

Pécsi Tudományegyetem Művészet Kar Doktori Iskola

Győriványi Ráth György

**Mahler Szimfonikus költemény két részben
című művének átalakulása 1. szimfóniává**

(Egy remekmű kialakulása egy zeneszerző- karmester műhelyében)

DLA értekezés

Témavezető: Farkas István Péter Liszt Ferenc-díjas harsonaművész,
habilitált egyetemi docens

2012

Tartalomjegyzék

Bevezetés

A darab bemutatása

A mű keletkezéstörténete, és elnevezése körüli bizonytalanságok.

A kor, és a romantikus zenekar összeállítása

Források

A mű elemzése előadói szempontból az egyes források elemzése alapján.

A források részletes összevetése tételenként, de nem a darab sorrendjében

Győriványi Ráth György – életrajz

Köszönetnyilvánítás

Irodalomjegyzék

Bevezetés

1889. november 20. jeles dátum a Magyar Zenei Élet történetében. Ezen a napon a Pesti Vigadóban olyan esemény történt, amely túlmutatott Magyarországon, új fejezetet nyitott az egyetemes zenetörténetben is. A Budapesti Filharmóniai Társaság Zenekarának bérleti koncertjén bemutatta a Magyar Királyi Operaház akkori főzeneigazgatójának első nagyszabású szimfonikus alkotását: a Szimfonikus Költeményt két részben.

A koncerten maga a zeneszerző vezényelt: Gustav Mahler.

A koncertet nagy figyelem kísérte, Mahler akkor már több mint egy esztendeje Budapesten élt, és operaházi tevékenysége megosztotta a közvéleményt. Egyrésztől nagyszerű művészi és anyagi siker volt rövid igazgatása, másrésztől ugyanakkor erősen támadták elsősorban nem magyar származása, sőt zsidósága miatt.

A Magyar Királyi Operaház 1884. szeptember 27-én nyitotta meg a kapuit.

Mire 1888. októberében Mahler Budapestre érkezik, az Operaház erkölcsi, művészi és gazdasági válságban van.

Két év itt tartózkodása alatt sikerült ebből a válságból a színházat kivezetnie.

Brahms például úgy nyilatkozik a Magyarországon hallott Don Giovanni előadásról, amelyet személyesen hallgatott meg: „hogya valaki olyannak akarja hallani az operát, amilyenek azt Mozart szánta, Budapestre kell utaznia, hogy Mahler vezényletével élvezhesse.”

A kritika is többnyire elismeri Mahler karmesteri munkáját, de mint operaigazgatót folyamatos támadások érik. Szemére hányják, hogy idegen, és túl sok külföldi darabot vezényel a magyar operák, köztük Erkel Ferenc műveinek a rovására.

Amikor aztán Beniczky Ferenc kormánybiztos, intendáns, aki Mahlert Budapestre hívta, leköszön és helyébe gróf Zichy Géza kerül, Mahler is jobbnak látja továbbállni. Hamburgba szerződik.

A koncert kritikussai sem tudnak elvonatkoztatni attól, hogy Mahler egyben karmester és operaigazgató is. Emiatt nehezen lemérhető az írásokból, milyen lehetett az előadás.

„Sajnálattal kell kimondanunk, hogy a szerzeményhez fűzött várakozások nem teljesültek. Ha nem ismernénk Mahler ragyogó karmesteri teljesítményeit, sem azt hogy sokoldalú ízléssel megáldott, érzékeny muzsikussal, aki valamennyi művészeti stílus mesterműveit a legalaposabban ismeri, akkor ezt a szimfóniájából nem tudtuk volna meg. A szimfonikus költemény cím után, és zseniális direktorunknak a legesleghaladóbb újromantika iránt érzett közismert vonzalma alapján már felkészülhattünk a legkülönbélebb extravaganciákra, emellett azonban elvártunk volna legalább ebben az irányban valami érdekeset és jelentőset. Ehelyett olyan zenét hallottunk, amely egynéhány bizarrságtól eltekintve minden vonatkozásban- a melodikát, a harmóniát és a hangszerelést illetően egyaránt- a legjobb esetben a szokványosság színvonalát nem haladta meg.

Ha mindent egyetlen összbenyomásba foglalunk össze, akkor nem mondhatunk egyebet, mint hogy Mahler nemcsak kiemelkedő karmesteri képességeit illetően sorolható méltán e hivatás legkiválóbbjai mellé, hanem annyiban is hasonlít hozzájuk, hogy nem szimfónia-szerző.

Az új szimfóniát, melyet a zeneszerző maga tanított be és vezényelt, gyér tetszés fogadta, sőt a végén egy kis ellenzés is érzékelhető volt. Ezzel szemben Erkel Sándor urat majdnem tüntetően megtapsolták, amikor újra fellépett: ilyen hálás a közönség egy olyan karmesternek, aki nem komponál”

(Herzfeld, 1889. november 21.)¹

Ugyanakkor ugyanerről az előadásról egy másik kritikus, Keszler József így ír:

„Az operaigazgató meg lehet elégedve sikerével. Nemcsak mikor a dirigensi asztalnál megjelent, kapott előlegül és eddigi színházi tevékenysége elismerésül tetszési nyilatkozatokat, hanem mindig, a midőn műve egy-egy tétele véget ért, felhangzott a tapsvihar.”²

¹ Zoltan Roman: Mahler és Magyarország, Geopen Könyvkiadó 2010 , 114. oldal

² Zoltan Roman: Mahler és Magyarország, Geopen Könyvkiadó 2010 , 114. oldal

Ismerjük Mahler lelkesedő levelét is a nagysikerű főpróba után, amelyben melegen gratulál a zenekari muzsikusoknak, és nagyon elégedettnek tűnik.

„Igen tisztelt Uraim!

Még most is a mai főpróba hatása alatt állva ellenállhatatlan késztetést érzek, hogy köszönetet mondjak Önöknek és valamennyi közreműködőnek az áldozatos és valódi művészi szellemtől vezérelt teljesítményért, amellyel elősegítették szerény művem megvalósulását.

Már a mai főpróba is meggyőzött arról, hogy művemet soha többé nem lesz módom ilyen tökéletességgel előadva hallani.

Büszkének érzem magam, hogy egy ilyen társaság élén állhatok, amely ekkora odaadással és minden személyes érdeket háttérbe szorítva áll a művészet szolgálatában, és azt kérem, hogy továbbra is maradjanak annyira jók hozzám, amennyire én hálás és elkötelezett maradok Önöknek

Őszinte legodaadóbb hívük Gustav Mahler”³

Olvastuk, hogy a koncerten is megtapsolták az egyes tételeket, de az általános fogadtatás még sem lehetett rajongással teli, mert állítólag ismerősei is kerültek a találkozást sokáig Mahlerrel a koncert után.

„Pesten, ahol legelőször adtam elő, a barátok utána riadtan tértek ki az utamból; egyik sem mert velem beszélni az előadásról és a művemről, és én úgy járkáltam, mint egy beteg vagy egy megvetett pára. De hogy a kritikák milyenek voltak, azt ilyen körülmények között elképzelheted.”

(Mahler elbeszélése Natalie Bauer Lechernek)⁴

A Szimfonikus Költemény, amely gyakorlatilag az 1. szimfónia ósváltozata, ma egyike Mahler legnépszerűbb darabjainak. Vajon mi lehetett az oka a hűvös fogadtatásnak.

Tudjuk, hogy Mahler a darabot sokszor átdolgozta, míg az elnyerhette a ma játszott, végleges formáját.

³ Filharmóniai Társaság Archívuma, levelek

⁴ Zoltan Roman: Mahler és Magyarország, Geopen Könyvkiadó 2010, 115. oldal

A darab bemutatása

Mivel Mahler 1888. októberétől Mahler Budapestre szerződik, mint igazgató, a szerzemény remélt németországi bemutatója elmarad.

1889 szeptember végén a Budapesti Filharmóniai Társaság Zenekarának választmánya megkeresi Mahlert, hogy vezényelje egy művét a zenekar évadnyitó koncertjén.⁵

A koncertre 1889. november 20-án került sor a Budapesti Vigadóban. A darab címének Szimfonikus Költemény két részben I. rész 1. Bevezetés és Allegro Commodo-2. Andante-3. Scherzo II. rész 4. A la pompes funebres attacca-5. Molto appassionato választja.⁶

A darab tételeinek nincs címe, sem programja. Érdekes azonban, hogy a koncert kritikái, mind Ábrányi, mind Beer gyakorlatilag leírják a később Mahler által megadott programot. Ennek az alapján valószínűsíthetjük, hogy Mahler konkrét ötletek alapján készítette a művét, a darab programja már kezdetektől egyértelmű volt számára, és ezt meg is oszthatta az újságírókkal.⁷

1893. január 19.-én Hamburgban a szerző vezényletével ismét előadják a szerzeményt. Most már Titan hangköltemény szimfonikus stílusban címmel, alapos és részletes leírásokkal.

1.rész: „A fiatalság napjaiból” - Virágok, gyümölcsök és tövisek

1. tétel: „Tavaszi vég nélkül” - A bevezetés bemutatja a természet ébredését egy hosszú téli alvásból. (Einleitung und Allegro comodo)

2. tétel: „Virágocskák” (Andante)

3. tétel: „Teljes vitorlával” (Scherzo)

⁵ Zoltan Roman: Mahler és Magyarország, Geopen Könyvkiadó 2010, 105. oldal

⁶ A Filharmóniai Társaság Archívuma, a koncert eredeti műsorának szórólapjai 1888-1895, 97. számú hangverseny

⁷ Zoltan Roman: Mahler és Magyarország, Geopen Könyvkiadó 2010, 112-113. oldal

2. rész: „Commedia humana”

4. tétel: „Partra szállva” (egy gyászinduló Callot modorában)⁸

A külső ösztönzést ehhez a zenedarabhoz a zeneszerző Ausztriában a gyerekek által egy mesekönyvből jól ismert képből merítette, amelynek a címe: „A vadász temetése”. A meghalt vadász koporsóját erdei vadak kísérik a sírhoz, nyulak viszik a zászlókat, egy zenélő macskákból, varjakból, szarvasokból, őzekből, rókákból, egyéb erdei négylábúakból álló bohókás társaság kíséri a felvonulást. Ironikusan vidám, kellemetlenül tépelődő hangulatot képzelt a szerző, amelyet az

5. tétel: „A pokolból” (Allegro furioso)

- mint egy mélyen sebzett szív hirtelen kétségbeesett kitörése követ

A címet és programot Mahler akkori kedvenc írójának, Johann Paul Friedrich Richternek más néven Jean Paulnak azonos című novellája adja, amely egy hősről szól, akinek a világ gonoszságával, és az emberi valósággal szemben egyetlen fegyvere van, a rendkívüli lélekerő, amely lelkesedéssel, fantáziával és álmokkal van felvértezve. Jean Paul maga úgy nevezte novelláit, hogy zenei improvizációk költészetbe helyezve. (Musikalische Improvisationen in Poesie umgesetzt) Bár nem ez a darab, hanem Paul Siebenkas című darabja Mahler kedvence, több alcímet innen vesz át .

A 4. tétel alcíme E.T.A. Hoffmannra is utal. Az ő művét Fantáziadarabok Callots stílusában idézi fel⁹

⁸ La Grange Henry-Lois de: Mahler (Volume One), Doubleday 1973 27-28. oldal

⁹ HOFFMANN, E.T.A. Fantáziadarabok Callot modorában, I. Cartaphilus Kiadó, 2007. Eredeti cím: Phantasiestücke in Callots Manier, Fordította: Horváth Géza,



(1.kép A vadász temetése)

Érdekes megjegyezni, hogy talán éppen a magyar kritikák hatására dolgozza át az utolsó tételt a legerősebben. Vajon ő is így gondolkodott, vagy csak az éles kritika befolyásolta, hisz korábban - mint a filharmonikusoknak írt leveléből is kitűnik, - elégedett volt a művével. A kritika megjegyezte azt is, hogy főleg a harmadik tétel hangszerelése nagyon vaskos.

„A bukást csak a mű második részére értjük. Ez egy genialis elme óriási aberrációja. De az első rész megérdemli, hogy a bukástól megóva maradjon. Ha a szerző művének első három tételéhez még egy hozzáillő finálét írna a mire hivatottságát főleg a szép thematikus kidolgozással és a fényes hangszereléssel elárulta, úgy olyan szimfóniát mutathatna be, mely magasan kiemelkednék a mindennapi tucattermékek fölött”

(ifjabb Ábrányi Kornél, 1889. november 21.)¹⁰

A kezdeti átdolgozáskor a harmadik tételt egyszerűsítette, és a darab többi részében is csak kicsit bővítette a hangszerelést. Mint azt a szerző R. Straussnak a weimari bemutató felkészítésekor állítja, kihasználva az eddigi előadások tapasztalatainak előnyét, karcsúbb és átlátszóbb az átdolgozás. ¹¹

¹⁰ Zoltan Roman: Mahler és Magyarország, Geopen Könyvkiadó 2010, 114. oldal

¹¹ Gustav Mahler-Richard Strauss Correspondence 1888-1911 Herta Blaukopf 1984 35-36 oldal

1894. június 3.-án játsszák Weimarban a darabot újra. Ismét a szerző vezényel.¹²

Érdekes, hogy ismét talán az előadás kritikájának a hatására változtat. Egy biztos elhagyja a címeket és a programot, amelyeket Ernst Otto Nodnagel a Berliner Tagenblattban kifogásol egyben konfúzusnak és unintelligensnek nevezve a darab hangszerelését, és triviálisnak a Bluminét.¹³

Különös, hogy ezután hagyja el a Bluminét véglegesen, és hangszereli át a darabot sokkal nagyobb apparátusra, holott R. Straussnak korábban éppen karcsúsítási szándékáról számolt be.

Az 1896. március 16. berlini előadás után, ahol először szerepel az 1. Szimfónia elnevezés Nodnagel meg is dicséri Mahlert, és ettől fogva a darabnak sikere is van.

1899. március 8.-án Frankfurtban, 1898. március 3.-án Prágában, 1900. november 18.-án Bécsben 1903. október 25.-én Amsterdamban és 1909. december 16.-án New Yorkban vezényli még Mahler a szimfóniát a végleges formájában.

¹² Richard Strauss Briefe aus dem Archiv des Allgemeinen Deutschen Musikvereins 1888-1909, Irina Kaminiarz Weimar1995, 92-95. oldal

¹³ Ganz Jeffrey: Missing movement? The provenance of Blumine in Mahler's First Symphony, www.mahlerfest.org, 2010. március 16.

A mű keletkezéstörténete, és elnevezése körüli bizonytalanságok.

Pontosan nem tudjuk, mikor írta Mahler a Szimfonikus költeményt két részben, vagy más néven Titan Hangkölteményt szimfonikus stílusban, vagy megint másként az 1. Szimfóniát. 1900 -ban Mahler a bécsi premier idején azt nyilatkozta Natalie Bauer-Lechnernek, hogy az egész szimfóniát Lipcsében írta 6 hét alatt (1888-ban).¹⁴ Ezt támasztja alá szüleinek írt két levele 1888 februárjában és márciusában.

„Ismét egy új művön dolgozom, egy nagy szimfónián, amellyel az elkövetkező hónapokban szeretnék készen lenni. Mivel olyan szorgalmasan dolgozom, ezért nem jutok hozzá, hogy nektek írjak. Minden szabad percet kihasználok.,,

(Mahler levele szüleihez. 1888. február 14. vagy 21.)¹⁵

„Ma elkészült a művem, és Istennek hála elmondhatom, hogy jól sikerült. Remélem ezzel ismét egy nagy lépést tettem előre.”

(Mahler levele szüleihez 1888. március 29. vagy 30.)¹⁶

Bécsi barátjának Fritz Löhrnek írt levél tanúsága szerint is a darabot gyorsan írta, szerepet játszott benne Johanna Richter iránt érzett vonzalma, és felhasznált benne egy korábban írt darabjának, a *Lieder eines fahrenden Gesellen* (A vándorlegény dalai) dalciklusának néhány részletét, a 2. „Ging heut Morgen übers Feld” és a 4. *Die zwei blauen Augen* dalt, előbbit a nyitótételben, utóbbit a 4. tételben.

¹⁴ La Grange Henry-Lois de: *Mahler (Volume One)*, Doubleday 1973, 115. oldal

¹⁵ Mahler-Rosé gyűjtemény UWO E2-MF-64

¹⁶ Mahler-Rosé gyűjtemény UWO E21-MF-675

Nem tudjuk, hogy a 2. tétel mikor vált pontosan a mű részévé, mindenesetre ezt a tételt Josef Victor von Scheffel drámai költeménye alapján írt hét élőképhez írt zenéjének a Der Trompeter von Sackingen egyik tételéből vette át, amelyet korábban Werners Trompeterlied-Ein Standchen am Rhein címmel látott el. Werner a trombitás holdfénynél egy szerenádot játszik szerelmének, Margitnak.

Bizonyítékunk erre, hogy Max Steinitzer kritikus visszaemlékezett a trombita dal melódiájára, leírta azt, és mikor később megtalálták a kiemelt Andante tétel kottáját, az megegyezett a Steinitzer által leírt melódiával.¹⁷

Ezt a tételt hol beemelte Mahler a kompozícióba, hol kivette. Az UWO -ban lévő (budapesti anyag) arról tanúskodik, hogy a Blumine után következő Scherzo eredetileg Nr2. számozással volt ellátva, csak később javították a számot 3-ra. Mivel az Andante Yale egyetemen őrzött kézírata és a lejegyzett melódia ugyanaz, valamint a kézirat a szimfonikus költemény többi részéhez képest kisebb papírra íródott feltételezhetjük, hogy ezt a tételt akár egy az egyben a Trombitásból emelte át Mahler az utolsó pillanatban.¹⁸

Ugyancsak Löhrnek írja a Trompeter von Sackingen megírása után, hogy ugyan nagyon gyorsan írta, de elégedett az eredménnyel.

Steinitzer viszont úgy tudja, hogy Mahler túl negédesnek találta a darabot, és ezért vette ki a szimfóniából.

Az egész Szimfonikus költeményt a budapesti bemutató tanulságait felhasználva átdolgozta először Hamburg, majd Weimar később Berlin számára.

¹⁷ Ganz Jeffrey: Missing movement? The provenance of Blumine in Mahler's First Symphony, www.mahlerfest.org, 2010. március 16.

¹⁸ Donald Mitchell: The Wunderhorn years, Faber and Faber 1975, 197-202 oldal

A kor, és a romantikus zenekar összeállítása

Mielőtt rátérnénk a darab fellelhető forrásaira, fontos megértenünk a pillanatot, amelyben a még alig 30 éves zeneszerző megjelent első szerzeményével.

A kor legelismertebb zeneszerzői: Brahms, Liszt, Csajkovszkij, Dvorak, hogy csak néhányat említsek, a legnépszerűbb operákat pedig Verdi komponálja. Budapest lépést tart Európa zenei életével, Brahms Liszt, és Dvorák maga is játszik és vezényel Magyarországon.

