott Zarathustr - Éjjeli dal*

³² *Amit az angyalok mesélnek*

schlicht”³³. Ez a tételnek egyetlen olyan része, amelyben a szóbeli kijelentés megvonásával, kizárólag a hangszeres hangzás erejével vezet el bennünket egy más, transzcendentális világba. Benne cseng az emberi fájdalomnak megfogalmazhatatlan érzése. Bár Mahlernak ebben a dalában nem elsősorban a szenvedés, sokkal inkább az ember Isten utáni vágya, a túlvilági megváltás reménye áll a vallomás középpontjában. Az útkeresés, a bizonytalanság tükröződik a dal során már az első két ütemben is, ahol mottóként hangzik el. „O Röschen rot”³⁴. Úgy hat ez, mint egy üres mondat: sem fájdalomról, sem megváltásról nem szól, egyszerűen nyitva marad, hogy az említett fűvös korál mindent elmondhasson helyette. Az énekes a tizennegyedik ütemtől fogalmazza meg a tulajdonképpeni mondanivalót: „Der Mensch liegt in größter Not”³⁵ puha vonós hangzásba ágyazva. Az első versszak végén megismétlődik a korál eleje, amelyet csak a dal legvégén önt szavakba: „ewig, selig Leben”³⁶. A korál Isten országában való végtelen nyugalom képét festi elénk. Az alt szóló vallomásának motívikus emelkedése: „Ich bin von Gott, und will wieder zu Gott”³⁷ jelképezi az embernek a földi kínok fölé emelkedését. Az *Urlicht* gondolati és érzelm világa a szimfónia utolsó tételében is érezhető. Az ötödik tétel kezdetben az első tétel végének hangulatába kapcsolódik bele. Felkiáltásával, dobpergéssel és intenzív fűvös hangzásával, a távolba helyezett zenekarban hozzáadott trombita és harsona használatával jeleníti meg a hős lelkiállapotát. Végül hirtelen síri csönd támad, egy magányos madár hívása hangzik a fuvola és pikkoló hangján, majd halkán egyszerűen „pianissimo és misterioso” felhangzik az A-Capella kórus éneke megerősítve az előző tétel hitét, a feltámadás reményét. A Korál szövege: „Aufersteh’n, ja aufersteh’n, wirst du, mein Staub, nach kurzer Ruh”³⁸ kezdetű Klopstock ódából származik. Jens Malte Fischer³⁹ szerint jól nyomon követhető a szimfónia dramaturgiája, amelyből bizonyosságot nyerhetünk az *Urlicht* tétel központi szerepére. Fischer úgy látja: az első tétel a szeretett személy sírjához vezet el minket. A tétel már elkészülésekor, 1888-ban a *Todtenfeier* címet viselte. A második tétel, Intermezzo, idilli Ländler-hangvételével egy pillanatra elfeledteti a halált, szép, gondtalan időkre emlékeztet. A harmadik tétel a zaklatottság,

³³ „Nagyon ünnepélyesen, de egyszerűen”

³⁴ „O, piros rózsa”

³⁵ „Az Ember nagy kínjában fekszik”

³⁶ „Örök, Lelki Élet”

³⁷ „Istentől vagyok, és Istenhez akarok megtérni”

³⁸ „Feltámadsz, igen, feltámadsz majd, hamvam, rövid pihenőből”

³⁹ Jens Malte Fischer: *Gustav Mahler, der fremde Vertraute*. (Wien: Zsolnay Verlag, 2003.) 152-156.

zavarodottság érzését kelti féktelen Scherzo-jával. Az *Urlicht* szerepe a megnyugvás, a felemelkedés, a léleknek ártatlan, naiv hite. Az ötödik tétel az ember belső háborgó rezdülései után megváltást kínál.

A 3. szimfónia sok zenetudós szerint Mahlernak a természettel való szoros kapcsolatáról tanúskodik. De több is annál: a zeneszerző ebben a művében, és ennek tételei során végigvezet minket a Világ felépítésén. Mahler címet adott minden tételnek. Pán ébredésétől, a tavasz beköszöntésétől indul, majd a két következő tételben: *Amit a mezei virágok mesélnek* és *Amit az erdei állatok mesélnek* címűekben rácsodálkozik a természetre. A negyedik tételben lép be az emberi hang: *Amit az emberiség mesél*, amely megszakítás nélkül folytatódik: *Amit az angyalok mesélnek* - részben. Ez a tétel halkuló harangszóval vezet át a hosszú Fináléba, amelynek címe: *Amiről a szerelem mesél*. Jonathan Carr így idéz Mahler írásaiból:

Éppen úgy nevezhetném a tételt valahogy így is: *Amiről Isten szól hozzám!* És ezt abban az értelemben, hogy Istent végül is mint magát a „Szeretetet” fogjuk fel. Művem tehát zenei költemény, amely lépésről lépésre végighalad az evolúció valamennyi állomásán. Az élettelen természettel kezdődik, és az isteni szeretet felé halad.⁴⁰

A mű negyedik, Adagio tételében az alt-szóló Nietzsche *Zarathustra*-jából énekelt: „O Mensch! Gib Acht!”⁴¹ megszólalása, és az ötödik tétel. „Es sungen drei Engel”⁴² című *Wunderhorn*-dala alt-szólóra, zenekarra, női- és fiúkórusra jelentős ellentétben állnak egymással, és a szimfónia többi tételével is. Bár összefüggések is felfedezhetők. A negyedik tétel összességében halk, nyugodt hangvételében a kvinthangzásnak éppolyan nagy szerepe van, mint a harmadik tétel utolsó részében. Mahlerra jellemző a természet hangjainak idézése. A halk vonós háttérbe gyakran beleszövi az oboa, vagy az angolkürt kiáltáshoz hasonló motívumait, amelyeket Mahler gyakran a „Vogel der Nacht”⁴³ hangjának nevezett. Ez a mondat válasz lehet az alt-szóló kérdésére: „Was spricht die tiefe Mitternacht?”⁴⁴

Ezzel a nietzschei, misztikus, mély értelmű szöveggel teljesen ellentétes az ötödik tétel gyermeki, szinte naiv elképzelése az angyalok világáról. A tétel szövegének

⁴⁰ Jonathan Carr: *Az igazi Mahler*. Ford.: Borbás Mária (Budapest: Europa, 2005.) 91.

⁴¹ „O, Ember éber legyél!”

⁴² „Három angyal énekelt”

⁴³ Az éjszaka madara (ez alatt általában a fülemülét értette)

⁴⁴ „Mit mond a sötét éjféli?”

alapjául szolgáló *Wunderhorn*-költemény, az *Armer Kinder Bettlerlied*⁴⁵ az angyalok öröme: Krisztus megbocsát a vétkezőknek, és az emberek a mennybe jutnak. Az öt versszak közül a két szélső, mint egy angyali üdvözlés bekeretezi a középső három egészen más tartalmát, amely tulajdonképpen párbeszéd Krisztus és Péter között. A második versszakban Péter sír az Úrvacsorán, a harmadikban Péter sír, mert megszegte a Tízparancsolatot, a negyedik versszak a bűnbánatról és megbocsátásról szól. A hangzás felosztása ezzel szemben másképp alakul: az első két szakaszt a női kar szólaltatja meg, amelyhez a fiúkórus harangokat imitáló szólama adja a háttérrel. A harmadik versszakban az alt-szólo „bitterlich”, „keserűen” utasítással adja elő Péter panaszszavait, mialatt Krisztus vigasztaló dallamát a női kar énekli. Péter bűnbánó szavainál az addigi nyolcad mozgás és a jellemző fűvós hangzás megváltozik, korálra emlékeztetővé szelődik, az alt énekesnőt csak hárfa, és halk vonós hangzás kíséri, ahol Mahler mellőzi a hegedűk használatát. Ez a rész hasonlít az 1892-ben komponált *Wunderhorn*-dalra, a *Das Himmlische Leben-re*,⁴⁶ amely a 4. szimfónia utolsó tétele lett. Mahler eredeti tervei szerint ez lett volna 3. szimfóniájának utolsó tétele. (1a kottapélda, 1b kottapélda)

1a/ 3. szimfónia 5. tétel

1., 2. Harfe solo + Str.

Altsolo

p

pp

Ich hab' ü - ber - tre - ten die

Ach komm und er - bar - me

1b/ 4. szimfónia 4. tétel

Harfe

+Fl., Hr.

p

pp

Etwas drängend

gen! Sanct Pe - ter im Him - mel sieht zu!

A korál után a női kar és a fiúhangok „bimm-bamm” hangzása egyesül, indulót idéző zenekari figurációkkal párosul. Az ütősök közül színre lép a tam-tam. Ez a hangszer Mahlernál a halálnak, a túlvilági létbe való elindulásnak a szimbóluma. Richard

⁴⁵ Szegény kisgyermekek kéregető dala

⁴⁶ Mennyei élet

Strauß: *Tod und Verklärung*⁴⁷ című szimfonikus költeményében is ebben a szellemben használta.

További kézjegy, amelyet Mahler a panasz, kérés, és megbocsátás kifejezésére használ – a disszonancián kívül – a lefelé hanyatló félhangmenetek, a kromatika használata. A negyedik versszakban a fiúkórus a tartalom hordozója: „Fall auf die Knie, und bete zu Gott! So wirst du empfangen die Himmlische Freud!”⁴⁸ Ezt a mennyei örömet közvetíti a női kar a fiúkarral egyesülve az ötödik versszakban. A szimfónia mindkét vokális tételében az alt-szóló kölcsönzi hangját a kérdő, kétkedő, eltévelyedett embernek.

⁴⁷ *Halál és megdicsőülés*

⁴⁸ „Hullj térdre, és imádd Istenedet! Így nyered el a mennyei boldogságot.”

3. Mahler korai művei

3.1. *Das klagende Lied*

Mahler első igazi remekműve, az Op.1. a *Das klagende Lied*. Félig kantáta, félig oratórium átszőve Wagner műveire emlékeztető teátrális elemekkel.

A mű tervezete 1877/78-ra tehető, amikor Mahler Iglauban érettségijére készült. 1880-ban már elkészült művével benevezett a bécsi *Beethoven-díj*-ért folyó zenei versenyre. Ott azonban még dobogós helyezést sem kapott, valószínűleg azért, mert a zsűriben helyet foglaló Haslick és Brahms nem rajongtak a „Wagner-utánpótlásért”. Pedig meglepő, hogy ez a fiatal muzsikusz milyen mesterien kezeli a hatalmas zenekari- és kórus anyagot. Szembetűnő, mennyire ismeri a színeket, és milyen éretten ülteti át zenei ötleteit a hangszeres szólamokba. Kritizálták, pedig kevesen kockáztatnák meg, hogy a ballada, a dal, a kantáta, az oratórium és a mesejáték formájából egészen új, kevert formát hozzanak létre, mint Mahler e korai művében. Nem elégítette ki egyetlen, a múltból örökölt szimfonikus forma sem, új utakat keresett.

Mahler műveiben a zenei forma már fiatal éveitől a költészetből, a regényből táplálkozott, csak ő zenében mesélt. A cím szokatlan: *A panaszos dal*. A mű témája kétségtelenül lehetne kistestvére Wagner nagy zenedrámái alapjául szolgáló mítoszainak, tárgya oratóriumnak, vagy operának, legenda, rege mesés formában. Ez a tendencia később továbbvonult, előremutat egészen Schönberg: *Gurre-dalok* című művéig. Az Op.1. alapja a századfordulón keletkezett mese és mondavilágból Ludwig Beckstein által 1845-ben feljegyzett történet. A *Das neue deutsche Märchenbuch* gyűjteményben címe: *Der singende Knochen – Az éneklő csont* volt.

Mahler eredetileg három részesre tervezte, azonban az első részt¹ elvetette, csak az új, kétrészes változatot adták elő 1901-ben Bécsben. Az eltávolított rész csak a szerző halála után került napvilágra, 1934-ben Brűnnben adták elő. A mű cselekménye mesészerű anyag, a szimbolizmus jegyében: két testvér beleszeret a királynőbe. Az egyik féltékenységből agyonüti, és eltemeti testvérét az erdőben, majd elnyeri a királynőt. A másik lovag csontvázára egy vándormuzsikusz talál rá, aki fuvolát készít magának belőle, ezen játszik a király és a királynő lakodalmán.

¹ Címe: „Waldmärchen” – „Erdei mese” volt.

Panaszos dal tör elő a hangszerből, kiderül az igazság, az uralkodókat elűzik, a palota összeomlik.

A történet kulcsa ez a fájdalmas ének, amely a múltat idézi, felébreszti a lelkiismeretet, ítélkezik, falakat dönt. A *Dal* tehát varázserejű, egyben jelkép is. Mahler művészetében a *Dal* különleges helyet foglal el: minden művének magja. Pierre Boulez karmester, Mahler műveinek kiemelkedő tolmácsolója szerint Mahlernak első eposza minden más művének, egész művészi fejlődésének kiindulópontja. Szerinte vannak olyan alkotók, akiknek ereje egyetlen forrásból pattan ki, és adottságaiknak megfelelően kiteljesedik. Ilyen számára Mahler.² Valóban, e korai művében már felfedezhetjük azokat a csak Mahlerra jellemző összetéveszthetetlen kézjegyeket, amelyek egész életművében, dalaiban, szimfonikus műveiben meghatározóak. A partitúra, amely három szólistát, nagyzenekart, és vegyes kart igényel számos jellegzetességet mutat: a Schubertre emlékeztető dúr – moll váltások, a diatonikus harmóniavilág, kürt-fanfárok, induló ritmusok, egyszerű, népdalra emlékeztető motívumok mellett megjelenő távoli zenekari hangzás által felfokozott monumentális formák sokaságát. Tanulságosak a zeneszerző által átalakított, párosával rímelő versek, amelyek a népköltészetet idézik, ugyanakkor az újraalkotott strófák segítik a komponálás folyamatát.

Az első rész patetikus c-moll zenekari előjátékkal kezdődik „sehr gehalten”³ utasítással, ebbe kapcsolódik bele a szoprán, alt és tenor szólója, akik egyszerű strófákban kommentálják az eseményeket. A „Das wird ein seltsam Spielen sein”⁴ szövegrész után szólal meg panaszosan a fuvola. Az alt számára komponált esz-moll epizódot, amely a népi siratóénekekhez hasonlít, eredetileg fúhangra szánta a szerző. Az első rész c-mollban zárul.

A második rész a világos B-dúrban, „heftig bewegt”⁵ előírással kezdődik. Fanfár futamokkal ábrázolja Mahler a királyi palotában tartott ünnep hangulatát. Trillákkal, tremolókkal érzékelteti a csillogást, a kórus 6/8-os ritmusú passzázaival a pompát. Hozzájuk csatlakozik a fúvósokból és ütösökből álló távoli zenekar, mint később a 2. szimfóniában. Mahler a partitúrában is jelzett, kifejezett kívánsága volt a távoli zenekart úgy elhelyezni, hogy a zenészek *fortissimo* játsz hassanak, de a

² Pierre Boulez előszava a *Philharmonia Partitura* kiadványához. (Wien-London: Universal Edition)

³ „nagyon visszatartva”

⁴ „Ez egy furcsa játék lesz”

⁵ „heves mozgással”

koncertteremben a közönség *piano* hallhassa őket.⁶ „Mit höchster Kraft”⁷ ünnepli lakodalmát a királynő, amikor belép a muzsikusz. „Mit geheimnisvollem klagenden Ausdruck”⁸ kezdi panaszát az alt-szóló cisz-mollban, majd a király maga kezd játszani a hangszereken. A szoprán-szóló vezeti be a panaszos igazságot: „Muß ich ewig klagen”. „Ewig”, vagyis „Örökké”, mint a *Dal a földről* végén, és még sok más műben. Diatonikusan harmonizált halk utójáték zárja a darabot. A hangnem a-mollra vált, amely Mahlernál később gyakori a „tragikus” fogalmának értelmében. *Fortissimo* ütés vet véget a lassú búcsúzásnak.

Mint Mahler későbbi műveiben, úgy a *Panaszos dal* partitúrájában is érdemes elmélyülni az interpretációra vonatkozó bejegyzései tanulmányozásában. Számára ez is az alkotás folyamatához tartozik. Részletesen, pontosan beírja elvárásait a dinamikai árnyalásra, annak fokozataira, a kifejezőmódra, annak hangvételére, vagy a tempóra vonatkozóan. Tempójelzései eltérnek más szerzőkétől, szinte ütemről-ütemre megtervezi a fokozást a csúcspontig, és vissza. Pl.: „heftig bewegt – etwas schneller, wie vorher – etwas beschleunigend – immer bewegter – immer noch drängend – noch etwas schneller – langsamer”. Még az utolsó, lassabb részben is elindít 1-1 motívumot „drängend” jelzéssel. Végül: „sehr langsam und schleppend” utasítással érkezünk el az „Ewig” részhez. A karmesterek számára a tempó még precízebb beállítása érdekében előírja a „Viertel schlagen”, vagyis negyedeket ütni, majd később a „Halbe taktieren”, azaz feleket ütni megjegyzést. A számára megfelelő effektusok elérésére a muzsikuszoknak jelzi a pontos technikai megoldást: előírja, hogy a hegedűs egy ütemet melyik húron játsszon, vagy egy hangot hogyan fejezzon be, pl.: „scharf abreißen”, élesen elszakítva. Az ilyen és hasonló instrukciók a zeneszerző igényességét bizonyítják, a művésztől pedig igényességet követelnek. Ezeket figyelmen kívül hagyni nem lehet, mert csorbítanánk a zene gazdagságát.

3.2. Ifjúkori dalok

Mahler korai dalai sem dalciklust nem alkotnak, sem egységes szövegforrásokra nem alapulnak. Sok esetben a keletkezés dátuma, vagy az ősbemutató időpontja sem

⁶ Ezt a naturalisztikus hatást Berlioz és Wagner is alkalmazta, de őse a Beethoven 3. *Leonóra-nyitány*ban is felfedezhető

⁷ „a legnagyobb erővel”

⁸ „titokzatos, panaszos kifejezéssel”

állapítható meg pontosan. A rendelkezésünkre álló források beszámolóí ellentmondások. Valószínű, hogy a *Drei Lieder für Tenorstimme und Klavier*, *Három dal tenor hangra és zongorára* 1880. február végén, március elején születhetett Mahler saját szövegére. Címük: *Im Lenz –Tavasszal*, *Winterlied –Téli dal*, *Maitanz im Grünen –Májusi tánc a szabadban*.

