

# I. Fügöny és fanfár

Nehezebb módosítani azt az ítéletet, amelyet Mahlerre a halála óta eltelt ötven évben nemcsak a Hitler-rezsim, de a zene története is ráaggatott, mint megbirkózni azzal a nehézséggel, amely a zenét szembeállítja a fogalmakkal, kiváltképp a filozófiai fogalmakkal. Ahogy Mahler szimfóniáinak gondolati tartalmához nem tudnak fölemelkedni azok a tematikus elemzések, amelyek a kompozíciós tényállás felmérése közepette szem elől tévesztik a kompozíciót, úgy elégtelenek azok a megközelítések is, amelyek a megkomponáltat szeretnék rögzíteni, azt, amit a tulajdonképpen iség zsargonja mondanivalónak nevez. Ha arra törekednénk, hogy ezt a mondanivalót közvetlenül mint a zene által bemutatottat ragadjuk meg, akkor ahhoz a bevallott vagy elhallgatott programhoz térnénk vissza, amely ellen Mahler maga is tiltakozott, és amelynek alkalmatlansága azóta nyilvánvalóvá is vált. Az eszmék, amelyeket a műalkotások tárgyalnak, bemutatnak és akaratlagosan célba vesznek, nem a műalkotások eszméi, hanem a műalkotások nyersanyagai; s ezt még arról a „költői eszméről” is el lehet mondani, amelynek homályos neve alatt igyekeztek egyesek megszabadulni a nyers anyagszerűség mahleri programjától. Az „az, amit nekem a halál mesél” ostoba és nagyképű mondatát sokáig Mahler *Kilencedikjének* tulajdonították, s ez egy igazságmozzanat eltorzításaként még kínosabb, mint a *Harmadik* virágai és állatai, amelyeket a szerző valószínűleg hozzáképzelt művéhez. Mahler azért különösen

tartózkodó az elméleti szóval szemben, mert egyáltalán nem fogadja el a technológia és a képzet-tartalom alternatíváját. Nála a tisztán zeneiben makacsul megőrződik egy olyan maradvány, amely sem a folyamatokra, sem a hangulatokra vonatkozóan nem interpretálható. Ez a maradvány a mahleri zene gesztusához kapcsolódik, s csak az értheti meg, aki meg tudja szólaltatni e zene strukturális elemeit, de közben a kifejezés felvillanó intencióit is képes technikailag lokalizálni. Mahlert csak akkor tudjuk távlatosan szemlélni, ha még közelebb megyünk hozzá, ha a mélyére hatolunk, és szembenézünk azzal az inkompenzurábilissal, amely megcsúfolja a programatikus és az abszolút zene stílus-kategóriáit, egyszersmind rácsúfol a Brucknerből való egyszerű történeti levezetésre. Mahler szimfonikus művészete az érzéki-zenei konfigurációk kényszerítő spiritualitásával segítséget is nyújt nekünk mindebben. Nem eszméket illusztrál, hanem az eszme a konkrét rendeltetése. Mivel Mahler szimfonikus művészetének valamennyi pillanata anélkül tesz eleget kompozíciós funkciójának, hogy visszaesne a véletlenszerűségbe, több lesz a saját maga pusztá létezésénél; olyan „írassá” válik, amely előírja a saját értelmezését. Az lenne a feladatunk, hogy felvázoljuk az ilyen kényszerítés görbéit, ahelyett, hogy a zenéről egy külsődleges, szilárdnak tartott álláspontból kiindulva okoskodnánk, mint ahogy azt az új tárgyiasság farizeusai teszik, akik éppoly fáradhatatlanul használnak kliséket, mint egykor a késő-romantikus titánok.

Az *Első szimfónia* a vonósok hosszú orgona-pontjával kezdődik, valamennyi üveghang, a nagybőgők hangtartományának legmélyebb harmadától fel egészen a legmagasabb A-ig, e keletlenül sípoló hangig, amelyet a régi gőzgépek bocsátottak ki. E hang mint egy vékony függöny lóg alá az égből, s áthatolhatatlanul sűrű; így kínozza egy világosszürke felhőtakaró az érzékeny szemeket. A harmadik taktusban aztán kiemelkedik egy kvart-motívum, amit a piccolo színez; a pianissimo átszellemlélt élessége éppúgy kihallható belőle, mint azok a hangszínek, amelyek majd hetven évvel később, Sztravinszkij kései partitú-

ráiban fognak megjelenni, amikor a hangszerelés mesterének elege lesz a mesteri hangszerelésből. A fafúvósok újbóli belépése után a lefelé törekvő kvart-motívumból szekvencia képződik, hogy egy B-n megakadjon, amely „súrlódik” a vonósok A-jával. Majd egy hirtelen *più mosso*: két klarinét *pianissimo* fanfárja csendül fel az alsó, fakó regiszterben, s ehhez társul harmadik szólamként az erőtlen basszus-klarinét; matt hatású zene ez, mintha egy függöny mögött szólalna meg, mintha próbálna áttörni, de nem lenne meg az ereje hozzá. A fanfár még akkor is „nagyon távoli” marad, amikor a trombitákon szólal meg, ahogyan azt Mahler e hangszer elhelyezésétől elvárta.<sup>1</sup> A tétel csúcspontján aztán, hat taktussal a tonika (D) újbóli belépése előtt a most a trombitákon, kürtökön és magas fafúvókon megszólaló fanfár áttör,<sup>2</sup> túllépve a zenekari hangzás minden addigi mértékét, sőt, még azét a fokozását is, amely hozzá elvezetett. De a fanfár sem a csúcspontot nem éri el, sem azt, hogy a zene egy testlökés következtében kiterjedjen. A szakadás a túlsó oldalról indul, a zene saját mozgásán túlról: épp ezt a mozgást akasztja meg. A szimfónia egy pár másodpercig azt a benyomást kelti, hogy valóságossá vált az, amit a földről az ég felé irányuló pillantás szorongva és vágyakozva egy életen át remélt. Mahler zenéje hű maradt ehhez; a mahleri zene története e tapasztalat átváltozása. Miközben minden zene már első hangjaival azt ígéri, hogy elvezet ahhoz, ami másképp is lehetne, vagyis a függöny szétszakítását ígéri, addig Mahler szimfóniái immár pontosan a szemünk elé is akarják azt tárni. Mintha a *Fidelio* börtönjelenetének színházi fanfárját akarnák megidézni, és követni annak az A-nak a példáját, amely Beethoven *Hetedik szimfóniájának* scherzójában, a trió előtt négy taktussal cezúrát von. Képzeljük el, hogy egy fiatalember hajnali ötkor felriad egy ellenállhatatlanul lebilincselő hang hallatán, s annak

