

# PROF. GYŐRIVÁNYI RÁTH GYÖRGY: Gustav Mahler: Symphoniai költemény két részben (Gustav Mahler: 1. szimfónia, budapesti változat)

## Preambulum

E sorok szerzője – a Budapesti Filharmóniai Társaság Zenekarának tizedik vezető karmestereként – régóta kereste annak lehetőségét, hogy feltárja Gustav Mahler I. szimfóniájának azt az eredeti változatát, amely 1889-ben Budapesten hangzott el először. Célja az volt, hogy e művet ugyanazzal a zenekarral, ugyanazon a helyszínen ismét megszólaltassa, és választ találjon arra a kérdésre: miként lehetséges, hogy egy ma világszerte ünnepezt alkotás az ősbemutatóján kudarcot vallott.

Milyen lehetett ez a mű eredeti formájában? Hogyan hangozhatott az a zene, amely később a romantikus szimfonikus irodalom egyik alappillérvé vált?

Szerencsés körülmény, hogy – amint azt a jelen tanulmány is bemutatja – az első, harmadik és ötödik tétel korabeli másolatai fennmaradtak, és ezek kiegészíthetők a második és negyedik tétel korai változataival, amelyek szintén ismertek, és azonos hangszerelési apparátusra készültek. Ennek oka, hogy Mahler első átdolgozásai elsősorban az első, harmadik és ötödik tételt érintették.

A mű második budapesti bemutatójára 2012. december 11-én került sor a Magyar Állami Operaházban. Az előadást a közönség meleg fogadtatásban részesítette, és egyértelművé vált, hogy a kompozíció már eredeti formájában is rendkívüli alkotás volt – sőt, első megszólalásakor talán még merészebbnek és újszerűbbnek hathatott, mint később, amikor a többszöri átdolgozás révén elnyerte végleges, kanonizált alakját.

## Bevezetés

1889. november 20-a a magyar zenetörténet egyik kiemelkedő dátuma. Ezen a napon a Pesti Vigadóban olyan eseményre került sor, amely messze túlmutatott Magyarország határain, és új fejezetet nyitott az egyetemes zenetörténetben is. A Budapesti Filharmóniai Társaság Zenekara bérleti hangversenyén először hangzott el a Magyar Királyi Operaház fiatal zeneigazgatójának monumentális szimfonikus alkotása, amely Symphoniai költemény két részben címen került bemutatásra.

A zenekart maga a szerző, Gustav Mahler vezényelte.

A koncert jelentős érdeklődést váltott ki. Mahler több mint egy éve élt Budapesten, és operaházi működése megszította a közvéleményt. Egyfelől rövid igazgatása művészi és anyagi sikereket hozott,

másfelől heves támadások érték, nemcsak azért, mert külföldi volt, hanem – a kor antiszemita légkörében – zsidó származása miatt is.

A Magyar Királyi Operaház 1884. szeptember 27-én nyitotta meg kapuit. Amikor Mahler 1888 októberében Budapestre érkezett, az intézmény súlyos erkölcsi, művészi és pénzügyi válságban volt. Kétéves magyarországi tartózkodása alatt azonban sikerült kilendítenie az operát ebből az állapotból.

Johannes Brahms például a következőképpen nyilatkozott egy általa személyesen meghallgatott Don Giovanni-előadásról:

„Ha Mozart operáját úgy akarják hallani, ahogyan azt a szerző elképzelte, menjenek Budapestre, és élvezzék Mahler vezényletével.”<sup>1</sup>

## **Az ősbemutató**

Mivel Mahler 1888 októberétől a budapesti Operaház igazgatójaként szerződéses kötelezettségek alatt állt, a mű eredetileg Németországba tervezett bemutatóját törölni kellett. 1889 szeptemberében a Budapesti Filharmóniai Társaság Zenekarának választmánya felkérte Mahlert, hogy a szezonnyitó hangversenyen vezényelje el új művét.<sup>2</sup>

A hangversenyre 1889. november 20-án került sor a Pesti Vigadóban. A mű címe a műsorlapon a következőképpen szerepelt:

Symphoniai költemény két részben

I. rész:

1. Bevezetés és Allegro comodo
2. Andante
3. Scherzo

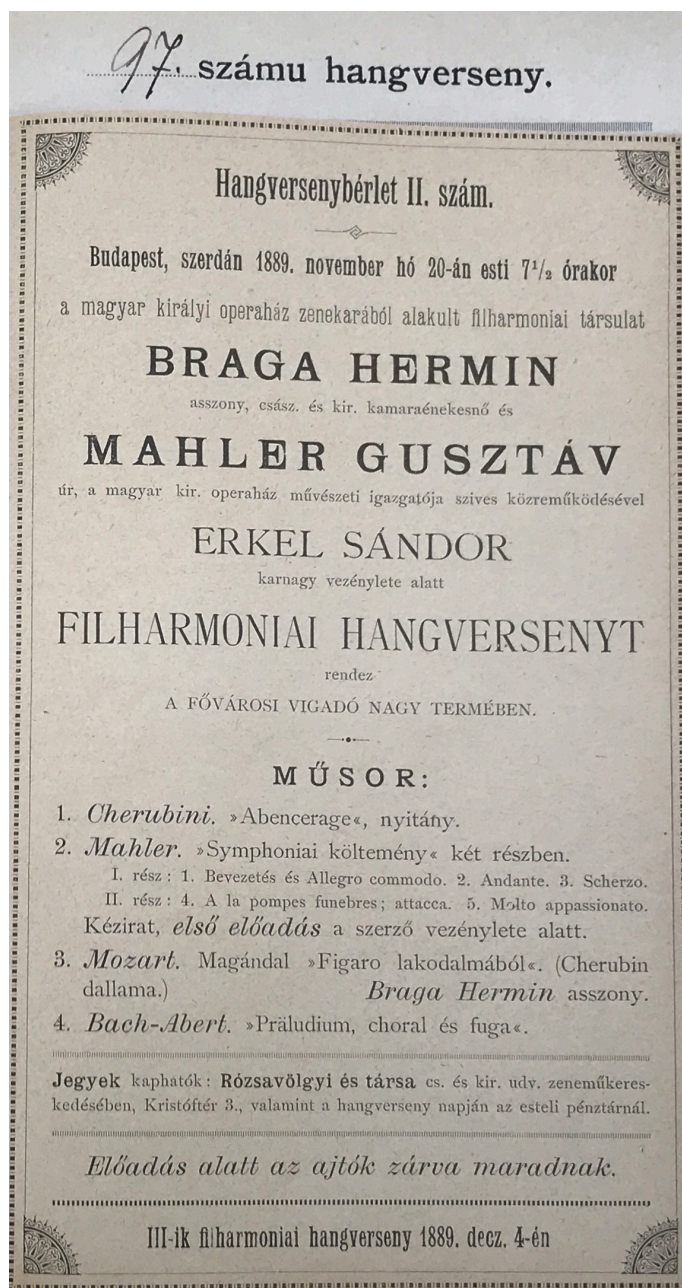
II. rész:

4. À la pompes funèbres, attacca

---

<sup>1</sup> Zoltan Roman: Mahler és Magyarország (Mahler and Hungary), Budapest: Geopen Könyvkiadó, 2010, p 168.

<sup>2</sup> Zoltan Roman: Mahler és Magyarország (Mahler and Hungary), Budapest: Geopen Könyvkiadó, 2010, p 106.



5. Molto appassionato<sup>3</sup>

[1. ábra : Az ősbemutató műsorlapja (Budapesti Filharmóniai Társaság Archívuma)]

A tételekhez ekkor még sem címek, sem részletes program nem tartozott. Ugyanakkor figyelemre méltó, hogy a korabeli kritikák – különösen Ábrányi és Beer írásai – már ekkor lényegében azt a programot körvonalazták, amelyet Mahler később expliciten is megfogalmazott. Mindez arra utal, hogy a zeneszerző már a kezdetektől konkrét zenei–eszmei elképzelések mentén dolgozott, és ezekről informálhatta az újságírókat is.<sup>4</sup>

## A kritikai fogadtatás

<sup>3</sup> A Budapesti Filharmóniai Társaság Zenekarának archívuma, Az eredeti programfüzet 1888–1895, 97. hangverseny.

<sup>4</sup> Zoltan Roman: Mahler és Magyarország (Mahler and Hungary), Budapest: Geopen Könyvkiadó, 2010, p 112 - 113.