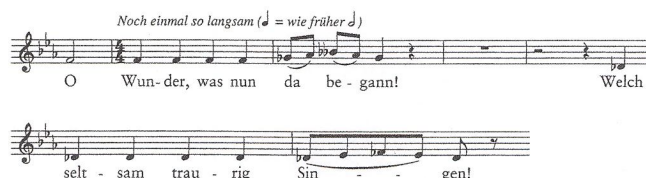
Meixner Mihály összefoglalásában a *Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit – Dalok az ifjúkorból* öt dalának keletkezésének ideje: 1880-1883.⁹ A *Frühlingsmorgen –Tavaszi reggel* és az *Erinnerung –Emlékezés* Richard Leander szövegére, a *Hans und Grete –Jancsi és Juliska* Mahler szövegére készült. A *Serenade aus Don Juan –Don Juan szerenádja*, és a *Phantasie aus Don Juan – Fantázia a Don Juanból* című dalok azonos forrásból, Tirso de Molina *Don Juan* című színdarabjából származnak. Ezért az újabb kutatások valószínűsítik, hogy az utóbbi két dal keletkezése későbbre, 1887. őszére tehető. A korai dalok előadásáról csak egyetlen bizonyítható adatunk van. Jens Malte Fischer tanulmánya szerint¹⁰ 1886. április 19-én Prágában Betty Frank szopránénekesnő Mahler kíséretével egy jótékonyági koncert keretében elénekelt a *Hans und Grete*, a *Frühlingsmorgen*, és a *Ging heut morgen über's Feld* című dalt.¹¹ A tenor dalok, amelyeket Mahler ifjúkori szerelmének, Josephine Poisl-nak ajánlott, csak jóval halála után, 1934-ben hangzottak el először.

Sajnos ezeket a dalokat alig jegyezték, pedig már e korai művei is magukon viselik Mahler egész későbbi dalalkotásának félreismerhetetlen vonásait, témaválasztásának tendenciáit. Az elválás, a búcsú, a reménytelen szerelem központi kérdéseit, amelyek a szerző Schubert dalművészete iránti érzékenységét, tiszteletét bizonyítják. A három tenor-dal szoros kapcsolatban áll nagyszabású kantátájával, a *Panasz dal* komponálásával. Az *Im Lenz*, és a kantáta *Der Spielmann* része érdekes párhuzamot mutat mind dallamvezetésében, mind a tempójelzés meghatározásában. (2a kottapéllda, 2b kottapéllda)

⁹ Bruno Walter: *Mahler*. (Budapest: Gondolat, 1981.) 146.

¹⁰ Jens Malte Fischer: *Gustav Mahler, Der fremde Vertraute*. (Wien: Zsolnay Verlag 2003.) 190.

¹¹ *A réten jártam reggel* kezdetű dal a *Vándorlegény-dalok*-ból.

2a/ *Im Lenz*2b/ *Der Spielmann*

Mahler a *Das klagende Lied* című kantátáját hol mesének, hol balladának nevezi. Az *Im Lenz* esetében a ballada-karakter nagyon szembetűnő. Felfedezhető Schubert hatása az *Erlkönig*-re emlékeztető nyolcad triolákban, a gyakori, vészjósoló tremolókban, vagy a vastag, akkordikus zongoraszólamban. Ez a dal az úgynevezett „Dialoglied”, a párbeszéd dal típusába tartozik, mint a későbbi *Wunderhorn*-dalok közül jó néhány. Ebben is visszakapcsolhatunk a nagy előd, Schubert párbeszéd dalára, a *Der Tod und das Mädchen*-re. Mahler korai dalainál is megfigyelhető, hogy a párbeszéd forma érvényesül, ugyanakkor az átkomponált formára törekszik.

Már az *Im Lenz* is hordozza a szerzőre később jellemző hangnemi szimbolika jegyeit. A dal kezdetben F-dúr és d-moll között ingadozik, majd a „freu dich an Sonne, und Bläue...”¹² szövegrésznél C-dúrba érkezünk, amely Mahlernál a fényt, a gondtalanságot jelképezi. A mű Asz-dúrban zár, amely azonban ennek ellentétét, a gondokat, nehézségeket jeleníti meg. Mahlernál később is erősen érvényesülnek olyan zenei eszközök, mint a kromatikusan lefelé hajló motívumok alkalmazása, amely a fájdalom, és a szenvedés szimbólumát hozzák létre. Megfigyelhető ez az *Erinnerung* szerelmi bánatának ábrázolásánál, vagy későbbi műveiben a panasz kifejezésére, mint például a *Das irdische Leben – Földi élet* című *Wunderhorn*-dalban az éhező kisgyermek jajszavának dallamvezetésében, vagy a *Gyermekgyász*dalok utolsó dalában. (3a kottapélda, 3b kottapélda, 3c kottapélda)

¹² „örülj a napnak és a kék égnek...”

3a/ *Erinneung*3b/ *Das irdische Leben*3c/ *Kindertotenlied*

Az *Erinnerung*-ban a kromatikát a zongora folytatja. (3d kottapélda)



Az *Im Lenz* és az *Erinnerung* sűrű hangzású zongoraszólama Mahlernak határozott zenekari hangzásigényére utal. A zeneszerzőnek a zongorakottába bejegyzett megjegyzései is megerősítik hangszeres hangzásbeli gondolkodását. A *Phantasie* meseszerű, álmodozó hangulatához illő, előadásra vonatkozó instrukciója: „Den Klang einer Harfe nachzumachen”, vagyis a hárfa hangzását utánozva kell előadni. Sőt a kotta aljára írt megjegyzés: „eventuell die Begleitung einer Harfe”, egyenesen a hárfakísérettel való előadást javasolja. A 18. században, és a 19. század elején a zongora- vagy hárfakíséret alternatív lehetősége szokásos volt. A hárfajáték stilisztikailag nagyrészt azonos volt a zongorajátékkal. Ennek megfelelően alakult ki a repertoár is, amelybe beletartozik Beethoven zongorára vagy hárfára írt fiatalkori műve, a *Sechs Variationen über ein Schweizerlied*.¹³ Mahler *Phantasie* című dalában a zongora vagy hárfa felső szólama szinte mindig követi az énekszólamot, egyszerű kísérettel alkalmazkodva a dal strófikus felépítéséhez. A hárfa hangzása különösen plasztikusan jeleníti meg a szöveg hangulatát: „Die Winde streifen so kühl

¹³ Hat variáció egy svájci dalra

umher”.¹⁴ Mahler szerette a hárfa hangját, a hangszer jelentős szerepet kap szimfonikus műveiben, így a 3. és 4. szimfóniában is. Más szimfóniájában is találunk idézetet korai dalaiból. Az 1. szimfónia Scherzo-jának elején felismerhető a *Hans und Grete* című dal hangszeres idézete. Ez a dal a „Volkslied” alcímet viseli. A mai kottakiadványoktól eltérően a tempójelzés eredetileg nem „Walzertempo”, hanem „Im gemächlichem Ländlertempo”¹⁵ volt. A *Ländler* a Dél-német Alpok páros vagy csoporttánca volt, amely 1760. körül kezdett beszivárogni a bécsi műzene világába. Schubert műveiben gyakran előfordul, Mahler alkotásában pedig mind tételtípusként, mint pl. a 1. szimfónia második tételének triójában, a 2. szimfónia és a 9. szimfónia második tételében, mind dalaiban, mint a *Rheinleidendchen*¹⁶, *Wer hat dies Liedlein erdacht*¹⁷, *Verlorne Müh*¹⁸ esetében megtalálható.

A *Hans und Grete* strófikus dal, amelynek harmóniavilága a tonika-domináns váltakozására épül. A zongora felső szólama követi az énekszólam melódiáját, jódlira emlékeztető figuráival és „juche” kiáltásaival a jókedvű népdal vonásait őrzi. Az énekszólamot hosszú zongoraszólók szakítják meg, a mű inkább „Klavier-Ländler”-nek nevezhető ének kommentárokkal. Mahler gyakran alkalmaz a szokásos 4 ütemes csoportok között 2-es és 3 ütemes csoportokat valószínűleg a körtánc karakterének hangsúlyozására. (4. kottapélda)



Mahler meglehetősen kritikus volt korai dalaival szemben, túlságosan vadnak, már-már féktelennek tartotta őket. Natalie Bauer-Lechner visszaemlékezései szerint így jellemezte őket: „in eine kleine Form große Inhalt zu gießen”,¹⁹ Manapság már nem érezzük ezeket a dalokat túlzónak, annál inkább tekinthetjük a szerző későbbi dalai

¹⁴ „A szellők oly hűvösen kószálnak körül”

¹⁵ „Kényelmes Ländler tempóban”

¹⁶ *Kis rajnai legenda*

¹⁷ *Ki találta ki ezt a dalocskát*

¹⁸ *Kárbaveszett fáradtság*

¹⁹ „kis formába nagy tartalmat önteni” Herbert Killian: *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*. (Hamburg 1984.) 55.

előfutárának, a művészet és egyszerűség a szépség és trivialitás kifinomult összeolvadásának.

3.3. *Lieder eines fahrenden Gesellen*

Mahler *Egy vándorlegény dalai* című dalciklusának keletkezési dátumát korábbi dalaihoz hasonlóan nehéz megállapítani. Ha megvizsgáljuk a dalok keletkezésének körülményeit, zenei előzményeit, vagy hatását későbbi műveire, közelebb kerülünk a valósághoz. A források mindegyike megegyezik abban, hogy Mahler 1884/85 körül kezdett foglalkozni a *Vándorlegény*-dalokkal. Ekkor a kasseli Opera karmestere, kórus és zeneigazgatója volt.

A mű létrejöttének előfutára a *Das klagende Lied* keletkezése 1880-ban. A kantáta később elhagyott része, a *Waldmärchen* története párhuzamba állítható a dalciklus utolsó dalának történetével. A *Waldmärchen*-ben egy fiatal lovag fekszik a fűzfa alatt, ahol testvére meggyilkolta, a *Gesellen-Lieder* megfelelő részében a vándor, akit szerelme elhagyott, a hársfa alatt keres nyugalmat, hogy elfeledhesse az élet gyötrelmeit. Ez a dal az 1. szimfónia harmadik tételében fedezhető fel újra. A szimfóniával kapcsolatban meg kell említeni egy másik, ebben az időben keletkezett művet is: a *Der Trompeter von Säcklingen* című darabhoz írt színpadi zenét, amelynek szerenád részéből később a szimfónia Andante tétele keletkezett. Ez a rész a *Blumine* alcímet viselte, később el is hagyták. A *säcklingeni trombitás* című mű elveszett, mi csak a szólótrombitára és összehasonlítva a szimfónia többi tételével, kisebb zenekarra írt *Blumine*-részt ismerjük, amelyet Mahler Marion von Webernek, Carl Maria von Weber unokájának ajánlott. Marionhoz gyöngéd érzelmek fűzték.

A Mahler verseire készült *Vándorlegény-dalok* keletkezését egy másik nagy szerelem ihlette. 1885. január 1-jén írt levelében Gustav Mahler jó barátjának, bécsi egyetemi tanuló társának, Friedrich Löhrnek tesz vallomást beteljesületlen nagy szerelméről, Johanna Richter énekesnő iránti mély érzéseiről. A kékszemű énekesnő a kasseli színháznál énekelt. Ez a levél beszámol a kapcsolat kilátástalanságáról, egy boldogsággal és fájdalommal teli szilveszter éjszakáról. Megemlíti azonban a *Vándorlegény-dalok* ciklusát is:

Ich habe einen Cyklus geschrieben, vorderhand sechs, die alle ihr gewidmet sind [...] –Die Lieder sind so zusammengestellt, als ob ein fahrenden Gesell, der Schicksal gehabt, nun in die Welt hinauszieht, und so vor sich hinwandelt.²⁰

Annyi tehát bizonyos, hogy az életrajzi adatok ezúttal bizonyíthatóan hatással vannak a mű keletkezésére. Az említett levélben Mahler hat dalról beszél: „vorderhand sechs...”, mégis csak négy dalból áll a dalciklus. Ez sok félreértést okozott a művek keletkezésével kapcsolatban. A mai kutatások szerint abból kell kiindulnunk, hogy Mahler nem feltétlenül a dalkompozícióra, hanem egyszerűen a versekre gondolt. Akkoriban, mint ahogyan az 1899-ben megjelent Meyer-féle *Konversationslexikon* is írja, a „Lied” fogalma elsősorban az énekelhető verset jelentette, csak másodsorban, mint zenemű szerepelt: „lyrisches Gedicht in singbarer Form”.²¹ A zene keletkezése is kérdéseket vet fel. Tudjuk, hogy a második dal, a *Ging heut morgen über's feld* kezdetűt, Betty Frank énekesnő Mahler kíséretével koncerten énekelte 1886-ban. Ennek a dalnak zenei idézetét felismerhetjük az 1. szimfónia első tételében. A negyedik dal is készen lehetett már, hiszen ennek „auf der Straße stand ein Lindenbaum...” idézete a szimfónia harmadik tételének anyaga. Az első és harmadik dal dátuma bizonytalan, csak feltételezhető, hogy 1887. utánra tehető, hiszen Mahler ekkoriban ismerte meg Achim von Arnim, és Clemens von Brentano gyűjteményét, a *Des Knaben Wunderhorn-t*, amelynek egy költeménye inspirálhatta a dalciklus első dalát. A zongora és zenekari változat keletkezésének sorrendje a mai napig nem tisztázott. Az általam ismert források általában egy *Clavierauszug zu zwei Händen* címet viselő kéziratra hivatkoznak, amely azonban csak a zenekari változat egész korai vázlatait tartalmazza. Más feltételezések szerint a hangszerelés az 1891 és 1893 közötti időszakra, Mahler Hamburgban töltött idejére tehető. Mahler barátja Natalie Bauer-Lechner visszaemlékezései szerint a zenekari anyagot csak 1896. körül fejezte be. Az időpontok megállapítása azért is nehéz, mert a szerző dalciklusát az 1896. március 16-i ősbemutatóig még sok revíziónak vetette alá.

Érdekes a *Lieder eines fahrenden Gesellen* különböző műfaji meghatározása. Egyes források daloknak, mások rapszódiaíknak, vagy balladáknak nevezik,

²⁰ „Egy ciklust írtam, hat darab áll készen, melyeket neki ajánlottam [...] A dalok úgy vannak összeállítva, mintha egy vándor sorsától üzve nekivágna a nagyvilágnak és, csak úgy, az orra után vándorolna...” Herta Blaukopf: *Mahler. Briefe* (Wien-Hamburg, 1982.) 33.

²¹ „lírai költemény énekelhető formában” Elisabeth Schmierer: *Die Orchesterlieder Gustav Mahlers*. (Kassel, 1991.) 79. o. 134. lábjegyzet.

mindannyian kiemelik a ciklikus összeállítás elbeszélő jellegét. Az, hogy nem önálló dalokról van szó, hanem a szerző már korai stádiumban is dalciklusnak szánta, bizonyítható a korai kéziratok „ein Cyklus” meghatározásából. Az összefüggő történet sem betoldásokat, sem kihagyásokat nem tűr el. Zenei összefüggést alkot a hangnemi elrendezés is, még ha nem is a hagyományos módon: egyetlen dal sem a kezdő hangnemben zár. Az első d-mollban indul, g-mollban zár, a második D-dúrban indul, H-dúron keresztül Fisz-dúrban zár. A harmadik d-mollból kromatikusan halad felfelé esz-moll, e-moll irányába, majd újra esz-mollba érkezik meg, a negyedik e-mollból F-dúrba ér, majd a gyászinduló visszaidézésével az utolsó két ütemben f-mollra vált.

Mahler *Vándorlegény*-dalciklusa szorosan kapcsolódik a nagy elődnek, Schubertnek *Die schöne Müllerin* és *Winterreise* című dalciklusaihoz. Itt is, ott is meghatározó a vándorlás fogalma, a boldogságkeresés, a szerelem beteljesedése utáni vágy, majd minden remény szétfoslásának motívuma. A vigasztalódást a természettel való kapcsolódás megnyugtató hangjai jelentik, végül a halálban lelt végső nyugalom reményének dallama csendül fel. Mahler így jellemzi vándorát:

Die Bürde dieser Lieder: ein Mann, der in der Liebe Traurigkeit gefunden hat, geht weiter seinen Weg durch die Welt –ein Wanderer.²²

A harmadik dal mondanivalóját párhuzamba állíthatjuk a *Schöne Müllerin* egyik dalával: „Ich wollt, ich läg auf der schwazen Bahr, und nimmer, nimmer die Augen aufmachen...”²³ mondat a halálba való menekülés vágyát jelenti, amely jól érzékelhető a molnár patakhöz intézett szavaiban is: „Weißt du, wie Liebe tut? Ach, unten, da unten die kühle Ruh!”²⁴ Ez az érzés nyilvánul meg a *Winterreise* ciklus *Im Wirtshaus* című dalának temetői jelenetében is. A részletek is számos szószerinti utalást tartalmaznak, például a negyedik dal „Lindenbaum” idézete is Schubert dalcímét idézi. A szövegbeli kapcsolatokon kívül a zenei eszközök használatában is hasonlóságok figyelhetők meg: a vándorlás ritmusára jellemző, szünni nem akaró lüktető mozgás, amelyben Mahler Schubert szellemét követi. A vándorlást egyenletes negyedek követik a második dalban, a *Ging heut morgen...* címűben,

²² „Ezeknek a daloknak a 'terhe': egy férfi, aki a szerelemben csak szomorúságot talált, az útján tovább haladva, nekivág a nagyvilágnak – egy vándor.”

²³ „Szeretnék a sötét ravatalon feküdni, és soha, soha többé szemem ki nem nyitni...”

²⁴ „Tudod, mit tesz a szerelem? Ó, lenn, odalenn vár a hűs béke!”

amely a *Winterreise* első dalában, a *Gute Nacht*-ban repetáló nyolcad mozgásra emlékeztet. Mahlernál jellemző az induló-karakter megjelenése, amely több dalban is jelen van, így az utolsó dal gyászindulóval búcsúzik, amely a *Wirtshaus* halotti menetére emlékeztet. Ha Schubert két, Wilhelm Müller költeményei nyomán készült „Vándor” dalciklusát egymás után adnánk elő, több mint két órás koncertet hallgathatnánk meg. Mahler tömören, 15-16 perc alatt meséli el ezt a történetet.

Mahler a *Lieder eines fahrenden Gesellen* dalciklus költeményeit maga alkotta, a „Lied” fogalmát a *Volkstümliche Dichtung*, vagyis a népies költemény fogalmának értelmében alkalmazta. Megfigyelhető, hogy a dalok szövege közvetlenül a népdalok tájnyelvét idézi. Az első dal, *Wenn mein Schatz Hochzeit macht*, szinte teljesen fedi a *Des Knaben Wunderhorn* gyűjteményének azonos című versét. Valóban felmerül a kérdés, hogyan költhette Mahler maga azokat a verseket, amelyeknek forrását még nem is ismerte? Ez a német romantikus népköltészeti gyűjtemény 1887-ben került nyilvánosságra, Mahler pedig feltehetőleg csak lipcsei éveiben, 1888. körül ismerkedett meg vele. Jens Malte Fischer²⁵ próbál választ adni a kérdésre. Miután ekkoriban már több népköltészeti gyűjtemény is létrejött, valószínűsíti, hogy Mahler más forrásból ismerhette a verset. Úgy véli, de nem bizonyítja, hogy a Rudolf Baumbach által 1878-ban összegyűjtött, *Lieder eines fahrenden Gesellen* című gyűjteményt ismerhette a szerző. Fischer a címválasztást sem tartja véletlennek.²⁶ Meg kell vizsgálnunk, hogyan alakítja át Mahler a *Wunderhorn* szöveget. Az eredeti vers:

Wann mein Schatz Hochzeit macht,
Hab ich einen traurigen Tag:
Geh ich in mein Kämmerlein,
Wein um meinen Schatz

Blümlein Blau, verdorre nicht,
Du stehst auf grüner Heide
Des Abends, wenn ich schlafen geh,
So denk ich an das Lieben.

