

**Erős Istvánné**

## **A SZIMFÓNIA APOTEÓZISA – GUSTAV MAHLER**

A mahleri szimfóniák világképéhez szervesen hozzátartoznak a vokális tételek, melyek – hasonlóan a zenekari kompozíciókhoz – a bécsi klasszikus hagyományokat folytatják. *Beethoven IX. szimfóniája* óta nem meglepő, ha egy szimfóniának nevezett többtétéles zenekari mű partitúrájában szóló énekekre vagy kórusra írt sorokat találunk. Példaként említhetjük Liszt két szimfóniáját, a *Dante-szimfónia* nőikari *Magnificat*-ját vagy a *Faust-szimfónia* kórusfináléját.

Mahler szimfóniáiban a vokális tételek nem korlátozódnak a fináléokra, közbülső tételek helyén is szerepelnek.

A szimfónia története során mindig szintetizáló műforma volt, amely magába gyűjtötte és egységes formakeretbe ötvözte korának szerkesztési, tonális és instrumentális eredményeit. Mahler hasonlóképpen gondolkodik a műfajról, fontosnak tartja, hogy a szimfónia megőrizze műfaji autonómiáját, de saját keretei között magába olvaszthat mindent, amit a zenei alkotó technika az idők során létrehozott.

Mahler vokális szimfóniatételeinek vizsgálatakor mindenekelőtt meg kell nézni a zeneszerző szövegválasztását és szövegkezelését: változatlanul hagyja-e a kiválasztott szöveget, elhagyja-e belőle, esetleg hozzátesz vagy átírja, variálva dolgozza fel azt? A zenei formába öntés, a „megzenésítés” során derül fény a komponista szándékára, itt dől el, hogy a textus szerkezete vagy egy szövegtől független zenei struktúra adja meg a vokális tétel formáját.

Mahler zeneszerzői munkássága két műfaj köré koncentrálódik: egyik a szimfónia, másik a dal. A dalok és szimfonikus művek között szoros a kapcsolat: a szimfóniák témái gyakran dalszerűek, a dalok pedig zenekari kíséretet kapnak, s a dalok zenei anyagát Mahler rendszerint felhasználja szövegten zenekari változatban is.

Szövegeit gyakran maga írja a zeneszerző, így például a zongorakíséretes dalciklus, a *Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit* első sorozat harmadik dalszövegét (*Hans und Grete*), a *Das klagende Lied* kantátáét vagy az ugyancsak zongorakíséretes tenor hangra írt három dalból álló ciklusét.

Saját szövegre készült az eredetileg zongorakíséretes *Lieder eines fahrenden Gesellen* ciklus is. A végleges formájában négy részes sorozat azonban az 1896-os berlini bemutatón már zenekari kísérettel hangzott el. A hangszerelés előzményének tekinthetjük a dalok zenekari tételekbe helyezé-

sét, hiszen a ciklus két dala már az *I. szimfóniában* helyet kapott: a második dal (*Ging heut' morgen übers Feld*) az első tételben, a negyedik dal befejező része (*Auf der Straße stand ein Lindenbaum*) pedig a szimfónia harmadik tételének triójában. A szimfonikus változatok ismeretében nem meglepő, hogy Mahler visszavonta az első szimfóniákhoz adott szóbeli programokat, hiszen e tételek bizonyítják, hogy a zenekari megfogalmazás szöveg nélkül is egyértelműen kifejezi a mondanivaló tartalmát, hangulatát.

Mahler legjelentősebb szövegforrása a *Des Knaben Wunderhorn* című német népköltészeti gyűjtemény. A dalok mellett három szimfóniája (*Csodakürt-* vagy *Wunderhorn szimfóniák*) is tartalmaz *Csodakürt*-szövegekre írt vokális tételeket, így a *II. szimfónia* negyedik tétele (*Urlicht*), a *III. szimfónia* ötödik tétele (*Es sungen drei Engel einen süßen Gesang*) és a *IV. szimfónia* dalfináléja (*Das himmlische Leben*).

A *II. szimfónia* két tételével is kapcsolódik a *Csodakürt*-dalokhoz: a harmadik (*Scherzo*) tételben a „*Des Antonio von Padua Fischpredigt*” (Szent Antal a halaknak prédikál) kezdetű dal szöveg nélküli átvételével találkozunk, s az *attacca* kapcsolódó negyedik tétel – alt hangra írt vokális szólammal – az „*Urlicht*” (Ösvilágosság) című dalt idézi. Bár a *Csodakürt*-szövegek népköltészeti eredetűek, nem feltétlenül társul hozzájuk népdal hangvételű dallam; ebben a tételben a kíséret nélküli szólót egy fúvósokon megszólaló korálszerű dallam követi.