A kritikák megírásakor a recenzensek nem tudtak elvonatkoztatni attól a tényről, hogy Mahler egyszerre volt karmester és operaházi igazgató. Emiatt sok esetben nehéz eldönteni, hogy észrevételeik valóban az elhangzott előadásra, vagy inkább személyes és intézményi konfliktusokra reflektálnak.

Az egyik legélesebb hangú bírálat Herzfeld tollából származik:

„Sajnálattal kell kimondanunk, hogy a szerzeményhez fűzött várakozások nem teljesültek. Ha nem ismernénk Mahler ragyogó karmesteri teljesítményeit, sem azt, hogy sokoldalú ízléssel megáldott, érzékeny muzsikusként, 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 felkészülhettünk a legkülönbélebb extravaganciákra, emellett azonban elvártuk 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.”

(Herzfeld, 1889. november 21.)<sup>5</sup>

A beszámoló szerint a mű „hűvös fogadtatásban” részesült, sőt, a koncert végén enyhe ellenszenv is érzékelhető volt. Ezzel szemben Erkel Sándor következő színre lépését a közönség demonstratív tapsal fogadta – mintegy hálából azért, hogy „nem komponál”.

Ugyanerről az estről Keszler József egészen másképp számolt be:

„Az operaigazgató meg lehet elégedve sikerével. Nemcsak mikor a dirigensi asztalnál megjelent, kapott előlegül és eddigi színházi tevékenysége elismerésül tetszési nyilatkozatot, hanem mindig, a midőn műve egy-egy tétele véget ért, felhangzott a tapsvihar.”<sup>6</sup>

### **Mahler személyes reakciója**

Ismeretes Mahler lelkes hangú levele a főpróbát követően, amelyben köszönetet mond a zenekarnak, és teljes elégedettségét fejezi ki:

„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

---

<sup>5</sup> Zoltan Roman: Mahler és Magyarország (Mahler and Hungary), Budapest: Geopen Könyvkiadó, 2010, p.114

<sup>6</sup> Zoltan Roman: Mahler és Magyarország (Mahler and Hungary), Budapest: Geopen Könyvkiadó, 2010, p.114

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.

Tisztelettel:

Gustav Mahler<sup>7</sup>

## A hamburgi előadás és a „Titan” megszületése

A budapesti bemutatót követően Gustav Mahler tovább dolgozott művén. 1893. január 19-én Hamburgban ismét vezényelte a kompozíciót, ezúttal már jelentősen módosított koncepcióval. A darab új címet kapott.

### Titan – hangköltemény szimfónia formájában

A műhöz Mahler részletes, irodalmi igényű programot csatolt, amely két nagy egységre oszlott.

Első rész: „Ifjúság napjaiból – virág-, gyümölcs- és tövisdarabok”

1. „Tavasz vég nélkül” (A bevezetés a természet hosszú téli álomból való ébredését ábrázolja)– Bevezetés és Allegro commodo
2. Blumine (Virágocska)– Andante
3. „Teljes vitorlával” – Scherzo

Második rész: „Commedia humana”

4. „Partra szállva” – Gyászmenet Callot modorában
5. „A pokoltól a paradicsomig” – Allegro furioso<sup>8</sup>

A negyedik tétel külső ihletését egy, az Osztrák–Magyar Monarchiában közismert gyermekkönyvi illusztráció adta, „A vadász temetése” címmel. A kép groteszk jelenetet ábrázol: az elhunyt vadász koporsóját erdei állatok viszik, a nyulak zászlókat hordoznak, míg zenélő macskák, varjak, szarvasok, őzek és rókák groteszk zenekara kíséri a menetet.

Mahler egy ironikusan vidám, mégis nyugtalanítóan mélabús hangulatot képzelt el, amelyet az ötödik tétel hirtelen, kétségbeesett kitörése követ – „a mélyen megsebzett szív tehetetlen robbanása”.

[2. ábra: A vadász temetése – korabeli illusztráció]



<sup>7</sup> A Budapesti Filharmóniai Társaság archívuma – Mahler köszönőlevele a zenekarnak.

<sup>8</sup> La Grange Henry-Lois de: Mahler (I. kötet), Doubleday, 1973: p. 27-8.

## Irodalmi kapcsolódások

A cím és a program Johann Paul Friedrich Richter – közismert nevén Jean Paul – azonos című regényéből származik. Mahler ekkoriban különösen nagyra tartotta e szerzőt, akinek hősei az emberi világ gonoszságával szemben lelkesedéssel, fantáziával és álmokkal vétezik fel magukat. Jean Paul maga is „költészetbe megfogalmazott zenei improvizációknak” nevezte regényeit.

Mahler kedvenc műve ugyanakkor nem a Titan, hanem a Siebenkäs volt; a szimfónia egyes alcímei is innen származnak. A negyedik tétel alcíme emellett E. T. A. Hoffmann Fantáziadarabok Callot modorában című művére is utal.<sup>9</sup>

## A Blumine-tétel sorsa

Figyelemre méltó, hogy Mahler a mű átdolgozásai során leginkább az ötödik tételt módosította, feltehetően a budapesti kritikák hatására. Ábrányi Kornél így írt:

„A bukást csak a mű második részére értjük. Ez egy zseniális elme óriási aberrációja. De az első rész megérdemli, hogy a bukástól megóvva maradjon. Ha a szerző művének első három tételhez még egy hozzáillő finálét írna, amire hivatottságát főleg a szép tematikus kidolgozással és a fényes hangszereléssel elárulta, úgy olyan szimfóniát mutatna be, mely magasan kiemelkednék a mindennapi tucat termékek fölött.”<sup>10</sup>

Az első átdolgozás során Mahler leegyszerűsítette a scherzót, míg más tételekben némileg kibővítette a hangszerelést. Amint azt Richard Straussnak írta a weimari bemutató előtt, a mű „karcsúbbá és áttetszőbbé” vált, kihasználva a korábbi előadások tapasztalatait.<sup>11</sup>

1894. június 3-án Weimarban ismét maga a szerző vezényelte a darabot.<sup>12</sup> Itt újabb változtatások történtek: Mahler elhagyta a címet és a programot, miután Ernst Otto Nodnagel a Berliner Tageblatt hasábjain zavarosnak és értelmetlennek nevezte a hangszerelést, a Blumine tételt pedig jelentéktelennek minősítette.<sup>13</sup>

Ezután Mahler a Blumine tételt végleg elhagyta, és – némiképp ellentmondva korábbi szándékainak – jelentősen megnövelte a zenekari apparátust.

## A mű végleges elfogadása

Az 1896. március 16-i berlini előadáson hangzott el először a darab I. szimfónia címen. Ettől kezdve a kritika hangneme gyökeresen megváltozott, és a közönség is egyre lelkesebben fogadta a művet.

---

<sup>9</sup> Hoffmann, E.T.A. Fantáziadarabok Callot modorában, I. (Budapest: Cartaphilus Kiadó, 2007) Eredeti cím: Phantasiestücke in Callots Manier, Fordította: Horváth Géza

<sup>10</sup> Zoltan Roman: Mahler és Magyarország (Mahler and Hungary), Budapest: Geopen Könyvkiadó, 2010: p. 114.

<sup>11</sup> Gustav Mahler-Richard Strauss Correspondence 1888–1911, Herta Blaukopf, 1984: p. 35-6.

<sup>12</sup> Richard Strauss levelei az Általános Német Zenei egyesületek 1888–1909 archívumból, Irina Kaminiarz, Weimar, 1995.: p. 92-5.

<sup>13</sup> Ganz Jeffrey: Missing Movement? The provenance of Blumine in Mahler's First Symphony, [www.mahlerfest.org](http://www.mahlerfest.org), 16<sup>th</sup> March, 2010.

Mahler a végleges változatot többek között

- 1898-ban Prágában,
- 1899-ben Frankfurtban,
- 1900-ban Bécsben,
- 1903-ban Amszterdamban,
- 1903 decemberében New Yorkban vezényelte.

## A keletkezés időpontjának kérdése, a címmel való bizonytalanságok

Nem ismerjük pontosan, hogy Gustav Mahler mikor komponálta a Symphoniai költemény két részben című művet – amelyet később Titan – hangköltemény szimfónia formájában, majd végül I. szimfónia címen ismert meg a zenetörténet.

1900-ban, a bécsi bemutató idején Mahler Natalie Bauer-Lechnernek azt mondta, hogy a teljes szimfóniát Lipszében írta meg hat hét alatt, 1888-ban.<sup>14</sup> Ezt az állítást két, szüleinek írt levél is alátámasztja.