---

1 *Első szimfónia*, 4., utolsó ütem.

2 *Első szimfónia*, 35.

visszatérését attól kezdve, hogy azt álom és ébrenlét határán akár csak egy pillanatra is meghallotta, örökké várni fogja. E hang anyagszerűségével szemben a metafizikai gondolat olyan halványnak és tehetetlennek tűnik, mint az az esztétika, amely azt kérdezi, hogy a pillanat sikeresen megvalósult-e az alakzatban vagy pusztán csak szándék irányult rá, hogy az alakzat felszakadása a pillanatban lényegszerű-e, és hogy e pillanat tiltakozik-e a sikerült mű látszata ellen.

Éppen ez az, ami a gyűlöletet ma Mahlerre irányítja. A gyűlölet becsületességnek álcázza magát azzal szemben, ami igen szembeötlő: a műalkotás ama követelményével szemben, hogy ő maga valami olyasmit testesítsen meg, amit pusztán hozzágondoltak, de nem valósult meg. Minden becsületesség mögött ott rejtőzik a gyűlölködés azzal szemben, ami önmagát hivatott megvalósítani. Az ösztön-én nem létezhet; amire Mahler zenéje kétségbeesetten panaszkodik, azt gúnyosan parancsként szankcionálják. Annak hangoztatása, hogy a zenében nem lehet több annál, mint amivel egy adott helyen találkozunk, egyszerre fejezi ki a fintorgó rezignációt és annak a hallgatónak a komfortját, aki elhárítja, hogy egy születőben lévő és önmagán túlmutató zenei fogalommal dolgozzék, illetve azzal vesződjék. A szellemi beállítottságú romantikaellenesség már a Hatok idején gyalázatos szövetséget kötött a szórakoztatás szférájával. Mahler felpisztítja a világgal kiegyező dühét, ugyanis arra emlékezteti őket, amit ki kell űzniük önmagukból. Mivel elégedetlen a világgal, Mahler művészete nem követi a világ normáit, a világ pedig diadalmaskodik felette. Az áttörés az *Első szimfóniában* a forma egészét érinti. A repríz – amelynek utat tör – aztán már nem tudja helyreállítani azt az egyensúlyt, amely a szonátaformában egyébként elvárt. Sietős epilógussá zsugorodik. A fiatal komponista formaérzéke ezt a reprízt olyan kódának tekinti, amelynek nincs önálló joga a tematikus kibontakozáshoz; az alapgondolat felidézése késedelem nélkül a vég felé hajtja. De azért, hogy a reprízt ennyire le lehet rövidíteni, potenciálisan már az expozíciós rész a felelős, amely lemond

az alakzatok sokaságáról, sőt még a hagyományos téma-dualizmusról is, és ezért nem szorul rá a komplex helyreállításra. Az áttörés eszméje, amely a maga struktúráját ráparancsolja a szimfónia egész tételére, túlszárnyalja a tradicionális struktúrát, amelyet futólag még felvázol.

De Mahlernek ez a primer művészet-ellenes tapasztalata, azért, hogy manifesztálódhasson, rászorul a művészetre, amit saját szigora érdekében még intenzívebbé kell tennie. Ugyanis az áttörésnek önmagát felkínáló kép sérült marad, az áttörés nem következik be ebben a világban, ugyanúgy, ahogy a messiás eljövetele sem. Az áttörés zenei megvalósítása egyúttal valószínű kudarcnak felmutatását jelenti. E zene lényegi vonása, hogy túlzottan sokat követel saját magától. Megmenti az utópiát a saját világában, a senki földjén. Amit a társadalom immanenciája elzár, azt a forma immanenciája sem képes megadni, hiszen a forma a társadalomtól kölcsönzi a magátét. Mindkető szeretné ellehetetleníteni az áttörést. A behálózottságnak, amelynek szálait a zene át szeretné vágni, művészetként ő maga is a foglya, sőt még erősebbé teszi azzal, hogy kiveszi a részét a látszathoz. A zene művészetként adása marad a saját igazságának, akkor is, ha hibát vétele szembe fordul a művészettel és a saját fogalmát tagadja. Mahler szimfóniai lépéséről-lépésre ez elől a sors elől próbálnak kitérni. Mindeközben szubsztrátumukat abból nyerik, amin a zene szeretne túllépni, az áttörés *ellenkezőjéből*, amelyet mégis az áttörés tétel. A *Negyedik szimfónia* az áttörés ellenkezőjét „világi zajnak”<sup>3</sup> nevezi, Hegel „megfordított világfolyamatnak”,<sup>4</sup> amely mint „ellentét és üres” valami lép szembe a tudattal. Mahler az európai világfájdalom tradíciójának egyik kései képviselője. A céltalanul önmagukban keringő, feltartóztathatatlan szimfonikus tételek, ezek a perpetuum mobilék nála minden tekintetben a világfo-

3 *Negyedik szimfónia*, 102.