Ezek a szerzők nagyrészt a hagyományos romantikus zenekarra komponálnak, amely kettős fákot, 4 kürtöt, 2 trombitát, 3 harsonát, tubát, timpanit, ütőket, esetleg hárfát foglal magába.

A vonóslétszámot már nehezebb meghatározni. A Budapesti Filharmóniai Társaság Zenekarának egy 1903-as lista szerint 82 tagja volt, közülük 12-11-6-7-7 az állandó vonóskara, ehhez hívtak 5-3-3-3-3 alkalmi kiegészítőt természetesen nem minden alkalomra.

Amikor viszont Mahler a Budapesti Filharmóniai Társaság Zenekarát dirigálta annak létszáma még csak 77 fő volt, amelyből 2-2-2-2, fafúvós, 2 kürt 1 trombita, 1 pozán nem játszott a Mahler szimfóniában. ¹⁹

A Budapesti Filharmóniai Társaság Zenekara éves nyereségét osztotta fel egyenlő részekre, osztalék formájában. Természetes, hogy nem szívesen adtak ki feleslegesen pénzt, viszont mindenkinek játszania kellett, hogy ne legyen egyenlőtlen a kereset és a befektetett munka. (Éves elszámolásukban még órabérszerűen is kiszámolták a teljesítményüket. 1-1 koncertre 5 két órás próbát tartottak, és a koncerteket is 2 órában számolták.)

1894. október 1.-én kelt az a választmányi jegyzőkönyv, amelyből értesülhetünk Erkel Sándor elnökkarnagy lemondásáról, akinek nem engedélyezték, hogy kiegészítőket hívjon.

A lemondást a választmány nem fogadta el, és inkább engedélyezte a zenekar bővítését. ²⁰

¹⁹ **Bónis Ferenc: A Budapesti Filharmóniai Társaság százötven esztendeje 1853-2003, Balassi kiadó 2003, 199.oldal**

²⁰ **A Filharmóniai Társaság Archívuma, Választmányi ülések Jegyzőkönyve 1893-1897, 75-76. oldal**

Ugyanígy határoztak 1895. március 18-án, hogy Hans Richter koncertjével kapcsolatban is, ahol a világhírű karnagy 14-14-10-8-8 vonós létszámot és duplázott fafúvókat kért Beethoven 9. Szimfóniájának előadásához.²¹

Az 1894. november 14.-én, a 1896. október 17.-én és a 1897. február 9.-én kelt jegyzőkönyvekből értesülhetünk, hogy a kiségitők egy része ingyen játszott tiszteletjegy fejében, de a fizetettek is csak kevesebb, mint a felét kapták a tényleges tagok egy koncertre jutó osztalékának. (Átcsoportosításokat is végrehajtottak, így az egyik fagottos nagybőgőn játszott, és helyette hívtak kiségitőt.)

Évről-évre több kiségitőt hívtak: 1894-ben még csak 1-1 hegedűt és 1 brácsát hívtak az állandó tagokhoz, indoklásul, hogy a szólamok páros számban legyenek. 1895-ben 1 első, 4 második hegedűt, 3 brácsát és 1 csellót, majd minden évben többet: 1897-ben 2 első, 3 második hegedűt, 2 brácsát, 1 csellót 1 bőgőt 1898-ban már 3 első, 3 másodikat, 3 brácsát, 1 csellót és 1 bőgőt.²²

Goldmark Károly egyik levele is adalékot szolgáltat a vonóslétszámra vonatkozóan. A levelet Erkel Sándornak írta Tavasszal című nyitányának zenekari anyagának lemásolása ügyében.

„Ezért azt látom a legcélszerűbbnek, ha Önnek küldöm el a partitúrát azzal a kéréssel, hogy egy minden tekintetben megbízható másolóval írassa ki a szólamokat (8 első-második hegedű, 6 brácsa, 5 nagybőgő és cselló, és természetesen az én költségemen.”

(Goldmark levele Erkel Sándornak, Gmunden, 1888. október 26)²³

A fentiekből arra következtethetünk, hogy az általánosan használt vonós létszám 12-12-8-6-6 lehetett. (Ebben az esetben 2-2 pult tartalék szólam állt rendelkezésre.)

A századforduló után robbanásszerűen megnöveli a zenedarabok létszámelvárását, de a 80-as évek végén még ez a létszám volt az általános.

²¹ A Filharmóniai Társaság Archívuma, Választmányi ülések Jegyzőkönyve 1893-1897, 98. oldal

²² A Filharmóniai Társaság Archívuma, Választmányi ülések Jegyzőkönyve 1893-1897, 82., 181. és 192. oldal

²³ A Filharmóniai Társaság Archívuma, Levelek

Mahler is ezt az akkor használatos apparátust használja Szimfonikus költeményének megkomponálásakor. (Adalék, hogy Mahler 1905 -ben a Wunderhorn Lieder bécsi előadásánál a sajátkezü Besetzungliste alapján 4-5 pult első hegedűt, 3-4 pult brácsát, 2-3 pult csellót és 1-2 pult bőgőt használt.)²⁴

A zenekar fűvóslétszáma azonos a Szimfonikus Költemény két részben című darabjához.

1889-ben Mahler már egy éve a Magyar Királyi Operaház főzeneigazgatója, de fiatal kora miatt még fellépését, és szerzeményének bemutatását ugyan nagy érdeklődéssel várják, a koncert mégsem számít rendkívüli eseménynek Budapesten. Ezt bizonyítja, hogy koncertjének napi bevétele 576. 40 Ft, szemben az előtte lévő bérleti hangverseny 911.50 Ft, és az utána lévő koncert 809.50 Ft bevételével.²⁵

Ha meggondoljuk, hogy a korábban említett szerzők milyen eszközökkel és formában komponáltak, akkor világossá válik a közönség és a szakma reakciója a szerzeményre. Mire a darabot elfogadják, főleg a hangszerelése nagyon megváltozik, de Európa zenéje is. A zeneszerzők egyre nagyobb apparátusra írnak, a zenei formák és eszközök napról-napra változnak, de változik a képzőművészet, az irodalom a filozófia is.

Vajon tényleg a darab lesz ennyivel jobb az átdolgozások folyamán? Meg merem kockáztatni, hogy a régi eszközökkel a darab még forradalmibb.

Persze a hatalmas zenekari apparátus sokat ad hozzá a darab ma ismert hangzásához (7 kürt, négyes fák, 4 trombita) és az új zenekari játékmódok bevezetése is előnyére válik a darabnak.

Maga Mahler később elmondja, hogy Budapesten jött rá, hogy a darab elején ma ismert hangzás kell ahhoz, hogy kifejezhesse azt az atmoszférát, amelyet elképzelt. Igen ám, de ez a többszörösen osztott flagelettekkel gazdagított vonóseffektus 1888-ban még nem volt ismert hangszerelési fogás.²⁶

Mahler újfajta zenéjét az akkor forgalomban lévő zenekarra írva formát bont a létező kereteken belül.

²⁴ Wilkens Sander: Preface to the Revised Edition of the First Symphony, Mahler Gesamtausgabe 1995

²⁵ A Filharmóniai Társaság Archívuma, Műsorok és bevételek 1888-1895. 97. számú hangverseny

²⁶ Bauer- Lechner: Erinnerungen an Gustav Mahler, Killian 1984, 62. oldal

Nem használ sok újszerű hangszerelési ötletet. (Sajnos nem tudhatjuk bizonyossággal, hogy a 4. tételben az es klarinét már játszott-e Budapesten. Berlioz már 1830-ban használta a Fantasztikus szimfóniában, és a Walkürökből is ismert lehetett a hangszer.

A rész b klarinéton is eljátszható. Lehet, hogy éppen a budapesti zenészek javasolták Mahlernek, hogy esz klarinéton könnyebb az állás.)

Források

Nagyon sok forrás maradt ránk, így nyomon követhetjük a mű fejlődés történetét.

Ez különösen azért érdekes, mert Mahler maga dirigálta a legtöbb előadást, és kiváló karmesterként rögtön lejegyezte és korigálta a próbák folyamán tapasztalt hibákat.

Karmesteri szempontból nagyon érdekesek a dinamikai javítások, tempójelzések, a frazeálási jelek változásai, és természetesen a hangszerelés változatai is. Valószínűleg sok változtatást az előadói praxis problémái okozhattak, de nyomon követhetők az egyes ötletek elvetése azok után, hogy a fiatal zeneszerző-karmester élőben hallhatja a korábban elképzelt hatást.

Fellelhető kéziratok

- Mahler kézirata a budapesti előadás előttről eddig nem került elő.

- Másoló által készített kézirat, amely jelenleg a University of Western Ontario könyvtárának Mahler- Rosé gyűjteményében van. 3 tételt tartalmaz két kötetben. Az első kötetben az első tételt és a Scherzo-t a másik kötetben a Finalét találjuk.

A Scherzo 2, majd átjavítva 3 számmal szerepel. Ez jelöli a bizonytalanságot, hogy a 2. Blumine tétel szerepelt-e a darab koncepciójában. A köteteken belül a 89 11.21 illetve 89 11. 20 található, tehát a leirat egyezik a Budapesti bemutató 1889. november 20 napjával. Így az eredeti szöveget nyugodtan tekinthetjük a budapesti változatnak. A hangszerelés 2-2-2-2, 4-2 (Az ötödik tétel egyes részein 3 trombita)-3 1-hárfa timpani és ütők. A kéziratban Mahler írásával különböző színű korrekciók, beírások jelennek meg. A negyedik tétel hiányzik. Az ötödik tételnek nincs számozása.

-A következő forrásunk az előbb említett változtatásokat már beépített, a szerző által készített autográf kézirat, amely jelenleg a Yale Egyetem Osborn gyűjteményének része. A kézirat mind az 5 tételt tartalmazza. Az átdolgozás dátumait: 1893. január 19. az 5. tétel végén, 1993. január 27. a 3. tétel végén, illetve augusztus 16. a 2. tétel végén találjuk. A hamburgi előadásra (1893. október 27.) készült.

A Scherzo tétel itt is eredetileg Nr.2 számmal szerepel, majd átjavították Nr3.-ra. A hangszerelés 3-2-2-2, 4 2-3-1 hárfá timpani ütők az első tételben, 2-2-2-2, 4-1 hárfá timpani a másodikban, 3-3-3-3, 4-4-3-1 Timpani+ ütők a 3.-ban, 3-2-2/3-2, 4-2-3-1 a negyedikben és 3-3-3-3, 4-4-3-1 +timpani+ ütők az ötödikben. Az ötödik tétel külön Nr. 5 számmal van ellátva.

- Másoló által készített kézirat, jelenleg a New York Public Library Bruno Walter gyűjteményének része, láthatóan a Yale autográf javított változata, a Weimari bemutatóra készült (1894. június 3.)

A hangszerelés alig változik a hamburgihoz képest 1 Tr-val van több az első tételben. A Blumine tétel itt is szerepel, sőt későbbi előadói utasításokkal is el van látva, de végül esetleges elhagyására is szerepel határozott utalás.

- Létezik egy másoló által készített másolat, Ezt egy Sotherby akción adták el 1984. május 10-én. Jelenleg nem fellelhető. 4 tételt tartalmaz csak Blumine nélkül.

- Másoló által készített kézirat a Bécsi Nemzeti Könyvtárban található, az első 1898 -ban Weinberger kiadásában megjelent nyomtatott partitúra kézirat forrása.

A mű elemzése előadói szempontból az egyes források elemzése alapján.

A források tanulmányozása folyamán széles palettáját találjuk egy nemcsak kiváló zeneszerző, de remek előadó karmester munkájának. A meglévő források egyértelműen arra is szolgáltak, hogy Mahler bejegyezhesse a próbák és előadások során felmerülő főleg előadói problémákat, amelyek megkönnyíthetik egy következő előadás felkészülését.

Ezeket a kottákba bejegyzett saját kezű megjegyzéseket aztán az időrendben következő forrás már alapként tartalmazza, majd ezekbe eszközöl Mahler újabb bejegyzéseket, amelyek az azt követő másolat alapjául szolgálnak majd, és így megy ez egészen a nyomtatott változat megjelenéséig.

Az alábbiakban elsősorban azokat a beírásokat fogom említeni, amelyek az előadói praxisból erednek, és csak futólag említem azokat a zeneszerzői változtatásokat, amelyek a megváltozott zenekari hangszer összeállítás miatt, az újrahangszerelés során keletkeztek.

Az 1.-3.-5. tétel esetében viszonylag egyszerű a helyzet, hisz a bekötött kották hátlapján lévő dátumok alapján biztosra vehetjük, hogy a másolat a budapesti koncert változata,²⁷ az abban lévő beírások később keletkezettek, bár valószínűleg a budapesti koncert próbáinak és előadásának tanulságaként. Elég azokat a részeket elemeznünk, amelyeket Mahler kihúzott, vagy drasztikusan megváltoztatott. Igyekszem a változtatás miéértjére is magyarázatot találni. A hozzáadott megjegyzéseket a szerző pedig nyilván azért helyezte el a kottában, mert ez megkönnyítheti egy jövőbeli előadó helyzetét. Könnyen elképzelhetjük, hogy egy próba folyamán felmerülő kérdés sokszor egy-egy jelzéssel, beírással megoldható, ezért Mahler interpretációit, még akkor is, ha az eredeti budapesti verzió nem is tartalmazta a mellékletet képező kottába zárójelben mi is átvezettük, természetesen megfelelő magyarázatokkal ellátva.

²⁷ McClatchie Stephen: *The 1889 Version of Mahler's First Symphony: A New Manuscript Source, 19th-Century Music XX/2* The Regents of the University of California 1996, 104. oldal

Joggal felmerül a kérdés, miért hiányzik az UWO kéziratból a 2. és a 4. tétel.

Mit jelentenek a két kötet (1.-3. tétel és az 5. tétel) hátlapján a dátumok.

Először is leszögezhetjük, hogy a két kötetben szereplő dátum között egy nap különbség van.

Aligha lehetséges az első és harmadik tételt egy nap leforgása alatt, még egy gyakorlott másolónak is lemásolnia.

A második tétel hiánya még érthető lenne, hiszen ezt többször el akarta hagyni Mahler, de a negyediké nem.

Tudósok feltételezték, hogy a negyedik tétel külön kötetben szerepelt, és elveszett. Ennek nem túl nagy a valószínűsége, mivel a 4. tétel a Yale kéziratában összesen 22 oldal, és attacca követi az ötödik.

Az ötödik tételnek nincs is külön számozása az UWO anyagban.

Gyakorlati okokból nehezen elképzelhető, hogy a darab előadása során a 4. és az 5. tétel között kötetet kelljen váltania a karmesternek. Gondoljunk csak a korabeli leírásra, hogy egy hölgy az ötödik tételének indulásakor úgy megijedt, hogy kiesett a kezéből a táskája.

Sokkal valószínűbb, hogy a dátumok a kötetek belsejében inkább a bekötés időpontját jelenthették, amelyre talán csak a koncert után került sor. Talán Mahler tudta, hogy ezeket a tételeket fogja alaposan átdolgozni, és a 2. és 4. tételt egyszerűen csak áttemeli majd az új változatba.

Feltételezhető, hogy a Blumine tétel egy korábbi kézirata volt. Talán még a Trompeter aus Sackingenből kiemelt tétel. Lehet, hogy ennek nem is volt másolata, csak bele helyezték a másolatba, amelyből Mahler vezényelt. Lehet, hogy a 4. tétellel is hasonlóképpen jártak el.

Mindenesetre a Yale kézirat átdolgozási dátumai is arra engednek következtetni, hogy az átdolgozás részenként történt. Legalábbis az első tétel után nem szerepel az átdolgozás dátuma, csak a harmadik tétel után.

Ugyanígy a negyedik után sem csak az ötödik után. A 4. tétel lejegyzése azonban, már csak a hangszerelés lényegesen kamerisztikusabb jellege okán is nagy különbségeket mutat. Így könnyen elképzelhető hogy Mahler csak az 5. tételt dolgozta át, (A Yale kéziratban szerepel az 5. tétel megjelölés), majd az 1. és a 3. tételt. Mindkettőt még 1893 januárjában befejezte. Ezek után sokkal később, csak augusztusban került sor a 2. tétel átdolgozására. A 4. tétel külön életére az is bizonyíték lehet, hogy a NYPL kézirata csak ennél a tételnél olyan másolatot készít, ahol minden oldalon megegyeznek az ütemek.

Itt utalnék Donald Mitchell érdekes fejtegetésére, amelyben a Mahler által használt papírokat elemzi, és próbál következtetéseket levonni, hogy mikor használ a szerző 20 soros nem előre nyomott, 18 és 20 soros előrenyomott és a hamburgi Böhme cég papírját.²⁸ Az ő tézise szerint Mahler a Yale kézirat készítésénél felhasználta korábbi kéziratát, amelyet mindeztidáig nem találtak meg, és ehhez fűzte a javított oldalakat, amelyeket a Böhme cég papírján írt. Az okfejtés érdekes, és minden bizonnyal sok igazságot is tartalmaz, de a viszonylag későn előkerült UWO kézirat sajnos megcáfolta jó néhány elképzelését.

²⁸ Donald Mitchell: *The Wunderhorn years*, Faber and Faber 1975, 197-202 oldal

A források részletes összevetése tételenként, de nem a darab sorrendjében

(Az elemzésnél négy kottát hasonlítok össze három kéziratot, UWO, YALE, MYPL, illetve a szimfónia végleges Universalnál megjelent nyomtatott változatát. A számozásnál az UWO anyag ciffereit veszem alapul.)

2. tétel, *Andante, Blumine, - kimarad* -A címek (Budapest-Hamburg/Weimar-Berlin) sorrendben

A tétel kapcsán már említettem, hogy a tételt,- legalább is annak témáját- Mahler egy korábbi művéből, az 1884 ben Josef Viktor von Scheffel darabjához a Trompeter aus Sackingenhez komponált alkalmi szerzeményéből vette át. Arról is beszéltem már, hogy Mahler a 3. tételt az UWO kéziratban és a Yale kéziratában is eredetileg 2. számmal látta el, majd ezt javította 3.-ra, tehát a 2. tételt később helyezte el. Valószínűsíthető, hogy a tételt egy az egyben emelte át a Trompeter-ből, amelynek a kottái teljes egészében eltűntek. Ezt a feltételezést nem csak a tétel a szimfónia egészétől eltérő stílusa bizonyítja, de a lejegyzés is. Itt használ egyedül Mahler olasz tempó-meghatározást (*Andante*), a hangszer- összeállítást is másképpen írja az első oldalra: 1-2 Flöte, 1-2 Oboe (két pont az e-n), 1.2. Clarinette, míg az UWO anyag, de a Yale partitúra többi tételében is másképpen írja: 2 Flöten (1. tétel) ill. 2 gr. Flöten, 2 Oboen, 2 Clarinetten. A Yale kézirat 2. tételében a hárfa a Timpani fölé van jegyezve, Az UWO anyagban és a szimfónia többi forrásában a hárfa helye a Timpani alatt van. A tételből két másolat áll a rendelkezésünkre a Yale és a NYPL kézirata. Ezek alapján elemezzük a tétel előadását.