Egy februárban kelt levelében így ír:

„Új kompozícióon dolgozom ismét, egy nagy szimfónián, amelyet a következő hónapokban szeretnék befejezni. Olyan szorgalmasan dolgozom, hogy alig marad időm írni – minden szabad percemet erre fordítom.”<sup>15</sup>

Egy március végi levelében pedig már befejezett műről számol be:

„Ma befejeztem a kompozíciómat, és Istennek hála mondhatom: jó lett. Remélem, ez újabb óriási lépés előre.”<sup>16</sup>

## Dal és szimfónia kapcsolata

Egy Fritz Löhrnek, bécsi barátjának írt levélből tudjuk, hogy Mahler rendkívül gyorsan dolgozott, s ebben szerepet játszott akkori érzelmi kötődése Johanna Richterhez is. A szimfóniában több részletet átvett korábbi dalciklusából, a Lieder eines fahrenden Gesellen-ből (Egy vándorlegény dalai).

- A második dal („Ging heut' Morgen übers Feld”) témája az első tételben jelenik meg.
- A negyedik dal („Die zwei blauen Augen”) motívumai a negyedik tételben kapnak szerepet.

---

<sup>14</sup> La Grange Henry-Lois de: Mahler (Első kötet), (Doubleday, 1973): p. 115.

<sup>15</sup> Mahler 1888. február 14, vagy 21-i levele a szüleihez. Mahler – Rosé gyűjtemény UWO E2-MF-64.

<sup>16</sup> Mahler 1888. február 29, vagy 30-i levele a szüleihez. Mahler – Rosé gyűjtemény UWO E21-MF-675.

E kapcsolatok nem pusztá önidézetek: Mahler már ekkor szimfonikus gondolkodásának szerves részévé tette a dal műfaját, amely későbbi szimfóniáiban is meghatározó maradt.

## **A Blumine eredete**

Nem tudjuk pontosan, mikor került a műbe a második tétel, a Blumine. A tétel eredete azonban egyértelműen visszavezethető Mahler *Der Trompeter von Säckingen* című színpadi zenéjéhez, amely Josef Victor von Scheffel drámai költeményén alapult.

A korábbi cím *Werners Trompeterlied – Ein Ständchen am Rhein* volt: Werner trombitás holdfényes szerenádot ad elő szerelmének, Margitnak. Bizonyítja mindezt, hogy Max Steinitzer kritikus visszaemlékezett a trombitaszóló dallamára és lejegyezte azt, s amikor később előkerült az eltávolított *Andante* kézírata, az teljes egészében megegyezett Steinitzer lejegyzésével.<sup>17</sup>

## **A Blumine eltávolítása**

Mahler a Blumine tételt időről időre beillesztette, majd ismét elhagyta a műből. A Nyugat-Ontariói Egyetemen (UWO) őrzött dokumentumok szerint az azt követő scherzo eredetileg 2. tételként szerepelt, amit később javítottak 3.-ra. Ez arra utal, hogy a Blumine helye a mű koncepciójában hosszú ideig bizonytalan volt.

A Yale Egyetemen őrzött kézirat *Andante* tétele megegyezik Steinitzer lejegyzésével, ám a kézirat kisebb méretű papíron készült, mint a többi tétel. Mindez arra enged következtetni, hogy Mahler ezt a részt az utolsó pillanatban illesztette be, valószínűleg közvetlenül a *Trompeter* anyagából.<sup>18</sup>

Steinitzer szerint Mahler később „túl érzelgősnek” találta a tételt, ezért távolította el végleg a szimfóniából.

## **A budapesti tapasztalatok hatása**

A budapesti bemutató tanulságaira támaszkodva Mahler előbb Hamburgra, majd Weimarra, végül Berlinre dolgozta át a művet. Ezek az átdolgozások nem pusztán hangszerelési kérdéseket érintettek, hanem a mű egész dramaturgiáját is új irányba terelték.

A változtatások folyamata jól mutatja azt a kettős alkotói identitást, amely Mahler egész pályáját jellemzi: komponistaként és karmesterként egyaránt azonnal reagált az előadás során szerzett tapasztalatokra.

Ennek ellenére későbbi visszaemlékezésében Mahler egészen másképp idézte fel a bemutatót:

---

<sup>17</sup> Ganz Jeffrey: *Missing Movement? The provenance of Blumine in Mahler's First Symphony*, [www.mahlerfest.org](http://www.mahlerfest.org), 16 March, 2010.

<sup>18</sup> Donald Mitchell: *The Wunderhorn years*, (Faber and Faber, 1975): p. 197-202.

„Pesten, ahol először adtam elő a művet, barátaim zavartan kerültek; senki sem mert beszélni velem az előadásról és a darabról, én pedig betegként vagy kitzasztottként jártam-keltem.”

(Mahler visszaemlékezése Natalie Bauer-Lechnernek)

## Történeti és zenei környezet

Mielőtt a Symphoniai költemény két részben fennmaradt forrásainak részletes elemzésére térnénk, szükséges áttekinteni azt a történeti és zenei közeget, amelyben a mű megszületett. Mahler alig harmincéves volt, amikor első nagyszabású szimfonikus kompozícióját bemutatta, s alkotói pályája még szorosan kötődött a 19. század romantikus hagyományaihoz.

A korszak meghatározó zeneszerzői között találjuk Johannes Brahmsot, Liszt Ferencet, Pjotr Iljics Csajkovszkijt és Antonín Dvořákot, míg az operairodalomban Giuseppe Verdi művei uralták a színpadokat. Budapest zenei élete lépést tartott Európa nagy központjaival: Brahms, Liszt és Dvořák személyesen is felléptek és vezényeltek Magyarországon.

E zeneszerzők többsége a klasszikus romantikus zenekari apparátusra komponált, amelynek alapját képezte:

- páros fafúvós kar (2–2–2–2),
- 4 kürt,
- 2 trombita,
- 3 harsona és tuba,
- üstdob és ütőhangszerek,
- esetenként hárfa,
- valamint a vonóskar.

## A Budapesti Filharmóniai Társaság Zenekarának létszáma

A vonóskar pontos létszámát nehezebb meghatározni. Egy 1903-as kimutatás szerint a Budapesti Filharmóniai Társaság Zenekarának összlétszáma 82 fő volt. A szokásos vonóskar-megoszlás 12–11–6–7–7 főt jelentett, amelyhez időnként kiegészítő muzikusokat (5–3–3–3–3) is alkalmaztak.

Mahler budapesti működésének idején a zenekar létszáma 77 fő volt, és a Symphoniai költemény két részben bemutatóján a következő apparátus szerepelt:

- 2–2–2–2 fafúvós,
- 2 kürt,
- 1 trombita,
- 1 harsona,

- vonóskar,
- üstdob és ütőhangszerek.

Ez a hangszerelés ma rendkívül visszafogottnak tűnik, ám a korszak gyakorlatában teljesen megszokottnak számított.<sup>19</sup>

## Gazdasági és szervezeti szempontok

A Budapesti Filharmóniai Társaság Zenekara éves nyereségét egyenlő arányban osztotta szét tagjai között osztalékként. Érthető módon a vezetőség nem szívesen vállalt többletköltségeket, minden zenésznek játszania kellett ahhoz, hogy a bevétel és a ráfordított munka arányban maradjon.

Az éves pénzügyi elszámolásokban még azt is rögzítették, hogy egy hangversenyhez öt darab, egyenként kétórás próba és kétórás koncertidő tartozott.

Az 1894. október 1-jei jegyzőkönyv tanúsága szerint Erkel Sándor elnök-karmester lemondott tisztségéről, mivel nem engedélyezték számára kiegészítő zenészek alkalmazását. A választmány végül nem fogadta el a lemondást, és lehetővé tette az extra muzikusok bevonását.<sup>20</sup>

Hasonló döntés született 1895. március 18-án, amikor Hans Richter kérésére – Beethoven IX. szimfóniájának előadásához 14–14–10–8–8-as vonóskar és megduplázott fafúvós kar vált szükségessé.<sup>21</sup>

## A vonóskar tényleges mérete

A fennmaradt jegyzőkönyvek és levelezések alapján jól nyomon követhető a kiegészítő muzikusok számának folyamatos növekedése. Míg 1894-ben csupán 1–1 hegedűst és egy brácsást hívtak, addig 1898-ra már:

- 3 első hegedűs,
- 3 második hegedűs,
- 3 brácsás,
- 1 csellista,
- 1 nagybőgős

egészítette ki az állandó tagságot.<sup>22</sup>

Goldmark Károly egyik leveléből további fontos adatokat nyerünk a korabeli vonóskar-összetételről. A Tavaszi nyitánya szólamainak másolásával kapcsolatban a következőket írta Erkel Sándornak:

<sup>19</sup> Bónis Ferenc: A Budapesti Filharmóniai Társaság százötven esztendeje 1853–2003, Budapest: Balassi kiadó, 2003.: p. 199.

