

Laki Péter

A HALÁL SZIMFÓNIAJA VAGY A SZIMFÓNIA HALÁLA?

Gondolatok Mahler 9. szimfóniájáról

Utolsó befejezett művével, a 9. szimfóniával Mahler alaposan feladta a leckét az utókornak. Formai és harmóniai szempontból ez a partitúra komplexebb minden korábbi kompozíciójánál, és már szokatlan tételrendjével is – két lassú tétel fog közre két gyorsat – szinte kiált a programatikus értelmezésért. Éppen az értelmezés körül vetődnek fel azonban olyan fogas kérdések, melyekkel közel száz éve viaskodnak az elemzők.

Mahler szimfóniáit sokáig a „programzene-abszolút zene” dualitásának keretében próbálták magyarázni. Természetesen maga a zeneszerző is fontosnak tartotta ezt a kérdést, hiszen több korai művét programmal látta el (olykor többször is, kisebb-nagyobb különbségekkel), majd később a már nyilvánosságra hozott (vagy éppen magánlevelekben megfogalmazott) programokat visszavonta. Mind a programírás, mind az átfogalmazás, mind pedig a visszavonás ténye mutatja, mekkora jelentőséget tulajdonított Mahler a problémakörnek. Egy évszázad távlatából nézve azonban már világos, hogy a programzene és abszolút zene említett dualitása aligha jelent áthidalhatatlan ellentétet. Egyrészt még az ún. „abszolút” zene sem képzelhető el „külső” érzelmi és gondolati impulzusok nélkül, másrészt az ún. „programzene” sem működőképes, ha nem áll meg a maga lábán a programtól függetlenül, mint a saját belső formai rendjét sikeresen megvalósító kompozíció.

A 9. szimfónia misztikumához nagyban hozzájárul az a körülmény, hogy az ősbemutatóra a szerző halála után 13 hónappal került sor. Mahlernek így nemcsak arra nem volt módja, hogy a premier előtt szokásához híven elvégezze a partitúrán az utolsó simításokat, de arra sem, hogy a műről bármilyen formában, szóban vagy írásban nyilatkozzék. Ennek ellenére a szimfóniában a bemutató óta a legtöbb hallgató konkrét üzenetet hall, és közhellyé vált a 9.-et az azt közvetlenül megelőző *Dal a Földről*, valamint az azt követő, befejezetlenül maradt 10. szimfónia társaságában Mahler „búcsútrilógiája”-ként emlegetni. Így éreztek már a szimfónia legelső hallgatói is. Ebben természetesen szerepet játszott a posztumusz bemutató ténye, de a kommentátorok zenei érvekkel is igyekeztek alátámasztani érzéseiket. Az ősbemutató kritikusai közül már Richard Specht, Mahler első élet-

rajzírója is a napnyugtát és a búcsú hangulatát hallotta ki a nyitótételből;¹ egy kollégája egy névtelenül megjelent recenzióban pedig még ennél is tovább ment, és egyenesen így írt: „Aki meg akar tanulni sírni, az hallgassa meg ennek a *Kilencediknek* az első tételét, a *soha viszont nem látásnak* ezt a nagyszabású, csodálatos énekét!”² Hasonlóképpen vélekedett 1916-ban megjelent Mahler-könyvében Guido Adler, a bécsi egyetem zenetörténet-professzora is, nemkülönben a Mahlerhez ugyancsak közel álló író, William Ritter,³ valamint Bruno Walter, Willem Mengelberg⁴ és Alban Berg.⁵ Természetesen már a legelső kommentátorok figyelmét sem kerültek el azok a zenei kapcsolatok, amelyek olyan szöveges művekkel állnak fenn, mint az „Ich bin der Welt abhanden gekommen” című Rückert-dal vagy a *Dal a Földről* „Abschied”-tétele.