Tempo

Amikor Klemperert megkérdezték, mi a titka a művészetének, azt válaszolta: „Ich nehme ein Tempo.”

Természetesen ez egy erőteljes túlzás, de mindenképpen leszögezhetjük, hogy karmesteri szempontból igenis meghatározó szerepe van a tempó, azzal együtt a tempó karakter meghatározásának. Eredetileg a tételnek Mahler az *Andante* karaktert szánta, amely bizonyára lassúságot sugallt a Budapesti Filharmóniai Társaság tagjainak, és ezért azt kézzel *Alegrettóra!* változtatta. Ez kapkodást eredményezhetett, mert a NYPL kéziratban először *Andante*, majd *Andante con moto* szerepel. Még az első lapon javításként találjuk a megjegyzést *Zart in Fliessend! Nicht Scleppen!* Ezeket a változtatásokat szerette volna a későbbi változatban, mielőtt úgy döntött *Die ganze Stück durchaus*. Világos tehát, hogy Mahler egy folyamatos, de nem túl gyors tempót szeretett volna a tételnek. Érdekes, hogy a NYPL anyaga minden tételnél megadja a metronómszámot, a 2.-nál nem. Bizonyára ez is ékes bizonyítéka a határozatlanságnak, amellyel Mahler hol eltávolította, hol visszahelyezte a tételt a mű egészébe. A 3. számnál *Vorwärts* bejegyzés található, majd a 3. szám után 4.-ben *zurückhalten!*, és az 5.-ben *a Tempo*. A 2. szám után 5. taktusban később bejegyezte *Vorwärts* Ezek a bejegyzések bizonyítják, hogy a gyakorlatban ez a rész hajlamos a „leülésre” A tempó megmozgatása tulajdonképpen a zenei történéseket követve automatikusan adódhat, de ezt megsegítendő a folyamat beírásával értékes próbaidő takarítható meg. Itt megjegyzendő, hogy a 2. szám után 4.-től a 3. szám után 2.-ig Mahler egy korábbi Budapesten nagy valószínűséggel még meglévő g timpani tremolót kihúzott. Könnyen elképzelhetjük az okot. A vonósok passzázsait bizonyára takarta a timpani orgonapontja illetve crescendója.

Az 5. szám előtt 2-vel Mahler ismét az olasz *Ritenuito* kifejezést használja, majd az 5. számnál *etwas bewegt*-t, később *a tempo*-ra javítja. Ez marad a NYPL kéziratban is. Az *etwas bewegt* sem az eredeti leirat része, később került bele. Itt is egyértelmű a szándék, nem folytathatjuk az 5. szám előtti ritenútót, mert az a darab vonalát megtöri, viszont az *etwas bewegt*, azaz *piú mosso* (gyorsabban) túlságosan mozgalmassá teszi a folyamatot.

A 6. szám felütése a csellóban a Yale anyagban még az időközben a szordinót levett 2. hegedűvel paralel b-a-g-f szordinált pizzicato, amelyet a NYPL anyagban már a fagott g-f-e-d -jére paralel cserélt a csellóban is. Itt nyilván a felrakásban a basszus vonulat bizonyult kevésnek.

A 7. szám előtt csak annyi változás van a két forrás között, hogy a NYPL anyag figyelmezteti a brácsákat, hogy a szordinó levételéről már korábban a 6. szám előtt 3. taktusban intézkedett a szerző. Hasonló eset a kürtöknél, akik a 7. ciffernél szordinóval játszanak, majd annak kivételéről a 8. számnál csak a NYPL anyagában gondoskodik Mahler.

A 9. számnál dinamikai változtatás van a NYPL anyagában utólag a *pp* egyik p-jét Mahler kikaparta, így lett *p*. majd hozzátette (*deutlich!*)

A 10. számnál *Etwas bewegter (quasi Allegretto)* lett a tempó bejegyzés. A Yale anyagban először egy nyilat találunk, amely a haladásra ösztönöz, majd a vonósok felett *Quasi Allegretto*, míg fent *Etwas bewegter (quasi Allegretto)* Itt hasonlóan a korábban leírt helyhez, Mahler a 10. szám előtt 1.-ben kiírt *poco rit.* feloldásáról nem gondoskodik. Ezt pótolja később.

A 11. számnál az eredeti *poco rit.* ból a NYPL anyagában már törli a poco szót. Itt nyilván szükség van az új hangnem előkészítésére, amelynek az érdekében a basszust is átdolgozza a szerző néhány hang elejéig.

Az előbbihez analóg helyen a 13. számnál ismét *Vorwärts!* jelölést találunk, majd a 13. szám után 3.- ban egy utólagos *zurückhalten!* –t, majd a 5. ben *a Tempo!*

A 15. szám után 5.- ben *zurückhalten!*, majd a 16. szám előtt 3. ismét *a tempo!*. Míg a Yale anyagban a *poco rit.* (kétszer aláhúzva) a 16. szám után 3.- ban kezdődik, úgy a NYPL szerint már csak a 15. szám 5. második felében. Ez az utóbbi jól mutatja az előadói próbálkozást, a darab zárásának legjobb előadására. Hogyan interpretáljunk egy darabot úgy, hogy az agogikák ne törjék meg az egységet, de a darab fontos pillanatai még is megszülethessenek.

Ezek a Mahleri utólagos tempó és dinamikai beírások is azt bizonyítják, hogy természetes folyamat az, hogy a tempók a zenei történések alapján változzanak, ennek a mértéke lehet csak kérdéses. Ez a gondolat érvényesnek kell, hogy legyen azokban a stílusokban is, ahol a szerzők még nem határozták meg ilyen pontosan a tempó ingadozásait. Egy-egy moduláció, frazeálás, vagy formaegység lezárása, indítása ezekben az esetekben is indokolt, a mértéke a karmester stílusismeretétől, és ízlésétől függ.

Dinamika

Az általános dinamika és az egyes hangszerek közötti hangerő eldöntése is karmesteri feladat. A régi zenében kevésszer, vagy egyáltalán nem adtak meg dinamikát a szerzők, később előbb néhány majd később egyre több dinamikai jelzés került a partitúrákba. Mivel az egyes hangszerek és hangszercsoportok dinamikája nem azonos (pl. egy trombita fortéja mondjuk egy klarinétéval), valamint egy fontos és egy kevésbé fontos szólam dinamikáját is külön kell meghatározni, a modernebb korok szerzői egyre pontosabban adják meg a részek és azon belül is a hangszercsoportok dinamikáját. Mahlernál a korábban tárgyalt részleteken kívül gyakori, hogy mint például a 13. szám előtt 4. ütemmel az oboa és a klarinét *p espressivo* játszik, addig az 1. fuvola *mf espressivo*, a kürtök *p marcato*, a cselló és a brácsa *mf* a bőgő *f decrescendo al p.*, majd a 13. számra egy általános *crescendo* után a fúvósok *fp* érkeznek, míg a vonósok két ütemig *f* játszanak, majd *decrescendálnak*, de közben a fúvósok és a cselló-brácsa, akik a *fp* helyett 13. szám első ütemében nem *fp*-t hanem *decrescendót* játszanak *crescendálni* kezdenek.

Hogy Mahler milyen fontosnak tartja, hogy a dinamikát minden rezdülését beírja, mutatja, hogy külön *pppp* dinamikával látja el utólag a hárfa utolsó üveghang akkordját a NYPL kéziratában. Nyilván egy kevésbé érzékeny hárfás nem vette figyelembe az 1.-2. hegedű (*morendo*) elhalását és túl hangosan játszotta ezt az a záró akkordot.

Frazeálás

Egy további fontos karmesteri feladat, hogy a kottában lejegyzett relatív hanghosszúságokról koncepciózus döntést hozzon. A klasszikusoknál gyakran csak a hangokat jegyezték le, sokszor a hanghosszúságáról nem hagytak ránk pontos elképzelést. Pedig milyen nagy különbség van egy tenútós (hosszú), vagy egy staccato (rövid) negyed hosszúsága, intenzitása, és ezáltal kifejezése között. A karmester egyik legfontosabb feladata, hogy a partitúra alapján egyéni stílus ismerete és interpretációs elképzelései alapján rendet tegyen ezek között a hang hosszúságok között. Jó zenekari hangzás nem elképzelhető a hang hosszúságok és a frazeálás egységesítése nélkül. hol levegőzzön, hol választódjék el egy hang, melyik hang legyen a frázis tetőpontja, dinamikailag honnan hová fejlődjenek, vagy pihenjenek meg a hangok.

Később a zeneszerzők a tempók definiálásához hasonlóan a frázisok és a hanghosszúságokat is igyekeztek pontosabban megadni, hogy a darab reprodukálása kisebb különbségekre adjon lehetőséget.

Gyönyörű példája ennek a Blumine tétel trombita szólója. Az Yale kézirat a dallam nyolcadai felé még csak tenutókat helyez, amelyeket később a tenutók felett elhelyezett legató ivekkel egészít ki. Ezekkel pontosan világossá teszi Mahler, hogy egyrészt a pp ellenére cantabile szeretné hallani a trombita szólóját, másrészt egyben pontosan meghatározza a frázisok összetartozásának mikéntjét is.

Egy újabb bizonyíték az interpretációs gyakorlat szerepére egy további különbség is. A 10. szám után 4.-ben a hegedűk frazeálását is egyértelművé kívánja tenni egy aposztróf elhelyezésével, amely még a Yale kéziratból hiányzik. Mahler pótol egy elmaradt *gliss.* kiírást is a 16. szám 2. ütemében az első hegedű szólamában.

4. tétel, A la pompes funébres - Todtenmarsch ” in Callots Manier” - Ein Intermezzo á la Pompe funébre – III.

A másik olyan tétel, amelyik hiányzik az UWO (budapesti) kéziratból.

A tétel kapcsán három forrást hasonlíthatunk össze: a Yale szerzői kéziratát, a NYPL kéziratát és a végleges partitúrát, ahol a tétel a Blumine kimaradása miatt III. számmal van feltüntetve.

Nagyon érdekes, hogy a Yale és a NYPL anyaga szinte „fotokópia” azaz a lapok, és azon belül az ütemek pontosan úgy vannak elosztva mind a két kottában. A NYPL egy az egyben a Yale-t követi azzal a különbséggel, hogy Mahler itt is bevezeteti a Yale-be kézzel utólag javítottakat. Mivel az eltérés a két kotta között gyakorlatilag csekély, felmerülhet bennünk az is, hogy a UWO anyagból egyszerűen kiemelte Mahler a tételt, és hasonló módon másolta le, és ezt tartalmazza a Yale anyag. Természetesen használhatta a Yale számára egyszerűen az eredeti eddig meg nem talált kéziratát is.

Az egyetlen dilemma a 3. fuvola szólam. A 10. számtól a 13. számig világosan 3 fuvolára van írva a Yale anyag. Ebből a harmadik fuvola szólamból azonban csak a 11. szám előtt 6 taktus 9 db hangja, illetve a 13. szám előtt 2. taktus 7 d” hangja összesen 16 hang, amely nélkülözhetetlennek tűnik. Felmerül a kérdés erre a 16 hangra alkalmazott volna Mahler Budapesten egy 3. fuvola játékost, aki egyébként pedig a darab maradék nem csekély idejében bele sem fűjt volna a hangszerébe? Aligha hihető. Az említett d” hangok könnyen helyettesíthetők mondjuk a 1. klarinéttal, az első állás pedig kialakítható úgy, hogy az állás hasonló hatást keltsen. Természetesen ezt a két helyet két fuvolára átírva nem állíthatjuk biztonsággal, hogy az megegyezik a Budapesten hallottakkal. Érdekes megjegyezni, hogy a 10. számnál, közvetlen a 3. fuvola belépése előtt-től írja a fuvolákat három sorban, kihagyva az éppen nem játszó oboát a partitúrából. Ez is egyértelműen arra utal, hogy a 3. fuvola szólamát utólag alakította ki Mahler.

A Yale anyagában találhatunk egy es klarinét szólamot is, de ez könnyen nyomon követhető a partitúrában, hogy ez utólag a zenekar a 3 fafúvósokra bővítésekor kerülhetett bele. A tételt egyszerűen eljátszhatja a 2. klarinét, de ez esetben nincs idő az es klarinétra való cserére, a 16. szám 2. ütemét c klarinéton kell játszani.

Tempo

A tempó meghatározások a Yale kéziratból a végleges nyomtatott változatig gyakorlatilag alig változnak. *Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen* ♩= 76- *Ziemlich langsam* ♩= 66 – *Sehr einfach und schlicht wie eine Volksweise* ♩= 72 (Később került a Yale kéziratba)- *Wieder etwas bewegter, wie im Anfang- Più mosso* (Később került a NYPL anyagba, de itt egyértelmű reprízról van szó.) A metronóm számok a Yale kéziratban jelennek meg először, nyilván itt is fontosnak látta Mahler a gyakorló karmester a pontos tempók meghatározását.

Dinamika

Talán a dinamikai különbségek a legszembeűnőbbek. Az egész tétel elejére az a megjegyzés kerül a Yale kéziratban: *Anmerkung Sämtliche Stimmen von Einsatz bis zu „Langsam” in gleichmäßigen Piano ohne crescendo.*

Ezt vezetik át a NYPL anyagba is. Minden új hangszer megjelenésekor bekerül egy pp néha p jelzés. A végleges változatban már csak néhány fontos szóló kap p jelzést a többiek pp-t, de a megjegyzés rovatban Mahler pianóról pp.-ra változtat.

Frazeálás

Itt is akad néhány olyan változtatása a legatóknak amelyről a 2. tétel kapcsán beszéltünk. Az 5. szám oboa témája a Yale anyagban még széjjelszedettebb, mint a NYPL-nál, de ezenkívül jelentős különbséget nem találunk.

Színek, speciális játékmódok, hangszerelés

Már a Callots modorában melléknév is mutatja, hogy E.T.A. Hoffmann Fantáziadarabokjára utal Mahler, ahol Hoffmann így jellemzi Callot művészetét: „Az irónia- mely csak a mély lélekben lakozik-, amennyiben az emberi és állati között konfliktust teremt, az ember nyomorúságos mesterkedéseit gúnyolja ki, így leplezik le Callot állatokból és emberekből

teremtett groteszk alakjai a komoly, mélyebbre hatoló néző előtt mindazon titkos jelzéseket, amelyeket eltakar a bizarr bolondéria fátyla.”²⁹

Később a hamburgi előadáshoz Mahler programot is ad. „A vadász temetése” Ehhez a groteszk ironikus képhez keresi Mahler a megfelelő színeket.

Budapesten a tételt bevezető timpani tonika domináns ismételtetés után a János bácsi kánon moll változatát egy nagybőgő és egy cselló szólólistája együtt adta elő. A hangszerelési ötlet jöhetett a Rigoletto- Sparafucile híres duettből is, amely szintén egy igen ironikus társalgás az emberölésről, mint hétköznapi mesterségről. Ez a megoldása a nyitó ütemeknek a NYPL partitúrájába is átkerült, de onnan a csellót törölte Mahler. Egyértelmű, hogy a bőgő egyedül sokkal groteszkebb hatást tud kelteni. Budapesten a Tam-tam helyett még szivacsos verővel ütött cintányért használt Mahler, később ezt már a Yale kottába kézzel bevezetve a Tam-tamot használja helyette. Ez szintén emeli a jelenet groteszk hangzását. A 6. szám *pizzicato* kísérettel ment még a premieren, később változtatta Mahler *col legno*-ra. A 16. szám 2. ütemében es klarinétra cserélte a c klarinétot. Ezeket az effektusokat és azok karakterisztikus hangzását jól ismerjük- és természetesen ismerhette Mahler is- Berlioz Fantasztikus szimfóniájából. A budapesti előadás fényében a szordinált kettős kötések a 16. szám előtt 3 ütemmel sem lehettek számára elég hatásosak, valószínű az új tempó is ügyetlen volt ezzel a kísérettel, a sordinók levétele sem mehetett simán, úgyhogy itt is *col legno* -ra változtat Mahler a vonósok játékmódját és a magas forte fafúvós állás belépésével ki is húzta a korábbi hangokat. Mindazonáltal már az eredeti változat klarinétos, hegedűs, trombitás nagydob cintányéros utcai klezmer hangzása is nagyon újszerű, meghökkentő lehetett a budapesti Vigadó közönségének. Természetesen Mahler örömmel használja ki később a felduzzadt zenekari apparátus lehetőségeit a tételben, az es klarinétnak nagyobb szerep jut, és hatásosabban el tud fogyni a semmibe a tétel vége a basszusklarinét segítségével, mint a fagottéval korábban, de a 6 kürt igazán nem sokat ad hozzá az eredeti 4-hez.

²⁹ HOFFMANN, E.T.A. Fantáziadarabok Callot modorában, I. Cartaphilus Kiadó, 2007. Eredeti cím: Phantasiestücke in Callots Manier, Fordította: Horváth Géza, 14. oldal

3. tétel, Scherzo- Scherzo „Mit vollen Segeln”- Scherzo- II.

A tétel már hagyományos triós formájánál fogva is a tánc-tétel helyét foglalja el a szimfóniában. Azonban nem mindegy melyik változatban, hisz az eredeti öttételes verzióban, egy belső finálé szerepét is tulajdoníthatjuk neki, a végső változatban pedig belső tételként funkcionál. Érdekes azonban, hogy a 4. tétel (Todtenmarsch) is triós forma, és paródia jellegénél fogva ez is inkább egy bizonyos scherzo jelleget ad. Talán ez volt az oka Mahler bizonytalanságának is, hogy hol kivette, hol visszarakta az egyértelmű lassú tételnek tekinthető Blumine tételt. Természetesen a Blumine elhagyásával a Scherzo finále jellege is elvész, bár hatásos kódája annál többre predesztinálja, hogy egy egyszerű scherzo helyét foglalja el. A budapesti premier kritikusa Ábrányi Kornél úgy nyilatkozik: „A harmadik tétel egy kedélyes scherzo, mely kissé vaskosan van ugyan hangszerelve, de különösen nagyon sikerült”.³⁰

Érdekes megjegyezni, hogy a darab hangszerelésének a változtatásai a korábban leírt, már taglalt hangszerelési dilemma egy kiváló bizonyítékai. Míg a fő rész hangszerelése a rezesek és fúvósok létszámának növelésével, valamint a timpani erőteljesebb szerepvállalásának köszönhetően sokkal vaskosabb lett, addig a Trio éppen ellenkezőleg rafináltabbá, áttetszőbbé, éteribbé válik.