²⁵ Jens Malte Fischer: *Gustav Mahler. Der fremde Vertraute*. (Wien: Zsolnay Verlag, 2003.) 217.

²⁶ Ez a kötet vidám, egyszerű, rímbe szedett verseket tartalmaz az élet könnyedségét hangsúlyozva, az asszonyok dicséretétől a kocsmai és postakocsi-történetekig minden mélységet nélkülöző tartalommal. Ezzel szemben Mahler versei az emberi érzések mélyét kutatják, Schubert művészetének nyomdokán haladnak. Ezért ezt az összevetést nem érzem megalapozottnak.

Mahler három részessé szélesíti a szöveget, így teszi lehetővé az A-B-A forma létrehozását. Ezáltal valóra válik az a kontraszt-elv, amely műveire oly jellemző egészen a *Dal a földről* című művéig. Szembeállítja egymással az A-rész reménytelenségét az álmvilágban megvalósítható boldogság természeti képeivel, amelyben azonban állandóan jelen van a félelem árnya: „Blümlein blau! Verdorre nicht!“. Szövegváltoztatásaival a szavak érzelmi tartalmának fokozására törekszik. Olyan eszközökkel éri ezt el, mint bizonyos szavaknak, vagy mondatoknak megismétlésével, ilyen a „Weine, wein...“, „Verdorre nicht, verdorre nicht!“, „Vöglein süß, Vöglein süß!“ stb. Néhol jelzőkkel erősíti fel az eredeti mondat hangulatának árnyalatát: „Geh ich in mein Kämmerlein, dunkles Kämmerlein!“. A mondanivaló nyomatékosítására használja a „ja” szócskát a „Lenz ist ja vorbei” fordulatában. Szócskéval pedig, „Lieben” helyett „denk ich an mein Leid’! An mein Leide!“, saját lelkiállapotát festi le. Mahler elsősorban a középrészben kibővített költeménye egészen más hangvételű verset hoz létre:

Wenn mein Schatz Hochzeit macht, fröhliche hochzeit macht,

Hab’ ich meinen traurigen Tag!

Geh’ ich in mein Kämmerlein, dunkles Kämmerlein!

Weine! Wein’ Um meinen Schatz,

Um meinen lieben Schatz!

Blümlein blau! Blümlein blau!

Verdorre nicht! Verdorre nicht!

Vöglein süß! Vöglein süß!

Du singst auf grüner Heide!

Ach wie ist die Welt so schön!

Ziküth! Ziküth!

Singet nicht! Blühet nicht!

Lenz ist ja vorbei!!

Alles Singen ist nun aus!

Des Abends, wenn ich schlafen geh,

Denk ich an mein Leid’! An mein Leide!

Mahlernál az álmvilág, amellyel végigvezet bennünket a dalciklus állomásain, nem csupán menedék az érzelmek zsákutcájából, hanem komoly irodalmi háttére is van. Éppen barátja, Fritz Löhr hívta fel Mahler figyelmét Jean Paul műveire, amelyekben

az emberi boldogság álmvilága számtalan variációban tűnik föl. Az álomnak nem csak a lírai, szubjektív oldalát hangsúlyozza, hanem esztétikai alkotássá válik. Ez az úgynevezett „álom költészet”, azaz „Traumdichtung”, amelyben az álom, és a költészet összeolvad.²⁷ Mahler álmvilágában jelentős szerepet kap a hársfa, a „Lindenbaum”, amelynek képe, mint „Liebesbaum”, a szerelem jelképévé válik. Sok elődje alkotásában megtalálható Walter von der Vogelweidétől a *Wunderhorn*-költeményekig, vagy a nagy zeneszerző elődnél, Schubertnél, a *Winterreise*: *Lindenbaum* című dalában.

A dalciklus első dala szöveg- és formabeli érdekességei mellett más különlegességeket is rejt. A dal hangulata a bizonytalanságot, kettősséget tükrözi, hiszen szerelmének boldogsága saját fájdalmát hozza magával. Ez a tépelődés jól érzékelhető a bevezető négy ütem ritmusképleteiben. A zenekari változatban szimmetrikus 2/4-es és triolás 2/4-es, míg a zongoraváltozatban 4/8-os és 3/8-os ütemek váltakoznak. Ez a metrikus egyenetlenség, és ezek változatai a szerző Cseh hazájának néptánc hagyományait idézik. A *Furie* vagy *Furiant*-nak nevezett tánc Dvorak és Smetana műveivel talált utat a műzene világába.

Az énekszólam belépésekor nem csak a tempó változik, hanem a hangszerelés is. A bevezető a klarinétokon, az énekhang kísérete a hegedűkön szólal meg. Annak ellenére, hogy a motivikus anyag azonos, egészen más lesz a zene hangvétele. Az első rész teljesen lemond a tempó egységről: 43 ütemen belül nem kevesebb, mint 10 tempóváltás van. A második dalrész ennek ellentéte: homogén, 6/8-os lüktetésű. A visszatérésben nagyobb területen egységes a tempó: összesen 3 tempóváltás van a 33 ütem során. A zongoraváltozat és a zenekari változat között eltérést figyelhetünk meg. A zongorás a hagyományos tempójelzéseket alkalmazza: Andante, Allegro, Langsam, míg a partitúra a szokatlan „schneller” jelzéssel indul. Felmerül a kérdés: mihez képest kívánja „gyorsabban”? Mahler éppen ezt a kérdést hagyja tudatosan nyitva. Nem határozza meg a metronóm számot, így az ellentétes „Langsamer” tempója sem meghatározott. A zongoraverzió első üteme fölé Mahler: „Auf den fortwährenden Tempowechsel ist genau zu achten” utasítást adja. Ez azt jelenti az előadók számára, hogy a szerző a tempóváltásokra, azok egymáshoz való viszonyára helyezi a hangsúlyt, mert ezek reprezentálják a lélek bizonytalanságát, ingadozását.

²⁷ Gert Uerding: *Jean Paul*. (München, 1993.) 124.

Az utolsó dalrész az elválás visszavonhatatlanságáról szól, az utójáték ezt a gondolatot viszi tovább kontrasztjával, az idilli háttér visszaidézésével, amelynek utolsó ütemei a harmadik dal „O, Weh!” motívumát idézik. Az addigi kvartlépéseket lefelé lépő kisszekundra változtatja, amely hangköz legtöbb dalában az elválás, a búcsú érzéséhez társul. (5. kottapélda)



A második dal, a *Ging heut' morgen übers Feld*²⁸ hosszú szakaszon keresztül felhőtlen hangulatú, a természet hangjai csillogó színekben játszanak. Csak a végén szűrődik be a kétség árnyéka: vajon ez a gyönyörű világ valóság-e, vagy számomra csak álom? A dal komponálásában szorosan kapcsolódik az első dal végéhez. Ott a nagybőgők kvart pizzicato-i zárják a tételt, itt a fuvola egyenletes negyed repetíciói teremtik meg a nyugodt hangulatot a bevezetőben. A második ütemben belépő ének belekapaszkodik a kvartmozgásba, ebből vezeti tovább a dallamot, egyenletesen, hangonként felfelé haladva. Ugyanez a motívum a dal utolsó szakaszában változik. A fölfelé haladó motívum a végén félhangot lefelé hanyatlik, idézi a harmadik dal „O, Weh!” motívumát, ezzel fokozva a kétséget, hogy a boldogság talán nem is valóságos. (6. kottapélda)



²⁸ A mezőn jártam reggel

A harmadik dal kezdő sora: *Ich hab' ein glühend Messer in meiner Brust*²⁹. Ez a dal a maga drámai érzésvilágával a ciklus csúcspontja. Az álom itt nem a megnyugvást jelentő menedékhelyet, sokkal inkább a valóság visszatükröződését jelenti. Az álomvilág elvesztésének kétségbeesett felismerése. Az első dallal való összefüggés a szövegben is észrevehető.

Wenn mein Schatz

Wenn ich in den Himmel seh...

A „Wenn” –„ha” feltételes kötőszó az első dalban még a jövőbe mutat, a harmadik dalban a jelen történetet szolgálja. Háromszoros visszatérése része annak a fokozásnak, amely a végén a halálba vezető utat nyitja meg. Az eddigi daloktól eltérően, ebben a dalban a természet nem idilli, pozitív csengést kap, hanem a fájdalmas felismerés eszköze. Az álom elveszíti vigasztaló funkcióját, minden mondat végén felhangzik az „O, Weh!” egyre nehezedő súlya. Mahler átkomponált, nagyszabású zenei fokozása még intenzívebbé teszi ezt az érzést. Az idézett rész csendesen indul: a fuvolák nyolcad repetíciója, a kürtök piano szignál-hangjai, a második hegedű tremolói nem sejtetik a dráma közeledtét. Az énekes szavai ugyan a kedves szemét, haját, nevetését idézik, mégis vészjósló a kifejezés. Mahler ugyanis a dal első szakaszának, a „Was ist das für ein böser Gast! Nimmer hält er Ruh, nimmer hält er Rast”³⁰ mondatainak melodikus anyagát választja a nyugtalanság érzésének fokozására. Az 56. ütemben elindul az áradat, amelyet Mahler bejegyzéseit követve érzékeltethetünk: „etwas drängend”, majd a 60. ütemben: „Vorwärts”, két ütem múlva: „Noch drängender”. Ez a folyamat egészen az üldözési mániáig fokozódik. A zene szétforgácsolódik rengeteg tremolóval átszőve. Rövid hármashangzat felbontások és futamok törnek a magasba. A látomás csúcspontja pedig az „Ich wollt, ich läge auf der schwarzen Bahr...”³¹ részre korálba torkollik. A korálnak jelentős szerepe van Mahler zenei nyelvezetében, általában a megváltás, a megvilágosodás, az égi jelenségek ábrázolásánál alkalmazza. Ebben a dalban nem a megváltás, hanem a végleges feledés eszközévé válik. A záró rész hozza el a megnyugvást. Mind dallamvezetésében, mind formájában lekerekíti a mondanivalót. A végső tam-tam ütések, amelyek Mahler zenéjében és a 19. század szimfonikus tradíciójában a halál

²⁹ *A keblemben tüzes kés van*

³⁰ „Ó, ki ez a gonosz vendég! Sohasem nyugszik, sohasem pihen!”

³¹ „Szeretnék a sötét ravatalon feküdni...”

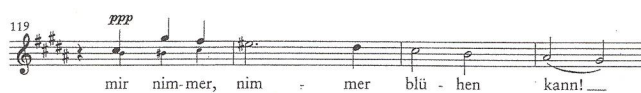
szimbólumát jelentik, az elhaló *pianissimo* vonós motívumokkal elhallgattatják a zenét.

Nyomon követhettük az első három dal összefüggéseit, de még sok párhuzamot találhatunk köztük. Kiragadhatjuk azokat a frázisokat, amelyekben az énekszólam kis szextet (a másodikban kvintet) lép felfelé, majd a dallam fokozatosan lefelé halad. Ezt a zenei eszközt már a barokkban is ismerték, „exlamatio”-nak, „felkiáltásnak” nevezték. Nagy érzelmek kifejezésére használták, elsősorban a fájdalom és panasz ábrázolásának hangzás-szimbóluma. (7. kottapélda)

1. dal



2. dal



3. dal



A záró dal, a *Die zwei blauen Augen von meinem Schatz*³² az egész dalciklusnak kiindulópontja. Ezek azok a szemek, amelyeket a harmadik dalban a kék égbolthoz hasonlít, ezek azok a szemek, amelyek a negyedik dalban a búcsú és a vándorlás okává válnak. A dal tulajdonképpen gyászinduló, a szerző előadásra vonatkozó bejegyzése. „Mit geheimnisvoll schwermütigem Ausdruck, Ohne Sentimentalität”³³. Az induló ezután puha dallammá szelídül, az álomnak vége szakad. A *Lindenbaum* rész csodálatos komponálásával, hangnem választásával az örök béke érzését kelti. Az utolsó részben újra megjelenik az induló basszus pizzicato-ival, a hangnem F-dúr-ból f-mollra vált, az utolsó két ütem az első ütemeket idézi a fájdalom és szenvedés metaforájával: „Die zwei blauen Augen”.

³² A kedvesem kék szeme

³³ „Titokzatos, mélabús kifejezéssel. Érzelmesség nélkül.”

Hans Heinrich Eggebrecht így ír Mahler dalköltészetéről: „Lied ist für ihn dasjenige, was dem symphonischen Schaffen als Studium vorliegt...”³⁴. A *Lieder eines fahrenden Gesellen* dalciklus valóban előkészíti az 1. szimfóniát, de későbbi alkotói korszakában, mint látni fogjuk, nem feltétlenül ez a sorrend. Művében nyomon követhető eltérő gondolkodásmódja a zongorakíséretes és a zenekari dalok felépítését és előadásmódját illetően. A zongorás változat hasonlít Schubert hangvételére, a zenekari keményebb, nyersebben szólnak a rézfúvósok, Mahler csodálatosan kihasználja az egyes hangszerek hangzása által nyújtott lehetőségeket a természet hangjainak imitálására. Hangszerelése itt már Berlioz *Fantasztikus szimfóniájára* emlékeztet.

³⁴ „A dal számára stúdium szimfóniáihoz” Hans Heinrich Eggebrecht: *Die Musik Gustav Mahlers*. (München- Zürich, 1982.) 280.

4. *Des Knaben Wunderhorn*

4.1. Mahler szövegválasztása és kezelése

A 18. században keletkezett népdalgyűjtemények a 19. század elejétől kezdve jelentős hatást gyakoroltak a műzenére. Ezek voltak a kiindulópontjai a dal új ideológiájának, amelyet Justus A. Thibaut 1825-ben megjelent írásában az *Über die Reinheit der Tonkunst*-ban megfogalmazott.¹ Szerinte a népdal gyermekien tiszta és őszinte, mindig az erős, egyszerű ember érzéseit fejezi ki, és ezáltal olyan értéket képvisel, amely nemzeti értéknek számít. Tehát a népdal fogalma összefügg a civilizáció ártalmaitól mentes ember és a „természetes” fogalmával. Egy mítosz kifejezése, a „tisztá, emberi” fogalmának eszméje inkább, mint az autentikus népi értékek tudományos dokumentációja. Ezért az előkerült szövegeket jelentős változtatásoknak vetették alá.

Maga az Achim von Arnim, és Clemens von Brentano által 1806 és 1808 között megjelentetett *Des Knaben Wunderhorn*² című három kötetes gyűjtemény is csupán 20%-ban tartalmaz ősi, eredeti anyagot. Az autentikus és a többé-kevésbé megváltoztatott, vagy éppen népies stílusban a szerzők által megfogalmazott költemények határai összefolynak. A gyűjtemény dalaiban elképesztő sokféleség figyelhető meg. Az addigi polgári lírát másféle tartalmi szférákkal egészítik ki, hiszen a társadalom alsó rétegeinek élete tele volt nyomorúsággal, gyilkosságokkal, kivégzésekkel, a háborúban való értelmetlen halállal, tragikusan végződő szerelmekkel. 1890. körül rohamosan tört előre ez a tendencia.

Erre az időszakra tehető Mahler első *Wunderhorn*-dalainak komponálása. Tizenhárom éven át, kb. 1888-1901-ig, szinte kizárólag ebből a szövegkörből merített. Szövegválasztása merőben ellentétes volt az addigi daltradícióval. Így ír erről egy levelében:

Etwas anderes ist es, daß ich mit vollem Bewußtsein von Art und Ton
dieser Poesie, die sich von jeder anderen Literatur-Poesie wesentlich

¹ Ebenda, 282.

² *A fiú csodakürtje*

unterscheidet, und beinahe mehr Natur und Leben –also die Quellen aller Kunst [...] verschrieben habe.³

Szövegválasztása és az irodalomhoz való viszonyulása miatt sokan bírálták, így a germanista Hans Mayer, aki a „másolat másolata” kifejezéssel illette a Mahler által kissé átalakított verseket.⁴ Számára Schumann, Wolf, R. Strauß voltak a reprezentánsai annak a szöveg és zene közötti művészi egységnek, amelyet Mahler szétrobbantott, ahogyan a szöveget alárendelte a zenének. Natalie Bauer-Lechner emlékirataiban olvashattuk, hogy mit jelentett a szöveg Mahler számára: „Eigentlich nur eine Andeutung des tieferen Gehaltes; der herauszuholen des Schatzes, der zu heben ist...”.⁵

A természetköltészet és a népköltészet a 19. században összeforrtak egymással, sőt egymás szinonimái voltak, megteremtődött a falusi élet idilljének mítosza. Mahler munkássága sokban hozzájárult ahhoz, hogy a népköltészet megszabadult ettől a hamis képtől, és idillikus patinájától. A *Wunderhorn*-versek az ő dalainak köszönhetően maradtak fenn. Jellemző és tudatos, ahogyan Mahler a költészethez viszonyult: barbárságnak tartotta gyönyörű, „kész” költemények megzenésítését: „Vollendet schöne Gedichte in Musik zu setzen...”. Már gyermekkorában szoros kapcsolatba került a *Wunderhorn* gyűjtemény költeményeivel, amelyeket azonban nem tekintett „befejezett” verseknek, csak sziklatömböknek, amelyekből mindenki megformálhatja a sajátját: „Felsböcke, aus denen jeder das seine formen dürfte...”. Ezt a kijelentését sokan félreértették, gyakran érte az a vád, hogy az eredeti szövegeket meghamisította, holott a „Felsböcke” csak a nyersanyagnak, a természetes forrásnak klasszikus kifejezése. Az, hogy Mahler a verseket továbbköltötte, újra elmesélte, magában hordozza a népköltészetnek azt a sajátosságát, hogy nem befejezett, írásos formában, hanem szájhagyomány útján terjed. Minden továbbadás őrzi magán a mesélő személyiségének vonásait, a külvilághoz való viszonyát, véleményét, más gondolatokkal, díszítésekkel gazdagodik, átformálódik. Ez egy kettős folyamat: egyrészt előadói alkotás, amelyben a kiindulópont – Mahlerral élve „Felsbock”- művészi ábrázolásban jelenik

³ „Ez valami egészen más, amint teljes tudatommal e költészet hangjának, amely minden más irodalmi - költészettől különbözik, sokkal több természet- és életelemmel - vagyis minden művészet forrásával, [...] amelynek szentelem magam.” Herta Blaukopf: *Gustav Mahler. Briefe*. (Wien, 1982.) 299.

⁴ Hans Mayer: *Musik und Literatur. Gustav Mahler*. (Tübingen, 1966.) 145.

⁵ „A mélyebb tartalomnak csak jelzése, a kincs kibányászása, amelyet ki kell emelni.” Herbert Killian: *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*. (Hamburg 1984.) 27.

meg. Másrészt újratereztés, mert ez a modell nyelvezetében és megjelenítésében számos lehetőséget nyitva hagy.