<sup>20</sup> Budapesti Filharmóniai Társaság Zenekarának archívuma, Igazgatótanácsi megbeszélések 1893–1897, 5-76.

<sup>21</sup> Budapesti Filharmóniai Társaság Zenekarának archívuma, Igazgatótanácsi megbeszélések 1893–1897, 98

<sup>22</sup> Budapesti Filharmóniai Társaság Zenekarának archívuma, Igazgatótanácsi megbeszélések 1893–1897, 82, 181, 192

„Ezért azt látom a legcélszerűbbnek, ha Önnek küldöm el a partitúrát azzal a kéréssel, hogy egy minden tekintetben megbízható másolóval írassa ki a szólamokat (nyolc első és második hegedű, hat brácsa, öt nagybőgő és cselló, és természetesen az én költségemen.”<sup>23</sup>

Mindezek alapján megállapítható, hogy a 12–12–8–6–6-os vonóskar-összeállítás tekinthető a korszak általános gyakorlatának.

## **Mahler hangszerelési koncepciója**

A századforduló közeledtével robbanásszerűen megnőtt a zenekarok létszáma, ám az 1880-as évek végén még ez a létszám számított általánosnak. Mahler is ezzel az apparátussal számolt a Symphoniai költemény két részben megkomponálásakor.

Érdeemes megjegyezni, hogy 1905-ben, a Wunderhorn-dalok bécsi előadásán Mahler saját hangszerelési jegyzéke szerint már:

- 4–5 pult első hegedűt,
- 3–4 pult brácsát,
- 2–3 pult csellót,
- 1–2 pult nagybőgőt

írt elő.<sup>24</sup>

A darab fúvóskari létszáma ugyanakkor megegyezik a Symphoniai költemény budapesti apparátusával.

## **A bemutató fogadtatása gazdasági szempontból**

Érdeemes megjegyezni, hogy bár Mahler már egy éve a Magyar Királyi Operaház zeneigazgatója volt, és a bemutató komoly várakozással járt, a hangverseny bevétele nem számított kiemelkedőnek. A koncert

---

<sup>23</sup> Budapesti Filharmóniai Társaság Zenekarának archívuma, levelek.

<sup>24</sup> Wilkens Sander: Preface to the Revised Edition of the First Symphony, Mahler összkiadás, 1995.

576,40 forintot hozott, szemben az előző bérleti hangverseny 911,50 forintjával, illetve a rákövetkező

97. számú hangverseny.

---

Bevétel:

a) bérleti hányad . . . . .	854.-
b) napi bevétel . . . . .	<u>576.40</u>
összesen . . . . .	1430.40
Kiadás . . . . .	<u>462.04</u>
nyeremény . . . . .	<u>968.36</u>

---

**Jegyzet :**

koncert 809,50 osztrák-magyar forintos bevételével.<sup>25</sup>

[3. ábra: Az ősbemutató bevételi adatai (Budapesti Filharmóniai Társaság Archívuma)]

Ha elgondolkodunk azon, hogy a korábban említett zeneszerzők milyen eszközöket és formákat használtak műveikben, világossá válik, miért reagált a közönség és a szakma úgy, ahogyan a darabra reagált. Mire elfogadták, a mű sokat változott, elsősorban a hangszerelés tekintetében, csakúgy, mint Európa zenéje általában. A zeneszerzők egyre több zenészt igényeltek, a zenei formák és eszközök napról napra változtak, ugyanúgy, ahogyan ez a képzőművészetben, az irodalomban és a filozófiában is történt.

---

<sup>25</sup> Wilkens Sander: Preface to the Revised Edition of the First Symphony, (Mahler Gesamtausgabe, 1995)

Vajon a mű egyre jobb lett a javítások eredményeként? Megkockáztatom azt az állítást, hogy a régi eszközökkel a mű forradalmibb volt.

Nyilvánvaló, hogy a hatalmas zenekar sokat adott ahhoz a hangzáshoz, amelyet ma ismerünk (7 kürt, négyes fafúvós kar, 4 trombita), és a mű profitált az új zenekari játékmódok bevezetéséből is.

Mahler később maga magyarázta el, hogy Budapesten jött rá, hogy a darab elejének ma ismert hangzása szükséges ahhoz, hogy kifejezze az általa elképzelt atmoszférát. Igen ám, de 1888-ban a többszörösen osztott, flagolettekkel gazdagított vonóshatás még nem volt ismert hangszerelési fogás.<sup>26</sup>

Mahler újfajta zenéje, amelyet az akkori kor tipikus zenekarára írt, az addigi kereteken belül tört utat.

Nem használt sok újszerű hangszerelési ötletet. (Sajnos nem tudhatjuk biztosan, hogy Budapesten a negyedik tételben megszólalt-e az Esz-klarinét vagy sem. Berlioz már 1830-ban használta a Symphonie fantastique-ban. A hangszer ismerős lehetett a Die Walküre-ből is. Ez a szólam C-klarinéton is eljátszható. Elképzelhető, hogy a budapesti zenészek javasolták Mahlernek, hogy ezen a helyen kényelmesebb lenne az Esz-klarinét használata.)

## Elérhető kéziratok

- Mahler budapesti előadás előtti kéziratát még nem találták meg.
- Egy másoló által készített kézirat megtalálható a Nyugat-Ontariói Egyetem (University of Western Ontario, UWO) könyvtárában, a Mahler–Rosé gyűjtemény részeként. Ez három tételt tartalmaz két kötetben. Az első kötet az első tételből és a Scherzo-ból áll, a második kötet a Finálét tartalmazza. A Scherzo a második számot kapta, amelyet később kijavítottak hármásra. Ez arra utal, hogy bizonytalan volt, a második tétel, a Blumine, része lesz-e az eredeti darab koncepciójának vagy sem. A kötetek dátumai rendre 1889. november 21. és 1889. november 20., az utóbbi megegyezik a budapesti bemutató dátumával, 1889. november 20-ával. Így egyértelműen kijelenthetjük, hogy az eredeti szöveg a budapesti verzió. A hangszerelés: 2-2-2-2, 4-2-3-1, 1 hárfá, timpani és ütőhangszerek. Az ötödik tétel bizonyos részeiben 3 trombita szerepel. A kéziratban különböző színű javítások és jegyzetek láthatók Mahler írásával. A negyedik tétel hiányzik. Az ötödik tétel nincs számozva.
- A következő forrás a zeneszerző által készített autográf kézirat, amely tartalmazza az UWO anyagban említett módosításokat. Jelenleg a Yale Egyetem (Yale) Osborne-gyűjteményében található. Ez a kézirat mind az öt tételt tartalmazza. A javítás dátumai a következők: 1893. január 19. az ötödik tétel végén, 1893. január 27. a harmadik tétel végén, 1893. augusztus 16. a második tétel végén. A kézirat a hamburgi előadásra készült (1893. október 27.). Itt ismét a Scherzo tétel eredetileg 2-es számozású, később javítva van 3-ra. A hangszerelés az első tételben: 3-2-2-2, 4-2-3-1, hárfá + timpani + ütőhangszerek; a második tételben 2-2-2-2, 4-0-0-0, hárfá + timpani; a harmadik tételben: 3-3-3-3, 4-4-3-1 + timpani + ütőhangszerek; a negyedik tételben: 3-2-2/3-2, 4-2-3-1; az ötödik tételben: 3-3-3-3, 4-4-3-1 + timpani + ütőhangszerek. Az ötödik tétel külön számot kapott: 5.

---

<sup>26</sup> Bauer-Lechner: Erinnerungen an Gustav Mahler, (Killian, 1984): p. 62.

- Egy másoló által készített kézirat a New York-i Közkönyvtár Bruno Walter-gyűjteményében található (NYPL). Valószínűleg ez a Yale autográf javított változata, a Weimari bemutatóra (1894. június 3.) készült.
- A hangszerelés alig változott a hamburgi verzióhoz képest, csak az első tételben van egy trombitával több. A Blumine tétel itt szerepel, néhány előadási jegyzetet később adtak hozzá, de végül egy konkrét utalás van a tétel esetleges kihagyására.
- Van még egy másoló által készített másolat, amelyet 1984. május 10-én a Sotheby's árverésen adtak el. Jelenleg nem elérhető. Négy tételt tartalmaz csak, Blumine nélkül.
- Egy másoló által készített verzió megtalálható a Bécsi Nemzeti Könyvtárban. Ez szolgált az első, Weinberger által 1898-ban kiadott nyomtatott kottához.