Hangszerelés

Rögtön a tétel elejét többször módosította Mahler. A budapesti változat osztinatója a csellóbőgő mellett a két fagottot és a timpanit is foglalkoztatja. A Yale anyagban először a fagott tűnik el, a timpani alsó e hangja is oktávot vált, majd a NYPL anyagba először bekerül a *Timp.* később kihúzásra kerül. Természetesen Mahler a Yaletől fogva hármas fákra hangszerel, így sok mindent egyszerűbben tud megoldani. Az 1. számnál például kiiktathatja a kürtöket, akik a fafúvós unisonóhoz adják a harmóniát, és helyette a fákban szólamcsoportonként felrakja az akkordokat. Így sokkal egyszerűbben létrejöhet a harmóniák egyensúlya. A 2. szám előtt 2 ütemmel kihúzza a tuba tartott pedál hangját, evvel is átlátszóbbá téve a hangzást. A 4. számnál kürtökkel helyettesíti a témát játszó pozánokat, és itt is kiveszi a Tuba tartott hangját.

³⁰ Zoltan Roman: Mahler és Magyarország, Geopen Könyvkiadó 2010, 113. oldal

A főrész 2. szakaszában az eredeti változatban a negyedek csak tenútó jelzéssel vannak ellátva, míg a Yale kéziratban már megjelennek a tételre oly jellemző díszítések mintegy mordentként. Érdekes, hogy Mahler nem konzekvens a leírásban, még a végleges változatban is az 5. szám triolával indul, míg a 6. szám 3. taktusában a fuvola oboa két tizenhatod nyolcadként játssza a mordent kiírt változatát, majd 7. szám előtt 4 ütemmel a vonósok is már az új leírás mód szerint kell, hogy játszanak. A főrészt záró szakaszban 15. szám még triola, a tétel végén az analóg helyen (34. szám) már a két tizenhatod nyolcad változatot találhatjuk. A trióban még érdekesebb, hogy a 23. számnál még előke van, míg a következő állástól fogva a két tizenhatod nyolcad formulát találjuk. Az eredetihez képest mindenképpen könnyít a hangzáson a tenútó hang helyetti díszített hang. A tenútó negyed mindenképpen egyfajta vaskosságot, vontatottságot ad a tételnek. Már az eredeti kéziratban is találunk a könnyítési szándékra való utalást, a 25. szám harmadik ütemében az első hegedű felett *leggiero* előírás szerepel.

A 7. szám előtt az osztinátót a pozán helyett fagott-klarinét veszi át a Yale kéziratban nyilván ezzel is felkönnyítve a hangzást.

Egyébiránt a fontos kürtállásokat egyre több kürt játssza a végsőben már 7 darab. Viszont a záró trillából kihagyja a kürtöket, pedig ez egy erőteljes hatást kelthetett a pesti premieren.

A trióban is számtalan változás van. Érdekes, hogy a trió elején a brácsában nem szerepel a végső változathoz ismert, de már a Yale kéziratban is szereplő glissandós állás, viszont a 20. szám előtt 2 ütemmel már megtalálhatjuk. (még ugyan glissando nélkül) Bizonyosan először úgy gondolta, nem lövi el kétszer ezt az ötletet, de mivel annyira megtetszett a hangzás rafinált eleganciája, először is beírta a szünetek helyébe.

Biztosan sokat nyer a trió, hogy az első részét záró, folyamatos első hegedűre komponált ütemei helyébe Mahler az ismétléseket megosztotta az első és második hegedű között.

A 22. számnál kihagyja Mahler az első hegedűt és csellót színező kürtöt, amely pedig nagyon szép, és ha úgy akarjuk brahmsi hangzást eredményezett. A 22. szám után 5. taktustól pedig nem osztja meg a témát felelgetősen a vonósok és fúvósok között, hanem azt végigjátsszatja az 1. hegedűvel, és a válaszoltság csak az oboa és a klarinét között marad.

A 24. számnál ismét kimarad a brahmsos kürtszóló, a 25. szám előtt 5 ütemmel szintén megszűnik az ütemenkénti válaszoltság, és helyette az első hegedű játssza a témát végig egy imitációval, amely viszont a brácsából a csellóba kerül.

A trió végén Mahler már a hamburgi változatra kijavította a hangszerelési ügyetlenséget, ahogy az eredeti változat szerint a brácsa szólamát átveszi a cselló, majd csatlakozik hozzá a bőgő szólólistára. Ekkor viszont a cselló tutti is egyedül hagy két cselló szólólistát az utolsó ütemre, majd a bőgő tutti az utolsó hangra pizzicatoval csatlakozik. Ráadásul a cselló a brácsa szólam utolsó hangjára ütemegyre csatlakozik, ugyanígy a bőgő is. Tapasztalt zeneszerző és karmester tudja, hogy egy ilyen állás bepróbálása nagyon munkaigényes, és soha nem fog kielégítően szólni. Mahler is érezhette ezt a budapesti próbák folyamán, mert a csellót már a brácsa utolsó hangjaival együtt belépteti, és a cselló tutti végig játssza a passzázst és a bőgő csak az utolsó hangra lép be a pizzicatoval.

Tempo

„Kedélyes scherzo, mely kissé vaskosan van ugyan hangszerelve”³¹ - írja a korabeli kritikus.

A kedélyes és a vaskosság kicsit paradoxul hangzik így együtt. Ugyan a tételből árad az életerő, és valóban önfeledtnek mondhatnók, de a kedélyesnél talán szilajabb ez a tétel, és a kürtök számának előrenyomulásával mind vadabb lesz ez a jókedv.

Érezhette ezt Mahler is, hiszen a *Fröhlich Bewegt* jelzést, *Kräftig bewegt (Langsames Walzertempo)* ♩.=66-re változtatta, Majd mivel a Walzertempo is valamiféle könnyedséget sugallhatott, lett a *Kräftig bewegt doch nicht zu schnell* a végeredmény. Ez pontosan körülírja az előbb felvázolt karaktert. Megjegyezném, hogy a langsames Walzertempo egyébként is lassabb, mint a ♩.= 66.

³¹ Zoltan Roman: Mahler és Magyarország, Geopen Könyvkiadó 2010, 113. oldal

Karmesteri szempontból izgalmas, hogy a Yale és a NYPL kéziratában több helyen találunk *Vorwärts* és *immer Vorwärts* jelölést, mint a 10. szám előtt 4., majd a 10. szám után 3., 11. szám előtt 5., a 11. szám előtt 2., a 14. számnál, a 16. számnál, 33. szám előtt 3., 35. számnál, és a 35. szám 5. ütemében. A darab egy ütés/ütem dirigálandó. Az előbb felsorolt helyeket, ha nem vezeti a karmester a folyamatot, a tempó hajlamos leülni, és a megérkezéskor, mint a rossz karmesterek előadásában elő is fordulhat, az alap tempónál lassabb tempóban találja magát a zenekar. A *Vorwärts* azonban egyfajta *piú mosso*-t sugall, amely végrehajtása esetében viszont túl gyors tempóban jelenik meg az azt követő téma. Nem véletlen, hogy az eredeti változat teljesen, a végleges verzió nagy részben nélkülözi ezeket a megjegyzéseket. Hasonló gyakorlati meg gondolást érezhetünk a 23. szám előtt 2 ütemmel beírt *Etwas frischer* esetében, amelyet a 24. szám *wieder gemächlich wie zuvor*-ja old fel. Ez is hiányzik az eredeti szándékok közül, de könnyen elképzelhetjük, ahogy a darabot nem ismerő zenekar a pizzicatókat visszafogja, és a trombiták is hosszan játsszák a pontozott negyedtet: a tempó leül, és a 24. szám témája már egy lassabb tempóra érkezik, amelyet a dallamot espressívó játszó hangszerek örömmel használnak ki, és így tovább. Biztosra vehető, hogy a NYPL anyagban a 11. számnál a *Hier ist das Tempo bereit viel frischer als am Anfang* is azt mutatja, hogy az állás a diminuendőval hajlamos volt a lassulásra, így a 12. szám tempója lassabbra sikeredett, mint a darab eleje. Ezek a példák mutatják mennyire előnyös Mahler esetében, hogy maga is kiváló karmesterként irányíthatta az előadások próbáit.

Etwas langsamer írja az UWO kézirata a 4 taktusos trióra vezető rész fölé. A Yale anyagában semmi, a NYPL *Mässiget* ír. A végső megoldásban csak a szóló kürt játssza ezeket az ütemeket, az eredeti változatban még csatlakozott hozzá az 1. oboa és az 1. klarinét is a 3.- 4. ütemben. Ők játszották a dallamozgást, míg a kürt tartotta tovább az a hangot ütemenként újra indítva.

Recht gemächlich mondja a Trióra az ősváltozat. Majd később hozzáteszi *Etwas langsamer als zuvor* (Yale), később *Trio Recht gemächlich etwas langsamer als im Anfang, ja nicht übereilen* a kiírás, és megjelenik a metronóm szám is \downarrow . =54 (NYPL) végül elmarad a *ja nicht übereilen* kiírás. Jól látszik a jó tempó keresése. Az eredeti teljes nyugalmat sugall, túl lassú,

az eredeti tempótól való kis eltérés nagyon gyors, hisz a \downarrow = 66 és a \downarrow = 54 közötti különbség nem olyan kevés, könnyen nyugtalan lehet. Az ötödik ütemben az UWO kéziratba az oboa téma fölött szerepel, majd kihúzza, majd a Nypl kéziratban ismét olvashatjuk - *zeit lassen*-. Mutatja, hogy Mahler egy folyamatos tempót inkább agogikákkal szeretne színezni, mintsem hogy az alaptempó legyen lassú.

Dinamika

A tételt az osztinató *f* indítja. Megjegyzendő, hogy míg az UWO anyagban a főrész visszatértekor is *f* van a Yale-től kezdve a többi anyag másodszor már *ff* ír elő. Így az éteri anyag után mintegy még akaratosabban tér vissza az életigenlő főrész, mintha egy szerelmes édelgő pár idilli kettősét zavarná meg a természetben egy arra tévedt kissé pityókás, jó hangulatú társaság. Fontos, hogy a később elhagyott timpaninak igazodni kellett a zenekar többi részéhez dinamikában.

Az 1. számnál nehéz lehetett megtalálni a dinamikai egyensúlyt a témát játszó fafúvósok és a téma ritmusában játszó 1.-2. kürt között. Mahler ugyan a kürtöknek *p*-t írt, a fafúvósoknak *f*-t, de ennek ellenére a későbbi hangszereléssel sokkal egyszerűbben születhet meg a várt eredmény.

Az eredeti 2. szám 3. üteme viszont izgalmasabb a többihez képest. A basszus hirtelen *ff* játszik és *diminuendo* nélkül éri el a visszatérést, majd a többi vonós téma belépésekor vált *p*-ra. Rafinált megoldás, amelynek szerintem jó hatása lehetett, Mahler mégis egy *ff diminuendo mf*-t kér a későbbiekben. Ez a dinamika viszont marad a többi vonós belépésekor is. További érdekesség, hogy a Yale anyagtól kezdve Mahler a 3. szám előtt 1 taktustól *ff* játszatja a zenekart, így nem lehetséges az eredeti változat dinamikáját megcsinálni, hogy az 5. szám előtt 2. ütemet az előbbihez hasonlóan *subito ff senza diminuendo* lehessen játszani. A végleges változat ugyanitt *diminuendo*val *p*-ig jut, majd az 5. számot *ff* kezdi. Budapesten az új formai rész *f* dinamikával kezdődik. Nagy különbség, hogy a 7. számnál az UWO kéziratban utólag javítva az osztinató visszamegy *mf*-ra, hogy jól hallható legyen a 4 kürt fojtott játékmóddal előadott akkord repetációja. Érdekes, hogy ez a változtatás már a Yale anyagba nem kerül mégse át.

A 7. szám után 6. taktustól egy egész dinamikai arzenál vonul fel. Az eredeti anyagban a nyolcadokat külön vonóval kell játszania az 1.-2. hegedűnek egységes *f* dinamikával. Ezeknek egy részét később Mahler kötőívvel látja el és *mf* dinamikával játszatja. A 8. számtól kettős kötéseket is beiktat, és már az eredeti budapesti változatban is előkerülnek crescendók decrescendók ütemenként, a dinamika *mf*-től *ff*-ra ütemen belül is változik egészen a 10. szám 4. taktusáig.



(1. ábra 3. tétel dinamikai bejegyzések a 8. szám után)

Az első rész záró szakaszát előkészítő vonós futam Budapesten *f* volt és maradt egészen az első nagy forma egységet záró akkordig, amely egy *ff pizzicato* akkord volt a későbbi *arco* helyett.

Megjegyzendő még, hogy az eredeti változatban nem volt felütése a visszatérő osztinató basszusnak.

Az átvezető részben a kürt a fent említett 3.-4. ütemre már *pp*-ba jutott, hogy átadja a helyét az oboának és a klarinétnak. A végleges változatban a 4. ütemben egyedül osztja be az utat a *mf*-től a *p*-ig.

A Triót a zenekar az ősváltozatban még *p* kezdi csak a Yale anyagtól kezdve *pp* a dinamika. Az ütemek elején található csak egy kis *crescendo*. A *diminuendo* a taktus második részében nincs kiírva, így akár a harmadik taktusra egy több emelettel nagyobb dinamikára való megérkezésre is gondolhatnánk. A későbbi *decrescendó*kkal biztosítja Mahler az alapidinamika megtartását.

A Trió első és második részének a végén, mielőtt a záró *F* dúr illetve *C* dúr akkordra érkeznek a zenekar a 22. szám előtt 4-vel és a 28. szám előtt 4-vel a fafúvós késleltetést világosabbá téve kis *crescendo*- *decrescendó*t iktat be Mahler. Ez a budapesti anyagban még nem volt, de enélkül nem érthető a zenei történet. Ez az utolsó *C* dúr akkord egy basszuskulcsba írt *c-g* kürtkvintre épül, amelyet a Yale anyagban kiegészít egy *C* dúr hármashangzattá és a kürtöket még egy oktávval mélyebbre helyezi. Mivel fél, hogy a kürtök nem tudják ezt az akkordot ebben a fekvésben elég halkán megszólaltatni, opcióként felkínálja helyettesítésüket a 2-3 Pozánnal és Tubával. Ez az opciót a végső változatban nem szerepel.

Már korábban jeleztük, hogy a *repríz* visszatérése *f* az ősváltozatban, a Yale anyagtól kezdődően *ff*.

A tétel befejezése az első rész végéhez hasonlóan megmarad *f* dinamikában a záró vonósakkord *pizzicato* a későbbi változatok (NYPL-től) *arco*jához képest.

Természetesen az a tény, hogy Mahler később alaposan kidolgozta a dinamikákat nem jelenti azt, hogy a zenei folyamatok követése nem eredményezte ugyanazt a hatást a budapesti bemutatón. Például a záró *accelerando* a sűrűsödő zenei anyaggal együtt, a záró trilla főleg annak az ismeretében, hogy az első nagy formai egység *ff* zárult, biztosan *tutta forza* volt.

Frazeálás

Már a tempó és a dinamikai történések leírásánál is taglaltam, hogy jó néhány pontosítás került a partitúrába a Yale kézirat idején. Néhány leírási pontosítást is találhatunk.

Rögtön a darab elején a vonósok két nyolcad felütése az eredeti változatban kötőív alatt volt található. A kötőív alatt a második hangon staccatot találhatunk. Később ez a hang tizenhatodra + egy tizenhatod szünetre változott. Így teljesen egyértelművé tette Mahler a kívánt karaktert. Az 1. szám 2 taktusában megjelenő fűvós téma leírása csak abban változott később, hogy az 1. szám 3. és 7. ütemében később a fél kotta helyett pontozott negyedek és egy nyolcad szünetet használt a szerző. Érdekes, hogy a darab folyamán később a különböző hangszercsoportokon megjelenő azonos témát már szünetek nélkül, negyedekkel jegyezte le Mahler, amelyeket később ugyan függőleges vonalakkal, mint a staccato jelével látta el, de elképzelhetjük, hogy ez súlyos fennakadást jelenthetett a próbák folyamán, hisz ez a leírási mód biztosan nem az először leírt játékmódot sugallta a zenészeknek. Nem véletlen, hogy a Yale partitúrában minden téma megjelenés már a nyitó témafejhez hasonló frazeálással jelent meg.



(2. ábra, 3. tétel UWO, a vonóstéma frazeálása)

A page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score is organized into several systems of staves. The top system consists of five staves, with the first four containing dense musical notation and the fifth featuring a large, flowing, decorative flourish that spans across the staves. Below this, there are several more systems of staves, some containing sparse notes and others appearing mostly blank or with very faint markings. The handwriting is in dark ink, and the paper shows signs of age and wear.

(3. ábra, 3. tétel UWO, a fafűvós tétel frazeálása)

7. számtól a 10. számig az ősváltozat nem tartalmaz kötéseket csak marcato jeleket.

A Trióban csak a végső változatban jelennek meg a Mahlerre oly jellemző glissandók. Megváltozik néhány vonó kötőív, de ezek nagy valószínűség szerint meggondolatlanságból kerültek az eredeti változatba. A zene és a hangszerelés frazeálódása egyértelműen mutatta már a budapesti változatban is a helyes kötőíveket.

Összefoglalva az eredeti változat egy sokkal klasszikusabb scherzót állít elénk, míg a végleges változat már az érett Mahlert. Itt is sok tanúbizonyságát találhatjuk a próbák tapasztalatainak, a jó fülű karmester zeneszerző problémamegoldó képességének. Egyértelműen csatlakozhatok azonban a budapesti premier kritikájához, Ábrányihoz és állíthatom, hogy a tétel eredeti állapotában is „különösen nagyon sikerült”.

1. tétel, Bevezetés és Allegro Commodo (Langsam schleppend-Gem(a)hlich)-Frühling und kein Ende- Wie ein Naturland,

Nem véletlenül tárgyalom a két szélső tételt a többiek után. Hagyományosan a szimfóniák szélső tételei hordozzák magukban a darab legmélyebb vetületét. Igaz ez különösen Mahler 1. Szimfóniájára, ahol a lassú tétel, amely még versenybe szállhatna, tulajdonképpen hiányzik. Így természetes az is, hogy a mű változásai a legnagyobb mértékben érintették ezt a két tételt. Kevésbé az elsőt, mint az utolsót.