Kétségtelen, hogy évtizedekkel később Leonard Bernstein nagyhatású Harvard-előadásában alaposan túldramatizálta Mahlernek a szimfóniában állítólag kifejezésre jutó halálfélelmét,⁶ és talán részben ennek is tulajdonítható, hogy egy 1996-os tanulmányában Vera Micznik a ló másik oldalára esve azt is kétségbe vonta, hogy a műnek bármi köze lenne a halálhoz.⁷ Enciklopédikus teljességű Mahler-monográfiájának kibővített, angol nyelvű kiadásában Henry-Louis de La Grange is óvatosságra int a 9. szimfónia „búcsú”-interpretációját illetően.⁸

Tagadhatatlan, hogy Mahler a 9. szimfónia komponálásának idején kitűnő egészségnek örvendett, és lelkesen készült New Yorkba, ahol korábbi, Metropolitan operabeli szereplései után a Filharmonikusok vezető karnagyja posztja várta. Az életrajzi tények ismeretében nyilvánvaló, hogy a zeneszerző 1909 nyarán nem élt a halál árnyékában, és a szimfónia középső tételeiben van annyi életerő, mint bármely korábbi művében. A kézirat sokat idézett, szívbemarkolóan személyes bejegyzései, az eltűnt ifjúságot sirató szavak és a többszörös „Lebewohl”-ok⁹ nem feltétlenül jelentenek az egész élettel való leszámolást.

Mindazonáltal vigyázni kell, nehogy leegyszerűsítsük a zeneszerző életkörülményei és a zene belső tartalma közötti viszonyt, mintha boldog időkben nem lehetne szomorú zenét írni és fordítva. Ha élt valaha művész, akinek személyiségét feloldhatatlan ellentmondások határozták meg, az éppen Mahler volt. A katolikus

1 „Abendsonnen- und Abschiedstimmung”. *Illustriertes Wiener Extrablatt*, 1912. jún. 27. Idézi: Constantin Floros: *Gustav Mahler*. Bd III: *Die Symphonien*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1985, 268.

2 „Wenn einer das Weinen lernen will, dann höre er sich den ersten Satz dieser *Neunten* an, das große, herrliche Lied vom *Nimmerwiedersehen!*” – *Fremden-Blatt*, 1912. jún. 27. Idézi: Floros: uott.

3 Uott.

4 Mengelberg saját partitúrapéldányába írt bejegyzései közzétette Peter Andraschke: *Gustav Mahlers IX. Symphonie: Kompositionsprozess und Analyse*. Wiesbaden: Franz Steiner, 1976, 80–84.

5 Alban Berg: *Briefe an seine Frau*. Közr. Franz Willnauer, München: Langen-Müller, 1965, 238.

6 Leonard Bernstein: *The unanswered question. Six talks at Harvard*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1976, 319. /*The Charles Eliot Norton Lectures*, 1973./

7 Vera Micznik: „The Farewell Story of Mahler’s Ninth Symphony”. *19th Century Music*, 20. (1996), 2., 144–166.

8 Henry-Louis de La Grange: *Gustav Mahler*. Vol. 4.: *A New Life Cut Short (1907–1911)*. Oxford: Oxford University Press, 2008, 1397.

9 Ld. uott 1400.

liturgiában járatos Mahlernek ismernie kellett a gregorián rezponzóriumszöveget: „Media vita in morte sumus”. Ha mégannyira az élet sűrűjében vagyunk is, a halál gondolata mindig ott leselkedik, mint valami sötét árnyék, amelytől teljesen megszabadulni sohasem lehet.

Meg lehet-e egyáltalán közelíteni tudományos módszerekkel a kérdést, hogy mennyiben tekinthető Mahler 9. szimfóniája búcsúzásnak? Választ adhat-e ilyen szubjektív kérdésre az objektív műelemzés? A kérdés legitimitása nem vonható kétségbe, hiszen a műelemzés érzelmi reakciók nélkül meglehetősen céltalan tevékenység volna; ugyanakkor maga az érzelmi reakció akkor lesz több magánügnél, ha valamilyen módon alá tudjuk támasztani konkrét megfigyelésekkel.