Az UWO kézirat hiányzó második és negyedik tételeinek kérdés felvetése indokolt.

Mit jelentenek a két kötet (az első és a harmadik tétel, az ötödik tétel) hátoldalán szereplő dátumok?

Először is megállapítható, hogy a két kötet dátuma egy nap különbséggel szerepel. Úgy tűnik, lehetetlen, hogy még egy gyakorlott másoló is egy nap alatt lemásolja az első és harmadik tételt. A hiányzó második tétel magyarázható azzal, hogy Mahler már többször ki akarta hagyni. De mi a helyzet a negyedik tétellel? A kutatók feltételezték, hogy ez külön kötetben volt, amely elveszett. Ez azonban nem túl valószínű, mivel a Yale kéziratban a negyedik tétel csak 22 oldalas, utána az ötödik tétel attacca következik. Az UWO dokumentációban az ötödik tételnek nincs is külön számozása.

Gyakorlati szempontból nehezen elképzelhető, hogy a karmester a negyedik és ötödik tétel között kötetet cserélne az előadás során. Gondoljunk csak a korabeli történetre a hölgyről, aki elejtette a táskáját, mert annyira megijedt, amikor az ötödik tétel elkezdődött.

Valószínűbb, hogy a kötetek belsejében szereplő dátum a bekötés dátumára utal, amelyre talán a koncert után került sor. Mahler talán tudta, hogy alaposan át akarja dolgozni ezeket a tételeket, és a második és negyedik tételt az új verzióban egyszerűen csak átemeli, úgy ahogy vannak.

Feltételezhetjük, hogy a Blumine tétel eleve egy korábbi kézirat volt. Talán a Trompeter aus Sackingen kéziratából, vagy annak másolatából vette. Lehet, hogy Mahler csak beillesztette abba a példányba, amelyet a darab vezénylésére használt. Talán később a negyedik tétellel is ugyanígy jártak el.

Mindenesetre a Yale kézirat javítási dátumai arra utalnak, hogy a tételek felülvizsgálata részenként történt. A javítás dátuma nincs feltüntetve az első tétel után, csak a harmadik után. A negyedik után nincs, az ötödik után viszont van. A negyedik tétel jelentős eltéréseket mutat, részben az hangszerelés sokkal kamerisztikusabb jellege miatt. Így könnyen elképzelhető, hogy Mahler csak az ötödik tételt (a Yale kéziratban szerepel az 5-ös szám), majd az első és harmadik tételleket javította. Mindkettőt 1893 januárjában fejezte be. A második tételre sokkal később, csak augusztusban kerített sort. A negyedik tétel külön életét az is bizonyíthatja, hogy az NYPL kézirata ennél a tételnél olyan másolatot készít, ahol az ütemek minden oldalon megegyeznek a Yale kéziratával.

Itt érdemes utalni Donald Mitchell érdekes érvelésére, aki elemezte a Mahler által használt papírokat, és próbált következtetéseket levonni arról, mikor használt Mahler 20 soros, nem előre nyomott, 18 és 20 soros, előre nyomtatott lapokat vagy Böhme-papírt Hamburgból.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Donald Mitchell: *The Wunderhorn years*, (Faber and Faber, 1975): 197-202.

Elmélete szerint Mahler egy korábbi, még fel nem fedezett kéziratot használt, amikor a Yale kéziratot készítette, és hozzáadta a javított oldalakat, amelyeket Böhme-lapokra írt. Az érvelés érdekes, és valószínűleg részben igaz, de sajnos az UWO kézirat, amelyet viszonylag későn találtak meg, sok elképzelését cáfolta.

### **A darab elemzése előadói szempontból, az egyes források elemzésén alapulva**

Amint tanulmányozzuk a forrásokat, látható Mahler kiváló zeneszerzői és kiemelkedő karmesteri teljesítményének széles spektruma. A fennmaradt források rögzítik Mahler jegyzeteit a főként előadásokhoz kapcsolódó problémákról, amelyek az általa vezetett próbák és előadások során merültek fel, és amelyek segíthették őt a következő előadásokra való felkészülésben.

A kottákban általa készített jegyzetek bekerültek a következő forrásba, amelyben új jegyzeteket adott hozzá, amelyek az azt követő forrás alapját képezték, és így tovább egészen a nyomtatott kotta változatáig.

Az átfogó elemzést és a budapesti verzió rekonstruált kottáját a Globe Edit által kiadott könyvben is bemutattam, de itt szeretném kiemelni az eredeti budapesti verzió egy-két figyelemre méltó aspektusát.

Hamburgi előadásán Mahler az első részt így nevezte: „Aus den Tagen der Jugend – Blumen-, Frucht- und Dornstücke”. Az első tétel címe: „Frühling und kein Ende Die Einleitung stellt das Erwachen der Natur aus langen Winterschlaf dar”. A bevezetés a természet ébredését ábrázolja a hosszú téli álomból, a végső verzióban egyszerűsítve: „Wie ein Naturland”. Az ihlet azonban már a budapesti kritikus, Ábrányi Kornél számára is világos volt:

„A mű két részre oszlik, amelyek közül az első egészen szimfóniailag dolgozott három tételből áll. E tételek eleje egy hangulatteljes falusi idyll, erdőzsongással, kakukkszóval, sőt, hogy a madárvilág minél teljesebb legyen, még a kakas kukorékolás sem hiányzik belőle, az utóbbi talán a vadászokat van hivatva fölébreszteni, akiknek kürtje vidáman vegyül a hangok polyphoniájába, mely egy végtelen orgonaponton épül fel.”<sup>28</sup>

A fő téma csak ezután kezdődik: a Lieder eines fahrenden Gesellen (Vándorlegény dalai) második dalának témája: „Ging heut Morgen übers Feld” végtelen variációkban hangzik el. Magyarázat nem szükséges, és ha igen, a zeneszerző a végső verzióban is megtartotta a „Wie ein Naturland” megjelölést.

A budapesti verzióban a kürtök hangja, amely felébreszti a vadászokat az álomból, valóban kürtökkel szól, ahogy Ábrányi említi. Az UWO kottában később a következő jegyzetet adták hozzá:

„Hörner stark geblasen in so weiter wie möglich ausserhalb des Salles aufgestellt, dass sie vom Publikum nur ppp gehört werden können.”

Ugyanezt a jegyzetet láthatjuk a trombiták első fanfárja mellett is. Azonban nincs semmilyen jelzés arra, mikor kell visszatérniük a terembe. A vastag zárójel pozíciójából következtethetünk, mely hangszereknek kell kint játszaniuk.

---

<sup>28</sup> Hoffmann, E.T.A. Fantáziadarabok Callot modorában (Fantasy pieces in Callot's manner), Original title: Phantasiestücke in Callots Manier, Fordította: Horváth Géza, (Budapest: Cartaphilus Kiadó, 2007): p. 14.

A Yale-kotta arról tanúskodik, hogy Mahler nem küldte ki a zenészeket, a fanfárokot a teremben játszották. Ugyanakkor a ppp, és mit sordinen illetve gedämpft jelzéseket – amelyek utólag kihúzott az UWO kottából – átmásolták, így a rézfúvósok halkán, szordínóval játszottak a „stark geblasen” helyett. A helyzet más az NYPL kottában: először Mahler engedte, hogy a kürtök és trombiták bent játsszanak szordínóval, a dinamikai jelzés pp volt. Később a pp és a szordínó törlésre került, és helyette a „in weite Entfernung aufgestellt” jelzés került. Ez azt jelenti, hogy amikor az NYPL-kotta kijavításánál, ahol Mahler már hét kürtöt használt, az ötödik, hatodik és hetedik kürtöt vezette ki a teremből. Érdekes, hogy a 3-as próbajelzés előtti negyedik ütemben a zeneszerző még mindig kint akarta játszani az ötödik, hatodik és hetedik kürtöt, mivel az első utasítás a visszatérésükre az NYPL kéziratban a 4-es próbajelzés második ütemében található. Meglepő, hogy a 3-as próbajelzés előtti negyedik ütemben Mahler nem változtatta meg az eredeti „mit Sord.” jegyzetet, de fölé „molto espr.” került, a piano jelzés törlődött, a „weich” megmaradt. Eredetileg Budapesten is bent kellett volna játszaniuk a rezeseknek. Szordínóval és ppp dinamikával. Később Mahler úgy döntött, hogy a hatás erőteljesebb, ha a felébredő vadászok távolról válaszolnak egymásnak, hangosan, de bent alig hallhatóan.