A *II. szimfónia* befejezése hét évet váratott magára. A megoldást *Friedrich Gottlieb Klopstock* (1724-1803) klasszikus német költő *Feltámadás-ódája* (*Die Auferstehung*) adta Mahler kezébe, s ez a hosszantartó keresés sokat elárul a zeneszerző szövegválasztásáról. Mahler nem egyszerűen „megzenésíti” a választott szöveget, éppen fordítva: zenei-filozófiai üzenetéhez keres olyan textust, ami aláhúzza, egyértelművé teszi, megerősíti zenei mondanivalóját. Ez magyarázza a szabad szövegkezelést, amit az eredetileg három strófából álló *Klopstock-óda* feldolgozásában is megfigyelhetünk. Mahler csak az első két versszakot tartja meg kisebb változtatásokkal, a harmadikat elhagyja és további hat szakaszt ír hozzá. A zenei formákban gondolkodás itt is tetten érhető: a befejező versszak lényegében az első, eredeti *Klopstock*-strófa variált visszatérése. A kórus és szóló ének nem alárendeltje a zenekarnak, az *a cappella* szakaszok intenzitása nem halványabb, az éneklés szerves része a zenei építkezésnek.

A *III. szimfónia* több mint másfél órás, hat tételű természetpoézis, amelyhez komponálásakor szerzője programot társított. A nagyszabású első tétel több címet is kapott: „*Bevonul a nyár*” vagy „*Pán ébredése*”, de más esetekben – a következő tételek mintájára – „*Amit a sziklák mesélnek nekem*” cím került a tétel elé. A további tételek címük alapján sorozatot alkot-

nak: „Amit a mezei virágok mesélnek nekem”, „Amit az erdei állatok mesélnek nekem”, „Amit az ember mesél nekem”, „Amit az angyalok mesélnek nekem”, és „Amit a szerelem mesél nekem”.

A második, „*Blumenstück*” tétel egy Haydnt idéző kecses menüett, a harmadik *Scherzo* tétel pedig az „*Ablösung im Sommer*” (Nyári őrsegváltás) című *Csodakürt*-dal zenekari változata. A negyedik és ötödik tétel vokális formaelem. Az „ember-tétel” szövegforrása *Nietzsche: Also sprach Zarathustra* című művéből a *Nachtwanderlied* (Éji vándor dal). A kamara-hangzású, sötét tónusú tételben az énekhang egyenrangú szólamtársként fonódik össze a szóló-hangszerekkel. Tételszünet nélkül következik az „angyal-tétel”, ami ismét *Csodakürt*-dal álvétele: „*Es sungen drei Engel einen süßen Gesang*” (Három angyal dalolt egy édes éneket), nőikarra, gyermekkarrá és alt szőlóra.

Első pillanatra meglepőnek tűnik, hogy kerülhet egy Nietzsche-szöveg *Csodakürt*-tételek közé? Mi kapcsolhatja a *Nachtwanderlied*et az utána következő naiv, bájos, népdal hangvételű folytatáshoz? Az összefüggéseket – éppúgy, mint a szövegkezelés sajátosságait – Mahlernél leginkább gondolati, eszmei síkon kell keresni. Jelen esetben a Nietzsche-szöveg utolsó mondata – még inkább utolsó szava – adhatja meg a kulcsot: „*Doch alle Lust will Ewigkeit –, will tiefe, tiefe Ewigkeit*”. Az „öröklét” az összekötő láncszem az ember és az angyalok világa között.

Az „angyal-tétel” hangulati hasonlósága és szövege alapján párdarabja a *IV. szimfónia* dalfináléjának, a „*Das himmlische Leben*”-nek, ami ugyancsak *Csodakürt*-dal az „*Öt Humoreszk énekhangra és zenekarra*” című dalciklusból. Bár a *Negyedik* után készült szimfóniák már nem idéznek *Csodakürt*-témákat, a dalokra jellemző intonáció a későbbi zenekari tételekben is felbukkan. A mennyei derűt varázsoló angyal-tételt pedig Mahler még egyszer, életre kelti a *VIII. szimfónia Faust*-tételében.

A harmadik szimfónia befejező tétele (Amit a szerelem mesél nekem) egy alapvetően vonós hangzású, szenvedélyes szerelmi óda, testvér-darabja az *Ötödik Adagietto*jának, s mint lassú finálé-tétel, előre mutat a *IX. szimfóniára*.

A *Csodakürt*-szimfóniákat követő *Ötödik*, *Hatodik* és *Hetedik* szimfónia (*cisz-moll*, *a-moll* és *e-moll*) kizárólag zenekari darabok, amelyek jelentős újításokkal gazdagítják a műfajt. Mindenekelőtt a zenekari hangzás változik, s ez nem csupán a zenekari apparátust kiegészítő új hangszerek adta hangszíngazdagodásból, ered, hanem a zeneszerzői gondolkodás új szemléletéből: a zongorahangzástól, a zongoraszemléletű komponálástól való teljes függetlenedésből. Ezeknek a szimfóniáknak a zongorán történő megszólaltatása – éppen a zenekari hangzás hordozta tartalom, a hangszín differenci-

áltsága miatt – már nem adja vissza a műveket. A szerkezeti újítások között a polifónia újraértelmezése és az egyre kifinomultabb variációs technika a leglényegesebb elem.