Mint minden 19. századi jelentős dalszerző, Mahler is zenében meséli el a verseket. Csak nála még egy további momentum is jelen van, úgy adja elő a költeményt, hogy újra interpretálja azt. Amíg a „vollendet schöne Gedichte” csak kevés, úgy a népdalok több szabad teret engednek az egyéni előadásnak. Mahler csak kissé nyúl bele a szöveg egészébe, ezek is túlnyomórészt csak szóváltoztatások, ismétlések, vagy átcsoportosítások. Jellemző különböző verseknek összeolvasztása, új költeménnyé alakítása, mint később a *Wer hat dies Liedlein erdacht* című humoreszkjének tárgyalásánál látni fogjuk. Tekintve Mahler olvasottságát, széleskörű irodalmi ismereteit, változtatásait hitelesítve érezhette Goethe szavai által:

Wer weiß nicht, was ein Lied auszustehen hat, wenn es durch den Mund
des Volkes, und nicht etwa nur des ungebildeten eine Weile durchgeht!
Warum soll der, der es in letzter Instanz aufzeichnet, mit anderen
zusammenstellt, nicht ein gewisses Recht daran zu haben?⁶

A korábban említett, *Wer hat dies Liedlein erdacht* című dal egy 1892. elején komponált dalsoporthoz tartozik, amelynek eredeti címe: *Fünf Humoresken* volt. A humoreszk fogalma 1810. táján került a köztudatba Németországban. Elsők között Robert Schumann használta az 1839-ben komponált zongoradarabja, *Humoreske für Klavier Op. 20.* címűül. A humoreszkben nem elsősorban a vidámság kerül előtérbe, hanem annak szomorú, melankolikus megtörése. A humoreszk Mahler esetében különösen közel áll a balladához. Nagy elődjének tartotta a széleskörű irodalmi műveltséggel rendelkező, több mint 100 balladát komponáló Carl Loewét (1796-1868). Loewe, aki Goethe műveinek nagy ismerője és rajongója volt, a ballada műfaját a dal különleges formájában magaslatokba emelte a Schubert utáni időkben. Loewe és Mahler balladái között a legszembevetőbb különbség, hogy míg Loewe a „rég” szokásokhoz híven ismétli az egyes versszakokat, Mahler végigkomponálja a történetet főleg ismétlések nélkül.

Goethe a balladát tartotta a költészet ősi formájának, amelyben a három későbbi műfaj: az epika, líra és dráma még egységet alkottak. A ballada-költő ezeket még

⁶ „Ki tudja, mit kell kibírnia a nép – sokszor a műveletlen nép – ajkán egy ideig szálló dalnak! Miért ne lenne igaza annak, aki azt utolsó formájában feljegyzi, vagy másokkal összeolvasztja?” Stefan Bodo Würffel: *Mahlers Textwahl und Textbehandlung* c. írása Matthias Theodor Vogt: *Das Gustav Mahler Fest Hamburg 1989*. (Kassel 1991.) 500.

váltogathatta művében. A ballada előadásában nagy jelentősége van az improvizatív jellegnek. A Goethe utáni időkben a ballada az epika és a líra karakterét hordozta leginkább, a dráma tehát háttérbe szorult. Az „elbeszélő líra” a legtalálóbbs kifejezés tehát Mahler dalainak jellemzésére is, hangsúlyozva az „elbeszélő” jelleget. A *Wunderhorn* feldolgozások ennek reprezentánsai.

4.2. A dalokról

Az 1892-es színházi évadban, amikor Mahler opera-és koncert karmester volt Hamburgban, a *Schott-kiadó* kiadta *Wunderhorn* költeményekre készült kilenc zongorakíséretes dalát. A sikertől motivált zeneszerző azon nyomban hozzálátott egy új *Wunderhorn* sorozat komponálásához. Saját szavaival élve „zehn neue Lieder”, vagyis tíz új dal került papírra: Öt dal énekhangra és zongorára, valamint ezek zenekari változata. Az 1893. és 1901. közötti időben még tíz dal, humoreszk és ballada született. Dalalkotása közepén a lírai Mahlert találjuk, aki a zenekari dalokon kívül létrehozta a 2. 3. és 4. szimfóniát, azt a szimfonikus trilógiát, amelyet *Wunderhorn-szimfóniák*-ként ismerünk. Ezek a művek számos, dalokból származó instrumentális idézetten kívül egy-egy tételükben teljes, elénekelt *Wunderhorn* dalt is rejtegetnek. Előbbi fejezetemben már elemeztem a 2. szimfónia negyedik tételében felcsendülő *Urlicht* című dalt, a 3. szimfónia vokális tételét, az *Es sungen drei Engel einen süßen Gesang* című dalt, és említettem a 4. szimfónia szopránszólóra készült utolsó tételét, a *Das himmlische Leben*-t. Érdekességgként említem, hogy Mahler alkotásában a dal keletkezése nem mindig előzi meg a szimfóniatételt. A 2. szimfóniában felismerhető *Antonius von Padua* című dal zenekari változata csak a még vázlatos, de tartalmilag már teljesen elkészült, tökéletesen más, nagyobb lélegzetű harmadik tétel után került elő. A 3. szimfónia első tételének ritmusát Mahler a *Revelge* című dal előtanulmányának tartotta: „Dem Rhythmus dieses Liedes mußte nichts weniger, als der erste Satz meiner Dritten als eine Studie vorausgehen”.⁷

Ezeket a dalokat, humoreszkeket, balladákat, vagy groteszkeket különböző stílusjegyek jellemzik, ezért kizárható a ciklusszerű csoportosítás, vagy felfogás

⁷ „E dal ritmusa nem kevesebb, mint 3. szimfóniám 1. tételének előtanulmánya kell legyen.” Renate Hilmar-Voit: *Des Knaben Wunderhorn*. (Mainz: Kritische Gesamtausgabe, XIV. kötet/2. 1998.)

lehetősége. A 20. század tévedése, hogy a kiadásokban szereplő gyűjteményeket nyomtatási sorrendben való előadásra szánták. Célszerű inkább téma, vagy hangnem szerint csoportosítva előadni őket. Másik tévedés, hogy a párbeszédű dalokat sokszor duettként adják elő, pedig Mahler kifejezetten énekhangra és zongorára, vagy zenekarra szánta őket: *Gesänge für Singstimme mit Orchesterbegleitung*. A ballada műfajának sajátja, hogy kizárólag egy kívülálló, de megfelelő érzékenységgel kommentáló előadóra van szüksége, aki a hangulatot, a különböző szereplők jellemét, gondolatát, lelkiállapotát képes megteremteni. E dalok többsége ezért hangfajtól és nemtől függetlenül előadható.

A *Wunderhorn*-dalok hangulatának sokfélesége azt a lehetőséget kínálja, hogy témakörök szerint csoportosítsuk őket.

A gyermeki naivitás legszebb példái a zongorakíséretes dalok közül valók, az: *Um schlimme Kinder artig zu machen* –*Rossz gyermekek megnevelése* című dalban a tájszólás ékes fordulatait, rímeit Mahler mesteri egyszerűséggel kezeli.

Az *Ablösung im Sommer* –*Madarak a nyárban* című dalban a kakukk és a csalogány hangjának imitálása figyelhető meg a zongorán, miközben az énekszólam mondókára emlékeztető szövege a gyermeki fantáziavilágot idézi. Ebből a dalból építkezik a 3. szimfónia *Scherzo*-jának főtémája.

A falusi idill hangulatát festi a *Starke Einbildungskraft - Erős képzelőerő* című dal, amely szintén a kilenc zongorás dal között található. Ez a dal is tájnyelvi fordulatokkal, pl. a sokszor előforduló „gelt, ja?” kifejezéssel őrizi a népdal karakterét. A felületes emberi kapcsolaton élcelődik. A zongoraszólam is ezt a civódó, vidám hangulatot támasztja alá, előjegyzés nélkül, C-dúrban.

A *Rheinlegendchen* - *Kis rajnai legenda* történetében a szerelmesek egymásra találása a véletlen körülményeknek köszönhető. Megjelennek ismét *Antonius* halai. Mind zenekari, mind zongoraváltozatnak meglehetősen egyéni a harmóniavilága. Egyszerű, népdalszerű, a ländler ritmusát idéző dal, amelyet maga Mahler „kindlich, schalkhaft und innig” jelzőkkel illetett.⁸ A tradíciókhoz közel álló dal nem mutat szélsőséges nagy érzelmeket. Valószínűleg ezért is aratott olyan nagy sikert, hogy az 1892-ben Hamburgban tartott koncerten ráadásként meg kellett ismételni.

A *Verlorne Müh'-Kárbaveszett fáradtság* című dalt kár lenne duettként előadni, hiszen a párbeszéd férfi tagja meglehetősen csendes, egyetlen mondat ismétlésével

⁸ „gyermeki, pajkos, bensőséges” Herbert Killian: *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*. (Hamburg: 1984.) 29.

hárítja el a lány csábítását: „Närrisches Dinderle, ich geh’ dir hält nit!“. Ékes tájszólás és humor jellemzi a dalt. A lány szólama mindig hármashangzat felbontással indul, majd könnyed motívummal idilli képet fest, amelyet a zongora, vagy a zenekar visz tovább. Érdekes még a hangsúlyos, előkés 3/8-os hangok kérlelő, szinte síró, affektáló kifejezése a „gelt!“, „komm!“, „Hol!“ szavakra.

Ebbe a hangulatvilágba tartozik a *Wer hat dies Liedlein erdacht - Ki találta ki ezt a dalocskát* című dal, amelynek szövegszerkesztése különleges. Mahler Arnim és Brentano kötetéből két különböző, még csak nem is egymás után következő versét fogja össze, nevezetesen a dal címével megegyező és a *Wer hat das Lieben erdacht? - Ki találta ki a szerelmet?* című verseket. A zeneszerzőnek a *Vándorlegény* ciklus első dalánál már megismert montázstechnikája a játékba való lírai, érzelmi elmerülés momentumát adja hozzá az eredetihez. Az ő változata nem csak pillanatkép egy sor változtatással, mint a szájhagyománybeli átadás esetében, hanem egészen új történetet hoz létre. Az új versrészlet bevonásával szabályos A-B-A formájú dalt alkot, amelyben az A és B rész szorosan illeszkedik egymáshoz, a különbség azonban az A rész végeinek koloratúrákkal való bővítése. A népdal általánosan uralkodó 2, vagy 4 ütemes csoportosítása bizonyos, a szöveg szempontjából kiemelendő helyeken 4, vagy 5 ütemesre változik. Ilyen pl. a kezdősor, a „Dort oben am Berg, in dem hohen Haus, in dem Haus!“ is. A dalt a ländler ritmusa alatt zakatoló folyamatos mozgás teszi még izgalmasabbá.

Gúny, ironia sugárzik a következő dalcsoport szövegéből és hangvételéből. Ide tartozik a *Selbstgefühl – Öntudat* című dal. A szöveg az ellentét párokra épít: nem vagyok beteg, de egészséges sem, gazdag, de szegény sem, míg végül kiderül, szerelmes vagyok. A szöveg pikáns mondanivalóját a zongora nem kommentálja, csak az énekszólamot követi. Az ének utolsó üteme nyitva marad, mint egy elnyelt kérdés, a zongora semlegesen fejezi be a dalt.

Az *Ich ging mit Lust – Zöld erdőben jártam* pikáns szövege valójában egy csúfolódó, a fiú látogatása az alvó kedvesnél, aki átalussza a szerelmes éjszakát. Mahler a falusi hangulatot festi le. A dal lehetne a hármashangzat felbontások gyakorló példája is, közte a zongorán felcsendülő madárhang imitációk sok variációval utánozzák a csalogány énekét.

1896. nyarán Mahler Steinbachban, az Attersee partján Bécsből érkező zongorájára és a 3. szimfónia Hamburgban felejtett vázlataira várakozva, csupán kedvtelésből, időtöltésből írta a *Lob des hohen Verstands – Az értelem dicsérete* című

dalát. Ebben az esetben nem akarta a zene által újrinterpretálni a szöveget, hanem pontosan azt adni, ami benne áll. „genau zu geben was da steht”- mondta.⁹ A dal szemtelen, vidám módon meséli el a kakukk és a csalogány közti legendás vetélkedést, amelynek kimenetelét a számár dönti el. Az állatsereglet bizonyos embertípusokkal is helyettesíthető, akikkel szemben indokolt a maró gúny. Az 5. szimfónia Rondo-Finale részében fedezhetjük fel a dalból merített hangszeres idézetet. Ez a szimfónia nem tartozik a *Wunderhorn* szimfóniák közé, de mindenképpen azok hatását viseli magán.

Ha továbbhaladunk a gúnydalok sorolásával ismét találkozunk megszemélyesíthető állatokkal, mégpedig halakkal. A *Des Antonius von Padua Fischpredigt - Szent Antal a halaknak prédikál* című dal groteszk karikatúra. Mahler hangszerelése, a részeges klarinét hangjával és a vonósok csúszkáló szólamaival jól érzékelteti az angolna, a ponty, vagy a csuka butaságát, akik hallgatják, de nem értik a szent szavait, továbbra is együgyűen úszkálnak. Ebben a dalban is érezhető a „Perpetuum mobile”, a monoton mozgás, amely biztosítja a nyugalmat sohasem lelő emberek parodisztikus látomását.

A következő témakör az elválás fogalmával foglalkozik. Így jutunk el fokozatosan az emberi élet szempontjából komolyabb, nehezebb, fájóbb érzésekig. A kilenc zongorakíséretes dal között mégis találunk olyanokat, amelyek a szakítás humoros aspektusát mutatják. A *Scheiden und Meiden – Elválni és elbúcsúzni* című dalban a számtalanszor elhangzó „Ade!” és a hozzátartozó kötelező fájdalom semmiféle érzelmet nem korbácsol föl. A Mahler által javasolt előírás: „Lustig”, vagyis vidáman. A zene szökdécselő, 6/8-os ritmusa is ezt az érzést sugallja, a 2/4-re és mollra váltó részek sem szomorúak. Végül a fényes G-dúrban zár a dal.

Az *Aus, aus! – Vége, vége!* című dal szójátékában pillanatonként változik a kimenni, elmenni szó jelentése. Néhol csak a mezőre megy ki, a városból megy el a szereplő, másutt a szerelem végét jelenti a „Wo geht’s denn hin mein Schatz?” kifejezés. A zongoraszólam az énekes melódiáját követi, közzjátékok nincsenek. Az előadásra vonatkozó utasítás „keckes Marschtempo”, amelynek fogalom-összetétele is groteszk. A dal során a zeneszerző többször használja a „kläglich, mit Parodie” kifejezést.

⁹ Ebenda, 56.

A csupán zongorakíséretes változatban írt dalok közül a *Nicht Wiedersehen – Nincs viszontlátás* című dal már az elválás fájdalmát érzékelteti. Egy fiú hosszú időre búcsút vesz szerelmétől, amikor hazatér, értesül a lány haláláról. Az idézet szerint „Trauern und Weinen hat sie zum Tod gebracht”.¹⁰ A dal hangneme a tragikus c-moll. A búcsú szavai: „Ade, mein herzallerliebster Schatz”, minden esetben másként hangzanak el. Az első a fiú búcsúszavait jelenti, a második, talán a lány búcsúja az élettől és szerelmétől annak szavaival. Ez a frázis már magasabbra tör. A harmadik rövid C-dúr kitérő után eléri legmagasabb hangját, a kétvonalas g-t, majd c-mollban elhaló tremolóval zár. Ez már a végleges búcsú hangja. Szinte mindvégig hallani a basszus szólamban a Mahler által kívánt távoli harangokat: „Wie fernes Glockenläuten”.

Az elválás zenei megfogalmazásának legmeggrázóbb példája az *Das irdische Leben – Földi élet* című dal, amely a *Verspätung – Késedelem* című *Wunderhorn* költeményre épült. A balladának olyan különleges formája, amely Schubert *Erlkönig* című dalára emlékeztet. A történetben egy éhező kisgyermek utolsó erejével anyjához kenyérért könyörög, aki nem tud neki adni. Végül – hasonlóan az *Erlkönig*-ben a cél elérése pillanatáig már elhunyt gyermekhez – túl későn érkezik a segítség: „Und das Brot gebacken war, lag das Kind auf der Totenbahr”.¹¹ Mahler ezt a dalt eredetileg a 4. szimfónia második tételének szánta, ezzel alkotta volna meg a *Finale*, *Das Himmlische Leben* ellenpólusát. Ez is igazolja, hogy a zenekari hangzásbeli elvárások meghaladják a zongorakíséret technikai lehetőségeit. Az állandó, lélegzetvétel nélküli, a vonósok között megosztott 16-od mozgás, a szorosan egymásba illesztett motívum darabkák, amelyek színes hangzás-foltokat eredményeznek, a zongorán szinte eljátszhatatlanok. A folytonos Perpetuum mobile itt ördögi, félelmetes csengést hoz létre, olyan, mintha az „Élet malmai” örölnének vigasztalanul, míg a gyermek életét fel nem őrlik. Az énekhang szerepe különleges: egyetlen énekes érzékelteti hangszíneivel a különböző szereplők lelkiállapotát, a dialógust anya és gyermeke között, akikhez még a mesélő is társul. Az énekhang vezetése a szereplők szerint differenciált: a gyermek lefelé vezető szekvenciával kezd, majd nagyobb ugrásokkal megjelenő motívummal folytatódik. Ahogy az éhség sürgetőbbé válik, a gyermek segélykiáltása is fokozódik. Mahler zenéje oktáv helyett decima ugrásaival teszi még intenzívebbé ezt az érzést. Az anya „Warte nur, warte

¹⁰ „Gyász és sírás vitte őt a halálba”

¹¹ „Mire a kenyér kisült, a gyermek ravatalon feküdt.”

nur, mein liebes Kind!” sorai mindig változatlanok, mély fekvésű hármashangzat felbontások, amelyek fáradt, fásult dallamokká alakulnak, mintha a reménytelen fáradozás hiábavalóságát tolmácsolnák. A mesélő a gyermek dallamába kapaszkodva jelenti be a halálhírt. A következő 13 ütemet a kürtök hármashangzatai vezetik kromatikusan lefelé, a mélyvonósok 16-od figuráihoz. A zenei anyag darabjaira hull, a foszlányok szinte eltűnnek a morajban, amelynek tompa üstdob és cintányérütések vetnek véget. Mahler hangszín palettájának legmélyebb árnyalatait érezhetjük ebben a hangzás koncepcióban.

Mahler *Wunderhorn*-dalainak legjelentősebb kategóriájába tartoznak a katonai és háborús témájú dalok. Itt is találunk olyanokat, amelyekben Mahler irónikus, ördögi vénája mutatkozik meg. Ide sorolható a *Trost im Unglück – Vigasz a boldogtalanságban* című dal, amelynek előadásmódja „Verwegen, durchaus, mit pregnantstem Rhythmus”.¹² A történetben a huszár és a lányka civódó veszekedésének lehetünk tanúi. A vádaskodás terhét a huszár minden esetben a ló hátára helyezi, amelyen ellovagol. Nem mély emberi kapcsolatot jelenít meg a zene, inkább a felületes távolságtartáson gúnyolódik a dal ritmusképleteinek katonai fegyelmet idéző, könyörtelen monotóniájával, szignál-motívumaival.