Az első résznek azt a címet adja Mahler a hamburgi előadáson: „Aus den Tagen der Jugend” Blumen-,Frucht- und Dornstücke”. Az első tételnek pedig” Frühling und kein Ende... Die Einleitung stellt das Erwachen der Natur aus langen Winterschlaf dar. „, ebből a végleges verzióra Wie ein Naturland-ra egyszerűsít. Már azonban a budapesti kritikus, ifjabb Ábrányi Kornél számára is világos az inspiráció: „, A mű két részre oszlik, a melyek közül az első egészen szimfoniaiilag dolgozott három tételből áll. E tételek elseje egy hangulatteljes falusi idyll, erdőzsongással, madárfüttyel, kakukszóval, sőt hogy a madárvilág minél teljesebb legyen, még a kakaskukorikolás sem hiányzik belőle, az utóbbi talán a vadászokat van hivatva fölébreszteni, a kiknek kürtje vidáman vegyül a hangok polyphoniájába, mely egy végtelen orgonaponton épül föl.”³²

És akkor csak ezek után indul a főtéma, ahol a Lieder eines fahrenden Gesellen dalciklus 2. dalának témája „Ging heut Morgen übers Feld” és annak végtelen feldolgozása hangzik el. Valóban felesleges tehát a magyarázat, de ha mégsem, annyit meghagy a szerző a végleges változatban is „Wie ein Naturland”.

Az első tétel részletes elemzése előtt az első tétel és annak átdolgozása kapcsán szót kell ejteni a kéziratok közötti, egy nagyon fontos lényegi különbségről, amely bizonyítja Mahler gyakorlatias, karmesteri szemléletét a komponálásban.

A budapesti változatban az Ábrányi által előbb említett álmukból felkeltett vadászok kürtjeinek hangját valóban a kürtök adták elő. Az UWO partitúrában utólag beírva azt olvashatjuk: *Hörner stark geblasen in so weiter wie möglich ausserhalb des Salles aufgestellt, da(ss) sie vom Publikum nur ppp gehört werden können.* Ugyanezt olvashatjuk a trombiták első megszólaló fanfárja mellett is. Igen ám, de sehol egy jelzés, hogy mikor kell a zenekarba visszatérniük. Egy vastag (kapcsos zárójel) elhelyezéséből következtethetünk, melyik hangszereknek kell kint játszani.

³² Zoltan Roman: Mahler és Magyarország, Geopen Könyvkiadó 2010 , 113. oldal

A Yale kotta arról tanúskodik, hogy Hamburgban nem küldte ki Mahler a zenészeit, hanem bentről fújták a fanfárokot. Viszont az UWO anyagból utólag kihúzott *ppp*, és *mit sordinen* illetve *gedämpft* jelzéseket átvezeti az anyagba. Tehát ott nem „*stark geblasen*” kellett játszania a rezeseknek, hanem halkan szordínóval. Más a helyzet a NYPL szerint. Először ott is bentről szordínóval, *pp* volt az előírás a kürtök és trombiták számára. Később a *pp*-t és a szordínót kihúzza Mahler, és helyette „*in weite Entfernung aufgestellt*” ír. Tehát a NYPL anyag kijavításánál, amikor már 7 kürtöt tervez Mahler, az 5.-6.-7. et kiküldi a teremből. Érdekes, hogy a 3. szám előtti 4. ütemben lévő állást még az 5.-6.-7. kürttel játszátná a szerző, akik még kint vannak, hisz a NYPL anyagában találkozhatunk először a jelzéssel a 4. szám 2. ütemében, hogy az 5.-6.-7. kürt, és a trombiták el kell, hogy foglalják helyüket a zenekarban. Viszont a 3. szám előtti 4. ütemben Mahler nem változtat az eredeti beírás *mit Sord.*, de fölé kerül „*molto espr.*”, kihúzza a *piano* jelölést. Benne marad a *weich*

Eredetileg Budapesten is bent kellett volna játszania a rezeseknek.

Szordínóval és *ppp* dinamikával. Majd Mahler úgy döntött nagyobb hatást érhetne el, ha ezek az ébredő vadászok a messziből válaszolgatnának egymásnak, hangosan, de bentől alig hallhatóan. A trombiták esetében nincs semmilyen gond, hiszen nekik a 4. szám 2. taktusától a következő állásig a 6. szám után 4. taktusig bőven van idejük visszaérni, és a koncertet nem zavarva elfoglalni a helyeiket. Nem úgy a kürtöknek.

Valószínű ez csak a próbák idején derülhetett ki, így a másoló nem így írta le a kottát. Később kerülhetett be az anyagba az új változat, de mivel azt Hamburgban már nem használták nem lett gondosan lejegyezve.

Fontos, hogy a 2. szám előtti 3.-4. kürt állás, és a 3. szám után ugyancsak 3.-4. kürt állás nem lehet kint, hisz ez egy válaszolgatás része a fafúvósok és a kürt között. A második állást ebben a különösen gyors tempóban a 2. hegedű pizzicatójával is együtt kell, hogy játsszák a kürtösök. Nem véletlen, hogy az első állást vastagon kihúzza Mahler és a második fele felé írja 2. *cl*, és nem szerepelteti a (kapcsos) jelben. Ezek szerint a 3.-4. kürt befejezi kint a játékot a 3. szám taktusában, és bemegey a zenekarba, ahol a 4. szám után 3. ütemben kezd játszani. Az 1.-2. kürt még befejezi a következő állását, és a 4. szám előtt 2 taktustól a 4. szám után 5.(2. kürt) illetve 7. üteméig kell visszaérnie. Ekkor továbbra is mind a négy kürt szordínó nélkül játszik.

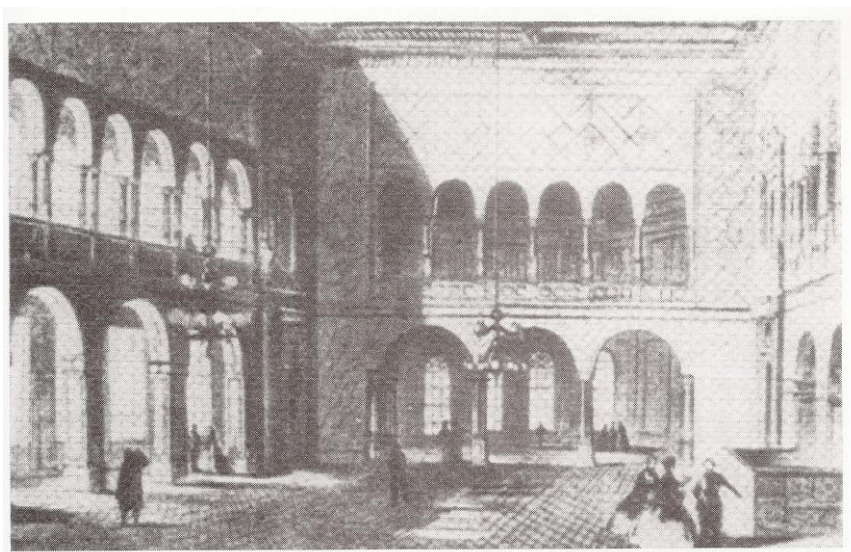
Az idő a beérkezésig nem sok, és megzavarhatja a szinte misztikus *pp* léggöröt.

Talán ez volt, ami Mahlert meggyőzte a külső kürtök elhagyására Hamburgban és Weimarban? Berlinben meg ismét miért próbálkozott volna vele?

Meggyőződésem, hogy a gyakorlati zeneszerző karmester az előadótermi adottságokat ismerte fel, és ennek alapján adaptálta a művét a helyi viszonyokhoz.

A Pesti Vigadó koncertterme mint az a képen is jól látható érdekes romantikus- neoreneszánsz stílusban épült Feszli Frigyes tervei alapján 1859 és 64 között,

A belső árkádok emeletek szinte kiabálnak a zenekar speciális ültetéséért. Inspirálhatták Mahlert a kürtök és trombiták elrejtésére, mint Gabriellit a velencei San Marco templom galériái, ahova akár négy zenekart is elhelyezhetett. Ráadásul a kürtösök és a trombitások észrevétlenül juthattak vissza helyeikre az árkádok takarásában.



(2 kép, a Pesti Vigadó koncertterme)

Nem így Hamburgban, ahol a koncertet az azóta már megsemmisült Ludwig Konzerthausban tartották.



(3. kép, Ludwig Konzerthaus, Hamburg)

Itt nehezen lehetne mozogni észrevétlenül, és a külső elhelyezés is bonyolult. Ebben a korban még nem ismerték a kamerákat, a külső zenészeknek vagy látni kellett a karmestert, vagy egy asszisztensnek tükrökön keresztül vagy függönyök, paravánok takarásában kellett kapcsolatot tartania a karmesterrel, és vezényelni a külső muzsikusokat.

Ha a Berlini Filharmónia termét nézzük, akkor megint megérthetjük, hogy Mahlernek kedve volt próbálkozni a külső kürtök elhelyezésével



(4. kép, a régi Berliini Filharmónia)

Végül mégis az egyszerűség mellett döntött. A végleges változatban a kürtök külső kari fanfáros szólamát klarinétokra írja át pp dinamikával, a két, a jellegzetesen német erdőt szimbolizáló kürt állást pedig már a kürtök játsszák szordínó nélkül puhán, de kifejezően énekelve. Viszont a misztikusan gomolygó részre felteszik a szordínót, és az *immer sehr gemächlich* főtéma megszólalásakor veszik csak ki.

Persze az egész első tétel hangszerelése a hangszer-együttes bővülésétől megváltozik, de erről majd később.

Még egy érdekes dolgot kell említeni, amely a tétel folyamán előkerül, és ez a fojtott trombiták kérdése. Mahler gyakran használja a *mit sordinen*, vagy a *gedämpft* kifejezést, ez egyértelműen a szordínók használatára utal. *Ohne sordinen*, vagy *offen* éppen az ellenkezője, a rendes játékmódot írja elő. Néhányszor találhatunk *con sord.* olaszos kifejezést is. *Immer gedämpft*, vagy *immer mit sordinen* egy figyelmeztetés, hogy továbbra is szordínóval kell játszani egész addig, amíg erre más utasítást nem ad a szerző.

Viszont már a 3. tételben találkozhattunk a kürtöknél a *gestopft* kifejezéssel, és érdekes módon az 1. tételben ezt a trombitáknál is megtalálhatjuk.

Mahler erről így ír 1898-ban Franz Schalk karmesternek. „ Wenn ich Dämpfer sage, so sollen die Hörner Sordinen einsetzen.-Die Bezeichnung gestopft ist mit der Hand zu verstehen.”³³

A szakirodalom véleménye megoszlik erről a kérdésről. Többek szerint ez a játékmód a trombitán nem használatos. Fel szokták hozni azt az érvet is, hogy a 4. szimfónia 1900 körüli leírásakor a zárótételben azokat a passzázásokat, amelyeket korábban a szimfóniában felhasznált Das Himmlische Leben dal kéziratában még *gestopft* jelöléssel látott el, itt már *mit Dämpfer* jelöléssel bír. Ugyanezt figyelhetjük meg az 1. szimfónia nyomtatott verziójánál is. Itt is a trombiták a korábbi *gestopft* jelölést *gedämpft*-re változtatják

Én azonban másképpen látom a helyzetet. Mahler a darabot f trombitára írta, amely egy kvárttal illetve egy kvinttel mélyebb, mint a ma használt b vagy c trombiták. Az az érvelés azonban, hogy már a b és a c trombita tölcserébe is nehéz a bal kezét elhelyezni, hát még a nála sokkal hosszabb f trombitáéba, hamis.

Az f trombita kétszer van megtekerve, tehát még rövidebb is mint a ma használatos b vagy c hangolású rokonai. A korpusz is szélesebb.

³³ Gustav Mahler: *Unbekannte Briefe*, ed. Herta Blaukopf (Vienna/Hamburg: Paul Zsolnay Verlag, 1983), 159. oldal



(5.kép, F trombita)

Kipróbálhatjuk, a kezünk könnyen belefér, a hangzás pedig a fojtott kürtökére hasonlít.

Miért akkor a változás, és miért kerültek ki a forgalomból ezek a hangszerek.

A megoldást itt is a századfordulóban kell keresnünk. A mélyebb hangolású hangszereken a magas hangok nehezebben szólaltathatók meg, hiszen az alaphang magasabb felhangjait kell előcsalogatni. Többnyire olyan légében kell játszania főleg az első trombitásnak, ahol a felhangok nagyon közel vannak egymáshoz, és ezért könnyű a tévesztés, a gikszer. A hangerőt sem lehet egy bizonyos ponton túl forszírozni, és a kromatika is nagyon kényesen megszólaltatható.

A századforduló zenéje pedig egyre zajosabb, egyre magasabb hangokat, és ráadásul nagyobb mennyiségben kell megszólaltatni.

Gondoljunk R. Straussra, vagy magára Mahlerre. Debussy vagy Ravel zenéjére.

A trombitások nyilván próbálkoztak egyszerűsíteni a dolgukat, a zeneszerzők, meg karmesterek pedig örültek a kevesebb gikszernek, meg a vibráló hangerőnek. A b- és c trombita, majd a jazzből kölcsönzött pistonok kiszorították az f trombitákat. Olyannyira, hogy még a melegebb hangú hagyományos ventiles trombiták is szinte eltűntek, és a pistonok vették át az egyeduralmat. Az utóbbi években kezd csak ismét az eredeti hangszínek visszaidézésének igényével együtt, legalábbis a klasszikus zeneszerzők esetében, visszatérni az eredeti német trombita az igényesebb zenekarokba.

Egy összehasonlító próba után hallható és megérthető, hogy a *gestopft* játékmód nagyszerűen használható az f trombitán, de értelmét veszti a b vagy c hangolásún. Ezek a hangszerek a kürtök hangzásához jobban illeszkednek egy jól megválasztott szordínóval, különösen, hogyha a kürtök a modern *gestopft* szordínót használják, amellyel sokkal karakterisztikusabb és pontosabban intonálható hangokat lehet játszani.

Ezt a gyakorlott karmester-zeneszerző Mahler is belátta.

Tempo

Langsam Schleppend áll az első tétel elején az UWO anyagban, amelyben a *langsam*-ot a Yale szerzői kéziratban egy felkiáltó jellel nyomatékosítja Mahler. Ez a későbbi anyagokból kimarad. A NYPL anyagában, mint a többi esetben is, megtaláljuk a metronóm számot is

♩=56-60. A nyomtatott partitúrában viszont a darab elején már nem találunk metronóm

jelzést. Az 1. szám előtt 8 ütemmel a fanfárok fölött *Piú mosso* (NYPL szerint ♩=104)

szerepel, a Yale anyagától fogva + még egy *accelerando*-t is találunk a fanfár 2. taktusában, hogy az 1. szám előtt 4-gyel *molto ritenuto*-val térhessen vissza a *Tempo I*-hoz. Az UWO kéziratban 1. szám előtt 2 taktussal *Langsam* jelölést találunk, amely a későbbi anyagokban nem szerepel. Itt jogosan a kiírás tévesen azt sugallhatta a játékosoknak, hogy már korábban meg kell érkezni az alaptempóhoz.

Tehát az 1. számnál újból kezdődik a bevezetés lassú, a Beethoven 4. szimfóniájának bevezető ütemeire emlékeztető anyag, majd az 5. ütemben ismét az „ébredő vadászok” szignálja *piú mosso*-ban. Itt már Mahler a zenekar fafúvósainak benti válaszától kezdve *accelerando* -t ír. A NYPL anyagában már a fanfár 2. ütemében *accelerando* van, és a további 3 ütemben erre minden további belépésnél figyelmeztet a szerző. A Nyomtatott anyag az első beírás után eltekint a további *accelerando*któl, viszont a 2. szám előtt 3-mal *schnell* utasítást ad a trombitáknak.

2. szám előtt 1-gyel nincs az UWO-ban *ritenuto*, a többi anyag *molto rit.* utasítást ad.

2. számnál visszatér a Beethoveni anyag *Tempo I, Langsam*, a későbbi anyagokban a *Langsam* figyelmeztető nélkül.

2. szám után 3. ütemben *Piú mosso* szólal meg a kakukk, és két ütemmel később *Tempo I* az erdő kürt zenéje.

A 3. szám Trombitái ismét *Piú mosso*, az UWO-ban *accelerando* nélkül, a Yale és a NYPL anyagban rögtön *accelerálva*, a nyomtatott anyagban *Schnell* jelzéssel. A zenekari

válaszolgatás az UWO és a nyomtatott szerint *accelerando*, ez az *accelerando* megtalálható a másik két anyagban is. Majd *molto rit.* a belépő kürtzene továbbra is lassul, a *Tempo I*-t csak a D dúr megszólalásakor érjük el.

4. szám előtt a trombita szignál ismét *Piú mosso*, de minden anyagban *accelerando* nélkül, mivel a 2. ütemben a kakukk szólal meg ismét.

A 4. szám hirtelen tér vissza a *Tempo I*-hoz. A nyomtatott kiadásban Mahler fontosnak tartja megjegyezni, hogy a kakukkot utánzó klarinét ne vegyen tudomást a *Tempo I*-ről, azaz ne énekelje a kakukk az utolsó frázist lassabban.

Az 5. számnál aztán *alla breve* jelzést találunk *Gemächlich* jelzéssel, amelyet egy 5 ütemes *poco stringendo*-val érjük el. Ezt a gyorsítást, és a tempót később Mahler pontosítja. A Yale anyag az érkező tempót *Im anfang sehr gemächlich ♩ = wie früher ♩*, a NYPL megadja a metronómszámot is ♩=88, nyomtatott verzió még pontosabb. ♩= *wie zum Schluss die ♩* írja, és a cselló téma megjelenése után figyelmeztet *Immer sehr gemächlich*. Az új tempót a Yale anyagtól kezdődően *poco stringendo* helyett *Allmählich in das Hauptzeitmass (Gemächlich) übergehen*.

Az előbbi hosszú leírás száraznak tűnik, mégis egyike azon bizonyítékoknak, hogy Mahler karmesteri praxisa miként befolyásolja zenéjének egzakt lejegyzését.

Az eredeti partitúra, majd a fanfárok utolsó kakukkkal együtt történő megszólalása bizonyítja, hogy Mahler nem gondolt *accelerandó*kra a vadászjelenetben.

A túlzottan visszafogott megszólalásokat, amelyeket a külső kürtök és trombiták idején nyilván nem maga irányított kívánta ezzel irányítani, mintegy bátorságot nyújtva a lassú *ppp* zene után a bátor tempós megszólalásra. Valószínű a zenekarban a válaszolgatós nyolcadok *accelerandó*ját sem kell túlzottra elképzelnünk.

Beszédes az 1. szám *Langsam*-jának elhagyása is. Ha már ezekben a taktusokban túl lassú a tempó, az üres taktusban leül az egész darab.

A 2. számban kifelejtett *molto rit.* sem életképes, hisz ekkor nem születik meg a nyugalom a 2. számnál.

A 4. számnál meg elképzélhetjük, hogy egyik zenekarának klarinétosa ki akart tenni magáért kottahűségben és lelassította az utolsó kakukkolást.

Mahler azt is tapasztalhatta, hogy a *poco stringendo* végrehajtása sokszor egy azonnali gyorsítást eredményez, ő meg azt a képzetet szerette volna kelteni ezzel az átvezető résszel, hogy a téma szinte ebből a gomolygásból születik meg.

Meg kellett tehát akadályoznia a 4/4-ből az alla brevébe történő átmenet zökkenését, és a megérkező öröm meglódító erejét, amelyet egy új formai rész kezdetekor a muzsikus automatikusan érez.