A VIII. szimfónia előadó együttesében ismét jelen van az énekhang: nyolc szólólista, kettős vegyeskar és gyermekkar társul a nagy létszámú zenekarhoz. A két formarészből álló mű első részének szövegét *Hrabanus Maurus* (780-856) fuldai apát „*Veni creator spiritus*” kezdetű, latin nyelvű himnusza adja. A zenei feldolgozás módja itt sem a pusztán megzenésítés, a himnusz szövege úgy jelenik meg, mint egy zenei gondolat, téma, amit a zeneszerző kedve – vagy még inkább kompozíciós elképzelése – szerint megbont; szavakat, sorokat kiemelve dallami motívumként, zenei formaelemként variálja azokat.

Míg az első tétel építkezése a rondót, kisebb mértékben a szonátaformát veszi alapul addig a második ciklikus formájában egy teljes szimfóniaszerkezet rajzolódik ki a nyitó tételt követő lassú szakasz, scherzo, és finálé egymásutánjában. A második tétel szövege *Goethe Faustjának* II. részéből a zárójelenet. A *Goethe*-szöveget – korábbi szövegkezelésével ellentétben – változatlanul hagyja Mahler, s a szöveg szakaszai, szerkezeti képe lesz a zenei formaépítkezés meghatározója.

A *Faust* zárójelenetének zenei fináléba helyezése nem problémamentes! Az utolsó vers, a „*Chorus mysticus*” sem tartalmi előzményei, sem mondanivalója okán nem alkalmas egy tutti-fináléra. Ezzel a helyzettel Liszt is szembe találta magát: a *Faust-szimfónia* eredeti megoldásában – a *h-moll szonáta*hoz hasonlóan – egy *pianoban* elhalkuló, lírai befejezést írt, s csak később egészítette ki a tételt a tenor szólóra, férfikarra és teljes zenekarra komponált kórusfináléval.

Mahler megoldása hasonló: a *Chorus mysticus* először a kórus énekli, visszafogott zenekari kíséret mellett, s lényegében itt be is lehetne fejezni a művet. Az utolsó szövegsorban, a szoprán szóló belépésével azonban elkezdődik egy intenzív fokozás, melynek tetőfokán a teljes kórus megismétli a verset, immár markáns zenekari kísérettel megtámasztva. Ez a fokozást akkor nyer értelmet, amikor a rézfúvók – a szimfonikus elveknél megfelelően – felidézik a szimfónia kezdődallamát, a *Veni creator spiritus*t.

Gyakran felteszik a kérdést: nevezhető-e szimfóniának a *Nyolcadik* vagy inkább az oratórium, a kantáta műfajához kellene sorolni? A kérdést azonban meg is fordíthatjuk: tekinthetjük-e oratóriumnak azt a művet, melynek szövegrészei ezer év különbséggel, két különböző nyelven íródtak? Mahler *Nyolcadik szimfóniáját* (nem első sorban a szöveg ellentmondási miatt) – és ugyanígy a többi, vokális tételeket magába foglaló szimfonikus alkotást – mindenképpen szimfóniának kell tekinteni.

Szimfóniák, mert formaszervezetük szonáta-elvű, tételtípusaik, a pillértételek aránya és struktúrája, a műfaj hagyományait követik, ugyanúgy, mint a kis formák kidolgozottsága. A tételek közötti tematikus összefüggés, a fináléra irányuló építkezés, a többrétegű variációs technika ugyancsak ezt támasztja alá. A szimfonikus gondolkodás irányítja a dalszövegektől eltérő szövegkezelést: a szimfónia-szövegeknek igen gyakran nincs önmagukból, saját szerkezetükből vagy tartalmukból eredő kohéziójuk, a zenei formákban nyerik el a szerző szándéka szerinti értelmüket.

Mahler a szimfóniát tartotta legfontosabb kifejezési formájának, s valóban ezek a művek tükrözik legjobban alkotójuk zenei és eszmei világképét. Az élet gazdagságáról, értelméről akarta meggyőzni hallgatóit, s ehhez felhasználta a zenei eszköztár eddig rejtve maradt lehetőségeit. Így érte el a szimfónia Mahler alkotói műhelyében a mai napig felülmúlhatatlan teljességét.

### Irodalom

- Blaukopf, K.: Gustav Mahler. Gondolat, Bp. 1973.  
Carr, J.: Az igazi Mahler. Európa Könyvkiadó, Bp. 2005.  
Gedeon – Máthé: Gustav Mahler. Zeneműkiadó, Bp. 1965.  
Goethe, J. W.: Faust Zweiter Teil. Leipzig, 1975.  
Németh A.: Gustav Mahler életének krónikája. Zeneműkiadó, Bp. 1984.  
Nietzsche, F.: Also sprach Zarathustra. Carl Hauser Verlag, München, 1990.  
Partsch, E. W.: Gustav Mahler Werk und Wirken. Pasqualatihaus, Wien, 1996.  
Szerb A.: A világirodalom története. Magvető Kiadó, Bp. 1989.  
Walter, B.: Mahler. Gondolat, Bp. 1981.