A jelen tanulmány abból indul ki, hogy a búcsúgondolat nemcsak a szimfónia téma- és tempókaraktereiben jelenik meg, hanem abban is, ahogy az egyes tételek a korábbi Mahler-szimfóniák tételeire utalnak, azokat szinte újraértelmezik. A 9., amelyben sok kutató, egyébként teljes joggal, egy új, beteljesületlenül maradt korszak kezdetét ünnepli, ugyanakkor egyfajta visszatekintésként, összefoglalásként is szemlélhető. Köztudott, hogy Mahler valamennyi szimfóniájában jelen vannak bizonyos toposzok vagy „intonációk”, például a ländler, a korál vagy az induló. A 9. szimfóniában Mahler minden korábbinál nagyobb mértékben polarizálja ezeket a toposzokat, szinte minden esetben a tragikum vagy a groteszk paródia irányába hangolva el a zenei alaptípusokat. A 9.-ben a ländler vagy az induló már nem egyszerűen ländler vagy induló, hanem a korábbi ländlerre és indulókhoz fűzött elidegenítő kommentár, amely olykor egyenesen a toposzok teljes dekonstrukciójához – „halálához” – vezet. Ez a körülmény teszi lehetővé, hogy a 9.-et egyfajta számadásnak lássuk, amelyben az élettől való búcsúzás gondolata is benne lehet, anélkül azonban, hogy azt kellene feltételeznünk: Mahler a fizikai halál közvetlen közelségétől félt, amikor a szimfóniát írta.

Mahler maga (és ez sok elemzőt meghökkentett) a 4. szimfóniához hasonlította a 9.-et (bár hozzátette, hogy az új mű „egészen más”).¹⁰ Első pillantásra valóban óriási a távolság a 4. szimfónia idillikus, klasszicizáló indítása és naiv-mennyei befejezése, valamint a 9. tragikus és szarkasztikus hangja között. Ha azonban mélyebben belegondolunk, feltűnnek bizonyos párhuzamok a két négytétéles mű dramaturgiája között. Mindkettő egyfajta kontemplatív kezdettől halad a nagyobb aktivitás irányába, majd ismét vissza a kontemplációba. A 4. szimfónia „Bedächtigtig” kezdetének neoklasszikus idillje és a 9. „Andante comodo”-jának nosztalgiája közös gyökérből fakad: mindkét főtéma nyugodtan, de egyenletesen halad előre, szemben például az 1. szimfónia indításával, ahol az egyenletes előrehaladás csak fokozatosan jön létre, vagy a 3., 5. és 7. (esetenként különböző, de egyként energikus) rézfúvós fanfárjaival. Mindkét tételben azután drámai események szakítják meg ezt a nyugalmat.

10 Levél Bruno Walterhez, 1910. ápr. 1.: „Es ist da etwas gesagt, was ich seit längster Zeit auf den Lippen habe – vielleicht (als Ganzes) am ehesten der 4. an die Seite zu stellen. (Doch ganz anders.)” Gustav Mahler: *Briefe* (közr. Mathias Hansen), Lipcse: Verlag Philipp Reclam jun., 1985, 425-426.

Mind a 4., mind a 9. szimfónia második tétele a ländlerposzt torzítja el: a 4. scordaturás hegedűszólóját Mahler szerint a hegedülő halál képe ihlette, míg a 9.-ben a ländler és annak előkelőbb leszármazottja, a keringő karakterének végletes eltúlzását halljuk. Figyelemre méltó, hogy mind a 4. szimfónia szólóhegedűse, mind a 9. teljes hegedűkara Mahler utasítása szerint egyfajta „népi hegedű”-érzetel („wie Fiedeln”) játszik.

A harmadik tételek között teljes az ellentét: a 4. szimfónia himnikus Adagiója és a 9. Rondo-burleszkje valóban „ég és föld”. Mégis mindkettő egyfajta extrém élelményként értelmezhető: mind az intenzív érzelmi kitárulkozás, mind az élettevékenységek kegyetlen karikatúrája olyan szélsőség, amely után „meg kell térni” egy, a földi életen túli vízióba. A különbség csak az, hogy ez a földöntúli vízió 1909-ben már nem az égi konyha gyerekes örömeiben manifesztálódik, hanem egy, már minden konkrét cselekménytől mentes, végsőkéig letisztult hangszeres énekben. Mindenképpen figyelemre méltó, hogy mindkét szimfónia végén azonos értelmű előadói utasítást találunk: *morendo*, illetve *ersterbend*. Végül is beláthatjuk, hogy Mahler ugyanazt az alapproblematikát, az élet és halál viszonyát közelítette meg különböző módon a két, általa rokonnak érzett szimfóniában.