4 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *A szellem fenomenológiája*. Szemere Samu fordítása. Budapest: Akadémiai, 1979, 197.

lyamat hasonlatai. Ez az önrendelkezés nélküli, üresen zakatoló gépezet az örök azonosság. Az új az egyelőre még nem túl forró zenei pokolban tabunak számít. Ez a pokol az abszolút tér. A korabeli befogadók így érzékelték már a *Második szimfónia* scherzóját is, aztán még inkább a *Hatodikét*. A remény Mahlernél mindig a különbözőben rejlik. Egykor a tevékeny szubjektum aktivitása, a társadalmilag hasznos munka leképezése inspirálta a klasszicista szimfóniákat, már Haydnnál is, később pedig a humor miatt kétértelműen Beethovennél. A tevékenység nem pusztán a saját magukat meghatározó emberek értelmes élete (ahogy az ideológia tanítja), hanem szabadság-nélküliségük önhitt üzeme is. A polgári kultúra kései szakaszában ebből lesz a vak funkcionálás rémképe. A szubjektum be van zárva a világfolyamatba, anélkül, hogy felismerné magát benne, és anélkül, hogy maga képes lenne a megváltoztatására. A remény, amely Beethovennél még átítatta a tevékeny életet és a *Fenomenológia* Hegele számára még lehetővé tette, hogy elsőbbséget biztosítson a világfolyamatnak a csupán benne valóságossá váló individualitással szemben, nos, ez a remény az önmagába visszavetett és tehetetlen szubjektum számára immár elveszett. Ebben az értelemben szállnak szembe Mahler szimfóniái a világfolyamattal. Utánozzák, hogy panaszt emelhessenek ellene; áttörésének pillanatai pedig egyúttal a panasz nagy pillanatai is. E szimfóniák sehol sem próbálják összeragasztani a széttört szubjektumot és objektumot; inkább széttörik önmagukat is, semmint hogy a kettő sikeres megbékülését színleljék. A világfolyamat külsődlegességét Mahler kezdetben programzeneként vázolta fel. A *Második szimfónia* prototipikus scherzója – a halaknak prédikáló Szent Antalról szóló *Csodakürt*-dal nyomán – a kétségbeesés instrumentális felkiáltásában kulminál.<sup>5</sup> A szimfóniából kihangzó zenei mélyebb én, a mi összeomlik. Lélegzetvételnyi szünet ékelődik a

---

5 *Második szimfónia*, a 116. oldaltól kezdődően.

tétel és a rá következő vágyakozó, emberi hang közé. De Mahler már ekkoriban sem elégedett meg a transzcendencia és a világfolyamat túlzottan magabiztos, költői kontrasztjával. A zene, a szakadatlan mozgás során, a nyers fúvós kórusokkal önmagát teszi közönségesé.<sup>6</sup> A hegeli igazságosság azonban, tisztán a kompozíciós folytatás logikáján keresztül, úgy vezeti a komponista tollát, hogy az önmagát reprodukáló, önmagát folytató és a halálnak ellenálló élet erejéből – a rendületlenül protestáló szubjektum korrekívumaként – kijut valami a világfolyamatnak is: mihelyt a téma eléri az első hegedűket, a hangzás és a melodikus karakter felszámolja a közönségeség nyomait.<sup>7</sup> Natalie Bauer-Lechner *Erinnerungen an Mahler* című kötetének egyik beszámolója – mely kötet részleteiben oly szakszerű és a zeneszerzőnek köszönhetően a komponálás problémáinak olyan mélyreható ismeretéről árulkodik, hogy autentikusságát el kell fogadnunk – megengedi, hogy feltételezzük: a szubjektum és a világfolyamat viszonyában rejlő kétoldalú harcra Mahler is gondolt. A Frigyes császárra vonatkozó ismert anekdotára utalva ezt mondja Mahler: Nagyon szép, hogy a paraszt a királlyal szemben megkapja a maga jogát, de az éremnek van egy másik oldala is... Végére is mi értelme önmagában védeni a molnárt és a malmot, ha a malomkerekek tovább zakatolnak, ezzel arcátlanul átlépik határaikat és jószerivel felmérhetetlen károkat okoznak az idegen lelkében.<sup>8</sup> Az igazságosság, amelyben a szubjektum részesül, objektív módon igazságtalansághoz vezethet, és maga a szubjektivitás (empirikus szinten az ideges komponista zaj-érzékenysége) megtanítja őt arra, hogy a világfolyamatot – a fenti anekdota értelmében az abszolút hatalmat – a személy absztrakt védelme érdekében nem kell egyszerűen elvetnünk, arra tehát, hogy – a hegeli belátás ér-

---

6 *Második szimfónia*, 94.

7 *Második szimfónia*, 95., 3. ütem.

8 Natalie Bauer-Lechner: *Erinnerungen an Gustav Mahler*. Leipzig–Wien–Zürich, 1923, 15.

telmében – a világfolyamat nem is olyan rossz, mint ahogy azt az erény képzei. Zeneileg tudatosítva mindez azt jelenti, hogy világfolyamat és áttörés ellentéte pusztá absztrakció, s alkalmazhatnák belső összetételével Mahler fokozatosan konkretizálja, egyszersmind közvetíti is ezt az absztraktságot.