Mahler katonadalainak mottója is lehetne a *Wo die schöne Trompeten blasen – Ahol a trombita harsog* című dalának utolsó versszaka: „Ich zieh in Krieg in grüne Haid”¹³. Mint már több dal esetében is láttuk, Mahler ebben a dalban is két különböző verset montírozott össze: a *Bildchen* és az *Unbeschreibliche Freude* címűeket.¹⁴ Ezek a versek majdnem megegyező versszakaikkal, soraikkal egyébként is összetartoznak. Az így létrejött költemény két szerelmes történetét beszéli el. A katona bebocsátást kér a lányhoz, bent elmondja neki, hogy harcba indul. Megfigyelhető a hangzáscsoportok éles elválasztása: a katonai szféra megteremtése a fa és rézfűvósok, míg a lírai oldal a vonósok és fafűvósok feladata. A háború és elválás összekapcsolása fejeződik ki abban a zenei megoldásban, hogy a szerző a fafűvósokat mind a fiú, mind a lány szólamához hozzárendeli. A dal, a Mahler zenéjében oly sokszor megjelenő, a természet éji elemeit lefestő színeivel, megható c-moll befőzésével inkább bensőséges, mint drámai hangvételi.

¹² „Vakmerően, mindvégig feszes ritmusban”

¹³ „Háborúba vonulok a zöld pusztába”

¹⁴ *Képecske* és a *Leírhatatlan boldogság*

A *Schildwache Nachtlied* – Az őrszem éji dala is a párbeszédese katonadalok közé tartozik, egy katona és egy képzeletbeli személy között zajlik a beszélgetés, aki segíteni szeretne, de visszautasítást kap. A katona strófáinak végén háromszor hangzik fel a katonai szignál. Először csak hangszerekkel, amelyekre a katona válaszol: „Muß traurig sein!”, majd a következő két versszakban szöveggel. (8. kottapélda)



A zenekari változatban a katonai strófákat legnagyobb részt ütőhangszerek és rézfúvósok masszív hangzása kíséri, míg a lány, vagy lény hangjához a vonósok, hárfa és a fafúvósok lágyabb hangzása társul. A dinamika a lény szólama alatt a piano fokozatait járja be, míg a katona elszánt mondataiba, forte, fortissimo hangvételébe beleszűrődik néhány elbizonytalanodó piano.

A zongorára készült dalok között is találunk búskomor katonadalt, amelyben azonban a szimfonikus hangvétel is erősen fellelhető. Ilyen a *Straßburg auf der Schanz* – A strasbourg-i sáncon című dal, amelynek első 15 ütemét Mahler vázlatosan meg is hangszerelte. A zongoraszólam szinte a leredukált zenekar szerepét tölti be. Erre utal, hogy Mahler hangszeres játékokra való utalásokat ír a kottába. Előírja a mélytrillák pedálhasználatára vonatkozóan a halk dobpergés utánzását: „Der Klang gedämpfter Trommel nachzumachen”, vagy a „Wie eine Schalmey” kifejezést, a pásztorsíp hangjának utánzását. Ez a jelzés az egyszólamú, bevezető zongora szignálra vonatkozik, amely a hazát, az otthont jelentő meghitt környezetet éppúgy reprezentálja, mint a merev katonai szabályokat. E kettő indítja hősünket útjára. Ez a mélységesen tragikus történet egy honvágytól hajtott katona sorsát meséli el, aki a Rajnán át próbál megszökni ezredétől, de elfogják és halálra ítélik. A pásztorsíp hangja a szövegben szereplő alpesi kürtöt hivatott helyettesíteni.¹⁵ Az alpesi kürt lesz a tragikus történet kiindulópontja: „Das Alphorn hörte ich drüben wohl anstimmen, ins Vaterland mußte ich hinüberschwimmen”.¹⁶ Ez a hangszer lesz később halálra

¹⁵ A „Schalmey” pásztorsípot jelent, nem azonos az általunk ismert alpesi kürttel. Renate Hilmar-Voit korabeli röpiratok és népzenei gyűjtemények alapján bizonyítja, hogy 1805-ben Bern városában rendezték meg először az ún. *Umspunnen-Fest*-et, amelynek része volt az alpesi kürt fúvó verseny is. Az alpesi kürt Svájcnak nemzeti sajátossága lett, egyre nagyobb szerepet játszott, így később bekerült a *Wunderhorn* gyűjteménybe is *Der Schweizer* címmel.

¹⁶ „Az alpesi kürtöt hallottam hangolni, hazámba vágytam visszaúszni.”

ítélésének oka is: „Das Alphorn hat mir's angetan, das klag ich an!”¹⁷ Az alpesi kürt természeti motívuma mellett, a dobpergés is olyan emberi érzéseknek szimbóluma, mint a hazaszeretet, szabadság és otthon utáni vágy, de ennek ellentéte, a katonai fegyelem jelképe is. Ez a konfliktus adja a dal feszültségét. Mahler hangzásvilágában a Schalmei-motívumok mindig egyszólamúak, dūr hangneműek, míg a dobpergés és az induló sokszor a mély regiszterben, moll hangnemben szólalnak meg (kivétel az utolsó versszak nagy része). Katonai fanfárok Mahler sok művében jelentős szerepet játszanak. Ebben a dalban az énekszólam veszi át a fanfár motívumot visszafogott induló tempóban. (9. kottapélda)

Im Volkston (ohne Sentimentalität, äußerst rhythmisch) *p*
Zu

(Wie eine Schalmei) *p* *accel.* *pp* *rit.*

Mit starkem Pedalgebrauch

5 In gemessenem Marschtempo *ein wenig zurückhaltend*
Straßburg auf der Schanz', da ging mein Trauern an! Das Alp-horn hört' ich

Az utolsó versszak elején, ahol a katona kivégzése előtt társaitól búcsúzik, mégis dūr felé hajlik a zene. Az énekszólamot a zeneszerző egy kvarttal följebb helyezi, a fejhang használatának kifejezett igényével. Ez a hangszínváltás nagy kifejezőerővel bír. A főhős a halál karjában szinte a súlytalanság állapotába kerül, majd újra a kürt vezeti be a vádat, amely később a belenyugvás érzését keltve mollra vált. A három ütemes zongora epilógus ellenére befejezetlen marad a dal a harmadik versszakot bevezető basszus felütések halk megismétlésével. A dal érzelmi ereje minden szépítés, vagy hamis vigasz nélkül végigvonul az utolsó ütemekig.

Minden dal, amely a háborúról, üldözésről, vagy elnyomásról szól, a zene bonyolult szövevényén vezet keresztül és Mahler *Csodakürt sorozatában* a legjelentősebbek közé számít. A *Lied des Vervolgten im Turm – Az üldözött dala* az ellentétes karakterek expresszív ábrázolásának példája. Egy üldözöttnak szenvedélyes kitörése a gondolatok szabad világába. A „Die Gedanken sind frei” mondat tartalma ellentétes a lányka behízelt szavaival, amelyek a szabadság szépségeit festik le. Mahler különleges zenei eszközt használ: kiáltásszerű

¹⁷ „Az alpesi kürt tette ezt velem, őt vádoló!”

motívumokat, a lány jódlira emlékeztető díszítéseit, az üldözött hajthatatlanságát jelképező fanfárok, jelzéseket. A feszültség, amely a zenei karakterek között létrejön, a legmélyebb emberi tulajdonságokra épül. A látszólag ellentétes motivikus és hangnemi sajátosságok azonban nagyon is összefüggnek. Mind a fiú, mind a lány hordozza magában a másik jegyeit is. A szabadság és függetlenség gondolata oly erős, hogy még a lány iránti szerelem sem tántoríthatja el, hiszen ez is rabságot jelentene. A lányka viszont egyre inkább rabbá válik a fiú iránti vágya miatt. Tehát a két lény nem független egymástól. Összesen hatszor váltják szerepüket a dal során. A hangnemi fejlődés így alakul: Fiú – d-moll, lány - G-dúr. Majd a fiú – g-moll, lány – B-dúr. Végül: fiú – C-dúr, lány – F-dúr. A dalt az üldözött zárja d-mollban. Láthattuk, hogy a lány hangneme mindig dúr, a raboskodó moll, szólama csak egyszer hangzik fel dúrban, méghozzá egy feltűnő fanfármotívummal. (10. kottapélda)

65 will! Und wenn es sich schi - cket, nur Al - les, ff

67 Al - les sei in der Stil-le, nur All's in der Still', All's in der Still!' p

Itt a rab 2 ütem alatt 2 oktávnyi hangtávolságot bejárva nagy akaratőről tesz tanúbizonyságot.

A *Wunderhorn*-dalok két legjelentősebb alkotása a *Revelge – Ébresztő*, és a *Der Tambour'sell – A kisdobos* című katonai témájú dalok. Jó pár évvel az előző dalok után, 1899-ben és 1901-ben készültek el. Ekkorra tehető a 4. szimfónia befejezése, az 5. szimfónia komponálásának kezdete. A *Gyermekgyászdalok* közül már három készen állt, és a négy *Rückert dal* is elkészült. Natalie Bauer-Lechner szerint a *Revelge* című dalt már régen tervezgette Mahler, de nem találta hozzá a megfelelő hangvételt. Amikor munkához látott a dal nagyon rövid idő alatt, 1899. augusztusára elkészült. Már említettem az összefüggést 3. szimfóniájával, ezúttal szimfonikus

zenéjének tapasztalatát vezette át dalkomponálásába. Míg hosszú időn keresztül dalai voltak szimfóniáinak értékes forrásai, itt a szimfónia volt a dal előtanulmánya. Természetesen nem szószerinti átvételről van szó, hanem a nagyformátumú szimfonikus felépítés, ritmus és hangzásvilág dallá transzformálásáról. Az előbb idézett forrásban fellelhető, hogyan vallott erről Mahler: „Enthält dieses kurze Lied alles von mir, wie ein Baumquerschnitt [...], das ganze Leben des Baumes aufweist”.¹⁸ A *Revelge* tartalma az emberi élet félbemetszésének borzalmas víziója, ahol még a holtakat is harcra küldik. A dalt a konok induló ritmus határozza meg, amely a kilátástalanságot és tragédiát megrázóan érzékelteti. Az egész dalt átható elkeseredettség a végső fanfárban csúcsosodik ki mégegyszer. Az énekszólam előadására vonatkozó utasítások: „geschrien” – „sikoltva”, vagy „mit Verzweiflung” – „elkeseredetten”. A konzekvensen ismétlődő: „Trallali, trallaley” amely kezdetben még csitítóan hat, a végére a reménytelenség kitörését jelenti. Ez a dal is a *Dialog-Lied*, a párbeszédes dal típusába tartozik, de ebben az esetben hiányzik a másik fél vigasztaló, érzelmi menedéket nyújtó, egy szebb világot ábrázoló kontrasztja. A dal 171 ütemén keresztül a félelem egyre intenzívebbé válik. Mahler kissé átformálta a keretes szerkezetű dal szövegét. Az első versszak a megszokott katonai életet ábrázolja, a másik keret, a nyolcadik versszak már magát az iszonyatot. A zeneszerző előírja a szakadatlan menetelést: „marschierend in einem fort”. Ez nem csak tempójelzésként értendő, hanem a dal érzelmi felépítésére is utal. Meghatározó ugyan a dal strófikus szerkezete, mégis minden versszak az indulónak egyéni dinamikáját mutatja variációival. A versszakok során a személy lényé a felismerhetetlenségig megcsönkul. A második versszakban a megsérült katonán átlépnek társai, mintha már halott lenne. Ekkor ő megragadja a dobot és felébreszti a holtakat, hogy azok is harcra induljanak. A harmadik versszak „ich muß marschieren bis in Tod”¹⁹ idézetében egyértelműen felismerhető a 3. szimfónia első tételének rokonsága. Ez a monumentális ötven perces tétel a dal elődje. Az induló ilyen eltúlzott használata a szimfóniában egy haláltáncba vezet, ahogyan a dal szóban is megfogalmazza: „bis zu einem makaber Totentanz...”²⁰ Ahogy minden versszak egyre jobban megfosztja a hőst emberi mivoltától, úgy távolodik el a hangnemek

¹⁸ „Ez a rövid dal mindent tartalmaz belőlem, mint egy fa keresztmetszete [...], amelyben benne van a fa egész élete.” Renate Hilmar-Voit: *Des Knaben Wunderhorn. Gesänge für eine Singstimme mit Orchesterbegleitung*. (Mainz: Kritische Gesamtausgabe XIV/2. 1998.) 345.

¹⁹ „Halálomig kell menetelnem”

²⁰ Friedhelm Krummacher: *Gustav Mahlers III. Symphonie. Welt im Widerbild*. (Kassel 1991.) 73.

egymásutánja az eredeti d-molltól. Különösen markáns a váltás az ötödik és hatodik versszak hangnemei között. A „Die Brüder dick gesät, liegen wie gemäht”²¹, és a „Er schlägt die Trommel auf und nieder, er wecket seine stillen Brüder”²² kulcsfontosságú részén Mahler 12 ütem alatt D-dúrból a lehető legtávolabbi eszmollba modulál. A háború borzalma a halottak menetelésének pokoli víziójába csap át. Az induló osztinatója fortissimo szól a vonóskarban, kisdobbal és fanfárokkal sűrítve. Ez a fanfár a következő 5 ütemben négyszer szólal meg a kürtök és a trombiták szólamában. Az utolsó versszakban az énekszólam idézi ezt a fanfárt: „Die Trommel steht voran, daß sie ihn sehen kann”²³ szavakkal. Ez határozza meg a dal utolsó ütemeit is. Nyomon követhetjük, hogy Mahler milyen differenciált módon használja induló karaktereit a szövegbeli tartalom kiemelésére. Az említett hatodik versszakra való átmenet emlékeztet Berlioz: *Fantasztikus szimfóniája – Marche au Supplice – Menet a veszőhelyre* részére. Mahler el volt ragadtatva ettől a műtől, amikor 1898. november 20-án első ízben vezényelte.

Mahler utolsó *Wunderhorn*-dala a *Tambourg'sell – A kisdobos* című ballada, egy katona búcsúja kivégzése előtt. Mint Mahler legtöbb katonai témájú dalában, itt is gazdag ütős-együttest tervezett, de végül is takarékosan használja a hangszercsoportot. Általában hiányoznak a jelzésszerű fordulatok, fanfárok, vagy más katonai jellegzetességek. Helyette egy új, további dalkomponálásában is jelentőséggel bíró komponens, nevezetesen a különlegesen átlátszó polifónia a jellemző. Hosszú szakaszokon keresztül a masszív zenekari hangzás helyett szinte kamarazenei hatást ér el, gyakran kétszólamú ellenpontot alkalmaz. (11. kottapélda)

Ezzel új fejezet nyílik Mahler dalkomponálásában, amely a *Gyermekgyászdalok* és végül a *Dal a földről* című művekben teljesedik ki. A *Tambourg'sell*-ben az események leírása, az elbeszélő karakter háttérbe szorul, inkább belső monológnak

²¹ „Testvérei szorosan elvetve fekszenek, mint akiket lekaszáltak”

²² „Üti a dobot föl és le, fölébreszti csendes testvéreit”

²³ „Elöl megy a dob, hogy ő láthassa...”

lehetünk részesei. Ebben áll egyértelmű ellentéte a *Revelge* című dallal. A zenekari hangzás redukálása, a zenei anyag áttetszősége az énekszólam intenzív expresszivitásával párosul. A záró „Gute Nacht” fölé írt utasítás: „mit gebrochenen Stimme”- megtört hangon, olyan új kifejezés, amit Mahler eddig még nem használt. Nem a csalódás, vagy a fájdalmas számonkérés áll előtérben, hanem a befelé forduló szenvedés jelensége, amelyet a hangszerelés egyszerűsítése még inkább alátámaszt.

5. Rückert verseinek feldolgozása

5.1. *Kindertotenlieder*

Mahler legteljesebb, legkiforrottabb és legletisztultabb alkotásai közé tartozik *Gyermekgyászdalok* című dalciklusa, Friedrich Rückert verseire. A zeneszerző 1901-1907-ig minden évben visszatért az osztrák Alpok magányos tópartjához, a Wörthersee melletti Maierneggbe. Az első ott töltött nyáron alkotta meg utolsó *Wunderhorn*-dalát, a *Tambourg'sell*-t, az 5. szimfónián dolgozott. Karmesteri pályafutásának csúcán állt, és ebben az időben ismerte meg Alma Maria Schindlert, akit 1902-ben feleségül vett. Még ebben az évben megszületett első lánya, Maria Anna. A külvilág számára tehát élete legboldogabb korszakát élte.

A versek választását gyakran összefüggésbe hozzák saját gyermeke elvesztésének fájdalmas érzésével, ami Rückert esetében igaz is. A költő gyermekei Ernst és Luise 1833/34. fordulója körül skarlátban meghaltak. Rückert 428 költeményben gyászolta meg elvesztésüket. Mahler esetében azonban ez a következtetés nem helytálló, hiszen a dalokat viszonylag hosszú időn keresztül, 1901 és 1904 között komponálta, lánya Maria Anna csak 1907-ben hunyt el diftériában. A halál előérzetéről, vagy mint Alma Mahler állította „a sors kísértéséről” beszélni csak spekuláció. Igaz, hogy Mahler nem véletlenül választotta ezeket a költeményeket. Gyermekkorában szülei több gyermeküket is eltemették, hiszen a gyermekhalálozás abban az időben elég gyakori volt. Köztük volt Mahler egy évvel fiatalabb, 13 éves testvére, aki különösen közel állt hozzá, Ernstnek hívták, mint Rückert fiát. Mint Mahler barátjának, Guido Adlernek, a híres bécsi zenetörténésznek megvallotta, gyakran képzelte magát apja helyzetébe.¹ Ez azt jelentheti, hogy ezek a művek a sors anticipálása helyett inkább a gyermekkori emlékek feldolgozását szólaltatják meg. A zeneszerző szembenézett a gyász emlékével és művészként legyőzhette azt.

Theodor Reiknek, Sigmund Freud tanítványának pszichológiai tanulmánya elemezte később Mahler választásának valószínű indokát:

Es war nicht irgendeine mysteriöse Profetengabe, [...] viel mehr
waren es seine unbewußte Ängste, die wiederum aus einer alten,

¹ Eberhardt Klemm: *Kindertotenlieder. Ausgabe nach den Quellen- Klavierauszug*. (Leipzig: Edition Peters 1972.) Vorwort

tiefsitzenden Furcht stammen [...]. Einige Wörter, oder Passagen Rückerts Gedichten müßen den Komponisten an altvertraute Situationen erinnert haben, vielleicht sogar auch Sätze, die er als Kind gehört, und dann vergessen hatte.²

Ebben az időben, amikor Rückert költeményein kívül évente jelentek meg gyermekeket gyászoló verseskötetek Joseph von Eichendorff, Karl Barth, Hoffmann von Fallersleben tollából is, új életérzés alakult ki a köztudatban. A szeretett személytől való elválás, búcsúzás érzéséhez társult a túlvilág képze. A túlvilágé, ahol újra találkozhatunk. Ez a reménység, a viszontlátásban való hit sugárzik a *Gyermekgyászdalok* negyedik dalából: „Oft denk ich, sie sind nur ausgegangen...” „Sie sind uns nur vorausgegangen...”³

Mint ahogyan Mahler dalainak egész sora, úgy a *Gyermekgyászdalok* is balladára emlékeztetnek. A szigorú strófák variációkban gazdagok. Mahler műveiben semmi sem ismétlődik mechanikusan, a versszakok eleje és vége mesterien illeszkedik. Jens Malte Fischer szerint a szerzőnek sikerül a kifejezés intenzitását az objektivitás és önuralom erejével kiegyensúlyozni.⁴ Az aszkétikus megfogalmazás és az a tény, hogy a dalok nem egyes szám első személyben hangzanak el, hanem elmesélő, beszámoló jellegűek, csak növeli a tételek érzelmi feszültségét.