A 9.-ben azonban még más, a korábbi szimfóniákból eredő szálak is összefutnak. A mű jellegzetes hangnemi terve (D-dúr nyitó- és Desz-dúr zárótétel) az 5. szimfónia tervének pontos megfordítása (cisz-moll nyitó- és D-dúr zárótétel). Az energikus harmadik tétel a-mollja az 5. szimfónia viharos a-moll második tételére rímel; mindkét szimfóniában minden tétel más-más hangnemben van (kivéve az 5. szimfónia III. tételét, mely, miként a zárótétel, D-dúrban áll). Ha egymás mellé tesszük a két hangnemsort (5.: cisz–a–D–F–D; 9.: D–C–a–Desz), mindkettőben feltűnik a D – cisz (Desz) – a hangkészet, melyhez mindkét esetben a hangsúlyos szerepet betöltő D tonalitáshoz képest a kvintkörben lejjebb fekvő hangnem, F-, illetve C-dúr járul.

A 9. és az 5. szimfónia első tétele egyaránt lassú tempójú. A 9. „Andante comodo”-ja egy helyen félreérthetetlenül utal az 5. gyászindulójára. Az 5. szimfónia első tételének „Wie ein Kondukt” feliratát a 9. első tételének reprízében olvassuk ismét: „Wie ein schwerer Kondukt”. A két részlet között egyrészt a trombita használata, másrészt egy közös, négyhangos ereszkedő motívum teremt konkrét párhuzamot:

In gemessenem Schritt. Streng. Wie ein Kondukt
Tr. 3

The musical notation shows a trumpet part in 3/4 time. It features a triplet of eighth notes on the first measure, followed by a quarter rest, another triplet of eighth notes on the second measure, a quarter rest, and a final triplet of eighth notes on the third measure. The dynamics are marked *p* for the first triplet and *sf* for the second and third triplets.

1a kotta. 5. szimfónia, I. tétel, 1–4. ü.

Wie ein schwerer Kondukt
Tr. 3

The musical notation shows a trumpet part in 4/4 time. It features a triplet of eighth notes on the first measure, followed by a quarter rest, another triplet of eighth notes on the second measure, and a final triplet of eighth notes on the third measure. The dynamic is marked *ff* for the first triplet.

1b kotta. 9. szimfónia, I. tétel, 327–329. ü.

Az 5. szimfóniában a gyászindulóra utaló utasítás rögtön a tétel legelején megjelenik, míg a 9.-ben csak kevéssel a tétel vége előtt. Talán megkockáztathatjuk a feltevést, hogy a gyászinduló, illetve az általa szimbolizált halálgondolat, mely az 5.-ben mint *kiindulópont* szerepelt, a 9.-ben mint *konklúzió* jelenik meg, logikus és elkerülhetetlen végkifejletként, bár a nyugtalanító víziót a tétel zárószakasza az idillikus indítás visszaidézésével ismét feloldja majd.

Mindkét mű végigjárja a mély gyász, a viharos kitörés és a belenyugvó rezignáció fázisait, de más-más sorrendben és hangsúllyal. Az 5.-ben ezek a fázisok két tételre terjednek ki: a „Wie ein Kondukt” nyitótételre és az azt követő másodikra, melynek felirata: „Stürmisch bewegt. Mit grösster Vehemenz”. Már a „Kondukt”-tételben is megtalálható a gyászinduló és a viharos kitörés kontrasztja (az utóbbi a 155. ütemben kezdődő közép-részben); a második tétel azután a szenvedélyes indulástól jut el, hosszú és bonyolult út után, a lírai éneken keresztül a végső összeomlásig. A 9.-ben egyetlen tétel, a művet nyitó „Andante comodo” foglalja magába mindezeket az ellentéteket. A kezdeti rezignált idill után nem sokáig várat magára az első szenvedélyes kitárulkozás (27. ü.); a későbbiekben Mahler ebből az anyagból vezeti le a „Mit Wut” jelzésű kitörést (174. sk. ü.):