A trombitákkal nincs gond, mivel a 4-es próbajelzés második ütemétől a 6-os próbajelzés utáni negyedik ütemig bőven van idejük visszatérni, és helyet foglalni anélkül, hogy zavarnák a koncertet. A kürtökkel viszont nem így van. Valószínűleg ezt a próbák alatt fedezték fel, és a másoló nem írta be a kottába. Az új verzió később lett lemásolva, de Hamburgban nem használták, így nem rögzítették megfelelően.

Fontos, hogy a 2-es próbajelzés előtti és a 3-as próbajelzés utáni 3–4. kürtök nem játszhatók kint, mivel ezek részei a fafúvósok és kürtök közti „beszélgetésnek”. A második állást a kürtösöknek együtt kell játszaniuk a második hegedű pizzicatójával, nagyon gyors tempóban. Nem véletlen, hogy Mahler vastagon kihúzza az első helyet, és a második fele fele írja: 2. cl, valamint nem szerepelteti a vastag zárójelben. Ennek megfelelően a 3–4. kürtök a 3-as próbajelzés ütemében otthagyják a színpalot, visszasétálnak helyükre, és a 4-es próbajelzés utáni harmadik ütemben már ott kezdik újra. Az 1-2. kürtök befejezik következő állásukat, és van idejük a 4-es próbajelzés előtti második ütemtől az ötödik, a 2. kürt esetében a 4-es próbajelzés utáni hetedik ütemig helyet foglalni. Mind a négy kürt szordínó nélkül játszik tovább.

A visszatérésre rendelkezésre álló idő rövid, és megzavarhatja a majdnem misztikus pp hangulatot

Talán ez az oka annak, hogy Mahler Hamburgban és Weimarban úgy döntött, hogy elhagyja a külső kürtöket? És miért próbálkozott ezzel újra Berlinben?

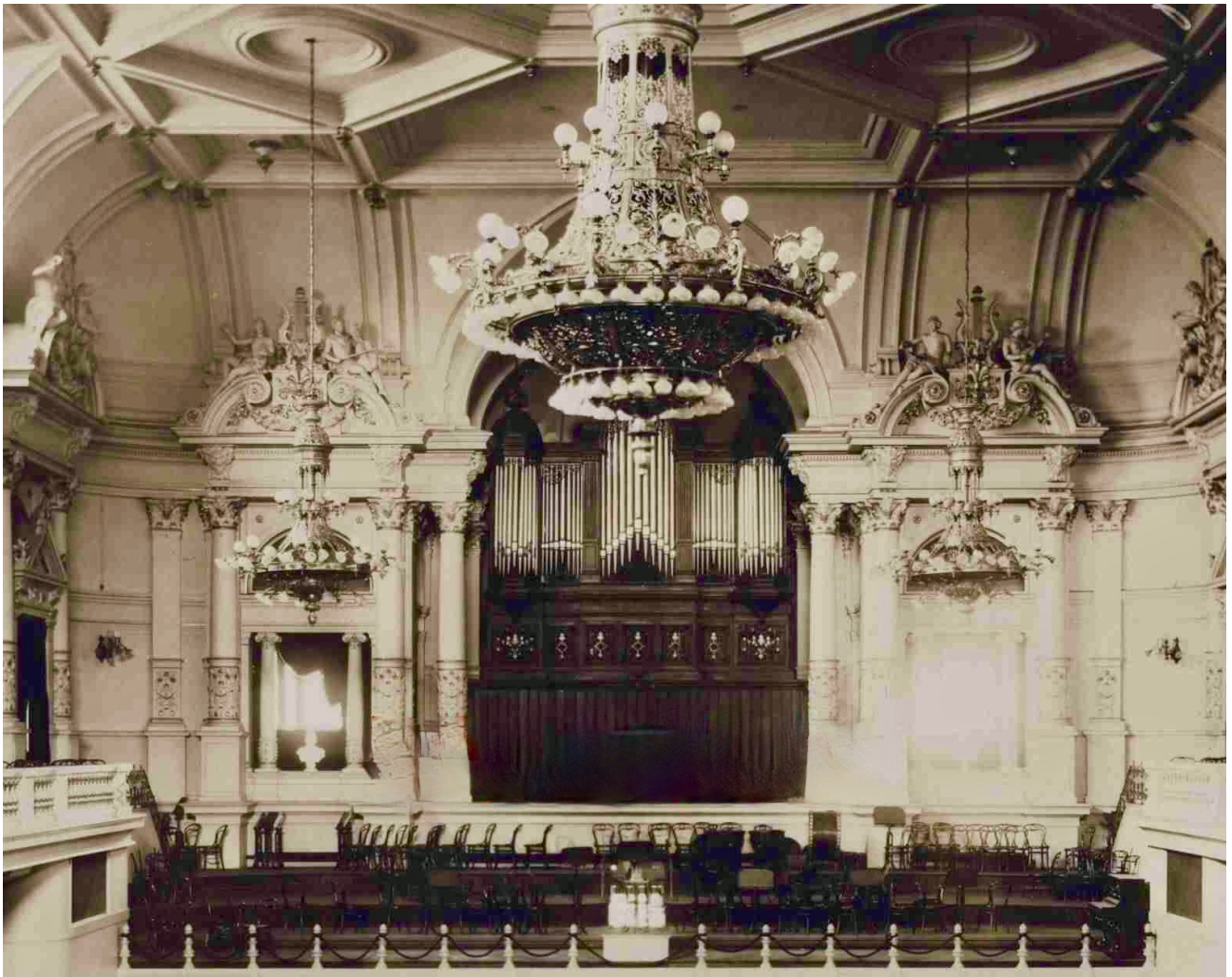
Meggyőződésem, hogy a gyakorlati karmester-zeneszerző felismerte a koncertterem jellegzetességeit, és



a művét a helyi körülményekhez igazította.

[4. ábra: A Pesti Vigadó koncertterme]

Ahogy a fotó is mutatja, a Pesti Vigadó koncerttermét Frigyes Feszl építette 1859–1864 között egy érdekes romantikus neoreneszánsz stílusban. A belső árkádok és emeletek gyakorlatilag különleges elhelyezést igényelnek az együttes számára. Ezek inspirálhatták Mahler-t, hogy elrejtse a kürtöket és trombitákat, hasonlóan ahhoz, ahogy Gabrielli a velencei San Marco galériáit használta, ahol akár négy zenekart is elhelyezhetett. Ráadásul a kürtösök és trombitások észrevétlenül visszatérhettek a helyükre az árkádok takarásában.



Hamburgban azonban nem így volt: a koncertet a később lerombolt Konzerthaus Ludwigban tartották.

[5. ábra: A Konzerthaus Ludwig színpada]

Itt nehéz lett volna észrevétlenül mozogni, a zenészek külső elhelyezése sem egyszerű. Akkoriban még nem léteztek kamerák, a külső zenészeknek látnia kellett a karmestert, vagy egy asszisztensnek kellett tükrök, függönyök és paravánok segítségével közvetítenie a karmester utasításait, azaz irányítani a külsősöket.

Amikor a Berliini Filharmonikusok koncerttermét nézzük, érthetővé válik, miért akarta Mahler újra



kipróbálni a kürtösök külső elhelyezését.

[6. ábra: A Berliini Filharmonikusok korábbi koncertterme]

Végül Mahler a legegyszerűbb megoldást választotta. A végső verzióban a külső kürt fanfárát áthelyezték a klarinétokra pp dinamikával, míg a két kürt, amely tipikusan a német erdőt szimbolizálja, némítás nélkül, halkán, de kifejezően szól. A misztikusan örvénylő részhez azonban a szordínók ismét visszakerülnek, és csak az „immer sehr gemächlich” főtéma kezdete után távolítják el őket.

A harmadik tétel eredeti verziója egy jóval klasszikusabb scherzót mutat, míg a végső verzió már a kiforrott Mahler-stílus. A budapesti bemutató kritikusa, Ábrányi Kornél így írta<sup>29</sup>:

„A harmadik tétel egy vidám scherzo, amely kissé ügyetlenül van hangszerelve, de különösen jól sikerült.”