A *Harmadik szimfónia* scherzóját, akár csak a *Másodikét*, az állat-szimbolika ösztönözte. Tematikus magja egy korai zongorakíséretes dalból („Nyári váltás”) származik; a tébolyult sürgés-forgás révén hasonlít a *Fischpredigt*-tételhez. De erre most nem kétségbeesés, hanem együttérzés a válasz. A zene úgy viselkedik, mint az állatok; mintha a zárt világukba való beleérzéssel szeretne jóvátenni valamit a bezártság átkából. Saját allűrjének hangzó imitációja révén hanggal ajándékozza meg a nyelvnélkülit, miközben ő maga is megijed, és a nyulak óvatosságával merészkedik csak elő ismét,<sup>9</sup> úgy, ahogy a szorongó kisgyermek azonosul az óraketrec legkisebb gidájával, amely még a gonosz farkast is túléli. Amint belecsendül ebbe a postakürt hangja, háttérként a forgatag csendje is a kompozíció részévé lesz. A zene emberivé válik a leheletfinoman tompított vonósok, a megkötöttség maradványai hatására, amelyek szemben az elidegenítő hang semmi rosszat nem szeretne elkövetni. Amikor aztán két vadászkürt szinte énekelve kommentálja e dallamot,<sup>10</sup> a művészileg igencsak veszélyeztetett pillanat megbékíti a megbékíthetlent. Az állatok fenyegetően dobogó ritmusa – az ökrök diadaltánca, amelyben a saját patájuknál fogva ragadják meg magukat – azonban profetikusan azon gúnyolódik, hogy milyen sovány és gyenge is a kultúra, amíg olyan katasztrófákat agyal ki, amelyek sebtében akár képesek volnának rábírn az erdőt, hogy nyelje el a tönkretett városokat. A végén az állat-scherzo irodalmilag még egyszer fölfuvalkodik, a felnagyított ős-motívum egyfajta páni epifá-

9 *Harmadik szimfónia*, 156., a 16. próbajelnél, 158., a 17. próbajelnél.

10 *Harmadik szimfónia*, 156–157.



niáján keresztül.<sup>11</sup> Összességében a zene ide-oda ingadozik az általános emberiség és a paródia között. Fénycsóvjája azt a megfordított emberi lényeket találja el, amely a faj önfenntartásának ígézetében felzabálja annak alanyát, és tervbe veszi az egész nem megsemmisítését, amennyiben az eszközöket a szemfényvesztő cél végzetes pótlékává teszi. Az állatok láttán az emberi mint elfogódott természet ébred önmaga tudatára és természettörténeti káprázatként ismeri fel saját tevékenységét: ezért érdeklik Mahlert az állatok. Akárcsak Kafka meséiben, az állati lét Mahler számára is mintegy a megváltás álláspontja felől tekintve mutatkozik emberinek, mely álláspont elfoglalását maga a természettörténet akadályozza meg. Mahler mesélő hangját az állat és az ember közötti hasonlóság ébreszti föl. Ez a hang egyszerre vigasztalan és vigasztaló, az önmagára emlékező természet kiüzi magából a babonát, és létrejön a kettő abszolút differenciája. Ám az autonóm műzene Mahler előtt az ellenkező irányba haladt. Minél inkább beletanult az anyag szükséges uralásán keresztül a természet uralásába, annál uralkodóbb jellegűvé vált a gesztusa. Integrális egysége megfosztotta hatalmától a sokféleséget, szuggesztív ereje lenyeste mindazt, ami céljától eltéríthette volna. A boldogság képét a zene már kizárólag csak a boldogság tilalmában őrzi. Mahler zenéje ezt szeretné megingatni, szeretne békét kötni a természettel, ugyanakkor mégis kénytelen folyvást érvényt szerezni a régi varázslatnak.

A *Negyedik szimfónia* scherzója az öt megelőző két szimfónia scherzóinak vonalát folytatva, a világi zaj erőteljes allegóriáját haláltáncá stilizálja. A harsány fidula rosszul játszik, egy egész hanggal feljebb van hangolva, mint a hegedűk, szokatlan, bizarr hangzással szól, anélkül, hogy a fül értené e furcsaság okát, és ezért duplán irritáló. A kromatikus véletlenek megerjesztik a harmóniát és a melódiát; a kolorit szólószereű, mintha

---

11 *Harmadik szimfónia*, 176., a 31–32. próbajelnél.

hiányozna innen valami: mintha a kamarazene parazita módon befészkelte volna magát a nagyzenekarba. Az alantas hasonlataiból a zene odáig vetemedik, hogy valótlansággá, a forgatag árnyjátékává lesz, miközben csábítás és zokogás között ingadozik, és a szomorú megindultságot vegyíti a rajta átszáguldó képek tovaillanásával. Hasonlóan ambivalens a *Hetedik szimfónia* scherzójának vágózó főtémájában a fafúvósok és később a hegedűk melódiája. Egyfajta cantus firmus ez, amely lemond az ártalmatlanság látszatáról.<sup>12</sup> Mahler „panaszosnak” nevezi ezt a témát, de lényege szerint egyesíti egymással – úgy, ahogy azt csak a zene tudja – a világfolyamat verkliszzerű nyekergését és az e miatt érzett expresszív gyászt. A nyomokban jelen lévő áttörést Mahler formaérzéke a *Negyedik szimfónia* scherzójában a kísérteties kontrasztjaként formálja meg. Mintha valami valóságossá válna, vérrel telítődne itt, amivel már azok a triórészek is próbálkoznak, amelyek minden kényszer nélkül társulnak a főtéma ländler-jellegéhez; az áttörés – s ez Mahler-nél nagyon ritka – másodperceken keresztül érzékien és „még kiterjedtebben” szól.<sup>13</sup> Megidézi Csajkovszkijt, majd odahagyja, a tételt visszairányítja a kísértetiesbe, az egyre inkább elhomályosulóba, és a kései Beethoven képzeletbeli horizontjából mérített lezárással fejezi be. Eközben pedig állandóan szem előtt tartja a *Negyedik* egészének derűjét. Ez a derű mérsékeltté, szinte barátságossá tompítja a haláltáncot.

Az Ötödik szimfónia csúcspontján, a második tételben aztán Mahler teljes következetességgel a kompozíció princípiumává tette a világfolyamat és az áttörés antitezisét. Paul Bekker egyfajta második első tételt fedezett fel ebben, Mahler legnagyobb elképzelései egyikét.<sup>14</sup> Nem scherzo ez, hanem a lehető

12 *Hetedik szimfónia*, 121., a 112–116. próbajelek között; 122., a 118. próbajeltől; 142., két ütemmel a 154. próbajel után; 143., egy ütemmel a 156. próbajel előtt.