2a kotta. 9. szimfónia, I. tétel, 29–32. ü., 1. hegedű



2b kotta. 9. szimfónia, I. tétel, 185–188. ü., harsona

A nosztalgia és düh hullámvölgyein és -hegyein át érkezünk el végül a „Wie ein schwerer Kondukt” gyászhangulatához (1b kotta). A folyamat egyik különös állomása a 254. ütemben kezdődő misztikus hangulatú „Schattenhaft” epizód. Adorno Mahler-könyvében kitér a műnek erre a pillanatára, hangsúlyozva, hogy Mahler ezt a szót csak itt, valamint a 7. szimfónia scherzójában használta.¹¹ Mint írja, „a vizuális térből kölcsönzött hasonlat egyfajta külsődlegességgel egészíti ki a belső zenei teret”. Ez a külsődlegesség azonban nemcsak a zene és a vizualitás

11 Theodor Wiesengrund Adorno: *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*. Frankfurt: Suhrkamp, 1960, 98. – A szó a harmadik tétel vázlatai között is felbukkan, ld. a továbbiakban.

viszonylatában érződik, hanem magát a „belső zenei teret” is új oldaláról mutatja meg: egy jelenség helyett annak árnyékát állítja elénk, mintha ugyanazt a dolgot hirtelen kívülről, nem önmagában, hanem valamely másodlagos megnyilvánulásán keresztül szemlélnénk. Ily módon rajzolódik ki az első tétel sajátos pályáíve: a *Lebewohl*, amelyben a kommentátorok nagy része a tétel *alaphangulatát* látja, egy dinamikus, végletes érzelmeket magába foglaló komplex folyamat *végeredményeként* fogalmazódik meg. Más szóval Mahler az elmúlást az elmúló *élettel* együtt, attól elválaszthatatlan összefüggésben jeleníti meg.

A „külsődlegesség” és a „bensőség” adornói kettőssége jelenik meg a szimfónia szélső és középső tételei közötti ellentétben is. „Rasch ins Leben hinein” – írta Goethe, akit Mahler minden más költőnél jobban tisztelt, *An Schwager Kronos* című versében. Ez a momentum, a „gyorsan bele az életbe”, a *media vita* állapotába, jellemzi a 9. szimfónia második és harmadik tételét. De ezt az életet itt szintén mintha „kívülről” néznénk. A második tételben a ländler önmaga paródiájába csap át. Nem véletlen, hogy az összes Mahler-szimfónia közül csak itt jelenik meg a partitúrában a *Ländler* szó mint karaktermeghatározás; jellegzetes módon a zeneszerző nem a tételt magát nevezi Ländlernek, hanem csak annak *tempójára* („Im Tempo eines gemächlichen Ländlers”) utal. Ez a tempó azonban csupán egy a tétel három, egymással váltakozó tempója közül; a kezdeti „kissé nehézkes és nagyon durva” („etwas täppisch und sehr derb”) ländlert nagyszabású, két kontrasztáló témára épülő valcerfantázia, majd egy újabb, az elsőnél jóval lassabb, „überösterreichisch” (Adorno) ländler követi. Az egész tétel ezeknek az elemeknek a szabad feldolgozásából áll. Több elemző is szóvá tette ennek a feldolgozásnak a „vulgáris” voltát.¹² A nyitószakasz nehézkes („schwerfällig”) orgonapontjai, tonika-domináns ütközései (10. skk. ü.), a kürtök harsány, előkés hangjai (40. ü.), a tonális torzítások (90. ü.), a harsonák és a basszustuba vad fortissimói (148. ü.) és az újra meg újra ismételt formarészek egyre növekvő intenzitása már-már Maurice Ravel egy évtizeddel későbbi remekművét, a *La Valse*-t juttatják eszünkbe. Adorno a zenei montázstechnika első példáját fedezte fel ebben a tételben,¹³ míg egy néhány évvel ezelőtt megjelent tanulmány szerzője a századfordulós Bécs dekadens világának tükröképét látja benne.¹⁴

A második tételben Mahler nem egy bizonyos táncételhez fűzött megsemmisítő kommentárt, hanem a ländlerhez „mint olyanhoz”: ez a tánc típus a 8. kivételével valamennyi korábbi szimfóniában megtalálható. Harmadik tételnek ezzel szemben egy olyan tételtípust választott, amelynek mindössze két előképe volt nála, így itt még konkrétabb az önallúzió. Korábban az 5. és a 7. szimfónia végződött „Rondo-Finalé”-val, és ezekben a tételekben Mahler a klasszikus szimfónia pozitív-diadalmos finálé hagyományát folytatta, amelytől többi műveiben kifejezetten elhatárolta magát. „Mahler war ein schlechter Jasager” („Mahler rosszul tudott

12 Floros számos idevonatkozó munkából idéz: i. m. 282.

13 Adorno: i.m. 209.

14 Francesca Draughon: „Dance of Decadence: Class, Gender, and Modernity in the Scherzo of Mahler’s Ninth Symphony”. *Journal of Musicology*, XX. (2003), 3., 388–413.