A következő tempó utasítást az UWO kéziratban a 7. számnál találjuk. *Sehr allmählich belebend*. Ezt később egyik másik anyagba sem vezeti át. A 7. számnál először a cselló, majd a 2. hegedű játssza azt a figurációt, amely fölött azt olvashatjuk *Alle Betonungen sehr sanft*, majd a *sanft*-ot *zart*-ra cseréli. Az ütemen belüli két *marcato*, amely a következő ütem egyére vezeti a zenét, valóban ad egy bizonyos lendületet. A gyakorlatilag *piú mosso* jellegű beírás mégis zavart kelthetett.

A 9.szám előtt 9 ütemmel találjuk a következő beírást *Etwas belebend*, amely a Yale és a NYPL kéziratban 2 ütemmel korábban található. Ezzel szemben két ütemmel később a főtéma A dúrban való megjelenésekor az UWO anyagban nem, de a többi forrásban *Von hier an in sehr allmählicher aber stetiger Tempo-Steigerung bis zum Zeichen ** található. A * jel pedig a 10. szám előtt 8 ütemmel található. Az új tempót következőképpen jelöli Mahler: * *Hier ist nach allmählicher Steigerung ein frisches, belebtes Zeitmass eingetreten* ♩=116. A Yale kottában még egy szó kiegészítés (*Haupttempo*). Az UWO anyag az ide érkezés előtt még két további beírást tartalmaz *immer noch belebend* és *drängend*. A főrészt záró szakaszban még a 12. számnál találhatunk egy *poco accelerando*-t, amely a Yale-től *Noch ein wenig beschleunigen*-né változik, az utolsó 4 taktusban az eredeti változat a kotta szerint tempóban marad, a Yale anyagtól fogva *Etwas zurückhaltend*.

Világos volt már kezdetekkor is a tempó-koncepció? Az UWO anyagba később kerülnek be a tempó finomítások. Eredetileg csak a *Gemächlich* szerepel az egész expozíció ideje alatt.

A próbákon hallotta Mahler, vagy csak az előadáson, hogy egy végig mérsékelt tempóban leül a darab. Talán csak szükségesnek érezte, hogy a benne természetesen meglévő tempókarakter váltásokat írásos formába öntse, a lényeg az, hogy kénytelen volt leírni, hogy a főtémát kezdetekkor nagyon mérsékeltten, majd a folytatást gyakorlatilag egyre gyorsabban képzele el.

Itt kell megjegyeznünk, hogy a nyomtatott partitúra, és csakis az, az expozíciót ismétléssel látja el, amelyet az előadói hagyomány nem nagyon követ. Talán éppen azért, mert ez után a fejlődés után a főtéma ismét a kezdeti mérsékelt tempóban nem igazán akarna megszületni. A kidolgozás visszahozza a darab elején is megszólaló a orgonapontot. *Langsam* a felirat az eredetiben, majd ♩ = *wie früher die* ♩, ♩ = 96 (NYPL) alatt. Ez nagy különbség, hisz az egyfajta

visszatérés, amit részint az orgonapont, részint a *Langsam* sugall egy *Tempo I* $\downarrow = 56-60$ jelentene, amelyet viszont az új fuvolán megszólaló tizenhatod mozgásos anyag nem viselne. Csak a 15. szám előtt 9. ütemben jelenik meg a *Zurückhaltend*, később *etwas zurückhaltend*, a klarinét madárhang utánzásánál, majd a 15. szám előtt hárommal *rit.*, hogy megszülethessen a 15. számnál *Noch langsamer*, később *noch etwas langsamer* (Yale) majd *Immer noch zurückhaltend* (NYPL) a Beethoveni zene a gomolygással és a madárhangokkal. majd még egy lassítás 16. számnál *sehr zurückhaltend*, hogy ismét D dúrban találhassuk magunkat, ahol visszatér az *Alla breve*, de az expozíciót nyitó tempónál lassabban. *Etwas belebter, langsamer Alla breve*, később *Sehr gemächlich* $\downarrow = \text{ungefähr wie die } \downarrow \text{ der beiden letzten Takte } \downarrow = 66$

Az ismét a vadászatot idéző kürt kvintek után a fuvola korábbi kidolgozást nyitó dallama sokkal gyorsabban jelenik meg. *Sehr gamächlich* írja eredetileg Mahler a 18. számnál, később itt jobbnak látja még egy kicsit megmozgatni a tempót. *Etwas bewegter, aber immer noch sehr ruhig.*

Valóban egy hosszú szakasz következik.

Mindjárt a 18. szám utáni 6. ütemben megszólal az az akcentusaival előrevivő témácska, amelyet már a 7. számnál hallottunk. Itt nem jelzi az UWO anyag sem az előre való mozgást, de 4 ütemmel később már bekerül utólag az expozícióból ismert *Von hier sehr allmählich etwas belebt... bis*, később a Yale anyagtól pontosítva: *Von hier an wird das Tempo bis zum Zeichen * in sehr allmählicher(unmerklicher) Steigerung belebt utasítás*, amely 5 taktus további *accelerando* után a 21. számra visz, amely *Piú mosso* az eredetiben, később a Yale-ben már *Hier ist wieder das Zeitmass Gemächlich eingetreten* $\downarrow = 96$ (NYPL) (*ja nicht zu schnell*) szerepel.

Amikor a kidolgozási rész F dúrba érkezik 22. szám 5. ütem, *Unmerklich zurückhalten-t* találunk az UWO kottában ezt később pontosítja *Etwas gemächlicher als zuvor*, viszont ez előtt 4 ütemben az UWO kéziratban még nem, de később egy kis időt biztosít Mahler a hegedűk témájának jól kijátszásához *ganz unmerklich (etwas) zurückhalten.*

Hosszú pp szakasza következik a kidolgozásnak. 25. szám 5 taktusában felharsan a darab elejéről ismert trombita szignál. Előtte 6 ütemmel *etwas zurückhaltend*, majd két ütem múlva *sehr zurückhaltend*, A Yale anyagtól fogva csak *zurückhaltend*, de közvetlen a Fanfár előtt még egy *ritenuto* -val bővül.

A trombiták nyilván *con lancio* kell hogy megszólaljanak. Az UWO anyagból hiányzik az *a-tempo* jelölés, de ez valószínűleg csak véletlen lehet, viszont rögtön utána *Zurückhaltend* időt hagy a vonósokon megszólaló sóhajokra, majd *ritenuto* -val még többet a *crescendo-decrescendo* -ra. A 26. számnál megszólaló témát ismét *a-tempo* köszönti. Az UWO anyagból azonban hiányoznak még ezek a nüanszok. Mivel a dinamikai megoldások is mások, (erről részletesebben később) valószínű a trombiták fanfárjától az egész rész egy tempóban ment. Amikor a basszus esz-re ér 26. szám 4. ütem, akkor kezdődik az igazi felkészülés a visszatérésre. Ennek megfelelően a tempót fokozatosan visszafogja Mahler. Budapesten az eredeti jelölések szerint a visszatérésig tempóban marad, az utólagos beírások is csak 27. előtt 4 ütemmel *Zurückhalt.* majd 27. számnál *Immer breiter*, de a Yale anyagban már a 26. szám 4. ütemében megtaláljuk a végleges útmutatást: *Von hier ab bis zum Zeichen * unmerklich aber stetig breiter werden*, majd a 27. számnál *Immer noch etwas zurückhaltend*. A * jel 28 előtt 6 ütemmel van, ahol felharsannak *ff* a trombiták. Itt *vorwärts drängend!* az előírás. 28. számnál érkezünk meg a visszatéréshez. Itt az UWO- ban *á tempo* áll utólagos beírással, a Yale már hozzáteszi *Hauptzeitmass*, és mivel ez aligha elegendő a NYPL megadja a metronómot $\text{♩} = 84$

Álljunk meg itt egy pillanatra. Az expozíciót $\text{♩} = 88$ indítja Mahler, egy fokozás után jut el a *Hauptzeitmass* -hoz, amely $\text{♩} = 116$. A téma, amely a visszatérés helyén megszólal $\text{♩} = 66$ előírással szerepelt a kidolgozás D dúr megérkezésekor.

A 29. számnál találhatjuk az UWO anyagban a *Hauptzeitmass* kifejezést, igaz csak utólagos beírással. Viszont a Yale kotta nem említi itt tempóváltást, a NYPL *etwas bewegter* -t ír $\text{♩} = 92$ metronómmal, a nyomtatott anyagban pedig *Piú mosso, etwas bewegter* $\text{♩} = 92$ áll.

Valószínű itt az eredeti beírás a konzekvens, hisz a 28. még a tempónál lassabb, a *Tempo I* érzetet 29. számnál kapjuk.

4 ütemmel 31. szám előtt ismét *poco accell.*, azaz *Von hier ab wird das Tempo bis zum Zeichen* in unmerklicher aber stetiger Steigerung immer lebhafter*

A * jel a 33. szám, a coda kezdete. *Piú mosso, Zeitmass noch immer zu steigern*, vagy később a Yale anyagtól bővebben kifejtve *Hier ist bereits ein ziemlich frisches Zeitmass. eingetreten welches jedoch noch immer etwas zu steigern ist.*

Ezek után már csak a végén találunk újabb tempó jelöléseket. A 34. szám után 3 ütemmel utólagos *accel.* az UWO-ban 34. szám után 5. ütemtől *Poco Accel! al Fine* majd 35. szám után 2. ütemben *Presto, Sehr schnell* a NYPL anyagában és *Schnell bis zum Schluss* a nyomtatott anyagban. A NYPL kéziratban a timpani felett *schnell* felirat áll. Ezt a végleges változat már nem tartalmazza. A játékos ennek hatására biztosan túlzottan összekapta a hangokat.

Rácsodálkozhatunk, hogy a 35. számnál az eredeti verzió egy egész ütemmel rövidebb az anyag a fúvósok, a timpani és a szünetek torlasztása miatt. Később az egyik torlasztott helyen egy koronát utólag beír Mahler, de Budapesten fél ütemmel így is biztosan rövidebb volt az első tétel.

Röviden összefoglalva az UWO eredeti még javítatlan változata itt különösen arról tanúskodik, hogy a darab eredetileg a romantikus hagyományok alapján készült, engedve, hogy a tempót a zenei folyamatok a zenei karakterek és a formai tagolások vezessék. Később ezeket a tulajdonképpen a zene karakteréből adódó tempóingadozásokat Mahler a biztonság kedvéért magyarázatokkal látta el.

Ha meggondoljuk, hogy pont ezek azok a kérdések, amit egy karmesternek egy-egy darab felkészítésekor el kell döntenie, és a zenészeknek mozdulatokkal és instrukciókkal átadni, akkor láthatjuk, hogy Mahler a gyakorló karmester tulajdonképpen helyettünk végezte el a munka dandárját, és erősen csökkentette a reprodukáló művész szabadságát az interpretációban, magyarul olyan partitúrát készített, amely egyben interpretálja is a leírt anyagot.

Dinamika

Már említettem, hogy az első tétel, tulajdonképpen a vándorlegény dalai dalciklus második dalának, a (Ging heut Morgen übers Feld) címűnek a feldolgozása. A dal hangszerelése és hangvétele meglehetősen kamerisztikus, így az első tételé is. Ilyen hangvételt várunk a program alapján is, a természet hosszú téli álmából való ébredése és minden, amit a tavasszal asszociálhatunk ilyen légyes, szűzies, amelybe olykor csak a vadászok csörtetnek bele. Az UWO anyag ugyanúgy, mint már korábban is beszéltem róla, a hagyományoknak megfelelően általános dinamikákat használ, amelyet aztán később a karmester Mahler egyértelműsít. *PPP* dinamikával kezdődik a tétel 5 oktávon szólal meg az *a* orgonapont, amelyhez a harmadik ütemben a fuvola és a piccolo társul. Az ő dinamikájuk már *pp* a Yale anyagban kifejezve, hogy az orgonaponttól fontosabb szólamot hallunk, amelyet egy kevés

élettel kell megtölteni. Ébred a természet. A bevezetésről már részletesen szoltam, a dinamikában mozdulatlan orgonapont felett a különböző rétegek mind más és más karakterrel szólalnak meg, de az alap *pp* hangulatát nem zavarhatják meg. Ennek ékes bizonyítéka a már leírt utasítás, hogy ha a kürtök kint játszanak, *f* kell fújniuk, de a közönségnek *ppp* kell hallania őket. Bár a Yale anyagban bent találjuk a rezes fanfárokot, evvel az effektussal biztos nem lehetett megelégedve Mahler, mert vagy túl halkan fújnak a kürtök, és ez a karakter rovására megy, vagy hiába a szordínó, egyszerűen túl hangos a zene. Nem véletlen, hogy a végső anyagban végül is kürtök helyett klarinétok, illetve külső trombiták mellett dönt a szerző.

Ugyanílyen kísérletezésnek lehetünk a szem és fültanúi az erdő zene megszólaltatásánál is. Eredetileg kint fújnak a kürtök, tehát nem *p*, de nem is lehetett elég meleg és puha a hangzás, mert a Yale anyagban szordínóval, négy helyett csak 3 kürtön hangzik fel a jellegzetes kürt zene. A NYPL szerint Mahler ismét kihelyezi a kürtöket, de *molto espressivo* ugyanakkor *weich* utasítással látja el őket. Szerintem a *mit Sord.* jelölés még abból az időből származik, amikor Mahler ezt az állást bent szerette volna fújatni.

A végső verzió *pp sehr weich gesungen, molto espressivo*. A második állásnál még hozzá teszi *ausdrucksvoll*. Ezek után nem is lehet másképpen előadni, mint ahogy Mahler szerette volna. Nagyszerű példája ez annak, hogy az alkotói folyamatot hogyan határozza meg az előadói praxis adta lehetőség, ugyanakkor nem szorítva háttérbe a hangzás eredeti koncepcióját. Az exozíció folyamán ott találkozunk általában dinamikai különbségekkel, ahol egy-egy frázis megformálása együtt jár bizonyos dinamikai megoldásokkal is, mint a 10. szám hegedű passzázsának dinamikája.

A kidolgozás elején jelenik meg eredetileg a hárfa, az a orgonapont visszatérését, amely ezúttal flageoletben (üveghangokon) szólal meg, színesíti. Itt is a fontosabb szólamokat látja el Mahler magasabb dinamikai fokozattal, mint a fuvola 13. szám után 3. *ppp* helyett csak *pp*, vagy a cselló *pppp* helyett *pp*.

Egy újabb alkotói dilemmát találunk a 17. számnál, ahol a vidám kürtzene szólal meg, az amely majd a visszatérésben *tutta forza* is megjelenik. Most azonban egy álvisszatérés funkcióját tölti be. Így a dinamika is *ppp*. Az UWO –ban ehhez még szordínó társul, a Yale-ben *dämpfer ab*, a NYPL szerint ismét szordínó, a nyomtatott változatban ismét *dämpfer ab*. Itt nyilván a hangszín és a hangerő között kellett döntenie Mahlernek, végül is a hangszín győzött. Megjegyzendő, hogy a nagy hezitálásban az UWO kéziratban Mahler elfelejtette kiírni, hogy a szordínót mikor kell a kürtöknek kivenniük, így csak a NYPL anyagából következtethetünk, ahol szintén csak utólag tűnt fel Mahlernek a hiányosság. Itt az 1.-2. kürt a

18. szám 6. ütemében, a 3.-4. kürt a 20. szám előtt 2 ütemmel kell, hogy nyitottan játsszon. Már utólag az eredeti változatba is bekerültek a 21. szám 8. taktusától a 22. szám 5. taktusáig azok a zenei folyamatok adta crescendók-decrescendók, amelyekről már korábban, az expozíció során is szót ejtettem.

A 23. szám előtt 3 ütemmel a pedált tartó kürtök hirtelen fontos szólamot kapnak. Először egy jelzés kerül be a partitúrába, amely inkább Mahlernek a karmesternek szól, hogy időben figyelmeztesse tekintetével a kürtöket, hogy főszerephez jutnak. A Yale anyagtól aztán már nem bízza ezt sem a véletlenre, oda írja: *gut hervortretend, ausdrucksvoll*. Ezzel a technikával aztán többször él még.

A nagyobb dinamikai korrekciót már futólag említettem a tempóról szóló részben. Éppen az előbb leírt *gut hervortretend* zenei anyagát használja fel Mahler a 25. számtól kezdődően a vonósokban. Ezt a témát már korábban is sóhaj szerűen egy kis *decrecendo*-val játszatja. Itt először meghagyja ezt. *mf*-ről majd *f*-ről végül *ff*-ről halkulnak a taktusok kivéve az az ütem, amelyet egész kotta tölt ki. Ezen az ütemen belüli *crescendo-decrescendo* van. És így tovább. Később ezeket a megtámasztott fél kottákat az egész kottás taktushoz hasonlóan *cresc. - decresc.* jelzéssel látja el. Így természetesen a hangzás is fájdalmasabbá, szenvedőbbé, bizonytalanabbá válik. Az új dinamika kijátszásához több időt is kell hagyni, ezért a sok *zurückhaltend*.

Mindenesetre itt is leszögezhetjük, hogy az eredeti változatnak létjogosultsága van, az 1880-as évek zeneszerzői gyakorlatához teljességgel passzolnak, bár a jellegzetes, későbbi Mahler hangzást épp a végleges változat adja majd, ugyanúgy, mint az UWO-ba csak később bekerült, a fafúvós téma alatt ütemenként *crescendáló*, és *fp*-k sora után újra *crescendáló* hegedűkar sajátos kifejezését is.

A hatalmas elsőpró *crescendo* után végre megérkezi a vadászok boldog kürtölése, amelyet eredetileg végig *f* kísér a fafúvós és a vonós kar, de később nyilván a kürtök triolás virtuóz állásának jobb érvényesülése érdekében a NYPL anyagában már a triolák előtti ütemben *decrescendót* találunk, amely *mf*-ra érkezik.

A 31. szám előtti *crescendót* is hatásosabban építi fel Mahler már a Yale anyagának tanúsága szerint. Először *p*-ra veszi le a zenekart a *crescendo* előtt, majd beosztva az erőket *mf*-ből *f*-n keresztül jut el a *fff*-ra. A 33. szám előtt is fontosnak lát még egy *cresc.*-t beiktatni, bár ez is csak biztonsági, hisz a zene az új témaindítás felé visz minket. Majd háromszoros *fff* érkezünk a 35. szám elé, majd az utolsó ütemekben a végleges verzióban visszaveszi *f*-ra a fafúvósokat, hogy jobban hallatsszanak a korábbi fejezetben leírt *ff gestopft* (fojtott) kürtök, amelyhez még a NYPL anyagában a trombiták is párosultak.

Frazeálás

Kevés a kottaképet, illetve előadásmódot érintő változtatás a tételben.

Ezek közül megtalálhatjuk a mordent (díszítés) helyett kiírt előkét illetve triolát, amelyeket már az előző tételeknél említettünk.