13 *Negyedik szimfónia*, 67., a 11. ütemvonalnál.

14 Lásd: Paul Bekker: *Mahlers Symphonien*. Berlin, 1921, 181.

„legnagyobb vehemenciával” megírt teljes értékű szonáta-tétel.<sup>15</sup> Félre van söpörve benne a humor, amelynek bizonyos távolságból még van mersze megmosolyogni a világfolyamatot, amit ez a folyamat egyébként egyetlen embernek sem enged meg. A világfolyamat feltartóztathatatlanul elszabadult, a szenvedés minden hangsúlyával együtt, engesztelhetetlenül. Az arányai – a viharos allegro részek és a gyászindulóból származó, lassan burjánzó betoldások közti viszony – hallatlanul megnehezítik az előadást. Ezek az arányok nem eshetnek áldozatul az éppenyígy-komponáltság véletlenének, hanem az egész darabnak már eleve olyan világosan a kontrasztra tekintettel kell megszerveződnie, hogy ne ragadjon benne az andante-részekben: az átalakulás képzí a formát. Különösen arra kell ügyelni, hogy a presto-részeket – anélkül, hogy engedményeket tennénk a tempóban – érthető tematikussággal játsszák, és azok ne tűnjenek el az örvénylésben; ezek egyensúlyozzák ki ugyanis a gyászinduló dallamait. Hogy azonban a tovarohanó presto sehová sem vezet, az a presto formaeszméjéből fakad. Ez a tétel minden dinamika és a részletekben rejlő minden plaszticitás ellenére sem ismeri a történelmet, ahogy az emfatikus értelemben vett időt sem és nem irányul sehová. A történelem hiánya reminiscenciára kényszeríti a tételt; az előrehajtó energia fölhalmozódik, és hirtelen visszafelé kezd el áramlani. De abból az irányból a zene jön vele szembe. A gyászinduló potenciális dinamikája, különösen a második trióé, csak utólag kristályosodik ki – az integrális, szonátaszerűen átfogó megszerkesztettség – a presto melléktémájaként. Ami meg volt kötve az első tétel időben rögzült formájában, az most felszabadul. A megszakító reminiscenciák ugyanakkor előkészítik a talajt egy korál-vízió számára, amelyben a tétel kiszakad a maga kereteiből. Csak a közte és lassú interpolációk közti formális korrespondencia révén lesz képes arra, hogy a káosz eluralkodása nélkül kebe-

---

15 Ötödik szimfónia, 47.

lezze be azt, ami oda betör. Vízió és forma kölcsönösen feltételezik egymást. Az utóbbi egy kódával zárul. A vízióban azonban nincs lezáró erő. Ha a tétel vele végződne, akkor megszűnne vízióknak lenni. De a kóda engedelmeskedik annak, ami előtte történt: a régi vihar a maga tehetetlen visszhangjává válik. Az áttörés fanfárja korálként ölt zenei alakot, nem exterritoriális immár, hanem tematikusan közvetített kapcsolatban áll az egésszel. Az erőteljes hatás azonban mégsem az itt és most komponáltaknak köszönhető, hanem annak, hogy megismétli Bruckner Ötödik szimfóniája befejezésének a tervezetét, és rajta keresztül a korál már elfogadott autoritására támaszkodik, ily módon leplezve le annak lehetetlenségét, ami a mesterségen belül még lehetséges. A megjelenőt eltorzítja a látszat. Aminek egészen önmagának kellene lennie, az a vigasz és a támogatás jegyeit viseli magán, egy nem jelenlévő bizonyosságának a nyomát. Az önmagát manifesztáló hatalom tehetetlen; ha ő lenne az, amire ígéret tétel, és nem az ígéret maga, akkor szükségtelen lenne bizonygatnia, hogy hatalom. A formák áthagyományozott kánonjában semmi sem volt Mahler zenéje számára annyira kétségbevonhatatlan, hogy a zenéjében célba vett paradoxon belemenekülhetett volna e kánonba. Most megghiúsulnak a *Faust* zárójelenetének szavai, amelyeket Mahler később oly egyedülálló módon zenésít majd meg. Ezt most nem koronázza siker: művészet és valóság utópikus azonosságát nem sikerül megvalósítani. Mindenesetre ezzel is szembesül Mahler zenéjének komolysága a zeneszerző komponálási képességének fejlődése és a varázslatot feloldó tapasztalatai során. A szerzői szigor, amely megéri az ellenszenvet a programatikus túlkapásokkal szemben, Mahlert arra kényszeríti, hogy az áttörést zeneileg komponálja meg, átadva magát saját naivitásának és művészet-idegenségének, amíg az maga is forma-immanens nem lesz. S ezzel szemben a saját eszméje sem immunis. A kompozíciós logika azt kritizálja, amit éppenséggel ábrázolni akar: minél sikerültebb a mű, annál szegényesebb a remény, mert a remény felülemelkedik az egybehangzó mű végességén. E dia-