3a kotta. 5. szimfónia, V. tétel, 72–75. ü., I. hegedű



3b kotta. 7. szimfónia, V. tétel, 7–10. ü., trombita



3c kotta. 9. szimfónia, III. tétel, 64–67. ü., I. hegedű

igent mondani”) – írja a 7. zárótételét kritizálva Adorno,¹⁵ és a zeneszerzőt „szubjektíven képtelennek” nyilvánítja a *happy endre*. A 9.-ben Mahler mintha maga vonná vissza a *happy endre* tett korábbi kísérleteit. A témák duktusa közvetlenül utal az előző rondó-finálékra (3a–c kotta).

Az 5. és a 7. szimfónia világos diatóniájával ellentétben a 9. szimfónia Rondo-Burleszkjében kromatikus torzításokkal, olykor egyenesen a Kárpáti János Bartók-elemzéseiből ismert „elhangolásokkal” találkozunk. Az elhangolás, mint később Bartóknál, úgy itt is az ironikus elidegenítés jele. A textúra az 5. szimfónia fináléjához hasonlóan erősen kontrapunktikus, de a kivitelezésben jelentős különbségek mutatkoznak. Az 5. szimfónia ellenpontja bachi értelemben klasszikus: az indulótémához egyenletes nyolcadokban mozgó kontraszsubjektum társul. A 9.-ben ezzel szemben az indulótéma saját fragmentumaival „felesel”; a feldolgozás során a negyed- és nyolcadmozgásnak Mahler poliritmikusan negyedtriolákat szegez szembe. A második témacsoport (109. ü.) provokatív módon egy slágerszerű dalt hoz egészhangú skálában, meglepően „szögletes”, a rendes kerékvágásból kikökönt hatást keltve (4. kotta a 64. oldalon).

Különösen figyelemreméltó a 347. ütemben kezdődő epizód, mely egy, a megelőző fugatoszakaszban felvetett *Doppelschlag*-motívumból az előzményekkel élesen kontrasztáló, *espressivo* dallamot formál. Mahler itt hirtelen mozdulattal félre-

15 Adorno: i. m. 180–181.



4. kotta: 9. szimfónia, III. tétel, 109–116. ü.

söpri a kegyetlen humort, és rövid időre lírai idillt varázsol elő. A vázlatokban a zeneszerző több helyütt is a „Schatten” (árnyék) szóval jellemezte ezt a pillanatot.¹⁶ Miként az első tétel „Schattenhaft”-epizódja, sőt talán még annál is nagyobb mértékben, ez a D-dúr szakasz is mintha egy alternatív valóságot villantana fel előttünk. Ez a vízió azonban amilyen hirtelen jött, ugyanolyan hamar tűnik el ismét: a klarinétok az idillikus dallamot groteszk sikollyá torzítják (445. ü.):



5. kotta: 9. szimfónia, III. tétel, 444–445. ü.

Ez a zenei „grimasz” közvetlenül hatott Sosztakovics ördögi scherzo-tételeire; Mahler saját műveinek kontextusában jelentősége alighanem a romantikus érzelmek nevetségessé tételében keresendő. Bár ezt az epizódot a szó hagyományos értelmében vett visszatérés követi, a sokkélvány után a zene nem térhet egyszerűen vissza a rendes kerékvágásba: a fafúvósok (és a kürtök: 538–541. ü.!) harsány trillái „még egy lapáttal rátesznek” a már eddig is kegyetlenül maró karikatúrára. A tételt végül egy „Più stretto” coda koronázza meg, melyben a tempó a záróütemekre Prestóvá gyorsul, szinte az örületig fokozva az indulatokat.