Ilyen a 7. szám előtt 4 ütemmel, és a 23. szám előtt 6 ütemmel lévő hegedűállítás, ahol a mordent előkévé változik, illetve a 10. szám 2. ütemének, és a 33. szám előtt 8 ütemmel lévő 1-2 hegedűállítás, ahol szintén a mordent triolának kiírtra változik a Yale anyagban.

A harmadik tételhez hasonlóan a 28. számban a visszatérő kürtanyag a karakter érdekében nem negyedekkel van leírva a Yale kéziratától fogva, hanem nyolcadokkal, amelyeket egy nyolcad szünet követ. Meg kell emlékezni a NYPL anyagban a 14. szám előtt 2-től megjelenő cselló glissandókról, amelyek már szintén a későbbi Mahler stílusjegyei, mint azt már a 3. tétel triója kapcsán is megemlítettem.

Hangszerelés

Bár ígértem, hogy a hangszerelés változtatásaival nem foglalkozom részletesen, mégis néhány jelenségre szeretném felhívni a figyelmet az első tétellel kapcsolatban.

Mahler később úgy nyilatkozik Bauer Lechnernek, hogy a budapesti előadáson nem találta elég pislákolónak az első megszólalást, azt az induló effektust az 5 oktávban felrakott a-val. Később találta meg az igazit a flageoletekkel.³⁴

Ez azért teljesen nem helyes, valószínűleg már Mahler sem emlékezett jól az oly sokszor átírt darabjának fejlődéstörténetére. Már a budapesti változat kidolgozási részében megtalálhatjuk a flageoleteket, méghozzá hárfával kíserve, és ez nem változik a Yale autográf kézirat szerint sem. Csak a NYPL kéziratában találunk mindjárt a tétel elején is flageoleteket, és itt jelenik meg a bőgő mély *a*-ja, amelyet a szerzői leírás szerint „*muss sehr deutlich wenngleich pp gespielt werden*”.

A fanfárok külső- belső elhelyezése mellett, amelyről a korábbi fejezetekben már részletesen írtam, jelentős különbség a 4. és a 15. szám kromatikus gomolygásának eredeti hangszerelése

³⁴ Bauer-Lechner Natalie: *Erinnerungen an Gustav Mahler, Killian 1984, 60. oldal*

fagottra, az előbbi szordinált cselló- bőgőre, az utóbbi hárfára lett átírva a Yale partitúrától kezdődően. Sok hangszercsere, illetve *a2* helyett szólóra átírt, vagy kihúzott paralell szólójáték van, ezeket most nem részletezném. Megemlíteném, hogy már az UWO anyagban sok hárfa bejegyzés van, annak ellenére, hogy az eredeti másoló csak a 13. számnál írt először hárfára. Nehezen megfejthető továbbá a 35. számnál utólag beírt 3. trombita szólam. Nehezen elképzelhető, hogy a 3. trombitás csak 7 ütemet játszott volna az egész darabban. Vagy, mivel a fináléban is kapott némi szerepet, itt is szeretne volna kihasználni?

Összefoglalva az első tétel is bizonyítja, hogy nincs mit tenni, a darab kis zenekarra volt eredetileg elképzelve. Ha megnézzük a kéziratokat kiviláglik, hogy ugyan a Yale már 3 fuvolát és 4 trombitát használ, a 3 fuvola csak két helyen játszik 3 különböző szólamot a 13. szám 4. ütemétől 5 ütemen keresztül, illetve a 17. szám előtt és után 2. ütemig. Itt viszont megfigyelhetjük, amire a 4. tétel hasonló néhány hangjánál nincs módunk, hogy tudja Mahler kettes fákon is ugyanazt a zenét meghangszerezni.

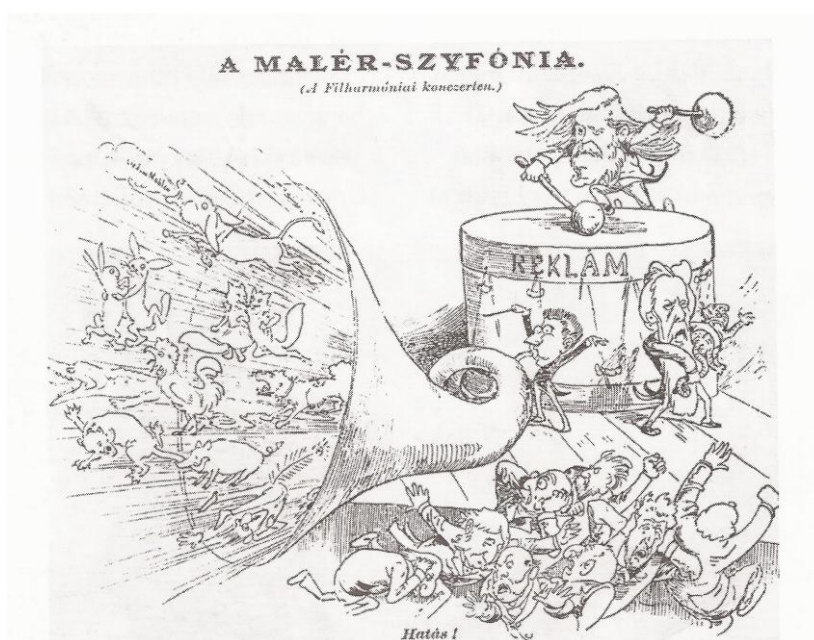
Itt az ékes bizonyítéka, hogy a 4. tétel is nagyszerűen működött kettes fákkal.

A 4. trombitát is csak a visszatérés előtti fanfárban hallhatjuk először, és itt is csak duplázzák egymást. Új hangokat és hangzást csak a darab legvégén a *gestopft* állásnál hoznak 8 ütem időtartamra. A NYPL anyagában sincs nagy változás, arról már beszéltünk, milyen jól jön Mahlernek, hogy kiküldheti az 5.-6.-7. kürtöt a darab elején, és ezzel megoldja a ki-be mászkálás nehézségeit. Egyébként a hangszerelést színesítő esz klarinét és a 7 kürt inkább csak a visszatérés és a finálé hangerejét erősíti.

A végleges változatban már kap önálló szerepet a basszus klarinét is, de jelentős változást ez sem okoz.

5. tétel, *Dal inferno al Paradiso, Molto appassionato, Heftig bewegt-Stürmisch bewegt*- ♩ = 92- IV.

„A mint a gyászinduló hangjai elhaltak, nagy pauza következik. Azután egyszerre nagyot cseng a réztányér, a klarinétok és a hegedűk élesen felvisítanak, beledörög az üstdob, puzónok bömbölnék; szóval az összes hangszerek örült boszorkánytáncot járnak. Majd egyenkint visszatérnek az első rész egyes témái és motívumai, hogy végül ismét vad bacchanáliába fulladjanak.”³⁵



(6. kép, Karikatúra a Szimfonikus költemény bemutatójáról)

Ifjabb Ábrányi Kornél kritikájának más részletét már idéztem. A korabeli hallgatóságot a finálé hökkentette meg a legjobban, és a források tanúsága szerint is ezt a tételt dolgozta át legalaposabban Mahler.

Pedig az eredeti UWO kézirat egy rendkívüli darabot tár elénk az eredeti formája alapján is.

³⁵ Zoltan Roman: Mahler és Magyarország, Geopen Könyvkiadó 2010, 114. oldal

Mennyire hangozhatott jól a bemutatón. A karikatúra, valamint a kritika leírása inkább egy artikulátlan zajt ír körül, mintsem a darabot, amelyet ma jól ismerünk. Pedig a darab az eredeti leirat alapján sokkal klasszikusabb volt, és nemcsak hangszerelése miatt.

A Tétel expozíciója egy rövid vad bevezető után az apró téma foszlányokból megszüli az első, vad, harcias felfelé törekvő, indulószerű, több motívumból álló témát, (6. szám), amely kifejezi a hamburgi előadáshoz írt programot: a mélyen sebzett szív hirtelen kétségbeesett kitörését. A téma, amely szinte végig az alap tonalításban, f mollban szól, egy rövid átvezető szakasszal elérkezik *ppp* Ász dúr domináns szeptim akkordra, hogy elindulhasson a második téma Desz dúrban (16. szám után 13. ütem), amely egy gyönyörű mahleri szerelmes zene kis melankóliával színezve. Az egész rész ismét megmarad Desz dúrban, így kezdődik a rövid átvezető szakasz a kidolgozás felé. (*Langsam*, 21. szám után 7. ütem) Az induló anyag nem más, mint amelyet az első tétel bevezetőjében ismerhettünk meg közvetlen az expozícióra vezető rész előtt. Ott is, itt is két Fagotton szólalt meg az első változatban és mindkét helyen cselló lett belőle a végső változatra. Néhány téma töredék jelenik meg a gomolygás fölött, hogy elindulhasson a kidolgozás (22. szám). A kidolgozás g mollban kezdődik, és az eddig megismert témákat, és témátöredékeket dolgozza fel, de a szakasz vége, amikor megérkezik a szimfónia alaphangnemébe D dúrba, (34. szám után 5. ütem) megismertet minket a majd a kódában hallható, nagy dicsőséges témának a kezdő motívumával is, hogy aztán egy tartott d hang átváltozzék az első tétel beethoveni bevezetőjévé (38. szám előtt 9 ütem), ahol ismét hallhatjuk az első tételben megismert vadászok kürt szignálját, a madarakat, majd e változatlan d orgonapont felett tovább folytatódják a különböző téma-foszlányok feldolgozása. Mahler érezhette, hogy sok ebből a végtelenített d orgonapontból, mert a végső változatban a beethoveni téma megjelenése után a 7. ütemben egy kromatikusan lelépő basszussal átmodulál egy c orgonapontra, hogy a tétel 2. témáját 22 ütem múlva F dúrban hozhassa, kvázi, mint egy ál-visszatérést. (az alaphangnemünk f moll volt).

Ezzel szemben a budapesti változat további 93 taktusig tartja a d orgonapontot, míg ugyanezen orgonapont fölött szólal meg az ál-visszatérés G dúrban (47. szám).

Míg a végső anyag 75 ütemet időzik a c orgonapont felett a második téma fejlesztésével mielőtt elérkezik az f moll visszatérésig, addig Budapesten csak 34 taktust.

Merőben más azonban ennek a résznek a koncepciója. Míg a végső anyag a témát egy háromszoros fortéig fejleszti, majd onnan direkt a téma visszatéréséig diminuendál, hogy a visszatérés *pp*, illetve *ppp* indulhasson, és így is maradjon még sokáig, a vadász fanfár Des dúrban történő megjelenéséig, amely után egy nagy *crescendo* kezdődik majd a D dúr kóda eléréséig.

Ezzel szemben a budapesti anyag a 2. témát hagyja teljes szépségében kibontakozni, és elhalni, majd ismét a darab elejéről ismert cintányér, nagydob következik (50. szám előtt 5 ütem), és a visszatérés a bevezetővel együtt, szinte változatlan formában hangzik fel, és érkezik vissza az előbb említett Des dūr fanfárig (56. szám előtt 5 ütem), hogy utána egy subito *p* után kezdődhessen a fokozás a kóda felé (58. szám), ahol aztán teljes hangzásában szólal meg a zenekar. Mahler a budapesti változatban is szerepeltet a tétel fontosabb pontjain egy 3. trombitást, a végső változatban, pedig még fel is állítatja a kürtöket, a kódában pedig a hangszerüket is az égnek kell, hogy emeljék.

Mindazonáltal az eredeti változat is nagyon nagyot szólhatott. Kérdés az, hogy a zenekar nem volt-e már túl fáradt, nem volt-e túl sok gikszer az előadáson, a kis téma foszlányokat elég pregnánsan játszották-e a muzsikusok.

Mindenesetre a budapesti változat megismerése túl a Blumine tételen, pont az 5. tétel merőben különböző kidolgozási része megismerésének a lehetőségét tárja elénk, amelynek sutba dobásával sok ihletett rész maradna ki életünkéből.

A Yale kéziratban nyomon követhetjük még az említett visszatérés további próbálkozásait is. Itt a c orgonapont, valamint az F dūr 2. téma visszatérését követő fejlesztés és *decrescendo* után Mahler megpróbálta az első téma helyett a bevezető cintányéros kezdést visszahozni, majd később még egy rövid anyagot iktatott be a visszatérés elé, míg elérkezett az előbb részletesen felvázolt végleges formához.

Tempo

Az 5. tétel az összes közül a legnagyobb változásokon ment át, míg sokszor nagyon nehezen kivehetők a hangok az UWO kéziratban a sok változtatástól, addig a tempók kérdésében a többi tételnél sokkal kevesebb pontosítást találunk.

Az alap tempót az UWO kéziratban *heftig bewegt* találjuk, amely a Yale anyagtól fogva *stürmisch bewegt*-re változik. A NYPL mint a többi esetben is hozzáadja a metronóm számot $\text{♩} = 92$, amelyet a végső nyomtatott anyag is meghagy.

A főtéma a budapesti változatban nem tartalmaz tempó megjelölést, később *energisch*-re változik, és a NYPL kézirat metronóm száma $\text{♩} = 108$ alapján következtethetünk egy enyhe tempó gyorsulásra is. A vonósok anyaga nagyon ritmikus végig, ez nem enged meg nagy tempóingadozást. Egyedül egy 5 ütemes *sehr zurückhaltend* találunk a 10. szám után 6. ütemben, hogy 11. szám előtt 2 ütemmel visszatérjen az *a-tempo*. Közvetlen az első nagy

egység vége előtt a 15. számnál akad meg egy pillanatra a zene, a Yale kéziratától kezdve kisebb koronákat iktat be Mahler, bár fontosnak érzi megjegyezni a karmesternek: *Die (korona) am Taktstricht bedeuten hier eine „Luftpause“ und keinen Halt. Ezek után molto ritenuto*-val nyugszik meg a zene, hogy helyt adjon a második nagy téma egységnek.

Az utolsó ütem interpretációja sokat foglalkoztathatta Mahlert. Először az utolsó három ütemre *molto ritenuto*-t ír. Majd valószínű így az utolsó ütem két koronája nagyon leállította a folyamatot. Hamburgra egy egész ütemet toldott be a két korona helyett *a-tempo* kiírással, *nicht ritenuto* jelzéssel. Magyarul kiírta a lassítást. Így ez nagyon mechanikussá tette az egyébként ihletett pillanatot, a végső változatra visszatért az eredeti leírási módhoz, hozzátéve az utolsó ütemben *Viertelschlag*.

Az UWO kézirat nem tartalmaz az új formai egység indulásakor előadói utasítást, csak az *alla breve*-t jelöli, a Yale kéziratban már megtaláljuk a szándékot: *sehr gesangvoll*, majd a végsőben *wieder Halbe schlagen!*

A 17. számnál *poco rit.* A jelzés, amelyet a Yale anyagban kihagy. Ez ismét egy alkotói dilemma. Ha kiírja a ritenútót, esetleg eltúlozzák, ha nem, valószínű magától is megszületik. Később a nyomtatott anyagban ismét ott van a *poco rit.*

A 18. számnál az eredeti *drängend poco accel.*-ra, a *zurückhalten poco rit.*-re változik.

19. szám előtt 4 taktussal eredetileg *sehr breit* az utasítás, ezt a Yale kéziratától kezdve már csak *breit* jelöléssel látja el.

Nagyon fontosnak tartom megjegyezni, hogy Magyarországon tévesen tudatosult a rubato értelme. A népdalelemzésekből ismert parlando- rubato megnevezés a magyar muzikusoknak szabadont jelent. Ezzel szemben a rubato az olasz rubare, azaz rabolni szóból ered, így értelme egyértelműen gyorsítás. A 19. számnál itt van a fényes bizonyíték, az eredeti rubatót *accelerando*-ra javítja Mahler.

A 20. szám előtt 2 ütemmel sem bízza a véletlenre a lassítást. A második negyeden lévő f- re először csak tenútó jel kerül, és mivel ez minden további nyolcadon van, gondolhatnánk egy folyamatos szélesítésnek is, de a Yale anyagban már csak az f-re kerül, a NYPL kéziratban pedig már korona is van rajta. Persze Mahler nem akar nagy megállást, a nyomtatott verzióban ellátja az állást használati utasítással is: *nur ein kurzes Halt*.

Az első tételt idéző gomolygó átvezető rész Budapesten még *sehr langsam*, később csak *langsam*.

A kidolgozás 22. szám előtt 1 ütemmel tévesen *Tempo I* szerepelt, de ezt még a másoló javította, 1 ütemmel későbbre, és vezette be helyette a *poco ritenuto*-t.

Innen ismét nagyon motorikus a zenei anyag, amelyben szinte nem is találunk tempó-ingadozásra utaló előírást.

Ezek közül is pontosan ezért beszédes, hogy a 25. szám 2. taktusában lévő *etwas zurückhaltend* -et Mahler a végső anyagban *nicht eilen*-re módosítja.

Csak a nagyobb csúcspontokat engedi Mahler tempót visszafogva előkészíteni, így a 31. számot, és a 34. számot, de ez utóbbinál fontosnak tartja a megérkező *a-tempo*-nál a *vorwärts* megjegyzést hozzáfűzni, nehogy a csúcspont lelassuljon.

34. szám után a 4. ütemben aztán a csúcst egy kis luftpausával meg is várattatja a NYPL kéziratától kezdve, és itt már engedi, hogy a tempó is kissé visszafogottabb legyen. *A-tempo pesante*. Mikor aztán a hegedűk tremolóra érnek, és megszűnik a tempót kényszerítő feszesség, Mahler a *Pesante* mellé a NYPL kéziratában már hozzáfűzi: *In tempo (aber etwas gemässiger)* Mielőtt a formai egység befejeződik *zurückhaltend*, majd a Yale anyagtól kezdve *sehr zurückhaltend* engedi a zenét megnyugodni, hogy a beethoveni pillanat, az első tétel bevezetőjéhez megszülethessen a kellő atmoszféra. *Sehr Langsam langsamer als vorher* ♩, majd a fánfárra *piú mosso, schnell, acc*, ugyanúgy mint az első tételben.

Innen nincs összehasonlítási alap, mert a most következő zene csak az eredeti változatban szerepel. A tempók Mahlerre jellemzően itt is mindig pontosan és szemléletesen meg vannak adva.

A kódáig nem találunk jelentős változást az előzményekhez képest, és ott is csak arra figyelmeztet a szerző, hogy ne hagyjuk magunkat az apoteózistól lassulni.

Tempo I. Mit grössten Kraft (UWO), Höchse Kraft (YALE) mellé a NYPL kézirat hozzáteszi *wieder vorwärts drängend*, amely a korábbi *accelerando*-t nyomatékosítja.

39. szám előtt 8 ütemmel *Pesante*-ra érkezik a zene, ezt egy *ritenuto* készíti elő. Hogy ne kaphasson senki vérszemet a Yale anyagától kezdve a *ritenuto*-t *poco*-val egészíti ki, majd a NYPL már hozzáteszi a *pesante* -hoz *Vorwärts*.