lektikából mindig kijut valamennyi annak, amit érettségnek nevezünk, és ennek feltétlen dicséretét mindig korrumpálhatja a lemondás. Ez válik az esztétikai ítélet nehézségévé. A sikerült elégtelensége miatt az – ekként ítélő – elégtelenség válik sikerületlenné, eseménnyé. A világfolyamat és a tőle eltérő másik közötti törés miatt nem tudhatjuk biztosan, hogy hol van több igazság: ott, ahol ez a másik, anélkül az igény nélkül, hogy a szubjektum a műben őt birtokba vegye, felvillanna és saját látszatát bevallva levetné a maga látszatszerűségét – vagy ott, ahol a kompozíció immanencia-összefüggése az értelem immanenciájának látszatát kelti, miközben ragaszkodik a saját igazságához, csak azért, hogy a maga teljességében hazugsággá váljék, mindazon partikuláris látszatszerűségekre támaszkodva, amelyeket megszüntetett. De a zene a saját logikájával szemben mégsem makacsolhatja meg magát. Nem ok nélkül kapcsolódik az Ötödik szimfónia második tételének D-dúr koráljához újfent egy égi jelenség fantazmagóriája. Ebben a kompozíciós szigoron kívül eső mozzanatok maradványa mérsékli az esztétikán túlit, amelyet a korál képvisel: ugyanis magán viseli a megrendezettség szégyenfoltját. Ahhoz, hogy a korált erőszakkal beiktassa, ki kell szolgáltatnia azt a rézfúvóknak, amelyek Wagner és Bruckner után – akik „trarázásra” használták – elvesztették a méltóságukat. Mahler lett volna az utolsó, aki ezt nem hallja meg. A kompozícióra jellemző integráció, az intencionális többlet likvidálása nála a látszat ama kritikájához vezet, amely Schönbergnél és a bécsi iskolában fog majd határozottan kifejezésre jutni. Talán kevés dolog jelzi frappánsabban Mahler reagálás módjának fokozódó szublimációját, mint az egyre következetesebb lemondás arról, hogy a főtémákat az új német iskola módján a rézfúvósokkal emelje ki. A nagy tapasztalatokkal rendelkező zenekari vezetőt technikailag talán az indíthatta erre, hogy ez az eszköz is – mint minden egyszer már bevált eszköz – gyorsan elhasználódik, még a saját szimfóniáiban is. A rézfúvósokon fölharsanó témák fatálisan hasonlítanak egymásra, és fenyegetik azt, ami a szimfonikus zenében a legfon-

tosabb: az egyes önmaga-létét és ezzel a folyamat plaszticitását. A kései művekben a rezek hatalmas pillanatnyi lesz, szorongást keltő vagy lesújtó; immár nem alkotják a teljes hangzás alapregiszterét. Az áttörés szublimálása azonban, ahogy azt a technika megköveteli, teleológiaiilag már benne rejlik magában az áttörésben. Ahhoz, hogy az áttörés autentikusnak mutakozzon, rá tekintettel kell komponálni. Ezzel azonban nemcsak hogy moderáljuk a komponálási lázat, hanem maga a pillanat is kényszerűen olyan funkcionális összefüggésbe kerül vele, amely elszakítja a pillanatot a betű-szerintitől, a pusztán anyagszerűtől. Az *Első szimfóniában* – amely nem hordja ki a mahleri zene feszültségeit, hanem exponálja őket – ez nyíltan előttünk áll. Az áttörés után azonban, a repríz belépésekor tehát, nem lehet egyszerűen, a forma szabályai szerint ismételni. A visszatérésnek, amelyet az áttörés idéz meg, az áttörés eredményének kell lennie, vagyis valami újnak. Ezt készíti elő kompozíciós szempontból a kidolgozásban megjelenő új téma, amelynek motivikus magját a kidolgozás elején a csellók vezetik be.<sup>16</sup> Ebből egy epizodikus kürt-téma formálódik,<sup>17</sup> ami – egyfajta beethoveni „modellként” – uralja a későbbi kidolgozást, hogy aztán a tonika újbóli megjelenésekor, vagyis utólag, főtémaként lepleződjék le, ami a maga helyén sohasem volt.<sup>18</sup> Éppúgy teljesíti az új iránti kötelességét, amely a fanfárból indul ki, ahogy titokban, a maga hosszú történetén keresztül – egyszerre a szonáta szellemében és annak ellenében – kibontja az egészet. Az áttörés, a másik miatt felerősödik a formaimmanencia, és élet vesztí az abszolút antitézis, amiről az áttörés határozott.

A bécsi klasszika nem volt alkalmas erre, ahogy semmilyen zenei érzület sem, amelyre ráillik a filozófiai idealizmus fogalma. Beethoven hatalmas következtetésekkel operáló logikájában a zene hézagtalan azonossággá, analitikus itéletté szervező-

16 *Első szimfónia*, 18., 2. és 4–5. ütem.

17 *Első szimfónia*, 20., egy ütemmel a 15. próbajel után.

18 *Első szimfónia*, 36., a 26. próbajelnél.

dött. A filozófia, amelyhez ennek során alkalmazkodott, a maga hegeli csúcspontján megérezte az ilyen azonosság fullánkját. Az alap elméletéről töprengve Hegel a *Logika tudományának* második részében azt veti a szcientista gondolkodás szemére (Kant említése nélkül), hogy „tapodtat sem halad előre”, és tautológiákba bonyolódik. Mivel az alap „ezen eljárás folytán a jelenséghez igazodik, s meghatározásai a jelenségen alapulnak, ezért a jelenség persze egészen simán és kedvező széllel következik alapjából. De a megismerés eközben egy tapodtat sem jutott előbbre; a forma egy[etlen] különbségében kering, amelyet maga ez az eljárás megfordít és meg is szüntet”.<sup>19</sup>

Az egészséges emberi értelemnek, amely a maga magyarázatait az egyébként is meglévő tényekből absztrahálja, és aztán ismeretekként tünteti fel, lelepleződik a butasága. Mahler ez ellen az egészséges értelem ellen lázad. Ha a zenének általában több köze van a dialektikus logikához, mint a diszkurzív logikához, akkor a mahleri zene pontosan azt szeretné elérni, amire sziszifuszi erőfeszítéssel a filozófia is törekszik: a szokványos gondolkodás, a merev azonossággá kövesedett fogalmak megmozdítását. Mahler utópiája, hogy – ama hegeli értelemben – megmozdítsa azt is, ami már létezett és azt is, ami még nem, a létesülőt. Mint ahogy Hegel számára az azonosság tételének kritikájában,<sup>20</sup> úgy Mahler számára is az igazság a másik, a nem-immanens, ami mégis az immanenciából bomlik ki. Hasonlóan tükröződött már Hegel gondolkodásában is a szintézisről szóló kanti tanítás. Minden csupán mint keletkezett létezik, ahelyett, hogy pusztán létesülne. A tradicionális zene ökonómiai princípiuma, e zene determinációja azonban az egyik mozzanatnak a másakra való cseréje, miközben az előbbiből semmi sem marad. A zene előbb feloldódik, mint ahogy erre maga ráeszmélne. Fél az újtól, amelyet nem tud teljesen uralni. Ebből a szempont-

19 Georg Friedrich Wilhelm Hegel: *A logika tudománya*. II. kötet. Szerere Samu módosított fordítása. Budapest: Akadémiai, 1979, 71.