Érdekes megfigyelni, hogy a darab hangszerelésének változásai kitűnő bizonyítékai annak a hangszerelési dilemmának, amelyről korábban szó volt. Míg a fő rész hangszerelése sokkal erőteljesebbé vált a fúvósok és rézfúvósok számának növekedésével és a timpani hangsúlyosabb szerepet kapott, addig a Trió éppen ellenkezőleg, bonyolultabb, átlátszóbb és éteri lett.

---

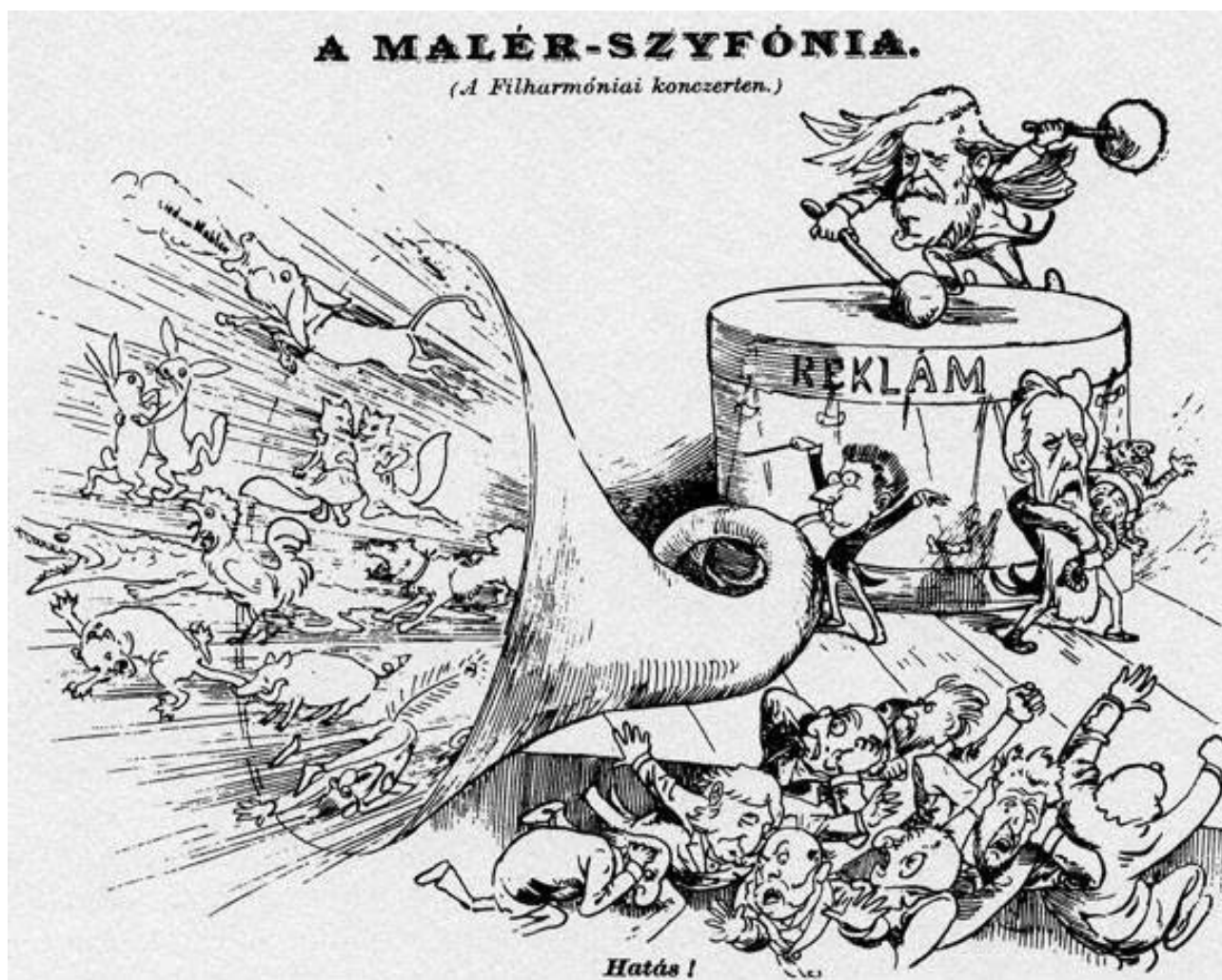
<sup>29</sup> Zoltan Roman: Mahler és Magyarország (Mahler and Hungary), Budapest: Geopen Könyvkiadó, 2010.: p. 113.

Itt ismét rengeteg bizonyítékot találunk a próbák tanulságaira és a karmester-zeneszerző problémamegoldó képességére. Teljesen egyetérték a budapesti kritikus Ábrányival, és kijelentem, hogy a tétel eredeti formájában „különösen jól sikerült”.

Érdekes még megjegyezni: Budapesten, a negyedik tételt bevezető timpani tonika-domináns ismétlés után a Frère Jacques kánon moll változatát egy nagybőgő és egy cselló szólólista játszotta együtt. A hangszerelés ötlete talán a híres Rigoletto – Sparafucile duettből származik, amely szintén nagyon ironikus párbeszéd az emberöléséről, mint „hétköznapi foglalkozásról”. Ez a duett megoldás az első ütemekben megtalálható az NYPL kottában is, de Mahler itt később törölte a csellót. Egyértelmű, hogy a nagybőgő egyedül sokkal groteszkebb hatást képes elérni.

Az eredeti verzióban Mahler C-klarinétot használt a ma is ismert Es-klarinét helyett.

Mindazonáltal az eredeti verzió utcai klezmer hangzása klarinétal, hegedűvel, trombitával, nagydobbal és cintányérral a budapesti Vigadó közönsége számára meglehetősen sokkoló és nagyon eredeti lehetett. Természetesen ebben a tételben Mahler később örömmel használta a kibővített zenekar lehetőségeit: az Es-klarinét fontosabb szerepet kapott, a basszusklarinét pedig hatékonyabban segítette a tétel végét „semmi”-re csökkenteni. A hat kürt azonban nem adott sokat az eredeti négyhez képest.



A legnagyobb hatást – nem teljesen pozitív értelemben – az utolsó tétel okozta.

[7. ábra: Korabeli karikatúra az ősbemutatóról]

„Amint a gyászinduló hangjai elhaltak, nagy pauza következik. Azután egyszerre nagyot cseng a réztányér, a klarinétok a hegedűk élesen felvisítanak, beledörög az üstdob, puzónok bömbölnek; szóval az összes hangszerek örült boszorkánytáncot járnak. Majd egyenként visszatérnek az első rész egyes témái és motívumai, hogy végül ismét vad bacchanáliába fulladjanak”<sup>30</sup>

„Amint az attacca átvezetett a zárótételbe, egy elegáns hölgy mellettem mindent, amit a kezében tartott, elejtett – a sokk erősen megragadta tagjait.”<sup>31</sup>

Korábban idéztem Ábrányi Kornél kritikájának más részeit. A korabeli közönséget leginkább a finálé sokkolta, és Mahler ezt a tételt dolgozta át a legalaposabban az elérhető források szerint.

Már az eredeti formájában is az UWO kézirat fantasztikus darabot mutatott.

Hogyan szólt ez a bemutató? A karikatúra és a kritika inkább artikulálatlan zajként írja le, nem úgy, ahogy ma ismerjük a művet. Az eredeti kotta alapján a darab sokkal klasszikusabb volt, és nem csak a hangszerezés miatt.

Rövid, de heves bevezető után a tétel expozíciója egy kis motívum töredékből hozza létre az első vad, harcias, indulószerű témát, amely a hamburgi előadásra írt programot fejezi ki: a mélyen sebesült szív hirtelen kitörését. A téma, amely végig megtartja az alapvető f-moll tonalitást, egy rövid átmeneti rész után ppp Ász-dúr domináns hármashangzatra vezet a második tétel kezdéséhez Desz-dúrban, amely szép, mahleri, kissé melankolikus szerelmi zene. Az egész rész Desz-dúrban marad, rövid átmeneti szakasz kezdődik a kidolgozás felé.

Az első dallam ugyanaz, amelyet az első tétel bevezetőjében hallottunk az expozíció előtti részben. Mindkét helyen az eredeti verzió két fagottot használt Mahler, amelyeket a végső verzióban csellókra cserélt. Néhány motívum töredék jelenik meg a gomolygás fölött, hogy g-mollban elkezdődjön a kidolgozás. A zene feldolgozza a korábban hallott témákat és témátöredékeket, de a szakasz végén a zene eléri a szimfónia alaphangját, D-dúrt, és megismertet minket a majd a kódában szereplő dicsőséges téma kezdeti motívumával, majd egy kitartott D hang a Beethoven-szerű első tétel bevezetéséhez vezet, ahol ismét hallhatók a vadászok kürtjei, a madarak, majd az változatlan D orgonapont felett folytatódnak a motívumtöredékek feldolgozásai.