A dalciklussal Mahler művészetének új fejezetéhez jutottunk el. Ezek a dalok az áttetsző kamarazenei hangvétel és hangszerelés mellett is a szimfóniának és a dalnak olyan összeolvadását mutatják, amely később *Dal a földről* című művében teljesebbé válik. Életrajz írója, Kurt Blaukopf így ír erről a korszakról:

Mit den *Kindertotenlieder* beginnt eine neue Aera des Komponierens. Mahlers Musik frei, wie sie hier ist, von allen Kennzeichen seines früheren Liedstiels (folkloristisches Schlichtheit, Marschrhythmen, Militärsignale, Anklänge von volkstümliche Tanzweisen), erreicht

² „Ez nem volt valami misztikus próféta képesség, [...] sokkal inkább a tudatalatti félelmei, amelyek egy régi, mélyen ülő rettegésből származtak [...]. Rückert verseinek szavai, sorai a zeneszerzőt olyan régről ismert szituációkra emlékeztették, talán mondatokra is, amelyeket gyermekkorában hallott, majd elfelejtett” Theodor Reik: *The Haunting Melody. Psychoanalytik Experiences in Life and Music.* (New York, 1983.)

³ „Gyakran azt gondolom, csak kimentek... Csak előre mentek...”

⁴ Jens Malte Fischer: *Gustav Mahler. Der fremde Vertraute* (Wien: Zsolnay Verlag, 2003.) 223-224.

eine Höhe, von welcher aus Schönbergs *Herzgewächse* und *Pierrot Lunaire*, Weberns *Rilke – Lieder* und Alban Bergs *Altenberg-Lieder* deutlich zu erkennen sind.⁵

Valóban, ha valaki Gustav Mahler 1900. utáni dalalkotásainak újításait szeretné tanulmányozni, elég, ha az első *Gyermekgyászdal* kottáját választja. A bevezető kétszólamú ellenpontos szerkesztés, amelyet az oboa és a kürt szólaltat meg, nagyon szokatlan megoldása egy dalciklus kezdetének. Ám ez, és a 84 ütemből álló dal fele két, vagy háromszólamú polifon tételt képez. A polifon szerkesztés a többi dalban is jelentős zeneszerzői elv. Mint Natalie Bauer-Lechner visszaemlékezéseiből tudjuk, Mahler e dalok komponálása közben 1901-ben intenzíven foglalkozott Bach műveivel, amelyek meghatározó hatással voltak a művek keletkezésére.

Unsagbar ist, wie ich von Bach immer mehr und mehr lerne (freilich als Kind zu seinen Füßen sitzend): denn meine angeborne Art zu arbeiten ist Bachisch!⁶

Már az első, „Nun will die Sonn’ so hell aufgehn!” kezdetű dalban megfigyelhető a tömör dallamvezetés, amely a harmadik versszakban az énekhang és hangszeres szólam ellentétes mozgásában egyesül. (12. kottapélda)



Az ellenpont sohasem öncélú, hanem mindig a verssor tartalmához kötött. Különleges a dal első énekelt sorának, „Már újra kél a napsugár!” lefelé hajló

⁵ „A *Gyermekgyászdalok*-kal új korszak kezdődött a zeneszerzésben. Mahler zenéje itt, mentes minden korábbi dalstílusára jellemző ismertetőjegytől. (népies egyszerűség, induló ritmusok, katonai jelzések, népi táncok). Olyan magaslatokat ér el, amelyek Schönberg *Herzgewächse* és *Pierrot Lunaire* Anton Webern *Rilke dalok* és Alban Berg *Altenberg dalok* c. műveiben ismerhetők fel újra.” Kurt Blaukopf: *Gustav Mahler, oder der Zeitgenosse der Zukunft*. (Wien, München, Zürich 1969.)

⁶ „Kimondhatatlan, hogyan tanulok egyre többet és többet Bachtól (mint egy lábai előtt ülő gyermek): mert munkám velem született módja Bachéhoz hasonló!” Herbert Killian: *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*, (Hamburg, 1984.) 27.

dallamvezetése. A hagyományok a fény, a napkelte képének hangszimbólumát fölfelé törő motívumokkal jelenítenék meg. Mahler azonban az egész versszak tartalmát, a háttérben lejátszódó tragikus emberi történetet tartja szem előtt. Számára ez nem elsősorban a pozitív természeti képek és fájdalmas emberi sors ellentétének kiélezése, hanem e két jelenség szoros kapcsolódásának összeolvasztása. Ilyen látszólagos ellentmondást találunk az egyes versszakok utolsó mondataiban is, ahol érezhető a fény fokozódása: az éjszakából eljutunk a napfényre, majd a Világ örömfényeit dicsőítjük: „Heil sei dem Freudenlicht der Welt!” szavakkal. Mahler ezen a ponton új előadói utasítást ad: „Mit Erschütterung”. A „megrendüléssel” kifejezés még erősebbé teszi a fény metaforáját. Hatalmas fokozással eljutunk a szenvedéstől a fény transzcendentális jelentéséig, mégpedig az Örök Világosságig, a Halhatatlanság szimbólumáig: „mußt sie ins ew'ge Licht versenken!”. Ezen a helyen rövid időre dúrra világosodik, majd a „versenken” szóra újra mollá sötétedik a hangnem. Egy pillanatra reményt, vigaszt nyújt, majd a negyedik versszak elejére „Ein Lämplein verlosch in meinem Zelt” mondatrészre érve a lámpa fényével együtt kihuny minden illúziónk.

A ciklus zártsága – a *Vándorlegény-dalokkal* ellentétben – a hangnemek egységében is tükröződik. Az első dal d-moll, amelyben az ember szenvedése még csak képzelet. Ez a képzelet az utolsó dal d-moll hangnemében már valósággá válik. Az utolsó versszak pedig D-dúrba fordul, amelyben az első dal tartalma kiteljesedik. Mahler előírása „mit ruhelos schmerzvollem Ausdruck”, azaz „nyugtalan, fájdalommal teli kifejezéssel”. Ez az első négy versszakra vonatkozik, az ötödik, D-dúr versszakban megváltozik, lassú bölcsődallá alakul „Langsam, wie ein Wiegenlied”. A dal karaktere is más lesz. Az addig rövidlélegzetű, szaggatott, zaklatott frázisokra széteső énekszólam, amelyet a hangszerek villámlást, kavargó vihart megszólaltató hangutánzó effektusai kísértek, most először szelídül éneklő, megnyugtató dallammá. Igazi hazatalálás, megérkezés Isten országába, a vigasz és a béke biztonságába. Ez a nyugalom érezhető az utolsó versszak előtti közjáték hangnemi, hangszínbeli kivilágosodásában. Az addig használt felfokozott, hektikus helyenként erős színekkel, disszonanciával ábrázolt hangzásvilágot a piccolo tartott, magas „A” hangja, a harangok megszólalása, a csellók „flageolett”-je emeli fel egy más hangzásvilágba. Az énekszólammal együtt belép a cseleszta is, amely Mahler

idejében még fiatal hangszer volt.⁷ Ez a hangszer Mahler dalköltészetében nagy szerepet játszott, nevezetesen az „ewigkeit”, az Örökkévalóság hangszimbólumaként. Szép példa erre a *Dal a földről* utolsó tétele, a *Búcsú*, ahol az „ewig blauen Licht die Fernen” szavakat emeli ki.

A *Kindertotenlieder* első és utolsó dalának tartalmi összefüggése kétségtelen. A természet és az emberi érzelmek konfliktusa az első dalban még megoldatlan marad, az utolsóban feloldódik a túlvilág reményében.

A dalciklus keretei között a második, harmadik és negyedik dal a gyermekek halálával való szembesülés különböző aspektusait mutatja be. Érezhető ez a dalok eltérő stílusa, hangneme, hangszerelése tekintetében. Ezek az eltérések azért is szükségesek, mert a dalok különböző időbeni síkon játszódnak. Az első és harmadik múlt időben, a második a jövőben, a negyedik mindhárom időtartományt felöleli, az ötödik pedig túlmutat az időszámításon, az örökkévalóság felé.

A második, „Nun seh ich wohl, warum so dunkle Flammen” kezdetű dal előrevetíti mindazt, ami a jövőben történni fog. Tornyosuló, sötét felhők képét festi, amelynek előjegyzett hangneme c-moll, azonban a hangnemérzet sokáig bizonytalan marad. Mahler szeptim és nóna akkordok használatával még erősíti a bizonytalanság érzetét. Bujkálva vezet bennünket C-dúron (15. ütem), Desz-dúron (25. ütem), D-dúron (41. ütem), g-mollon (49. ütem) keresztül, de egészen az utolsó ütemekig harmóniai feszültség fejezi ki a vers mondanivalóját. A dal főtemája rokon az 5. szimfónia *Adagietto*-jának fő motívumával, sőt Wagner *Trisztán és Izolda* bevezetőjére is emlékeztet. (13. kottapléda)



A harmadik dal c-moll hangneme már egyértelmű. A múltra való emlékezés, amikor a belépő anya első pillantása kislányára esett: „Wenn dein Mütterlein tritt zur Tür herein...”. Mahler szigorúan követi a strofikus vers két versszakos felépítését. Gondosan megszerkesztett, bachi értelemben vett ellenpont tanulmány. A cselló

⁷ A cselesztát Gustav Charpentier operájában, a *Luise*-ban használták először, amelyet Mahler 1903. március 24-én az *Udvari Operában* dirigált.

pizzicato basszus szólama fölé diatonikus ellenpontot szerkeszt. Az előírás „schwehr, dumpf”, azaz nehézkes, tompa, fásult előadásmódot kíván a szerző az énekestől is, amely egy gyászmenet lassú lépéseit idézi. Azokon a helyeken azonban, ahol a halott kisgyermek képe kirajzolódik, megváltozik a tempójelzés is: „etwas bewegter” utasítással kicsit mozgékonyabbá válik a dal. A polifoniát a kromatika váltja fel, amely a második dal fő témájához hasonló. (14. kottapélda)



Ahol a kitörő fájdalom már minden határt elsöpör, a második versszakban: „O, du, des Vaters Zelle, ach zu schnell erloschner Freudenschein!”⁸, a szerző engedi az érzelmek áradását. „mit ausbrechendem Schmerz” – „kitörő fájdalommal”. Ezt a frázist a kétvonalas f-től a kis g hangig engedi lefutni. Nyolc ütemen belül majdnem két oktávval mélyebben kerülünk az érzelmi mélypontra.

A negyedik dal végső kicsengése a viszontlátás reményét nyújtja: „Oft denk ich, sie sind nur ausgegangen...”, az anya még hazavárja gyermekeit. A hangzást egészen puhává teszi a fafűvósok szerepe, a hárfa használata, és a szerző előírása: „Ruhig bewegt, ohne zu eilen”. A zene nyugodt mozgású marad, Mahler az előadót meleg, karcsú egyszerű előadásra kéri. A dal első versszaka jelen időben van, egy vízió arról, hogy a gyermekek csak kimentek és hamarosan hazatérnek. A második versszak is optimizmust kényszerít magára, az életet és ezt a napot is szépnek akarja látni: „Der Tag ist schön” mondat ismételtetésével, amely a versszak végének csúcspontján a még ismert, „földi” közegben vezet el minket a „jenen Höhn” magasságáig. A harmadik versszakban ugyanez már átalakul, és földöntúli magasságokba vezet, ahol újra együtt leszünk, hiszen a szöveg szerint gyermekeink csak előre mentek, ott várnak majd minket. A versnek ezt a csodálatos vonulatát Mahler a hangszeres és énekszólam válaszolgtatásával emeli még magasabbra. Azokon a helyeken, ahol az emberi szó hatalma már véget ér a hangszerek veszik át

⁸ „Ó, Te atyád vére, túl hamar kioltott Örömfénye!”

szerepét: „den Gesang fortsetzend” utasítással. A dal a megérkezés érzését nyújtja, ezzel előkészíti a záró dal végének nagy hazatérését, megnyugvását.

A *Kindertotenlieder* az öt következő Rückert-dallal együtt különleges helyet foglal el Mahler dalköltészetében, de üzenete van az 5. szimfónia első tétele és a 6. szimfónia harmadik tétele számára is.

5.2. *Fünf Lieder nach den Texten von Friedrich Rückert*

A *Kindertotenlieder* dalciklus mellett Mahler még öt verset zenésített meg a nagy német lírikustól, Friedrich Rückerttől. A szólóhangra és zongorára írt öt, és zenekar kíséretes négy dal (a *Liebst du um Schönheit* zenekari változata nem Mahlertől származik) nem alkot dalciklust. Sem történeti, sem hangnemi összefüggés nincs az egyes dalok között. A dalok a költő és a zeneszerző rokon életérzését, érzésvilágát tükrözik, egyes szám első személyben íródtak, rendkívül személyes hangvételűek. Megtalálható köztük az egyszerű strofikus dalformától, a virtuóz nyelvjátékon át, a nagyszabású zenekari hangzású, súlyos eszmei mondanivalójú műig a mesteri kompozíció minden formája. Annak ellenére, hogy Mahler 1901. körül 5. szimfóniáján dolgozott, a dalok mégis ellentétei a szimfónia kitörő, hősies hangvételének. Túlnyomórészt líraiak, rövidek, befelé fordulóak. Mindegyiknek más a hangszerelése, de egyikük sem igényel teljes zenekart.

A hozzáférhető források szerint csak két dalnak ismerjük keletkezési dátumát. Natalie Bauer-Lechner szerint a *Blicke mir nicht in die Lieder* vázlatai 1901. június 14-én, az *Ich atmet einen linden Duft* 1901. augusztus 16-án készültek el.⁹ Az utolsó, a *Liebst du um Schönheit* csak évekkel később Alma születésnapjára született, ajándékként.¹⁰

Az első négy dal ősbemutatója Bécsben a *Kleiner Musikvereinsaal*-ban volt 1905. január 29-én, zenekari dalest keretében.¹¹ Két dalt Anton Moser baritonista énekelt, kettőt pedig Friedrich Weidemann, aki a bécsi *Hofoper*-ben Amonasro, Wotan, Hans

⁹ Natalie Bauer-Lechner: *Erinnerungen an Gustav Mahler* (Leipzig, Wien, Zürich 1923.) 165.

¹⁰ Alma Mahler: *Erinnerungen und Briefe*. (Amsterdam 1940.) 78.

¹¹ Korábban különös, vegyes koncertprogramokat állítottak össze, ahol előfordultak zenekar kíséretes koncertáriák, vagy operaáriák is. Később kiszorították ezeket a zenekar kíséretes dalok. Mahler karmesterként sokat tett azért, hogy operarészletek ne hangozzanak el koncertteremben. Ezzel megnyitotta az utat a zenekari dal számára, amely hangzásával és hangszerelésével nagyon közel állt a szimfóniához. Mahler és R. Strauß művei reprezentánsai e két műfaj kölcsönhatásának.

Sachs szerepeit játszotta, ezért valószínűleg transzponálva énekelt az *Ich bin der Welt abhanden gekommen* és az *Um Mitternacht* című dalokat. (F-dúr helyett Esz-dúrban, H-dúr helyett A-dúrban) Az ősbemutató után az általa énekelt dalok transzponálva is megjelentek, a Moser által énekeltekkel együtt. A transzponált változatok is tartalmazzák az eredeti bejegyzéseket, sőt még többet is.¹² Mahler, kora előrehaladtával, partitúráinak nyomtatását már csak akkor engedélyezte, ha a műveket előzőleg koncertteremben kipróbálta. Az ősbemutató hangzásélményéből kiindulva számos változtatást végzett a *Rückert-dalok* esetében is, amelyek többsége az interpretációra vonatkozik, de húzásokat és az énekhangokhoz illeszkedő toldásokat is tartalmaz.

A bécsi zenekari estet február 3-án meg kellett ismételni, mert a *Musikverein* kisterme nem tudta befogadni az összes érdeklődőt. Mahler ugyanis ragaszkodott a mű kamarateremben való előadásához, mint pár hónappal később az *Allgemeine deutsche Musikverein* zeneszerzői estjén Grazban is. Így ír erről Richard Straußnak:

Nicht einenkünstlerische Sonderstellung wünsche ich [...], nur einen kleinen Saal für meine in Kammermusikton gehaltene Gesänge [...] ich habe diese Lieder aus künstlerischen Gründen nur im kleinen Saale gemacht, und sie haben nur dahin gepaßt [...].¹³

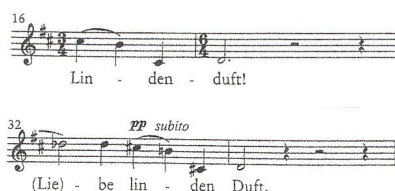
A *Wunderhorn*-korszak után, a *Rückert-dalok* feldolgozásánál Mahler a kamarazene intimitását nyújtó zenekari nyelvhez fordul. A *Blicke mir nicht in die Lieder – Ne tekints a dalaimba* című dal mozgékony karakterdarab, amely a komponálás titkos folyamatát a méhek szorgalmas munkájához hasonlítja. Natalie Bauer-Lechner így jellemzi a vers Mahlerra gyakorolt hatását: „so charakteristisch, als er es selbst gedichtet”, olyan, mintha saját maga költötte volna.¹⁴ A méhecskék forgatagát a klarinét és a cselló folyamatos, izgatott nyolcad mozgása érzékelteti. A dal egyszerű, népdalra emlékeztető hangvételi, a dinamika végig *pianissimo* és *piano* között mozog, néhány *sforzato* teszi ezt a körforgást még izgalmasabbá.

¹² A mai kottakiadványok nem egységesek, nem következetesek az eredeti hangnem feltüntetésében. Ez sok félreértésre ad okot. Miután mindkét hangnem eredetinek számít, véleményem szerint, az előadó számára a hangnem megválasztása nyitott.

¹³ „Nem kívánok különleges művészi helyzetet [...], csak egy kis termet kamarazenei hangzású dalaimnak [...], ezeket a dalokat művészi megfontolásból csak kis termekben lehet előadni, mert oda valók [...]”. Herta Blaukopf: *Gustav Mahler – Richard Strauß Briefwechsel 1888-1911*. (München, Zürich: 1980.) 95.

¹⁴ Herbert Killian: *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie. Bauer-Lechner* (Hamburg: 1984.) 194.