20 Uott, 510. skk.

ból Mahlerig a nagy zene is tautologikusnak mondható. Ettől volt a zene összerendezett: egy ellentmondás nélküli rendszer. Mahler ezt feladja, nála a törés válik forma-törvénné. „Most már azt is meg kell tanulnod, ami más!”<sup>21</sup>

Ha a mahleri fejlődés a megkomponált alakzaton belül közvetít a világfolyamat és aközött, ami másként lenne, akkor ezt a közvetítést – ha elég mélyen ragadjuk meg – már a kompozíció nyersanyagában is fel kellene fedeznünk. Ez az, amit a világfolyamat megragad, amiből kiindulva mozog, és ami mégsem teljesen azonos vele; az uralom tárgya ez, amely kitart alatta, vagy oda letaszított. Mahler zenéje ott reméli megtalálni (a zenei nyelvet magát is átható, és ennyiben radikalizált romantikával) azt a közvetlenséget, amely képes arra, hogy csillapítsa az elidegenedés mint univerzális közvetítés miatti szenvedést. A fanfárok eredetileg a rézfúvósok természetes hangjait használták. Az *Első szimfónia* bevezetésében, ahol a klarinétok megelőlegzik a fanfárt, ehhez rögtön természeti hangok társulnak: az ereszkedő kvart, amely mindig is ilyen hangnak számított, a felvonuló oboák nem artikulált crescendója és diminuendója, a fafúvósok kakukk-kiáltásai, ahogy fittyet hányva a metrumra és a tempóra föl-fölharsannak – ezek a megoldások később újra és újra elő fognak fordulni Mahlernél. Az ő szimfonikus művésze az élet nem-szabályozott, rendszertelen hangjait hajszoja, egészen a *Dal a földről* búcsúénekéig, amely emiatt egyenesen belesüpped az alaktalanságba. Az, ami az alak felett állna, a saját alakja szerint közeli rokonságban áll azzal, ami még nem öltött alakot; a természetén túli parúziái – amelyekben értelem csapódik le – az értelemről elhagyott természet fragmentumaiból állnak össze. De Mahler éber muzsikája a romantikával szembeszegülve tudja, hogy a közvetítés univerzális. Még az őt körülrajongó természet is annak a működése, amitől eltávo-

---

21 Richard Wagner: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. VI. kötet. Leipzig, 1888, 128.



lodni szeretne; a közvetítő tudat nélkül a végzeté és a mítoszé lenne az utolsó szó. – Amióta az esztétika elhanyagolja a természeti szépet (amely számára Kant még fenntartotta, Hegel viszont elvetette a fenséges kategóriáját), a művészetben a természet fogalma láthatatlanná vált. Azóta oly szorosra zárult a társadalmiasodás hálója, hogy már az azzal szembeni pusztá antitézisben is egy arkánomot őrzünk, amelynek nem szabad megengednünk, hogy szóhoz jusson. A természet – mint az emberi erőszak-uralom ellentéte – ugyanis maga is deformálódik, amennyiben szűkösségbe taszítjuk és erőszaknak vetjük alá. Ám még ahol Mahler zenéje fel is ébreszti a természetre mint tájra vonatkozó asszociációkat, ezeket sohasem abszolutizálja, hanem annak a kontrasztjából olvassa le őket, amitől eltérnek. A természeti hangok a Mahlernél egyébként uralkodó szintaktikai szabályossággal szembeszállva válnak technikává: az ő zenei prózája nem primer, hanem szabad ritmusként a verből nő ki. A természet mint a zenei műnyelv meghatározott tagadása nála ennek a prózának van alárendelve. Így az *Első szimfónia* kezdetének kízó orgonapontja már feltételezi a jó hangszerelés hivatalos eszményét, azért, hogy aztán elvesse. E hangzás üveghangja az elidegenedésre vonatkozó szükségletét csak utólag találta meg: „Amikor Pesten az A hangot minden fekvésben meghallgattam, túlzottan materiálisnak tűnt számomra a levegőnek ahhoz a csillogásához és villogásához képest, amelyet szerettem volna megjeleníteni. Ekkor az jutott eszembe, hogy játsszon minden vonós üveghangot (a legmagasabbban lévő hegedűktől a legmélyebben fekvő bőgőig, amelyek amúgy is rendelkeznek üveghangokkal), s hirtelen megtaláltam azt, amit szerettem volna”.<sup>22</sup> Natalie Bauer-Lechner rendkívül plauzibilis beszámolója bizonyítja, hogy az ilyen pozitív tagadás tudata, a középszerű kompozíciós szépség-ideállal szembeni tiltakozás milyen erőteljesen meghatározta Mahler technikai

---

22 Bauer-Lechner, *Erinnerungen*, 152.

eljárásmódját: „Ha létre akarok hozni egy halk, visszafogott hangot, akkor nem egy olyan hangszerre bízom, amely könnyen megszólaltatja, hanem egy olyanra, amely csak erőlködve és magát kényszerítve, gyakran túlzott megerőltetéssel és a maga természetes határait átlépve tudja csak kiadni. Így a fúvósoknak és a fagottnak gyakran a legmagasabb hangokon kell sívítaniuk, a fuvalának meg mélyen lent kell szuszognia. Idevágó példa a negyedik tétel egyik helye is (biztosan emlékszel a brácsák belépésére). [...] Ennek a hatásnak mindig örülök, és sohasem tudtam volna létrehozni ezt a préselt, erőszakos hangot, ha az igen megnyerő csellókra bíztam volna”.<sup>23</sup>