Mahler valószínűleg úgy érezte, hogy ez a végtelen D-orgonapont túl sok, ezért a végső verzióban a Beethoven-szerű téma belépése utáni hetedik ütemben C-orgonapontra modulált, egy kromatikusan lelépő basszus mellett, hogy a tétel második témája huszonkét ütemmel később F-dúrban jelenjen meg. (az alap hangnem f-moll volt). A budapesti verzióban a D-orgonapont további 93 ütemig tart, az álvisszatérés ugyanazon az orgonaponton G-dúrban érkezik.

Míg a végső verzióban a második téma a C-orgonaponton 75 ütemen keresztül fejlődik az f-moll visszatérésig, Budapesten ez a periódus csak 34 ütem hosszú volt.

Ennek a résznek a koncepciója drasztikusan eltér a budapesti változatban: míg a téma a végső verzióban fff-re fejlődik, majd diminuendo következik a téma visszatéréséig pp és ppp dinamikával, Budapesten a kotta a második témát hagyja kibontakozni és meghalni teljes szépségében, majd jön a cintányér és a nagydob, majd a visszatérés az eredeti bevezetővel szinte változatlan formában, egészen a Desz-dúr fanfárig, hogy utána egy subito p után kezdődhessen a fokozás a kódáig, ahol a zenekar teljes erővel szólal meg.

<sup>30</sup> Zoltan Roman: Mahler és Magyarország (Mahler and Hungary), (Budapest: Geopen Könyvkiadó, 2010): p. 114.

<sup>31</sup> Gustav Mahler: Unbekannte Briefe, ed. Herta Blaukopf (Vienna/Hamburg: Paul Zsolnay Verlag, 1983): p. 415-15.

A budapesti verzióban Mahler a fontos pontokon egy harmadik trombitást is alkalmazott, míg a végső verzióban a kürtösöket a kódában utasította, hogy álljanak fel és hangszerüket emeljék a levegőbe.

Mindazonáltal az eredeti verzióknak nagyszerűen kellett szólnia. Jó lenne tudni, mennyire volt fáradt a zenekar, hány hibás hangot játszottak az előadás során, és mennyire voltak kifejezőek a kis téma töredékek.

Mindenesetre a budapesti verzió megismerése – túl a Blumine-tételen – lehetőséget ad az ötödik tétel drámaian eltérő kidolgozási részének tanulmányozására, és ennek elmulasztásával sok ihletett rész megismerésétől esnénk el.

## **Összegzés helyett**

Ez az esszé egy érdekes kirándulás tanúja, amely során lehetőségem nyílt tanulmányozni egy kiemelkedő zeneszerző első lépéseit a szimfonikus repertoár felé. És hab a tortán, hogy ez a zeneszerző kortársai egyik legjelentősebb karmestere is volt.

Az első művének előadásai és változtatásai alapján levont következtetések rendkívüli leckét jelentettek egy gyakorló karmester számára, és hozzájárultak Mahler művészetének és egyéb kompozícióinak alaposabb megértéséhez.

Meggyőződésem, hogy a két részes szimfonikus költemény már eredeti formájában is rendkívüli mű volt, és figyelmet érdemel minden zene- és Mahler-rajongó számára világszerte, így Magyarországon is. Semmiképpen sem lehet a végső kompozíció alternatívája, amelyet Mahler ilyen címkével jelölt. Ugyanakkor érdemes előadni, és talán felvenni egyszer, a kíváncsiság kedvéért.

Kiemelném, hogy az eredeti darabot a korszak esztétikai kereteinek végső kiteljesedéseként, valamint egy új korszak kiindulópontjaként kell értékelni. Nyilvánvaló, hogy még eredeti formájában sem illeszkedett teljesen a kor ízléséhez. Az idő és az akkori ízlés, valamint maga a mű ismeretében megérthetjük a kritikusok és a közönség reakcióit. Ezen reakciók következményeit és hatásait Mahler művészetére is nyomon követhetjük.

## Hivatkozások

1. Román Zoltán: Mahler és Magyarország. Budapest: Geopen Könyvkiadó, 2010, 159
2. Román Zoltán: Mahler és Magyarország. Budapest: Geopen Könyvkiadó, 2010, 114.
3. Uo., 114.
4. A Budapesti Filharmóniai Társaság Archívuma, levelezés.
5. Román Zoltán: Mahler és Magyarország. Budapest: Geopen Könyvkiadó, 2010, 115.
6. Uo., 105.
7. A Budapesti Filharmóniai Társaság Zenekarának Archívuma, az 1888–1895 közötti eredeti hangversenyek műsorfüzetei, 97. hangverseny.
8. Román Zoltán: Mahler és Magyarország. Budapest: Geopen Könyvkiadó, 2010, 112–113.
9. La Grange, Henry-Louis de: Mahler, I. kötet. New York: Doubleday, 1973, 27–28.
10. Hoffmann, E. T. A.: Fantáziadarabok Callot modorában. Ford. Horváth Géza. Budapest: Cartaphilus Kiadó, 2007.
11. Román Zoltán: Mahler és Magyarország. Budapest: Geopen Könyvkiadó, 2010, 114.
12. Gustav Mahler – Richard Strauss levelezése (1888–1911). Szerk. Herta Blaukopf. Bécs, 1984, 35–36.
13. Strauss, Richard: Briefe aus dem Archiv des Allgemeinen Deutschen Musikvereins 1888–1909. Szerk. Irina Kaminiarz. Weimar, 1995, 92–95.
14. Ganz, Jeffrey: „Missing movement? The provenance of Blumine in Mahler’s First Symphony.” mahlerfest.org, 2010. március 16.
15. La Grange, Henry-Louis de: Mahler, I. kötet. New York: Doubleday, 1973, 115.
16. Mahler–Rosé gyűjtemény, UWO E2-MF-64.
17. Mahler–Rosé gyűjtemény, UWO E21-MF-675.
18. Ganz, Jeffrey: „Missing movement? The provenance of Blumine in Mahler’s First Symphony.” mahlerfest.org, 2010. március 16.
19. Mitchell, Donald: The Wunderhorn Years. London: Faber and Faber, 1975, 197–202.
20. Bónis Ferenc: A Budapesti Filharmóniai Társaság százötven esztendeje (1853–2003). Budapest: Balassi Kiadó, 2003, 199.
21. A Budapesti Filharmóniai Társaság Archívuma, igazgatótanácsi jegyzőkönyvek, 1893–1897, 5–76.
22. Uo., 98.

23. Uo., 82, 181, 192.
24. A Budapesti Filharmóniai Társaság Archívuma, levelezés.
25. Wilkens, Sander: Előszó az I. szimfónia átdolgozott kiadásához. In: Mahler Gesamtausgabe, 1995.
26. A Budapesti Filharmóniai Társaság Archívuma: Műsorok és bevételek, 1888–1895, 97. hangverseny.
27. Bauer-Lechner, Natalie: Erinnerungen an Gustav Mahler. Wien: Killian, 1984, 62.
28. Mitchell, Donald: The Wunderhorn Years. London: Faber and Faber, 1975, 197–202.
29. Hoffmann, E. T. A.: Fantáziadarabok Callot modorában. Ford. Horváth Géza. Budapest: Cartaphilus Kiadó, 2007, 14.
30. Román Zoltán: Mahler és Magyarország. Budapest: Geopen Könyvkiadó, 2010, 113.
31. Uo., 114.
32. Mahler, Gustav: Unbekannte Briefe. Szerk. Herta Blaukopf. Wien–Hamburg: Paul Zsolnay Verlag, 1983, 415.

## Ábrák

- 1. ábra: Az ősbemutató műsorlapja (A Budapesti Filharmóniai Társaság Zenekarának Archívuma)
- 2. ábra: A vadász temetése
- 3. ábra: Az első előadás bevétele (A Budapesti Filharmóniai Társaság Archívuma)
- 4. ábra: A Pesti Vigadó hangversenyterme (pestbuda.hu, 2025. június 2.)
- 5. ábra: Konzerthaus Ludwig, Hamburg (Bildarchiv, 2406.)
- 6. ábra: A régi Berlini Filharmónia (mahlerfoundation.org)
- 7. ábra: Karikatúra a szimfonikus költemény bemutatójáról (Bolond Istók, 1889. november 24.)