Az *Ich atmet einen linden Duft* – *Enyhe illatot éreztem* című dal egy olyan visszafogott, boldog érzést közvetít, amelyet egy szeretett személy közelében érez az ember: „eine glückliche Empfindung, wie in der Gegenwart eines lieben Menschen”.¹⁵ Ebben a versben és dalban tanúi lehetünk Rückert zseniális szó-és hangzás közötti virtuóz játékának, vagyis a nyelv zeneiségének, amelyet Mahler csodálatosan emel ki. A vers eredeti címe. *Dank für den Lindenzweig – Köszönet a hársfa ágának*. Mahlernál a cím: *Ich atmet einen linden Duft – Enyhe illatot éreztem*.¹⁶ Az első versszakban szereplő *linden Duft* kifejezés a másodikban így változik: *Wie lieblich ist der Lindenduft*, vagyis itt már a hársfa illatáról szól a dal. Ezt a csillogó nyelvjátszékot, amelyben a jelentés más, de a hangzás azonos Mahler maximálisan kihasználja és továbbfejleszti az énekszólam vezetésében. A 16. ütem *Lindenduft* dallama analóg a 32. ütem *linden Duft* dallamával. (15. kottapélda)



A *Liebst du um Schönheit* – *Ha a szépségért szeretsz* című dalt Mahler felesége, Alma Mahler születésnapjára, alkalmi alkotásnak szánta, „Privatissimum”-nak tartotta. Alig néhány hónappal házasságkötésük után készült, így életrajzi szempontból nagy jelentőségű. Négysztrófás, intim, egyszerű mű. A „Liebst du um Jugend” – „ha az ifjúságért szeretsz” szövegrésznél a dallam mollra vált – tudjuk Alma sokkal fiatalabb volt férjénél – majd a „Liebst du um Liebe” – „ha a szerelemért szeretsz” szakaszára újra a fényes C-dúrba vezet vissza. A „Liebe” szó kiemelése, megismétlése, majd az „immer” – „mindig” szó melizmája talán kapcsolatuk megerősítését jelenti. Mahler kételkedett Alma szerelmében: „Er zweifelt nun an meine Liebe [...] und wie oft habe ich selbst daran gezweifelt”- írja Alma 1902-ben nyaralásukról Maierneggben.¹⁷ Mintha a felhajló a-hang kérdő mondatná formálná az ének befejezését, amelyet – kerülő úton – a zongora nyugtat

¹⁵ Herbert Killian: *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*. (Hamburg: 1984.). 194.

¹⁶ Helytelen tehát, ahogyan sok címfordításban áll: *Hársfa illatot éreztem*, hiszen a „linden” szó kisbetűvel íródott, a szójáték csak később kezdődik.

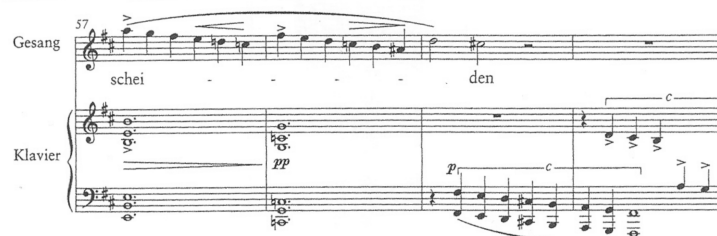
¹⁷ „Mindig kételkedett szerelmemben [...] és milyen gyakran kételkedtem abban magam is.” Alma Mahler: *Erinnerungen an Gustav Mahler* (Frankfurt/Main: 1971.)

meg. A dal zenekari változatát Max Putmann (1864-1935) Lipcsében élő karmester készítette el a *C. F. Kahnt* kiadó megbízásából.

Az éjfél a különböző nagy irodalmi alkotásokban, így Goethénél, Nietzschénél is, titkokat rejtő, misztikus óra. Az *Um Mitternacht – Éjfélkor* című dal is ebben az órában játszódik. A vers szinte építészeti alkotás. Minden versszakot az „Um Mitternacht hab ich gewacht” keretez mintegy a sors visszafordíthatatlanságát szimbolizálva. E keretek között mozog a tartalmi fejlődés a vigasztalanságtól, a magánytól, a halállal való küzdelemtől egészen a magát teljesen Istennek szentelő ember odaadásáig. Mahler követi a költemény öt versszakát, amelyeknek eszméjét a hangnemek megválasztásával – moll-dúr-moll-moll-dúr - erősít fel. Az első négy versszak az ember teljes elhagyatottságát, az élet nehézségeivel szembeni tehetetlenségét állítja a mondanivaló középpontjába. Csak a második, H-dúr részben próbál ebből egy pillanatra kitörni. Az első, harmadik és negyedik szakasz következetesen 3 alpmotívumhoz ragaszkodik: (16. kottapéllda)



A c-motívum a negyedik versszak legdrámaibb szakaszában különösen nagy hatású. (17. kottapéllda)



A lefelé tartó skálamenet a tehetetlenség, a döntésképtelenség és a kétségbeesés érzését közvetíti. A „Nicht konnt ich sie entscheiden” reménytelensége után végre megérkezik a katarzis, az ötödik versszakban az ember átadja a döntést Istennek: „Um Mitternacht hab ich die Macht in deine Hand gegeben, Herr!”. Pár ütemen belül

egészen megváltozik a hangzás. A trombiták és a harsonák veszik át a főszerepet. A kürtök és fanfárok szignáljai hangzanak fel a hárfa és a zongora felfutó *arpeggio*-inak szokatlan aláfestésével. A hangnem dúrrá világosodik, a szerző utasítása: „mit mächtigem Aufschwung”, később: „sehr drängend”.¹⁸ A korál karakter teszi ünnepélyessé az ember teljes átlényegülését. Az egész dal hangszerelése különleges, teljesen nélkülözi a vonóskart, kihangsúlyozza a fa- és rézfúvósok, valamint a hárfa és a zongora szerepét. Mathias Hansen egyenesen „Außerordentlich problematisches Tonbild”-nek, „Különösen problémás hangzásvilágnak” nevezi ezt a partitúrát.¹⁹ A rézfúvós effektusok, a hárfa és zongora *glisszandók* hatását egyenesen a „Vollrausch”, a „megrészegülés” fogalmával fejezi ki.

Az utolsó Rückert dal a magányosság érzésének egészen más felfogását tükrözi. A dal címe: *Ich bin der Welt abhanden gekommen – A nagyvilágnak már búcsút mondtam*. Nem fájdalmas, vagy félelmetes érzés, hanem a világ zajától való elvonulás békéje, minden külsőség terhének megkönnyebbülést nyújtó letétele. Örömteli hazatalálás saját, belső világunkhoz. Mahler tökéletesen azonosult Rückert érzésvilágával, sőt úgy vélte, ez Ő maga: „Empfindung bis an die Lippen, die sie aber nicht übertritt”.²⁰

A dalnak további üzenete is van, zenei karakterei előrevetítik a *Dal a földről* zenei karaktereit. Itt is megfigyelhető a pentaton dallam használata, a dallamnak ütemenként néhány hanggal való kibővítése, felduzzasztása. Mahler maga így elemzi ezt: „Aus einem einzigen Motiv [...] in dem der Keim zu allem, was einst sein wird, enthalten ist.”²¹ (18a, 18b kottapélda)

18a/ *Ich bin der Welt abhanden gekommen*



18b/ *Das Lied von der Erde*, 6. tétel



¹⁸ „Hatalmas fokozással”, később „nagyon felfokozva”.

¹⁹ Mathias Hansen: *Gustav Mahler. Reclams Musikführer*. (Stuttgart: 1996.) 248.

²⁰ „Az ajkakig érő érzés, amely nem lépi át azt.” Herbert Killian: *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*. (Hamburg: 1984.) 194.

²¹ „Egyetlen motívumból [...] amelyben megtalálható a magja mindannak, amivé majd egyszer válik.” Hans Moldenhauer: *Anton von Webern*. (Zürich: 1980.) 65.

A hangszerelés a vonóskaron és a hárfán kívül szólóoboával, 2 klarinét, 2 fagottal, 2 kürttel és angolkürttel feldúsított hangzást ad. Az angolkürt az énekes első és utolsó szavait ismétli.

Mahler bejegyzései szerint a dalt nagyon lassan, visszafogottan kell előadni. A vonóskarnak előírja a hangfogó használatát, az énekest és a zenekart egyaránt nyugalomra, bensőséges hangvételre kéri. Előírásaiban csak az „innig”, „Ohne Steigerung” és a „Wieder zurückhaltend” kifejezéseket használja.

Ez a dal valóban Mahler legszemélyesebb vallomása, amely rokon az egyébként más karakterű 5. szimfónia *Adagietto* tételével. A vallomás „Ich leb allein in meinem Himmel, in meinem Lieben,- in meinem Lied” részletének dallamvonala szinte azonos az *Adagietto* utolsó ütemeivel.²² Mindkét műből sugárzik a szerző belső béke iránti vágya, csak az egyik instrumentálisan, a másik az emberi hanghoz fordulva érezteti azt. Ez a kettősség végigvonul Mahler egész életművén.

²² „Élek egyedül Mennyemben, Szerelmemben,- Dalomban.”

6. Das Lied von der Erde

6.1. *Die Chinesische Flöte*. A mű keletkezésének gyökerei

1907-ben Gustav Mahler életének legsúlyosabb krízisét élte: július 12-én meghalt kislánya Maria Anna, elbocsátották a bécsi *Hofoper* igazgatói posztjáról, megállapították súlyos szívbetegségét. Mégis tervezte jövő évi New York-i szerződésének teljesítését, 1910. szeptemberében óriási sikerrel vezényelte 8. szimfóniájának ősbemutatóját Münchenben, alkotómunkája e késői szakaszára esett három jelentős művének, a *Dal a földről* című dal-szimfóniának, a 9. szimfóniának és a 10. szimfónia töredékeinek komponálása.

A *Dal a földről* 1908. nyarán Tolbachban, a Dolomitokban keletkezett. Az 1908/09-es évadban, New Yorkban készült el a hangszerelés, miközben a szerző még korrekciókat végzett a zongora változaton.¹ Mahler 1892-től minden dalát elkészítette zenekari és zongora változatban is, sohasem akart a zenekari változathoz egyszerű zongorakivonatot létrehozni, hanem mindig önálló művet alkotott. Ebben az esetben nem bizonyítható, melyik dal készült el előbb zongora, és melyik zenekari változatban. Az első kiadásra, 1912-re, Mahler zongoraverziója nem készült el végleges formájában.²

Mahler Alma apjának egyik barátjától, Theobald Pollaktól kapta meg Hans Bethge kínai versekre készült átköltéseit, a *Die chinesische Flöte* címmel. Hans Bethge (1876-1946) tehetséges filozófus, germanista és romanista volt, de nem tudott kínaiul. Ezért átköltései nem a kelet-ázsiai forrásokra támaszkodnak, hanem az előszavában feltüntetett forrásokra: *Poesies de l'époque des Thang*, Marquis d'Hervey-Saint-Denys (1862.), és Judith Gautiers: *Le livre de Jade* címmel megjelent francia prózafordításokra. Mindketten képzett Kína-kutatók voltak. A Hans Heilmann által 1905-ben megjelent gyűjtemény is e fordításokra épül, ezeket díszítette fel Bethge, és költötte tovább Mahler. A *Chinesische Flöte – A kínai*

¹ Hermann Danuser: *Gustav Mahler und seine Zeit*. (Laaber, 1991.) 204.

² Az *Universal Edition* kiadónál 1912-ben megjelent zongora változat a 8. szimfóniát átdolgozó Josef von Wöss munkája. Nem lehet tudni, hogy Wöss ismerte-e Mahler vázlatait, de ez a változat nagyon eltér Mahler koncepciójától, inkább a zenekari változathoz indul ki. A 30 évvel később Erwin Stein által írt változat sokkal inkább épít Mahler verziójára. Napjainkban a *Kritische Gesamtausgabe* 1989. kiadására támaszkodhatunk leginkább. A zongora változat ősbemutatója Tokióban volt 1989. május 15-én. Az előadók Marijana Lipovsek, Gösta Winbergh, és Wolfgang Sawallisch voltak.

fuvola, amelyben Bethge a *Thang Dinasztia* (i.sz. 7-9. század) kínai líráját költötte tovább, 1907-ben jelent meg a lipcsei *Insel Verlag* kiadónál.³

A szövegek tartalma, a bennük rejlő bölcsesség, a világ melankóliája nagyon megérintette Mahlert. Mégis, csak nyersanyagnak tekintette ezeket a verseket, ha kellett alakított rajtuk, címüket is megváltoztatta. Az első verset, Li Tai Po költeményét csak részben vette át, de címét változatlanul hagyta: *Das Trinklied vom Jammer der Erde – Bordal a föld nyomorúságáról*. A második Csang Csi verse, címe *Der Einsame im Herbst – A magányos ősszel*. A zongoraváltozatban *Die Einsame – tehát: A magányos nő ősszel*. Li Tai Po verse nyomán készült a *Von der Jugend – Az ifjúságról*, amelynek eredeti, és a zongora változatban szereplő címe: *Der Pavillon aus Porzellan – A pocelánpavilon*. A 4. és 5. dal is Li Tai Po verse, mindkettőt átalakított formában komponálta meg Mahler. *Von der Schönheit – A szépségről*, a zongoraváltozatban *Am Ufer – A parton*, míg a *Der Trunkene im Frühling – A részeg tavasszal* a zongorásban *Der Trinker im Frühling* címmel szerepel. Az utolsó tételt a *Der Abschied – A búcsú-t* Mahler két költeményből építette össze a tőle már több esetben megszokott módon. Az *In Erwartung des Freundes – A baráttra várva* Meng Hao-zsan, és a *Der Abschied des Freundes – A barát búcsúja* Wang-Wei versei alapján készült, Mahler saját szavaival kiegészítve. A dalban Bethgénél a magány és a rezignáltság kerül kifejezésre, míg Mahler túlhaladja ezt. Nála a búcsú már a halál várását is magában foglalja: „Still ist mein Herz und harret seine Stunde”⁴.

Mahlert más hatások is érték. 1908. nyarán barátjától, a bécsi bankártól, Paul Hammerschlagtól egy eredeti kínai zenét tartalmazó viasztekercset kapott ajándékba. Bár addig már más zeneszerzők is komponáltak kínai szövegekre, a *Dal a fölről* dalaiban egyértelmű a heterofónia alkalmazása. Zenetudós barátja, Guido Adler tanulmányt írt erről a szíámi, a jávai és a japán zene kapcsán, amelyet aztán Mahler behatóan tanulmányozott.⁵ Lényege, hogy minden hangszer, beleértve az énekest is, alapjában véve azonos hangirányt követ, de megengedettek az eltérések mind a hangmagasság, mind a metrum vonatkozásában. Erre az *Abschied*-ban találunk szemléletes példát. (19. kottapélda)

³ A Thang dinasztia uralkodása i.sz. 7-9. sz. Forrás: Jennifer Oldstone-Moore: *Die Welt-Religionen. Chinesische Tradition*. (Club Premiére, 1999): 202.

⁴ „Szívem hallgat, órájára vár”

⁵ Guido Adler: *Über Heterophonie*, in *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1908*. (Leipzig, 1909.) 20.

19. kottapélda

A karmesterek számára nehézséget jelenthet ennek a metrikus eltolódásnak a megoldása. Mahler maga kérdezte Bruno WALTERt: „Van valami sejtelve arról, hogyan kellene ezt vezényelni? Mert nekem nincs!”⁶

A távol-keleti zene más jellegzetességeire is felfigyelhetünk ebben a tételben. A *recitativo* mormoló elbeszélése a csellók C-orgonapontja fölött szólal meg, a fuvola pedig meglehetősen sok kitérővel, szabadon körüljárja ezt a központi c-hangot. Tehát a fuvoláé a melodikus szerep, amely a sok változtatás után az alaphangtól való eltávolodás érzését kelti. Mégsem véletlenszerűek ezek az eltérések, hanem szorosan kapcsolódnak az ének szólamhoz. (20. kottapélda)

⁶ Bruno Walter: *Mahler*. Ford. Fazekas Anna (Budapest, Gondolat, 1981.) 58.

6.2. A tételekről

A *Dal a földről* eredetileg a zenekari dalciklus fogalmát jelentette, de tulajdonképpen egy hat daltételből álló szimfónia lett. Alma Mahler így emlékezik 1908-ban.

Als er sich darüber klar war, daß dies wieder eine Art Symphonie sei,
gewann das Werk schnell an an Form, und war fertig.⁷

A dalciklus szimfóniává fejlesztése a hagyományos formai követelmények szerint, a *Dal a földről* tételeinek felosztásában látható. Az első tétel szabályos szonátaforma. A második tétel a hagyományos lassútétel. A harmadik, negyedik, ötödik tétel az *Intermezzókat*, vagy *Sherzo* tételt foglalja magába. A hatodik tétel, a 9. szimfóniához hasonlóan a lassú *Finale*, amely a témák szétfoslásával, elhalóan vezet a nyitva-maradt befejezéshez. A mű egységet alkot a motívum-anyagnak tételről tételre való átvitelében, ahol fontos szerepet játszik a pentaton. Mahler a *Das Lied von der Erde* című művét *Szimfónia Tenor, Alt/Bariton hangra és zenekarra* alcímmel látta el.

Az első tétel: *Das Trinklied vom Jammer der Erde*, inkább bordal, mint panaszdal karakterű. Eszmei mondanivalója: „Ember, meddig élsz még?”. Hangneme a-moll, az élet sötét oldalát ábrázolja erőszakos, elkeseredett hangvétellel. A tenor egy számára túlfeszített magas fekvésben énekel, a fafúvósok a majmok vonító hangját utánozzák. Ezután kivilágosodik a kép a tavasz hangulatának idézésével. A hangszerelés lágyabbá válik, a vonósoké, a hárfáé és a megszelídült fafúvósoké a főszerep. A tenor „piano, ma appassionato” hangszínnel énekel tovább. Mahler pár hangra csökkentti a motívumanyagot, a főmotívum önmaga körüli körforgása jellemzi. A másik motívum a háromhangos motívum, amely összeköti a többi tétellel, így a második tétellel is. (21a kottapéllda, 21b kottapéllda)

21a



⁷ „Amikor világossá vált számára, hogy ez ismét a szimfónia egy fajtája lehet, a mű gyorsan elnyerte formáját és elkészült.” Alma Mahler: *Erinnerungen an Gustav Mahler* (Frankfurt/Main, 1971.) 168.

21b/ 1. tétel

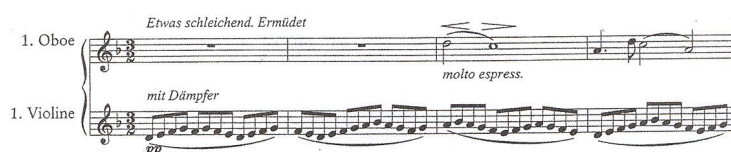


2. tétel



Ez a dal Li Tai-Po verse nyomán készült, mint a harmadik, negyedik, ötödik dal is. A költő a taoizmus életszemléletét közvetítő klasszikus költészet kiemelkedő képviselője, akinek neve 1900. óta európai irodalmi körökben fogalommá vált. A taoista életszemlélet szabadon engedi a szellemi-lelki erőket, az „önközpontúság” fejlődését abban az értelemben, hogy az ember teljes magányában, egyesülve a természettel önmagát újra megtalálja.⁸ E tanok szerint a „borospohár újratöltése” a világtól és a napi gondoktól való eltávolodás szimbóluma.