A természet helyeit a mahleri zenében – akárcsak a kényelmes, normális hangzáshoz való viszonyt – általában a zenei műnyelvtől való éles eltérések jellemzik (pontosan úgy, ahogy a természeti szép is erőteljesen eltér az ízlés megtisztítottnak vélt formakategóriáitól): a második természet denaturalizálása ez. A zenei logika foltjai – amelyre aztán Mahler önkritikája irányulni fog – egyúttal annak az intenciónak a következményei, amely az értelem-ellenes és az értelmet hordozó mozzanat minőségileg új vékony határmegyéjén mozog. Mahler szinte csapongóan játszik a véletlennel. A természet, ha berobban a művészetbe, mindig természetellenesnek hat: csak amennyiben a kompozíciós hang annyira eltúlozza önmagát, mint ahogy azt Mahlernél lépten-nyomon teszi, csak akkor rázza le magáról a konvenciót, amellyé a nyugati zene formanyelve Mahler idején vált, miközben e konvencióban még otthonosan érezte magát. A kompozíciós hang megfosztja a konvenciót az ártatlanságtól. A robbanást előidéző intenciónak ama konvencionális zenei nyelvvél való ellentétessége révén ez a konvenció egy aprioriból szinte észrevétlenül az ábrázolás eszközévé alakul át, akárcsak Kafkánál, ahol a hangsúlyosan konzervatív, Kleisten iskolázott

---

23 Uott, 151. A brácsák helye: *Első szimfónia*, 147.

epikus-tárgyias próza a tartalmat e tartalommal szembeni ellentétén keresztül mutatja be.

A zene és a zenei nyelv között fölsejlő antagonizmusban a társadalom egyik antagonizmusa nyilvánul meg. Belső és külső összeegyeztethetlenségét már nem lehet – úgy, mint a klasszikus korban – szellemileg harmonizálni. Ezáltal Mahler zenéjének tudata újra boldogtalanná válik, amiről a klasszikus kor pedig már azt hitte, leküzdötte. A történelmi óra a fennálló viszonyok közepette nem teszi többé lehetővé Mahler számára, hogy az ember rendeltetését összeegyeztesse azokkal az intézményes hatalmakkal, amelyek őt – ha az életét fenn akarja tartani – a maga ellentétéhez irányítják, anélkül, hogy ebben magára ismerhetne. A csak szabad hónapjaiban dolgozni képes komponistába ez mélyen beleivódott, egészen az üzemszerű zenélés fizikai beszüntetésének gondolatáig elmenően. A zeneüzem megvetéséről egyébként Mahler még bécsi operaigazgatóként és sztárdirigensként sem szokott le. Az az emelkedettség, amin a valóság már csak gúnyolódik, ideológiává torzul. Ezért Mahlernek a közönségeshez való viszonya dialektikussá válik. Ebben az értelemben írja: „a zenében mindig benne kell lennie egy vágynak, egy olyan vágynak, amely túlmutat e világ dolgain.”<sup>24</sup> De a szimfóniai jobban érzik, mint ő maga, hogy az, amire e vágy irányul, nem lehet valami emelkedett, nemes vagy megdicsőült dolog. Mert egyébként vasárnapi istentiszteletté, a világfolyamat dekoratív igazolásává válnának. Ha a másságot nem akarjuk egyszerűen elkótyavetyélni, akkor inkognitóban, az elveszettben kell azt megkeresnünk. Nem az menekül meg a bűn-összefüggéstől, ami látszatra felülkerekedik az önfenntartás számára is hasznot hozó üzemén, hanem az, ami a kerekék alá kerül, s viselnie kell a terhet, és eközben kialakítja azt az ellennyomást, amelyet a mahleri zene coincidentia oppositoruma összekapcsol az utópikus robbanóanyaggal. Mahler visszata-

---

24 Bauer-Lechner, *Erinnerungen*, 119.

szítónak érezte a saját álláspontját, amelyről mégsem tudott lemondani, mert túl jól ismerte a világ folyását ahhoz, hogy ne lett volna állandóan annak tudatában, hogy a hiány megfoszthatja őt a szabadságnak attól a feszültségétől, amelyre az embernek rendeltetészerűen szüksége van. A haladó ember szocialista hajlama már egy olyan korszakhoz tartozik, amelybe a proletariátus maga már betagozódott. A házaló kereskedő unokájának ösztöne nem azokhoz vonzódik, akik az erősek zászlóaljává formálódnak, hanem – még ha kétségbeesetten és illúziókat táplálva is – azokhoz, akik a társadalom perifériáján helyezkednek el. A nem domesztikált, amelyben Mahler zenéje egyetértéssel elmerül, ugyanakkor archaikus is, és elavult. Ezért a kompromisszumok elutasítása a hagyományozott anyaghoz kapcsolódik. Ez figyelmeztette Mahlert a haladás (és ezzel a zenei haladás) áldozataira: azokra a nyelvi elemekre, amelyek kihullottak a racionalizációnak és az anyag uralásának a folyamatából. Mahler nem a világfolyamat által megzavart békét akarta megtalálni a szóban forgó nyelvben, hanem a maga hatalmába kerítette azt, hogy vele együtt ellenálljon a hatalomnak. A diadal szegényes elmaradottsága panaszt emel a diadalmaskodókkal szemben. Mahler felvázol egy rejtvényképet abból a haladásból, amely még el sem kezdődött, és abból a hanyatlásból, amely többé nem gondolja magát tévesen eredetnek.