Az aktivitás, a *media vita* ilyenformán átcsapott az abszurdba: mindenáron ki kell szabadulni az örvénylő árból, és vissza kell szerezni az elvesztett lelki nyugalmat. Ez következik be a záró Adagióban, függetlenül attól, hogy úgy érezzük-e: egyúttal magából az életből is kilépünk. Lassú zárótételt Mahlernél először a 3. szimfóniában találunk, és a zeneszerző eredeti programja szerint ez a tétel a *Liebé*ről (szerelem vagy szeretet) szól. A D-dúr tétel kezdetének nagy ívű cantilénája, mint több kommentátor megállapította, Beethoven Op. 135-ös vonósnégyesének Deszdúr Lento assai-témájával áll összefüggésben, és a himnikus kezdettől fokozatosan emelkedik a zárószakasz eksztatikus, rezes-timpanis fortissimo hangzataiig. A 3. és a 9. szimfónia zárótételeinek főtemái eléggé hasonlítanak egymásra ahhoz, hogy összevethetők legyenek; az utóbbi, melynek hangneme (Deszdúr) megegyezik az idézett Beethoven-tétellel, ugyancsak szabályos periódus 4/4-es ütemben,

kizárólag vonósokra hangszerelve. Ha azonban közelebbről vesszük szemügyre a két dallamot, a különbségek szinte fontosabbnak mutatkoznak, mint a hasonlóságok. A 3. szimfóniabeli téma duktsusa (a 4/4 ütemjelzés ellenére) a félhangokat hangsúlyozza, fél- és negyedhangmozgással, míg a 9.-ben Mahler a hasonló metrikai szerkezetet negyed- és nyolcadhangokkal jegyezte le. Ennél is fontosabb azonban, hogy a 9. szimfónia témája nem marad meg a diatónia keretei között, hanem gyakran modulál, és többek között a klasszikus dúr-moll rendszert negáló egészhangos skálát is használja, hasonlóan a harmadik tétel burleszk stílusú második témájához (lásd a 4. kottát).

Langsam Ruhevoll. Empfinden
VI. 1 G-Saite



Sehr gebunden, sehr ausdrucksvoll gesungen
D-Saite



6a kotta. 3. szimfónia, VI. tétel, 1–8. ü., I. hegedű

Molto Adagio
grosser Ton



6b kotta. 9. szimfónia, IV. tétel, 3–11. ü., I. hegedű

Vagyis a megnyugtató, lírai téma itt is kegyetlenül „elhangolt” formában jelenik meg, annak jeléül, hogy egy expresszív dúr dallamot most már soha többé nem lehet torzítás nélkül, a klasszikus előírások szerint végigénekelni. A tétel formája sem a 3. szimfóniában hallott, ciklikusan ismételt crescendo (amely végső soron a 2. szimfónia feltámadás-víziójához vagy a 8. fausti apoteózisához hasonló optimista befejezés), hanem egy drámai kitörésekben bővelkedő, érzelmileg sokkal kevésbé kiegyensúlyozott dallamfolyondár, amely a „gyászindulás” első tétel egyik legdrámaibb fordulatát is visszaidézi (7a–b kotta a 66. oldalon). Végül a dallam az utolsó fortissimo tetőpont után hirtelen összeomlik, és az „elhaló” befeje-



7a kotta. 9. szimfónia I. tétel, 44–45. ü., trombita



7b kotta. 9. szimfónia IV. tétel, 118–120. ü., kürt

zés előtt a szó szoros értelmében atomjaira hullik szét. Ha ez nem az elmúlás zenei képe, akkor semmi sem lehet az.¹⁷

Az elmúlás azonban nem feltétlenül jelent teljes megsemmisülést. Egy nemrég tartott előadásában Morten Solvik Goethe drámahősnének, Egmont grófnak az élet-től való búcsúját vetette össze Mahler 9. szimfóniájával.¹⁸ A bebörtönzött és halálraítélt szabadságharcos, aki tele léletszeretettel, mély fájdalommal, mégis emelt fővel néz elébe a saját kivégzésének, szavaival olyan kontextust határoz meg Mahler halálköltészete számára, amelyre a korábbi elemzők többsége nem gondolt: a kérdést nem kizárólag a zeneszerző konkrét életkörülményei felől lehet megközelíteni.