A második dal: *Der Einsame im Herbst*. Ködös őszi hangulat, fáradtság jellemzi a dalt. Az „etwas schleppend, ermüdet” jelzés jól kifejezi ezt, nem tempójelzés ez, inkább az interpretációra vonatkozó elképzelés. Az áttetsző kamarazenei hangvétel teljesen nélkülözi a basszus szólamot. Az alaphangulatot a természet és a lélek azonos hullámhosszát, letargiáját a vonósok – köztük a szordinóval játszó első hegedű – állandó hangzása adja, amelybe felkiáltásként szól bele a fafűvósok – oboa – sóhajtása. Egyetlen, hiábavaló, rövid kitörés után: „Sonne der Liebe, willst du nie mehr scheinen,” azonnal visszazuhanunk az alaphangulatba: „um meine Tränen mild aufzutrocknen?”⁹ Itt is jellemző a körforgásra emlékeztető motívum, ez azonban súlytalan fel és lefelé irányuló mozgásban, szimmetrikus elvek alapján alkot egészen másféle melódiát. (22. kottapélda)



Ez a mozgás határozza meg a harmóniavilágot, ahol, mint ahogyan az egész műben, kevés a moduláció. A dalban egyetlen dominánsseptim akkord van (29. ütem), de sehol sem található hosszabb domináns rész.

A harmadik dal, a *Von der Jugend* 118 üteméből mindössze 6 ütemen keresztül modulál a zene a domináns hangnembe. Mahler lemond minden harmóniai

⁸ Jennifer Oldstone-Moore: *Die Welt-Religionen. Chinesische Tradition*. (Club Premiere 1999.) 212.

⁹ „Szerelm napja, sohasem ragyogsz már, hogy könnyeimet gyöngéden felszárítsad?”

feszültségről, sem a domináns-tonika vonzását, sem kromatikát, sem teljes skálameneteket nem használ. Szem előtt tartja a távol-keleti zene jellegzetességeit, amely a dallamot helyezi előtérbe, elsősorban pentaton (5 hangú, félhang nélküli), és heptaton (7 hangú) hangsorokat használ. Ez a dal az előzőhöz képest nagy kontrasztot alkot. Életerő sugárzik ebből a dalból. Az előző dallal ellentétben itt a fuvola és az oboa határozza meg az alaphangulatot. A tenorszóló is vidám, szinte kurjongató, amelyet a vonósok „saltando” – „ugrálva” kísérek Mahler utasítása alapján. Az előző lírai, őszi kép leírásához képest, itt sem leíró, sem elbeszélő folyamatot nem találunk. Sokkal inkább az eredeti cím szerinti: *Der Pavillon aus Porzellan* stilizált képét festi meg, fiatal férfiak önfeledt játékának mozgalmas jelenetét ábrázolja a vízen. A távol-keleti képekről ismert, a pavilonhoz vezető ívelt híd megrajzolása mesterien sikerül a zeneszerzőnek. A hét versszak felosztása 2+3+2, amely egységes *A-B-A* dalformát alkot B-dúr, G-dúr/g-moll, B-dúr hangnemeket bejárva. A dallamvezetésben is követi ezt az ívelt mozgást. Az *A*-részek pentaton dallamok, stilizált távol-keleti zene, míg a *B*-rész sokkal érzelmegazdagabb melódiákkal festi alá az ifjak felhőtlen szórakozását. Mahler a rá oly jellemző előkéekkel díszíti a hegedűk szólamát, alkalmazza az indulók ritmus-osztinatóját, majd visszatér a kínai *A*-rész.

A negyedik tétel, a *Von der Schönheit* rokonságban áll az előzővel. Mindkettő játéktere a víz felszíne. Mahler változtatott Bethge négy versszakos versén, öt különböző hosszúságú versszakká formálta – az előzőhöz hasonlóan – *A-B-A* formában. A harmadik és negyedik versszak előtt széles hangszeres közjáték festi le a képek hangulatát. Az *A*-rész a lányok szelíd játékát mutatja be, akik a parton virágot szednek. Egyszerűség, nyugalom, pentaton a jellemzői. A *B*-részben a fiúk hangos, vad csoportja lovagol keresztül a színen. A kontraszt nem a tematikus anyag feldúsítása által jön létre. Ellenkezőleg: Mahler nagyon is a központi, egyszerű motívumkörben tartja az egész dalt. Inkább a hangszerelés változik meg, a fafűvósok száma nő, belépnek a rézfűvósok, dobok, cintányér. A tempó egyre gyorsul. A szerző előírása: „immer fließender” és „immer noch drängender”.¹⁰ Ez a rész energikus, eseménydús.¹¹ A visszatérő *A*-részben, a belső izgalom csúcspontján hirtelen megállít, és ezzel feloldja a feszültséget. Mégis, az elhaló brácsamotívum azt sejteti,

¹⁰ „egyre folyékonyabban” és „egyre sürgetőbben”

¹¹ Az altszólista ezen a helyen szinte ereje végére kerül, a mély fekvésben a zenekar erősen fed. A szólam eléri az énekelhetőség határát. Előadóként azt gondolom, Mahlernak tudatosan ez volt a célja. Ez a rész inkább a „Sprechgesang”-ra emlékeztet és ezzel új színhatást kelt.

hogy az ifjak megjelenésével a szűzies idillnek örökre vége szakadt, mert a vágy fölébredt és ottmaradt a legszebb lány szívében.

Az ötödik tétel: *Der Trunkene im Frühling* Theodor W. Adorno szerint: „Expressionistische hinter der Maske objektiven Balladentons...”.¹² Az eredeti vers Bethge általi átdolgozásának Mahler csak részleteit használja. Li Tai-Po sokszínű képeit, azok összefüggéseit, mondanivalóját a legfinomabb zeneszerzői megoldásokkal tárja elénk. Az élet és az álom összeolvadnak az ivás mámorában. Az egyes versszakokat két szimmetrikus részre bontja. Az első részben sok a belső mozgás, madárhang imitáció, amelyet a fúvósok, elsősorban a piccolo szólaltatnak meg. A második, lírai részben a vonósoké a főszerep. A negyedik versszakban borul ez a szimmetria a szöveg értelmezése miatt: az első két sor még madárhangokat idéz, majd a harmadik sor lírai, „Aus tiefsten Schauen lausch ich auf”¹³, amelyet tétovázva és lassan kell előadni a szerző szerint. Ezután az újra felcsendülő madárhangokkal visszatérünk a természet forgatagába. A dalban sok a hangnem és tempóváltás. Mahler gyakran előírja a. „Keck”, „nicht zu schnell”, a zongora változatban a: „mit verwegtem Ausdruck, beinahe mit Hohn” előadási módot.¹⁴ Ilyen eszközökkel – ismétlés, szimmetria és annak felborítása, irritáció, interpretációs előírások, mindezek számtalan variációja – Mahler festőien emeli ki ennek az összetett szövegnek ellentétes képeit. Az összes „részeges” tétel tendenciát mutat a talajtanság ábrázolására, a basszushang hiányára, amely bizonytalan hangnemérzetet kelt.

A hatodik tétel, a *Der Abschied* ennek ellentéte. Mint a fejezet elején már tárgyaltam és a hozzátartozó kottapélda is mutatja, ez a dal folyamatosan a C-organapont körül forog. Ez a tétel tökéletesen megvalósítja a *Szimfónia Finale* fogalmát. Nagyszabású, majdnem félórás mű, terjedelmes (287 ütemnyi) expozícióval, jelentős közjátékkal, éppolyan terjedelmes visszatéréssel és kódával. Ez az óriási mű, amelynek terjedelme majdnem annyi, mint a többi tétel együttvéve, csak kevés motívumból épül fel: a Doppelschlag az egyik végigvonuló motívum, a lefelé hajló szekundlépés a másik, amely az egész szimfónia összekötő eleme is. Ez a motívum a *Búcsú* közjátékában, különösen a gyászindulóban kivételes kifejezőerőt ad a hangzásnak. (23a kottapélda, 23b kottapélda)

¹² „Expressionista, objektív balladahangvétel álarca mögött...” Theodor W. Adorno: *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*. (Frankfurt/Main 1960.) 197.

¹³ „Legmélyebb víziómból hallgatózom...”

¹⁴ A „szemtelenül”, „nem túl gyorsan” és a „vakmerően, majdnem gúnnyal” előadási módot. *Universal Edition 13937 Kritische Gesamtausgabe* II. kötet

23a

23b

A dal mély *pizzicato* vonósokkal, piano tam-tam ütésekkel, az oboa magas *Doppelschlag* motívum foszlányaival kísértetiesen indul. Hozzájuk társul az alt énekes, aki Mahler előírása szerint „Im erzählenden Ton! Ohne Ausdruck” énekel.¹⁵ A halál torkában ez a rezzenéstelen kifejezőmód megrázó hatású. Az előző öt tételhez képest nagy kontrasztot jelent a meglehetősen egyenletes hangulat, amely nagy területen át csak a reménytelenségről szól. Az énekest a fuvola *Doppelschlag*-ból továbbfejlesztett motívumai kísérik végig, mint egy „halálmadár”. A tétel legfontosabb jellemzője az *élet*- és *haláltudat* ellentétének kiemelése. Mahler zenéje sohasem keresi a vigaszt, gyakori a felfokozott frázisok egyszerű megszakítása, amelyek szétpukkadtt témákhoz, elfoszlott motívumokhoz vezetnek. Ilyenkor Mahler az általa szeretett természethangokat hívja feloldásként (pl. 137. ütemtől). Amikor a *Barátra várva* rész végén (a 156. ütemtől) a reménytelenségéhez társul a végső búcsúszó, az: „Ich harre sein zum letzten Lebewohl!”, új zenei anyag következik. A vágy egyre sürgetőbbé válik, a zene felfokozódik. A „fließend” kifejezés után Mahler a sűrűsödő zenei anyagot nyugodt egész ütemekbe tereli: „Sehr ruhige ganze Takte” kifejezéssel, így a dal az ünnepélyes várakozás hangulatába megy át. A közjáték semmiképpen sem csupán átvezetés. Nagyon erősen továbbvezeti az expozíció utolsó, ünnepélyesen kiteljesedett életigenlését: „O, Schönheit, o ewiges Liebens-Lebens-trunk’ne Welt!”.¹⁶ Ez a rész visszavezet a sötét dalkezdetéhez (303. ütem), ahol Mahler a tam-tam ütéseivel és a „Grabgeläut” bejegyzéssel előkészíti a gyász és a végső búcsú momentumát.¹⁷ Tapogatózó, óvatos kezdet után eljutunk a gyászindulóig (323. ütem), amely a visszatéréshez, vagyis a második dalhoz vezet. A *Der Abschied des Freundes* az expozícióhoz hasonlóan a C-orgonapontos recitativóval indul, ezúttal a fuvola addig oly jelentős szólamát mellőzve. A dalban a kérdés: „... wohin er führe, und warum es müßte sein...” mindig színtelenül, minden

¹⁵ „elbeszélő hangon, kifejezés nélkül”

¹⁶ „O, Szépség, o, örök Szerelem- és Élet-ittas Világ!”

¹⁷ „Grabgeläut”= temetési harang. Jonathan Carr megemlíti, hogy Mahler az expozíció tam-tam használatának gondolatát csak utólag fűzte hozzá. A visszatérésben valószínűleg eredetileg is tervezte a hangszer használatát. A tam-tam műveiben a halál, a gyász és a búcsúzás szimbóluma. Jonathan Carr: *Az igazi Mahler*. (Budapest, Europa 2005). 239.

érzelemtől mentesen hangzik el.¹⁸ A válasz Mahler előírásának megfelelően: „sehr weich und ausdrucksvoll” – „nagyon puhán, sok kifejezéssel” adja tudtunkra, hogy a halál nem fenyegető, inkább a megnyugvást, megváltást, a végső hazatérés reményét jelenti: „Du, mein Freund, mir war das Glück auf dieser Welt nicht hold! [...] Ich suche Ruhe für mein einsam Herz!”¹⁹ A „Die liebe Erde...” – „A drága föld...” sorban már extázissá fokozódik a zene, köröskörül a tavasz virágai árasztják el a földet, mindent beragyog a túlvilági fény.

A dal utolsó része letisztultan, kizárólag az eddigi egyszerű néhányhangos motívumokból építkezik. Végül C-dúrban, a cseleszta világos hangszínével színezzve és a mandolin „kaum hörbar” – „alig hallható” hangjaival, minden dinamikai változtatást mellőzve jutunk el egy más, transzcendentális világba. Az altszólo lefelé hajló szekundjai az „ewig” szóra az idő megszűnését, minden időbeni kötöttségtől való eltávolodást érzékeltetik. Ez az „ewig” szekundesés d-hangon fejeződik be, amely az utolsó ütemekre is nyitva hagyja a gondolatot. Az utolsó néhány ütem már alig hallható, elhaló, a C-dúr hármashangzat fölötti szext, a fuvola és az oboa szólamában tartott a-hang a távoli jövő felé mutat. Az *A-G-E* végül is az egész mű alapköveit mutatja be.²⁰

A mű bemutatóját Mahler már nem érthette meg, halála után hat hónappal Bruno Walter vezényelte a müncheni *Tonhalle*-ban, a *Konzertvereinsorchester* élén. A szólisták Mme Charles Cahier és William Miller voltak. Mahler - életrajzírói szerint - babonás félelme miatt nem akarta 9. szimfóniának nevezni dalszimfóniáját, hiszen több zeneszerzőt a 9. komponálása után ért el a halál. Később azonban mégis megírta négytétéles 9. szimfóniáját, ezután, már csak 10. szimfóniájának töredékére maradt ereje. Őt is a halhatatlanság fényébe emelte végzete.

„...und ewig, ewig blauen licht die Fernen, ewig...”

¹⁸ „Hová tartasz, miért kell ennek így lennie...”

¹⁹ „Ó, barátom, a boldogság ezen a világon nem volt kegyes hozzám! [...] Nyugalmat keresek árva szívemnek”

²⁰ Hermann Danuser: *Gustav Mahler und seine Zeit*. (Laaber1991.) 212.

ÖSSZEGZÉS

Mint bevezetőmben említettem, témaválasztásom előadói gyakorlatomban gyökerezik. Szokatlan volt számomra a művek szépségének verbális megfogalmazása, de olvasmányaim, tanulmányaim segíthetik majd előadói tevékenységemet is. A partitúra részletes tanulmányozása, a szerző bejegyzéseinek pontos értelmezése még jobban elmélyítette a hozzám eddig is oly közel álló dalokat.

Fontosnak tartottam az első fejezetben szólni a dal műfajának kialakulásáról, hiszen a strófikus, variált strófikus és átkomponált dalforma megjelenik, átalakul, új színskálával gyarapodik Mahler műveiben.

A téma szűkítése, esetleg a zeneszerző egy-egy alkotói korszakára való korlátozása helyett disszertációm célja Mahler vokális alkotásait átfogó, egységét bemutató munka megírása volt. Elemzéseimben minden apró, egyszerű dalra kitérek, mert csak akkor láthatjuk igazán az életmű folytonosságát, ha minden kis lépést figyelemmel kísérünk. Munkámban mégis súlypontokat kellett helyezni az általam jelentősebbnek ítélt, Mahler daltermésében előremutatóbb daloknak, ezeket részletesebben elemeztem. A *Wunderhorn-dalok* esetében széles időskálát kellett bejárni, így lehetett nyomon követni a dalok fejlődését a korai zongorakíséretes daloktól a későbbi, zenekarra is átdolgozott dalokig és szimfónia tételekig.

A *Kindertotenlieder* című dalciklus esetében a ciklus zártságát, hangnemi egységét kívántam hangsúlyozni, ezért a dalokat nem sorrendben elemeztem, hanem az egyes tételeket egymással összevetettem.

A disszertáció felépítését Mahler nagy alkotói korszakainak egymásutánja határozta meg. Ezek alkotják a fő fejezeteket.

Bibliográfia

- Adorno, Theodor W.: *Mahler, Eine musikalische Physiognomik.*
Frankfurt am Main, 1960.
- Adler, Guido: *Über Heterophonie, Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1908.* Leipzig, 1909.
- Blaukopf, Herta: *Gustav Mahler, Briefe.* Wien-Hamburg, 1982.

Gustav Mahler-Richard Strauß Briefwechsel 1888-1911.
München-Zürich 1980.
- Blaukopf, Kurt: *Gustav Mahler, oder der Zeitgenosse der Zukunft.*
Wien-München-Zürich, 1969.
- Carr, Jonathan: *Az igazi Mahler.* (fordította: Borbás Mária),
Budapest, Európa Könyvkiadó, 2005.
- Danuser, Hermann: *Gustav Mahler, und seine Zeit.* Laaber, 1991.
- Eggebrecht, Hans Heinrich: *Die Musik Gustav Mahlers.* München-Zürich, 1982.
- Fischer, Jens Malte: *Gustav Mahler, Der fremde Vertraute.* Wien,
Paul Zsolnay Verlag, 2003.
- Hansen, Matthias: *Gustav Mahler.* Stuttgart, Reclams Musikführer, 1996.
- Hilmar-Voit, Renate: *Im Wunderhorn-Ton, Gustav Mahlers sprachliches
Kompositionsmaterial bis 1900.* Tutzing, 1988.

Des Knaben Wunderhorn für Singstimme und Klavier,
Kritische Gesamtausgabe, XIII. kötet/ 2. Mainz, 1993.

*Des Knaben Wunderhorn, Gesänge für eine Singstimme mit
Orchesterbegleitung,*
Kritische Gesamtausgabe, XIV. kötet/2. Mainz, 1998.
- Killian, Herbert: *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-
Lechner.* Hamburg, 1984.
- Klemm, Eberhardt: *Kindertotenlieder.* Ausgabe nach den Quellen-Klavierauszug,
Vorwort. Edition Peters, Leipzig, 1972.
- Moldenhauer, Hans: *Anton von Webern.* Zürich, 1980.
- Mahler-Werfel, Alma: *Erinnerungen an Gustav Mahler.* Frankfurt am Main, 1971.
- Mayer, Hans: *Musik und Literatur, Gustav Mahler.* Tübingen, 1966.

- Oldstone-Moore, Jennifer. *Chinesische Tradition*. In: Michael D. Coogan: *Die Welt Traditionen*. 6. fejezet. Printed in Germany, Club Premiere, Nr. 029751, 1999.
- Reik, Theodor: *The Haunting Melody, Psychoanalytic Experiences in Life and Music* New York 1953. (Reprint 1983.)
- Schmierer, Elisabeth: *Die Orchesterlieder Gustav Mahlers*. Kassel, 1991.
- Schumann, Robert: *Gesammelte Schriften*, 2. kötet Leipzig 1891.
- Uerding, Gert: *Jean Paul*. München, 1993.
- Walter, Bruno: *Mahler* (fordította: Fazekas A.), Budapest, Gondolat, 1981.
- Würffel, Stefan Bodo: *Mahlers Textwahl und Textbehandlung*. In: *Das Gustav-Mahler-Fest Hamburg 1989*. Kassel, 1991.
Kiadta Theodor Matthias Vogt