A végét sem akarja, Mahler, hogy a szokásokhoz híven lelassítsák az előadók. A 65. számnál a nyomtatott partitúrában *Von hier nicht mehr breit* jelölést találunk, majd 66. után *Drängend bis zum Schluss*,

Érdekes viszont, hogy Budapesten az utolsó akkordok között 4-4 ütem timpani és nagydob tremoló volt, valamint két nyolcad záró oktávugrással végződött a Szimfonikus költemény. A két nyolcad felett *schnell* utasítást találunk.

Még Hamburgban is hasonló a helyzet, csak itt már nem szerepel a két nyolcad felett a *schnell*, helyette két akcentust helyez Mahler a nyolcadokra, és a rézfúvósokkal is játszatja.

Így ez lassítja az effektust.

A NYPL kéziratában kihúzza 2-2 ütemet a tremolóból, majd a végső változat is így marad, de a két utolsó hang két negyedde változik.

Dinamika

Az eredetihez képest a tételben olyan sok a dinamikai változtatás, hogy ezekre nem térnek ki egyesével.

Itt is érvényes a korábban már leírt jelenség, hogy Mahler dinamikai kiírásaival rendet tesz a partitúrában, részben elválasztja a fontos és kevésbé fontos szólamokat, de sokkal dinamikusabbá teszi a játékot pl. a *fp*-k vagy az ütemenkénti crescendók beiktatásával. Már érintettük a visszatérés extrém *pp*-ban tartását is, amelyben nagyon különbözik az eredeti, és a végleges változat.

A dinamika kapcsán meg kell emlékeznünk még egyszer a darab kódjában csúcspontjáról, ahol a végső kiadásba a következőt írja Mahler.

„ Von hier an (und zwar ja nicht 4 Takte vorher) bis zum Schluss ist es empfehlenswerth die Hörner so lange zu verstärken, bis der hymnenartige, alles übertönende Choral die nöthige Klangfülle erreicht hat. Alle Hornisten stehen auf, um die möglichst grösste Schallkraft zu erzielen. Eventuell müsste auch eine Trompete und eine Posaune herangezogen werden ”

Mindezalatt a fafúvosok is *die Holzinstrumente Schalltrichter in die Höhe* utasítással kell, hogy játszanak.

Természetesen ez az a hangzás, amelyet Budapesten még nem tudott produkálni a zenekar, de a meglévő lehetőségeken belül a közönség reakciójából, a kritikákból, és a karikatúrából arra következtethetünk, hogy az elképzelt hatás, már akkor is megdöbbentő lehetett.

Frazeálás

Az első nagy formai egység valamennyi témájának a leírása az UWO és a Yale kéziratok között megváltozik. A sima negyedeket itt is felváltják a nyolcad+ nyolcad- szünetek.

Itt is akad olyan rész, mint pl. a 8. szám ahol a felütés a trombitában és pozánban már eredetileg is a szünetes változatban van leírva, míg felettük a fafúvosok még negyedes leírást kaptak. Ezek a Yale kéziratban már egységesen szerepelnek.

Szinte érthetetlen, hogy Mahler mindenütt a három negyedből és két nyolcadból álló témát két rövid (nyolcad+nyolcad-szünet) és egy tenütös negyednek írja, kivétel a 9. szám után 7. ütemben a basszus, ahol ugyanezt konzekvensen három rövidnek írja minden forrás.

Hangszerelés

A tételben a többi tételnél sokkal több változtatást találunk az UWO anyagban.

Ezek típusai szintén hasonlítanak a többi tételben már vázoltakhoz.

Sok pedál szűnik meg, sok tartott fafűvós és kürt akkord tűnik el.

Sok téma más hangszercsoporton jelenik meg. Csak egy példa: a beethoveni zene a kidolgozási részben eredetileg fafűvósokra volt képzelve vonós orgonapont felett, mint ahogy az az első tételben volt. Ez átkerült a vonósokba nyilván a nagyobb *pp* érdekében.

Találunk viszont egy nagyon érdekes hangszerelési példát. A második témaegység megjelenésekor a melódiát eredetileg, az 1.-2. kürt ütem-egyre váltott és a második hegedű szinkópált akkordjai kísérik, így gyakran több funkció egyszerre szól. A szinkópálás ad egy lüktetést a kíséretnek. Ha zongorán játszunk, akkor a dolog nem zavaró, mivel a szinkópált akkord az ütem egyre már lecseng, vonósokon azonban másként szól ez. Nem véletlen, hogy a végén elhagyja Mahler az egyre megszólaló akkordokat, és a kürtbe teszi át a szinkópákat úgy, hogy a funkciós torlódást negyed szünetekkel oldja meg. Megjegyzem az eredeti változatot is el lehet játszani hasonlóképpen.

Több olyan rész is van, ahol a kikaparásoktól nehéz következtetni az eredeti hangszerelésre. Ilyen például a 28. számnál a kürtök és a pozánok anyaga.

Mahler a pozán 3-tuba sorába beírja azokat az akkordokat, amelyeket a trombitának szán majd. A kürtök szólama ki van kaparva, és láthatólag az eredeti elképzelések szerint a trombita és pozán se a beírtakat játszotta volna.

A kikaparások mögött mintha azt lehetne sejteni, hogy a kürt játszotta az akkordokat, és a pozán a jelenlegi kürt mozgó szólamot, de ezt már nem lehet érteni.

Hasonlóan reménytelennek tűnik a 62. szám is. A fafűvók nem konzekvens anyagot játszanak.

A fuvola játssza a melódiát, míg a többi fűvós az azzal párhuzamos akkordhangokat, de a frázis ismétlésekor már nem a fuvola eltolt ritmusában, hanem ütem-egyre váltják az akkordokat a pozánokkal együtt. Az eredeti változatban, mint korábban, valószínűleg azonos hangokat játszott a fuvola, az oboa és a klarinét. Talán a fuvola egy oktávval feljebb. Lehet, hogy ez egy tartott hang volt, például a második frázis kürtjeihez hasonlóan egy *a*? De a lapozásnál hirtelen *b* trillával találjuk szembe magunkat. Ennek megfelelően viszont 4

ütemmel korábban is hangot kellett volna váltaniuk. Bár a *b* alatt is szól még a kürtök *a* tartott pedálja. Lehet, hogy ez nem zavarta eredetileg Mahlert.

Ugyanitt még egy érdekességet találunk. A 62. szám D dúr nón akkordjában a trombita eredetileg egy fiszt játszott volna, amire g-ről érkezett. Ez minden további verzióból kimaradt. A fisz hang bár beleillene az akkordba, mégsem játssza senki.

Legnehezebb eldöntendő kérdés azonban a 3. trombita jelenléte a budapesti változatban.

A tétel folyamán összesen háromszor jelenik meg. Ugyan a kulcsfontosságú pontokon és a kódában. Vajon, ha rendelkezésére állt 3 trombita, miért csak az utolsó tételben használja.

Ugyan ez indokolja a 3. tétel végén utólag beírt 3. trombitaállást.

Elképzeltető, hogy az utolsó tételben értette meg a szükségességét, de akkor már a többi tétel kész volt.

Húzások

Nyilván Mahler is érezte, hogy az utolsó tétellel kompozíciós szempontból gondok vannak.

Ezen néhány ütem kihúzásával próbált segíteni.

Sajnos nem tudhatjuk, hogy a budapesti bemutató ezekkel a húzásokkal ment-e, de meggyőződésem, hogy ezek a nem jelentős rövidítések nem nagyon változtatnak egy előadás sikerén, vagy sikertelenségén.

A 30. szám második üteme maradt volna ki. Ez a későbbi változatokban is törölve van. A plusz ütem elhagyása a darab szimmetrikus periódusos felépítését bontja meg. Lehet, hogy éppen ez zavarta Mahlert.

38. szám 3. ütemétől 39. szám 6. vagy később 8. ütemére ugrottak volna

A 46. számnál 7 taktust húzott volna Mahler, így hamarabb érkezve a második témaegység álvisszatérésére.

A 49. szám előtt 1 ütemtől egy másik változatot képzelt. Erre utal az *Einlage* jelzés 49. szám előtt 2-vel.

50-51. számig is van egy húzás jelezve.

Összefoglalás helyett

Ez a dolgozat egy érdekes kirándulásnak a tanúja, amelyben egy nagy jelentőségű zeneszerző a szimfonikus irodalomba történt beavatásának első lépéseit tanulmányozhattam. Ráadásul ez a zeneszerző a kor egyik legjelentősebb karmestere volt.

Első szerzeményének átváltozásai az előadások tanulságainak levonása után rendkívüli lecke volt egy gyakorló karmester számára, egyben segítette Mahler művészetének, és egyéb műveinek alaposabb megértését is.

Meggyőződésem, hogy a Szimfonikus költemény két részben már eredeti formájában is rendkívüli alkotás, mindenképpen számot tarthat a világ és ezen belül is Magyarország zenét és Mahlert szerető rétegének figyelmére. A darab semmiképpen nem lehet alternatívája a végleges kompozíciónak, amelyet Mahler, mint végleges változatot aposztrofált, de egyszeri eljátszása, esetleg hanghordozón történő megörökítése mindenképpen érdeklődésre tarthat számot.

Hangsúlyozom, hogy az eredeti darab egyszer, s mint egy korszak esztétikai kereteinek a legvégső tágítása, és egy új korszak indítása. Eredeti formájában érthető, hogy se ennek se annak nem felelt meg teljes mértékben. Ismerve a kort, annak ízlését, e darab ismeretében megérthetjük a közönség és a kritika reakcióját. De a reakciók Mahler művészetére gyakorolt hatását is nyomon követhetjük.

Köszönetemet szeretném kinyilvánítani

Kaizinger Rita és Péteri Lóránt zenetudósoknak, akik tájékozottságukkal kezdeti próbálkozásaimat segítették, a kutatásaimnak irányt adtak.

Az UWO Rose, a Yale Osborn és a New York Public Library Bruno Walter gyűjteményének, hogy a kéziratok mikrofilm másolatát a rendelkezésemre bocsájtották.

Spengler József és Héja László brácsaművészeknek, akik a Budapesti Filharmóniai Társaság kottatárosaiként rendet tettek a zenekar archívumában, így a Társaság nagy jelentőségű dokumentumai végre kutathatóvá váltak.

Győriványi Ráth György – életrajz

Budapesten született. Zenei tanulmányait trombitán, csellón és zongorán kezdi. A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola karmester szakán diplomázik Lukács Ervin növendékeként, majd Somogyi László szombathelyi és Kurt Masur weimari kurzusain képzti tovább magát.

Leonard Bernstein ösztöndíjával Franco Ferrara sienai mesterkurzusán vesz részt. Solti György ösztöndíjasaként a Tanglewood Music Fesztiválon Leonard Bernstein, Seiji Ozawa és Gennadij Rozsagyensztvenszkij növendéke.

1986-ban elnyeri a Magyar Televízió 5. karmesterversenyének harmadik díját és közönségdíját.

Ugyanebben az évben megnyeri a pármiai Toscanini Karmesterversenyt.

1986 – 1992 Torinói RAI Szimfonikus Zenekarának állandó vendégkarmestere
 1989 – 1992 Zágrábi Filharmonikusok vezető vendégkarmestere
 1990 – 1996 Sevillai Királyi Filharmonikusok állandó vendégkarmestere
 1993 – 1995 Római Kamarazenekar és Kórus vezető karmestere és zeneigazgatója
 2001 – 2002 Magyar Állami Operaház fő-zeneigazgatója és művészeti vezetője
 2002 – 2004 Szőuli Filharmonikusok vezető vendégkarmestere
 2005 – A Hamburgi Állami Operaház állandó vendégkarmestere
 2008 – 2010 A Magyar Állami Operaház állandó vendégkarmestere
 2011 – 2012 A Magyar Állami Operaház mb. Főzeneigazgatója
 2012 – A Budapesti Filharmóniai Társaság Elnök-Karnagya

Operakarmesterként az alábbi fontosabb előadások fűződnek a nevéhez:

Argentína	Buenos Aires, Teatro Colón	G. Verdi: Macbeth (1998) A. Boito: Mefistofele (1999) G. Puccini: Manon Lescaut (2004) Janacek: Katja Kabanova (2010)
Brazília	Theatro Municipal de Sao Paulo	G. Verdi: Trubadúr (2001)
Magyarország	Magyar Állami Operaház	G. Verdi: Traviata (1988) W. A. Mozart: Varázsfuvola (1994) G. Puccini: Manon Lescaut (2008) G. Puccini: Tosca (2008) R. Wagner: Tannhäuser (2008, 2009) G. Puccini: Turandot (2010) G. Puccini: Bohémélet (2010) P. Csajkovszkij: Pique Dama (2011) G. Verdi: Macbeth (2011) G. Verdi: Simon Boccanegra (2011) Bartók B.: A kékszakállú herceg vára (2011)
	Budapesti Zsidó Fesztivál Művészetek Palotája Bartók Béla Nemzeti Hangversenyterem	C. Saint-Saëns: Sámson és Delila (2006) W. A. Mozart: A varázsfuvola (2005) W. A. Mozart: Don Giovanni (2006)

Németország	Württembergische Staatstheater Stuttgart	G. Verdi: Macbeth (1996, 1997) G. Puccini: Turandot (1997, 1998)
	Hamburgische Staatsoper	P. Csajkovszkij: Pique Dama (2005) G. Puccini: Tosca (2006, 2008) L. Janacek: Jenufa (2006, 2007) G. Verdi: Az álarcosbál (2008) G. Verdi: Simon Boccanegra (2007) G. Verdi: Macbeth (2009) W. A. Mozart: Don Giovanni (2010) G. Puccini: Bohémélet (2010)
Olaszország	Nationaltheater Mannheim	G. Verdi: Rigoletto (2006)
	Teatro dell'Opera di Roma	G. Verdi: Macbeth (1995) U. Giordano: Andrea Chénier (1996)
	Teatro Carlo Felice di Genova	G. Puccini: Turandot (1996)
	Arena di Verona	J. Strauß: A denevér (1996, 1997)
	Teatro Lirico „G. Verdi” di Triest	G. Verdi: Rigoletto (1996)
	Teatro Comunale di Bologna	W. A. Mozart: Figaro házassága (1997)
	Teatro Regio di Parma	G. Verdi: A végzet hatalma (2002)
	Teatro La Fenice di Venezia	G. Verdi: Nabucco (2004)
USA	Chicago Lyric Opera	A. Boito: Mefistofele (1998)

Koncertkarmesterként számos együttest játszott a vezénylete alatt:

a Berliini Rádió Zenekar, a Szentpétervári Filharmonikusok, az RTL Zenekar Luxemburgban, a Flamand Királyi Filharmonikusok, Brabant Zenekar, Hollandia, a Gulbenkian Alapítvány Zenekara Lisszabonban, a Chilei Szimfonikus Zenekar, a Milánói RAI Zenekara, a Firenzei ORT Zenekar, a Pármái Toscanini Zenekar, a Svájci Olasz Rádió Zenekara, a Belgrádi Filharmonikusok, a Zágrábi Rádió Zenekara, a Ljubljana Filharmonikusok, a Ljubljana Rádió Zenekara, a Magyar Rádió Szimfonikus Zenekara, az Állami Hangversenyzenekar, a Filharmóniai Társaság Zenekara, a Liszt Ferenc Kamarazenekar, a Szófia Filharmonikusok, az Auklandi Filharmonikusok, a Taipei City Szimfonikus Zenekar, az Olasz Rádió Nemzeti Szimfonikus Zenekara, a Milanói Verdi Zenekar és a Veronai Arena Zenekara.

Nevesebb előadóművészek, akik a zenei irányítása alatt közreműködtek: Alexandru Agache, Marcello Alvarez, Fabio Armiliato, Roberto Aronica, Boris Belkin, Mario Brunello, Renato Bruson, Bruno Canino, Ray Charles, Carlo Colombara, Carlo Cossutta, Michéle Crider, Alberto Cupido, José Cura, Ildebrando D'Arcangelo, Daniella Dessi, Mariella Devia, Robert Dean Smith, Thomas Demenga, Enrico Dindo, Augustin Dumay, Phillippe Entremont, Norma Fantini, Franco Farina, Ferruccio Furlanetto, Christina Gallardo-Domas, Lucio Gallo, Paolo Gavanelli, Carlo Guelfi, Maria Guleghina, Franz Grundheber, Sumi Jo, Kocsis Zoltán, Komlósi Ildikó, Kováts Kolos, Gidon Kremer, Sergei Leiferkus, Lukács Gyöngyi, Ambrogio Maestri, Alessandra Marc, Richard Margison, Nicola Martinucci, Marton Éva, Aprile Millo, Elena Moşuc, Viktoria Mullova, Leo Nucci, Uto Ughi, Francesca Patane, Polgár László, Giacomo Prestia, Ránki Dezső, Samuel Ramey, Vadim Repin, Rost Andrea, Sass Sylvia, Gabriele Schnaut, Franz-Josef Selig, Luciana Serra, Roberto Servile, Grigorij Sokolov, Sergei Stadler, Maria Tipo, Alan Titus, Tokody Ilona, Carol Vaness és Lylia Zilberstein

Irodalomjegyzék

Bauer-Lechner Natalie: *Erinnerungen an Gustav Mahler*, Killian 1984

Bónis Ferenc: *A Budapesti Filharmóniai Társaság százötven esztendeje 1853-2003*, Balassi kiadó 2003

Ganz Jeffrey: *Missing movement? The provenance of Blumine in Mahler's First Symphony*, www.mahlerfest.org, 2010. március 16.

La Grange Henry-Lois de: *Mahler* (Volume One), Doubleday 1973

Mcclatchie Stephen: *The 1889 Version of Mahler's First Symphony: A New Manuscript Source, 19th-Century Music XX/2* The Regents of the University of California 1996

Mitchell Donald: *Gustav Mahler the Wunderhorn Years*, Faber and Faber 1975

Péteri Lóránt: Pécsi változat? *Muzsika* 2005. július

Roman Zoltan: *Mahler és Magyarország*, Geopen 2010

Bruno Walter: *Mahler*, Gondolat 1981

Wilkins Sander: *Preface to the Revised Edition of the First Symphony*, Mahler Gesamtausgabe 1995

Gustav Mahler: Unbekannte Briefe, ed. Herta Blaukopf (Vienna/Hamburg: Paul Zsolnay Verlag, 1983)

Gustav Mahler-Richard Strauss Correspondence 1888-1911 Herta Blaukopf 1984

Richard Strauss Briefe aus dem Archiv des Allgemeinen Deutschen Musikvereins 1888-1909, Irina Kaminiarz, Weimar 1995,

A Budapesti Filharmóniai Társaság választmányi üléseinek jegyzőkönyvei.

A Budapesti Filharmóniai Társaság levelei.

A Budapesti Filharmóniai Társaság műsorai és bevételei.