A 9. szimfónia „ersterbend” befejezése természetesen korántsem volt Mahler utolsó szava. Bármit gondoljunk is a 10. szimfónia különböző rekonstrukcióiról, a vázlatok alapján valószínű, hogy itt a zeneszerző valamilyen módon „visszatért volna az életbe” (*retour à la vie*, ahogy Kodály mondta Bartókról). Az egyetlen elkészült tételről, a nyitó Adagióról némi leegyszerűsítéssel azt állíthatjuk, hogy ott folytatja, ahol a 9. zárótétele abba hagyta. Itt, valamint a szimfónia további négy tételében, mint köztudott, Mahler az 1910 nyarán kirobbant magánéleti válságával viaskodott; és bár a befejezés itt is halk, éteri Adagio, van okunk feltételezni, hogy a mű az Almának tett szenvedélyes szerelmi vallomással ért volna véget.¹⁹ (Legalábbis így fogta fel a befejezést Deryck Cooke, a 10. szimfónia legismertebb realizátora.) „Für dich leben! Für dich sterben! Almschi!” (Érted élni! Érted meghalni! Almschi!) – írta Mahler a kottába közvetlenül a befejezés előtt. A halálgondolat, látjuk, itt sem hiányzik, mint ahogy az voltaképpen Mahler teljes életművét végig-

17 Ennek a legkevésbé sem mond ellent az, hogy több kutató véleménye szerint a mű végén a halál utáni élet sejtelve is felmerül. Ld. Stephen E. Hefling: „The Ninth Symphony”. In: *The Mahler Companion*. Szerk. Donald Mitchell és Andrew Nicholson, Oxford: Oxford University Press, 1999, 490.

18 Morten Solvik: *The death of transfiguration: Memory and Demise in Gustav Mahler's Ninth Symphony*. Előadás az American Musicological Society kongresszusán. Indianapolis, 2010. nov. 7.

19 A 10. szimfóniáról ld. Colin Matthews: „The Tenth Symphony”. In: *The Mahler Companion*, 491–507.; Jörg Rothkamm: „The last works”. In: *The Cambridge Companion to Mahler*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, 150–161.; de La Grange: i. m. 1452–1529.

kíséri. A 9. szimfónia különlegessége éppen ezért nem is egyszerűen a halálgondolatban áll, hanem annak sajátos, csak erre a szimfóniára jellemző kifejezésében, melynek egyik fő eszköze a Mahler-szimfóniák több korábbi elemével való teljes leszámolás. Bármennyire élvezte is az életet Mahler a szimfónia komponálása idején, a műben magában egy egész világ omlik össze – és ezt az összeomlást alig enyhíti a távoli remény, hogy a régi világ romjain utóbb talán egy új fog megszületni.

ABSTRACT

PETER LAKI

THE SYMPHONY OF DEATH OR THE DEATH OF THE SYMPHONY?

Some Reflections on Mahler's Ninth

Since the day of its posthumous premiere, Mahler's Ninth – the last symphony he ever completed – has been perceived as a valedictory work in which the composer says farewell to life. Recently, this view has been challenged on the grounds that Mahler was in good health when he wrote the Ninth, and as his life was entering a new phase with his engagements in New York, death couldn't have been foremost in his mind. The article attempts to reconcile this apparent contradiction first by cautioning against oversimplifying the parallels between life and work; and second, by examining how the usual *topoi* of the Mahler symphonies (in particular, the march and the *ländler*) are deconstructed in the Ninth to the point of total negation. The Latin phrase *media vita in morte sumus* is invoked to explain the life-death dichotomy, and a potential new approach to that dichotomy in the unfinished Tenth Symphony is briefly considered.

Peter Laki (b. 1954) graduated from the musicology program of the Ferenc Liszt Academy of Music in 1979, and earned his Ph. D. from the University of Pennsylvania in 1989. After 17 years as program annotator of the Cleveland Orchestra, he is currently Visiting Associate Professor at Bard College in Annandale-on-Hudson, New York. He is the editor of *Bartók and His World* (Princeton University Press, 1995) and numerous published articles, as well as a frequent lecturer at international conferences.